

Transits

Inês de Araujo¹, Tania Queiroz², traduction Raphaël De Oliveira Lefèvre e Guarani Ribas Prado

Résumé: L'article commente et transcrit des extraits de l'interview, conduite par les auteures, de l'artiste autochtone Xadalu Tupã Jekupé, en faisant le parallèle entre ses interventions artistiques, ses déplacements entre la ville et les villages, et un moyen d'établir un contact entre l'art et son public au travers de la contagion, geste qui atteint la collectivité par surprise et contamine ses sociétés.

Mots clés: Art autochtone, activisme, intervention urbaine, graffiti.

Transits

Abstract: The article comments and transcribes excerpts from the interview conducted by the authors with the indigenous artist Xadalu Tupã Jekupé, relating their artistic interventions and their transit between the cities and indigenous villages to ways of establishing contact between art and its audience through contagion, a gesture that reaches the community inadvertently, and contaminates these societies.

Keywords: *Indigenous art, activism, urban intervention, graffiti.*

1 Artiste et Chercheur, professeure adjointe à l'Institut des Arts et du programme de Masters en Arts de l'Université de l'état de Rio de Janeiro. Docteure en langages visuels de l'Ecole de Beaux Arts de l'Université Fédérale de Rio Janeiro. A récemment réalisé l'exposition *Nem Consolo Nem Remorso* (2019), au Paço Imperial, Rio de Janeiro, commissariat de Marcelo Campos. A publié le livre *Inês de Araujo* (2020), sur sa production artistique, avec des textes de Marcelo Campos et Natália Quinderé. Lien institutionnel: Université d'État de Rio de Janeiro, São Francisco Xavier, 524 - Maracanã, Rio de Janeiro, R.J, 20943000. E-mail: ines.arj@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7056-1386> Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/2689541605877857> . Rio de Janeiro Brésil.

2 Artiste, architecte e éducatrice. Doctorante et Maître en Art et Culture Contemporaine Arts à l'Université de l'état de Rio de Janeiro. Participe depuis 1992 en tant que coordinatrice et éducatrice éducatives dans diverses institutions. Consultante en médiation culturelle au SESC Departamento Nacional depuis 2019. A publié, en 2014, *O mundo é mais do que isso: mediação e a complexa rede de significações da arte e do mundo*, avec Maria Tornaghi e Cristina de Pádula. Coordinatrice de l' *Escola Sem Sítio* depuis 2017. Lien institutionnel: Université d'État de Rio de Janeiro, São Francisco Xavier, 524 - Maracanã, Rio de Janeiro, R.J, 20943000. E-mail: taniaqueiroz3@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0476-9357> Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/0370928923427871> Rio de Janeiro Brésil.

Xadalu, artiste urbain et autochtone, habitant de la banlieue de Porto Alegre, réalise des interventions urbaines qui associent des savoirs qui normalement sont considérés comme antagoniques. En transit entre espaces et temps pluriels, ses actions articulent différents contextes, de la ville au village, tout en tirant profit de l'expérience acquise par la vie en ville et des connaissances des peuples originels auxquels il appartient.

Multipliant empreinte, signes et images grâce à l'emploi de systèmes de circulation, prolifération et registres propres à l'espace public, les interventions urbaines de Xadalu agissent en outils poétiques, productrices de contre-information, alliées aux causes de la résistance autochtone. En se disséminant à contre courant de la publicité, les multiples de l'artiste explorent des moyens d'établir un contact direct entre l'art et son public par contagion, geste qui atteint la collectivité par surprise.

Cependant, contrairement aux détournements tacites employés par les campagnes publicitaires, les stratégies de communication de masse utilisées dans cette démarche agissent, comme le rappelle le critique Paulo Herkenhoff, "en contaminations culturelles de l'individu natif concret, dans une interculturalité traversée par des échanges et des résistances aux violences."¹ Les images, les signes graphiques et les mots que l'artiste activiste fait proliférer en ville interpellent les passants et les habitants, en questionnant et en revendiquant l'espace public avec l'inclusion de visions et d'histoires des siens.

Son protagonisme dans plusieurs rôles est un autre aspect crucial du travail de Xadalu, qui agit non seulement en tant qu'artiste mais aussi en porteur, traducteur et médiateur de missions et de messages entre différents peuples, cultures et visions du monde. En diffusant histoires et expériences humaines qui généralement demeurent invisibles, son oeuvre est sensible aux contingences culturelles, sociales et politiques des contextes dans lesquels il transite. Par son dialogue avec les rues et avec la diversité de flux et de regards qui habitent la ville, ses interventions et installations s'ajoutent à de moyens divers tels que le graphisme, autocollants, affiches, photographies, vidéos, peintures et graffiti, intensifiant le processus de médiation.

