

Colectivo Cherani. Uinapikua
Images du Mexique Contemporain
Art, territoire et politique



Caroline Montenat

Mémoire en Études Culturelles sur les Amériques

Sous la direction de Marion Gautreau

Master 2

ARTS, LETTRES et SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

Parcours Espaces, Sociétés, Cultures dans les Amériques (ESCAM)

IPEAT - Université Toulouse Jean Jaurès

Juin 2024

Remerciements

Je tiens à remercier principalement :

Les artistes du Collectif Cherani : Giovanni, Bethel, Alain, Francisco et Ariel, pour l'échange et le temps qu'ils m'ont consacré.

Ma famille, en particulier ma mère et ma soeur.

Victor et Matilde.

Caroline Montenat

Colectivo Cherani. Uinapikua

Images du Mexique Contemporain

Art, territoire et politique

La contemporanéité, cette impression de partager une époque, est la vieille énigme d'un sentiment. C'est l'attraction que nous ressentons lorsque notre époque nous attire. Cependant, nous avons parfois la sensation d'une contemporanéité paradoxalement asynchrone, d'une étrange attraction qui vient de plus d'une époque et de plus d'un lieu.

Shuddhabrata Sengupta

Sommaire

<i>Prologue</i>	<i>1</i>
<i>INTRODUCTION</i>	<i>9</i>
<i>ENTRÉE</i>	<i>15</i>
<i>Le contexte institutionnel</i>	<i>19</i>
<i>Genèse de l'exposition</i>	<i>23</i>
<i>Une épistémologie du titre</i>	<i>27</i>
<i>I. Métamorphose de l'Héroïne</i>	<i>33</i>
<i>II. L'Alter Ego</i>	<i>41</i>
<i>III. Une Généalogie Choisie</i>	<i>49</i>
<i>IV. Les Tensions du Collectif</i>	<i>61</i>
<i>V. Les Bergers Noirs</i>	<i>69</i>
<i>VI. La Prise de Parole</i>	<i>77</i>
<i>VII. Le Rêve Mexicain</i>	<i>87</i>
<i>SORTIE</i>	<i>93</i>
<i>Territoire désiré, identité choisie</i>	<i>97</i>
<i>Pratique Métisse</i>	<i>103</i>
<i>Allégorie Post-indigène</i>	<i>107</i>
<i>CONCLUSION</i>	<i>113</i>
<i>Liste des oeuvres</i>	<i>119</i>
<i>Table des illustrations</i>	<i>120</i>
<i>Bibliographie</i>	<i>121</i>
<i>Annexes</i>	<i>129</i>

Prologue

Vendredi 15 avril 2011. Nous sommes dans le Michoacán, sur le plateau Purhépecha, au milieu de la forêt et des volcans. Il est 6 heures du matin, dans la communauté de Cherán. La veille au soir, un groupe de femmes de la communauté, résolues et désespérées, ont diffusé dans les rues une déclaration qui, dans une nouvelle tentative, appelait à mettre fin à la dépossession et à la destruction. Les bûcherons associés au crime organisé, « los talamontes », venaient d’abattre l’arbre de la source de *La Cofradía*. C’est la source qui fournit l’eau à toute la ville. C’est un arbre immense que les anciens disent « être celui qui aide que l’eau ne s’arrête pas ¹ ». Deux mois auparavant, trois membres de l’autorité communale avaient disparu, dernières victimes d’une série de décès et de disparitions qui, depuis 2008, avaient déjà totalisé quatorze habitants de Cherán ². Ces membres avaient eu l’audace de s’opposer ouvertement aux exactions qui sévissaient depuis trois ans : la violence liée à la présence du crime organisé, celle liée au contrôle des ressources forestières, et celle liée au pouvoir politique via le gouvernement municipal³. Divisée et affaiblie par les luttes partisans pour le pouvoir, la communauté n’avait pas pu empêcher l’ouverture d’une brèche en son sein par le crime organisé.

¹ Témoignage de Doña Adelaida Cucué Rivera. Voir l’article de presse : Gallegos, Rocio, « Las mujeres de fuego de Cherán », *La Verdad Juárez*, 27 avril 2019. [<https://laverdadjuarez.com/2019/04/27/las-mujeres-de-fuego-de-cheran/>. (consulté le 17 avril 2024.)]

² Tello, Anel, « Michoacán bajo el control del narco: estas son las organizaciones criminales que se disputan el estado », *Infobae*, 1 juillet 2023. [<https://www.infobae.com/mexico/2023/07/01/Michoacán-bajo-el-control-del-narco-estas-son-las-organizaciones-criminales-que-se-disputan-el-estado/>. (consulté le 8 Novembre 2023)]

³ Dont l’ex-maire de Cherán, Leopoldo Juárez Urbina en 2008. Voir : Alvarado Pizana, Paulino, *Capítulo 4. Cherán. Entre el fuego y los cerros: las posibilidades del habitar comunitario en la modernidad capitalista*, thèse de doctorat en sociologie, Mexico, UNAM, 2020, p. 206-95. [<http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.36798.84803> (consulté le 8 juillet 2024)]

Le trafic et ses dynamiques destructrices s'étaient infiltrés, grâce à la complaisance du président municipal. Les cartels criminels sont principalement engagés dans le trafic de drogue, mais ils ont également élargi leur modèle commercial et s'emparent de toute activité lucrative, comme celle du bois au Michoacán ⁴. Le bois étant traditionnellement la base de l'économie et de la culture de Cherán, la déforestation et la dépossession sont particulièrement mortifères pour la communauté. La communauté de Cherán vivait depuis plus de trois ans dans la terreur, divisée et humiliée.

Le matin du 15 avril, les femmes rassemblées à la chapelle de *El Calvario* dès six heures du matin, passèrent à l'action avec un objectif. Armées de bâtons, de pierres et de machettes, elles barrèrent le passage à quatre véhicules. Des unités armées de fusils d'assaut qui étaient déjà rendues au *Calvario* pour déboiser. Elles réussirent à bloquer le chemin aux *talamontes* et barricadèrent le chemin qui relie la forêt à la ville. Elles lancèrent des pierres et mirent le feu à un des véhicules. Provoquant un vacarme inhabituel, la rébellion des femmes fut rapidement suivie par celle des jeunes. Pendant que les criminels prenaient la fuite, elles arrivèrent à en prendre trois en otages. Les détenus furent emmenés et enfermés dans l'une des églises de la ville, et on fit sonner le tocsin. En quelques minutes la ville dans son ensemble se souleva. Alors, les quatre véhicules furent incendiés. Ceci signa l'arrêt de la dépossession et de l'humiliation ⁵. L'un des détenus fut sur le point d'être lynché, mais rien ne fut fait aux otages. Afin d'exiger des garanties de protection contre les représailles du crime organisé, ils furent gardés comme monnaie d'échange.

Le tocsin avait aussi convoqué les habitants à anticiper les représailles. Rapidement, toutes les entrées et sorties de la ville furent barricadées, ainsi que les routes d'accès qui mènent aux terres communales. Lorsque les hommes de main du crime organisé arrivèrent en renfort à la *Cofradia*, il y eut un échange de tirs, mais les criminels durent battre en retraite : ils furent repoussés grâce à des mortiers de feux d'artifices directement tirés dans leurs véhicules. Les habitants de Cherán avaient réussi à contra-attaquer et à défier la puissance du cartel local. Durant cet affrontement, un habitant fut sévèrement blessé mais il n'y eut heureusement aucune victime.

⁴ Gasparello, Giovanna, « Análisis del conflicto y de la violencia en Cherán, Michoacán », *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad* vol. 39, n°155, 17 août 2018, p. 77-112. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-39292018000300077&lng=es&nrm=iso (consulté le 8 juillet 2024)]

⁵ Témoignage de la colère de la communauté et mémoire des affrontements du 15 avril 2011, les carcasses des véhicules carbonisés sont restées sur place plusieurs années pour faire partie ensuite du *Museo de Sitio* que les artistes de Cherán installèrent dans la forêt, comme un hommage.

Parmi les criminels venus en renfort se trouvaient des policiers municipaux, ce qui mis en évidence leur subornation. Les habitants commencèrent à connaître les vrais visages des alliés du crime organisé. Désormais livrée à elle-même, la communauté dut se charger de sa propre défense.

Les jours qui suivirent, les habitants destituèrent le président municipal, qui d'ailleurs pris la fuite. Ils désarmèrent et destituèrent également de leurs fonctions près de cinquante policiers municipaux de la ville ⁶. Dans chaque quartier, les habitants commencèrent à fermer les rues et à contrôler les espaces de la ville qu'ils habitent quotidiennement. C'est ainsi qu'apparurent les *fogatas*, des feux de camp - cuisines communautaires de rues qui furent décisives pour tout le processus de résistance. Ce système permit de monter la garde jour et nuit, mais aussi de mutualiser les repas, et de se connaître, dialoguer. Les *fogatas* sont installés suivant l'organisation traditionnelle des *manzanas* (blocs de maisons) et aux points d'accès stratégiques de la ville. Les habitants apprirent à (sur)vivre ensemble, cuisiner collectivement, prendre des décisions pour le bien commun, prendre soin des enfants de chacun, partager les joies et les soucis, et surtout mettre en valeur l'histoire de leurs racines ⁷.

Cherán se barricada pendant plus de trois mois, vivant de la récolte qu'elle possédait en tant que communauté paysanne, ainsi que du soutien alimentaire, provenant d'autres communautés Purhépecha et d'organisations de solidarité. L'aide financière des *remesas* (l'argent envoyé aux familles par les proches immigrés aux Etats-Unis) a été déterminante pour soutenir la rébellion, comme elle l'était depuis des années, pour soutenir les festivités ⁸. Pendant les semaines qui suivirent, les demandes d'aide et de sécurité des habitants isolés et harcelés faites au gouvernement ne reçurent comme réponse que l'évidence de son impuissance :

⁶ Pérez Montesinos, Fernando, « La revuelta de Cherán », *El Presente del Pasado*, 14 mars 2016. [<https://elpresentedelpasado.com/2016/04/14/la-revuelta-de-cheran/>. (consulté le 28 mars 2024.)]

⁷ Sur le rôle crucial des *fogatas* dans le succès de la défense territoriale et base de l'organisation du gouvernement communautaire, voir : Lariagon, Renaud et Piceno, Mónica, « La lutte pour l'autonomie de la communauté de Cherán : reconfiguration territoriale et subjective », Traduit par Meleenn Kerhoas et Élodie Dupau, *Cahiers des Amériques latines*, no 81, 6 décembre 2016, p. 133-51. [<https://doi.org/10.4000/cal.4294> (consulté le 8 juillet 2024)]

⁸ Il existe plusieurs études sur l'amplitude de la migration des habitants de Michoacán aux États-Unis (2ème État du Mexique en quantité de migrants) et notamment des Purhépechas dans l'État de Illinois; et le rôle des organisations culturelles Purhépechas des Etats-Unis dans le festival de Cobden et la connection avec Cherán. Voir : Casimiro Leco, Tomás, « Conexiones transfronterizas. Kuinchikua Purhépecha in the Cobden, Illinois, United States ». *Revista CIMEXUS* Vol. VII - 2, Juillet - Décembre 2012, p. 82-94. [<https://cimexus.umich.mx/index.php/cimexus/article/view/84/73> (consulté le 8 juillet 2024)]

« Le 23 avril, les habitants de Cherán ont remis les détenus et les autorités ont promis de garantir la sécurité de la ville. Cependant, quelques jour plus tard, le 27 avril, deux habitants de Cherán ont été tués dans une embuscade alors qu'ils travaillaient dans la forêt. L'alerte est revenue en ville. Les barricades ont été renforcées. La nuit, le nombre de *fogatas* se multipliait jusqu'à environ deux cents. Accablées par les circonstances qu'elles avaient contribué à créer par omission, incompétence et même collusion, les autorités du gouvernement du Michoacán ont demandé l'intervention de l'armée et du gouvernement fédéral pour tenter de sauver la situation (4 mai). En réalité, cette demande répondait à une demande des habitants de Cherán, qui savaient d'avance que le gouvernement de l'État pouvait difficilement tenir sa promesse de sécurité. Au cours des mois suivants, le harcèlement des bûcherons et des cellules locales de *La Familia Michoacana* [puissant cartel local] n'ont pas cessé, mais les patrouilles de la police fédérale et de l'armée ont contribué à atténuer la crise. Cependant, ni la police ni les soldats n'ont été autorisés à entrer dans Cherán. La sécurité intérieure de la ville a continué à être assurée par ses seuls habitants et leur organisation de patrouilles communautaires ⁹».

Malgré tout, les habitants tinrent bon. Ils restèrent sur le qui vive et s'organisèrent tous les jours un peu plus. La proximité des élections municipales du 13 novembre 2011 donna aux événements une direction inattendue et radicale. La communauté avait déjà expulsé l'autorité municipale et assurait l'administration locale de manière indépendante depuis plusieurs mois maintenant. Ces élections risquaient de raviver les conflits internes à un moment où une bonne partie de la population s'était unie autour d'une cause commune.

Accompagnée d'avocats solidaires à leur cause, la communauté prit alors une décision sans précédent : elle décida d'interdire la propagande électorale, d'ignorer les partis politiques et même d'annuler les élections de novembre. La révolte qui avait commencé par une saisie de véhicules devint « un défi à la légitimité non pas des autorités locales, mais de la classe politique dans son ensemble ¹⁰ ». Finalement, la communauté décida de maintenir les élections municipales, mais sans l'entremise d'aucun parti politique et sur la base de la figure juridique des « us et coutumes ».

⁹ «Une Cherán a cinco partidos», *Reforma*, 29 de septiembre de 2011. Cité dans Pérez Montesinos, Fernando, « La revuelta de Cherán », *El Presente del Pasado*, 14 mars 2016. [<https://elpresentedelpasado.com/2016/04/14/la-revuelta-de-cheran/>. (consulté le 28 mars 2024.)]

¹⁰ *Ibid.*

Les commissions et les représentants de la communauté se mobilisèrent pour soutenir cette décision, comme le prévoit la constitution mexicaine¹¹ et la législation internationale, notamment la Convention 169 de l'Organisation Internationale du Travail (ONU) ¹².

Le 8 novembre, trois jours avant le scrutin, le Tribunal Électoral du Pouvoir Judiciaire de la Fédération soutint la proposition de la communauté de Cherán et reporta les élections de la localité au 22 janvier 2012. Un conseil communautaire (*Consejo Mayor Comunal*) composé de onze hommes et une femme prit ses fonctions en tant qu'autorité légale et remplaça les anciens fonctionnaires municipaux. Cherán obtint la reconnaissance juridique du droit d'exercer sa propre forme de gouvernement. Ce fut le premier processus électoral de ce type au Michoacán et, en fait, le premier et le seul de toute l'histoire du Mexique ¹³.

Cependant, en mars 2012, Cherán fut confrontée à une réforme constitutionnelle de l'État de Michoacán sur les questions indigènes dont les dispositions l'affectaient clairement. Dans cette réforme, le pouvoir législatif n'ayant pas consulté préalablement le conseil communautaire de Cherán, elle enfreignait les obligations contenues dans les traités internationaux. Ceci entraîna un litige juridique entre Cherán et l'État du Michoacán ¹⁴. Il dura plus de deux ans. En mai 2014, la Cour Suprême de Justice Nationale du Mexique se prononça en faveur de Cherán. La Cour Suprême invalida les réformes faites par le congrès du Michoacán. Toutefois, elle établit que l'invalidation des réformes a effet exclusivement dans le cas de Cherán.

¹¹ Selon l'article 2 de la Constitution des États-Unis du Mexique: « La Nation relève d'une composition multiculturelle fondée sur la base des peuples indigènes. Ces derniers s'avèrent les descendants des populations ayant vécu sur le territoire national dès le début de la colonisation. De telles communautés d'origine, ils ont repris totalement ou partiellement leurs institutions sociales, économiques, culturelles et politiques, pour en préserver leur pratique quotidienne ».

¹² Le Mexique est signataire dès 1991 de la Convention 169 relative aux peuples indigènes et tribaux, ONU, 1989. « Article 1: La présente convention s'applique aux peuples dans les pays indépendants qui sont considérés comme indigènes du fait qu'ils descendent des populations qui habitaient le pays, ou une région géographique à laquelle appartient le pays, à l'époque de la conquête ou de la colonisation ou de l'établissement des frontières actuelles de l'Etat, et qui, quel que soit leur statut juridique, conservent leurs institutions sociales, économiques, culturelles et politiques propres ou certaines d'entre elles ».

¹³ Ruiz, Héctor Gabriel, *Cheran K'eri : la defensa del territorio y el gobierno comunitario en tiempos del Estado coopado*, Mémoire de master en anthropologie sociale, Mexico, CIESAS, 2015, p. 217.

¹⁴ Sur la controverse de 2012 voir : Sáenz Andujo, Jaqueline, « Cherán ante la SCJN ». *Fundar, Centro de Análisis e Investigación*, 10/06/2013. [<https://fundar.org.mx/cheran-ante-la-scjn/>]. (Consulté le 29 novembre 2023)]

Ceci laissant sans effet les droits qui s'exercent dans le reste des communautés indigènes du Michoacán, et empêchant ainsi d'autres communautés de lui emboîter le pas ¹⁵.

Depuis maintenant plus de douze ans, *Cherán K'eri* continue de s'administrer elle-même en tant que communauté Purhépecha, avec un gouvernement basé sur les us et coutumes, et par le biais de ses assemblées communales. Elle a pu « pérenniser la re-territorialisation amorcée par l'insurrection [...] cette re-territorialisation, en opposition au modèle dominant, équivaut à la production d'un espace autre ou différentiel ¹⁶ ».

Cherán a gagné en légitimité et sa nouvelle organisation a permis de traiter les problèmes les plus urgents : réduire les violences liées au crime organisé, les meurtres, enlèvements, extorsions, déforestation, drogue ¹⁷. Mais aussi reboiser et conserver les sols à partir des techniques forestières traditionnelles, pour renouer avec une exploitation raisonnée de sa forêt. Et enfin, restaurer le *tissu social* de sa communauté. Les *fogatas* ont été le dispositif clé qui a donné force et densité au tissu politique des quartiers et à la communauté dans son ensemble ¹⁸.

Cherán est pour beaucoup d'autres communautés un exemple à suivre, même si cette victoire ne veut pas dire que *tout aille bien*. La situation aux alentours de Cherán ne s'est pas améliorée. « L'acte de rébellion et de résistance de cette communauté Purhépecha est l'exception à la règle des personnes soumises à la narco-violence au Mexique, et la présence des groupes criminels représente toujours une menace pour la continuité de l'autonomie ¹⁹ ».

¹⁵ Dans le contexte de violence de la région, d'autres communautés se sont constituées en communautés autonomes de fait, défiant l'État. Ceci a engendré des violences envers ces communautés. Voir : Ruiz, Héctor Gabriel, *Cherán K'eri : la defensa del territorio y el gobierno comunitario en tiempos del Estado coopado*, Mémoire de master en anthropologie sociale, Mexico, CIESAS, 2015, p. 218.

¹⁶ Lariagon, Renaud, et Piceno, Mónica, « La lutte pour l'autonomie de la communauté de Cherán : reconfiguration territoriale et subjective », Traduit par Melenn Kerhoas et Élodie Dupau, *Cahiers des Amériques latines*, no 81, 6 décembre 2016, p. 133-51. [<https://doi.org/10.4000/cal.4294> (consulté le 8 juillet 2024)], p.145.

¹⁷En ce qui concerne le trafic de drogue, deux ans après le soulèvement communautaire, plus d'une douzaine de fûts de 200 litres contenant des produits chimiques utilisés pour la production de drogues de synthèse ont été découverts dans une maison abandonnée de Cherán. Ils y furent abandonnés. De même, lors des tournées effectuées par la Ronde Communautaire à travers le territoire communal, un laboratoire de drogue (également abandonné) a été découvert. Ces fournitures et infrastructures faisaient vraisemblablement partie du capital fixe de groupes liés aux cartels de *La Familia Michoacána*. Voir : Alvarado Pizaña, Paulino, *Capítulo 4. Cherán. Entre el fuego y los cerros: las posibilidades del habitar comunitario en la modernidad capitalista*, thèse de doctorat en sociologie, Mexico, UNAM, 2020, p. 206-95. [<http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.36798.84803> (consulté le 8 juillet 2024)], p. 208.

¹⁸ Lariagon, Renaud, et Piceno, Mónica, Idid, p. 147.

¹⁹ Guillén, Emmanuel, « Cherán, el pueblo mexicano que expulsó a criminales y políticos », *Vice*, 3 août 2021. [<https://www.vice.com/es/article/4av58b/cheran-el-pueblo-mexicano-que-expulso-a-criminales-y-politicos>. (consulté le 25 mai 2024)]



Figure 1 : Carte de l'Etat du Michoacán, avec les principales références géographiques du territoire Purhépecha (lacs et villes) et la situation de Cherán.
Source : Cahiers des Amériques Latines (2016)

INTRODUCTION

Les années de harcèlement, la violence du conflit, le retranchement, puis la lutte juridique qui abouti à une victoire, ont été un processus transformateur pour les habitants de Cherán. Cette expérience traumatisante a été l'occasion d'une refonte des liens entre les habitants, avec leur propre communauté et avec le monde. La mise en oeuvre du gouvernement autonome a provoqué une rupture de paradigmes. Le processus d'autonomisation politique a entraîné un « processus intersubjectif de l'autonomie » permettant la production d'un *espace désiré* commun. Un espace qui, comme nous l'avons vu, est devenu *autre* ²⁰.

Témoins et acteurs de la lutte, le collectif d'artistes *Colectivo Cherani* est né avec la révolte de 2011 et noua son destin à celui-ci. Ils ont assumé cette nouvelle subjectivité autant d'un point de vue personnel que professionnel. Ils réinventent « l'identité à partir de la liberté poétique » ²¹. Assumant qu'« une solution politique, constitutionnelle, légale ou économique n'est pas possible sans une solution poétique », ils travaillent à ce que chacun doit pouvoir se reconnaître dans ce territoire désiré collectivement ²². En replongeant dans les *profondes racines purhépecha*, les artistes de Cherán créent de nouveaux récits et de nouvelles images. Ils sont devenus le moteur d'une renaissance culturelle.

²⁰ Lariagon, Renaud, et Piceno, Mónica, « La lutte pour l'autonomie de la communauté de Cherán : reconfiguration territoriale et subjective », Traduit par Melenn Kerhoas et Élodie Dupau, *Cahiers des Amériques latines*, no 81, 6 décembre 2016, p. 133-51. [<https://doi.org/10.4000/cal.4294> (consulté le 8 juillet 2024)], p.145.

²¹ Medina, Cuauhtémoc, *Colectivo Cherani. Uinapikua*, Mexico, UNAM, MUAC, 2022, p.10.

²² Marcos, Maria Lucília, « La communauté en tension : critique de la transparence », *Revue scientifique francophone en Communication organisationnelle*, n° 52, décembre 2017, p. 113-26. [<https://doi.org/10.4000/communicationorganisation.5715>. (consulté le 8 juillet 2024)], p.123.

Après dix ans de production depuis la petite ville de Cherán, l'exposition « Colectivo Cherani. Uinapikua », retrace cette aventure. C'est un ensemble de peintures de grands formats est réalisé pour le Musée d'art Contemporain de México (MUAC UNAM) et présenté de novembre 2021 à juillet 2022 .

D'un point de vue du *spectateur cosmopolite*, cette exposition rassemble tous les éléments d'un grand récit national. C'est un foisonnement d'informations très éloquentes sur l'évolution de la société mexicaine depuis les années 2010. En ce sens, l'exposition est un enchevêtrement de références historiques, politique, culturelles et contextuelles qui décrivent une conjoncture précise.

Mais de quoi parlent les œuvres ? Quelles réalités, quelles idées représentent-elles ? Quels sont les angles d'approches pour la saisir ? Dans quels termes l'exposition *Uinapikua* est-elle une *contemporanéité mexicaine* ? C'est ici l'occasion de penser l'exposition comme un outil de l'histoire du temps présent et le cadre de l'analyse culturelle. Mais aussi, comment penser depuis le dispositif de l'exposition ?

L'exposition de *l'art en train de se faire*, comme on peut définir l'art contemporain, est tout d'abord une pratique. Une pratique de la vision et de l'assemblage. Le sociologue Jean Davallon la définit comme une « technologie de la présence », car elle est centrée sur l'agencement dans l'espace d'objets, de formes, de gestes, pour les rendre *présents* ²³. Ces *présences* dans un espace en font un lieu de rencontre, dans lequel des personnes viennent *voir*. Des émotions et des opinions circulent et activent les images. Une mémoire collective prend forme. Aussi, d'une certaine manière, l'exposition est un peu du théâtre : c'est un événement, un lieu, un discours, une mise en scène, qui plus est, éphémère. Et c'est justement l'ambivalence qui souvent joue contre elle : accusée d'être un spectacle de diversion, ou un « show » qui vise à placer des produits sur un marché. Ce phénomène existe, bien évidemment, mais je n'entrerai pas dans ce débat. Cette forme de théâtre permet de mettre en scène et met en relation des formes et des représentations. Celles-ci sont intrinsèquement des formes du social, des rapports entre les personnes, leur environnement, et eux-mêmes. La disposition et l'agencements des présences est une proposition de sens. L'exposition implique une herméneutique des récits et des formes du contemporain. En ce sens, elle révèle une époque, des courants, toutes sortes d'irruptions dans le champ social.

²³ Davallon, Jean, *L'Exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2000, 379 p.

Dans cette optique je ferai un bref retour sur l'évolution historique que l'exposition a connue, notamment depuis l'irruption de l'art conceptuel. Cette *nouvelle façon de faire de l'art*, qui a pour but la création et la transmission d'idées, a bouleversé l'art et la réception de celui-ci ²⁴. Elle transforme complètement la nature et l'enjeu de l'exposition, à partir des années soixante dix, en Europe et aux Etats-Unis. L'exposition devient un dispositif de transmission épistémiques et d'expérimentations pluridisciplinaires ²⁵. Elle devient pédagogique, dialogique et participe à la construction d'une *vision* de la société. Elle s'intéresse à toutes les formes nouvelles de l'art qui se basent sur des notions (espace, temps, idée, nouveaux médias) pour les mettre en circulation et les articuler entre elles. L'exposition devient un média qui va en quelques années transformer l'art, les musées, le marché et aussi la théorie, l'édition et l'éducation artistique.

D'autre part, l'organisation de l'exposition implique différents acteurs qui se télescopent, afin de mettre en contact les artistes et le public : les artistes, en contact avec le commissaire, en contact avec l'institution, en contact avec le public. A cet égard, le commissaire d'exposition devient une nouvelle figure et le maillon qui complète cette chaîne de relations. Il devient aussi l'auteur intellectuel ou scientifique de l'exposition ²⁶. L'évolution de la *nouvelle manière de faire de l'art* a donc changé la manière de *faire exposition*. C'est un phénomène, aujourd'hui global, qui a été amplement relaté ²⁷.

²⁴ L'art conceptuel est une controverse, car du point de vue historique, c'est un mouvement artistique qui se limite à la période de 1966 à 1972. Il est par contre décrit par une caractéristique principale : c'est l'idée et non l'objet qui fait l'œuvre d'art. De même pour l'exposition, elle opère une articulation des idées et des savoirs contenus dans les œuvres. Il s'agit d'une transformation culturelle occidentale (Europe, Etats-Unis) qui s'est internationalisée, notamment par le biais du marché de l'art et dans la mondialisation des échanges (biennales et foires internationales).

²⁵ L'exposition « Quand les attitudes deviennent formes » de Harald Szeemann à Berne en 1969, marque un tournant de la place de l'exposition dans l'histoire de l'activité artistique et de sa réception. « les œuvres, les concepts, les processus, les situations et les informations sont les « formes » dans lesquelles ces attitudes artistiques se sont concrétisées ». Poinot, Jean-Marc, « 4. Harald Szeemann, « Quand les attitudes deviennent forme » et quelques problèmes du musée d'Art contemporain », in : *Notes sur l'exposition et ses acteurs*, sous la direction de Poinot Jean-Marc, Paris, Hermann, 2023, p.75-86. [<https://www.cairn.info/notes-sur-l-exposition-et-ses-acteurs--9791037031204-p-75.htm>. (Consulté le 8 juillet 2024)] p.75,76.

²⁶ Un commissaire d'exposition est la personne qui est en charge de concevoir une exposition : il sélectionne les artistes et les œuvres, organise les thèmes, et se charge de la mise en espace dans le lieu accueillant le projet. Il rédige les textes et se charge du catalogue de l'exposition. Ce rôle apparaît dans les années 60. Le mot anglais « curator » a été plus ou moins intégré en français avec « curateur, curatrice » au sein de la profession. Au Mexique, le mot « curador, curadora » est officiellement admis.

²⁷ Voir notamment l'ouvrage référence : Ulrich Obrist, Hans, *A Brief History of Curating*, les presses du réel, 2011.

Par ailleurs Cette évolution a permis une grande porosité entre l'art (sa pratique, sa pédagogie, sa critique), avec un vaste champs de connaissances. L'influence de la pensée structuraliste (et post-structuraliste dans sa réception dans tout le continent américain), a donné lieu a ce qui a été nommé l'*esthétique structuraliste*²⁸. L'art *en train de se faire* est entendu comme un système qui est uni plus par des relations de connaissances que par les objets qu'il conforme. L'exposition vient *structurer* les récits des oeuvres dans un *méta-récit*. Ce dernier, est fréquemment en lien avec l'histoire de l'art, dont il questionne les références occidentales et l'évolution (la dématérialisation de l'oeuvre, la fin de l'art, les nouveaux médias, la fin de la peinture), mais aussi avec l'anthropologie (la fonction de l'art, la remise en question de la place centrale de l'homme), l'écologie (les nouvelles relations avec l'environnement et avec le non-humain notamment), entre autres. Plus particulièrement ces dernières années, avec des théories basées sur des positions politiques et émancipatrices féministes, post-coloniales, anticapitalistes. De plus en plus, les productions culturelles contemporaines questionnent les mécanismes de la domination patriarcale, coloniale et capitaliste.

A partir de là, on peut appréhender l'exposition non pas comme un ensemble d'images, mais plutôt comme un ensemble de narratives, de relations dialogiques et hypothétiques, médiatisées par des oeuvres. Les expositions articulent des récits et sont des propositions par lesquelles repenser le monde. C'est dans cette optique que j'entreprends l'étude de cette exposition et des oeuvres de la conforment. Même si les artistes et le commissaire organisent la lecture des oeuvres dans l'espace d'exposition, il reste la question de leur réception par le spectateur. C'est la partie qui reste imprévisible. À cet égard, l'analyse des oeuvres reste toujours une hypothèse d'interprétation, comme Umberto Eco l'a bien formulé. L'oeuvre est « un message forcément ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant ». En cela, les oeuvres « bien que matériellement achevées, restent ouvertes à une continuelle germination de relations internes ²⁹». Mais ceci n'empêche pas de saisir cette ambiguïté comme d'un paramètre, ou d'un mode opératoire.

²⁸ L'*esthétique structuraliste* part entre autre, de la théorie structuraliste et de l'intérêt de l'anthropologue Lévi-Straus a accordé à l'art qui a conduit a une réflexion philosophique sur l'art. Des auteurs structuralistes de la « French Théorie » tels que G. Deleuze, J. Derrida, R. Barthes, M. Foucault ont eu une grande influence dans la théorisation de l'art contemporain et notamment pour l'étude narrative des récits visuels. Voir également : Romagny, Vincent, *French Theory and American Art*, Paris, les presses du réels, 2015, 384 p.

²⁹ Eco, Umberto, *L'oeuvre ouverte*, [1962], Paris, Points Seuil, 2015, p. 35.

C'est précisément à travers une analyse trans-disciplinaire que cette germination doit être observable et si possible, interprétable. L'approche pluri-disciplinaire ouvre la possibilité d'un déploiement de perspectives référentielles qui se croisent : du point de vue des oeuvres, ces artefacts s'inscrivent dans le champ de l'histoire de l'art. Du point de vue contextuel Purhépecha des auteurs, des récits et des éléments constitutifs des oeuvres, l'analyse doit se poursuivre du point de vue de l'anthropologie culturelle et des études post-coloniales. De plus, l'aspect diachronique ajoute une considération historique et géopolitique, du fait que le collectif, comme les oeuvres, ont un évènement fondateur : la révolte de 2011. La guerre contre le crime organisé et ses conséquences au Michoacan, ainsi que l'autonomisation de Cherán sont, d'autre part, de vastes terrains d'études dans le champ des sciences politiques et de la sociologie.

Bien évidemment, tout ceci rend un peu plus complexe l'analyse et le commentaire. L'objet de cette étude est imbriqué (une exposition d'oeuvres situées) et appelle un grand nombre de connaissances. A cet égard, j'inscris ce travail dans le champs des Etudes Culturelles, dont l'approche pluridisciplinaire sera, à mon avis, le plus à même pour réaliser une analyse transversale des oeuvres. Tout en opérant un aiguillage de l'observation sur la relation entre culture et pouvoir. De ce point de vue, la problématique soulève une réflexion en terme d'émancipation. À savoir, qu'est-ce que ces images contiennent en tant qu'éléments qui reflètent ou mystifient l'émancipation de la communauté, tant au niveau politique que culturel ? Qu'est-ce que le terme d'émancipation apporte dans la réflexion que l'on peut mener sur la société actuelle , et en terme de visibilités ?

J'ai adopté une méthodologie d'enquête, qui combine l'observation ethnographique et l'interprétation de chaque oeuvre, c'est-à-dire l'analyse depuis la fiche technique et la composition, et les liens avec d'autres champs de connaissances et inter-iconique, afin de recueillir un maximum d'éléments qui aident à la compréhension formelle et conceptuelle. Ce travail d'enquête est croisé avec les éléments recueillis lors des entretiens individuels avec chaque artiste. Je me suis centrée sur leur production dans cette exposition et de leur pratique artistique personnelle. N'ayant pas réalisé de terrain, mon corpus se base sur le catalogue de l'exposition, à travers lequel j'ai eu accès aux images des oeuvres et de l'exposition, au texte du commissaire et ceux des artistes ³⁰.

³⁰ Medina, Cuauhtémoc, *Colectivo Cherani. Uinapikua*, Mexico, UNAM, MUAC, 2022, 63 p. Disponible en ligne sur le site du musée : <https://muac.unam.mx/evento/uinapikua.-colectivo-cherani> (consulté le 8 juillet 2024).

NB : En ce qui concerne les citations de sources mexicaines, et insérées en français dans le mémoire, il s'agit de traductions personnelles.

Pour ce mémoire, je me suis inspirée du parcours qu'on réalise lors d'une visite d'exposition. Dans un chapitre qui est l'*entrée* au Musée, je décris le contexte institutionnel, les acteurs et la planification de l'exposition. Il m'a paru nécessaire aussi d'effectuer un décryptage du titre. Puis, nous entrons dans la salle d'exposition pour la parcourir. Chaque tableau est analysé dans un chapitre, dans l'ordre respecté du montage des tableaux. La *sortie* de l'exposition est une mise en distance des oeuvres et un commentaire de l'exposition. Je m'attarde sur trois notions qui m'ont semblé essentielles et qui la traversent de bout en bout : la question de l'identité indigène, sa relation au territoire et son évolution récente dans le contexte mexicain ; la question de l'image allégorique comme *pratique métisse*, et les aboutissements de l'*art indigène* et de la *post-modernité*. La conclusion reviendra sur ce qui est formulé dans cette contemporanéité, ce qui *germe* et qui *agi*. C'est ce qui *perdure*, après que l'exposition soit terminée.

ENTRÉE



Figure 2 : Vue générale de l'exposition
Crédit image : Cristina Reyes et Pedro Cañas. MUAC UNAM 2021.



Figure 3 : Vue générale de l'exposition
Crédit image : Cristina Reyes et Pedro Cañas. MUAC UNAM 2021.

Un monde, bien compris, émerge du contact entre l'esprit et la Terre.

Quand le contact est sensible, intelligent, subtil, on a un monde au sens plein de ce mot ; quand le contact est stupide et brutal, on n'a plus de monde, plus de culture, seulement, et de plus en plus, une accumulation d'immonde.

Kenneth White

Nous voulons un monde qui en contienne plusieurs

Sub-commandante Marcos

Le contexte institutionnel

Le Musée Universitaire d'Art Contemporain de l'Université Nationale Autonome du Mexique est un des plus grands musées du Mexique, situé au coeur du campus historique de l'université publique nationale. Il reçoit plusieurs centaines de milliers de visiteurs par an, avec un public diversifiée qui compte un grand nombre de jeunes et d'étudiants, des chercheurs et de professionnels de l'art contemporain (artistes, galeristes, curateurs, gestionnaires, professeurs ³¹). L'exposition a été conçue par le commissaire en chef du musée, Cuauhtémoc Medina, dans le cadre du dixième anniversaire de la révolte de Cherán et du collectif Cherani (2011-2021). Ceci rassemble une décennie d'autonomie politique et de création depuis le contexte de Michoacán. Cette expérience, peu commune, est l'occasion de concevoir une exposition qui engage une réflexion sur ce contexte politique ainsi que sur l'art dénommé *indigène*. Qui plus est, aligné avec les objectifs du musée. Notamment dans la mission de constituer une mémoire culturelle du Mexique, d'exposer des oeuvres engagées et de d'alimenter un patrimoine de création artistique contemporaine. Ces domaines ont été établis par le commissaire d'exposition, à la tête du musée depuis sa création, en 2007 ³².

³¹ Selon les chiffres disponibles sur le site du musée, en 15 ans (2008-2023) le MUAC UNAM a reçu 6 millions de visiteurs; c'est-à-dire une moyenne de 400 000 visiteurs par an.

³² Tout au long de sa carrière, Cuauhtémoc Medina (Mexico, 1965) a joué un rôle important de défenseur des artistes mexicains sur la scène internationale et de médiateur pour l'échange culturel en Amérique latine et à l'international. Son travail académique est crucial pour la formation du domaine de la connaissance de l'art contemporain. Il est également un gestionnaire culturel. En tant que critique il a énormément publié au Mexique. Diplômé en histoire de l'UNAM et titulaire d'un doctorat en histoire et théorie de l'art de l'université d'Essex (GB).

Historien de l'art et critique de renommée internationale, il est un promoteur de l'art contemporain mexicain et latino-américain dans le champ de l'art international. Il est réputé pour ses prises de position, critiques et politiques qui orientent clairement sa programmation. Au travers de celle-ci, il questionne des notions telles que la modernité, en tant que tradition et progrès, et les héritages post-coloniaux des pays du « sud global », ainsi que les processus de la globalisation et ses conséquences. D'une manière générale, sa position peut être comprise de cette manière : « Je n'approuve pas la façon dont le pouvoir s'exerce au Mexique, pour autant, je ne cherche pas sa chute, je participe au consensus. [...] Ce que nous pouvons faire, [en tant qu'institution] c'est être attentifs aux échos et aux discours de la création d'aujourd'hui, dans toute ses contradictions, et venant d'une tradition historique complexe, diversifiée, et multi-régionale ³³».

Le musée développe des études historiographies des champs référentiels en art visuel, autour de thèmes tels que les études décoloniales et de genres, les nouveaux médias, les pratiques sociales de l'art, les circuits internationaux, etcétera. (Figure 1).

