



Art, défis environnementaux et post-anthropocentrisme en Amazonie équatorienne

TROYA María Fernanda

Cultural Express, n°13, 2026, L'Amérique latine face aux défis environnementaux : les arts visuels comme paradigme de la résistance aux politiques néolibérales

Pour citer cet article :

María Fernandez Troya, « Art, défis environnementaux et post-anthropocentrisme en Amazonie équatorienne », *Cultural Express* [en ligne], n°13, 2026, « L'Amérique latine face aux défis environnementaux : les arts visuels comme paradigme de la résistance aux politiques néolibérales », Olivier Folz, Roxanne Mamet (dir.), URL :

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://cultx-revue.com/article/art-defis-environnementaux-et-post-anthropocentrisme-en-amazonie-equatorienne>

Art, défis environnementaux et post-anthropocentrisme en Amazonie équatorienne

Alors que le Groupe de Travail sur l'Anthropocène de la Commission Internationale de Stratigraphie, faisant partie de l'Union internationale des sciences géologiques, vient de rejeter en 2024 l'inclusion de l'Anthropocène comme ère géologique¹, les défis environnementaux ne cessent de croître. Pour un pays comme l'Équateur, comme pour beaucoup de pays du Sud global, cela touche aux modèles de développement qui ont été mis en œuvre depuis le XX^e siècle. Prenons comme exemple paradigmatique de ce que « défi environnemental » peut vouloir dire en Équateur l'initiative *Yasuni ITT*². Il s'agit au départ d'un projet du gouvernement de Rafael Correa qui visait à laisser sous terre le pétrole existant dans l'une des zones les plus riches en biodiversité du monde, dans la région amazonienne du pays. Il s'agit du Yasuni, une zone naturelle protégée, la plus grande du pays, où habitent aussi les deux derniers groupes indigènes en isolement volontaire sur le territoire national. Le projet proposait aux pays du Nord global de financer le coût que pouvait impliquer pour l'Équateur de laisser le pétrole sous terre, en termes de revenus qui ne seraient, de ce fait, pas perçus – notamment ceux destinés à des œuvres ou investissements publics qui ne verraient pas le jour. L'initiative n'a malheureusement pas abouti, et en 2013 le gouvernement a annoncé le début de l'exploitation du pétrole du bloc ITT (du nom des campements pétroliers s'y trouvant : Ishpingo, Tambococha et Tiputini), dont une partie se situe dans la zone protégée du Yasuni³.

À partir de ce moment-là, les militants écologistes et d'autres mouvements sociaux, notamment le collectif *Yasunidos*⁴, ont déposé une demande de référendum, prévue par la Constitution équatorienne, pour que le peuple puisse se prononcer sur la question. Le référendum a mis dix ans à se mettre en place, puisque les derniers gouvernements ont toujours trouvé des moyens d'entraver le processus. Finalement, en août 2023, lors du premier tour des élections présidentielles, les Équatoriens ont majoritairement exprimé leur souhait de laisser le pétrole sous terre dans le ITT⁵.

Le cas du *Yasuni ITT* permet de bien comprendre tout ce que cela peut impliquer pour une société comme l'équatorienne quand on parle de défis environnementaux. En effet, dans un pays où la Constitution prévoit que la nature a des droits⁶, on ne peut nier que le fait de ne pas exploiter des ressources comme le pétrole (et les métaux comme le cuivre et l'or désormais) affaiblit l'économie du pays et compromet sa souveraineté. Les résultats du référendum ont été perçus à l'international comme une décision historique, mais il est néanmoins difficile de mettre en place une telle décision dans les circonstances de pauvreté et marginalisation des populations locales qui perdront leurs emplois dans le secteur des services pétroliers, par exemple. Les résultats du référendum le montrent bien : le « oui » (pour laisser le pétrole sous terre) a gagné avec 59% des votes au niveau national, mais le « non » a gagné dans deux provinces amazoniennes où se trouve le bloc ITT⁷.

Nous voulons alors complexifier la façon dont on regarde les problèmes environnementaux liés à des territoires comme l'Amazonie. Les territoires de cette région subissent de fortes pressions de part et d'autre et finissent par servir d'emblèmes à la lutte pour les causes environnementales, non seulement en Amérique latine mais aussi dans le monde entier. Une des raisons de cette identification réside dans le fait que là, comme ailleurs, les problèmes environnementaux sont directement liés à l'expansion des fronts extractifs. Les responsables de la plupart des dégâts

environnementaux directs en Amazonie sont l'exploitation incessante de ressources minières, mais aussi les formes de production liées au secteur agroalimentaire.

Alors, dans ce contexte, on peut se demander comment faire pour bien comprendre ce qui est en jeu chaque fois que l'on convoque les arguments liés aux causes pour l'environnement. Même si des problèmes comme les gaz à effet de serre et, en conséquence, le réchauffement climatique, la perte de la biodiversité et les problèmes de pollution touchent toute la planète, les problèmes spécifiques d'une région ou d'une zone sont souvent amalgamés de façon à perdre de vue leur complexité. La société équatorienne dans son ensemble valorise la protection de l'environnement ; cela explique les résultats du référendum mentionné ci-dessus, mais n'oublions pas que tout le monde ne subit pas de la même façon les dégâts liés à la pollution des sources d'eau, de l'air et des sols. Le discours général sur la crise écologique globale répond à un agenda qui répartit les responsabilités de cette crise de façon homogène à tous les peuples du monde⁸, en effaçant ainsi les grandes inégalités de fond sur lesquelles est bâti le système de production et d'exploitation de ressources qui est à la source de la situation environnementale actuelle⁹.