1 Voir HERKENHOFF, Paulo. "Diagramas de alteridades e trocas", in Catalogue de l'exposition RSXXI, o Rio Grande do Sul Experimental, Santander Cultural, 2018.

Sur plusieurs fronts, à la fois en tant que tagueur et artiste reconnu par le monde de l'art, ou encore producteur d'œuvres et de ressources pour la ville et les villages autochtones, Xadalu souhaite que son action traverse les mondes par lesquels il transite, par-delà l'image. Motivé par le désir d'articuler l'écoute et l'écriture des récits hétérogènes, ainsi que par diverses manières de vivre et de voir le monde, l'artiste ne manque pas de cultiver une perception perméable aux exigences de chacun des lieux auxquels il appartient. Donner la parole à d'autres sensibilités, c'est aussi pratiquer des histoires en devenir, afin de résister à la violence littérale et symbolique qui persiste dans le Brésil contemporain, depuis la colonisation, contre les peuples autochtones et les sujets exclus.

Cet art et activisme attirent l'attention sur le repositionnement des questions d'identité autochtone dans le temps présent et dans l'espace de la ville. En se servant de l'intense interlocution que les technologies de l'information et de la communication promeuvent, ses interventions dans le processus d'auto-représentation des peuples autochtones ainsi que dans la médiation culturelle, multiplient ces interactions sociales introduites par des sensibilités se trouvant en marge. Comme le souligne Naine Terena,² la production artistique autochtone contemporaine trouve des moyens de dialoguer avec les non autochtones et met évidence cette puissance irréductible face aux inégalités et aux stéréotypes établis par un imaginaire national consolidé par des politiques d'invisibilisation et d'effacement de l'histoire.

Les extraits suivants, en italique, sont tirés d'un entretien réalisé avec l'artiste le 25 octobre 2020.³ Dans cette sélection, nous avons essayé de suivre de près, avec Xadalu, l'élaboration des questions artistiques, spirituelles

2 Dans l'article "Activist Art", Naine Terena distingue quatre moments de l'histoire de l'art autochtone. L'auteur met en relation ces moments, qui commencent avec la colonisation, jusqu'aux représentations construites dans l'imaginaire national concernant la présence autochtone dans le pays. Si dans un premier et second temps, les représentations construites par les non-autochtones montrent le contrôle qu'ils ont de l'image des autochtones, dans un troisième et quatrième temps, l'appropriation des technologies occidentales par les peuples autochtones devient un outil de médiation culturelle entre autochtones et non autochtones, ainsi qu'entre les jeunes et les personnes plus âgées. L'auteur associe le troisième moment à la création, en 1987, du projet "Vídeo nas aldeias", et le quatrième, qui commencerait lors de la dernière décennie du XX^e siècle, par l'intense interlocution favorisée par les technologies de la communication et de l'information. Voir TERENA, Naine. "Arte ativista", dans le magazine ZUM, n. 19, décembre 2020. São Paulo: Instituto Moreira Salles. Pour plus d'informations sur le projet "Vídeo nas aldeias", accéder au site web: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>

3 Voir interview dans cette édition, *Revista Concinnitas*, n^o. 40.

et politiques abordées par son travail. Arrière-arrière-petit-fils de Guarani, Xadalu a été baptisé Tupã Jekupé par un sage autochtone. Ce nom qu'il a reçu, d'après lui, de manière précoce, lui a permis une nouvelle compréhension de sa place dans le monde.

Le prénom est l'endroit d'où tu viens. Le second est ce que fait ou ce que tu es. Tupã Jekupé. Tupã de l'Ouest, tonnerre, pluie, eau. Quand tu dis Tupã, ils savent que c'est quelqu'un qui se disputera, brisera une amitié, mais ne trahira jamais. Il n'aura rien de cynique, il aura quelque chose de brut. Mon deuxième nom, Jekupé. Le Jekupé c'est l'informateur, la police, la vision. Alors quand un Jekupé est près d'un homme sage, l'homme sage doit faire très attention à ce qu'il dit à un Jekupé. Car je n'ai jamais pris de notes dans le village. Je n'ai jamais eu besoin d'écrire quoi que ce soit. J'écoute, c'est tout. Il va me raconter une histoire d'une demi-heure, je vais synthétiser cette histoire et il n'y aura pas de retour en arrière, je le sais déjà. De cette manière, un Jekupé synthétise tout très vite, le porte en lui et quand il va ailleurs il le transmet à quelqu'un d'autre. A partir de ces échanges, il va créer ce contexte. Alors j'utilise ça pour la création artistique.