En ce qui concerne la constitution d'une mémoire culturelle, Medina a impulsé la fondation d'archives des pratiques artistiques locales ³⁴. Celles-ci réunissent de nombreux fonds : artistes, collectifs, curateurs, espaces, critiques, mouvements sociaux. Cette initiative correspond à l'objectif de venir « renforcer les politiques de mémoire et d'enrichir les récits historiographiques propres au Mexique ». Ces archives font l'objet d'acquisitions et servent régulièrement à la création d'expositions thématiques. Ceci fomentent leur étude scientifique et leur diffusion. Il en est de même avec la vision de la collection du musée. Elle est devenue la plus importante collection publique. Elle vise à enrichir le patrimoine national, face à la « négligence des collections contemporaines des musées nationaux ³⁵».

³³ Medina, Cuauhtémoc, *Abuso Mutuo. Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*, Mexico, Cubo Blanco, 2017, p. 38.

³⁴ Le Centre de documentation *Arkheia* est un espace d'intégration, de préservation, d'étude et de circulation de collections documentaires artistiques du MUAC UNAM [<https://muac.unam.mx/coleccion-documental>]

³⁵ *Op. Cit.* : Medina, Cuauhtémoc, *Abuso Mutuo*, p. 13

D'autre part, le musée est un des membres fondateurs d'un réseau d'échanges académiques et culturels entre pays latino-américains dans une perspective de « Sud à Sud ». Ce réseau est un observatoire des pratiques « poétiques et politiques » en Amérique latine, conçu comme un lieu de production de connaissances situées, où l'art accompagne les transformations institutionnelles et sociales. Les membres cherchent à mettre en place une *solidarité internationale* en mettant en commun des archives, des rencontres, des publications et des expositions : « un réseau affectif et activiste qui, à partir d'une position plurielle sud-sud, cherche à agir dans le domaine des conflits épistémologiques, artistiques et politiques du présent. Le Réseau s'efforce d'influencer la dimension critique des pratiques artistiques, archivistiques, de commissariat et des mouvements sociaux, selon l'idée que la recherche est en soi un acte politique, intervenant dans différentes situations qui marquent les présents non-synchrones que nous habitons ³⁶».

L'origine et l'évolution du collectif dans le contexte de Cherán est porteur d'un projet d'action sociale au sein d'une construction politique qui a rejeté l'autorité fédérale. De plus, la communauté continue de défier les représentants politiques en position, au moment de l'exposition. Dans un contexte institutionnel, cette invitation implique un démarquage politique. La position du MUAC en tant que musée universitaire, ainsi que l'assise internationale de Medina offrent une marge d'action. Un musée del INBA (du réseau qui est la structure étatique que l'on peut comparer au Ministère de la Culture) aurait, peut-être, eu plus de soucis dans la justification.

On peut imaginer que la collaboration entre le MUAC et la Casa de la Cultura de Cherán (d'où travaille le Collectif Cherani) est une sorte d'*alliance* entre deux partenaires *autonomes* qui ont en commun un discours émancipatif. Dans cette vision partagée, les pratiques culturelles contribuent à changer les rapports de pouvoir et de domination. Dans ce sens, l'institution a un rôle de transmission sociale qui peut avoir une certaine influence et modeler un horizon. Comme l'a remarqué l'anthropologue Mary Douglas dans *Comment pensent les institutions ?*, « le pensable et le désirable sont toujours déjà modelés par les institutions au sein desquelles nous vivons ³⁷ ». Les oeuvres de *Uinapikua* ont d'ailleurs fait l'objet d'une acquisition et font maintenant parties de la collection d'art contemporain de la UNAM, hébergé au sein du MUAC.

³⁶ Fondée en 2007, la « Red Conceptualismos del Sur (RedCSur) » ou Réseau des Conceptualismes du Sud est une plateforme de recherche, de discussion et de prise de position collective en Amérique Latine. [<https://redcsur.net/>]

³⁷ Douglas, Mary, *Comment pensent les institutions ?*, Paris, La Découverte, 2004, p.10

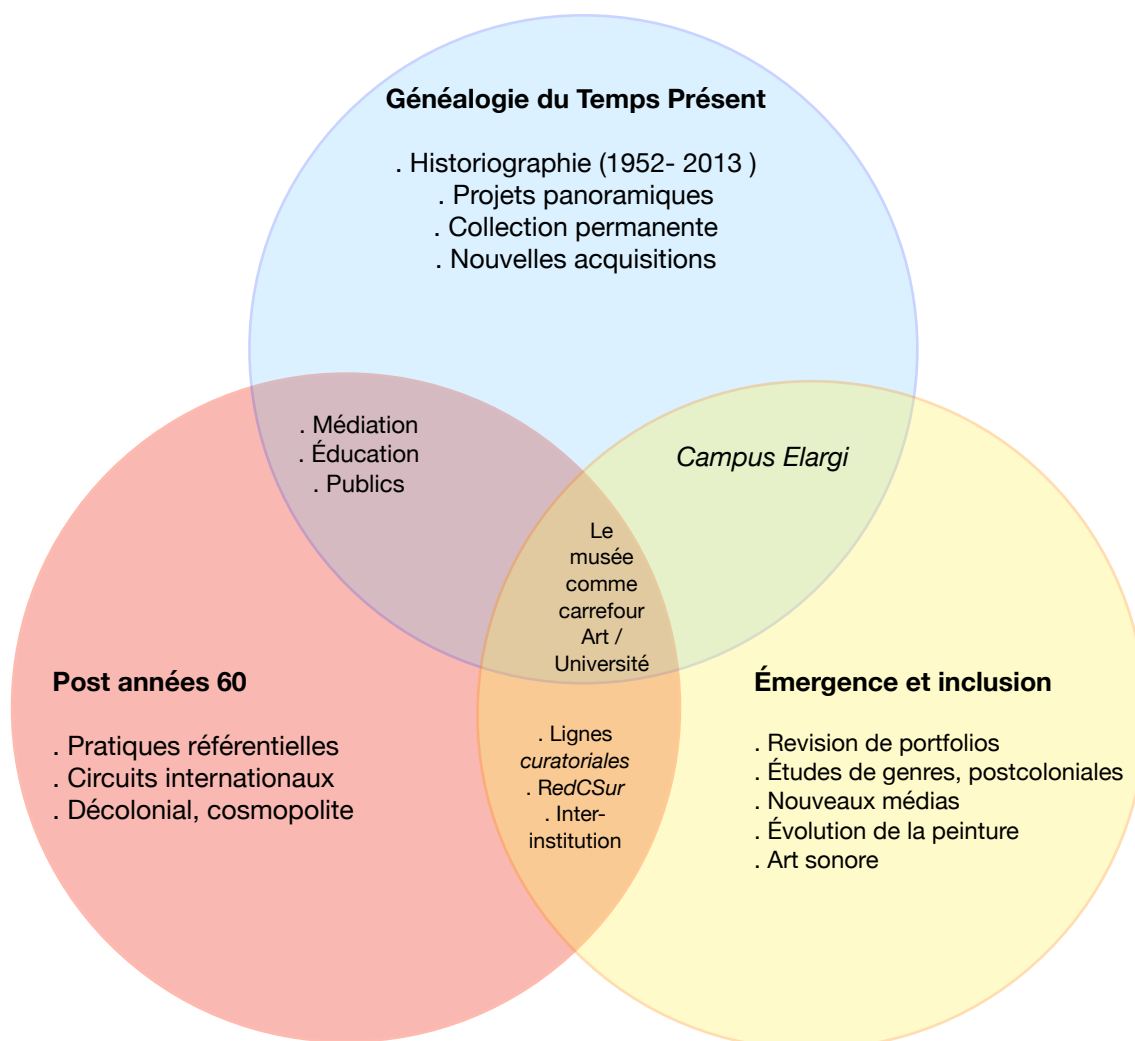


Figure 4 : Diagramme des champs d'études et d'actions du MUAC.
Source : présentation de Cuauhtémoc Médina, 2021, traduite par C. Monténat.

Genèse de l'exposition

C'est en 2019 que le commissaire du Musée Universitaire d'Art Contemporain, Cuauhtémoc Medina, invite le collectif à produire une œuvre destinée à être présentée à Mexico. Le commissaire avait été reçu cette même année par les artistes du collectif dans leur contexte de vie et de production. La visite à Cherán avait été l'occasion d'un long retour sur les événements, les actions artistiques et les perspectives : la trajectoire de chacun, l'histoire de la révolte, les actions menées dans la communauté depuis maintenant dix ans, le musée en plein air, les peintures murales. Le commissaire donna « carte blanche » aux artistes pour réaliser une nouvelle production : « proposer une commission était le moyen le plus engagé d'exprimer notre admiration pour l'activité du collectif et, en plus, d'alimenter une méthodologie définie par les circonstances [que vit Cherán au niveau politique] pour produire des œuvres spécifiques ³⁸».

Cette invitation se fit dans un cadre bien précis. Tout d'abord, le résultat final devait répondre aux exigences d'une institution spécialisée et d'une exposition temporaire. La commande d'une production nouvelle allait répondre, en termes qualitatifs, à des critères esthétiques et novateurs des œuvres, et en termes quantitatifs, à un format et un nombre significatifs pour les grandes superficies des salles d'exposition. A cela, s'ajouta un cahier des charges, avec des procédures administratives spécifiques exigées par la UNAM, une relation contractuelle, et un budget.

³⁸ Medina, Cuauhtémoc, *Colectivo Cherani. Uinapikua*, Mexico, UNAM, MUAC, 2022, p10.

De son côté, le rôle d'un commissaire d'un musée d'art contemporain est d'accompagner les productions dans une vision « conceptuelle de l'art », dans laquelle « l'art doit engager le public de manière intellectuelle; il a pour objet la création et la transmission d'idées ³⁹».

L'invitation faite au collectif était aussi l'affirmation d'une prise de position intellectuelle et politique, qui doit amener à une réflexion autour de leur production. Comme il est habituel dans l'organisation d'une exposition, le commissaire et l'équipe du musée sont en contact avec les artistes pendant tout le temps de la production. Il s'agit d'échanger sur les idées développées et d'accompagner la production, afin d'accompagner le processus jusqu'au montage, la présentation publique puis la diffusion.

De leur côté, les artistes se sont éloignés de la dynamique de l'art contemporain et du grand public, relayés par l'institution et le marché de l'art. Les circonstances vécues à Cherán ont provoqué une refonte de leurs processus artistiques dans une pratique collaborative et activiste: « nous sommes un groupe d'artistes originaires de Cherán dont le travail interdisciplinaire émane des racines profondes de la culture Purhépecha. Notre travail s'est trouvé révolutionné avec la révolte de 2011, se révélant par lui-même dans une relation dialogique avec l'autre dans une démarche éclectique ⁴⁰». L'art est devenu un outil social et pédagogique, dans et pour une communauté qui vit une expérience de profonde transformation et dont les membres ne franchissent pas ou peu la porte d'un musée ou d'une galerie.

Les artistes du collectif travaillent depuis dix ans dans cette dynamique lorsque Cuauhtémoc Medina s'intéresse à eux. Cette invitation est une opportunité de visibilité du mouvement et de projection en tant que plasticiens. L'engagement social et artistique est tout à fait clair pour le commissaire. En relation à celui-ci, les artistes déclarent : « l'ambition du collectif est d'accompagner l'expérience de la communauté de Cherán tout en affirmant la production et les axes de chaque peintre individuellement [...] entrelacer dans l'œuvre personnelle une expérience commune, renégocier les relations entre les différentes modalités de tradition et de contemporanéité ⁴¹ ».

³⁹ Darsel, Sandrine. « Le paradoxe de l'art conceptuel », Nouvelle revue d'esthétique, vol. 11, no. 1, 2013, p. 141.

⁴⁰ Interview du Collectif Cheráni du 13 octobre 2020 dans le cadre de la première conférence de « Constellations. Forum numérique. Art indigène contemporain d'Amérique latine ».

⁴¹ *Op. Cit.* : Medina, Cuauhtémoc, *Colectivo Cherani. Uinapikua*, p10.

Ils prennent alors plusieurs décisions. Premièrement, ils choisissent la peinture comme média. C'est une reconnaissance de sa vigueur et de son rôle moteur dans la création contemporaine, même si « la succession des mouvements d'avant-garde depuis la modernité a pu faire croire à la disparition de la peinture au profit d'autres formes de productions artistiques ⁴² ». Ils innovent en associant une technique mixte à un format inhabituel : à mi-chemin entre la peinture murale et de chevalet, l'assemblage d'objets et le collage.

Pour le collectif, la production, le montage et le transport des oeuvres occasionnent en temps normal peu de frais. Malgré la prise en charge du musée, le collectif décide de conserver cette dynamique. Aussi, les artistes choisirent des matériaux peu cher, qu'ils ont l'habitude d'utiliser et en rapport avec le territoire de Cherán. Ils conçoivent d'autre part un système qui facilite la production, le transportable et le montage. Les oeuvres étant d'un format exceptionnellement grand, elles sont constituées d'un assemblage de panneaux mesurant chacun un mètre sur un mètre. Chaque artiste se charge de produire quinze panneaux au total : douze pour l'assemblage d'un seul grand tableau personnel, qui mesure trois mètres de large sur quatre mètres de haut, trois autres panneaux furent réalisés en tant qu'images autonomes. Ces panneaux individuels furent pensés dès le début pour s'enlacer et interférer le montage final, et incarner la notion de collectivité et sa construction. Au total, soixante quinze panneaux d'un mètre carré sont produits. Ceci permit de penser un montage avec plusieurs options d'accrochage en fonction de l'espace. Le résultat consista en : « une grande peinture murale, faite de fragments et de sections qui est à la fois un récit et plusieurs, dans une succession d'options thématiques, de techniques et de la façon de peindre des différents auteurs ⁴³ ».

Avec les bouleversements liés à la pandémie ⁴⁴, l'exposition fut programmée jusqu'à la fin de l'année 2021. Elle eut finalement lieu dans l'Agora, l'espace polyvalent du musée, destiné entre autre aux activités de médiations des expositions. C'est une première pour le musée d'organiser un accrochage dans cet espace. Cet espace atypique et vaste situé à l'entrée du musée, avec des puits de lumière naturelle et des baies vitrées en demi-cercle qui donnent sur la végétation extérieure.

⁴² « Où en est la peinture ? » Consulté le 19 mars 2024. <https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-peinture-contemporaine/ENS-peinture-contemporaine.htm>.

⁴³ *Op. Cit.* : Medina, Cuauhtémoc, *Colectivo Cherani. Uinapikua*, p. 10

⁴⁴ Durant la pandémie de COVID 19, le MUAC est resté fermé au public du 23 mars 2020 au 12 juin 2021

Le montage en hauteur et en arc de cercle des oeuvres, sur fond végétal, ajoutent un caractère immersif et architectural à l'exposition. L'inauguration eu lieu le 27 novembre 2021. Elle fut accompagnée d'un catalogue, d'un forum digital sur « l'art indigène contemporain » en partenariat avec le Tate Muséum de Londres ⁴⁵, et d'un programme d'activités parallèles dont une performance sur le parvis du musée ⁴⁶. L'enthousiasme du public entraîna la prolongation de l'exposition, jusqu'au 3 juillet 2022, c'est-à-dire un peu plus de sept mois. Pour les artistes et le musée, le travail lié a cette exposition aura duré un peu plus de trois ans.

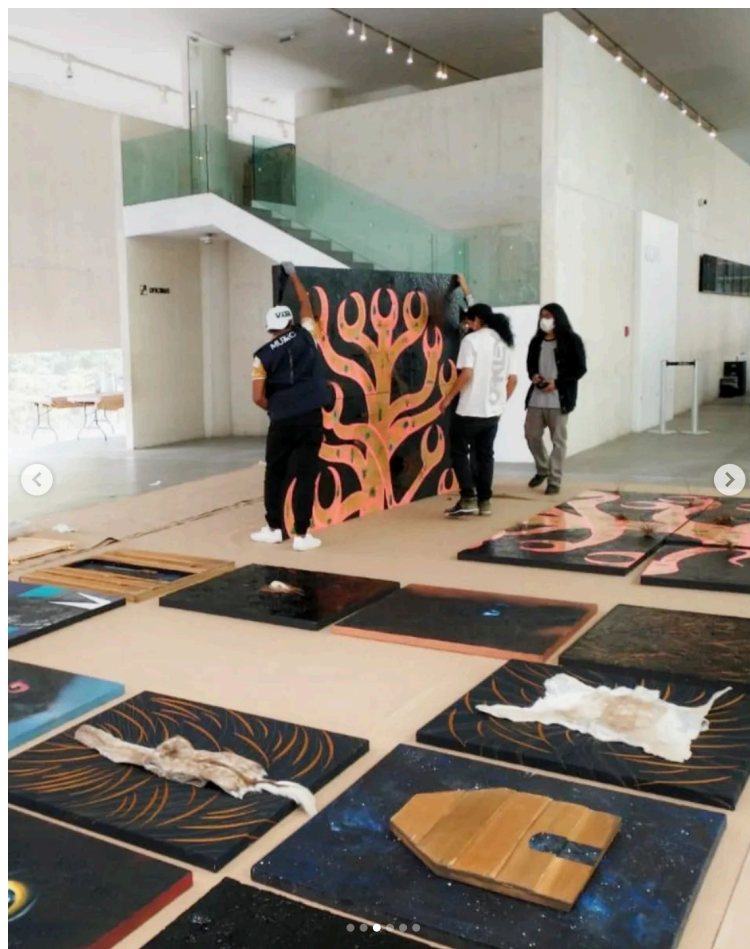


Figure 5 : Vue du montage des oeuvres dans l'Agora.
Source : réseaux sociaux du MUAC UNAM, 2021

⁴⁵ Le forum digital a lieu avant l'exposition, en octobre 2020, date de la première programmation décalée pour cause de pandémie. Forum digital « Constelaciones. Arte Indígena Contemporáneo » du 12 au 30 octobre 2020. Micro-site en ligne espagnol/anglais. Consulté le 6 mars 2024. <https://muac.unam.mx/constelaciones/>.

⁴⁶ Performance du collectif Cheráni « Danza de los sentidos » le 29 mai 2022, où est présentée l'élaboration traditionnelle de lanternes volantes ou *globo cantoya* du Michoacán, Cherán.

Une épistémologie du titre

En ce qui concerne la première partie du titre, « Collectif Cherani », il est la signature d'une identité commune choisie. Un *collectif* d'artistes est un regroupement d'individus travaillant dans le domaine des arts et qui choisissent de collaborer de manière organisée et souvent informelle. Le collectif « remplit un triple rôle, il est à la fois lieu de socialisation, outil stratégique et instance où se produit et se défend un certain nombre de conceptions de l'activité artistique et de valeurs ». ⁴⁷ En d'autres termes, il sert de plateforme pour exprimer des points de vue politiques, sociaux et/ou esthétiques, en vue d'un changement. Il existe de nombreuses initiatives artistiques qui ont cherché à impulser et accompagner des changements sociaux et politiques tout au long du XXe siècle. Au Mexique, on peut citer par exemple le *Taller de Gráfica Popular* (1937) un collectif de graveurs qui réalisaient des affiches destinées à être placardées et accompagner les manifestations communistes ⁴⁸ et le groupe MIRA (1977-1982), impliqué dans divers mouvements sociaux et dont les membres, étudiants des Beaux-Arts, utilisaient des stratégies d'art public (peintures murales, tracts) ⁴⁹; ou encore aux Etats-Unis, *The Guerrilla Girls* (depuis 1985) dont les plasticiennes anonymes organisent des campagnes d'affichage et des vidéos pour dénoncer sexisme, racisme et corruption dans l'art et la politique.

⁴⁷ Liot, Françoise, « Collectifs d'artistes et action publique », in : *L'artiste pluriel : Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, édité par Bureau, Marie-Christine, Perrenoud, Marc, et Roberta Shapiro, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, [<https://books.openedition.org/septentrion/40328> (consulté le 8 juillet 2024)], p. 55.

⁴⁸ Le TGP fut fondé à Mexico en 1937 par Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins et Luis Arenal.

⁴⁹ Ils créent des oeuvres qui imitent la bande dessinée, sur des groupes sociaux tels que les *chicanos*, les ouvriers ou les exclus de la ville de Mexico et leurs problématiques.

Dans le cas du Collectif Cheráni, il regroupe des artistes qui utilisent le muralisme, les arts graphiques, la photographie, la peinture, l'installation, la performance et le texte. Ils explorent les thématiques de l'identité, la mémoire, la politique et l'environnement pour accompagner les transformations sociales et politiques de Cherán, dont ils sont originaires. L'adjectif *Cheráni* rend ainsi compte de l'origine commune de ses membres. Il se compose d'un groupe intergénérationnel de plasticiens tous natifs de Cherán : Bethel Cucué (1990), Giovanni Fabián (1993), Francisco Huaroco (1977), Ariel Pañeda (1966) et Alain Silva Guardian (1991). Par ailleurs cet adjectif exprime l'électrochoc qu'ont été les événements de 2011 pour eux. Selon les propos recueillis par les artistes, « Cheráni » a été choisit également pour son étymologie qui signifie « effrayer ». ⁵⁰ En transposant en français, un « collectif effrayé » donne l'idée d'un groupe qui a pris conscience de sa peur, ou de ce qui fait peur. *Cheráni* est ainsi l'évocation (poétique et lexicale) de deux dimensions : territoriale et émotionnelle.

Tous diplômés (sauf Ariel Pañeda) de la Faculté des Beaux-Arts de Morelia, l'Université publique du Michoacán, ces plasticiens pensaient devoir vivre hors de Cherán pour pouvoir exercer leur profession. Durant cet apprentissage, les artistes du collectif confient que le corps enseignant allait généralement à l'encontre d'une expression qui naît du fait d'être ou de se sentir indigène. Car les enseignements reçus s'appliquent à l'histoire, aux théories et aux techniques de l'art occidental. Leurs pratiques devaient toujours chercher à s'adapter aux normes esthétiques dominées par les influences occidentales. Lors du retranchement de Cherán et l'organisation des *fogatas*, ces plasticiens se réunirent dans un destin commun. Comptant sur leur éducation mais préoccupés par d'autres problématiques, ils commencèrent à penser leur rôle dans cette nouvelle organisation. Que pouvaient-ils faire, en quoi pouvaient-ils contribuer ? ⁵¹

⁵⁰ Ruiz Gallardo, Juan, *Medicina tradicional P'urhépecha*, Morelia, El Colegio de Michoacán, 2002, p.22

⁵¹ Pour tout le paragraphe, je m'appuie sur les propos recueillis lors des entretiens avec les artistes. Voir annexes p.128.

La ville s'étant fermée sur elle-même, ils mirent en place des ateliers artistiques pour les enfants et les jeunes, pour ceux qui ne pouvaient pas se rendre à leurs établissements scolaires, situés hors de Cherán. Puis, dans une volonté de récupération de l'espace public, ils réalisèrent des peintures murales sur de nombreux murs de la ville. Les images peintes illustrent le conflit et/ou évoquent l'identité Purhépecha. Poursuivant cet effort de visibilité, ils créèrent, en accord avec les habitants, le un musée en plein air (*Museo de sitio*) dans la forêt. C'est un lieu de mémoire du soulèvement dédié à la forêt, où ils décidèrent d'installer, entre autres, les carcasses des véhicules incendiés durant les affrontements, qu'ils transformèrent en oeuvres d'art. Années après années, depuis la *Casa de la Cultura*, ils s'investirent toujours un peu plus dans le fonctionnement culturel et social de la ville. Ils répondirent à l'urgence d'une reconfiguration communautaire et de la restauration du lien social avec l'outil dont ils disposaient : l'expression artistique. « Ainsi, les techniques et les processus appris de la tradition occidentale coexistent, s'enrichissent et se transforment avec les connaissances traditionnelles pour exprimer notre position face à la réalité. Par conséquent, grâce à la projection plastique, nous parvenons à revitaliser la mémoire de notre vie quotidienne et de nos espaces communautaires, pour nous considérer comme des interlocuteurs toujours ouverts ⁵² ».

Le Collectif Cherani naquit des événements de 2011 et noua son destin à celui-ci. Tout comme la communauté se libéra des exactions du crime organisé, les plasticiens de Cherán firent voler en éclat le cadre normatif dans lequel leur conception de l'art avait été confinée jusqu'alors. L'essence du Collectif Cherani se trouve dans l'association entre des langages artistiques acquis durant leur formation et les traditions de leur origine.

La langue est d'ailleurs présente dans le titre, comme un point cardinal. Le Purhépecha a toujours été associé à un peuple et une géographie. C'est une des langues amérindiennes qui n'a pas de filiation avec d'autres langues vivantes : linguistiquement, c'est un isolat. Elle est également appelée « langue tarasque » par les conquistadors espagnols au XVI^e siècle. Elle a donc une longue histoire de marginalisation et de résistance.

Aujourd'hui, elle est toujours parlée par les habitants de la zone du lac Pátzcuaro et dans les hauts plateaux du nord-ouest de l'État du Michoacán. Elle compte aujourd'hui environ 142.000 locuteurs, dont le nombre est susceptible de décliner, ce qui en fait une langue vulnérable ⁵³.

⁵² Citation tirée de l'interview au Collectif Cheráni du 13 octobre 2020 dans le cadre de la première conférence de « Constellations. Forum numérique. Art indigène contemporain d'Amérique latine ».

⁵³ Pour les données concernant la langue Purhépecha : Gobierno de Mexico, Secretaria de Cultura, [https://culturaspopulareseindigenas.gob.mx/pdf/2021/cartografia/Cartografia_linguistica_Purhepecha.pdf] (consulté le 8 juillet 2024)]

Le terme Purhépecha *Uinapikua* fait référence au mot « force » compris comme « énergie créatrice permanente ⁵⁴ ». Il s'agit par ailleurs d'un mot important car il est employé dans la devise du peuple Purhépecha « Juchari Uinapikua ». Ceci signifie « Notre Force ». Cette devise instaure l'*unité* et la *force* comme des valeurs fondamentales dans la reconnaissance d'une identité et de sa capacité d'auto-détermination politique. *Uinapikua* est donc un mot qui connecte à un peuple, à une géographie, à une histoire, à une représentation politique. De surcroît, il est employé ici pour rendre compte de l'importance de la créativité et donne son titre à une production culturelle. Notion centrale de récits et savoirs locaux, ce mot appelle à une identité, à la politique et à la création. L'utilisation du terme purhépecha invite à une « déconstruction de la rationalité universelle », pour reprendre les termes de Donna Haraway qu'elle développe dans les « Connaissances situées ⁵⁵ ».

À cet égard, la biologiste et philosophe féministe revendique une production de savoirs capable de rendre compte des lieux et des histoires depuis lesquelles ces connaissances sont produites et reçues. Ces particularités sont capables de créer de nouveaux récits et découvertes scientifiques. Dans cette perspective, *Uinapikua* est une articulation de connaissances situées. En investissant le terme *Uinapikua*, le collectif cherche à créer de nouveaux récits. À cet égard, une des tâches du collectif consiste à puiser dans les racines profondes de la culture Purhépecha, pour donner la possibilité de réinventer les récits, les images, l'identité : « réinventer l'identité à partir de la liberté poétique ⁵⁶ ».

Le titre « Colectivo Cheráni. Uinapikua » introduit des concepts et des thèmes qui dépassent le propre champ de l'art, et invitent par là-même à un déplacement. C'est l'invitation à une approche décoloniale de l'art, et invite le spectateur à un changement de valeurs. L'exposition *Uinapikua* est l'énoncé d'une identité retrouvée et réinventée grâce à la rencontre de trois forces : la « liberté poétique », l'« énergie créatrice permanente » et la force de la collectivité.

⁵⁴ *Op. Cit.* : Medina, Cuauhtémoc, *Colectivo Cherani. Uinapikua*, p. 10.

⁵⁵ Haraway, Donna, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and The Privilege of Partial Perspective » *Feminist Studies*, États-Unis, 1988. Article traduit en français « Connaissances situées : la question scientifique dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle ». *CEHTA - EHESS*, 2015, 20 p. [http://cehta.ehess.fr/docannexe/file/1290/donna_haraway_savoirs_situe_s.pdf (consulté le 8 juillet 2024)]

⁵⁶ *Op. Cit.* : Medina, Cuauhtémoc, *Colectivo Cherani. Uinapikua*, p.10



Figure 6 : *Kuínikórupsi [oiseau du Corpus]*, Bethel Cucué, 2021

Peinture à huile, tissu, fil et peaux d'animaux sur toile.

400 x 300 cm.

I. Métamorphose de l'Héroïne

Le premier tableau est l'oeuvre intitulée *Kuínikórpusi* de Bethel Cucué. La seule artiste femme du collectif y développe une vision de la femme au sein d'une communauté qui s'est transformée. Cette image se construit dans le cadre des croyances et des traditions Purhépecha. Mais si les femmes sont les gardiennes et les transmettrices des traditions, elles sont également les agents du changement. Ce sont les femmes qui ont déclenché la révolte du 15 avril 2011. Pourtant, les femmes ne participent pas ou peu aux affaires publiques dans les communautés indigènes ⁵⁷.

Ici l'artiste rend visible le rôle des femmes dans la protection de la communauté. Cette image est une confrontation aux stéréotypes de représentations occidentales, liée aux pratiques et aux croyances ésotériques purhépecha. C'est aussi l'image d'un changement profond. Celle de la métamorphose de la femme purhépecha, véritable héroïne du soulèvements de 2011, aussi celle de la *mue du corps social féminin* ⁵⁸.

⁵⁷ « Le processus d'autodétermination pour gérer et conserver les ressources de la communauté s'est accompagné de l'autonomisation des femmes en tant que défenseurs de la forêt. Fin 2014, il a été décidé que pour la deuxième administration, à partir de 2015, un Conseil des femmes et un Conseil des jeunes. À partir de là, de plus en plus de femmes ont pu participer aux conseils, ce qui a permis d'atteindre un meilleur équilibre entre les hommes et les femmes ». Lemus, Alicia, « Movimientos comunitarios y la participación de las mujeres p'urhepecha », *Antropología. Revista interdisciplinaria del INAH*, n°10, 2021, p. 95-105. [<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/18261> (consulté le 8 juillet 2024)], p.99.

⁵⁸ Le corps féminin entendu ici comme l'ensemble des femmes de Cherán mais aussi comme incarnation des transformations des rôles qui leur sont assignés dans la société.

Centrale dans l'oeuvre, le portrait d'une belle et mystérieuse jeune femme. Ici, on s'éloigne d'une représentation féminine liée à la nature et aux traditions. Comme dans une image baroque, l'artiste combine ici les codes de représentations. Elle n'hésite pas à représenter une « Sikuàmecha » sous les traits d'une super-héroïne, issu d'un univers fantastique ou de *comic*. Une *Sikuàmecha* est, en langue P'urhépecha, une *sorcière-guérisseuse*, détentrice du don de « *brujería* » ⁵⁹. Cherán est considérée comme le principal centre de la *brujeria* P'urhépecha. Elle est présente dans de nombreux événements quotidiens, dans les pratiques médicales, dans les fêtes catholiques et dans les rites traditionnels ⁶⁰.

Les pratiques occultes sont liées à la médecine traditionnelle, qui est un système médical organisé par certaines personnes en particulier qui développent des spécialités, en général héritées. Son efficacité réside dans la croyance en celle-ci, sous trois aspects complémentaires : la croyance du praticien en l'efficacité de ses techniques, celle du patient (ou de la victime qu'il poursuit), et enfin la confiance et les exigences de l'opinion collective ⁶¹. Dans ce système, Les femmes *sikuame* réalisent des *travaux* qui sont des commandes personnelles pour résoudre certains conflits ou obtenir un avantage. La satisfaction privée est recherchée, et ce n'est pas toujours dans l'intérêt du bien collectif ⁶². C'est pourtant le rôle que la communauté attribua aux *Sikuame* dans la protection de la municipalité durant la révolte de 2011, qui n'ont pas oeuvré dans un intérêt privé mais pour le bien commun ⁶³.

⁵⁹ A Cherán, la plupart des femmes spécialistes de la thérapeutique magique et de la sorcellerie sont nommés Sikuàmecha, pluriel de Sikuame. Il n'y a que des femmes Sikuame. Il s'agit d'une spécialisation sexuelle qui concerne des domaines d'action sociale et thérapeutique où : homme = médecine empirique = domaine public, et femme = médecine magique = domaine privé. Cette différence est liée au type de médecine, "bon" ou "mauvais", avec lequel la population les associe ». Ruiz Gallardo, Juan, *Medicina tradicional P'urhépecha*, Morelia, El Colegio de Michoacán, 2002, p 19.

⁶⁰ Beals, Ralph Leon, *Cherán: un pueblo de la Sierra Tarasca*, [1945], Morelia, El Colegio de Michoacán, 1992, p. 372.

⁶¹ Dès leur plus jeune âge, les filles et les garçons sont initiés aux traditions et aux systèmes de croyances. La *brujería* fait partie des données culturelles qui initient la socialisation primaire et imprègne une grande partie de la vie collective. *Op. Cit.* : Ruiz Gallardo, Juan, *Medicina tradicional P'urhépecha*, p.36 et 230-231.

⁶² Les *Sikuame* guérissent et rendent malades, elles peuvent faire le bien ainsi que le mal. Elles sont de plusieurs types. Parmi les Sikuame, il y a par exemple : celles qui font des devinettes (*teruhchacurahperi*), les interprètes de signes (*uintsi-yandakuareni*), celles qui rendent les gens fous (*uanan betanpeni*), celles qui font l'œil (*éskua úkuni*) et les charmantes (*nizcutiperi*) », *Op. Cit.*: Ruiz Gallardo, Juan, *Medicina tradicional P'urhépecha* p. 202.

⁶³ Suite à la rébellion des femmes, il y eut l'attente d'une contre-attaque des renforts des hommes de main du crime organisé. Un grand nombre de femmes de la ville se sont repliées dans les maisons pour prier ensemble. Pour l'artiste comme pour les habitants, les *Sikuame* ont utilisé l'énergie des prières pour protéger la communauté. Plus tard, elles ont protégé les quatre points d'accès principaux du village en faisant des «barrières», c'est-à-dire en investissant ces lieux énergiquement, avec des objets et des rites, faisant de ces endroits sacrés des « sites de pouvoir » du territoire Cheráni. Entretien avec de Bethel Cucué, voir en annexes, p.129.

Bien évidemment, la représentation d'une *sorcière* est une confrontation aux stéréotypes occidentaux. Les communautés indigènes font souvent l'objet de discriminations en ce qui concerne leurs croyances et leurs pratiques de guérison, car celles-ci n'ont (généralement) pas de fondements scientifiques. Pour autant l'artiste met au centre de son oeuvre une *Sikuame*, protectrice de la communauté lors d'une attaque particulièrement violente. Désormais, cette force occulte est rendue visible, alors que « les *sikuame* font profil bas devant les gens, bien qu'elles soient toujours actives ». Il y a une ambiguïté dans la description de cette attitude, dans un rapport de force entre visibilité et puissance. On ne sait pas si le « profil bas » correspond à l'attitude qui est assignée aux femmes en général dans l'espace public et dans les rôles sociaux, ou si on ne doit pas se fier aux apparences. Cette attitude la rend dangereuse et imprévisible. C'est sans doute ce qui est mis en valeur dans la discrétion publique des *Sikuame* comme de la force occulte : leur imprévisibilité. Bethel Cucué contrecarre ici une certaine vision de la femme indigène comme un groupe homogène soumis, dont on nie la capacité stratégique à défier les apparences dans les représentations sociales.

À cet égard, pas besoins de remettre en question la place des femmes au « second plan » dans la vie de la communauté. La représentation et la participation à la structure de gouvernance sont dominées par les hommes, tout comme dans les festivités rituelles et religieuses. Pourtant, en dépit des apparences, les femmes sont celles qui rendent pérennes les traditions et la survie de la communauté en tant que telle. Au sein des rôles assignés, les femmes font *tout ce qui ne se voit pas*. : « En raison de la nature de cette célébration, il semble que les femmes restent en retrait puisque les hommes participent presque exclusivement à la procession. Pourtant, la présence des femmes est essentielle au développement de cette fête rituelle-religieuse. Elles sont derrière chaque famille, prennent des décisions, accordent des permis et collaborent avec les *panaleros* et les *cargueros*. Ces gestes quotidiens et qui passent inaperçus remplissent un rôle qui s'accomplit selon les coutumes. Pour nous, chacun fait sa part pour maintenir la tradition vivante ⁶⁴». Ceci vient par ailleurs contrecarrer la vision féministe occidentale qui fait de sa lutte la reconnaissance du travail féminin et la répartition plus égalitaire des tâches entre hommes et femmes.

⁶⁴ Cucué, Bethel, in : *Op. Cit.* : Medina, Cuauhtémoc, *Colectivo Cherani. Uinapikua*, p. 31

D'autre part, il est nécessaire de revenir sur la célébration qui est mentionnée plus haut. C'est une des fêtes les plus importantes du calendrier Purhépecha. Le *Corpus Cristi* ou *Fête-Dieu*, est une fête du printemps qui annonce l'arrivée des pluies, condition nécessaire pour garantir les prochaines récoltes, et qui correspond à la célébration chrétienne de la Pentecôte. C'est une puissante manifestation de syncrétisme qui résulte de la rencontre au XVI^e siècle des rites et croyances du peuple Purhépecha et du catholicisme de l'Espagne colonisatrice ⁶⁵. Elle a permis de continuer les rites Purhépecha, tout en incorporant la liturgie chrétienne. Après l'office religieux, la « forêt dansante » descend sur la place centrale de la ville. Ce sont les jeunes hommes de Cherán qui sont chargés de construire, de remplir puis de porter les *katarakuas* (figure 7 et 8) puis de faire *danser la forêt* ⁶⁶ pour remercier la terre pour les récoltes de l'année et amorcer la saison des pluies.

Ce sont également les hommes qui portent la *Chiripe*, cette cape d'origine pré-hispanique en feuilles de palmier tissées, utilisée pour se protéger de la pluie (figure 9). Pourtant, dans *Kuínikórupusi*, c'est une *sikuame* ailée d'une *Chiripe* que l'artiste place à l'intérieur d'une *katarakuas* (des bandes noires symbolisent les barreaux, traversée par des peaux d'animaux). Dans cette image allégorique, le corps de la *sikuame* apparaît être l'élément de *transsubstantiation* pour la communauté. La femme protectrice de la communauté est l'élément absolu du changement, comme le changement de saison est essentiel aux récoltes. Mais c'est également elle, en retour, qui expérimente une mutation.

⁶⁵ Dans tous les villages Purhépecha, la célébration du Corpus est célébrée entre mai et juin (selon la date de la Pentecôte) avec des variantes traditionnelles locales. Les communautés célèbrent la transsubstantiation du corps du Christ comme tous les catholiques, avec une messe qui commémore la descente de l'Esprit-Saint parmi les apôtres. Pour tout le paragraphe sur la fête du Corpus à Cherán, voir : *Op. Cit.* : Beals, Ralph Leon, *Cherán: un pueblo de la Sierra Tarasca*, p. 287

⁶⁶ *katarakuas* : sortes de cages-structures en bois qui abritent des branches, des feuilles et des fleurs (principalement des orchidées), ainsi que des dizaines de nids d'abeilles et d'animaux sauvages (morts ou vivants) capturés dans les forêts environnantes. Ils les portent sur leur dos et dansent, représentant une « forêt dansante ».



Figure 7 : La danse des arbres durant la fête du *Corpus Christi*. Cherán. 2019.
Source : site de Florence Leyret



Figure 8 : *katarakuas*
Source : site de Florence Leyret, 2019



Figure 9: la *Chiripe*
Source : Internet

Dans cette oeuvre, le corps est une construction de sens. L'artiste fait un assemblage et crée un effet visuel. L'artiste passe par des codes de l'imaginaire populaire : « Le fantastique est également apparenté au réalisme magique, genre propre à la littérature latino-américaine et fondé sur l'insertion d'éléments surnaturels dans un récit réaliste. [...] En introduisant un élément qui en brouille les repères, il a un pouvoir de perturbation ⁶⁷». Ici, les éléments perturbateurs sont les ailes. Les bras ailés transforment cette femme en une *mutante*. Tantôt, angélique, telle une Victoire de Samothrace, qui se fait messagère de la victoire de Cherán. Tantôt, guerrière, en pleine « transe guerrière », qui rappelle les représentations des amazones combattant nues (figure 10 et 11). Nudité cependant dissimulée par un attribut masculin qui littéralement *lui donne des ailes*.

Mais il s'agit ici plutôt de la mue d'un être « qui brise sa carapace trop étroite et s'en fait une plus jeune; sous son enveloppe nouvelle, on reconnaîtra aisément les traits essentiels de l'organisme qui ont subsisté ». (⁶⁸). Placée à l'intérieur d'une *katarakuas*, elle y fait sa *mue* : son nouveau corps (qui est nu, sexuellement mature et jeune) déploie des ailes qui sont lui confèrent un pouvoir masculin. Les ailes, celles magiques des *Sikuame* et celles de la force masculine de la *Chiripe*, sont l'élément central de cette *Métamorphose de l'Héroïne*. Elle est placée au centre de la transformation sociale de la communauté et se métamorphose avec elle dans « mentalité ouverte et cordiale, qui implique la rêverie, la création, le vivre ensemble, jusqu'à pouvoir voler ⁶⁹ ».

⁶⁷ Selon le théoricien de la littérature Tzvetan Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*), le fantastique se distingue du merveilleux par l'hésitation qu'il produit entre le surnaturel et le naturel, le possible ou l'impossible et parfois entre le logique et l'illogique. En français, une erreur fréquente consiste à appeler « fantastiques » tous les textes appartenant au genre anglo-saxon de la *fantasy*, comme ceux de J. R. R. Tolkien, alors qu'ils appartiennent en réalité au domaine du merveilleux et de la *fantasy*.

Viegnes, Michel, « Le fantastique: origines et enjeux », *Universitas*, Revue digitale de l'Université de Fribourg, Vol. 1, 2019. [<https://www.unifr.ch/universitas/fr/editions/2018-2019/social-media/le-fantastique-origines-et-enjeux.html>. (consulté le 8 juillet 2024)]

⁶⁸ Dictionnaire CNRTL, « muer » Citation de Henri Poincaré, 1905.

⁶⁹ Gallardo Ruiz, Juan, « Xarhatakuarhikuarhu : el sentir, el decir y el hacer de los artistas visuales de Cherán, frente a situaciones de cambio social », *Narrativas Antropológicas del INAH*, n° 3, 2021, p.128-144. [<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/narrativasantropologicas/article/view/16545/17580> (consulté le 8 juillet 2024)] p. 133.



Figure 10 : Combat entre Grec et Amazone. Frise du temple d'Apollon Epikourios à Bassai, 420-400 av JC, British Muséum. Source : site internet du British Muséum



Figure 11 : Vallejo, Boris, illustration *Fantasy*, 1980.
Source : site internet de l'auteur



Figure 12 : *Uri* [Explorateur Créatif], Alain Silva Guardian, 2021.

Gravure sur linoléum, xylographie, acrylique, tejamanil et objets sur toile. 400 x 300 cm.

L'oeuvre est accompagné d'un texte en langue purhépecha

II. L'*Alter Ego*

Le deuxième tableau est « Uri » d'Alain Silva Guardian. L'artiste assemble des éléments peints à l'acrylique avec des motifs réalisés en gravure (linoléum et xylographie) et fixe des objets tridimensionnels, principalement des machettes et des faucilles encadrées par des fragments de « tejamanil » (tuiles en bois traditionnelles des maisons des plateaux forestiers). Un personnage tient un masque de bois et un chapeau. Il est entouré de racines qui s'étendent sur toute la surface du tableau. Dans cette oeuvre, l'artiste aborde et questionne l'activité artistique du point de vue du langage et de l'identité : comment expliquer son activité d'artiste plasticien à ses grands-parents ? Quel est le rôle des producteurs visuels du présent au sein de la communauté ? Comment traduire de tels concepts et les faire signifier d'une langue à l'autre ?

Toute l'oeuvre tourne autour du mot *uri*, difficilement traduisible du Purhépecha, et de la possibilité de structurer une connaissance nouvelle de son sens. En effet, l'artiste appartient à une génération qui ne parle plus la langue mais veut essayer de « penser » en Purhépecha : « Placer le mot [uri] comme axe central de la proposition vise à exposer l'exercice de réflexion mené autour de la conceptualisation de ce terme. Cet exercice place au centre la participation d'un locuteur qui réalise un processus herméneutique, strictement en langue Purhépecha. La compréhension du mot atteint les limites connues en matière d'étymologie et passe naturellement par la phonétique lors d'une discussion entre membres d'une famille.

Si l'on interroge différentes générations d'une communauté indigène, les langues ont tendance à être oubliées par les plus jeunes. Il est difficile pour celles-ci de penser dans la langue car, étant non-locuteurs, certaines connaissances ne se transmettent pas, ou par d'autres moyens différents de comment le faisaient nos ancêtres. Nous travaillons avec la mémoire puisqu'il existe peu de références dans l'étude actuelle de la langue ⁷⁰.»

Alain Silva est le seul artiste qui accompagne son travail plastique d'un texte en Purhépecha. En plus de celui du catalogue, qu'il a rédigé en espagnol, ce trouve un texte signé de Elías Silva Castellón, le père de l'artiste (Figure 13). Il naît de la volonté de générer des connaissances actuelles en langue Purhépecha. Pour cela, l'artiste a fait appel à sa famille: ses grands-parents, qui parlent la langue et son père qui est un professeur bilingue Purhépecha - espagnol.

Lors d'une conversation que l'artiste a avec ses grand-parents purhépecha au sujet de son activité de plasticien, son père transcrit ce qu'ils s'expliquent et se centre sur le mot *uri*. Si dans un lexique occidental le sens se rapproche du mot « artiste » cette définition ne coïncide pas totalement en Purhépecha. *Uri* n'est pas l'expression d'une individualité, car il représente à la fois le créateur et l'énergie créatrice, présente en tout-un-chacun. C'est une sensibilité, un *créer infini* : « Le *créer l'infini* est un espace bref de la personne qui vit pour être le créateur de ces multiples infinis dans la joie d'une marche sensible à travers le monde ». « Le travail d'un *uri* met en valeur les différentes opérations, capacités sensibles, mentales et spirituelles en relation avec les rituels, les fêtes, les usages et les traditions ⁷¹ ». Dans le lexique Purhépecha, *uri* est un suffixe qui modifie le nom d'un outil, pour devenir son activité et /ou la personne qui exerce ce métier. Par exemple, l'activité de celui qui fabrique les *tejamanil* devient *le nom de l'outil + uri*. C'est-à-dire que l'outil est manié par une personne, le créateur et, simultanément devient l'action de créer cet objet ⁷².

Dans l'oeuvre de Alain Silva, la question de l'identité est représentée dans le tableau de manière métaphorique par la présence du bois et des activités collectives liée à la forêt : collage de divers morceaux de bois, des *tejamanil* et présence des outils associés au travail de coupe. Pour le replacer dans son contexte, le mot *uri* est abordé à travers l'exemple de la fabrication d'une « troje », une grange ou maison traditionnelle en bois (figure 14). Un groupe d'habitants se constituait de manière spontanée pour mener à bien cette construction, ce qui le rend le travail collectif.

⁷⁰ Silva, Alain, in : *Op. Cit.* : Medina, Cuauhtémoc, *Colectivo Cherani. Uinapikua*, p 26

⁷¹ Silva, Alain, *Ibid*, p. 26

⁷² Interview de l'artiste. Voir annexes, p.129.

Uri

Miasinka enka juchí tatita/ nanita isirini arhienka “ampe uri’pirini, ampe urakuepirini sani”. Urakua, uri, jinteesti ma uantakua enka arhieja: u, uri, jinteji uni jarhani ini echeri jimpó ka juchá kuiripuecha jinteeskina uri. Uarhimasi o achamasi iamintuecha jinteeskina uri, uriicha. Ka uri jorhenejka enka eskani jauka, exé, exéni jajkiichani, exeni jarhasinti uriichani. (Jimpoki echeriru anapu ampe jinkoni uasinka uetarhijku, xarhatajku, anchitajku ka ampe uetarhijku).

Exeni jarhasinti nasi anchikurhijki, nasina pirataranajki inte ampé o sesi jaakuntaani, sesi jarhaji ampe uni ka isi jinteeni k’eri o jorhenati uri. Uantaku uri, isi ampe janaskanani jakí, iasi jatí pari jirinakuntani ampeski URI enka janaskanajka ini urakuani, urina ma nania nirasini, nania xanarani jarhasini parhakpenirhu, uriicha.

Jimpó uri nompe, jimajka k’uripu uaxanutini jarhajka erokuarhi ampé. Uri, sapichuekuarhu uenanasinti, juchá iaminitu tumpí, mari sapiecha, juchá ueenasinka uriini, jarhoajperaparinksi ka isi k’uiripuini, uriiparini. K’uiripu janaskatiicha exejka tumpini, mari-kuni uriiparipani ka santeruksi jarhoasinti jorhenani ampe, pari sesi uni, janaskani sesi uriini.

Niarani k’eri urini o mitijti uri, jinteesti jimpoki p’ikuarherasinka, p’ikuarhinisinti ka jimini uachajachajkuni (pani) na jinteeni santeru sesi uri.

¿Ampesi uenaniyki uni, urini o untsti ampé? ¿Antisi uni jintee uni? Ka uri no jinteesti majku jasi eska untsti. Ma ueenani, Uni kantsakata usinti, jarhoapisinti enka manarajka, xanarajka, unchka ma anchikuarhini. Ka Uni jinteesti enka ujka ma sesi ch’anajkuni ma anchitakua ampe, uni sesi ukuarhu ampe.

Uri jinteesti inte enka eskani jarhajka ka uni ma untani ixi ka ixi, inteni ka inteni. Urajku ampe jimpó untasinti, jintesinti ma untsti. Uri, jinteesti ma p’ikuarhiniti, ma eratsiti, ma mititi, jinteesti ma anchikurhiri, jinteesti ma enka kurhamukujpejka enka kurhantijtejka enka mitijka jarhoatakurheni ka mitini kurhajkurheni jarhoajperata. Ini ampe uri enka tankorherajka iamu ampe jorhoatakorhejka jinteesti Uri ka maruteru k’uiripuecha xarhakuasinti inteni ukua, anchikurhita ampe. Ma k’uiripu usinti iamu ampeeni, jameri untsti jimpoki sesi manataasinti k’erati, sapirhati ampe enka untajka xerekuarhirini o ukua ueenakata.

K’uripue exesinte eskakua jimpó ka tsipintasinti inteni exerini xarhatakurhijkuani. Uri, urinksi janaskatasintiksi, arhisintiksi; sesi ampe jinteesti enkari iasi xarhatachintsini jaká jimpó iuamu ampe jinteeskina pari tsipikua: ma ta uristi, ma kurhinta uri, jimpó maru tsekaristi, uristiksi jimpó iamu ampe marhoakuasinti maruteruechani, tsipiratarantani, p’ikuarhitarantani, manakurhitarantani. Jimposi i xarhatakua inteni uriicha, maru k’uiripuecha inteni exerini arhisintiksi ka janaskasintiksi enkaksi uantaskurhijka “t’u ampe sani urakueski juchi taati, naanti, juchí uatsi t’u ampe sani urakueski t’u ampe sani uriski.

Elías Silva Castellón

Figure 13 : texte en langue purhépecha du père de l’artiste
Source : Catalogue de l’exposition, p. 25

C'était aussi un travail de création lié à un métier aujourd'hui en voie de disparition : couper, fendre, assembler sans aucun clou les troncs et monter les murs, puis tailler les *tejamanil* et les assembler faire le toit. De plus, les *trojes* ont la particularité d'être mobiles, donc démontables. Aujourd'hui, ces constructions ne se font plus et seulement quelques anciens possèdent ce savoir-faire : « Bien qu'il soit compréhensible que de nouveaux modes de vie soient adoptés par les habitants des communautés rurales et que la transformation de l'habitat en fasse partie, certains considèrent que la préservation des centres historiques et des habitations traditionnelles ou vernaculaires est une nécessité et une forme qui confère une identité et un sentiment d'appartenance ⁷³».

Rappelons-le, la forêt est un lieu de vie autant que de croyances. Le bois est la matière première des constructions et de l'artisanat de Cherán. Il est l'enjeu de la révolte de 2011. Tous les outils fixés dans le tableau sont les outils de la vie quotidienne et du travail de coupe dans la forêt, ce sont aussi des armes potentielles : machette, hache, faucille et houe. Leur taille et leur poids léger en font des instruments maniables et très répandus dans la population.



Figure 14 : *Troje* purhépecha. Source : site internet de Archivo Torres Salomao, 2010.

⁷³ Martínez-Aguilar, José Manuel, et Bedolla-Arroyo, Elda, « Transformación de la vivienda tradicional de Michoacán. problemáticas y acciones de conservación », *Legado de Arquitectura y Diseño*, Vol. 16, n°30, Juillet 2021, p. 4-13. [<https://doi.org/10.36677/legado.v16i30.15849> (consulté le 8 juillet 2024)], p.6.

Leur maniement peut prendre différentes significations : en tant qu'outils de coupe ou d'armes blanches. D'ailleurs, les représentations des outils des paysans et des ouvriers sont devenues des icônes dans l'histoire des mouvements révolutionnaires ou tristement célèbres lors de crimes de masse : la faucille et le marteau comme symbole du communisme de l'ex-URSS; la machette comme l'arme fétiche des *guérilleros* d'Amérique Latine ou en Afrique, lors du génocide au Rwanda, notamment. Les outils du travail sont possiblement les armes d'une population entière et représentent par là-même une menace latente.

Ici, l'artiste conserve une certaine ambiguïté, car on ne sait pas s'il se réfère à de simples outils ou à des armes. Il inscrit des mots sur les lames, notamment *Juchari Uinapikua* et *Uinapikua* (oeuvre qui figure sur la couverture du catalogue de l'exposition, voir figure 3) ou seulement le nom de l'outil en Purhépecha. La violence n'est pas explicite ni spécialement convoquée, elle reste symbolique. Les outils rendent visible la force vive de la culture Purhépecha, la résistance populaire et la lutte pour la défense du territoire. La véritable force, c'est la création, qui est infinie et vitale. Elle doit être défendue.

Finalement, Alain Silva se lance à personnifier un *uri*. Central dans la composition du tableau, il fait le portrait d'un individu, un « T'arhe ⁷⁴ ». Ce personnage apparaît au milieu d'une végétation envahissante et mystérieuse, entre les tuiles de bois et les outils-armes. Un *T'arhe* est un danseur d'une tradition festive de Zipiajo, la communauté du père de l'artiste. Un *T'arhe* est un « ancien » qui contribue, le premier jour de janvier à une purification, ou *limpia* des foyers. Les *T'arhes* sortent à plusieurs, souvent c'est un groupe de jeunes amis. C'est une action improvisée et n'importe qui peut la faire. Les jeunes se couvrent le visage d'un masque rudimentaire de bois et commencent à chahuter dans les rues. Les familles les invitent chez eux. Ils viennent animer et perturber le foyer, plaisantant avec les membres de la famille, dansant de manière improvisée. Ils réalisent ainsi une *limpia* du domicile qui chasse les mauvais esprits et interviennent pour que les récoltes de l'année soient bonnes. En échange, la famille donne à manger et à boire.

En représentant un *T'arhe* en tant que *Explorateur Créatif* Silva trouve un *alter ego purhépecha*. Il se représente au sein de la communauté. Pour lui, si les habitants comprennent et reconnaissent l'activité des *T'arhe*, ils peuvent comprendre ce qu'est une *performance*, en tant que création symbolique, ou encore du théâtre improvisé.

⁷⁴ Pour tout ce qui concerne le *T'arhe*, se référer à l'entretien fait à Alain Silva, en annexes p.129.

De ses propres mots, il explique les points communs qu'ont entre eux un *T'arhe* et un artiste : « Ils ne font pas quelque chose de spécifique, ils ne font pas d'artisanat, ils ne font rien de tangible. À nos yeux, ils ne font que danser, bavarder, mais en réalité ils font beaucoup plus ».

Ce qui intéresse l'artiste, c'est de déclarer *uri* une activité au sein de la communauté. Il s'identifie à ce personnage en tant qu'*explorateur créatif des racines* de la culture et de la langue Purhépecha. Si cette activité n'est pas tangible, contrairement au travail du bois et à la lutte armée, elle est pourtant aussi essentielle à la survie de la communauté. Dans son texte, Alain Silva conclut : « Se définir comme *uri* répond temporairement à ce que nous faisons au sein de la communauté : en éternelle recherche d'identité ⁷⁵ ».



Figure 15. *Uri Ma*, Alain Silva. Image de couverture du catalogue de l'exposition.
Crédit image : MUAC 2021

⁷⁵ Silva, Alain, in : *Op. Cit.* : Medina, Cuauhtémoc, *Colectivo Cherani. Uinapikua*, p 26.



Figure 16 : *Généalogie, autonomie intemporelle*, Giovanni Fabián, 2021.

Huile, chapopote [goudron], résine, racines et émail sur bois.

400 x 300 cm.

III. Une Généalogie Choisie

Situé en troisième position, le tableau « Généalogie, autonomie intemporelle » est celui de Giovanni Fabian. La particularité technique de ce tableau est que les panneaux qui le composent sont en bois, contrairement aux autres tableaux dont les panneaux sont en toile. Le ton chatoyant, la forme organique et bien découpée de l'arbre contrastent avec le fond obscur et goudronneux, auquel sont fixées des racines sèches. Réparties à l'intérieur de l'arbre, de petites figures de personnes, d'animaux, de végétaux et d'objets sont peintes dans des tons à dominantes vertes. Ces contrastes donnent une propriété très graphique à la composition, qui communique un puissant message visuel. Cet arbre immense, dominant toute l'image, impose une lecture symbolique de celui-ci : « Parce que ses racines plongent dans le sol et ses branches s'élèvent dans le ciel, l'arbre est universellement considéré comme un symbole des rapports qui s'établissent entre le ciel et la terre. Il possède en ce sens un caractère *central*, à tel point que l'*Arbre du monde* est un synonyme de l'*Axe du monde* ⁷⁶ ». Cet arbre, axe du monde purhépecha, mais aussi celui de l'artiste qui y représente ses racines. Des racines qui sont plutôt un gigantesque rhizome multi-espèces et surtout, elles sont choisies.

⁷⁶ Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1997, « Arbre » p. 62.

Si cette image est éminemment allégorique, elle est également inter-iconique. En effet, l'artiste se ré-approprie la forme de l'arbre et du jeu de branches telles qu'elles sont représentées dans la planche XXVII du codex colonial la *Relation de Michoacán* ⁷⁷. On peut facilement reconnaître la forme de l'arbre dont les épaisses branches asymétriques se terminent par une forme végétale très particulière, une sorte de pince en arc de cercle (figure 17).

Cette illustration est la dernière planche de la *Relation Michoacán* et traite de l'arbre généalogique de la dynastie des *Uacusecha* (les « Aigles »), les *Cazonci* (ou seigneurs) qui gouvernaient Patzcuaro, Cuyacan et la cité de Tzintzuntzan depuis sa fondation en 1200 jusqu'à 1530, date de l'exécution de Tangaxoan Tzintzicha par le Conquistador Nuño de Guzmán ⁷⁸.

Dans cette généalogie Purhépecha, l'arbre prend ses racines dans le ventre de Hire Ticátame (1200-1240), le seigneur fondateur et premier *Cazonci*. Au sommet, l'arbre se termine avec le *Cazonci* Tangaxoan en proie aux flammes, au milieu de ses deux enfants, derniers survivants de la dynastie, morts sans descendance et prisonniers des espagnols.

La *Relation Michoacán* ou « Relation des cérémonies, des rites, de la population et la gouvernance des Indiens de la province de Michoacán » est la plus ancienne compilation d'informations du passé pré-hispanique et des premières années de la conquête espagnole de cette région de l'ouest du Mexique. Le codex fut réalisé vers 1540 par des moines franciscains à Tzintzuntzan. Les anciens Purhépecha confient aux espagnols la mémoire orale de leur peuple, les récits historiques et mythologiques, comme un testament : « Comme la plupart des textes sacrés, ou des épopées sur lesquels s'est fondé l'histoire d'un peuple, *La Relation Michoacán* est un testament. [...] Ce livre, dont l'initiative revient aux Conquistadors espagnols, devenait ainsi, sous la dictée des Prêtres et des Anciens du Cazonci assassiné, un livre purement indien, écrit pour la gloire des vaincus et non pour le profit des vainqueurs ⁷⁹ ».

La *Relation Michoacán* est un exemple de codex colonial qui a permis une transmission et une connaissance d'un passé pré-hispanique jusqu'à aujourd'hui. Si l'accès direct à la mentalité indigène a été rompu avec la conquête, elle a été néanmoins récupérée de manière hybride et fragmentaire.

⁷⁷ Fabián, Giovanni, in : *Op. Cit.* : Medina, Cuauhtémoc, *Colectivo Cherani. Uinapikua*, p. 39.

⁷⁸ Le Clézio, J.M.G., *Relation de Michoacan*, version et présentation de l'auteur, Paris, Gallimard, 1984, p. 47, 48. Référence à la planche IV des illustrations, à propos de laquelle l'auteur détaille le noms des seigneurs, leurs filiations et comment ils périrent.

⁷⁹ *Op. Cit.* : Le Clézio, J.M.G., *Relation de Michoacan*, p. 13, 14.

Cet héritage de la civilisation Purhépecha est pour les communautés actuelles un texte fondateur même si certains éléments décisifs ont été perdus ⁸⁰. Ce passé arrive à être reconstitué et même réinvesti, dans le cas de cette production artistique contemporaine. Dans l'œuvre de Giovanni Fabian, l'arbre copié de celui d'un peintre purhépecha anonyme du XVI^e siècle, ainsi que sa grande taille et les tons chaleureux qui l'illuminent depuis l'intérieur, lui confèrent un caractère particulièrement transcendant. En reprenant l'arbre généalogique des anciens Purhépecha l'artiste explique une renaissance par une reconnaissance de sa propre filiation : « En représentant la généalogie de la Relation Michoacán, je recrée ma propre généalogie même si j'en modifie l'origine, pour continuer à me reconnaître purhépecha ⁸¹ ».

Cependant, il s'agit ici d'une double inter-iconicité. L'arbre représenté dans le codex s'inspire lui-même de l'iconographie de l'Ancien Testament connu comme l'*Arbre de Jessé* ⁸². Ce thème iconographique de la chrétienté occidentale peut être considéré comme l'ancêtre des arbres généalogiques (Figure 18). Il est récurrent dans la représentation de la généalogie humaine et religieuse entre le XI^e et le XVI^e siècle. On assiste ici à une filiation iconique exceptionnellement étendue en temps et en lieu : utilisation de ce thème iconographique de la chrétienté médiévale dans un codex amérindien du XVI^e siècle, pour que ce dernier soit reproduit dans une peinture mexicaine du XXI^e siècle.

Tout ceci insuffle à l'œuvre une « aura » particulière dans le sens qu'en donne Walter Benjamin : « Définir l'aura comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il », c'est exprimer la valeur cultuelle de l'œuvre d'art en termes de perception spatio-temporelle ⁸³ ». C'est la valeur culturelle de cette œuvre qui est ici un des enjeux principal : dans la restauration d'une présence matérielle « unique », car c'est par la peinture qu'est reprise cette ancienne illustration connue seulement à travers des copies du manuscrit; et d'une présence matérielle « authentique », par le contenu historique qui fait de la mémoire des Anciens la source centrale de l'œuvre.

⁸⁰ La *Relation Michoacán* est un document incomplet car la première partie est manquante, un seul feuillet subsiste. Cette partie était consacrée aux cérémonies religieuses. Cette disparition reste sans explication définitive. Voir : García Quintana, Josefina, « La Relación de Michoacán », p. 169-184, in : Romero Galván, José Rubén, *Historiografía mexicana. Volumen I. Historiografía novohispana de tradición indígena*, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2003, 366 p.

⁸¹ Fabián, Giovanni, in : *Op. Cit.* : Medina, Cuauhtémoc, *Colectivo Cherani. Uinapikua*, p. 39.

⁸² Bibliothèque Nationale de France, *Ressources pédagogiques en ligne*, « L'arbre de Jessé », 2020. [http://classes.bnf.fr/pdf/fiche_jesse.pdf]. (consulté le 17 janvier 2024)].

⁸³ Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, [1936], Paris, Payot, 2013, p.75



Figure 18 : *Arbre de Jessé*. Sigmond Feierabend, éditeur.
Gravure du XVI^e siècle.
Source : site internet de la BnF, 2024.

Les images, durant la conquête espagnole du Mexique, ont joué un rôle central comme l'explique l'historien Serge Gruzinski ⁸⁴ : « le terrain de l'image n'offre pas seulement une commodité de communication et d'action. Il recouvre des enjeux plus fondamentaux, les plus souvent implicites ». La colonisation a donné lieu à une véritable « guerre des images » qui s'est livrée entre l'Espagne catholique et les peuples amérindiens. Les enjeux furent principalement la domination spirituelle, et en conséquence un enjeu politique et sociétal. Avec le temps, les images ont été investies des croyances, dans une combinaison de doctrines, qui donna lieu au syncrétisme. Dans l'histoire du Mexique, les images ont été, jusqu'à nos jours, « le véhicule de tous les pouvoirs et de toutes les résistances ».

⁸⁴ Gruzinski, Serge, *La guerre des images: de Christophe Colomb à Blade Runner*, Paris, Fayard, 1990, p.81, 15.

Dans l'oeuvre de Fabian, c'est l'enjeu de sa propre généalogie qui devient l'image de la résistance. En procédant à l'actualisation d'une généalogie Purihépecha qui s'arrête brutalement au XVI^e siècle, dont la descendance est annihilée, il lui donne une continuité. En commençant par la sienne. En inscrivant sa propre généalogie, il montre que le récit de l'histoire peut changer et évoluer avec le temps. La résistance permet de déverrouiller les scripts et les images restés figés, même cinq cents ans plus tard.

A cet égard, dans *Généalogie, autonomie intemporelle*, l'arbre est dépouillé de sa caractéristique traditionnelle pour être complètement ré-investi, biologiquement et symboliquement. Ce qui est important, c'est que la généalogie n'est plus une arborescence, elle devient rhizomatique. Le rhizome est une notion biologique mais aussi une pensée philosophique et politique développée par Deleuze et Guattari ⁸⁵. Ce qui est critiqué est un ordre hiérarchique arborescent, est que « les subjectivités sociales sont toujours au-dessus ou en dessous du niveau de l'individu ». La nature biologique et la métaphore politique du rhizome coïncident dans cette représentation, avec la construction d'une autre structure relationnelle horizontale et multi-espèces qui arrête de valoriser les anciennes formes de domination.

De ce fait, la généalogie Purihépecha n'est pas limitée aux seigneurs vaincus (le colonialisme), mais par une multitude d'êtres et de choses qui font sens pour l'artiste. On arrête également de valoriser le patriarcat, en délaissant la représentation d'une généalogie qui prend ses racines dans un homme. Ici, pas de paternité, ni de vision androcentrique. Les branches et le tronc ne sont plus une structure de ramification univoque mais c'est l'arbre entier qui est habité de l'intérieur.

L'artiste façonne un nouvel « arbre-ancêtre » à la fois père et mère, à la fois phallus et matrice, « qui symbolise le processus d'individuation au cours duquel les contraires en nous s'unissent ⁸⁶ ». En investissant l'intérieur même de l'arbre, celui-ci devient un espace chaleureux et clos. D'autre part, l'arbre de Fabian cesse d'être vertical et devient une étendue, un territoire.

⁸⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari utilisent cette métaphore pour parler de la forme des organisations sociales. Le système d'éducation, de gouvernance ainsi que les autres organisations sont de type arborescent, qui a une caractéristique hiérarchique très forte et préétablie. Le rhizome est radicalement différent, il n'a pas de centre, il croît horizontalement comme les herbes sauvages qui s'étendent sans limite sur la terre, il n'a pas de division, un point du rhizome est connecté avec tous les autres points, sans ordre fixe. *Ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport avec la sexualité, mais aussi avec l'animal, avec le végétal, avec le monde, avec la politique, avec le livre, avec les choses de la nature et de l'artifice, tout différent du rapport arborescent: toutes sortes de «devenirs»*. Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 34.

⁸⁶ *Op. Cit.*: Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, « Arbre » p. 67.



Figure 19 : Giovanni Fabian Guerrero, *Généalogie, autonomie intemporelle*. 2021.
Détaille des miniatures.

De cette manière, les soixante dix figures représentées deviennent des miniatures qui s'étendent librement sur toute la surface de l'arbre. L'intérieur devient ce territoire lumineux et vivant qui contraste avec un autre territoire, noir et bitumé, celui-là même utilisé pour recouvrir les routes. A cet égard, la représentation dichotomique du territoire correspond à la réalité d'un territoire indigène, que l'artiste explique par un point de vue interne.

Ce commentaire donne ici accès à une vision du monde non manichéenne. Le goudron n'a pas une valeur bonne ou mauvaise en soi, il fait partie d'un tout, d'une réalité tangible : « l'utilisation ancienne et moderne de matériaux ancestraux comme les branches et les racines entre en dialogue avec le noir du goudron. Ces éléments, naturels et contre nature, génèrent un sentiment d'équilibre universel pour les peuples autochtones ⁸⁷».

Quant aux miniatures qui peuplent l'ensemble du territoire de l'arbre, elles représentent différents types d' *attaches* que l'artiste place comme une constellation de repères personnels : des éléments glanés lors de promenades en forêt, des souvenirs d'enfance ou simplement de la vie quotidienne à Cherán (figure 19). Ce sont des personnes ordinaires de la communauté (entre autres, ses parents) et des personnages de rites et de fêtes ; des objets archéologiques (des poteries, des masques rituels) ; quelques animaux (des chiens, dont le sien, des oiseaux, un cheval, des insectes); de nombreux végétaux (beaucoup de fleurs et de plantes médicinales, des champignons, des agaves); et enfin des feux de bois. Ce vaste collage hétéroclite a « l'ambition d'évoquer la somme des éléments qui définissent le flux vivant de la culture ⁸⁸».

⁸⁷ Fabián, Giovanni, in : *Op. Cit.* : Medina, Cuauhtémoc, *Colectivo Cherani. Uinapikua*, p.39.

⁸⁸ Fabián, Giovanni, in : *Op. Cit.* : Medina, Cuauhtémoc, *Colectivo Cherani. Uinapikua*, p.11 et pour tout le paragraphe, propos basés sur l'entretien avec l'artiste, en annexes.

Un des éléments du *flux vivant* de l'artiste attire mon attention : le feu. Représenté à plusieurs reprises, il apparaît plus ou moins grand (figure 20). Il est un des quatre éléments terrestre et symbole universel de la mort et la renaissance, très souvent associé au culte des ancêtres ⁸⁹. Il est aussi d'une importance centrale dans l'histoire et les croyances Purhépecha. Tout d'abord, il est une référence directe à la tradition *Uanacaze* de porter le feu au temple, pour vénérer le dieu *Curicaueri* (dieu du feu et de la guerre) qui vit à l'intérieur des flammes. « Après la guerre, l'acte religieux par excellence c'est porter du bois afin d'alimenter les bûchers sacrés des Temples, où brûlait le feu, symbole de *Curicaueri* ⁹⁰ ». C'est le feu des dieux qui a aidé à préserver le royaume Purhépecha lors des nombreuses guerres que l'empire Aztèque a mené contre lui. Le feu est aussi une référence à la révolte de Cherán. Lorsque la communauté n'a compté que sur elle-même, elle a organisé les *fogatas*, les feux de camps et cuisines communautaires.

Ces feux sont encore organisés aujourd'hui et restent le symbole de la défense communautaire et de l'organisation politique de l'autonomie. Le feu d'hier des temples ou d'aujourd'hui des *fogatas*, est toujours celui qui garantit l'autonomie du peuple Purhépecha et apparaît donc comme intemporel. C'est aussi le feu représenté au travers de sa couleur, le ton rose-orangé, que l'artiste utilise pour le fond de l'arbre-territoire tout entier. Les formes de « pinces » au bout des branches finissent par ressembler aux formes des flammes. C'est un territoire littéralement « enflammé » qui est représenté, sur un support en bois. Une partie a été calcinée (le noir) mais le territoire reste bien vivant, à l'intérieur des flammes, tel le dieu *Curicaueri*. Dans l'ensemble de l'œuvre *Généalogie, autonomie intemporelle*, le feu est un élément central mais en tant qu'image *subliminal*, celui de la force de la résistance. Celle d'un peuple aux origines multiples qui continue d'écrire son histoire en ranimant sans cesse la flamme des croyances anciennes pour éclairer les nouvelles convictions : « réclamer nos droits en tant que peuples autochtones, plaider en faveur d'une communauté qui lutte pour défendre sa forêt, retrouver notre identité et notre soutien mutuel, nous gouverner comme l'ont fait nos ancêtres; récupérer notre origine et notre vision du monde en tant que peuples Purhépecha autonomes et contemporains ⁹¹ ».

⁸⁹ *Op. Cit.* : Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, « Feu » p. 436

⁹⁰ *Op. Cit.* : Le Clézio, J.M.G., *La Relation Michoacán*, p.32.

⁹¹ Fabián, Giovanni, in : *Op. Cit.* : Medina, Cuauhtémoc, *Colectivo Cherani. Uinapikua*, p. 38.

La représentation de la généalogie de Giovanni Fabian fait échos à des courants de pensées contemporaines qui proposent de réinventer nos relations avec le monde et par là notre propre subjectivité. Lui, il n'hésite pas à choisir son propre héritage : il opte de ne pas représenter les seigneurs de la dynastie des *Uacusecha* mais conserve l'arbre « colonial », ou encore, il accepte les contradictions d'un territoire dichotomique, afin de pouvoir y habiter pleinement. A cet égard, le « flux vivant de la culture » de Giovanni Fabian fait résonner le « faire monde » de Donna Haraway. On y retrouve dans ce qu'elle développe dans « Quand les espèces se rencontrent » la singularité de la construction généalogique de l'artiste. Il fait famille autant avec des humains qu'avec des non-humains, sans hiérarchie ni classification pré-établies : « celles et ceux qui doivent se situer dans le monde y parviennent dans l'intra et l'interaction. Les partenaires ne préexistent pas à la rencontre [...] ils relèvent, au contraire, de l'ordinaire : des êtres qui se rencontrent à la maison, dans un laboratoire, un champ, un zoo, [...] ou encore au fond d'un océan. Pris dans des enchevêtrements du monde, ces êtres sont toujours aussi des figures qui font sens pour celles et ceux qui les rassemblent et dont les réponses font exister de sortes de « nous » imprévisibles ⁹²».



Figure 20 : Giovanni Fabian Guerrero, *Généalogie, autonomie intemporelle*. 2021.
Détaille des miniatures : les feux de bois

⁹² Haraway, Donna, *Quand les espèces se rencontrent*, La Découverte, 2021. p.12.



Figure 21 : (Sans titre) *Composition collective, 2021.**

Peinture à l'huile et acrylique, graphite, aérosol, peaux, bois,
objets, et cuivre sur toile; goudron, racines et os sur bois.

dimension totale : 320 x 400 cm

* Reconstitution de la composition réalisée pour ce mémoire, à partir des images du catalogue.

IV. Les *Tensions du Collectif*

La composition, en tant que telle, porte sur la manière dont les différents cadres des cinq artistes sont combinés et disposés les uns par rapport aux autres. Comme je l'ai déjà mentionné auparavant, les panneaux individuels furent pensés dès le début pour s'enlacer et interférer dans le montage. C'est au moment du montage final, dans l'espace de l'exposition, que la forme de cette composition et son insertion dans l'ensemble ont été réalisées. Ces différentes opérations ont été finalisées par deux membres du collectif présent durant le montage, Bethel Cucué et Alain Silva, et en dialogue avec le commissaire d'exposition. La composition collective a pris place au milieu de la grande fresque, entre le troisième et le quatrième tableau, entre celui de Giovanni Fabian et celui de Ariel Pañeda. De même taille que les grands tableaux de chaque artiste, elle assemble douze cadres individuels en trois colonnes de quatre cadres. (Figure 22)

Cette composition placée au milieu arrive comme un climax. Celle-ci vient rappeler à quel point la notion de collectivité est au coeur des préoccupations. Rappelons que l'expérience du collectif s'est bâtie sur la nécessité de réparation du tissu social de Cherán, en prise avec une nouvelle organisation communautaire, et aussi sur la mise en commun du travail artistique de chacun de ses membres. Cette composition est donc pensée comme un exercice pratique sur la représentation collective à partir de perspectives individuelles. Elle est par conséquent une possibilité parmi d'autres et n'est en soi pas définitive ⁹³.

⁹³ Propos basés sur les entretiens avec Bethel Cucué et Alain Silva, en annexes.

Bethel Cucué <i>Kuínikórpusi II</i> , 2021 100 x 100 cm	Francisco Huaroco <i>T'arhésicha no +</i> <i>I</i> , 2021 100 x 100 cm	Ariel Pañeda <i>Kumanda</i> <i>tanimu</i> , 2021 100 x 100 cm
Alain Silva <i>Uri ma</i> , 2021 100 x 100 cm	Ariel Pañeda <i>Kumanda</i> <i>tsimáni</i> , 2021 100 x 100 cm	Giovanni Fabian <i>Genealogía</i> , <i>autónoma</i> <i>atemporal</i> . <i>Concepto I</i> , 2021 100 x 100 cm
Ariel Pañeda <i>Kumanda ma</i> , 2021 100 x 100 cm	Bethel Cucué <i>Kuínikórpusi I</i> , 2021 100 x 100 cm	Francisco Huaroco <i>T'arhésicha no +</i> <i>II</i> , 2021 100 x 100 cm
Giovanni Fabian <i>Genealogía</i> , <i>autónoma</i> <i>atemporal</i> . <i>Concepto II</i> , 2021 100 x 100 cm	Alain Silva <i>Uri tsimáni</i> , 2021 100 x 100 cm	Bethel Cucué <i>Kuínikórpusi III</i> , 2021 100 x 100 cm

Figure 22 : plan du montage de la composition collective

Du point de vue de la pratique artistique, on retrouve la méthode cubiste de la construction d'une image qui unit différents points de vue grâce à un lien pictural pour donner une impression cohérente. « Ce qui compte en art, c'est trouver des solutions neuves à des problèmes « formels ». Pour eux [les cubistes], la forme vient en premier, le sujet en second » [...] Klee explique qu'il commençait par établir certains rapport entre les lignes, des valeurs, des couleurs, accentuant ici, allégeant ailleurs, à la recherche de cette impression d'équilibre, de justesse, qui est le but de tout artiste ⁹⁴ ».

⁹⁴ À propos des cubistes qui reprennent la question de l'équilibre entre les couleurs et le dessin des impressionnistes : Gombricht, Ernst H., *Histoire de l'Art*, [1950] 16e édition, Paris, Phaidon 2001, p. 578.

Ici, la particularité consiste dans le fait que chaque « problème formel » est donné par une peinture individuelle issue d'une composition antérieure. À ce égard, chaque panneau ou cadre « synthétise » l'approche développée par les artistes dans leur grand tableau, au travers d'un ou plusieurs éléments clés : outil, bois, peaux, racines, figure, fond. Mais c'est la nature elle-même des matériaux, ainsi que les couleurs et les formes, qui vont être les premiers intermédiaires pour bâtir cette composition, à la recherche d'un équilibre.