Enfant, Xadalu s'est installé à Porto Alegre, dans le quartier de Vila Funil, après avoir quitté Alegrete, avec sa mère et sa grand-mère, à la recherche de meilleures conditions de vie. Vivant dans la rue, il a longtemps survécu, avec sa famille, en ramassant des canettes en aluminium. L'adolescence dans la périphérie l'amène à connaître la rue et ses codes, ainsi que l'intervention urbaine à travers le graffiti et le "sticker art".

Les nombreux autocollants du petit Indien Xadalu présents dans les rues de Porto Alegre, souvent près des lieux de vente d'artisanat autochtone, ont conduit l'artiste à rentrer en contact avec les villages voisins, dont certains sont repoussés au bord des routes, sans terres cultivables ni logements adéquats. Xadalu a alors compris que son travail ne se limiterait pas à la production artistique, mais que d'autres protagonistes surgiraient, et imprégné par sa propre expérience en tant qu'habitant de banlieue aux conditions sociales et financières défavorables, il commence ainsi un mouvement direct entre la ville et les villages.

J'ai commencé à reproduire l'image du petit Indien dans l'idée de repeupler la ville par la représentation des populations autochtones qui y avaient déjà vécu. C'était une chose très basique, je ne connaissais pas les ethnies, je ne savais rien, rien, rien... La communauté a fini par voir les autocollants et m'a conduit au village pour parler de ce qui se passait. Quand je suis arrivé, c'était très beau, parce que c'était à São Miguel das Missões, il y avait un

feu, une vieille femme qui faisait la cuisine pour moi, elle m'attendait, vous savez, comme une forme d'affection, et nous avons beaucoup discuté. Puis j'ai commencé à en savoir plus sur les groupes ethniques qui vivaient dans le Sud. Parce que c'est très générique - être un Indien. Les gens n'arrivent pas à distinguer les variables, la partie ethnique... D'après ce que j'ai cartographié, quelque huit groupes ethniques ont vécu ici et n'existent plus. J'ai donc commencé à creuser davantage et le travail a changé.

Ce transit délimite des processus qui vont au-delà des objets et des installations que Xadalu réalise. Puisque ses œuvres se distinguent de la représentation de l'autochtone par le non-autochtone, en s'attachant à restituer à la société une vision de la question autochtone qui est construite à partir des autochtones, elles poursuivent leurs actions dans les processus d'émancipation et d'auto représentation.

Je pense qu'avec des bonnes actions, nous préparons la communauté à être vulnérable. Je "donne", le mot est très fort, parce que rien n'est gratuit, nous le savons. Tout a un prix, "donner" a un prix, d'habituer les gens à être vulnérables et de continuer à demander, devenir des mendiants. Donc, j'échange toujours contre du travail. Par exemple, si j'ai une commande, je partage les tâches. Quelqu'un fait une partie et quelqu'un en fait une autre.

Dans ce contexte, de nombreuses questions se posent, de la confrontation de ces réalités si inégales, à la définition de la ou des formes capables de répondre à celles-ci - le citoyen, les habitants des villages, les demandes de chacun et la volonté de l'artiste d'affecter ces publics. Nous pouvons identifier dans le discours de Xadalu, des échos à la catégorie "d'agence" proposée par Alfred Gell. L'artiste et son oeuvre, dans leur diffusion des enseignements spirituels⁴, des connaissances et expériences qui s'articulent par la ville, ses habitants, par les autochtones et leurs dirigeants, par la reconquête de leur ancestralité, jouent le rôle d'agent, promeuvent un réseau qui s'étend et prend de la consistance.