On peut analyser la composition de la façon suivante :

Les peaux d'animaux (offrandes des *katarakuas*) de l'oeuvre de Bethel Cucué dont les trois panneaux individuels (*Kuínikórpusi I; II; III*) sont intégrés ici, formant une diagonale de haut en bas en partant de la gauche. Du fait de leurs caractéristiques matérielles et symboliques, les peaux ont un certain « poids » qui se trouve ainsi réparti dans la composition. Une autre diagonale dans le sens inverse (de bas en haut en partant de la gauche) est formée par les trois cadres d'Ariel Pañeda, reconnaissables par les têtes de *Nahuaes* (*Kumanda ma; Kumanda tsimáni, Kumanda tanimu*). Ces oeuvres transmettent la présence que l'on pourrait qualifier d'« animale ». Ils forment ensemble un grand « X » dont le centre se trouve être celui de la composition entière. (Voir figure 23)

D'autre part, des éléments font l'union entre différentes oeuvres. Ils forment trois sous-ensembles.. Deux d'entre eux sont des liteaux de bois (des *tejamanil* utilisés par Alain Silva dans *Uri*) qui forment deux sous-groupes de deux cadres : *Kumanda ma* avec *Genealogía, autónoma atemporal. Concepto II* et *Kumanda tsimáni* avec *T'arhésicha no + I*. Un autre élément d'union est une longue feuille de cuivre recouverte de petits dessins au trait noir (identique à celles de *T'arhésicha no +*, de Francisco Huaroco) qui forme un sous-groupe de trois cadres : *Kumanda tanimu*, avec *Genealogía, autónoma atemporal Concepto I* et *T'arhésicha no +, II*. Enfin, un dernier sous-groupe peut être identifié par le chevauchement d'une des peaux d'animal de *Kuínikórpusi I* qui vient empiéter sur le cadre du dessous, *Uri tsimáni*. (Voir figure 24)

Un seul cadre reste à part, n'appartenant à aucun sous-groupe : *Uri ma* de Alain Silva. Il apparaît comme une sorte de coeur légèrement dé-centré (figure 25). On comprends que cette composition s'articule, comme l'ensemble de l'exposition, autour de la notion centrale de *Uinapikua* : la force créative des racines culturelles qui oeuvre à l'organisation communautaire et à la lutte pour le territoire.

Bethel Cucué <i>Kuínikórpu</i>		Ariel Pañeda <i>Kumanda</i>
	Ariel Pañeda <i>Kumanda</i>	
Ariel Pañeda <i>Kumanda</i>	Bethel Cucué <i>Kuínikórpu</i>	
		Bethel Cucué <i>Kuínikórpu</i>

Figure 23. Structure de la composition : la présence « animale » (peaux et *nahuales*)

	Francisco Huaroco <i>T'arhésicha</i> <i>No+ I</i>	Ariel Pañeda <i>Kumanda</i> <i>tanimu</i>
	Ariel Pañeda <i>Kumanda</i> <i>tsimáni</i>	Giovanni Fabian <i>Genealogía ...</i> <i>Concepto I</i>
Ariel Pañeda <i>Kumanda ma</i>	Bethel Cucué <i>Kuínikórpu</i> <i>I</i>	Francisco Huaroco <i>T'arhésicha no</i> <i>+ II</i>
Giovanni Fabian <i>Genealogía ...</i> <i>Concepto II</i>	Alain Silva Uri <i>tsimáni</i> ,	

Figure 24 : Structure de la composition.
Les sous-groupes

Bethel Cucué <i>Kuínikórpu</i>	Francisco Huaroco <i>T'arhésicha</i>	Ariel Pañeda <i>Kumanda</i>
Alain Silva <i>Uri ma,</i> 2021	Ariel Pañeda <i>Kumanda</i>	Giovanni Fabian <i>Genealogía</i>
Ariel Pañeda <i>Kumanda</i>	Bethel Cucué <i>Kuínikórpu</i>	Francisco Huaroco <i>T'arhésicha</i>
Giovanni Fabian <i>Genealogía</i>	Alain Silva <i>Uri</i>	Bethel Cucué <i>Kuínikórpu</i>

Figure 25 : Structure de la composition totale

La composition collective est une image de l'organisation du commun, telle qu'elle est perçue comme une organisation dynamique et en devenir d'êtres, de choses, de croyances. Le commun se construit car il n'est jamais pré-établi. Pour reprendre Bruno Latour dans le *Manifeste compositionniste* (2010) « il n'y a pas de monde commun, il faut le composer » : « Il n'y a pas de monde commun. Il n'y en a jamais eu. Le pluralisme est avec nous pour toujours. Pluralisme des cultures, oui, des idéologies, des opinions, des sentiments, des religions, des passions, mais pluralisme des natures aussi, des relations avec les mondes vivants, matériels et aussi avec les mondes spirituels [...] sans œuvre à nouveau, sans tout reprendre à nouveaux frais, alors qu'il n'y a aucun autre moyen de composer le monde commun, nous le savons bien, qu'en le recomposant, qu'en reprenant depuis le début le mouvement de composition ⁹⁵».

C'est en cela résumer la pratique du collectif, pour qui l'art et la politique se rejoignent dans la création du commun. Il passent par l'art pour créer une image sociale de la communauté, à travers un imaginaire commun, afin de lui donner un futur. *Imaginer*, créer une image, c'est déjà rendre possible.

Mais en quoi cela consiste-t-il précisément ? Il y a tout d'abord le fait de mettre ensemble. Dans le cas de cette composition, se sont les artistes, et à travers eux leurs œuvres, qui se trouvent regroupés, assemblés dans un même ensemble. La distinction analytique entre soi et les autres est momentanément brouillée pour laisser les expressions propres, les images, les matières, se lier. Dans ce rapprochement et cette coexistence « forcée », les œuvres sont soumises à des tensions d'ordre plastique/physique et conceptuel/sémantique. Cette mise en tension entre en jeu ici comme un concept opératoire pour penser allégoriquement les relations humaines, la culture, l'identité, la politique. Elle rappelle les contradictions qui existent inévitablement dans l'expérience communautaire et entre les individus : dans la vie quotidienne, chez le sujet face à lui-même, dans les organisations sociales et politiques, dans la relation avec l'Etat et le pouvoir, etcetera. La construction collective est toujours politique car « la tension définit l'acte politique. L'expérience humaine est, en fait, tensionnelle. C'est incontestablement sa marque ⁹⁶».

⁹⁵ Latour, Bruno, « Il n'y a pas de monde commun : il faut le composer ». *Multitudes*, n° 45, vol. 2, 2011, p. 38-41. [<https://doi.org/10.3917/mult.045.0038> (consulté le 8 juillet 2024)], p39.

⁹⁶ Marcos, Maria Lucília, « La communauté en tension : critique de la transparence », *Revue scientifique francophone en Communication organisationnelle*, n° 52, décembre 2017, p. 113-26. [<https://doi.org/10.4000/communicationorganisation.5715> (consulté le 8 juillet 2024)], p 115.

D'autre part, il y a le fait de superposer. Comme nous l'avons vu précédemment, cette composition utilise la superposition, le chevauchement des oeuvres entre elles comme technique d'assemblage de la composition. C'est par ailleurs une pratique récurrente du collectif Cheráni dans leurs présentations publiques. Durant une exposition collective, c'est naturel, voire nécessaire, qu'une oeuvre soit amenée à empiéter, plus ou moins partiellement, une autre, et inversement. Il n'y a pas l'intention d'une subordination d'une oeuvre par une autre mais l'idée d'un processus organique et relationnel. On annule toute hiérarchie entre les productions et les artistes.

Pour Ariel Pañeda, cette « tendance » à la superposition vient de loins. Elle est une caractéristique expressive de l'identité Purhépecha. L'ainé des artistes du collectif explique ce phénomène depuis l'observation de sa propre pratique : « Je travaille par couches, en superposant des éléments les uns sur les autres, tout comme nous le faisons, nous, les Purhépechas, dans nos villages et à différentes occasions, lorsque nous décorons des objets artisanaux, des autels, des espaces communautaires et notre propre corps, comme par exemple dans la manière de s'habiller des femmes qui portent plusieurs vêtements, les uns sur les autres ⁹⁷».

L'artiste ici décrit précisément l'adaptation technique d'une pratique culturelle Purhépecha à des fins de représentation visuelle. De ce point de vue, superposer des éléments les uns sur les autres rappelle ce que Serge Gruzinski décrit dans l'image baroque. Dans sa fonction d'image « intégratrice », elle se fonde sur la superposition des niveaux et des objets. Par là, superposer rend « difficile le décryptage des figures et empêchant une lisibilité immédiate ⁹⁸».

Pour l'historien, cette image baroque est encore un mode de représentation du Mexique contemporain. A l'origine, elle correspond au métissage des croyances, à la différence des images des premiers évangélistes qui supportaient mal les mélanges. L'image baroque eut un « pouvoir fédérateur », et à l'origine de « la chaîne infinie des syncrétismes ». Dans le cas de cette composition contemporaine, la superposition évidence par là-même « les liens qui courent, à travers la sensibilité aux images, des images baroques aux imaginaires industriels et post-industriels. La modernité (et plus encore la post-modernité) passe par le détournement de la tradition davantage que par son abandon ⁹⁹».

⁹⁷ Pañeda, Ariel, in : *Op. Cit.* : Gallardo Ruiz, Juan, « Xarhatakuarhikuarhu : el sentir, el decir y el hacer de los artistas visuales de Cherán, frente a situaciones de cambio social », p. 131.

⁹⁸ Pour toutes les citations sur l'image baroque : *Op. Cit.* : Gruzinski, Serge, *La guerre des images*, p 81, 82.

⁹⁹ Gruzinski, Serge, *Ibid* p. 333.

A cet égard, les artistes n'abandonnent pas la tradition mais revisitent celle-ci, la réinventent. Les profondes racines du peuple Purhépecha deviennent *subjectives*. Elles existent dans un enchevêtrement de perspectives croisées.

Ce détournement peut être aussi envisagé comme une distance. A cet égard, c'est un des critères du collectif, même s'il n'existe pas de manifeste écrit, est d'« assumer la nécessité de capturer l'essence des racines culturelles, ainsi que de montrer, à l'intérieur et à l'extérieur de la communauté, la réalité ambivalente des vices et des vertus ¹⁰⁰». D'une certaine manière, les artistes se situent à la fois à l'intérieur et à l'extérieur et comme observateurs impartiaux des contradictions. Leur travail d'artistes cherche l'expression juste et non subordonnée à une « fausse certitude archaïque qui aurait voulu induire la politique culturelle du régime ¹⁰¹».

La spécialité du travail artistique comme ils l'envisagent et la mettent en pratique au sein de la communauté, implique donc une distance critique par rapport à l'autorité et à son organisation. Dans cette perspective, le collectif Cherani est en position de « soupeser et remettre en question ce qui nuit à leur communauté et, par conséquent, agir en conséquence et d'une manière différente de celle des représentants de la communauté ¹⁰²». Ce faisant, ils continuent de se positionner avant tout comme des *créateurs de l'imaginaire collectif* qui travaillent avec leurs propres outils.

Le mode opératoire du Collectif est ici dévoilé. Il compose avec le monde d'une manière *politique* et *poétique* à la fois. C'est de cette manière qu'ils permettent à la communauté de se projeter dans un imaginaire commun, tout en restant critique sur elle-même. Au-delà de la spontanéité du montage final, malgré une apparence *baroque* qui empêche une lecture immédiate, il y a une dimension *critique* de la composition. En se centrant sur l'existence *subjective* de la communauté, les artistes rendent possible la réorganisation des récits communs. Celle-ci remet en question la construction de tout corps social et vise ainsi, la transformation de la société toute entière.

¹⁰⁰ *Op. Cit.* : Gallardo Ruiz, Juan. « Xarhatakuarhikuarhu: el sentir, el decir y el hacer de los artistas visuales de Cherán, frente a situaciones de cambio social », p 132.

¹⁰¹ *Op. Cit.* : Medina, Cuauhtémoc, *Colectivo Cherani. Uinapikua*, p. 13.

¹⁰² Gallardo Ruiz, Juan, *Ibid.*, p. 133.



Figure 26 : *Turhipiti [Noir]*, Ariel Pañeda Macías, 2021.

Huile, émail, acrylique et collage sur toile.

300 x 400 cm

V. Les Bergers Noirs

La cinquième oeuvre, qui suit la composition collective, est « Turhipiti » d'Ariel Pañeda Macías. Continuant un processus de composition hétéroclite, le tableau est une mosaïque d'éléments symboliques. Pañeda incorpore des éléments de la danse de *Los Negritos*, d'origine coloniale et toujours exécutée, entre autre à Cherán, pour produire une oeuvre diachronique. C'est l'occasion de revenir sur l'histoire de la rencontre des Amérindiens avec des Africains au XVI^e siècle et ainsi de rappeler l'origine multi-culturelle de l'identité mexicaine. Pour l'artiste, *Turhipiti* rend visible « la composante ethnique que la fabrication étatique de l'identité mexicaine nie souvent avec plus d'énergie : l'africanité ¹⁰³». Cette danse traditionnelle est le témoignage diachronique de cette rencontre, du point de vue indigène. Ainsi que de l'existence de la « tercera raíz » et de « l'afro-indianité ¹⁰⁴». Ce rappel historique dans la construction identitaire révèle les imbrications plus ou moins assumées dont elles résultent, et suscite des questions existentielles. Pour le penseur de l'identité mexicaine contemporaine, l'écrivain Octavio Paz, « le Mexicain n'est pas une essence, mais une histoire », pour qui la « vie entière tend à se paralyser dans un masque qui cache [son] identité ¹⁰⁵».

¹⁰³ *Op. Cit.* : Medina, Cuauhtémoc, *Colectivo Cherani. Uinapikua*, p. 12

¹⁰⁴ L'intérêt pour la « Tercera Raíz » est relativement récent et cette expression provient du programme d'études afro-américaines au Mexique « Nuestra Tercera Raíz » qui voit le jour en 1989, présidé par l'anthropologue Gonzalo Aguirre Beltrán et coordonné par l'anthropologue Luz María Martínez Montiel, qui travaille sur l'Afro-Amérique depuis 1974. Il a pour objectif d'entreprendre des enquêtes qui abordent toutes les questions de réalité historique et anthropologique des populations à ascendance africaine au Mexique et en Amérique. Depuis l'année 2006, « La Troisième Racine » s'est orientée vers les relations inter-ethniques profondes entre les populations afro-indiennes et indigènes qui partagent les espaces géographiques, concept appelé « Afro-indianité » par l'enquêteur.

¹⁰⁵ Paz, Octavio, *Obras Completas*, vol. III, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 p. 61,72.

Il est essentiel de rappeler que « les sociétés américaines ne résultent pas seulement de la rencontre de deux mondes ¹⁰⁶ ». Le brassage ethnique entre les groupes autochtones, les espagnols et les nouveaux arrivants d'Afrique est pourtant bien documenté.

Les divers résultats des mélanges ethniques sont dépeints dans les fameux « tableaux des castes » du XVIII^e siècle, un genre pictural typique de la Nouvelle-Espagne (figure 27). Ces peintures sont généralement organisées par niveaux : les unions entre l'Espagnol et l'Indienne et les différents types de métissage qui en découlent, puis celles de l'Espagnol et de l'Africaine, et enfin celles des Indiens et des Africains. Les termes *mestizo*, *castizo*, *mulato* et *morisco* étaient et sont toujours relativement courants et, malgré les préjugés et/ou le racisme qu'ils expriment, l'étude de ce lexique hispano-américain montre clairement que le mestizaje a été une réalité historique, socioculturelle et linguistique d'une grande importance ¹⁰⁷.



Figure 27 : Peinture de castes. Anonyme, XVIII^e siècle. Huile sur toile.

Source : Site internet du Musée Virreynato, Mexico.

¹⁰⁶ Les premiers africains étaient des soldats arrivés d'Europe enrôlés dans l'armée de Hernán Cortés pour oeuvrer à la Conquête. Cette incorporation fut très rapidement suivie par les *encomenderos* (colons civils) à leurs entrées dans les terres indiennes. Ils firent venir les africains latinisés des Antilles, mais avec l'ampleur de l'entreprise colonisatrice, l'exploitation des terres et des mines exigea une quantité toujours croissante de main-d'œuvre. Face au déclin par mortalité des populations autochtones, et à l'idée répandue « qu'un homme noir au travail équivaut à quatre indiens », la Nouvelle Espagne devint l'un des plus grands marchés existants du Nouveau Monde. La grande traite négrière de l'Afrique vers l'Amérique atteindra sa pleine maturité au dernier tiers du XVI^e siècle, gérée par les commerçants européens. Cette migration forcée dura pendant plus de trois siècles au Mexique, comme dans le reste du continent américain. Les esclaves sont employés dans de nombreux secteurs. Parfois concentrés par région (mines, plantations de sucre, élevage), mais le plus souvent répartis dans toutes les régions du pays, tant à la campagne qu'en ville (artisanat, travaux domestiques, ouvriers). Cité de : Aguirre Beltrán, Gonzalo, *La población negra de México. Estudio etnohistórico*, Mexico, SRA-CEHAM, 1981, p. 19, 20, 180.

¹⁰⁷ Alvar, Manuel, *Léxico del mestizaje en Hispanoamérica*, Madrid, Cultura Hispánica, 1987, p.174.

Pourtant, en dépit de cette réalité historique et de l'important afflux migratoire d'Africains pendant trois siècles, le Mexique « continue de refuser de reconnaître l'importance de la contribution africaine de son identité ¹⁰⁸ ». Contrairement à d'autres pays du continent latino-américain où les études ethno-historiques sur les populations noires se sont développées, comme la Colombie ou le Brésil, le Mexique a été qualifié de "chaînon manquant". Cette spécificité mexicaine tient au fait de l'« absence de catégorisation convenue (endogène et exogène) et de mouvement noir de revendication ethnique, qui l'excluait de facto de l'agence collective assumée par les réseaux internationaux de l'identité afro ¹⁰⁹ ».

En d'autres termes, il n'existe pas de mouvement africain socialement et politiquement organisé, pas de recensement des populations *Noirs* et des *mulâtres* qui, une fois libres, ne constituèrent pas, comme les Indiens, un groupe ethnique. Coupés de leurs origines par la traite esclavagiste, ils ne purent pas reconstruire une structure sociale dans une des cultures africaine.

Dans le tableau, Ariel Pañeda aborde le point de vue indigène dans la mémoire historique de l'arrivée des esclaves africains en Nouvelle-Espagne. « les Purhépecha ont vu les *noirs*, les esclaves africains, parce qu'il y avait des plantations de canne à sucre autour de Cherán. Il y avait plusieurs industries sucrières à Tacambaro, à Uruapan, entre autres. Les Purhépecha comprenaient certainement leur situation, le fait qu'ils étaient des personnes déplacées de leurs territoires, parce qu'ils étaient également acculés sur leurs terres et exploités par la force. Ils comprenaient leur douleur, leur nostalgie et le fait de mourir si loin de leur lieu d'origine ¹¹⁰ ».

En inventant la danse de *Los Negritos*, les Purhépecha personnifient l'africain en lui donnant un rôle dans ce nouveau monde créé par les Espagnols : « Turhipiti : noirs africains de rite espagnol personnifiés par les peuples autochtones méso-américains [...] Les bergers noirs viennent d'Afrique, au-delà des mers, pour effectuer des tâches ni pour les Blancs ni pour les Indiens. Déracinement forcé de leur terre natale, étranges hommes d'une couleur de peau opposée à celle des Espagnols conquérants, propriétaires des riches terres de l'autrefois vaste empire Purhépecha ¹¹¹ ».

¹⁰⁸ *Op. Cit.* : Aguirre Beltrán, Gonzalo, *La población negra de México. Estudio etnohistórico*, p. 12

¹⁰⁹ Hoffmann, Odile, « Negros y fromestizos en México: viejas y nuevas lecturas de un mundo olvidado ». *Revista Mexicana de Sociología*, n°68, vol.1, 2006, p.103-135. [<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32112598004> (consulté le 8 juillet 2024)], p.109.

¹¹⁰ Pañeda Macías, Ariel, entretien avec l'artiste, en annexes

¹¹¹ Pañeda Macías, Ariel, in : *Op. Cit.* : Medina, Cuauhtémoc, *Colectivo Cherani. Uinapikua*, p. 29.

Il n'existe pas d'étude scientifique réalisée sur cette danse, cependant elle est décrite dans l'ouvrage de l'ethnologue Ralph Larson Beals datant de 1945¹¹². Elle est toujours exécutée dans les communautés Purhépecha et à Cherán (figure 28 et 29). De fait, de nombreuses communautés indigènes ont dans leur patrimoine des rites et des danses où les masques, typiques de l'époque coloniale, constituent l'élément central de la célébration ¹¹³. Ces pratiques culturelles conservées depuis l'époque coloniale mettent en évidence le long intervalle pendant lequel de nombreuses communautés indigènes ont « stabilisé leur culture dans un isolement relatif ». On sait que les danses masquées ont rendu possible la continuité de certaines traditions cérémonielles et festives interdites par les Espagnols. Néanmoins, pour l'ethnologue Ralph Beals, la danse de *Los Negritos* n'est pas une danse à proprement parlée, car elle fait partie des représentations théâtrales de Noël ou « Pastorelas » ¹¹⁴. Dans les récits qu'il retranscrit, les *Negritos* font partis des bergers qui arrivent de loins pour voir l'enfant Jesus, guidés par une étoile qui annonça sa naissance : « *Guiados por una estrella, los negritos han venido a ser testigo del nacimiento* » ¹¹⁵. A cet égard, il n'est pas fortuit que la danse de *Los Negritos* coïncide avec la commémoration de la naissance du Christ. Il semblerait que cette danse soit alors l'incorporation, dans le cadre de la christianisation des population indigènes, des nouveaux arrivants, eux aussi christianisés



Figure 28 : la danse de *Los Negritos* à Cherán.
Source : site de Salvador Tarhiata Gaona (2018)



Figure 29 : Pastorela à San Lorenzo, Michoacán, Mexico
Source : Site de Florence Leyret 2019

¹¹² Pour tout le paragraphe : *Op. Cit.* : Beals, Ralph Leon, *Cherán: un pueblo de la Sierra Tarasca*, p.347.

¹¹³ Martínez del Campo, Sofia, *Máscaras mexicanas. Simbolismos velados*, Mexico, INAH, 2015, p. 147.

¹¹⁴ Les *pastorelas* mexicaines sont des représentations théâtrales qui racontent les différents obstacles qu'ont dû surmonter des bergers durant le voyage à Bethléem, pour la naissance de l'Enfant Jésus. Elles ont lieu du 24 au 27 décembre avec la participation volontaires des habitants et sous le patronage d'une des familles du village.

¹¹⁵ *Op. Cit.* : Beals, Ralph Leon, *Cherán: un pueblo de la Sierra Tarasca*, p.352.

En ce qui concerne la composition du tableau, *Turhipiti* est une oeuvre énigmatique. Si on a accès au point de vue des amérindiens, à celui des européens, il manquera toujours celui des africains. Face au vide historique du destin des esclaves africains en terre Purhépecha, l'artiste « tisse » avec les éléments dont il dispose, cherchant à recréer le récit des oubliés. Pour l'artiste « L'idée de *Los Negritos* est de mettre en valeur un geste d'empathie. Cette danse est une manière de continuer leur mémoire. Mais c'est insuffisant. Il manque le dialogue avec les descendants. Que pensent-ils ? Les connaître. Lutter ensemble ¹¹⁶ ».

Le tableau se lit à partir du cadre du centre (figure 30), suivant la trajectoire d'une Spirale d'Or (figure 31). Un seul oeil humain dont l'iris est de couleur verte est situé juste en dessous du centre de la spirale, et regarde dans la direction du haut. L'oeil est toujours associé, en symbolique, à la lumière et aux « facultés de perception spirituelles ou intellectuelles »¹¹⁷. C'est ici la « perspective » européenne. Il regarde dans la direction du grand masque peint de la danse de *Los Negritos* et son champ de vision passe par un *Tzompantli* ¹¹⁸ du peuple noir « sacrifié », le cadre dans lequel son représenté une multitude de petits masques noirs. La combinaison des différents cadres entre eux est agencée suivant le développement logarithmique de la « divine proportion ¹¹⁹ ».

En plus de la spirale, différents éléments géométriques, diagonales, méridienne, triangles, étoile et cercle, introduisent l'idée de variables qui suivent les lois de l'univers. Utilisant tous ces éléments symboliques, l'artiste réalise une allégorie de l'hybridation technique et biologique de toute contemporanéité. Le tissage en trame simple de bandes multicolores reprennent les rubans de la coiffe des *Negritos* ; les autres tissages noir et blancs sont tachés d'une troisième couleur (jaune, rouge), un dernier tissage « linguistique » apparaît avec l'entrecroisement de mots en différentes langues. Finalement, la lecture s'achève sur la représentation en stencil d'un danseur vêtu de *Negrito*. Le grand masque domine l'ensemble, dont le regard semble perdu au loin.

¹¹⁶ Pañeda Macías, Ariel, entretien avec l'artiste, en annexes

¹¹⁷ *Op. Cit.* : Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, « Oeil » p.686.

¹¹⁸ *Tzompantli* (en nahuatl) est un mur construit avec les crânes des perdants et des sacrifiés, qui leur rend hommage.

¹¹⁹ L'application de la suite de Fibonacci ou « divine proportion » en esthétique et en architecture jusqu'au XIX siècle était considérée l'une des clés de la beauté et de l'harmonie de l'univers. Voir : Daubié, Christophe, « Le Nombre d'Or. Réalité ou vérités de conséquence ». *Bulletin de l'Académie des Sciences et des Lettres de Montpellier*, vol. 51, 2020, p-1-13. [https://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr/academie_edition/fichiers_conf/DAUBIE-2020.pdf (consulté le 8 juillet 2024)]

Le masque existait déjà à l'époque pré-hispanique, considéré comme un élément de transformation. Le symbolisme rituel découle de la perception que l'artisan a de l'environnement dans lequel il vit : « le masque servait d'élément de transformation permettant aux dirigeants et aux prêtres d'assumer l'identité de leurs dieux lors des cérémonies rituelles, pour créer des ponts de communication entre les royaumes surnaturels et le monde terrestre ¹²⁰ ».

A cet égard, le masque pré-hispanique ne voilait pas l'identité du personnage, mais la modifiait pour en donner une autre. Ce n'est qu'au début du XVI^e siècle que le masque, emprunté aux traditions italiennes, est compris comme un instrument d'anonymat qui protège celui qui énonce le discours. Avec la colonisation et le mélange culturel, sont nés de nouveaux masques avec une combinaison originale de symboles qui ont été conservés jusqu'à nos jours au Mexique. L'imposition aux populations indigènes de la culture espagnole du XVI^e siècle, a fait du masque une des figures du syncrétisme, à travers lequel la culture des Indiens a pu se re-approprier celle imposée par les conquistadors. Le masque colonial a cette faculté, à la fois de rendre visible et de cacher, protégeant celui qui le porte. Celui-ci offre une voie d'analyse de la représentation sociale et des tensions entre « apparence » et « essence ». L'anthropologue Claude Lévi-Strauss, décrit certains masques comme possédant des identités encastées « qui s'ouvrent en deux volets pour laisser apercevoir un second visage, parfois un troisième derrière le second ¹²¹ ».

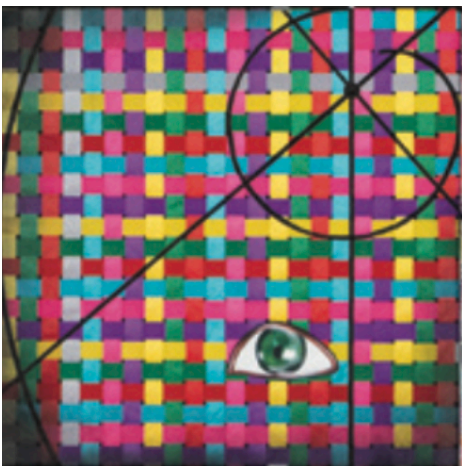


Figure 30 : Le cadre central

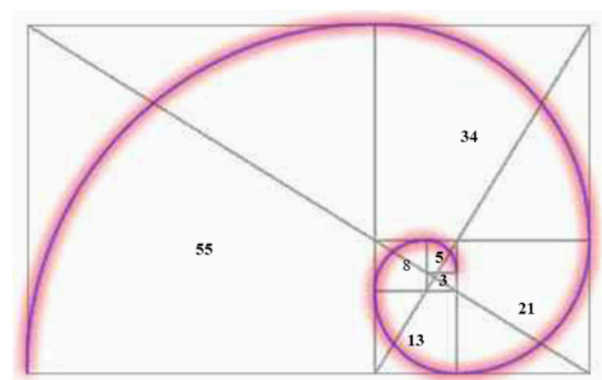


Figure 31 : Spirale d'Or de Fibonacci et la divine proportion

¹²⁰ *Op. Cit.* : Martínez del Campo, Sofía, *Máscaras mexicanas. Simbolismos velados*, p. 117.

¹²¹ Lévi-Strauss, Claude, *La Voie des masques*, [1975] édition revue, augmentée et rallongée, Paris, Pocket, 2004, p 50.

C'est un peu le cas du masque des *Negritos* qui semble combiner plusieurs souches ethniques et culturelles en une seule : la peau noire, les traits du visage fins, les yeux verts, les lèvres fines et rouges, des boucles d'oreilles de perles noires. Chaque masque en appelle un autre. Le masque des *Negritos* rappelle évidemment celui des espagnols, pour ses yeux clairs, mais aussi celui des *Maures* pour sa peau foncée. (voir figure 32 et 33). Mais comme le rappelle Claude Lévi-Strauss, le masque en soi n'est rien s'il n'est pas accompagné des mythes qui constituent son essence même. C'est cette absence de récit qui, pour l'artiste, suscite finalement des questions identitaires et existentielles : « Au-delà du respect à la tradition, imposée, adaptée et faite nôtre, voir des *Noirs* pour la première fois soulève des questions existentielles : qui sommes-nous ? d'où venons-nous ? Où allons-nous ? Par choix ou par contrainte ? ¹²² ».



Figure 32 : Masques en bois traditionnels de Michoacán.
Exposition *Tócuaro Artesanal* 2019.
Source : *Instituto del Artesano Michoacano*, 2019.



Figure 33 : Maure. masque en bois.
XIXe siècle. Guerrero, Mexique.
Source : Galerie Punchinello, Paris.

¹²² Pañeda Macías, Ariel, in : *Op. Cit.* : Medina, Cuauhtémoc, *Colectivo Cherani. Uinapikua*, p. 29.



Figure 34 : *T'arhésicha no +*, Francisco Huaroco, 2021.

Huile, acrylique, graphite, aérosol et feuille de cuivre sur toile

400 x 300 cm

VI. La Prise de Parole

La contribution de Francisco Huaroco est dans l'ensemble des oeuvres l'expression la plus politique de toutes. *T'arhésicha no +* est un oeuvre militante, qui exprime une contestation envers le pouvoir fédéral. L'artiste renverse les rôles dans les rapports de domination. Il illustre le rejet des représentants issus des partis politiques par la communauté de Cherán. Pour l'artiste c'est une « déclaration légitime pour le respect de l'autonomie et une revendication quant au devoir des dirigeants politiques ¹²³ ». Dans cette perspective renversée, *T'arhésicha no +* est une allégorie de l'autorité politique légitimée par les us et coutumes. Par un jeu de superpositions, Huaroco organise une hiérarchie des différentes représentations du pouvoir, opposant principalement deux « figures » : une symbolique, historique et culturelle, la figure du *T'arhésicha* ¹²⁴ ; et l'autre réaliste, temporaire et illusoire, celles des politiciens ¹²⁵. Cette stratégie visuelle apporte à l'oeuvre une frappe communicative. D'autre part, l'artiste se fait le porte-parole de sa communauté en portant à la connaissance du public certains événements pour les dénoncer. Les images associées aux inscriptions formulent une réponse diachronique à deux événements de friction politique que la communauté a vécu avec deux des plus hauts représentants du gouvernement fédéral, un président de la République et un gouverneur.

¹²³ Huaroco, Francisco, in : *Op. Cit.* : Medina, Cuauhtémoc, *Colectivo Cherani. Uinapikua*, p. 36.

¹²⁴ Les *T'arhésicha* sont de rares vestiges qui ont été trouvés à Cherán. Ce sont des figures anthropomorphes en pierre taillée. Leur date de fabrication, ainsi que leur usage ne sont pas précisément connus. Elles ont été découvertes par les habitants et certaines d'entre elles sont conservées chez un d'entre eux. Pour la communauté, ce sont des artefacts sacrés, assimilés aux ancêtres. Propos basés sur l'entretien avec l'artiste, en annexes.

¹²⁵ On trouve, de haut en bas, le président du Mexique de 2018 à 2024, Andrés Manuel López Obrador, et le gouverneur de l'Etat du Michoacán de 2015 à 2021, Silvano Aureoles Conejo.

Aussi, entre mémoire individuelle et collective, ce tableau dévoile un processus de confrontation de l'expérience personnelle et du vécu de la communauté, avec un contexte de luttes politico-sociales présent dans tout le Mexique. Huaroco véhicule dans cette œuvre un récit à la fois individuel, local et national, qui s'inscrit dans l'activisme social de la décennie de 2010.

En ce qui concerne l'image, l'artiste utilise une conjonction d'éléments symboliques, qui va de l'abstrait au figuratif, puis qu'il superpose les uns sur les autres. Il élabore de cette manière une « allégorie du refus de Cherán de se soumettre aux manipulations de l'appareil politique étatique ¹²⁶ ». Cette grande allégorie est une stratification des autorités : ce qui est placé au dessus a autorité sur ce qui est en dessous. C'est en partant du « dessus » vers le « dessous » que ce fera la lecture du tableau.

Tout d'abord, les éléments qui sont situés au dessus de tout le reste, les plus importants du tableau en relation à l'autorité, sont les sept pointes de feuille de cuivre. Pour l'artiste, l'autorité maximale est donc une autorité de nature collective et communale. Elle est détenue par les habitants de Cherán réunis parmi les différentes assemblées, durant lesquelles les affaires sont entendues et discutées, et les décisions sont prises par vote à main levées. A ce titre, des motifs (des yeux, les formes organiques et abstraites) et des personnages sont dessinés dessus au trait noir. Ils « simulent la discussion et les conciles locaux qui s'imposent au-dessus de conventions particulières ¹²⁷ ». Elaborés d'une autre matière que le reste, il faut voir dans le cuivre de ces triangles le choix d'un matériau en rapport avec son usage très ancien et dans la vie quotidienne ¹²⁸. Il a des propriétés particulières : le cuivre est reconnu pour sa résistance notamment à la corrosion, sa haute conductibilité, sa malléabilité et souplesse. Dans cette perspective, les pointes de cuivre représentent les assemblées et les conseils comme un dispositif à la fois défensif, flexible et résistant ; ils ne se « corrompent » pas et favorisent la conduction des décisions en vue du bien commun. Un dispositif presque « défensif » et qui a fait ces preuves. Historiquement, les assemblées participatives des us et coutumes se basent sur les quartiers.

¹²⁶ *Op. Cit.* : Medina, Cuauhtémoc, *Colectivo Cherani. Uinapikua*, p.12.

¹²⁷ Huaroco, Francisco, in : *Op. Cit.* : Medina, Cuauhtémoc, *Colectivo Cherani. Uinapikua*, p. 36.

¹²⁸ L'âge du cuivre constitue la dernière période du néolithique. C'est le deuxième métal découvert et utilisé après l'or. Cette période s'étend environ de -2500 à -1800 ans. Il est très utilisé au Mexique est un producteur mondial.

Ce sont les unités de base des gouvernements communaux en mésoamérique : « À cet égard, il faut considérer que le quartier (calpulli en nahuatl et anapu ou uapatsikua en Purhépecha) constitue depuis l'époque préhispanique un espace politique, administratif, fiscal, militaire, religieux, familial, résidentiel, social, culturel, économique et unité de travail typique de l'organisation des peuples indigènes qui ont conservé des modes d'être et de vie distinctifs, bien que ceux-ci aient varié depuis l'époque préhispanique ou la Nouvelle-Espagne ¹²⁹».

D'autre part, le triangle en tant que force politique est inter-iconique. Comme le remarque à juste titre le commissaire de l'exposition dans son texte, ces triangles « apparaissent comme des *coins* dans un diagramme de batailles qui, à la manière du coin rouge d'El Lissitzky ¹³⁰ transposent au dynamisme constructif de la peinture le geste de la mobilisation ¹³¹ ». Le commissaire se réfère ici à la célèbre affiche « *Battre les Blancs avec le coin rouge* » du l'artiste russe élaborée dans le contexte de la guerre civile russe (figure 35). L'affiche schématise les forces en jeu : le triangle rouge (l'armée bolchevique) attaque un rond blanc (l'armée tsariste), sur un fond divisé en noir (les contre-révolutionnaires) et blanc (le peuple).



Figure 35 : El Lissitzky, *Battre les Blancs avec le coin rouge*, lithographie, 1919.
Source: Site internet de la Bibliothèque de Moscou, Russie.

¹²⁹ En effet, il faut ici souligner l'organisation de représentation politique. À la suite du soulèvement armé, Cherán est gouverné par son Grand Conseil composé de douze personnes, élues selon son propre système réglementaire, à raison de trois représentants pour chaque quartier (les quatre quartiers d'origine historique Jarhukutini, Ketsikua, Karakua et Parikutini composent la communauté); En outre, le gouvernement dispose de ce qu'on appelle les Conseils opérationnels (Affaires civiles, Honneur et justice, Biens communaux, Femmes, Jeunesse, Programmes sociaux, économiques et culturels, Administration locale et Coordonnateur de quartier) et l'instance la plus élevée est l'Assemblée générale. Voir : *Op. Cit.* : Alvarado Pizaña, Paulino, *Capítulo 4. Cherán. Entre el fuego y los cerros: las posibilidades del habitar comunitario en la modernidad capitalista*, thèse de doctorat en sociologie, p.213, 229.

¹³⁰ Lazar Markovitch Lissitzky (1890-1941) est un peintre d'avant-garde russe, également designer et photographe.

¹³¹ *Op. Cit.* : Medina, Cuauhtémoc, *Colectivo Cherani. Uinapikua*, p.13.

Dans les deux oeuvres, le triangle, en tant que polygone régulier, devient élément graphique allégorique, dans laquelle on peut voir la forme simplifiée d'une pointe de flèche. Cette « arme » allégorique est intrinsèquement liée à l'intention de ceux qui la manient. La pointe devient un élément dynamique dotée d'une intention. Dans les deux oeuvres, elle sert à représenter la mobilisation d'un groupe qui lutte pour sa souveraineté et mettre fin à sa domination.

Les deux pointes sont conceptuellement éloignées : si le triangle rouge s'inscrit dans un mouvement avant-gardiste et de la construction de la modernité, la pointe de cuivre est au contraire une réaction à la modernité et la volonté de son démantèlement, dans l'affirmation d'une renaissance de formes traditionnelles.

En dessous, vient en deuxième position d'importance les deux figures de *T'arhésicha*. D'aspects rigides et archaïques, leurs traits sont rudimentaires, comme dans l'art brut, avec une expression qui les rend un peu effrayants. La texture de pierre est clairement mis en évidence. Cette matière est à comparer avec le cuivre ; la pierre étant la plus ancienne matière que l'homme ait utilisé, le *T'arhésicha* de pierre est donc le symbole du temps immémorial de l'ancien et de l'ancêtre. Les deux têtes sont par ailleurs liées l'une à l'autre dans un axe vertical, qui fait d'elles un monolithe, accentuant l'apparence primitive. De chacune de ces têtes de pierre, sort de profil une gueule entrouverte qui empiète le visage du politicien au niveau de son front. Celles-ci semblent parler à leur esprit, ou peut être les dévorent. Dans cette allégorie, c'est la culture Purhépecha, symbolisée par les *T'arhésicha* qui apparaît robuste, impénétrable et imperturbable. Taillée dans la pierre d'un seul bloc elle rappelle aux politiciens leur devoirs. Derrière l'apparence séculaire des *T'arhésicha*, se trouve la sagesse qui guide et protège la communauté.

Encore en dessous, vient une strate d'inscriptions qui se glisse entre les *T'arhésicha* et le fond du tableau, recouvrant partiellement les visages des politiciens. Comme s'il s'agissait de graffiti sur un mur public, les différences de tailles des lettres créent un effet sonore de voix. Ce sont celles de la communauté qui s'élèvent pour dénoncer les violences et les abus. Du côté du président, on peut lire des phrases qui sonnent comme des avertissements : « Ne vous attendez pas à la soumission de la communauté » ; « Libre détermination de l'assemblée » ; « Expulsion des politiques » ; « Respect à l'autonomie ». Du côté du gouverneur, se sont plutôt des mots d'accusations : « Féminicides » ; « Arantepacua ¹³² » ; « Massacre » ; « Gaspillage des ressources publiques ».

¹³² D'autres communautés ont essayé de reproduire ou de suivre l'exemple de Cherán. C'est le cas d'Arantepacua qui a subi une répression particulièrement violente en 2017, dans laquelle plusieurs personnes furent tuées, torturées et emprisonnées. Le gouverneur a terminé son mandat sans avoir été inquiété. Voir : Alvarez, Daliri Oropeza, « La masacre de Arantepacua », *Pie de Página*, 30 mars 2022. [<https://piedepagina.mx/la-masacre-de-arantepacua/>]. (consulté le 8 juillet 2024)]

C'est d'une façon spontanée, chaotique, *ruinée*, qu'éclate publiquement la vérité à la face des véritables responsables des maux qui accablent les citoyens, de Cherán comme ailleurs au Mexique.

Enfin, au fond, se trouvent les vrais visages de la « politique politicienne ». L'artiste représente avec une grande ironie les deux hommes politiques, à travers une classique portrait de campagne électorale. Ceux-ci communiquent une image hypocritement empathique et ouverte, celle que les citoyens sont habitués à voir. C'est en vérité une mise en lumière de leur malveillance et fourberie. Seul leur couleur diffère, indiquant une référence temporelle dans l'exercice de leur charge politique au moment de l'exécution du tableau : le président est peint en couleur (au pouvoir) et le gouverneur en noir et blanc (sortant).

Le tableau offre un autre aspect de l'aventure politique de Cherán et de sa mémoire collective. Celui-ci passe du mode allégorique, au mode documentaire. Comme l'explique Francisco Huaroco, le soulèvement de 2011 a tout bouleversé : lui même comme son travail. La soudaine prise de conscience politique fit changer sa pratique artistique. Depuis lors, elle consiste notamment en tenir un registre des événements qui affectent la communauté de Cherán ainsi que les autres communautés Purhépecha : « Je me concentre un peu plus que d'autres sur la question des mouvements sociaux, de Cherán et de la région. Je veux enregistrer tout ce qui se passe, car la criminalité reste la même autour de nous. Maintenant nous sommes respectés mais d'autres communautés sont très touchées, brisées. Pour moi, c'est très important de tenir un registre. Beaucoup de choses se sont passées depuis 2011. Les hommes politiques ne sont plus les bienvenus ici. Mais Cherán est devenu un enjeu. Et les hommes politiques veulent venir s'y faire photographier ¹³³ ».

A la suite du soulèvement et la reconnaissance par la Cour Suprême de Justice du gouvernement selon les us et coutumes, les habitants de Cherán durent prendre en charge la gestion de la vie collective, en plus des tâches de la vie quotidienne. Ceci implique des temps et des formes qui leur sont propres.

¹³³ Huaroco, Francisco, entretien avec l'artiste, en annexes.

Le rapport avec la structure étatique et la classe politique n'est donc jamais simple. « Cette dernière cherche constamment à imposer sa volonté, ses rythmes et ses besoins au sein d'une structure délégative et bureaucratique, qu'elle place au-dessus de ceux de la communauté et de sa forme de gestion ¹³⁴ ». Ces frictions sont à l'origine des incidents dont fait allusion l'oeuvre. Francisco Huaroco a choisi de représenter deux faits marquants qui passeront à la postérité : les deux venues *non officielles* et donc non autorisées à Cherán, celle du président Manuel Lopez Lopez Obrador ¹³⁵ et celle du Gouverneur de l'Etat, Silvano Aureoles Conejo ¹³⁶.

Le registre d'une mémoire collective est également présente dans le titre. En effet, l'expression symbolique « No + » est issue d'une campagne sur les réseaux sociaux lancée au Mexique en 2010. Le mouvement « No más Sangre » est une campagne pour promouvoir un mouvement citoyen contre la violence au Mexique. La guerre contre le narco-trafic lancée en décembre 2006 par le président Felipe Calderón déclenche une vague de violence sans précédent qui touche les civils, pris dans le conflit entre l'armée et les cartels ¹³⁷. La campagne initiée par Eduardo del Río « Rius », célèbre caricaturiste mexicain, invite « les gens à se manifester, tous ceux qui en ont assez et qui croient que cette guerre est absurde et que le crime organisé ne peut être arrêté avec des armes ¹³⁸ ». Grâce au logo « No + Sangre », affichable partout, chaque mexicain peut exprimer son indignation face à la violence, à la politique sécuritaire du gouvernement et aux cartels (figure 36).

¹³⁴ *Op. Cit.* : Alvarado Pizaña, Paulino, *Capítulo 4. Cherán. Entre el fuego y los cerros: las posibilidades del habitar comunitario en la modernidad capitalista*, p.229.

¹³⁵ En novembre 2019, un communiqué d'État est publié annonçant la prochaine visite à Cherán du Président de la République. Cependant, le cabinet présidentiel n'est jamais entré en communication officielle avec la communauté pour organiser la visite. Les assemblées et le Conseil Majeur n'ont finalement pas autorisé la visite. Voir : Rédaction, « Concejo Indígena De Cherán Desconoce Visita De AMLO: No Está Aprobada Aún », *Changoonga*, 23 de noviembre de 2019. [<https://www.changoonga.com/2019/11/23/concejo-indigena-de-Cherán-desconoce-visita-de-amlo-no-esta-aprobada-aun/>]. (Consulté le 17 avril 2024.)]

¹³⁶ Gouverneur du Michoacán depuis 2015, Silvano Aureoles fait en 2017 des déclarations jugées dénigrantes à l'égard de la communauté de Cherán qui lui exige des excuses. Alors qu'il cherche à établir un rapprochement direct avec la communauté, il propose de venir inaugurer la deuxième étape de l'hôpital intégral de Cherán. Cependant, il avait conditionné le lancement de l'œuvre si sa présence n'était pas escomptée à la cérémonie d'ouverture. Comme on pouvait s'y attendre, l'acte a été empêché et le gouverneur n'a pas pu entrer dans la communauté. Voir article : Caballero, Rodrigo, « Silvano debe aclarar y pedirle disculpas a Cherán », *La Silla Rota*, 20 mars 2017. [<https://lasillarota.com/estados/2017/3/20/silvano-debe-aclarar-pedirle-disculpas-cheran-125518.html>]. (consulté le 12 juin 2024)]

¹³⁷ Pleyers, Geoffrey, et Naveau, Pascale, « La société civile face à la violence et à l'impunité au Mexique », in : *La vulnérabilité du monde : Démocraties et violences à l'heure de la globalisation*, édité par Múnera Ruiz, Leopoldo et de Nanteuil, Matthieu, *Hors collections, Presses universitaires de Louvain*, 2013, p. 149-65. [<https://books.openedition.org/pucl/4389>]. (consulté le 8 juillet 2024)]

¹³⁸ Montalvo, Tania, « Caricaturistas mexicanos promueven la campaña “¡Basta de sangre!” », *Expansión*, 10 janvier 2011. [<https://expansion.mx/nacional/2011/01/10/caricaturistas-mexicanos-promueven-la-campana-basta-de-sangre>]. (consulté le 17 avril 2024)]



Figure 36 : « No más sangre ».
Logo créé par Alejandro
Magallanes en janvier 2011 et
largement diffusé.
Source: réseaux sociaux de
l'artiste



Figure 37 : manifestation féministe du 8 mars 2011.
Source: journal *Expansión*

Dans ce contexte d'action médiatique, « No + » est un outil polysémantique qui facilite l'articulation de contre-discours hégémoniques qui sera repris pour d'autres causes. A cet égard, le militantisme qui utilise les réseaux sociaux, ou cyber-activisme, utilise le potentiel des réseaux internet pour susciter l'adhésion et la mobilisation autour d'une cause. L'année 2010 marque un vrai tournant et englobe désormais toutes les formes de discriminations qui peuvent s'entrecroiser. C'est une forme d'action militante qui a la caractéristique d'avoir un fonctionnement décloisonné et horizontal, et qui favorise l'intersectionnalité des formes de discriminations ¹³⁹.

Ce logo polysémantique *No +[...]* s'organise comme une « meta- textualité », où texte et signes de différentes natures sont associées à des images avec une logique temporelle différente. D'ailleurs, le mouvement féministe l'a utilisé à partir de 2011, lors de sa traditionnelle manifestation du 8 mars (figure 37).

¹³⁹ Manise, Luc, « De l'activisme numérique au militantisme de terrain », *CESEP*, 2012, p. 3-24. [<https://www.cesep.be/PDF/ETUDES/ENJEUX/activisme.pdf> (consulté le 8 juillet 2024)]

On peut lire : « No + Feminicidios » ; « No + violencia de género » ; « No + impunidad » ¹⁴⁰. Dans un contexte de violence généralisée, les violences féminicides sont un continuum de violence pour maintenir l'ordre social ¹⁴¹. L'intersectionnalité des oppressions est au coeur du discours de Francisco Huaroco. Le *No +* du titre permet de repositionner l'oeuvre dans ce contexte de violence généralisée des années 2010.

Cette intersectionnalité nous aide à comprendre que les violences ont toute la même origine. Elles sont systématiquement liées à la faillite de l'Etat comme de l'autorité et protecteur des citoyens : « l'augmentation excessive des féminicides, la mauvaise gestion des ressources publiques, la privatisation des services publics, l'expansion de la présence des groupes criminels, la hausse de la criminalité, de l'impunité et, avant tout, exiger le respect de la forme d'organisation de la communauté et des peuples autochtones frères ¹⁴² ».

Tout comme son titre, le tableau est construit sur un mode qui associe l'image à du texte. En utilisant des images avec des phrases et des mots-clés qui renvoient à des faits et des luttes, l'oeuvre acquiert un caractère de support visuel activiste. Si l'artiste n'utilise pas le signe « hashtag », il organise l'information sous plusieurs niveaux, dans une pratique alliant le communicatif à l'esthétique. On peut y voir également une certaine pratique de l'écrit dans le champ de l'art. Pour l'historien d'art Craig Owens, la postmodernité dans les arts visuels se caractérise par une « transformation du champ visuel en un champ textuel. Avec une recomposition des hiérarchies : il ne faut plus penser l'écrit d'artiste comme un complément, mais penser l'écrit comme un outil, et considérer l'art comme un travail sur le langage au sens large ¹⁴³ ».

¹⁴⁰ Brito, Luis, « Las mujeres sufren altos niveles de violencia en siete estados del país », *Expansión*, 8 mars 2011. [<https://expansion.mx/nacional/2011/03/08/las-mujeres-sufren-altos-niveles-de-violencia-en-siete-estados-del-pais>. (consulté le 8 juillet 2024)].

¹⁴¹ Bejarano Celaya, Margarita, « El feminicidio es sólo la punta del iceberg », *Región y sociedad*, n°26, 2014, p.13-44. [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-39252014000600002 (consulté le 6 mai 2024.)]

¹⁴² Huaroco, Francisco, in : *Op. Cit.* : Medina, Cuauhtémoc, *Colectivo Cherani. Uinapikua*, p. 37.

¹⁴³ Owens, Craig, *Le discours des autres*, Traduction et édition de Gaëtan Thomas, Ed. Même pas l'hiver, 2022, p.123.

A cet égard, c'est grâce au langage que Francisco Huaroco effectue un continuum entre art et politique. L'artiste convoque ici des enjeux de visibilité, politiques et esthétiques pour représenter une véritable *prise de parole*. Celle-ci implique la parole personnelle, la sienne, et collective, celle des habitants de Cheran et d'autres communautés. Des mots et des phrases qui viennent de toutes parts et qui se retrouvent sur un mur, puis dans une peinture. L'oeuvre *T'arhèsicha no +* est en quelque sorte une « scène de paroles », pour reprendre la définition que donne Jacques Rancière à la politique. « La politique, ce n'est pas l'exercice du pouvoir et la lutte pour le pouvoir. La politique consiste à créer des *scènes de paroles* pas seulement de ceux qui n'ont pas l'habitude de parler, mais qui parlent d'une manière dont on ne s'attendait pas ¹⁴⁴».

¹⁴⁴ Rancière, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 38.

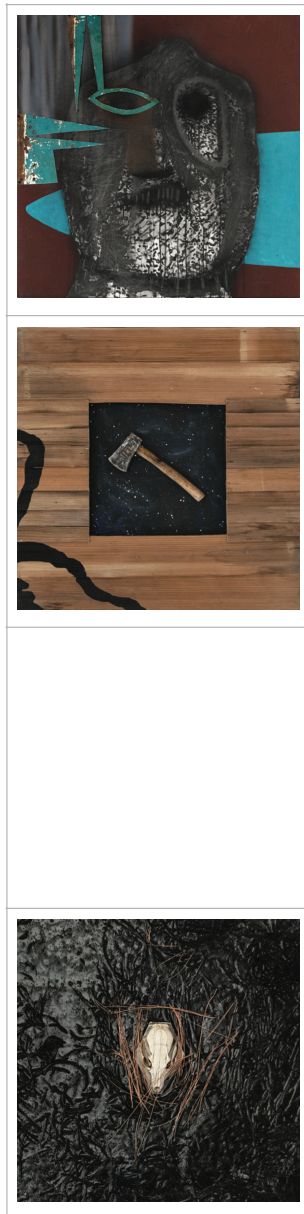


Figure 38 : (Sans titre)
Composition finale, 2021.
 Huile, acrylique, graphite,
 aérosol, bois, hache sur
 toile; Goudron, huile, crâne
 et racines sur bois
 400 cm x 100 cm

VII. Le Rêve *Mexicain*

Trois panneaux terminent l'ensemble de *Uinapikua*. Rappelons que les panneaux individuels sont au nombre total de quinze (trois par artistes). Douze ont été précédemment placés dans la composition collective. Cette dernière composition est donc formée des trois derniers panneaux individuels restants, à savoir de ceux de Francisco Huaroco, Alain Silva et Giovanni Fabián. Les trois cadres, tels qu'ils sont montés dans l'exposition, s'alignent et s'espacent en suivant le plan de la réticule utilisée dans les autres compositions et des tableaux antérieurs (rectangle de trois colonnes et quatre rangs de quatre mètres de hauteur sur trois mètres de largeur). Les trois oeuvres sont alignés verticalement, occupant la colonne de gauche de cette réticule matrice (figure 39). S'ils restent visuellement intégrés à l'ensemble, ils jouent le rôle de parties par rapport au tout.

Dans une mutuelle définition, les trois cadres dévoilent la constitution intime et unitaire de l'ensemble. On comprend qu'ils sont agents de transmission. Cette disposition fait de cette dernière une composition partielle, décentrée et qui laisse une part importante au *vide*. Ce vide, généré intentionnellement, implique que l'absence d'oeuvre est une intention particulière. Le vide peut être considéré comme un fin, ou comme une oeuvre en soi. Plus encore, ce vide consisterait à créer un appel à contribution du public, qui peut y mettre ce qu'il veut y voir.

La mise en scène crée ici une tension, en jouant sur une opposition *présence* - *absence* des cadres et basée sur le rapport *plein* - *vide*. Cette pratique n'est pas nouvelle, la notion de « plein-vidé » est centrale dans toute production plastique et dans l'histoire de l'art.

Francisco Huaroco. <i>T'arhésicha no +</i> III, 2021 100 x 100 cm		
Alain Silva Guardian. <i>Uri tsimáni</i> , 2021 100 x 100 cm		
Giovanni Fabián. <i>Genealogía,</i> <i>autónoma atemporal.</i> <i>Concepto III</i> , 2021 100 x 100 cm		

Figure 39 : La composition finale est placée au sein de la réticule qui norme les autres compositions de l'exposition

Elle l'est tout particulièrement dans la peinture chinoise inspirée par le taoïsme ¹⁴⁵. La composition finale continue de défier les stéréotypes de l'art occidental avec cet « éloge du vide ». Contrairement à la tradition occidentale «le vide constitue une notion centrale de la pensée chinoise, image de l'infini, de l'illimité ; il est aussi paradoxalement virtualité et racine de vie » ¹⁴⁶. L'écrivain François Cheng le décrit comme une caractéristique fondamentale du langage pictural chinois.

¹⁴⁵ Cheng, François, *Vide et Plein. Le langage pictural chinois*, [1979], Paris, Poche, 1991, p. 59. Le Tao, « la Voie, le chemin » qui symbolise l'union de la dualité Yin-Yang en mouvement et qui invite à se remettre en phase avec l'authenticité primordiale de la nature, de la vie et de ses rythmes. La peinture renvoie à la cosmologie « Du Vide originel naissent les *Dix mille êtres* (c'est-à-dire toute chose). Le Tao d'origine est conçu comme le Vide suprême d'où émane l'Un qui n'est autre que le Souffle primordial ».

¹⁴⁶ *Op. Cit.* : Cheng, François, *Vide et Plein. Le langage pictural chinois*, p. 57

Au sujet du peintre chinois Ma Yuan actif au XIII^e siècle, il décrit la manière dont ce peintre utilise le vide pour équilibrer ses compositions en l'incorporant de manière intentionnelle: « Ce système était fortement utilisé par Ma Yuan qu'on l'avait affublé pour cela du sobriquet de *Ma le coin* ; il permet au spectateur, après une première fixation du regard sur un point d'attache lourdement chargé de laisser divaguer ensuite librement son œil dans un espace vide ou aéré et de donner libre cours au développement de sa pensée et de son imagination ¹⁴⁷ ». (figure 40)

Cette description met en avant le vide comme un élément actif qui permet d'aérer la composition et d'en faire ressortir certains éléments. Il n'est pas une attestation du rien (le néant) ou de la déficience (l'impossible à penser ou à produire). Il représente en soi l'horizon, le ciel, les nuages, qui sont extraits et abstraits. A cet endroit, le vide est un instrument de l'imagination et de la pensée par le questionnement qu'il provoque : pourquoi ce vide et de quoi est-il plein ? Et surtout, il laisse libre court à l'imaginer et d'y voir ce que l'on veut (l'absence d'image est une image).

Cependant, si on se concentre sur la réticule de la composition, elle est l'architecture de ce vide. Elle ordonne le plein et le vide d'une manière disciplinée et dans un cadre géométrique. Ceci rappelle les compositions du peintre néerlandais Piet Mondrian (figure 41). On s'éloigne de la mystique taoïste pour entrer dans une autre mystique, dans laquelle « l'art devait révéler les réalités immuables derrière les formes changeantes de l'apparence subjectives ¹⁴⁸ ». Dans cette perspective moderniste de donner un ordre au monde, le peintre en cherche les forces organisatrices, qu'il représente par les lignes horizontales et verticales. Il construit un équilibre fait d'oppositions. Le centre n'existe plus car, comme l'explique Piet Mondrian, « il y a de la vie au delà du cadre ». Dans une interview, l'artiste néerlandais affirme à propos de sa grille de composition géométrique que « cet équilibre néoplasique démontre l'égalité des droits et qu'il crée donc une société future comme une véritable unité ». Et de conclure « N'oublions pas que le présent, c'est l'unité du passé et de l'avenir. Et les traditionalistes auront beau crier, l'Esprit nouveau est en marche et rien ne l'arrêtera ¹⁴⁹ ».

¹⁴⁷ Cheng, François, *Ibid.*, p. 62

¹⁴⁸ *Op. Cit.* : Gombricht, Ernst H., *Histoire de l'Art*, p. 582.

¹⁴⁹ Leal, Brigitte (dir.), *Collection art moderne. La collection du Centre Pompidou*, Éditions du Centre Pompidou, 2008, p. 271. À propos du tableau *Composition en rouge, bleu et blanc II*, Piet Mondrian, 1937.

Il est étonnant de constater la capacité des artistes du Collectif à transgresser les stéréotypes de l'art et de la société. On peut en conclure que leurs racines indigènes purhépecha, leur éducation artistique universitaire et leur expérience au sein de la communauté autonome de Cherán, leur donne une grande *plasticité* intellectuelle et sensible. Dans cette dernière composition, ils n'hésitent pas à révéler leur modernité, dans le sens d'accepter un monde fait de formes préétablies et rationnelles. Ils composent à l'intérieur de cette architecture une représentation de la réalité, immuable, avec ses contradictions et sa force. Ils y cherchent un équilibre entre passé et futur, entre collectivité et individualité. Dans cette perspective moderniste, les artistes affirment qu'ils ne sont pas *traditionalistes* mais plutôt porteurs d'un *esprit nouveau*. Il n'y a pas de retour en arrière mais la construction de quelque chose d'inédit qui donne un sens nouveau.



Figure 40 : *Face à la Lune* Ma Yuan, vers 1160.
Source : site internet du Musée national, Taipei.

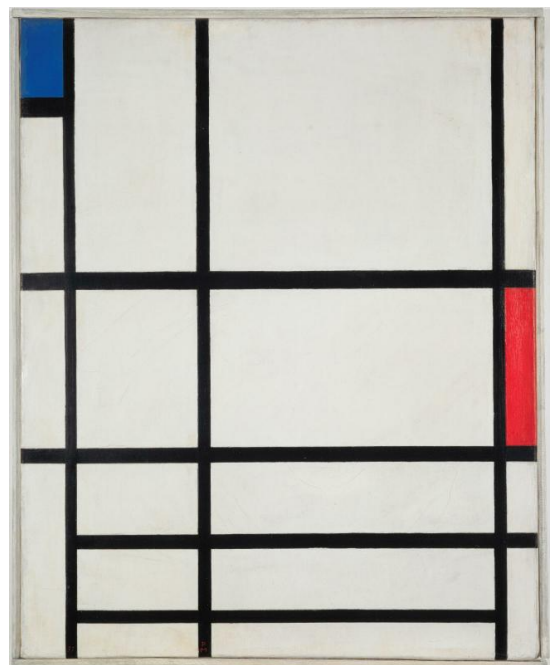


Figure 41 : *Composition en rouge, bleu et blanc II*, Piet Mondrian, 1937.
Source : site internet du Centre Pompidou.

L'histoire de Cherán n'est pas finie, elle continue de s'écrire. Le collectif s'inscrit dans cette continuité. Avec cette dernière composition, ou la première d'une nouvelle série, on imagine que les artistes invitent le public à la compléter. L'expérience politique acquise par le Collectif est une invitation à la construction d'un projet de (re)construction sociale. Dans cette proposition, la communauté est un bien commun co-construit. Les racines purhépecha, comme d'autres racines des anciennes civilisations pré-hispaniques continuent d'être le ciment du « rêve mexicain ¹⁵⁰ ». Que serait devenu le Mexique s'il n'y avait eu les destructions de la Conquête et notamment de la philosophie, de l'art, la religion, le chamanisme, des civilisation Purhépecha, Mexica, Maya, et autres ? Le *rêve mexicain* c'est le rêve des civilisations pré-hispaniques, qui continuent « d'être les gardiennes de notre mère la terre », dans l'harmonie entre le réel et le surnaturel, l'équilibre entre les humains et le monde. Les trois derniers cadres expriment ce rêve d'harmonie et de justice, pour l'homme, pour l'environnement, et dans lequel les habitants cesseraient d'être des étrangers sur leur propre terre.

¹⁵⁰ Le Clézio, J.M.G., *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 247, 248.

SORTIE

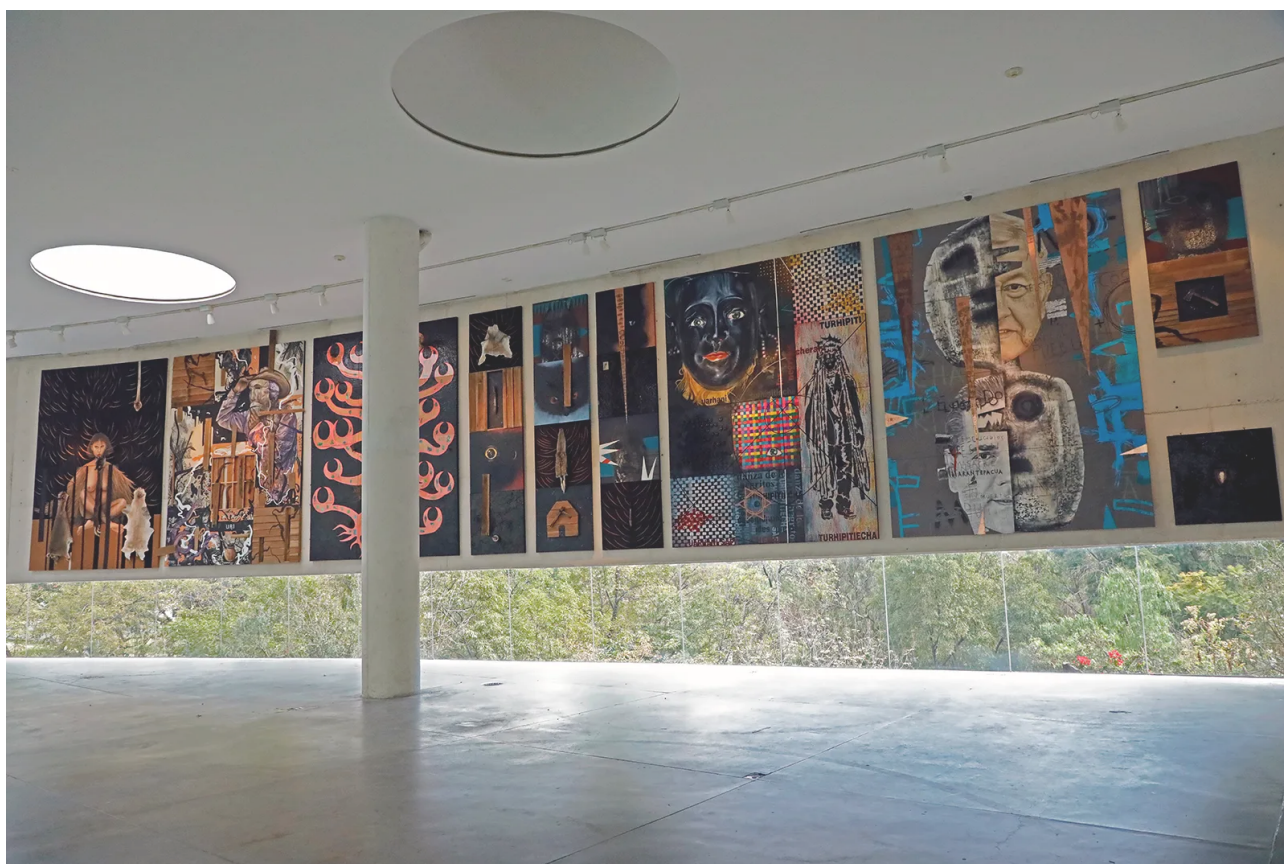


Figure 42 : vue générale de l'exposition.
Source : réseaux sociaux du MUAC UNAM, 2021.

L'art a, entre autre, des conséquences politiques, car les acteurs culturels, au même titre que les médias, participent consciemment ou inconsciemment aux systèmes et aux représentations qui fabriquent les hégémonies.

Cuauhtémoc Medina

Territoire désiré, identité choisie

Ce qui s'observe à Cherán, comme beaucoup d'autres communautés indigènes du continent Américain, est le fort sentiment d'appartenance avec l'environnement. L'attachement historique, émotionnel et spirituel au territoire est une caractéristique fondamentale. Les peuples autochtones se désignent par rapport à la terre. Le mot grec *autokhtonos* signifie « de la terre même » et le terme latin indigène « né, issu (gène) de l'intérieur ». Des études spécifiques sur le maïs, les sols, les champignons, les animaux et la cueillette, entre autres, ont contribué de manière décisive à la compréhension de la relation entre les Purhépecha et leur environnement naturel ¹⁵¹. Il sont ritualisés dans les croyances, les festivités, les récits qui persistent et qui sont l'essence même de la cohésion sociale et de l'identité.

C'est ce qui transparait dans le tableau *Généalogie* de Giovanni Fabian : les miniatures de son arbre généalogique sont autant d'éléments de diverses origines qui illustrent son appartenance « génétique » au territoire de Cherán. Chacune des oeuvres de l'exposition, intègre un aspect des liens sacrés que la culture Purhépecha continuent d'entretenir avec l'environnement. C'est aussi le cas de la fête du Corpus Christi et le rôle des femmes dans la protection du territoire (Bethel Cucué) ; les outils du travail de la forêt qui sont les armes de la lutte pour la préserver (Alain Silva) ; la rencontre avec les esclaves africains, ceux venus d'une autre terre ou *advenae* (Ariel Pañeda), ou encore les vestiges archéologiques, les *T'aresisha*, retrouvés dans le sol de Cherán et qui représentent les ancêtres (Francisco Huaroco).

¹⁵¹ Alarcón-Cháires, Pablo, *Etnoecología de los indígenas purhépecha. Una guía para el análisis de la apropiación de la naturaleza*, Morelia, UNAM-Centro de Investigaciones en Ecosistemas, 2009, p. 15, 16. Les connaissances indigènes ne se limitent pas aux aspects structurels de la nature, c'est-à-dire à ceux qui correspondent à l'identification et à la classification des éléments (ethnotaxonomies) ou des composants de la nature. Elles se réfèrent également aux dimensions dynamiques (liées aux modèles et aux processus), relationnelles (liées aux relations entre ou des éléments ou événements naturels) et utilitaires (liées à leur utilisation). Il est ainsi possible d'intégrer une matrice cognitive qui certifie le caractère des connaissances indigènes et sert de cadre méthodologique à la recherche ethnoécologique.

La reconquête de la capacité politique à Cherán a immédiatement été suivi par un réinvestissement du territoire : reboisement intensif, actions de conservation des sols, réinvestissement des espaces communs et urbains. L'autonomie est un *territoire désiré*, et l'identité Purhépecha a connu une renaissance. Elle s'est donc transformée elle aussi. Mais comment se définit l'identité indigène ? Depuis des décennies au Mexique, le débat est vif sur la nature de l'identité indigène et son authenticité. De quoi parle-t-on quand on se nomme *indigène* ?

L'identité indigène au Mexique est une invention historique et en particulier coloniale : « C'est une catégorie supra-ethnique qui est un produit du système colonial et ne peut être compris que comme tel ¹⁵² ». Aussi, comprendre l'identité indigène contemporaine est comprendre la structure de la société dans la persistance de ses relations coloniales. De fait, dans l'histoire du Mexique, la continuité du système colonial après 1821 est attestée. A la suite de l'Indépendance, le gouvernement mexicain a toujours eu une politique de colonisation, avec pour objectif le peuplement et la mise en valeur des terres ¹⁵³. Le gouvernement met en place une politique de colonisation officielle, avec la répartition des terres à des particuliers, faisant appel aux émigrants étrangers et à des sociétés privées. Les mesures agraires prises tout au long du XIXe siècle tendent à transformer les communautés indigènes en petits agriculteurs indépendants. Mais face aux grands propriétaires et aux *latifundios*, les inégalités se creusent et « il n'y a plus ni créoles ni indiens au Mexique, mais seulement des riches et des pauvres ¹⁵⁴ ». La persistance d'une situation coloniale et la politique d'assimilation de l'Etat Mexicain sont d'ailleurs des entraves à la construction identitaire nationale : « beaucoup de peuples gardent toujours dans leurs traditions l'idée d'une origine différente et d'une nationalité indépendante et glorieuse ¹⁵⁵ ».

¹⁵² Bonfill Batalla, Guillermo, « El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial », México, 1972. *Revista semestral de la Asociación Latinoamericana de Antropología*. Année 2, n° 3, 2019, p.15-37. [<https://asociacionlatinoamericanadeantropologia.net/revista-plural/wp-content/uploads/numero03/articulo-1.pdf> (consulté le 8 juillet 2024)], p.18

¹⁵³ Revel-Mouroz, Jean, « Mexique : Aménagement et colonisation du tropique humide », *Travaux mémoires de l'IHEAL*, n° 27, 1972, p. 98-117. [<https://doi.org/10.4000/books.iheal.7416>. <https://books.openedition.org/iheal/7371> (consulté le 8 juillet 2024)]

¹⁵⁴ Favre, Henri, « Race et nation au Mexique. De l'indépendance à la révolution ». *Annales*, année 49, n° 4, 1994, p. 951-76. [<https://doi.org/10.3406/ahess.1994.279302> (consulté le 8 juillet 2024)], p.954

¹⁵⁵ Favre, Henri, « La question indienne au Mexique ». *Politique étrangère*, année 26, n°5-6, 1961, p. 437-59. [<https://doi.org/10.3406/polit.1961.6155> (consulté le 8 juillet 2024)], p. 440, 441

Durant tout le XIXe siècle, les minorités indigènes ont été le principal facteur de l'instabilité politique au Mexique avec des soulèvements plus ou moins violents et sécessionnistes dans toute la république. Les années des rébellions façonnèrent l'idée d'un peuple indigène « compact, farouche et hostile à l'ensemble des blancs et des métis contre lequel il est toujours prêt à se dresser ¹⁵⁶ ».

Dans cette perspective historique de lutte indigène, il est important de rappeler que l'autodétermination Purhépecha est fondamentale. C'est l'un des premiers peuples indigènes à avoir défendu son identité et son territoire. Le Michoacán est le lieu de la structuration des organisations indigènes au niveau national. En 1991 à Cherán, eu lieu la première *Rencontre des Communautés Indigènes* de l'État. En 1994, l'*Organisation de la Nation Purhépecha* est créée, en suivant le pas à l'insurrection de l'EZLN et comme instrument de lutte et de structuration d'un mouvement indigène national. En 2001, le *Congrès National Indigène* réalise son deuxième congrès au Michoacán.

Il a lieu à Nurío (près de Cherán), pour « continuer la Marche pour la Dignité Indigène ». Avec la révolte de 2011, Cherán devient un des leaders du mouvement indigène au Mexique. La reconnaissance de son autonomie ouvre une brèche dans la sphère juridique et en fait un modèle. La continuité de son gouvernement est un vrai changement de paradigme politique ; dans une nation qui pourtant « relève d'une constitution multiculturelle » inscrite dans l'article 2 de sa Constitution.

Il est important de mettre en perspective la position de premier plan de Cherán au sein de la lutte indigène avec la situation particulière de sa formation territoriale. En premier lieu, la permanence des cherani sur un même territoire est attestée sur un temps long. Cherán possède les titres de propriété de ses biens communaux depuis le XVIe siècle. Ils ont été établis dans le cadastre colonial de l'*encomienda*. Ces titres ont été validés définitivement en 1984 pour la même superficie. Ils sont établis en tant que « biens communaux exempts de conflits, de nature imprescriptible, insaisissable et inaliénable ¹⁵⁷ ». Cette continuité et homogénéité du territoire au fil des siècles est un précieux atout administratif. Il permet de faire coïncider la municipalité de Cherán (ou *municipio*, le plus petit échelon administratif de la division territoriale mexicaine), avec la communauté indigène, historique, culturelle. La particularité et la force de Cherán est que le territoire administratif fédéral coïncide avec la communauté indigène, le groupe ethnique uni par des liens linguistiques, culturels et dont les membres ont conscience d'une identité commune.

¹⁵⁶ Favre, Henri, « La question indienne au Mexique », *Ibid.*, p. 444

¹⁵⁷ *Op. Cit.* : Lariagon, Renaud, et Piceno, Mónica, « La lutte pour l'autonomie de la communauté de Cherán : reconfiguration territoriale et subjective », p. 135, 138.

Contrairement à beaucoup de communautés indigènes qui ont été déplacées de leurs terres, Cherán est toujours sur son territoire historique. Celui-ci est perçu comme originel et son *éthogénèse*.

Mais si le territoire est resté le même, qu'en est-il du groupe social qui l'habite ? Dans les années 1940, un groupe d'anthropologues mexicains et nord-américains dirigé par le Dr. Ralph Larson Beals a étudié la communauté de Cherán. L'ouvrage de cette étude ethnographique *Cheran : a Sierra Tarascan Village* est une référence qui vient juste après la *Relation Michoacan*. Cet ouvrage a été fondamental dans la reconnaissance des droits de Cherán comme communauté autochtone ¹⁵⁸. En effet, l'ouvrage de Ralph Beals est cité dans le document de l'action en justice que mène la communauté de Cherán en 2011 pour faire reconnaître son mode de gouvernement par les us et coutumes ¹⁵⁹.

Il y décrit les us et coutumes d'une communauté Puhépecha très homogène. Cependant, l'anthropologue fait le constat suivant : « Si presque tous les aspects de la culture de Cherán peuvent être formellement classés comme d'origine espagnole, pourquoi Cherán est-elle considérée comme indigène ? [...] La culture qu'elle préserve peut être, en fait, plutôt comparée à la culture de l'Espagne du XVI^e siècle qu'à la culture amérindienne ». Beals décrit plus loin le fonctionnement de la communauté indigène comme un « modèle d'influence des idées indigènes sur les traits européens », produit du « long intervalle subséquent à la colonisation, pendant lequel la communauté a stabilisé sa culture dans un isolement relatif ¹⁶⁰ ».

Du point de vue anthropologique, la question de l'identité est perçue comme une construction historique et en constante évolution, malgré un enracinement territorial fort. A ce titre, c'est aussi le constat qu'établit l'anthropologue mexicain Alfonso Caso. Il observe que dans de nombreux groupes indigènes, la proportion d'éléments d'origine précolombienne est minime.

¹⁵⁸ En effet, C'est un ouvrage de référence sur l'étude Puhépecha. « Cheran : a Sierra Tarascan Village » est une étude utilisant des techniques d'anthropologie culturelle, principalement l'observation sur le terrain et des entretiens avec les membres de la communauté entre 1940 et 1941. Il est rédigé par Ralph Larson Beals et publié en 1945 par l'*Institute of Social Anthropology of the Smithsonian Institution* en 1945. Cet ouvrage n'a été traduit en espagnol qu'en 1992 sous le nom de « Cherán un pueblo de la sierra Tarasca », et publié par le Colegio de Michoacán et l'Instituto Michoacano de Cultura.

¹⁵⁹ Dans l'ouvrage est décrit l'organisation territoriale des quatre quartiers traditionnels qui servent de base au fonctionnement représentatif des assemblées communales. Voir le document : Concejo General Del Instituto Electoral De Michoacan. SUP-JDC-9167/2011. « Juicio para la protección de los derechos políticos-electorales del ciudadano ». 09/09/2011. [<https://www.te.gob.mx/sentenciasHTML/convertir/expediente/SUP-JDC-09167-2011>. (Consulté le 28 novembre 2023)]

¹⁶⁰ *Op. Cit.* : Beals, Ralph Leon, *Cherán: un pueblo de la Sierra Tarasca*, p.20, 21.