Je pense que la consolidation de l'œuvre se fait lorsqu'elle entre en dialogue avec les gens, et que l'artiste arrive à s'approcher et s'approprier de

⁴ Voir GELL, Alfred, "A teoria do nexo da arte", dans *Arte and Agência*. São Paulo: Ubu Editora, 2013. Selon l'anthropologue, la qualité d'agence peut être attribuée aux personnes ou aux choses initiatrices de séquences d'effets de causalités d'un certain type. Pour tout "agent" il existe un "patient", l'objet affecté par la cause à effet de l'agent. Son concept d'agence est relationnel.

ce dialogue, je pense que cette consolidation se fait ainsi, différente d'une institution qui est déjà là. L'institution est déjà consolidée, donc tout ce qui y entre se consolide aussi d'une certaine manière... Dans la rue c'est différent, ce sont les gens qui créent cette force, car je pense que l'art urbain est en contact avec les gens et cette consolidation peut se faire de manière positive ou négative. J'apprécie aussi le gars qui n'aime pas ça. Parce que d'une certaine manière, il n'aime pas ça et le déchire, vous voyez. Mais je pense que c'est le point majeur, quand la ville commence à parler de ton travail."

Motivé, l'art urbain de Xadalu recherche dans l'intervention immédiate et dans la mise en tension avec la visualité dominante de l'espace public, le contact, l'intensité et l'hétérogénéité des voix de la rue.

La rue, c'est la masse, je veux la masse, je veux les gens, les ménagères qui regardent, qui m'insultent, d'autres admirant, la police énervée, imaginez, tous les maires de la ville me connaissent, même le gouverneur. Ces gars me connaissent, c'est le gars qui salit la rue.' "L'art urbain est une chose sagace, une explosion, une grande image dans la rue, en couleur, ou une photo percutante, quelque chose de direct et de franc, il faut que ce soit très rapide, pour que les gens se disent : 'Pourquoi la petite Indienne porte-t-elle un gilet pare-balles?'. Qu'est-ce qui s'est passé?' Puis ils liront là sur le gilet Guarani Mbyá⁵, vous savez? Pourquoi ce gros maïs est dans la rue? Que se passe-t-il?

En donnant la parole à ceux qui ont été réduits au silence pendant si longtemps, l'artiste nous rappelle que Porto Alegre a été construit sur des villages autochtones et que le territoire que son œuvre revendique symboliquement leur appartient déjà. Emblématiques de cet affrontement symbolique, les différentes interventions de l'œuvre *Área indígena* déclenchent un questionnement sur les rapports de domination et de pouvoir sur le territoire. *Área indígena*, qui est aussi un multiple, a pris différentes versions au fil du temps : elle est apparue peinte, sur des affiches, ou installée sur divers supports et espaces, comme par exemple sous la forme d'un drapeau, lorsqu'elle a été hissée sur le mât de la coupole du Museu de Arte do Rio.⁶

5 Comunauté indigène Guarani Mbyá.

6 Xadalu no MAR, março de 2020.

C'est dans la rue que *Area Indígena* a émergé, traversé par des relations d'appartenance et d'exclusion. Depuis ses premières versions, l'œuvre prend la forme d'une affiche verte et jaune de 40 cm x 40 cm, multipliée et diffusée dans les rues. La phrase figurant sur l'affiche "Attention zone autochtone", qui ressemble à un panneau de signalisation, nous fait réfléchir aux questions de territoire. Le signe, cependant, n'évoque pas la nostalgie des conditions initiales de la terre qui appartenait au peuple indigène. Elle signale plutôt le transit lui-même et le petit espace en litige, qui caractérisent l'affrontement spatial et symbolique dans la ville. *Area Indígena* fait également référence à l'expérience vécue par les autochtones lorsqu'ils sont harcelés par les commerçants, les propriétaires de magasins, pendant leur séjour dans les rues du Centre pour compléter leurs revenus modestes par la vente d'objets d'artisanat.

[...] j'ai commencé par travailler que des petits espaces. Ce qu'on a en ville ce sont des petits espaces et ce combat pour les espaces et les différentes cultures une voulant englober l'autre, mais bien sûr que la plus faible sera toujours plus affectée, elle va essayer de s'imposer. Quand on voit un Guarani dans le centre de Porto Alegre qui essaie de vendre des objets artisanaux, il s'impose, c'est un acte de résistance d'être là. Mais nous savons que la culture de l'homme blanc est majoritaire, physiquement et structurellement, et culturellement, donc c'est quelque chose à laquelle je pensais beaucoup.

La réappropriation des processus de sa propre représentation par le biais d'outils technologiques est un geste récurrent dans plusieurs des œuvres de Xadalu. L'attitude consistant à produire des œuvres à partir de la vision autochtone, à se demander qui représente quoi pour qui, comme dans l'installation monumentale qu'il réalise dans le Salão Caramelo de la FAU/SP, dépasse l'échelle et implique l'adoption de diverses stratégies esthétiques, liées au langage graphique et au photomontage, qui entremêlent les environnements urbains et spirituels. Sur un fond graphique guarani aux couleurs vives, les portraits en noir et blanc des trois principaux dirigeants autochtones du Sud, deux hommes et une femme, se détachent, mais conservent quelque chose du passé, tandis que le montage de fond, avec des graphiques répétés aux couleurs vives déborde, résonnant dans tout l'espace.

Dans ces photos, le graphisme est lié au cosmos de chacun et à la position du corps, que j'ai beaucoup étudiée, elle en disait long sur la personne. Donc, M. Dionisio est celui qui parle, c'était un leader, il a le doigt en l'air ; l'autre, M. Mariano, était un agriculteur, il est la preuve que l'indigène n'était pas un clochard, il travaille avec la terre, il possède la terre, donc il a une

houe ; et la dame, Mme Laurinda, est une aînée très célèbre ici, bien connue. Je lui ai fait une robe de rituel, et elle a pris une photo avec un bâton sur la poitrine, un bâton mythologique, qui est ici [montre le bâton]. Ces bâtons alignent notre corps qui est mal aligné. Elle a pris les photos, puis il y'a eu tout un travail de graphisme et ce truc d'être imposant dans l'espace, et j'ai fait trois photocopies de ces images, avec la ressource de la FAUSP, et la photo faisait, je crois, 12m X 5m.

Pourtant, même si l'appropriation des nouvelles technologies s'allie aux causes autochtones, ses effets sont controversés. C'est ce que reflète le texte du commissariat de l'exposition *Invasão colonial: ÌVY OPATA, a terra vai acabar*, du cacique en chef du Rio Grande do Sul, Mburuvixá Tenondé Cirilo Kara⁷:

Ce n'est pas comme avant, avec des armes à feu, maintenant les gens tuent avec ces technologies sans ressentir de douleur, semblant avoir de la joie et du plaisir, parce que quand ils jouent, ils se réunissent et sont heureux, mais à la fin c'est illusoire, nous nous tuons nous-mêmes par nous mêmes et c'est l'arme la plus dangereuse. Un exemple de cela est qu'au moment où le soleil secouche, au lieu de venir à la maison de prière, nos jeunes se retrouvent pour jouer aux jeux vidéo.

Partageant la même vision, l'artiste commente sur l'œuvre incluse dans l'exposition, qui consiste en une énorme trappe à l'intérieur de laquelle une télévision est installée et diffuse un film où, dans une pièce, 39 autochtones jouent à Free Fire, un jeu vidéo de tirs.

Ils se réunissent tous les jours à environ huit heures du soir, entre une quinzaine de villages, sur internet, pour jouer à un jeu qui est tout en guarani. J'ai passé ça sur une télé. J'ai tout enregistré parce que je suis le seul métis qui d'après eux est 'dans le coup'. Donc tu parles en jouant, 'ah, viens ici, va là-bas', tout en guarani, leurs personnages, autochtones, portent des plumes, des fusils. Si c'est une invasion coloniale, je ne sais pas, la technologie dans le village la transcende, parce qu'ils se rencontrent tous les jours, ils ont un championnat de ce jeu qui vaut de l'argent, seulement Guarani.

Au-delà des ateliers dans les villages et du partage des ressources acquises par la vente de ses œuvres, il est nécessaire pour l'artiste de rendre possi-

7 L'extrait du texte du cacique [chef indigène] Mburuvixá Tenondé Cirilo Kara a été tiré du dossier de l'exposition *Invasão colonial : ÌVY OPATA, a terra vai acabar*, qui s'est tenue à Porto Alegre, au Musée d'art contemporain de Rio Grande do Sul.

ble une compréhension plus large, qui se traduit en fait par l'inclusion des personnes de la communauté. Rendre son travail compréhensible pour les autochtones a pour effet de le rendre incompréhensible à tous ceux qui ne parlent pas le guarani.

En 2018, à l'invitation du commissaire d'exposition et critique Paulo Herkenhoff, Xadalu présente l'oeuvre *Arqueologia do presente*, une inscription en guarani peinte en graffiti directement sur le mur frontal de 5 mètres au dessus de l'entrée du Musée des droits de l'Homme de Rio Grande do Sul. L'attention portée à l'importance de la langue émerge dans ce travail à partir de son observation des effets de la marginalisation dont souffrent les enfants autochtones qui accompagnent leur mère au centre de la ville.