Caso y ajoute un aspect psychologique : ce qui importe « ce n'est pas le contenu spécifique de la culture, ni la proportion de traits précolombiens qu'elle contient, mais le fait qu'elle continue d'être considérée comme une culture indigène et que ses porteurs continuent de se sentir membres d'une communauté indigène ¹⁶¹ ». Cette analyse dépasse le facteur linguistique et territorial de l'identité pour se focaliser sur la notion de « sentiment ». En effet, comme c'est très fréquent, les membres d'une communauté indigène peuvent ne plus parler la langue de leur ethnie, ou ne plus vivre dans cette communauté, ayant migré dans une plus grande ville, ou dans un autre Etat. C'est effectivement le cas des membres du Collectif Cherani, qui attestent la perte de leur « langue maternelle ». Cependant, ils se sont retrouvés dans une appartenance commune.

L'idée d'une construction consciente de l'individu semble aller de pair avec la question du sentiment d'appartenance. À cet égard, une étude sur les recensements de populations indigènes en 2000 revient sur l'explosion du nombre de recensés se déclarant indigènes ¹⁶². Le questionnaire appliqué à partir de 2000 ajoute une deuxième question sur l'identité culturelle indigène. Cette approche bi-dimensionnelle combine désormais un critère linguistique (la langue parlée) avec un critère d'*auto-identification*. De surcroît, cette question s'est affinée, amplifiant le caractère d'autodétermination. En 2000 la question était formulée de cette manière : « êtes-vous nahuatl, maya, zapotèque, mixtèque ou d'un autre groupe indigène ? » ; en 2010 de la suivante : « vous considérez-vous indigène ? ¹⁶³ » .

Les auteurs de l'article concluent : « l'identité nationale mexicaine construite sur les vertus du métissage, idéalisé et idéologisé par les Européens à leur profit, cède aujourd'hui la place, pour l'immense majorité des Mexicains, à des identités plurielles non pas génétiques ou ethniques, mais culturelles, sociales ou politiques ».

¹⁶¹ *Op. Cit.* : Bonfill Batalla, Guillermo, « El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial », p. 18.

¹⁶² Barbary, Olivier, et Regina Martínez Casas, « L'explosion de l'autodéclaration indigène entre les recensements mexicains de 2000 et 2010 ». *Autrepart, Revue de sciences sociales au Sud* n° 74 75, 2-3, 2015, p. 215-40. [<https://www.cairn.info/revue-autrepart-2015-2-page-215.htm> (consulté le 8 juillet 2024)], p.215, 216.

¹⁶³ Barbary, Olivier et Martínez Casas, Regina. *Ibid.*, p 238. Et l'autodéclaration remporte alors un succès massif auprès des recensés : elle est passée de 6,1 % en 2000 à 14,9 % en 2010. S'appliquant à une population en forte progression démographique, il en résulte une croissance des effectifs impressionnante : alors que 5,3 millions de Mexicains s'identifiaient indigènes en 2000, ils sont 15,7 millions en 2010 (+ 196 %).

La politisation de l'identité purhépecha à Cherán est un fait, qui donne un poids à la revendication territoriale qu'elle incarne. L'identité Purhépecha de Cherán est devenu aussi un enjeu politique, qui vise le contrôle de la communauté et de ses terres et lui permet de le défendre contre les attaques. La revendication identitaire porte en elle l'idée d'une culture authentique, légitime et ancienne, qui correspond à un territoire accompagné des droits en mesure d'être respectés. Cependant, la notion d'identité présente dans les oeuvres, s'écarte souvent de sa définition politique. Les artistes se rattachent à une notion qui sert plutôt à « exprimer ce qui chez soi ou les autres de bougerait pas ¹⁶⁴ », comme des racines. Un ancrage qui permet de résister à la violence, à l'anéantissement. En *réinventant l'identité à partir de la liberté poétique*, il y a, certes, encore l'idée de la construction politique de l'identité. Mais ils arrivent à proposer une *image de la contemporanéité purhépecha*. Ils abordent cette construction dans la spécificité de l'individu, comme ils comprennent la création dans le collectif, à partir d'une expression individuelle. L'identité repose avant tout sur un choix et sur la liberté de composer avec un *sentiment* d'appartenance. Le sentiment d'appartenance n'appartient qu'à soi-même et dans des termes propres. C'est une *identité choisie*.

¹⁶⁴ et pour tout le paragraphe : Avanza, Martina et Laferté, Gilles, « Dépasser la construction des identités ». *Genèses*, n° 61, vol. 4, 2005, pp. 134-152. [<https://doi.org/10.3917/gen.061.0134> (consulté le 8 juillet 2024)], p. 135.

Pratique Métisse

Le métissage est une notion qui traverse toutes les oeuvres de l'exposition *Uinapikua*. Dans les sciences sociales, c'est une notion qui possède tout un vocabulaire. L'évolution de la terminologie illustre la difficulté de son approche : c'est un processus d'acculturation et de changement social (sociologie), on parle de *créolité*, de synchronisme (en histoire), de transferts culturels (en anthropologie), d'hybridité et de relations interculturelles (en études culturelles). Car le métissage est, comme l'identité, une construction. C'est un phénomène complexe qui tend à la domination d'un groupe sur un autre, dans le temps long. C'est aussi le résultat d'un événement géopolitique violent qui passe par la guerre, la colonisation et/ou la globalisation : l'interconnexion à travers les échanges et la circulation de groupes d'humains qui met en place de pratiques hégémoniques qui ont un impact planétaire ¹⁶⁵. Aussi, il y a un certain malaise dans l'approche académique du phénomène du mélange des cultures.

Dans « La Raza Cósmica » parut en 1925, l'écrivain et l'homme politique José Vasconcelos, défend l'idée de l'émergence d'une « cinquième race » du continent formée par les latino-américains et qui, grâce à la circulation et la transmission de leurs connaissances lancent l'« ère universelle de l'humanité ». Le *projet cosmique*, célébré en son temps, fomenté aujourd'hui le doute quant à l'idéologisation et l'instrumentalisation politique de la notion de métissage.

¹⁶⁵ Biron, Rebecca, in : Szurmuk, Mónica et McKee, Irwin (dir.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, Mexico, Siglo XXI Editores et Instituto Mora, 2013, « Globalización » p. 119.

En s'inscrivant dans un contexte national et mondial très spécifique (la sortie de la Révolution Mexicaine, l'entre deux-guerre, l'émergence de l'URSS) l'ouvrage est conçu comme une utopie forgée sur l'idée d'un métissage *antipositiviste* et d'inspiration politique bolivarienne. Mais elle résulte être un « eugénisme esthétique » en vu d'une « purification raciale ¹⁶⁶».

Au regard des arts, le métissage renvoie au croisement des champs référentiels et des pratiques, à l'interaction, au dialogue dans une effervescence *a-politique* d'ouverture sur des horizons nouveaux. Cependant, la culture hégémonique n'est jamais très loin. L'art contemporain participe à une globalisation des discours et des pratiques, menée par l'occident (Europe, Etats-Unis) et mise en oeuvre par le biais du marché de l'art et dans la mondialisation des échanges (biennales et foires internationales). La globalisation culturelle s'infiltré au coeur de l'éducation artistique académique. Les outils et les concepts acquis sont ceux de l'hégémonie culturelle, ceux aussi reconnus par la guilde professionnelle. À ce propos, les artistes de Cherán ont parlé du malaise qu'ils ont ressenti durant leur formation aux Beaux-arts de l'Université de Morelia.

Bethel Cucué témoigne que « on nous disait que les traditions ne valaient rien, car ce qui devait se faire maintenant c'est de l'art moderne, de l'art contemporain. On ne devait pas dessiner ni peindre d'une certaine manière. Avec le soulèvement, j'ai commencé à m'affirmer et à revenir sur ces impositions ». Pour sa part, Giovanni Fabian confie que « l'esthétique et les thèmes liés aux traditions indigènes étaient très éloignés de ce qu'on nous enseignait. Les professeurs me donnaient l'impression d'être arriéré. Cela a généré un conflit en moi. C'est comme s'ils voulaient nous éloigner de ce que nous étions. J'ai quand même obtenu mon diplôme mais j'ai gardé du ressentiment envers l'université ¹⁶⁷».

Au-delà de la question de la pédagogie dans l'enseignement des arts, qui doit être par ailleurs évaluée plus finement, ce sont les questions des discours et des modes opératoires artistiques qui sont ici soulevées. C'est justement sur ces enjeux que le Collectif prend position. À juste titre, il se réclame d'une « liberté poétique » et affirme une pratique se révélant par elle-même dans une « relation dialogique avec l'autre dans une démarche éclectique ».

¹⁶⁶ Dans l'essai, José Vasconcelos écrit : « Au-dessus de l'eugénisme scientifique prévaudra le mystérieux eugénisme du goût esthétique » ce dénote une pensée irrationnelle et intuitionniste et de races qu'il faut améliorer.

¹⁶⁷ Voir entretiens au *Colectivo Cherani*, en annexes

Cette proposition, qui en outre, part du dialogue et de l'interaction, semble poser les termes d'une *pratique métisse*. C'est une démarche qui tend à *prendre sa revanche* sur une pratique artistique hégémonique et académique, pour l'ouvrir à une pratique de l'altérité : nous sommes tous « autre ».

C'est dans l'optique de productions métisses contemporaines que j'ai approché les oeuvres de l'exposition *Uinapikua*. Leur étude dans les champs de l'anthropologie visuelle et culturelle a été menée à partir d'une description *ethnographique* des oeuvres. C'est ce qui a donné le coeur de l'étude de ce mémoire, où chaque tableau a d'abord été analysé à partir des éléments de la culture Purhépecha : la *Sikuàmecha*, la *fête du Corpus Cristi*, la *danse des T'arhes*, des *Negritos*, les *T'arhésicha*, l'*arbre généalogique de dynastie des Uacusecha*, la *troje*, la *Chiripe*. En tant que savoirs situés, ils se rapportent à la langue, à la géographie, à l'histoire du peuple Purhépecha. Ces représentations sont rattachées à leur d'origine mais vivent leur évolution propre. Telles qu'elles nous arrivent, elles portent en elles la contemporanéité de leurs auteurs : les modes de représentation passent par des imaginaires globalisés, tels que le *Comic*, l'hyperréalisme, le graffiti, l'abstraction, l'art conceptuel ; et passent également par des techniques apprises aux Beaux-arts qui viennent de la tradition occidentale : la gravure, le collage, l'assemblage.

La pratique métisse des artistes est une pratique du sensible qui cherche l'émancipation des représentations. Par exemple, le grand format des oeuvres rappelle celui de la tradition muraliste et son caractère populaire et didactique, mais s'en détourne finalement. La conceptualisation de l'ensemble en panneaux de un mètre carré, permet un jeu au montage qui laisse toujours une ouverture dans la forme finale de l'oeuvre. Les oeuvres de *Uinapikua* sont des *peintures murales portatives*, qui rappelle plutôt la *troje*, la maison traditionnelle démontable et mobile.

Dans l'oeuvre *Uri*, Alain Silva démontre sa compréhension de l'art conceptuel et de la performance. Il rattache sa pratique au langage, et voit dans la tradition des *T'ahre* une performance dans le sens d'une oeuvre d'art dématérialisée. Cette ouverture d'esprit lui permet de *pratiquer* plusieurs mondes culturels auxquels ils appartient. Les termes du métissage sont posés dans ces termes : appartenir à une culture, n'empêche pas d'appartenir à une autre.

Les oeuvres incorporent des images du passé et les émancipent: l'arbre généalogique de Giovanni Fabian renvoie à celui des seigneurs du codex colonial de la *Relation Michoacan*, et celui de l'arbre de Jessé. On peut voir ici la représentation d'une *émancipation filiale*. Cette filiation dans un temps long, du XIIe au XXIe siècle, reste néanmoins une référence formelle (la silhouette de l'arbre qui forme et délimite le territoire) qui est réinvestie de fond en comble.

Dans un autre registre, le masque des *Negritos* renvoie lui aussi à une filiation de représentations, celle des métissages ethniques de la peinture de castes. Cependant, l'artiste représente le masque sous une forme d'hyperréalisme, pour en souligner le caractère actuel et réel. Ce masque libère les représentations identitaires figées dans leur appartenance au récit colonial : l'espagnol, le Maure, l'esclave africain. Le visage métisse du *Negrito* devient l'image même du monde post-colonial. On peut aussi évoquer le titre *T'arhésicha no* + qui renvoie aux formes polysémantiques du cyberactivisme des années 2010 et au graffiti comme forme de représentation populaire.

Le pratique métisse est intrinsèquement politique. Pour l'historien Serge Gruzinski, l'étude de formes particulières de créations esthétiques permet de voir les niveaux d'interactions des sociétés entre elles et comprendre les mécanismes de la domination ¹⁶⁸. Comme il l'explique, les *images métisses*, dans le monde hispano-américains, correspondent à l'élaboration de pratiques qui permettent de continuer à vivre selon ses croyances tout en respectant la loi espagnole ¹⁶⁹. Dans cette perspective, les images des oeuvres de *Uinapikua* sont des actes réfléchis de réappropriation mais qui cherchent, elles, l'émancipation de la domination culturelle et politique. Emancipation des formes, exécutées avec beaucoup d'invention et de liberté, qui sont souvent superposition de références. Cette pratique du truchement révèle ce qui est en train de se bouger et de se transformer. Elles organisent un nouveau monde, en pleine transformation, dont la forme finale reste ouverte.

¹⁶⁸ Gruzinski, Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, p.104, 168.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p 271

Allégorie Post-indigène

Au travers de l'étude ethnographique, il est possible de percevoir la reconfiguration culturelle que chaque artiste a capturé. Les fragments agencés du réel créent de nouveaux récits, dont le sens n'est pas toujours évident à première vue. Les oeuvres convoquent simultanément un langage inhérent à la peinture, et un langage transcendant, poétique. Chaque oeuvre est un état sentimental, qui traduit une sorte d'idéal. On retrouve le mode opératoire propre de l'allégorie : une proposition à double sens (littéral et spirituel), par laquelle on représente une pensée sous l'image d'une autre pensée. Ceci, afin de la rendre « plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile ¹⁷⁰». C'est dans cette double nature que chaque tableau est perçu comme allégorie.

Dans la littérature et les arts plastiques, l'usage de l'allégorie en tant que mode d'expression est un phénomène cyclique. À cet égard, elle est au centre d'un débat qui annonce périodiquement son déclin ou son retour. Il apparaît aussi qu'elle est une forme liée aux crises sociales et politiques auxquels l'art est censé répondre. Dans cette perspective, le spécialiste Bernard Vouilloux remonte prend comme référence certaines oeuvres allégoriques de Gustave Courbet et de Baudelaire, et met en parallèle la crise dans laquelle l'art était entré au moment où s'étaient évanouis les derniers espoirs de la révolution sociale. « l'introduction de l'allégorie répond, de façon infiniment plus significative, à cette crise de l'art à laquelle vers 1852 la théorie de l'art pour l'art était destinée à faire face. Cette crise de l'art avait ses raisons à la fois dans la situation technique et dans la situation politique ¹⁷¹».

¹⁷⁰ Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, « Allégorie » p. 114.

¹⁷¹ Vouilloux, Bernard, *Déclins de l'allégorie ?*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p.7

Le romantisme qui suit rendra l'allégorie obsolète, mais ce déclin ne signifie pas disparition ¹⁷². Au Mexique, l'allégorie a dans l'histoire une place importante. Elle accompagne la construction de la nation et du projet de société à divers moments.

Comme nous l'avons déjà vu, la période baroque a été le dispositif des syncrétismes et d'une « colonisation de l'imaginaire », pour reprendre l'expression de Serge Gruzinski. La Vierge de Guadalupe est l'exemple par excellence de l'allégorie baroque et le prototype de la mise en place d'une image fondatrice. Elle est devenue une effigie populaire qui recouvre plusieurs représentations en elle, politique, religieuse et mythologique. Depuis le XVIII^e siècle jusqu'à nos jours, elle reste l'allégorie de l'unité mexicaine « par la force de l'imagination et quelques interventions de l'Eglise ¹⁷³ ».

La reconstruction post-révolutionnaire et le mouvement muraliste qui l'a accompagné ont impulsé une esthétique dans laquelle la représentation allégorique est très présente. Les artistes de la première moitié du XX^e siècle l'ont utilisé pour divulguer les récits et des idées politiques. Ils documentent les transformations et les débats idéologiques de la société mexicaine, qu'il représentent de manière synthétique. On peut citer par exemple *La destrucción del viejo orden* (vers 1925), une peinture murale de José Clemente Orozco sur l'effondrement des anciennes structures (figure 43). C'est l'allégorie du renouveau. Les deux personnages au premier plan montrent la force et la solidité des institutions du Mexique post-révolutionnaire, en contraste avec les formes architecturales à l'arrière-plan, qui suggèrent l'effondrement d'un ordre ancien. L'approche allégorique se réfère directement à période de reconstruction de la guerre civile révolutionnaire, dont il donne une image conjoncturelle.

L'historien de l'art américain Craig Owens est l'auteur d'une étude connue, dans laquelle il explique le retour de l'allégorie dans le contexte postmoderne ¹⁷⁴.

¹⁷² Vouilloux, Bernard, *Ibid.*, p. 8. Dans le romantisme, l'allégorie s'oppose au symbole. L'allégorie représente l'idée, le symbole fait partie de l'idée. Les allégories n'expliquent pas le sens originel, qui reste obscur et perdu. Mais elle ajoute un sens supplémentaire à l'image, supplantant l'original. Dans ce mémoire, je ne fais pas de distinction entre les images symboliques et allégoriques. Malgré leur nature philosophique différente, je m'intéresse aux deux en tant que dispositifs narratifs qui tendent à expliquer des contextes concrets.

¹⁷³ *Op. Cit.* : Gruzinski, Serge. *La Guerre des Images*, p.218

¹⁷⁴ Le postmodernisme en art est aussi une controverse, et avant tout un courant en architecture qui prend une notion civilisationnelle. C'est une esthétique liée au développement du capitalisme post-industriel (années 70) et décrit comme une logique culturelle du capitalisme tardif. En esthétique il s'oppose au modernisme (créations de formes nouvelles) par la réutilisation de formes pré-existantes; il est contre hégémonique, éclectique. Craig Owens est l'auteur de « La pulsion allégorique : vers une théorie du postmodernisme » un article paru en 1980 dans la revue *October*, revue associant art, théorie, critique et politique. Dans cette analyse, Owens reprend Walter Benjamin et son analyse du baroque allemand, dans laquelle Benjamin évoque une hétérogénéité de fragments qui forment une ruine.



Figure 43 : José Clemente Orozco.
Destruction de l'ordre ancien, 1926.
 Fresque. Ecole Nationale Préparatoire, Mexico.
 Source : Internet

Il décrit une « pulsion allégorique » après que l'allégorie ait été un « terrain interdit » par les traditions esthétiques antérieures (notamment le modernisme et le romantisme, comme nous l'avons déjà aperçu). Elle est le mode qui permet de conceptualiser l'attitude ou la technique du postmodernisme, à travers la pratique du photomontage notamment. Les artistes dont il observe cette pratique, recomposent des fragments qu'ils prennent ailleurs, permettant de fabriquer un sens nouveau. C'est une pratique de l'hybridation, de la manipulation, de la transformation, de l'appropriation, qui favorise un jeu sur les sens qui deviennent multiples et / ou contraires.

Ce qui est important également pour Owens, c'est l'idée d'un refus d'« esthétiques autonomes ». En s'opposant à la tradition du nouveau, le mode opératoire de l'allégorie postmoderne est un « refus » de s'ancrer dans une seule époque ou dans un seul sens, sinon dans un contexte ¹⁷⁵. Cette pratique ressemble à la démarche que les artistes de Cherán, définissent comme « éclectique ». Celle qui consiste à s'approprier, transformer et composer à partir de fragments pris ailleurs, dans une diversité de modes de représentation.

Mais peut-on pour autant définir les oeuvres comme des allégories postmodernes ? Ceci soulève le problème que la notion de modernité pose en l'Amérique latine : « comment parler de postmodernisme dans nos sociétés qui n'ont pas connu la modernité, ou plutôt, qui ont reçu les miettes d'une modernité d'importation ? ¹⁷⁶ ». Au Mexique, la modernité reste un *idéal fantasmé* d'un imaginaire social, toujours remis à plus tard. Dans cette perspective, la postmodernité n'est qu'un « pli supplémentaire de la modernité ¹⁷⁷ ». Sans entrer plus loin dans le débat du postmodernisme, il est important de dégager les oeuvres d'une référence moderne. Elles tiennent plus de l'image baroque. En ce qui concerne une possible nature postmoderne, elles en usent les codes et les modes opératoires. Leur origine fondamentalement *située* et en rupture avec *cet idéal fanstamé* les ramènent justement au plus près de leur nature *métisse*.

¹⁷⁵ Owens, Craig, *Le discours des autres*, Traductions et édition de Gaëtan Thomas, Ed. Même pas l'hiver, 2022, p. 124

¹⁷⁶ Debroise, Olivier, « ¿Un posmodernismo en México? » *México en el Arte*, n° 16, 1987, p. 56-63. [<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1126726#> (Consulté le 8 juillet 2024)], p. 59

¹⁷⁷ *Op. Cit.* : Szurmuk, Mónica et McKee, Irwin (dir.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, « postmodernidad » p 229.

En continuer dans cette perspective, il conviendrait de définir les images des tableaux de *Uinapikua* comme des allégories *post-indigène*. La catégorie d'*art post-indigène* n'est pas un domaine d'étude en soi ⁽¹⁷⁸⁾. Pourtant, c'est un vocable qui commence à être utilisé pour sortir de la classification d'*art indigène*. Voici quelques éléments clés pour comprendre ce concept : si l'art indigène restaure la mémoire de ce qui a été effacé, ou de ce que la modernité veut faire disparaître, l'art post-indigène est capable d'intégrer des éléments de la culture *globalisée* (coloniale ou dominante) tout en réinterprétant ses propres traditions. Il y a un aspect critique dans cette démarche, qui ressemble à celui du postmodernisme. Il y a un dépassement de la faillite du projet antérieur (*moderne* ou dans ce cas *indigène*, dans l'aspect colonial du terme) mais sans représenter un passé ruiné, tel qu'on le voit dans *Destruction de l'ordre ancien* de J.C. Orozco.

On peut situer la pratique de l'allégorie post indigène du collectif Cherani dans l'origine de la crise de la révolte de 2011, qui a jeté les artistes dans une crise de représentation. Comme ils en témoignent, l'*idéal fantasmé* de leur mode de vie et de leur travail artistique se sont effondrés à ce moment ¹⁷⁹. Cet effondrement, c'est aussi celui d'une *manière d'être* purhépecha. À ce titre, le collectif affirme « soupeser et remettre en question ce qui nuit à la communauté » ce qui implique l'ancrage dans le contexte du *territoire désiré* d'une manière critique. La revendication des origines va de pair avec une réinvention critique des représentations, dans un contexte culturel et politique qui est, maintenant, vraiment le leur. Finalement, l'allégorie post-indigène est l'affirmation des récits personnels face aux grands récits traditionnels, celui du peuple Purhépecha comme celui de l'Etat-Nation mexicain.

¹⁷⁸ Je n'ai pas trouvé d'études scientifiques portant sur cette notion.

¹⁷⁹ Voir les entretiens avec artistes, en annexes.

CONCLUSION

En conclusion, on peut formuler les allégories des oeuvres de *Uinapikua* de la manière suivante :

I. Dans la *Métamorphose de l'héroïne*, la femme Purhépecha est au centre de la communauté qu'elle protège. Placée à l'intérieur du système traditionnel (la structure d'une *katarakuas*), elle a effectué une mue. Son nouveau corps déploie des ailes qui lui permettent de voler (attribut masculin) et viennent rééquilibrer le rapport des genres.

II. Être artiste *plasticien Purhépecha*, passe par trouver un vocable (*Uri*) et un *Alter Ego* (le danseur *T'hare*). A partir de là, l'artiste devient un explorateur créatif, dont l'activité n'est pas tangible. Muni d'ustensiles de nature double (outil - arme) il enrichit simultanément sa pratique et sa communauté.

III. Dans la recherche authentique de ses origines, l'artiste explore le territoire désiré et l'identité choisie. Il réussit à s'émanciper d'une filiation imposée, réinvestissant de fond en comble une *Généalogie Choisie* et multi-espèce.

IV. La transformation profonde de la communauté est un travail politique et poétique de la mise en commun, depuis une position subjective et critique. Celle-ci convoque les différentes *Tensions du Collectif*.

V. En revenant sur la représentation des esclaves africains fait par les purhépecha, *Les Bergers Noirs* sont une critique du récit hégémonique de la construction de l'identité nationale et un questionnement ontologique .

VI. Dans le système de représentation politique de l'Etat, la position subalterne de Cherán K'eri est renversée. On assiste à une *Prise de Parole*, qui concerne une demande de justice politique, de respect envers les communautés indigènes et une dénonciation des violences intersectionnelles.

VII. L'avenir de Cherán, comme du Mexique, est une composition en devenir qui nécessite tout à chacun. Le public est tacitement invité à mettre ce qu'il veut pour édifier le *Rêve Mexicain*.

Comme on peut le constater, l'exposition *Colectivo Cherani. Uinapikua* véhicule, à travers l'imaginaire purhépecha et le mode allégorique, une vision d'une contemporanéité mexicaine. Le passé comme l'actualité viennent se télescoper dans le temps présent, dans une unité de temps et de lieu, pour délivrer des messages. C'est un *récit indigène* qui, à la différence de ceux coloniaux, n'est pas un testament ; il est un nouveau chapitre. Il prend le relai de l'aventure zapatiste, qui au Chiapas, s'essouffle et reste silencieux dans l'impuissance des *caracoles* à faire face à la violence généralisée dans l'Etat ¹⁸⁰. En ce sens, la reconnaissance d'un gouvernement communal ouvre une brèche pour le reste du Mexique qui sombre dans la violence. *Uinapikua* est un *marqueur générationnel*.

Dans un premier temps, ces représentations nous permettent de repenser le Mexique sous un angle idéalisé et inspirant. Les oeuvres font revivre les *profondes racines purhépecha* et avec elles, ravivent le *Rêve Mexicain*. L'étude ethnographique des oeuvres permet de reconstituer, pour chacune d'elles, la nature profondément ancrée dans l'imaginaire purhépecha.

On replonge dans les rêves d'une civilisation ancienne à travers la langue, l'histoire, les us et coutumes. On redécouvre les récits de *l'éthogénèse*, avec l'attachement historique, émotionnel et spirituel à l'environnement. On partage cette vision qui refuse de placer ce dernier comme une marchandise, mais bien comme l'espace-temps d'un vie pleine de sens et de valeurs.

¹⁸⁰ Un *Caracol* est une communauté auto-organisée et autogérée du Chiapas. A vingt ans de leur création les caracoles zapatistas n'arrivent plus à continuer d'exister, face aux violences des cartels. Voir : Solano, Pablo, « El silencio de los Caracoles y el riesgo de una nueva guerra en Chiapas » *Viento Sur*, 8 septembre 2023. [<https://vientosur.info/el-silencio-de-los-caracoles-y-el-riesgo-de-una-nueva-guerra-en-chiapas/> (consulté le 21 juin 2024.)]

On rêve de cette identité indigène choisie et partagée. On habite, le temps de l'exposition, dans cet espace devenu *autre*, du territoire *désiré* par une communauté rebelle. On est pénétré par l'incarnation de cette rébellion et de l'autonomie. On la désire. *Uinapikua* est l'allégorie d'une utopie devenue réalité. L'exposition est l'occasion d'une trêve dans le contexte de violences généralisées, et apporte l'espoir d'une *guérison culturelle*.

Puis, sans une approche d'analyse culturelle, l'exposition restitue un autre type de vision de la contemporanéité mexicaine. Elle s'attache à restituer les structures de dominations qui la compose : « la compréhension culturelle et politique de la circulation et de la réception des œuvres d'art nécessite de se demander si elles contribuent à la dissimulation ou au dévoilement des structures de pouvoir ¹⁸¹ ». Dans cette optique, l'exposition *Uinapikua* dévoile, plus qu'elle ne dissimule, différents types de rapports entre culture et pouvoir. Elle rend visible les acteurs et les discours que celles-ci véhiculent dont : le rapport entre périphérie et centre (province et capitale), entre un gouvernement communautaire et l'Etat fédéral, entre deux types d'autonomies (celle de Cherán et celle de la UNAM). En ce qui concerne les œuvres, il est question de la place des minorités au sein de la société mexicaine, en particulier celle de la femme, de l'artiste et de l'afrodescendant ; de l'identité indigène qui est politique ; de la justice politique dans la lutte et environnementale ; de l'émancipation politique et culturelle au sein d'une nation multiculturelle ; de l'exercice de l'autonomie basé sur les us et coutumes ; du renversement du système de domination sociale.

Dans cette analyse des hégémonies, *Uinapikua* nous renvoie une image des terrains de lutte politique qui agitent la société mexicaine. Les récits de lutte et de demande de justice se recoupent et traversent l'ensemble de la société actuelle. Or, on a ici le point de vue purhépecha, depuis Cherán, dont les artistes transposent l'expérience en ce domaine. Cependant, les œuvres conservent une certaine opacité (le mode allégorique). On peut se demander dans quelle mesure cette opacité, qui rend les images difficiles à lire (comme les images baroques), dissimule d'autres rapports de domination : à l'intérieur de la communauté, dans l'institution culturelle, dans le monde de l'art. Barriel, Véronique, « La génétique au service de nos origines », in : Foussard, Jean et Rocher, Luc (dir.), *Aux origines de l'humanité*, t. II, ch. XI, 3^e éd., La Découverte, Paris, 2001, p. 340-350 (coll. Les essentiels).

¹⁸¹ Garcia Canclini, Nestor, « A qué llamamos Estética y de quien necesitamos emanciparnos ? », in : Botey, Mariana (dir.), *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche y fantasmagoría*, Mexico, Siglo XXI, 2014, p. 271.

L'exposition fonctionne alors comme « un bien commun inachevé et co-construit, et, plus qu'un dispositif d'hospitalité ou d'utopie, un *brave space*. Un lieu d'encouragement, de dépassement des préjugés, d'éducation à la conscience critique, qui invite à visibiliser et mettre en élan chaque singularité ¹⁸²». Il y a cette lecture possible de l'exposition qui transparait ainsi, entre l'inachevé et le co-construit, comme un lieu d'encouragement à l'émancipation, dans une expérience d'altérité. Au final, on se sent plus attiré par les récits de l'émancipation qui passe par la culture purhépecha et nous permet de nous identifier à elle. Elle est politisée.

En ce qui concerne la réception de l'exposition, le point de vue du spectateur, nous arrivons ici à un point de contradiction. À cet égard, l'exposition propose deux grandes alternatives. La première, est de considérer *Uinapikua* comme l'allégorie d'une utopie réalisée (l'avènement du Rêve Mexicain), dans lequel les anciennes racines purhépecha, revisitées, servent de base à la construction d'une société résiliente qui rompt avec l'*idéal fanstamé* de Etat-Nation, défaillant, pour revenir vivre sur ses propres terres.

La seconde, est de la considérer comme une incroyable leçon de politique concrète (l'autonomie politique et juridique) vue à travers l'imaginaire purhépecha. Dans ce cas, les oeuvres sont alors des fragments existentiels d'une réalité contemporaine partagée. Elles passent d'images de la *contemporanéité purhépecha* à une *contemporanéité globale*.

Qu'est-ce que soulève cette contradiction ? qu'est-ce qui est le plus important, l'imaginaire purhépecha ou le récit d'une émancipation politique ? Ne risque-t-on pas de tomber dans l'« exotisme » de l'expérience émancipatrice d'une communauté indigène ? Ne risque-t-on pas d'évincer, une fois de plus, le point de vue d'un subalterne ? L'exposition remplirait-elle ici le rôle de « prêt-à-porter » de narratives globalisées ?

¹⁸² Violeau, Agnès, *Pratiquer l'exposition*, Éditions Mix, 2024. p. 24.

Si, au contraire, on prend l'exposition comme un dispositif de *contre-visualités* contemporaines, pour reprendre le terme de Nicholas Mirzoeff ¹⁸³, il est important de garder les oeuvres situées, enracinées, dans leur contexte qui les politisent. Elles ne sont pas des oeuvres issues d'une culture globalisée, elles n'appartiennent pas au projet moderniste, elles s'y opposent en tant que projet culturel et politique. Il faut considérer l'imaginaire purhépecha comme le récit principal de l'émancipation. La *contre-visualité* permet de maintenir ensemble une vision qui rompt avec la représentation de la modernité en tant qu'Occident à partir de l'imaginaire purhépecha. On ne peut pas séparer ces deux modes opératoires.

C'est le récit de cette rupture et de contre-visualisé qui est, je pense, est le point d'inflexion de l'exposition. Dans *Uinapikua*, ce n'est pas le potentiel libérateur de l'art qui est en question. C'est plutôt le contraire : c'est l'art et la parole qui ont été libérés, et qui s'expriment. Les oeuvres sont le résultat d'une émancipation, d'un dispositif politique et artistique déjà opérationnel. Elles sont donc les allégories d'une *transfiguration*, plus que d'une utopie ou de l'émancipation elle-même.

Pour conclure, dans *Uinapikua*, on a affaire à la représentation d'une *contemporanéité mexicaine transfigurée*. C'est l'image d'un Mexique devenu *autre* qui a renoué avec sa capacité d'action et de pouvoir. *Uinapikua*, c'est aussi l'exercice d'une résilience qui passe par la *géopoétique* du Collectif Cherani : « qui tente de se frayer un passage au-delà de tout esthétisme et de tout intellectualisme vers une sorte de conscience sensible élargie du monde ¹⁸⁴ ». *Uinapikua*, enfin, c'est une antidote au « Capitalisme Gore ¹⁸⁵ » et l'espoir de sortir du cauchemar de la nécro-politique.

¹⁸³ La dimension politique de la médiatisation des images est une notion qui a été développée, dans les études de la culture visuelle, sous le nom de « visualité » par le théoricien Nicholas Mirzoeff. La *visualité* désigne les expressions visuelles de la domination dans le contexte hégémonique de l'expansion occidentale. « An Introduction to Visual Culture » est un essai publié pour la première fois en 1999 pour établir la notion d'études visuelles, et la place prépondérante de l'image et du regard dans la vie quotidienne dans le monde. Révisé et augmenté en 2009 et 2023. Voir : Mirzoeff, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, Londres, Routledge, 1999, 274 p.

¹⁸⁴ Néologisme forgé en 1979 par le poète franco-écossais Kenneth White, d'un art poétique basé sur l'exploration des réalités géographiques. White, Kenneth, « À la recherche de l'espace perdu. Approches de la géopoétique », *Cahiers Figura*, n°18, Québec, Université de Montréal, 2008, p. 11-31. [<https://oic.uqam.ca/publications/publication/le-nouveau-territoire-lexploration-geopoetique-de-lespace> (consulté le 8 juillet 2024)]

¹⁸⁵ Dans son essai *Capitalisme Gore*, l'activiste décrit l'extrême violence au Mexique « une effusion de sang explicite et injustifiée, les pourcentages élevés de viscères et mutilations fréquentes terriblement mêlés de précarité économique, de criminalité organisée, la construction binaire du genre et des usages prédateurs de corps, tout cela par la violence des connaissances plus explicites comme outil de nécro-empowerment ». Valencia dresse ce tableau de la vie au Mexique pour souligner évaluer les conséquences d'un État-nation qui a explosé pour devenir un narco-État. Valencia, Sayak, *Capitalisme Gore*, [2010], traduit par Louise Ibáñez-Drillières, Cambourakis, 2023.

Liste des oeuvres

Artiste	Tableau 400 x 300 cm 2021	Panneaux individuels 100 x 100 cm 2021
Alain Silva Guardian (Cherán, 1991)	<i>Uri</i> [explorateur créatif] Gravure en linoléum, acrylique, <i>tejamanil</i> et objets sur toile.	- <i>Uri ma</i> - <i>Uri tsimáni</i> - <i>Uri tanimu</i>
Ariel Pañeda Macías (Cherán, 1966)	<i>Turhipiti</i> [Noir] Huile, émail, acrylique et collage sur toile.	- <i>Kumanda ma</i> [Ombre 1] - <i>Kumanda tsimáni</i> [Ombre 2] - <i>Kumanda tanimu</i> [Ombre 3]
Bethel Cucué (Cherán, 1990)	<i>Kuínikórpusi</i> [Oiseau du Corpus] Peinture à huile, tissu, fil et peaux d'animaux sur toile.	- <i>Kuinikórpusi</i> 1 - <i>Kuínikórpusi</i> II - <i>Kuínikórpusi</i> II
Francisco Huaroco (Cherán, 1977)	<i>T'arhésicha no</i> + Huile, acrylique, graphite, aérosol et feuille de cuivre sur toile	- <i>T'arhésicha no</i> + 1 - <i>T'arhésicha no</i> + 2 - <i>T'arhésicha no</i> + 3
Giovanni Fabián (Cherán, 1993)	<i>Genealogía, autónoma atemporal</i> Huile, goudron, résine, racines et émail sur bois.	- <i>Genealogía, autónoma atemporal</i>. Concepto I - <i>Genealogía, autónoma atemporal</i>. Concepto II - <i>Genealogía, autónoma atemporal</i>. Concepto III

Table des illustrations

	Page		Page
Figure 1 : Situation géographique	7	Figure 23 : Structure de la composition collective	64
Figure 2 : Vue de l'exposition	15	Figure 24 : Structure de la composition, les sous-groupes	64
Figure 3 : Vue de l'exposition	16	Figure 25 : Structure de la composition totale	64
Figure 4 : Organigramme du MUAC	22	Figure 26 : Oeuvre V, <i>Turhipiti</i>	68
Figure 5 : Vue du montage de l'exposition	26	Figure 27 : Peinture de castes	70
Figure 6 : Oeuvre I, <i>Kuinikorpusi</i>	32	Figure 28 : <i>Los Negritos</i> à Cherán	72
Figure 7 : La danse des arbres	37	Figure 29 : pastoral à San Lorenzo	72
Figure 8 : Katarakuas	37	Figure 30 : Le cadre central	74
Figure 9 : La Chiripe	37	Figure 31 : La spirale d'or	74
Figure 10 : Amazone antique	39	Figure 32 : Masques traditionnels	75
Figure 11 : Amazone de Fantasy	39	Figure 33 : Masque de maure	75
Figure 12 : Oeuvre II, <i>Uri</i>	40	Figure 34 : Oeuvre VI, <i>T'arhésicha</i>	76
Figure 13 : Texte en purhépecha	43	Figure 35 : El Lissitzky, 1919	79
Figure 14 : Troje purhépecha	44	Figure 36 : No + Sangre	83
Figure 15 : Couverture du catalogue	46	Figure 37 : manifestation féministe	83
Figure 16 : Oeuvre III, <i>Généalogie, autonomie intemporelle</i>	48	Figure 38 : Oeuvre VI, <i>Composition finale</i>	86
Figure 17: Planche XXVII Relation Michoacán	51	Figure 39 : La composition dans la réticule	88
Figure 18 : Arbre de Jessé	53	Figure 40 : tableau de Ma Yuan	90
Figure 19 : Détaille des miniatures	55	Figure 41 : tableau de P. Mondrian	90
Figure 20 : Les feux de bois	58	Figure 42 : Vue de l'exposition	93
Figure 21 : Oeuvre IV, <i>Composition Collective</i>	60	Figure 43 : tableau de J.C. Orozco	109
Figure 22 : Plan du montage de la Composition finale	62		

Bibliographie

Corpus

Entretiens réalisés par Caroline Montenat aux artistes du Colectivo Cherani, 2023-2024, annexes, 21 p.

Medina, Cuauhtémoc, *Colectivo Cherani. Uinapikua*, Mexico, UNAM, MUAC, 2022, 63 p.

Ouvrages consultés

Aguirre Beltrán, Gonzalo, *La población negra de México. Estudio etnohistórico*, Mexico, SRA-CEHAM, 1981, 287 p.

Alarcón-Cháires, Pablo, *Etnoecología de los indígenas purhépecha. Una guía para el análisis de la apropiación de la naturaleza*, Morelia, UNAM-Centro de Investigaciones en Ecosistemas, 2009, 105 p.

Alvar, Manuel, *Léxico del mestizaje en Hispanoamérica*, Madrid, Cultura Hispánica, 1987, 223 p.

Beals, Ralph Leon, *Cherán: un pueblo de la Sierra Tarasca*, [1945], 1ère édition mexicaine, Morelia, El Colegio de Michoacán, 1992, 515 p.

Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, [1936], Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2013, 144 p.

Bessière, Bernard, Bessière, Christiane et Mégevand, Sylvie (dir.), *La peinture hispano-américaine : histoire et méthodologie par l'analyse de tableaux du XVIe siècle au XXIe siècle*, Nantes, Editions du Temps, 2008, 286 p.

Bonfill Batalla, Guillermo, *México Profundo. Una civilisation Negada*, [1981] 2e éd., Mexico, Grijalbo, 1989, 181 p.

Botey, Mariana et Médina, Cuauhtémoc (dir.), *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche y fantasmagoría*. Mexico, Siglo XXI Editores, 2014, 286 p. (Serie Zona Crítica).

Cheng, François, *Vide et Plein. Le langage pictural chinois*, [1979], Paris, Poche, 1991, 192 p. (Coll. Points Essais).

Davallon, Jean, *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2000, 379 p.

Debroise, Olivier, *El arte de mostrar el arte mexicano. Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*, Mexico, Cubo Blanco, 2018, 231 p.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, 645 p.

Dorlin, Elsa et Rodriguez, Eva (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, Paris, PUF, 2012, 249 p. (Coll. Actuel Marx Confrontation).

- Douglas, Mary, *Comment pensent les institutions ?*, Paris, La Découverte, 2004. 224 p. (Sciences humaines et sociales n°175)
- Eco, Umberto, *L'oeuvre ouverte*, [1962], Paris, Points Seuil, 2015, 313 p.
- Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, 510 p. (Champs Classiques)
- Gombricht, Ernst H., *Histoire de l'Art*, [1950] 16e édition, Paris, Phaidon 2001, 669 p.
- Gruzinski, Serge, *La guerre des images: de Christophe Colomb a Blade Runner (1492 - 2019)*, Paris, Fayard, 1990, 390 p.
- Gruzinski, Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, 345 p.
- Haraway, Donna, *Quand les espèces se rencontrent*, La Découverte, 2021. 475 p.
- Leal, Brigitte (dir.), *Collection art moderne. La collection du Centre Pompidou*, Éditions du Centre Pompidou, 2008, 648 p.
- Le Clézio, J.M.G., *Relation de Michoacan*, version et présentation de l'auteur, Paris, Gallimard, 1984, 312 p.
- Le Clézio, J.M.G., *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Gallimard, 1988, 248 p.
- Lévi-Strauss, Claude, *La Voie des masques*, [1975] édition revue, augmentée et rallongée, Paris, Pocket, 2004, 224 p. (Coll. Agora n°25).
- Martínez del Campo, Sofía, *Máscaras mexicanas. Simbolismos velados*, Mexico, INAH, 2015, 337 p.
- Medina, Cuauhtémoc, *Abuso Mutuo. Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*, Mexico, Cubo Blanco, 2017, 472 p.
- Mirzoeff, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, 1e édition, Londres, Routledge, 1999, 274 p. (Psychology Press).
- Owens, Craig, *Le discours des autres*, Traduction et édition de Gaëtan Thomas, Ed. Même pas l'hiver, 2022, 288 p.
- Paz, Octavio, *Obras Completas*, vol. III, 3e reimpresión de la 2e Edition, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 418 p.
- Philippot, Vivien, *Qu'est-ce qu'une image dans l'espace public ?*, Lyon, Éditions deux-cent-cinq, 2022, 70 p.
- Rancière, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, 172 p.
- Romagny, Vincent, *French Theory and American Art*, Paris, les presses du réels, 2015, 384 p.
- Ruiz Gallardo, Juan, *Medicina tradicional P'urhépecha*, Morelia, El Colegio de Michoacán, 2002, 348 p.
- Ulrich Obrist, Hans, *A Brief History of Curating*, les presses du réel, 2011, 246 p.
- Valencia, Sayak, *Capitalisme Gore*, [2010], traduit par Louise Ibáñez-Drillières, Cambourakis, 2023, 264 p.

Violeau, Agnès, *Pratiquer l'exposition. Une écologie*, Paris, Editions Mix, 2024, 67 p.

Vouilloux, Bernard, *Déclins de l'allégorie ?*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, 237 p.

Articles scientifiques:

- Cherán :

Alvarado Pizaña, Paulino, *Capítulo 4. Cherán. Entre el fuego y los cerros: las posibilidades del habitar comunitario en la modernidad capitalista*, thèse de doctorat en sociologie, Mexico, UNAM, 2020, p. 206-95. [<http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.36798.84803> (consulté le 8 juillet 2024)]

Gallardo Ruiz, Juan, « Xarhatakuarhikuarhu : el sentir, el decir y el hacer de los artistas visuales de Cherán, frente a situaciones de cambio social », *Narrativas Antropológicas del INAH*, n° 3, 2021, p.128-144. [<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/narrativasantropologicas/article/view/16545/17580> (consulté le 8 juillet 2024)]

Gasparello, Giovanna, « Análisis del conflicto y de la violencia en Cherán, Michoacán », *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad* vol. 39, n°155, 17 août 2018, p. 77-112. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-39292018000300077&lng=es&nrm=iso (consulté le 8 juillet 2024)]

Haraway, Donna, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and The Privilege of Partial Perspective » *Feminist Studies*, États-Unis, 1988. Article traduit en français « Connaissances situées : la question scientifique dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle ». *CEHTA - EHESS*, 2015, 20 p. [http://cehta.ehess.fr/docannexe/file/1290/donna_haraway_savoirs_situe_s.pdf (consulté le 8 juillet 2024)]

Lariagon, Renaud, et Piceno, Mónica, « La lutte pour l'autonomie de la communauté de Cherán : reconfiguration territoriale et subjective », Traduit par Melenn Kerhoas et Élodie Dupau, *Cahiers des Amériques latines*, no 81, 6 décembre 2016, p. 133-51. [<https://doi.org/10.4000/cal.4294> (consulté le 8 juillet 2024)]

Ruiz, Héctor Gabriel, *Cheran K'eri : la defensa del territorio y el gobierno comunitario en tiempos del Estado coopado*, [en ligne], Mémoire de master en anthropologie sociale, Mexico, CIESAS, 2015, 269 p. [<https://ciesas.repositorioinstitucional.mx/jspui/bitstream/1015/932/1/TE%20G.R.%202015%20Hector%20Gabriel%20Ruiz.pdf> (consulté le 8 juillet 2024)]

- Culture Purhépecha

Casimiro Leco, Tomás, « Conexiones transfronterizas. Kuinchikua Purhépecha in the Cobden, Illinois, United States ». *Revista CIMEXUS* Vol. VII - 2, Juillet - Décembre 2012, p. 82-94. [<https://cimexus.umich.mx/index.php/cimexus/article/view/84/73> (consulté le 8 juillet 2024)]

García Quintana, Josefina, « La Relación de Michoacán », p. 169-184, in : Romero Galván, José Rubén, *Historiografía mexicana. Volumen I. Historiografía novohispana de tradición indígena*, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2003, 366 p. [https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/317_01/317_01_04_07_RelacionMichoacan.pdf (consulté le 8 juillet 2024)]

Lemus, Alicia, « Movimientos comunitarios y la participación de las mujeres p'urhepecha », *Antropología. Revista interdisciplinaria del INAH*, n°10, 2021, p. 95-105. [<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/18261> (consulté le 8 juillet 2024)]

- Identité indigène et luttes sociales

Avanza, Martina et Laferté, Gilles, « Dépasser la construction des identités ». *Genèses*, n° 61, vol. 4, 2005, pp. 134-152. [<https://doi.org/10.3917/gen.061.0134> (consulté le 8 juillet 2024)]

Barbary, Olivier, et Regina Martínez Casas, « L'explosion de l'autodéclaration indigène entre les recensements mexicains de 2000 et 2010 ». *Autrepart, Revue de sciences sociales au Sud* n° 74 75, 2-3, 2015, p. 215-40. [<https://www.cairn.info/revue-autrepart-2015-2-page-215.htm> (consulté le 8 juillet 2024)]

Bejarano Celaya, Margarita, « El feminicidio es sólo la punta del iceberg », *Región y sociedad*, n°26, 2014, p.13-44.[https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-39252014000600002 (consulté le 6 mai 2024.)]

Bonfill Batalla, Guillermo, « El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial », México, 1972. *Revista semestral de la Asociación Latinoamericana de Antropología*. Année 2, n° 3, 2019, p.15-37. [<https://asociacionlatinoamericanadeantropologia.net/revista-plural/wp-content/uploads/numero03/articulo-1.pdf> (consulté le 8 juillet 2024)]

Favre, Henri, « La question indienne au Mexique ». *Politique étrangère*, année 26, n°5-6, 1961, p. 437-59. [<https://doi.org/10.3406/polit.1961.6155> (consulté le 8 juillet 2024)]

Favre, Henri, « Race et nation au Mexique. De l'indépendance à la révolution ». *Annales*, année 49, n° 4, 1994, p. 951-76. [<https://doi.org/10.3406/ahess.1994.279302> (consulté le 8 juillet 2024)]

Hoffmann, Odile, « Negros y afroestizos en México: viejas y nuevas lecturas de un mundo olvidado ». *Revista Mexicana de Sociología*, n°68, vol.1, 2006, p.103-135. [<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32112598004> (consulté le 8 juillet 2024)]

López y Rivas, Gilberto, "Zapatisme : histoire, signification, négociation et autonomie », traduit par Camille Vandergugten, *Alternatives Sud* n°21, vol.2, 2014, p. 29-41. [<https://doi-org.gorgone.univ-toulouse.fr/10.3917/syll.cetri.2014.02.0029> (consulté le 8 juillet 2024)]

Manise, Luc, « De l'activisme numérique au militantisme de terrain », *CESEP*, 2012, p. 3-24. [<https://www.cesep.be/PDF/ETUDES/ENJEUX/activisme.pdf> (consulté le 8 juillet 2024)]

Pleyers, Geoffrey et Naveau, « La société civile face à la violence et à l'impunité au Mexique », in : *La vulnérabilité du monde : Démocraties et violences à l'heure de la globalisation*, édité par Múnica Ruiz, Leopoldo et de Nanteuil, Matthieu, *Hors collections, Presses universitaires de Louvain*, 2013, p. 149-65. [<https://books.openedition.org/pucl/4389>. (consulté le 8 juillet 2024)]

Revel-Mouroz, Jean, « Mexique : Aménagement et colonisation du tropique humide », *Travaux mémoires de l'IHEAL*, n° 27, 1972, p. 98-117. [<https://doi.org/10.4000/books.iheal.7416>. <https://books.openedition.org/iheal/7371> (consulté le 8 juillet 2024)]

- Esthétique

Bibliothèque Nationale de France, *Ressources pédagogiques en ligne*, « L'arbre de Jessé », 2020. [http://classes.bnf.fr/pdf/fiche_jesse.pdf. (consulté le 17 janvier 2024)]

Darsel, Sandrine, « Le paradoxe de l'art conceptuel », *Nouvelle revue d'esthétique*, n°11, vol. 1, 2013, p. 131-145. [<https://doi.org/10.3917/nre.011.0131> (consulté le 8 juillet 2024)]

Daubié, Christophe, « Le Nombre d'Or. Réalité ou vérités de conséquence ». *Bulletin de l'Académie des Sciences et des Lettres de Montpellier*, vol. 51, 2020, p.1-13. [https://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr/academie_edition/fichiers_conf/DAUBIE-2020.pdf (consulté le 8 juillet 2024)]

Debroise, Olivier, « ¿Un posmodernismo en México? » *México en el Arte*, n° 16, 1987, p. 56-63. [<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1126726#> (Consulté le 8 juillet 2024)]

Jappy, Tony, « Fond et forme dans l'image allégorique », *Protée*, n°33, vol. 1, 2005, p. 9–23. [<https://doi.org/10.7202/012263ar> (consulté le 8 juillet 2024)]

Latour, Bruno, « Il n'y a pas de monde commun : il faut le composer ». *Multitudes*, n° 45, vol. 2, 2011, p. 38-41. [<https://doi.org/10.3917/mult.045.0038> (consulté le 8 juillet 2024)]

Liot, Françoise, « Collectifs d'artistes et action publique », in : *L'artiste pluriel : Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, édité par Bureau, Marie-Christine, Perrenoud, Marc, et Roberta Shapiro, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, p. 51-64. [<https://books.openedition.org/septentrion/40328> (consulté le 8 juillet 2024)]

Marcos, Maria Lucília, « La communauté en tension : critique de la transparence », *Revue scientifique francophone en Communication organisationnelle*, n° 52, décembre 2017, p. 113-26. [<https://doi.org/10.4000/communicationorganisation.5715>. (consulté le 8 juillet 2024)]

Martínez-Aguilar, José Manuel, et Bedolla-Arroyo, Elda, « Transformación De La Vivienda Tradicional De Michoacán. Problemáticas y Acciones De Conservación », *Legado de Arquitectura y Diseño*, Vol. 16, n°30, Juillte-décembre 2021, p. 4-13. [<https://doi.org/10.36677/legado.v16i30.15849> (consulté le 8 juillet 2024)].

Morisset, Vanessa, « Où en est la peinture ? », *Centre Pompidou*, collection du musée, dossier pédagogique, mai 2007. [<https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-peinture-contemporaine/ENS-peinture-contemporaine.htm>. (Consulté le 19 mars 2024.)]

Poinsot, Jean-Marc, « 4. Harald Szeemann, « Quand les attitudes deviennent forme » et quelques problèmes du musée d'Art contemporain », in : *Notes sur l'exposition et ses acteurs*, sous la direction de Poinsot Jean-Marc, Paris, Hermann, 2023, p.75-86. [<https://www.cairn.info/notes-sur-l-exposition-et-ses-acteurs--9791037031204-p-75.htm>. (Consulté le 8 juillet 2024)]

Viegnes, Michel, « Le fantastique: origines et enjeux », *Universitas*, Revue digitale de l'Université de Fribourg, Vol. 1, 2019. [<https://www.unifr.ch/universitas/fr/editions/2018-2019/social-media/le-fantastique-origines-et-enjeux.html>. (consulté le 8 juillet 2024)]

White, Kenneth, « Á la recherche de l'espace perdu. Approches de la géopoétique », *Cahiers Figura*, n°18, Québec, Université de Montréal, 2008, p. 11-31. [<https://oic.uqam.ca/publications/publication/le-nouveau-territoire-lexploration-geopoetique-de-lespace> (consulté le 8 juillet 2024)]

Articles de presse

- Cherán

Brito, Luis, « Las mujeres sufren altos niveles de violencia en siete estados del país », *Expansión*, 8 mars 2011. [<https://expansion.mx/nacional/2011/03/08/las-mujeres-sufren-altos-niveles-de-violencia-en-siete-estados-del-pais>. (consulté le 8 juillet 2024)]

Caballero, Rodrigo, « Silvano debe aclarar y pedirle disculpas a Cherán », *La Silla Rota*, 20 mars 2017. [<https://lasillarota.com/estados/2017/3/20/silvano-debe-aclarar-pedirle-disculpas-cheran-125518.html>. (consulté le 12 juin 2024)]

Fábregas, Alicia, « La generación Z de Cherán: así es crecer con un autogobierno purépecha y cuidando el bosque », *El País América*, 30 juin 2023. [<https://elpais.com/mexico/2023-06-30/la-generacion-z-de-cheran-asi-es-crecer-con-un-autogobierno-purepecha-y-cuidando-el-bosque.html>. (consulté le 01 décembre 2023)]

Fernández, Benjamin, « Cherán-la-lumineuse ». *CQFD, mensuel de critique et d'expérimentation sociales*. N°144, Juin 2016. [<https://cqfd-journal.org/Cheran-la-lumineuse>. (consulté le 7 décembre 2023.)]

Gallegos, Rocio, « Las mujeres de fuego de Cherán », *La Verdad Juárez*, 27 avril 2019. [<https://laverdadjuarez.com/2019/04/27/las-mujeres-de-fuego-de-cheran/>. (consulté le 17 avril 2024.)]

Guillén, Emmanuel, « Cherán, el pueblo mexicano que expulsó a criminales y políticos », *Vice*, 3 août 2021. [<https://www.vice.com/es/article/4av58b/cheran-el-pueblo-mexicano-que-expulso-a-criminales-y-politicos>. (consulté le 25 mai 2024)]

McDonnell, Patrick J, « Una ciudad mexicana se sublevó en 2011 contra la violencia y la corrupción; seis años después, su experimento sigue funcionando », *Los Angeles Times* en español, 11 Juillet 2017. [<https://www.latimes.com/espanol/mexico/hoyla-una-ciudad-mexicana-se-sublevo-en-2011-contrala-violencia-y-la-corrupcion-seis-anos-despues-su-expe-20170710-story.html>. (consulté le 28 décembre 2023.)]

Paredes, Heriberto, « Janastarhpekuarhu: Algunos Apuntes Sobre El Arte de Cherán », *Este País*, 8 décembre 2020. [<https://estepais.com/impreso/janastarhpekuarhu-arte-de-cheran/>. (consulté le 8 juillet 2024)]

Pérez Montesinos, Fernando, « La revuelta de Cherán », *El Presente del Pasado*, 14 mars 2016. [<https://elpresentedelpasado.com/2016/04/14/la-revuelta-de-cheran/>. (consulté le 28 mars 2024.)]

Rédaction, « La comunidad como elección de vida: Cherán y sus enseñanzas. Segunda parte », *SubVersiones*, 1 août 2011. [<https://subversiones.org/archivos/1024>. (consulté le 8 juillet 2024)]

Rédaction, « Concejo Indígena De Cherán Desconoce Visita De AMLO: No Está Aprobada Aún », *Changoonga*, 23 de noviembre de 2019. [<https://www.changoonga.com/2019/11/23/concejo-indigena-de-cheran-desconoce-visita-de-amlo-no-esta-aprobada-aun/>. (Consulté le 17 avril 2024.)]

Redies, Isabel, « La mujer es el motor del movimiento : 7 años de autonomía y emancipación en Cherán K'eri », *Heinrich-Böll-Stiftung*, 13 Avril 2018. [<https://mx.boell.org/es/2018/04/13/la-mujer-es-el-motor-del-movimiento-7-anos-de-autonomia-y-emancipacion-en-cheran-keri>] (consulté le 8 juillet 2024)]

Sáenz Andujo, Jaqueline, « Cherán ante la SCJN ». *Fundar, Centro de Análisis e Investigación*, 10/06/2013. [<https://fundar.org.mx/cheran-ante-la-scn/>]. (Consulté le 29 novembre 2023)]

- Mouvements sociaux et activisme

Alvarez, Daliri Oropeza, « La masacre de Arantepacua », *Pie de Página*, 30 mars 2022. [<https://piedepagina.mx/la-masacre-de-arantepacua/>]. (consulté le 8 juillet 2024)]

Colectivo por la Autonomía, « Les avocats de la colère », *GRAIN* 04 mai 2023. [<https://grain.org/fr/article/6986-les-avocats-de-la-colere>] (consulté le 8 juillet 2024)]

Magallanes, Alejandro. « Alejandro Magallanes: No más sangre ». *Blog de Alejandro Magallanes*, 4 mars 2011. <https://loquehacealejandromagallanes.blogspot.com/2011/01/no-mas-sangre.html>. (consulté le 17 avril 2024)]

Montalvo, Tania, « Caricaturistas mexicanos promueven la campaña “¡Basta de sangre!” », *Expansión*, 10 janvier 2011. [<https://expansion.mx/nacional/2011/01/10/caricaturistas-mexicanos-promueven-la-campana-basta-de-sangre>]. (consulté le 17 avril 2024)]

Solano, Pablo, « El silencio de los Caracoles y el riesgo de una nueva guerra en Chiapas » *Viento Sur*, 8 septembre 2023. [<https://vientosur.info/el-silencio-de-los-caracoles-y-el-riesgo-de-una-nueva-guerra-en-chiapas/>] (consulté le 21 juin 2024.)]

Tello, Anel, « Michoacán bajo el control del narco: estas son las organizaciones criminales que se disputan el estado », *Infobae*, 1 juillet 2023. [<https://www.infobae.com/mexico/2023/07/01/Michoacán-bajo-el-control-del-narco-estas-son-las-organizaciones-criminales-que-se-disputan-el-estado/>]. (consulté le 8 Novembre 2023)]

Sources gouvernementales

ONU-BIT, « C169. Convention (n° 169) relative aux peuples indigènes et tribaux, 1989 », Genève, 76ème session CIT, 27 juin 1989, 44 articles. [https://www.ilo.org/dyn/normlex/fr/f?p=NORMLEXPUB:12100:0::NO::P12100_INSTRUMENT_ID:312314]. (consulté le 8 juillet 2024)]

Concejo General Del Instituto Electoral De Michoacan. SUP-JDC-9167/2011. « Juicio para la protección de los derechos políticos-electorales del ciudadano ». 09/09/2011. [<https://www.te.gob.mx/sentenciasHTML/convertir/expediente/SUP-JDC-09167-2011>]. (Consulté le 28 novembre 2023)]

Suprema Corte de Justicia de la Nación, Extracto de la Controversia Constitucional 32/2012, Dirección General de Derechos Humanos, México, 02/05/2012, « Derecho a la consulta previa, libre e informada, derecho de los pueblos indígenas a la libre determinación y a la autonomía, proceso legislativo, poder legislativo, comunidades y pueblos indígenas ». [<https://www.scjn.gob.mx/derechos-humanos/sites/default/files/sentencias-emblematicas/resumen/2022-06/Resumen%20CC32-2012%20DGDH.pdf>] (Consulté le 10 décembre 2023.)]

Gobierno de Mexico, Secretaria de Cultura, Culturas populares Indigenas, 2021. [https://culturaspopulareseindigenas.gob.mx/pdf/2021/cartografia/Cartografia_linguistica_Purhepecha.pdf (consulté le 8 juillet 2024)]

Dictionnaires :

Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1997, 1092 p.

Dictionnaire Larousse. [<https://www.larousse.fr/> (consulté le 8 juillet 2024)]

Portail du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, CNRS, 2012. [<https://www.cnrtl.fr/> (consulté le 8 juillet 2024)]

Szurmuk, Mónica et McKee, Irwin (dir.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, 2e réimpression de la 1ere édition, Mexico, Siglo XXI Editores et Instituto Mora, 2013, 332 p.

Annexes

Entretiens avec le Colectivo Cherani



Les photos des entretiens sont issues des vidéoconférences.
Elles ont été prise par Caroline Montenat avec l'accord des artistes.



Image tirée des réseaux sociaux de l'artiste

CM: ¿ Cual es tu formación artística ?

GF : Estudié la carrera de Artes Visuales en la universidad pública de Morelia. Inicié en el 2011, justo en el año del conflicto. La estética y los temas relacionados con lo « indigeno », « P'urhépecha » en mi caso, eran muy ajeno a lo que nos enseñan. Más bien los profesores me hacían sentir que era retroceder. Esto me generaba conflicto. Es como si nos quisieran alejar de lo que somos. Y cuando fue el movimiento en Cherán, me costo ir a la universidad porque es cuando estamos en la defensa propia y Cheran se cerró. Empezaron las asambleas, las fogatas, etc. Esto era muy inspirador. Todos estos temas eran muy latentes para mi. Al contrario de la Universidad que me empujaba a alejarme de este interés sobre mis orígenes y de querer asociarlas a mi práctica. Pero para mi ha sido un cuestionamiento constante saber sobre mis orígenes y las de mi comunidad. Pero terminé la carrera y me sentía algo resentido con la universidad.

CM : ¿ Cómo defines tu práctica ?

GM : Cuando decido quedarme en Cherán, empiezo a investigar por mi lado. Es cuando descubro que existe mucha investigaciones sobre Cherán, en etnografía, en antropología, en ciencias sociales. Por ejemplo la investigación que el etnólogo estadounidense Ralph Beals realizó en los años 40 sobre Cherán (1). Es también cuando leo a la Relación Michoacan (2). Fui un periodo en el cual aprendí mucho sobre nuestra comunidad, su pasado, sobre los antiguos P'urhépecha. También vemos bastantes investigadores venir estudiar a Cherán, investigando el movimiento y el proceso de la autonomía. También me acerco a las personas intelectuales de la comunidad, que conocen los documentos. En un dialogo constante. Entonces es cuando empiezo a integrar estas referencias, estos documentos históricos a mi obra. Me abrió un panorama y otro acercamiento. Todo esto era muy nuevo para mí porque soy de una generación que ya no habla el idioma, no hablo mi lengua materna, el P'urhépecha. Estábamos perdiendo esta parte de la identidad. Mi trabajo es una manera de profundizar sobre el tema de la identidad y sobre lo que puede pasar a futuro.

CM : ¿ Qué es el Colectivo Cheráni ?

GF : El colectivo es un caso a parte y para mi ha sido toda una experiencia. Actualmente somos cinco pero en otras ocasiones somos más, compañeros que recientemente se han formado o que están estudiando todavía. El colectivo surge de las actividades que hemos realizado dentro de la comunidad durante el movimiento. Nos conocemos, somos amigos, y desde el principio nuestro interés a sido acompañar el proceso de autonomía de la comunidad. Recuerdo que nos preguntamos ¿qué podemos hacer, de qué sirvamos? durante las fogatas. Querer hacer y participar en la comunidad. La gente empezó a conocernos así, porque en general hacíamos exposiciones afuera de Cherán. *Colectivo Cheráni* significa que somos de Cherán, somos de la comunidad. Se gesto de manera orgánica, igual que el movimiento. Surgió del conflicto, de la necesidad de colaborar y de tener iniciativas. Somos una representación artística de la comunidad. Ahora hay jóvenes que se lanzan « sin miedo » a estudiar una carrera en artes visuales porque hay un panorama que se abrió desde aquí. Puede haber ciertos conflictos familiares o personales a elegir esta carrera, y vemos que el colectivo logro dar cierta amplitud y confianza. Quizás mañana seremos más. Creemos que hay inquietud por seguir generando arte. De hecho, actualmente hay varios jóvenes artistas activos que se están desarrollando, hacen expos, proyectos, desde la comunidad y afuera.

CM : ¿ Ahora qué actividades tiene el colectivo dentro de la comunidad ?

GF : Siempre damos talleres, dependiendo de nuestro calendario de exposiciones, y un evento anual que realizamos en abril, para la celebración del movimiento del 15 de abril 2011. Procuramos siempre estar en estas fechas. Desde el inicio, invitamos artistas y colectivos para hacer murales en Cherán. Murales, talleres de iniciación, talleres para niños, etcétera. Generamos muchas intervenciones en la comunidad. Nos cambió la manera de producir, porque es la oportunidad de conocer la obra y la práctica de otros artistas, mexicanos e internacionales. Nos interesa mucho colaborar, cuando el presupuesto lo permite, claro. Pero en realidad se gestiona con poco dinero, porque hay mucha motivación de todos.

CM : Hablame de *Genealogía, autonomía intemporal*.

GF : Todo surge de mi interés por los orígenes y el movimiento. A todos nos hizo preguntar ¿ quienes somos ? El documento [la Relación Michoacan] habla claramente de nuestra cultura, de como se organizaban los antiguos purepecha, como vivían. Es sobre nosotros, y justamente nos estábamos organizando como comunidad autónoma P'urhépecha. Es un libro muy importante para nosotros, que resistió a la colonización, y es ahora como una guía. Específicamente en esta pieza utilisé una pintura que esta en la Relación de Michoacan, se trata de la genealogía de los señores gobernantes [la plancha XXVII]. Tomé la silueta de este árbol y adentro puse muchos elementos que de una forma u otra detonan y vienen a cuestionar mi propia identidad, si soy P'urhépecha o no ¿ quien soy ahora ? Mi pintura es una interpretación de este cuestionamiento interno. Quise compartir mi aprendizaje. Y es, después de terminar mi carrera, hablar de Cherán, del ser P'urhépecha en mi obra. Logré encontrar una estética que para mi es, por fin, « local » y la que buscaba.

CM : ¿ Como surge en tu pintura la ilustración XXVII de la Relación Michoacan ?

GF : Decido extraer esta forma porque los personajes predominan. Siguen teniendo importancia no solamente en Cherán pero en otras comunidades. No tuve esta formación ni en mi familia, que siento un poco rígida, de hablar de *Tangaxoan* o de *Cuerauerperi*, nuestro dios. Crecí en un familia de comerciantes, muy conservadores [católicos] y tengo este choque hacia estos personajes. No quise darles más importancia porque de una u otra forma detonan ciertas maneras de

comportamiento en las comunidades. Yo no he elegido a estas figuras [risas]. Entonces para mí era más importante extraer esta silueta, como una forma en sí, una forma orgánica. No quise agarrar más imágenes de la relación Michoacan porque se me hizo exagerado. Además, solo representando esta forma es metafóricamente más cercano a nuestra actualidad. Esta forma de árbol con ramas -tenazas me pareció muy interesante como tal y poder trabajarla. Este color naranja-rosado tiene que ver con el fuego.

CM : ¿ me puede explicar qué son las figuras dentro del árbol ?

GF : En el documento del Codex del cual me inspiro, los gobernantes aparecen fuera del árbol. En el mío, aparecen al interior. El color verde remite al musgo del bosque en temporada de lluvia. Es mi temporada favorita. Las figuras provienen de archivos familiares para empezar : mi mamá y mi papá. La figura de mi padre, quien falleció en 2012, aparece también en muchas de mis piezas. Retraté mi mamá en su juventud, desde una fotografía en donde está de traje tradicional, con su rebozo. Aparecen además muchas piezas arqueológicas que se han encontrado en la comunidad : cerámicas y los *T'aresicha*. Se encuentran en el museo del Dr. Tito, un señor que conserva estas piezas para la comunidad. También hay muchos objetos encontrados durante mis caminatas : cráneos y huesos de animales, *japingua* (son objetos encontrados que te gusta y conservas para dar suerte). Aparecen muchas flora y fauna de archivos fotográficos míos o que me comparten. Plantas medicinales, plantas de poder, los hongos en temporada de lluvia. Hay fogatas, de mi archivo personal. Otras cosas que son muy importantes para mí son los elementos que se refieren a los usos y costumbres : personajes de danzas, máscara del chango y de diablitos, objetos rituales como el *Corpus*. Esto ha cobrado más importancia recientemente desde el movimiento. Antes no me involucraba mucho en las fiestas del pueblo. Ahora que tengo pareja, acabo de ser papá, me volví un « señor » dentro de la comunidad y me hizo involucrar cada vez más en la organización de las fiestas tradicionales. Siento que ahora entiendo más estas organizaciones porque son la base de la organización colectiva. Y, finalmente, objetos de la vida cotidiana. También aparece mi perro, que murió durante la pintura de la obra. Cada figura está contorneada y enraizada al árbol. Es todo un mundo adentro del árbol que está entrelazado.

CM : ¿ Hay un orden dentro del árbol ?

GF : Realmente, no. Nada que ver con el original que hay una lectura de abajo hasta arriba. Preferí evitar esto, aunque mi madre, que está viva, está en la raíz, y mi padre, que está muerto, está arriba, con mi perro a su lado. Es lo único. Los demás elementos han sido colocados de manera intuitiva. A veces con ciertos énfasis, con una búsqueda de equilibrio de un todo.

CM : ¿ Cuales materiales usas en esta producción ?

GF : Esta forma orgánica del árbol tiene que ver como trabajé la pieza materialmente, para que tuviera esta relación con el bosque. Hay un gran contraste de texturas. Está el bosque « ardiente » por un lado, liso y luminoso, y está la parte negra y rugosa del asfalto, que es un material industrial, es *chapopote* [nombre dado al asfalto en México]. Hay un choque aquí entre la madera y el asfalto, que es un choque cultural, que he vivido y que es fuente de muchos cuestionamientos. Es un diálogo de materias, desde esta perspectiva de dualidad, en la cual vivimos. Coloqué unas raíces de un arbusto que es considerado una *maleza* [mala hierba]. Está lleno de espinas que se pegan a todo y las raíces son muy peculiares. Las tengo recolectadas en mi estudio. Tengo varias cosas que guardo de mis caminatas y que incluyo después en mi trabajo. Usé resina también. En las piezas sueltas con los cráneos; los encapsulé con resina para aislarlos del chapopote. Están ahumados con fogatas del bosque.

CM : ¿ Cuales son los elementos mas importante para ti ?

GF : hay registros de acciones que hice, en particular de las leñas quemándose. Esta acciones la he realizado un par de veces. Es una referencia de la fogata del bosque. Son *huacales* [cageots] de se colocan de esta manera para secar la leña. Par mi, es una forma de honrar al fuego, al bosque, y al movimiento. Esta chispa que nos dio esta fuerza y que es la de *Uinapikua*.

CM : ¿ Cómo decidieron el formato de las obras (los paneles de 1 x 1 metro) ?

GM : Esto fue una decisión colectiva, tomada en una perspectiva práctica. Estos paneles facilitan la producción de las obras, su transporte y su montage. De hecho, es lo mas acertado que hemos logrado. Mis piezas son todas de madera, pero las de los demás son bastidores, lienzos tradicionales. Yo ocupaba un soporte más rígido por eso la hice sobre pino. La madera viene del carpintero de Cherán. Decidimos hacer 15 paneles en total cada quien. Hay 12 para hacer una obra de grande formato y después unas 3 sueltas que sirven como extensiones de las piezas grandes. Para jugar en el montaje final, nos gusta hacer este tipo de variaciones.

CM : ¿ Toda la producción se hizo en Cherán ?

GM : Sí, enteramente. Y para cada uno.

CM : ¿ En cuanto tiempo ?

GM : En totalidad, tomó casi de un año y medio. En lo particular mi obra tomó un par de meses de realización, pero estuvo entrecortado, porque al mismo tiempo hicé otras producciones para poder seguir trabajando durante la pandemia. Estuvimos produciendo en plena pandemia. Entonces las fechas cambiaron, el MUAC estuvo cerrado mucho tiempo pero pudimos seguir, y al final tuvimos más tiempo.

CM : ¿ Tuvieron « carta blanca » ?

GM : Si. El comisario C. Medina respetó las propuesta que hicimos para *Uinapikua* y la de cada uno de nosotros. Con sus preocupaciones y sus investigaciones. El ha sido muy respetuoso. C. Medina ya había visto un par de cosas que hicimos en la Ciudad de Mexico, pero no se había mostrado muy interesado. Pero terminó haciéndonos una visita en Cherán. Esa referencia que tenía sobre nosotros, la terminó aclarando en el contexto, acá con nosotros. Pudo ver lo que estábamos trabajando, y visito a cada estudio, el Museo de sitio, los murales. Teníamos montadas varias obras de gran formato, que es lo que define más nuestro trabajo como colectivo. Ciertas obras las exponemos en los pueblos. A partir de esto se generó el proyecto del MUAC y nos comisionó la exposición.

CM : ¿ realizan obras colaborativas ?

GM : Realmente, no. Cada quien hace sus pintas. En el museo de sitio es igual. A cada uno se le asigno una camioneta y cada quien realizo su propia propuesta. Son 6 camionetas. Respetamos mucho el trabajo individual de cada quien. Hay un discurso individual y un discurso colectivo.

- (1) Uno de los primeros libros publicados sobre Cherán es del autor Ralph Larson Beals con el nombre de *Cheran: un pueblo de la sierra tarasca*. Inicialmente publicado en idioma inglés en el año de 1945 por la Greenwood Press, Westport en Connecticut, EU, posteriormente fue traducido al español por el investigador Agustín Jacinto Zavala y publicado nuevamente en Zamora, Michoacán, por El Colegio de Michoacán en marzo de 1993.
- (2) *La Relación de Michoacán* es un documento en el que se describen las costumbres que tenían los habitantes de Michoacán, México, antes de la conquista española. Fue elaborada hacia 1540, muy probablemente por el franciscano fray Jerónimo de Alcalá, a petición del primer virrey de la Nueva España, don Antonio de Mendoza, con la información que le proporcionaron viejos sacerdotes indígenas.



CM : Me gustaría que me hablaras de tu obra en *Uinapikua*.

BC : Quería representar un personaje femenino y una conexión con la fiesta del *Corpus Cristi*. Es una fiesta muy importante aquí y no hay mujeres que protagonizan esta celebración.

CM : ¿Se ha visto tu obra en Cherán? ¿Cómo fue percibida?

BC : No, aquí no se ha visto realmente, y ahora forma parte de la colección del MUAC. Todavía falta esta parte. Creo que gustó. Mucha gente me preguntó si era un autorretrato... pero no lo es! Es una coincidencia que nos parecemos.

CM : ¿Por qué representas a una sikuame?

BC : Cuando estábamos atrincherados, tras el altercado con los talamontes, temíamos las represalias. Las Sikuames actuaron durante el movimiento de resistencia. Principalmente como protección. Protegiendo todos los puntos de acceso desde los que podían llegar los talamontes asociados a los narcos. El trabajo se centró en proteger los cuatro puntos de acceso a Cherán. Protegiendo las entradas fue donde hubo más movimiento, con las barricadas.

CM : Entonces, para ti, ¿lo ocurrido en Cherán es en cierto modo consecuencia de la actuación de los sikuame?

BC : Sí, totalmente. Y de la unión de la comunidad. Fue el momento en que todo el pueblo se unió. En ese momento, no eran las únicas responsables, sino la unión de todo el pueblo. He visto fotos de ese día y he oído a la gente hablar de ello con frecuencia. Un amigo me dijo que nunca olvidará ver a las mujeres arrodilladas rezando a su alrededor mientras se refugiaba en una casa. La imagen le causó una profunda impresión. Esta casa está muy cerca de donde se produjeron los enfrentamientos, donde se quemaron las camionetas; es donde la gente se refugió cuando llegaron los hombres con armas y hubo enfrentamientos críticos. La gente se refugió en esta casa y había niños y mujeres, todos rezando fervientemente. Es una imagen que dejó una impresión duradera en mi amigo y también en la población local. Toda esa energía... Me imagino, quiero creer que toda esa energía pasó a manos de los sikuame, y que se transformó en otro tipo de energía y la usaron de protección, de barrera. También creo que esta vez fue por el bien común, por el bien de todos

nosotros. No se trataba de hacer daño a ninguna persona o familia en particular, sino de protegernos a todos. Porque todos formamos parte del mismo pueblo, de la misma comunidad.

CM : ¿ Cómo protegen ellas el territorio en general ?

BC : Ellas protegen los lugares sagrados, los puntos de energía aquí en el pueblo; son lugares dedicados a determinados rituales y ceremonias. Hay uno, por ejemplo, al pie de la colina, llamado el "toro", que es una roca con forma de toro; allí se hacen ofrendas y rituales con velas y objetos, y obviamente hay que protegerlo y mantenerlo. De lo contrario, estos lugares de poder dejan de "funcionar" y se corre el riesgo de que pasen a otras manos y dejen de ser accesibles. En relación con todo esto, las mujeres Sikume estaban preocupadas y conscientes de lo que estaba ocurriendo. Al menos eso es lo que yo puedo decir, porque sin duda hicieron un trabajo aún más profundo. Son cosas que no se pueden decir, sólo unos pocos las conocen.