J'ai vu les enfants dans les rues lorsqu'ils vont accompagner leur mère, ce qui fait partie de la culture Guarani, ils y vont et c'est tout. Un enfant, là-bas, dans l'environnement urbain, n'en est plus un - nous ne le voyons pas, mais il finit par être un marginal en gestion, car il apprendra tout ce qu'il y a de mauvais là-bas dans la rue, il va voir, parce que voir c'est aussi apprendre, non? Que va-t-il arriver à ce type qui est déjà inséré dans un système marginal, parce que se sentir en marge dans la rue c'est être dans un système marginal. Vivre d'aumône, c'est être dans le système marginal. Et j'ai commencé à voir que les gens ne comprennent pas ce que dit la communauté parce que la communauté parle très peu le portugais quand elle est dans le centre-ville, ils ne parlent que le guarani.

J'ai pu constater qu'ils ne comprenaient pas la langue, qu'ils ne comprenaient pas ce qui se passait et qu'ils étaient marginalisés. Un jour, ils étaient sous un chapiteau, il pleuvait et ils étaient centrés sous un tag. Alors j'ai pris une photo et j'ai expliqué : "Tu sais ce que c'est le tag " ? Il n'a pas compris et m'a dit : "Si tu dis que c'est cool, c'est cool. J'ai dit, "C'est de l'art que les gens font pour avoir une visibilité pour protester, pour délimiter les choses, des territoires. Puis l'idée était là.

Je suis donc retourné à l'atelier et j'ai passé de nombreuses nuits blanches à y réfléchir. Et puis un jour, j'ai parlé à un graffeur d'un très vieux gang - ils appellent ça un gang - un très bon ami à moi, et je lui ai dit: "Imaginez que nous enseignions le graffiti dans le village, et que nous fassions un panneau de graffiti guarani dans le musée. Et il a dit: 'Non, non, ce n'est pas ce que je pense, c'est autre chose, et ils ne le comprendront même pas là-bas'.

[...] et je pensais que c'était cool de dire une vérité que les gens ne comprenaient pas, mais qui était vraie. Vous savez, je dis ma vérité que vous ne com-

prenez pas, qui est dans une autre langue, mais c'est vrai. Tu peux penser n'importe quoi, mais tu ne peux pas penser que c'est un mensonge. Tu vas penser à quoi que ce soit mais le fait est que le mot vrai rend la chose vraie et que c'est une œuvre vraie, point final.

S'étendant sur tout l'espace, du sol au plafond, l'inscription monumentale, écrite en guarani, occupe l'entrée de l'institution. L'œuvre résiste à une inscription unique du monde qui fonctionne de manière négative. D'une part, en tant que témoignage personnel, puisqu'il s'agit du récit d'une femme autochtone âgée sur l'invasion récente des terres et des maisons de sa famille; une part importante de la vérité de son récit est fondée sur ce qui ne peut être transmis ou partagé, elle réside dans une expérience et un vécu non transférables. D'autre part, le spectateur et le grand public sont également confrontés à l'expression de l'incommunicable, occupant la place de celui qui ne sait littéralement pas lire. Exposé à son illettrisme, dans l'espace qui préserve le patrimoine public, le spectateur est confronté à l'éloquence silencieuse de ce qui réside en marge des représentations majoritaires qui forgent l'espace de partage du patrimoine commun. À l'occasion du vernissage, un groupe d'autochtones a visité le musée. Comme ils étaient les seuls à pouvoir lire l'inscription, ils jouaient le rôle de traducteurs de sens pour les non-indigènes.

De manière incontournable, *Arqueologia do presente* réinscrit la question autochtone dans l'urgence. Face à la guerre coloniale sans fin, qui refuse de reconnaître l'inscription historique des peuples originaires qui occupent pour les non-autochtones la place de l'autre, que la société brésilienne contemporaine perpétue en effaçant et en réduisant au silence ce qui "ne peut être pensé comme un mensonge", il est nécessaire de poursuivre le processus de recherche, de traduction et de lecture.