CM : ¿ quienes son las Sikume de Cherán ?

BC : Hay que tener mucho cuidado. Aquí en la comunidad sabemos que existe, quienes son y que tipo de trabajo hacen, pero en realidad va mucho más allá. Si te interesa, te puedo pasar el trabajo de un investigador que trabajó intensamente con tres sikume (1). Realmente se sumergió en este conocimiento hasta tal punto que decidió dejarlo cuando le ofrecieron transmitir sus conocimientos y convertirse él mismo en un Sikume. Había sido elegido. Pero no pudo, se negó y prefirió dejarlo así. Era demasiado para él. Es amigo mío. Ha escrito varios libros sobre la medicina tradicional Cherána y explica muchas cosas. Varias personas se han interesado por él, pero da miedo.

CM : Pero si he entendido bien, no había Sikume en el grupo de mujeres del principio (que detuvieron e incendiaron los vehículos de los talamontes a sueldo del crimen organizado).

BC : No. No había ningún Sikume entre ellas. Al principio fueron un pequeño grupo de mujeres. Estaban hartas de la situación de violencia, de la tala y de las amenazas. Ellas organizaron una trampa cortando la ruta de unas camionetas que talaban cerca de la fuente comunal. Pero lo hicieron con piedras, estaban muy enojadas. Consiguieron tomar como rehenes a tres talamontes e incendiaron uno de sus vehículos ! Varios jóvenes no tardaron en acudir en su ayuda. De hecho, fue bastante arriesgado, pero funcionó y todo el pueblo se unió. Luego degeneró en un conflicto porque hubo represalias.

CM : En un artículo que leí sobre el levantamiento de Cherán (2), se menciona a una mujer con el mismo apellido que el tuyo, Adelaida Cucué. ¿Es de tu familia?

BC : Sí, es una doctora de medicina tradicional P'urhépecha. Desde el punto de vista familiar, estamos pariente lejana, como un poco todos en el pueblo. Nos conocemos, soy muy amiga de uno de sus hijos, y de ella también. Ella trabaja mucho en relación a la visibilidad y al reconocimiento del trabajo médico tradicional que hacen las mujeres, como curar con plantas, con cantos. Es una de las mujeres líderes de la comunidad, por naturaleza. Ella trabaja mucho para no perder lo que se ganó durante la lucha de Cherán, y para no caer en los mismos errores (división de la comunidad). Ella es muy activa, da muchas entrevistas y está metida de lleno en la vida de la comunidad desde los sucesos de 2011. Además de todo su conocimiento ancestral, ella se ha vuelto muy importante hoy en día. De hecho, su madre era una sikume, ahora es una señora mayor con problemas de memoria. Todo el mundo sabe que antes era sikume, y ahora ya no está en condiciones, pero era poderosa. Algunos dicen que está pagando el precio de tener ese poder.

CM : Como te fue en tu formación como artista ?

BC : Estudié la carrera de Artes Visuales en la Universidad de Morelia, igual que Alain y Giovanni. Sentimos muchas contradicciones en la universidad de arte. Nos decían que las tradiciones no sirven para nada, porque lo que se hace es arte moderno, arte contemporáneo. No dibujar como antes, etcétera. Tuve la desgracia de tener profesores así, que denigraban nuestros orígenes. Con el levantamiento, empecé a hacerme valer y a decir no a esas imposiciones. No soy yo quien está equivocado, sino lo contrario.

CM : ¿ Entonces la revuelta tuvo mucha influencia en su trabajo ?

BC : ¡Mucha! Todo eso influye mucho. Y creo que lo más importante que salió de los acontecimientos de 2011 fue cambiar nuestra visión de quiénes somos, nuestra identidad. ¿Quien soy, de dónde vengo, qué sé hacer y cómo puedo ayudar? Antes del levantamiento para proteger los bosques, la idea que tenía era intentar sobresalir de manera individual, yo como artista visual. Independientemente de lo que pudiera hacer, la idea era irme a vivir un tiempo a la Ciudad de México, o a otro lugar, donde el arte fuera más visible y donde podría tener más oportunidad como artista. Pero desde el levantamiento, todo eso ha cambiado. Hemos pasado de las preocupaciones individuales al interés colectivo. Ya no soy sólo un individuo, sino que somos un todo. Si yo evoluciono, todos evolucionan al mismo tiempo, y esta visión me ha cambiado enormemente. Rectificar, corregir mi visión para darme cuenta de que vengo de una comunidad indígena, P'urhépecha, y tengo que vivirlo así, tengo que hacer que exista. Fue una época de mucho cuestionamiento, de qué quiero mostrar en mi obra. Así que decidí volver a Cherán y formar parte de mi comunidad. Me interesaba saber qué pensaban mi familia y mis vecinos, volver a conocernos : ¿quiénes son estas personas, cuál es su historia? Obviamente, esto ha tenido un gran impacto en mi trabajo. Ahora vivo en Cherán, esa es mi base. Viajo a otros lugares, a Morelia, México, al extranjero, pero vuelvo aquí. Trabajo aquí y vivo con mi comunidad.

CM : ¿ De qué manera te uniste al colectivo ?

BC : En el momento del conflicto me sentí totalmente inútil. El carnicero trae carne y ayuda en las cocinas comunitarias; cada uno contribuye a la comunidad según lo que puede hacer. Yo sólo sé pintar. Cuando alguien venga a atacarnos con armas, ¡la pintura no va a servir de nada! Eramos unos cuantos artistas y nos reuníamos en las fogatas de las cocinas comunitarias. Se nos ocurrían ideas y luego nos poníamos a hacerlas. Así que ayudé con los niños, porque ya no había escuela, e hice talleres. Durante dos años no hubo ni escuela ni trabajo. Vigilábamos el pueblo día y noche, todos los días. Teníamos que defendernos de los ataques armados. Fue entonces cuando nació el movimiento de los frescos murales en Cherán. Después, todo encajó y en 2015 se creó el colectivo con cinco miembros. Pero éramos más. Fue un proceso armonioso. Aquí siempre nos han enseñado a trabajar para la comunidad, haciendo las 'faenas'. Es un sistema de ayuda mutua: yo te ayudo hoy, tú me ayudas mañana. Ayudar a alguien sin intercambio monetario, una especie de trueque. Así es como trabajamos en las comunidades. Si alguien va a construir, le ayudamos. Si alguien va a celebrar una fiesta, le llevamos algo, le ayudamos con la limpieza, etcétera. Esa es la dinámica. Lo difícil es conseguir entradas y un poco de dinero con este sistema. Afortunadamente, somos cinco y nos ayudamos mutuamente.

CM: ¿ Cómo llegó la invitación del MUAC ?

BC: Habíamos pasado todos esos años trabajando desde y para Cherán, y habíamos renunciado a la idea de exponer en un museo, ser invitados por un comisario o incluso vender nuestra obra. Todo eso se había ido de nuestras mentes. Nuestro objetivo era implicar a la gente interesada en el arte y la cultura. Porque en Cherán no hay nada de eso. Organizamos talleres y empezamos a pintar

murales en las paredes del pueblo, lo que despertó el interés de la gente. Organizamos exposiciones delante del centro municipal y en las calles, y era importante mostrar a la población local lo que estábamos haciendo. Nos movía la idea de evolucionar juntos. Luego hicimos el Museo de sitio, con los restos de los vehículos de la revuelta. No dejamos de hacer actividades pero en el marco de Cherán, trabajando para la comunidad. Tal vez es precisamente lo que se hizo visible. De repente nos hicimos visibles. Por ejemplo, hicimos el Museo de sitio para nosotros, para la gente de Cherán. Nunca pensamos que fuera a interesar al mundo exterior.

CM : ¿Hubo algunas tensiones durante el proyecto de esta exposición ?

BC : Sí, un poco. Con el MUAC, entramos en un mundo de burocracia : normas, requisitos, papeles administrativos. Nos pidieron muchas cosas. Pero fue sobre todo a la hora de montar la exposición. Fuimos Alain y yo. Tuvimos tensiones con los museógrafos del museo. Estábamos acostumbrados a hacerlo todo nosotros mismos, desde la producción hasta el montaje. Ellos están acostumbrados a disponer las obras y montarlas como quiere el comisario. Pero nosotros no trabajamos así, el montaje también es muy importante. Cuando llegamos al MUAC, ya habían decidido la disposición y sentimos que las obras ya no nos pertenecían. Tuvimos que hacer oír nuestro punto de vista. En un momento dado, tuvimos que parar el montaje y hubo mucha tensión. En este momento, Cuauhtémoc Medina vino a hablar con nosotros. Entendió nuestro punto de vista y fue comprensivo. Así que pudimos dirigir el montaje nosotros mismos, ayudados por los museógrafos. ¡Nunca pensamos que tendríamos un equipo dedicado al montaje trabajando por nosotros en un museo! Desde ese punto de vista, fuimos bien recibidos, y el MUAC fue respetuoso con nuestro trabajo y nuestro enfoque. Por ejemplo, las obras contienen pieles de animales y materia orgánica, y la normativa del MUAC prohíbe su uso. Pero nos dieron un permiso especial porque se entendía el trabajo. Hubo mucho apoyo.

CM : ¿Así que el montaje final es el que quisieron ?

BC : Sí, en gran medida. Escuchamos los consejos de C. Medina, que pudimos rectificar y llegar a un acuerdo. Las composiciones con las piezas individuales igualmente las hemos decidido nosotros mismos. Los juntamos intuitivamente, según gamas de colores y significados.

CM: ¿Qué influencia tuvo el comisario en esta exposición?

BC: La mediación durante la producción y la edición. Lo que funcionó y lo que no. Platicamos mucho. Pero nunca impuso nada. Era como « me gusta su trabajo y su propuesta, lo hablemos y veamos como van en la marcha ». Nos dio mucha libertad y nos ayudó a conseguir lo que queríamos. Después, hubo ajustes en el calendario, el transporte, etcétera, pero eso son otros asuntos.

(1) Ruiz, Juan Gallardo. *Medicina tradicional P'urhépecha*. El Colegio de Michoacán A.C., 2002.

(2) Paredes, Heriberto y Flores, Daniela. *Las mujeres de fuego de Cherán*. La Verdad Juárez 27abril 2019. <https://laverdadjuarez.com/2019/04/27/las-mujeres-de-fuego-de-Cherán/>



CM : ¿ Me puedes contar la situación del colectivo en Cherán ?

FH : Todo parte del 15 de abril 2011 y la cuestión del movimiento. Acá en Cherán sucedió un movimiento social muy fuerte para nosotros, para la región y el país, hasta a nivel internacional. Hubo un antes y un después. Nosotros como artistas de Cherán veníamos trabajando, haciendo exposiciones y participando a las festividades de Cherán. Siempre estábamos en contacto con la gente del pueblo. Eso siempre ha alimentado nuestro trabajo como artista. Pero lo que sucedió con el movimiento de Cherán es que se reorganiza por completo y las decisiones empiezan a tomarse realmente en las asambleas. En este momento, dejamos del lado el individualismo, y nos concentramos en las opiniones y los intereses del grupo. Se hizo de manera orgánica. Tuvimos que pensar en colectivo y es lo que nos paso a nosotros como artistas también. El movimiento de Cherán nos hizo cambiar la manera de pensar. En el momento de la exposición en el MUAC, nuestras producciones están totalmente relacionadas con la localidad, los alrededores, la cultura P'urhépecha.

CM : ¿ entonces como cambio tu trabajo ?

FH : Desde el 2011 han pasado muchas cosas. Yo me enfoco un poco más que los demás del colectivo en la cuestión de movimientos sociales, el de Cherán y de la región. Quiero registrar todo lo que sucede, porque el crimen sigue igual a nuestros alrededores. A nosotros nos han respetado pero otras comunidades están muy afectadas, están muy rotas. Para mí es muy importante tener este registro. Han pasado muchos sucesos acá en la comunidad. Cherán ha influenciado otras comunidades ampliamente en el proceso de autonomía como las de Arantepacua, Nurio, Quinceo o Cheránástico; algunas han logrado la autonomía, otras todavía no. Pero lo importante es logran elegir sus concejos comunales. Cherán, igual que la demás comunidades, quedó muy lastimada del involucramiento de la política con el crimen organizado. Eso creó mucha desconfianza por parte de

Cherán hacia los partidos políticos. Todavía no hemos vuelto a creer en esta forma de organización política. Los políticos ya no son bienvenidos en Cherán. Pero Cherán se ha vuelto un enjeu y los políticos quieren aparecer y tomarse la foto con nosotros.

CM : Tu obra *Tarsicha no + denuncia el Estado Mexicano, con la representación de dos personalidades políticas. ¿ a que se refieren exactamente ?*

FH : El primer suceso al cual me refiero es en 2017, cuando el gobernador de Michoacan Silvano Aureoles Conejo quiere venir personalmente a Cherán para la inauguración una extensión del hospital. Al principio, el concejo mayor, la máxima autoridad municipal, dio su consentimiento para que el gobernador ingrese a Cherán. Pero al momento de organizar la inauguración, las asambleas se enteran que no habían estado consultadas. Las asambleas son muy importantes y argumentan que el gobernador debe pedir permiso a las asambleas para entrar en Cherán. Hubo una pequeña crisis interna en la cual las asambleas entraron en desacuerdo con el consejo mayor. Se organizó una votación en las asambleas y no se permitió el acceso del gobernador a Cherán. Se canceló la visita en el momento mismo. El gobernador estaba en camino pero nunca pudo entrar a Cherán. Eso desató una llamada de tensión, pero no hubo conflicto. Para nosotros estuvo muy bien porque el gobernador siempre estuvo en contra de Cherán, desprecio mucho la comunidad y su autonomía.

Algo similar sucedió en el 2019 con el presidente de la república Andres Manuel López Obrador (AMLO). Estaba de visita en la región, pasó por Paracho, donde los recibieron, platicó con el presidente municipal. Quiso pasar por Cherán y desató lo mismo: ¿ que tanto queríamos recibir al presidente de Mexico ? El pueblo dijo que no. AMLO llegó cerca pero no obtuvo acceso. Para mí son cosas muy marcadas, muy importantes. ¿ Que paso para rechazamos el paso a un gobernador y un presidente de la república ? Por eso represento sus rostros a media. Están ocultos por una piedra simbólica para nosotros, es un *T'arhèsicha*. Son piedras de la región P'urhépecha, y en particular de Cherán. Tiene formas antropológicas. No hay estudio sobre estas piezas. Pero para nosotros son piedras sagradas.

CM : ¿ Donde están resguardados los *T'arhèsicha* ?

FH : El Doctor Tito, de acá en Cherán, es el conservador de todo tipo de piezas arqueológicas de la región. El las compra y las resguarda. Tiene una buena colección, unos siete *T'arhèsicha* de varios formatos, los mas grandes miden unos 70 centímetros de altura. Esta colección no esta abierta al publico pero se puede pedir acceso y ver esta colección. No queremos que el INAH se las apropien, las queremos resguardar acá, pertenecen a la comunidad. Hace falta hacer una investigación más profunda. Estas piezas representan la gente, el pueblo, a Cherán. Las que están representadas en mi pintura existen y me inspiré de dos en particular que me parecieron especiales.

CM : ¿ Porqué una mitad eclipse los rostros de los políticos ?

FH : Dentro de la composición fue la idea del pueblo que se interpone a la figura de un político. Es la idea de sobreponer nuestra cultura a lo que representan ellos. Interponer una representación sobre la otra.

CM : ¿ Y los graffiti, de donde surgen ?

FH : Estos salen de las conversaciones con la gente del pueblo, durante las asambleas, etc. Son frases que se relacionan a *Uinapikua*, a la fuerza de la comunidad. Son sus palabras. Hay más también. Son las frases del proceso de llevar a cabo un gobierno de manera mas autónoma. Es parte de la labor de registrar.

CM : ¿ me puedes explicar el título *T'arhēsīcha no +* ?

FH : Esta pensado desde el punto de vista de los gobernantes. La manera que tiene de negar nuestra cultura. La forma de escribir el no + es por su función gráfica y en referencia a las escrituras de los movimientos sociales, y simbólica esta lucha dentro de otras en todo Mexico.

CM : ¿ Cual fue la recepción de tu obra en Cherán? ¿ Que comentarios recibiste ?

FH : Aquí les gusto. Creo que queda como un registro. Es una pintura que contiene y refleja una parte de la historia que sucedió hasta hoy. De parte de la Ciudad de Mexico, cuando la vio el comisario de la exposición, a pesar de ser alguien que ataca constantemente al gobierno, se sorprendió. Pero no la prohibió, no hubo censura. Me doy cuenta que hay gente que no les gusta este tipo de denuncia. No solamente Cherán sino muchos pueblos originarios rechazan al política de AMLO, aun cuando se hace el protector de las comunidades indigenas. A los pro-AMLO no les gustaron no les ha gustado este lineamiento. Por otro lado veo que durante la exposición no se hablaba mucho de esta pieza, era incomoda. Ni modo. Por parte del museo no tengo problema. Es un museo muy importante y allí uno se da cuenta de todo lo que hay.

CM : ¿Qué piensas de la denominación « Arte Indígena » ?

FH : Hoy en dia se tratan muchos temas que tienen que ver con lo indígena. Hay un interés por involucrar el arte de los pueblos originarios, sus artistas. No sé si sea de moda o no, pero definitivamente sí estamos en esto. Estamos haciendo las cosas como las tenemos de hacer, como nos marcan, como las sentimos. Después, que nos catalogan que si es arte indígena, si no lo es, o si es arte contemporáneo...creo que eso es relevante solo para los curadores y los museos que debaten el tema. ¿ Porqué el arte que estamos haciendo no seria contemporáneo ? Lo curioso es que nos han preguntado muchas veces eso. Hace poco estuvimos invitado en una programación en Brasil « Historias Indigenas » en Sao Paolo. Han estado marcando unos museos grandes sobre este tema cruzado, arte contemporáneo y arte indígena. Yo simplemente creo que debemos seguir creando. Me siento propiamente indígena. No siento que tengo que enmarcar mi obra en un tema específico que sea arte indígena o arte contemporáneo. No me toca definirlo. No me importa que nos catalogan, lo que me importa es que mi obra contribuya al pueblo, a la región. Si contribuyo a Mexico bien, si contribuyo al mundo pues mejor. Es lo que cuenta. Creo que nuestras obras son tan contemporáneas como las obras de Gabriel Orozco, Francis Alys que ilustran lo que es un artista contemporáneo. Al final creo que los curadores se están abriendo un poco más a este tipo de espacios, de sucesos, de temas que son muy actuales. Por esto se hace visible. Lo tienen que hacer y voltear hacia otra parte. Estoy convencido que para mí no es necesario estar en la Ciudad de México para hacerme notar, para sobresalir. Sabemos que alla se gesta todo, los curadores, los museos, etcétera. El arte puede ser muy complicado. Yo lo veo bien de una manera que un curador como C. Medina se abra a otro tipo de cosa, cuando él esta tan marcado en lo que decide qué es arte contemporáneo y que no lo es.



CM : Me puedes explicar en tus propias palabras cómo surge la obra « Uri » ?

AS : Podemos decir que se centra en el idioma P'urhépecha, o es un pretexto. El autor del texto que es al principio es mi papa. Es docente y pedagogo bilingüe, el trabaja en español y en lengua P'urhépecha, habla y escribe ambos. El es un testigo que nuestra generación pierde el idioma. Conocemos palabras, unas coloquiales que salen en el pueblo, pero ya no es nuestra primera lengua. La obra parte de eso, de una plática con mi padre y con mis abuelos. Cuando le pregunté a mi padre ¿por qué no nos enseñaste ? Y a mis abuelos ¿por qué no nos transmitieron el idioma ? Mi abuelo contestó ¿para qué ? Eso ya no sirve. Para mi padre le tocó el hecho que nosotros [sus hijos] teníamos que estudiar y salir de acá si queríamos realizar algo. Teníamos que terminar la universidad, eso era el objetivo para mis padres. Pero mi padre reconoce que no sabe bien porque no nos enseñó el P'urhépecha. El tenía libros didácticos en la casa y los veíamos, así que tuve un acercamiento pero realmente no lo aprendí. Esto siempre ha sido un cuestionamiento. El porque de la lengua que no hablamos, que no se transmitió.

CM : Entonces es un diálogo inter-generacional en una familia P'urhépecha.

AS : Si. En este primer texto aparece una anécdota con mi abuela. Ella me pregunta : « que estas estudiando, en qué trabajas ? No entiendo bien, no eres maestro, no eres licenciado ». Entonces explico que estudio artes visuales y intento describir lo que es. Ella y yo placamos en este momento. Es eso que mi padre transcribió en el texto. Es curioso porque cuando hablé con mi abuela hay cosas que no entendí bien de ella, y luego mi padre me las explico. ¡ Se me hizo bien poético ! Porque ella me preguntaba ¿Qué vas hacer de esta vida ? Mi padre busca las raíces de las palabras y me ayudo a entender esta manera de pensar en P'urhépecha. Buscar las raíces de las palabras. Entonces esto detonó una reflexión en torno a mi actividad como artista: ¿qué hago ? ¿que soy dentro de la comunidad ? ¿ como las comunidades P'urhépechas nos ven a nosotros los *artistas visuales* ? Porque existe los artesanos, que se dedican al barro, a la madera, al textil, etcétera. Todos ellos tienen un nombre en P'urhépecha. Pero no existe una palabra para *artista* que viene de afuera y como me formé. Sencillamente no la hay, aunque existe esta actividad. Entonces, en esta obra, *Uri*

es una propuesta de identificación en P'urhépecha, una tentativa de traducción, de actualizar el idioma.

CM : ¿ Tu padre es al origen del título *Uri* ?

AS : El realizó esta parte de pensar en P'urhépecha y buscar una palabra que podría ser lo mas cerca a *artista*. Más bien al quehacer del artista. Y se quedo en la palabra *Uri*. Es un verbo también, se puede conjugar. Con diferentes actividades se va aglutinando la palabra al final. Por ejemplo, a los que hacen el *tejamanil*, al final se agrega la palabra *uri* y les dicen *Tejamanuri*. Hicimos una lista y todos los oficios se terminan por uri, para indicar el oficio, la actividad. Entonces escogí esta palabra.

CM : Acabo de entender que el texto en espagnol no es una traducción del texto en P'urhépecha. Son dos propuestas diferentes. Uno con las palabras de tus padre (y de tu abuela), y el otro con las tuyas.

AS : Así es, son dos textos distintos. Mi padre escribió este texto y no hay traducción. De hecho yo no puedo leer ni entender este texto. Sé de lo que trata pero textualmente no. Este texto lo puede entender más mi abuela que yo. El quiso pensar en P'urhépecha sobre todo lo que surgió de las pláticas con mis abuelos y lo transcribió de esta manera. Lo hizo de su propia iniciativa, no fue algo que le pedí de hacer. Pero le gusta las raíces de las palabras. Por eso yo no quise ninguna traducción, para que se quede en esta manera de pensar. Por mi lado, escribí el texto en espagnol, como los demás hicieron para el catalogo de la exposición. En mi texto hablo de todo este proceso y la obra, con mis ideas y manera de pensar. Estos textos hacen evidencia la ausencia de la lengua común, de esta perdida por parte de nuestra generación de la lengua de los ancestros, de la incapacidad a veces a traducir ciertas actividades.

CM: ¿Quien todavía habla P'urhépecha en tu familia ?

AS : Mi papa, y la familia de su lado. El viene de otra comunidad, que se llama Zipiajo, en la zona de Ciénaga. Es un pueblo mas pequeño. En mi familia paterna, todos hablan P'urhépecha, hasta mis primos más chicos. Cuando vamos, lo tengo en directo, entiendo un poco pero no puedo contestar. Y me doy cuenta que no soy bueno para los idiomas... En la escuela que nos daban inglés yo reprobaba todo el tiempo ! Me gustaría poder hablarlo pero solo hablo español.

CM : Yo veo en tu obra una triangulación entre el idioma P'urhépecha, el quehacer artístico y el bosque, con la presencia de la madera. Hemos platicado de los dos primeros elementos, ¿me puedes explicar como surge el tema del bosque ?

AS : En relación a los oficios y de donde surge la palabra *uri*, escogí la temática de la fabricación de los *trojes*, las casas tradicionales de madera. Son como cabañas, eran muy comunes pero están desapareciendo en Cherán. Solos unos mayores conocen el oficio. La construcción consiste en ensamblar sin clavos troncos grandes de madera, con un techo de cuatro aguas cubierto de *tejamanil*, esas tejas de madera típicas de acá. Se usaban de viviendas y también graneros para las cosechas. Son frescos y son móviles. Se los llevaban a donde estaban las cosechas. Acá en Cherán hay unos viejos trojes que unas familias conservan y tienen fácil 100 años. En el Museo de Antropología hay un troje de Michoacan. Ahora casi no existen porque las han desmontados para recuperar o vender la madera.

CM : ¿Porque el troje ?

AS : Ya no se puede hacer troje como antes porque ya no hay tanta madera. Es un patrimonio que la gente estima acá pero por otro lado prefieren las construcciones de concreto. Ahora hacen unas

trojes pero para el turismo. A mi me interesa entender como se realizaba los trojes de antes y sobre todo el hecho que los hacían de manera comunitaria. Era la familia, entre vecinos, que ayudaban a generar la construcción o el transporte para otra familia. Involucra la solidaridad y el trabajo colectivo de la madera.

CM : La madera, la identidad, el *troje*, ¿ todo tiene que ver con la defensa del territorio?

AS : Como todos los demás trabajos de mis compañeros [del colectivo], cada uno tiene una línea y producimos de manera diferente. El bosque es una columna vertebral y lo queremos reflejar. Porque sigue la resistencia a la tala, la presión sigue, Cherán es un punto verde en medio de la deforestación, somos una isla. En Cherán se logra reforestar cada año para recuperar hectáreas de bosque. Ahora en tiempo de secas cuidamos mucho los incendios. Lamentablemente son muchos provocados.

CM : Me puedes hablar del personaje de tu pintura, ¿quien es?

AS : Es el pretexto de una representación. Este personaje es un danzante de una tradición de la comunidad de mi papa. Es un *T'arhe* o señorón (alguien grande, ancestro). Los *T'arhes* salen a bailar el primero de enero, como los diablitos o los changos acá en Cherán. Salen con mascarás, con vestimenta muy improvisada, no hay lineamiento. Se colocan una máscara como tronco con dos hoyos para los ojos, se visten de cualquier cosa y salen a bailar en las calles. Las familias los invita a su casa para bailar, y les dan frutas, dinero, cerveza. Así es como hacen un tipo de limpieza del hogar para el nuevo año, para que vaya bien las próximas cosechas, la salud, la familia. Es un cotorreo en P'urhépecha y limpian de esta manera. Hacen mucho.

CM : Cual es la relación del *T'ahre* con el artista visual ?

AS : Cuando hablo del ejemplo de los *T'ahres*, en relación a mi propio quehacer, siento que la gente del pueblo entiende mejor. Es difícil de explicar lo de ser artista visual y más en nuestros pueblos. La clave es que ellos no hacen algo en concreto, no hacen artesanía, no hacen nada tangible. Para nuestros ojos nada más estar bailando, cotorreando, pero en realidad realizan una limpieza, hacen algo efímero pero que corresponde a algo que la gente valora. Por eso la gente los llama a venir a bailar en sus casas. Es su trabajo específicamente de este día, es muy improvisado y cualquier puede ser *T'ahre*. En general es un grupo de amigos que « sacan a los *T'ahres* » y van a bailar. Lo veo como un teatro improvisado o un « performance ». Es chistoso porque también la gente dice que acá no hay teatro, cuando hay mucho pero no lo perciben así. Están las danzas, las pastorales, los *T'ahres*.

CM : Quisiera hablar ahora acerca de tu obra y ciertos temas pictóricos. En el fondo, está la presencia de la vegetación, que connotación tiene ?

AS : Todo el fondo está impreso en tela. Representa el bosque. Es caótico, como un fondo de raíces enredadas, opaco. No es bueno ni malo, solo es un estado natural de las cosas. Es denso y sostiene todo lo demás.

CM : Y las herramientas ?

AS : Están relacionadas con el trabajo de la madera. Hay por ejemplo una herramienta especial que se usa para hacer el *tejamanil*. De hecho es la obra que aparece en la portada del catálogo. Ya sé que el machete también es un arma, pero no era mi primera intención. La connotación política es inevitable. Cada herramienta tiene inscrita la palabra que relaciona con el oficio al cual sirve. En el centro de la pintura grande coloqué un machete que tiene la inscripción « Juchari Uinapikua » el lema de los pueblos P'urhépecha. Es quizás la más política de todas. Pero todas llevan la simbólica

la lucha de la defensa del territorio y una violencia potencial de la herramienta manipulada como un arma.

CM : ¿Como fue tu proceso ?

AS : Empece con las impresiones de las telas, con la elaboración de las matrices y de los bastidores. Después fue un rompe-cabeza de la composición para que cada fragmento encuentre su lugar. Los ponía arriba y abajo para jugar con la composición. El personaje del *T'arhe* está pintado en acrílico, termina de organizar el orden de los bastidores. El fluido blanco sirve para juntar los fragmentos entre ellos y dar una unidad, y hace un contraste con el crudo de la tela. Luego coloqué los *tejamaniles* con las herramientas adentro. Al final, se colocaron los pedazos de madera para terminar por unir los paneles, y hasta se desbordan del propio cuadro de la obra. Fue bastante intuitivo encontrar una composición de los elementos entre ellos.

CM : Me puedes comentar algo acerca del conjunto de las obras en *Uinapikua* ?

AS : Una particularidad de la forma en la cual realizamos todos los trabajos, es que son en paneles y no precisamente van así como se presentaron en la exposición. Excepto la de Giovanni, se puede jugar con las composiciones y montar de diferentes maneras, no forzosamente en una retícula de 4 sobre 3. Resultan mas caóticas pero se pueden unir y formar otra composiciones. Esta característica esta desde el inicio. De hecho nos quedamos con ganas de hacer ese ejercicio !

CM : ¿ Como es organizan los montajes dentro del colectivo ?

AS : A veces monto una obra que invade otra et vice versa. No tenemos complicaciones. Al verlas, parece como un todo. El lo que cuenta para nosotros porque las obras son como raíces. Y el colectivo es precisamente lo que quiere reflejar. En lo que hemos estado participando como colectivo ha resultado de esta manera. No se trata de hacer una obra entre todos. La forma de trabajar en colectivo es que cada quien viene con una propuesta y lo trabaja a su manera. En el montage final, dialogan las obras entre ellas. Resulta natural. No hay complicaciones.



CM : ¿Como surge esta obra y la relación con la danza de los *Negritos* ?

APM : No es un retrato fiel de la danza ni del danzante, más bien es lo que simboliza para mí. De niño vivía en la Ciudad de México y cuando regresaba a Cherán para la navidad, me llamaba mucho la atención esta danza. Me impactaba por el vestuario, por lo colorido y que parecen muy altos con el peinado. Y por su manera de caminar, van muy lento. Entonces siempre me preguntaba el origen de estos negritos, y ¿ que tenían que ver con nosotros en el pueblo, en la región y el país ? Mas tarde, entendí que era una *pastorela* y que tenía que ver con el pasado y la manera de evangelizar a las poblaciones indígenas. Esta *pastorela* tiene la particularidad que esta creada por lo propios P'urhépecha y de la gente de Cherán.

CM : ¿ Porqué en Cherán ?

APM : A los « negros », a la gente africana, los P'urhépecha los vieron porque había unas zonas cañeras en los alrededores de Cherán. Hubo varias industrias azucareras en Tacambaro, en Uruapan, entre otro. Trajeron a los esclavos de Africa para trabajar la caña de azúcar, para sustituir a los indígenas que no resistieron a las epidemias de viruela y demás. Ellos realizaron este trabajo, fueron explotados. La gente de aquí los vieron un poco de lejos, pero los veía bailar y cantar, con su forma de vivir. Seguramente los P'urhépecha entendieron su situación, que fueron gente desplazada de sus territorios, porque fueron igualmente acorralados en sus tierras y explotados. Entendieron su dolor, la nostalgia y el hecho de morir afuera de tu territorio, y a fuerzas. Eso es lo fundamental creo en esta danza, este sentimiento. Se siente en los movimientos muy lentos.

CM : Me puedes explicar el vestuario del *Negrito* ?

APM : en la cabeza, el tocado es un verdadero nacimiento y cuenta con el niño Jesus, los Reyes Mago, los animales de plástico. Ahí está la representación cristiana. Luego es una fusión. Los largos listones caen del peinado atrás, son de colores vivos, como lo hay en Africa y por acá. El traje negro es muy occidental, así como los zapatos, son de estilo europeo. La parte del rostro es muy curiosa

porque la mascara es pequeña y no cubre totalmente el rostro del danzante. Entonces ponen una manta blanca abajo para cubrir la piel. Es una mascara muy pequeña en realidad, de rasgos muy finos, con muchos colores : los ojos verdes, los labios rojos, los aretes dorados. La manera de estar colocada hace que la mirada ve hacia el infinito, hacia su cosmos. Como en muchas danzas, los movimientos son lineales, la coreografía es simétrica. Pero en esta, no hay diablitos por ejemplo. En las danzas en México, los diablos tienen la función de abrir el espacio de los que van a bailar, asustando al publico y haciendo espacio. En este caso no, llegan así. En cuanto al traje de las muchachas, es un traje de novia de estilo más europeo. No es indígena. Este color rosa indica el momento que pasan de la niñez a la adultez. En las comunidades, no existía hasta hace poco el periodo de adolescencia. Se usaban las dansas para formar parejas y casarse.

CM : ¿ Que relación tiene con « Uinapikua » ?

APM : Es parte de nuestra fuerza. A pesar de la situación que vivía el propio indígena P'urhépecha en esos tiempos, tuvo la facultad de ver al otro como persona y entender su situación. A mi siempre me lleva la atención de saber ¿qué ha sido el pensamiento de estos africanos ? No hay una investigación profunda sobre esta danza, no se sabe bien desde cuando existe. Por esto pienso que al final el sentido de esta danza, de quien la invento, nos quizo transmitir un sentimiento, la empatía que le provocaba esta gente : de estar fuera de su espacio geográfico, de su cosmos, y sentir que ellos sufrían lo mismo. Y no exactamente lo mismo, porque los P'urhépecha tenían todavía su bosque, tenían mas que ellos, pero entendieron por lo que estaban pasando. Es lo que siempre me evocó. Pienso que hay este sentimiento de cariño, de compasión diciéndoles « Negritos » y no « Negros ».

CM : Usas muchos elementos y materiales en tu obra, ¿a qué se refieren, como se organizan ?

APM : La division en cuadritos es una referencia a las formas tanto africana como P'urhépecha de elaborar las costuras, la parafernalia en la danza y en la vida cotidiana. Primero empecé a trabajar sobre un fondo tejido de varios listones de colores, refiriéndome a los listones del peinado de los *Negritos*. También, hay varias mascaritas negras que son puestas a manera de *Tzompantli*. Eran muros hechos de cráneos humanos de los sacrificados y de los guerreros. Es un homenaje a los mismos muertos : se reconoce el valor de los guerreros que han peleado, es lo que va permanecer. Esta parte lo pensé en homenaje a los africanos que llegaron, a la fuerza, y murieron lejos de su tierra. Su presencia aun está. Esta mezcla se ha dado y hoy puedes ver mujeres y hombres que tienen rasgos africanos cerca de aquí. A muchos eso no les llama la atención. Pero para mí es muy importante. Todavía están aquí, vienen de esto. De momento fue un desarraigo y ahora es presencia dentro de toda América.

CM : ¿Y los elementos simbólicos en tu cuadro ?

APM : Hay una estrella, es la que se utiliza en la pastoral. Es la estrella que guía a los pastores hacia el niño Jesús. Adentro es un espejo, que refleja la luz y tiene un efecto de astro. Es parte del tocado del *Negrato*. Hay palabras en español y otras en P'urhépecha. Son palabras que dicen « Negro », pero en un entramado de sentidos : significando el color, el africano y/o el danzante. También hay un detalle, pinté el virus del Coronavirus. Es un elemento que puse para dar un referente temporal, ya que hice el cuadro durante la pandemia. El virus llegó y nos atacó a todos. También, lo relaciono con el aspecto de choque biológico de la conquista que mató a tantos indígenas.

CM : Entiendo que tu pintura se lee desde el centro, desde la espiral de oro ¿ es así ?

APM : Si exactamente. En donde empieza la espiral. Es un punto cardenal, es una manera de representar el tiempo y el espacio. Es un nuevo mundo y son unos mundos que se relacionan entre ellos, que se desarrollan de manera concéntrica. Pero realmente, es una obra que puede montarse de diversas maneras, con los cuadros por separados, se puede dividir. El montaje que se hizo para la exposición es una posibilidad. Con los quince cuadros en total se puede armar una exposición en sí, es decir que se pueden presentar de manera individuales. Lo pensé así.

CM : ¿ Qué son los animales de tus tres cuadros individuales ?

APM : Son tres *Nahuales*. Son los guardianes de las tres razas. Uno es un tecolote, otro es de coyote / perro y un tercero de felino, un gato. Lo más importante es esta figura negra, esta mancha negra y el ojo que resalta. Están hechos de aserrín y de tierra de acá de la comunidad. Lo que aglutina es un material que se utiliza para impermeabilizar y se crea una pasta. Agrégue ceniza y pelos.

CM : ¿ Hay un mensaje político en tu obra ?

APM : Hay que convivir. Todas las culturas aportan. La idea de los *Negritos* es resaltar este gesto de empatía que hubo. Estuvo bien crear y seguir haciendo esta danza en su memoria. Pero es insuficiente, falta acción ¿ Que hacemos en consecuencia ? Ir a preguntar, entablar el dialogo los descendientes. Saber sobre sus orígenes y sus formas de actuar. Luchar juntos. Son muy importante las relaciones que tenemos con las personas. Ahora con los medios electrónicos, de comunicación, las formas de viajar, etcétera, uno cree estar muy conectado. Pero es una ilusión. Desgraciadamente estas tecnologías en el fondo no mejoran nuestras maneras de relacionarnos.

CM : Para ti, qué cambio la revuelta de 2011 ?

APM : Estuvo muy fuerte. A mi me sacudió mucho la conciencia. Mi forma de pintar cambió, hasta dejé de pintar. No lo veía sentido pintar cuando estábamos aquí en la defensa. ¿ Qué caso tiene el arte ? Para qué vale en este momento en el que estábamos sitiado ? Dejé de pintar durante todo el tiempo de las fogatas, hasta que pude agarrar nuevamente cuando hubo mas estabilidad. Empecé a usar la ceniza, la tierra, y empecé a producir diferente. Procuro no gastar tanto ahora para producir. Uso las cosas que están en mi entorno.

CM : Como vez la situación ahora en Cherán ?

APM : Con los acontecimientos que hubo, todo el mundo se volteó hacia nosotros, hacia la comunidad, esperando ver como actuamos, qué estábamos haciendo. Pero en realidad todo esto no se ha dado por conciencia plena. Esto se dio porque estábamos atacado, porque mataron a nuestra gente y el bosque. Tuvimos que reaccionar y se dio la revuelta. Fue hasta después de esto que hubo una toma de conciencia : ¿ quienes somos, qué hacemos y cómo ? A partir de este punto, empezamos a ver las cosas de manera diferente. Pero ahora, sinceramente, yo veo que muchos regresamos a estar como antes, a pesar del despertar. Y me preocupa.