Enfin, Xadalu lui-même nous présente une synthèse de sa compréhension de l'art et de son existence en de nombreux endroits, de sa compréhension des temps qui l'habite et de la manière d'y faire face. Il est intéressant de noter qu'il n'y a aucune contradiction entre les facettes des personnages qu'il vit, ni par rapport à la complexité de chacun d'eux. Art, travail social, communication, contamination, circulation, survie. Ce qu'il faut, c'est comprendre que chaque action implique une demande différente et, par conséquent, exige une attitude différente.

Aujourd'hui, il y a dans mon travail, pas dans celui de recherche, mais d'interaction entre des faits chargés d'histoire et la mythologie, quelque chose de très profond, et qui analyse cela sont les sages eux-mêmes. Ils analysent le

travail, ils disent que c'est très profond, et que c'est beau. Et en même temps nous ne voulons pas que ça devienne une icône, et je le pense sincèrement. L'idée est d'encourager la communauté non pas à m'admirer, mais à s'affirmer. Parce que nous savons que la culture Guarani n'a pas la peinture comme élément, nous voyons qu'il y a un mélange, je regarde ça avec attention, parce que je vois l'art autochtone par des objets en bois, de la peinture corporelle, mais la peinture sur toile, la peinture sur tissu, c'est déjà autre chose, c'est déjà un métissage, et une manière de montrer et de chercher à valoriser la culture, parce que l'affirmation est une chose que nous avons tous.

Dans mon cosmos astral, je suis de la vallée de Tupã, donc ce sont des gens qui n'ont pas beaucoup de patience avec le temps, donc ils souffrent avec le temps, ils souffrent beaucoup avec le temps. Donc le temps de la rue m'a rendu très anxieux parce que dans la rue on résout les choses rapidement, s'il y a un problème ça va être rapide, si je dois m'y rendre ça va être rapide, si je dois m'enfuir, ça va être rapide. Donc je parviens à gérer une situation rapidement. Le temps à l'atelier est déjà plus proche du temps du village, c'est un temps d'incubation. Et c'est obligé, pour mûrir une idée, il faut avoir du temps. Alors dans ma communauté, ils ont l'habitude de dire que ce temps passé dans la rue est mon temps extérieur et mon temps externe, en tant que personne physique, c'est mon temps, qui est un temps rapide, qu'ils appellent temps périssable. Et cet autre temps, qui est le temps dans l'atelier, c'est mon temps interne, alors ils croient que tu travailles dans un temps en pensant que tu travailles dans un autre temps et nous devons apprendre à travailler avec le temps dans nos vies. J'ai la notion que le temps en atelier est un temps interne, c'est un temps de maturation et de gestation des idées, donc on fait la gestation de l'idée et ensuite elle est créée.

Mais je suis encore en train d'apprendre cela, maintenant, dans une partie plus intellectuelle de la cosmologie. Quand je me sens très très anxieux, je vais coller des choses dans la rue et je reviens. Je voulais faire des arts visuels avec ce que je vis, qui est la relation entre le village et la rue. Mais je ne peux pas faire ça sinon je fini par être le type du facteur social, vous comprenez? Donc quand je suis allé au village pour me plaindre, je dois y aller tout le temps, je ne peins pas assez, il [le chef] a dit "Ah", "Et tu pensais que ce n'était que de la peinture, tu t'es lancé dans ce jeu et tu pensais que tu allais peindre seulement". J'ai répondu: 'Oui, je pensais que j'allais seulement peindre et coller'. Et il m'a dit: 'Ça n'existe même pas'. "Quiconque s'implique de cette façon, s'implique d'une autre façon. Donc tu ne pourras pas juste peindre," a-t-il dit...

Références bibliographiques

Interview avec Xadalu Tupã Jekupé, in *Revista Concinnitas*, n. 40.

GELL, Alfred. “A teoria do nexo da arte”, in *Arte e Agência*. São Paulo: Ubu Editora, 2013.

HERKENHOFF, Paulo. “Diagramas de alteridades e trocas”, in *Catálogo da exposição RSXXI, Rio Grande do Sul Experimental*, Santander Cultural, 2018.

KARA, Mburuvixá Tenondé Cirilo, in folder da exposição *Invasão Colonial ÌVY OPATA, a terra vai acabar*, MACRS, Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

TERENA, Naine. “Arte ativista.”, in revista *ZUM*, n. 19, dezembro de 2020. São Paulo: Instituto Moreira Salles.

Reçu et accepté le 02 avril 2021.

Ceci est un article publié en libre accès sous une licence Creative Commons