L'art et les imaginaires environnementaux de l'Amazonie équatorienne

Il est bien connu que la mise en images, y compris celles de l'art, a été depuis des décennies un terrain riche pour problématiser la question environnementale et rendre visibles les problèmes dus aux crises écologiques. Mais, parallèlement à nos réflexions précédentes, la tendance à traiter le sujet de façon générale tend à abuser de la représentation de la biodiversité, de la mise en images des dégâts liés aux frontières extractivistes et de l'usage de la technologie (drones par exemple) pour visualiser ce que l'œil humain n'arrive pas à voir. L'on assiste à un va-et-vient entre des images de la nature vierge et celles des dégâts écologiques. Cela est d'autant plus pertinent dans le cas de l'Amazonie, où cette espèce de dialectique des images est surexploitée dans la communication visuelle, via des montages de type « avant-après ». C'est ce que l'on voit dans les campagnes des grandes ONG globales. Ce que certains nomment un « spectacle de la nature » pour la consommation globale est une pratique que Brockington, Duffy et Igoe appellent la *mainstream conservation*¹⁰. On peut aussi penser à un *mainstream art* qui accompagne ce lobbying conservationniste global et exploite les belles images photographiques de l'Amazonie pour accumuler des capitaux par des agences du Nord global¹¹.

Quant à la région amazonienne de l'Équateur, elle est abordée depuis des siècles dans l'art et la littérature du pays, mais toujours liée à des imaginaires différents, voire divergents à l'heure actuelle. Ana Rosa Valdez analyse les représentations de la forêt amazonienne dans l'art équatorien¹². Son étude met en exergue le fait qu'en Équateur la forêt serait passée d'un imaginaire lié à la féminisation de la nature (*la forêt vierge*) à un autre où elle est pensée comme « l'enfer et lieu de barbarie » (ces deux imaginaires correspondent bien à ceux liés aux voyageurs et missionnaires qui ont visité la région depuis les Lumières). Au milieu du XX^e siècle, on trouve un autre imaginaire lié, cette fois-ci, à l'histoire et aux conflits limitrophes de l'Équateur avec le Pérou : celui du « pays amazonien » (dont la devise fut : *El Ecuador es y será país amazónico*¹³), pour basculer ensuite vers un imaginaire de la « forêt magique » (qui marque à notre avis le début de l'intérêt que la société équatorienne dans son ensemble a commencé à avoir pour les savoirs indigènes vers la fin du XX^e siècle) et, finalement, un imaginaire qui co-existe avec ce dernier : celui lié à « l'écologie¹⁴ ». En effet, nous trouvons souvent un mélange de ces deux derniers dans la plupart des images que l'on se fait aujourd'hui de l'Amazonie en général et de la région amazonienne de l'Équateur en particulier, où il n'est pas rare de trouver des arguments qui relient

les savoirs et les cosmogonies indigènes et l'écologie, comme on le voit dans plusieurs projets artistiques récents. Valdez, quant à elle, affirme qu'elle aurait trouvé que les imaginaires écologiques et environnementaux seraient prédominants à l'heure actuelle¹⁵, comme dans le cas de la pièce *Sour Lake* de l'artiste Pablo Cardoso¹⁶.

Dans la plupart de ces travaux, on trouve une conscience sur les sujets qui touchent à l'environnement et, pour certains d'entre eux, une forme de militance. Le collectif *Yasunidos*, par exemple, a été accompagné durant ces années par des artistes et activistes engagés qui ont aussi produit des pièces autour du Yasuni comme la pièce sonore de Christian Proaño intitulée *Selva* présentée dans plusieurs endroits, notamment sur la Plaza Grande de Quito en 2014¹⁷. Dans cette œuvre dramatique, l'artiste a invité à la participation un public divers, des artistes mais aussi des militants environnementaux, ainsi que des passants, à « inventer » ensemble les sons de la forêt tropicale, dans une performance en pleine Plaza de la Independencia, face au Palacio de Carondelet (place centrale de la vieille ville de Quito, où se trouve le siège du gouvernement), pour protester contre les entraves de demande de référendum. Selon Valdez, cette pièce aurait permis de créer une communauté éphémère réunie autour du bruit, une sorte « d'invocation à la forêt amazonienne depuis la capitale du pays », et cela a changé des actions militantes que le collectif a réalisées auparavant, en cassant les normes et protocoles propres aux activistes. Cela aurait déclenché une « imagination collective, une représentation dissidente de la forêt, vis-à-vis des images hégémoniques véhiculées par l'État », mais aussi vis-à-vis des « images conventionnelles de l'activisme environnemental¹⁸ ».

Il s'agit d'un bon exemple de comment l'art peut traiter les rapports entre environnement et société, soit pour visibiliser des causes et promouvoir des débats, soit, comme dans ce cas, pour inviter à s'impliquer avec son corps et sa voix, lors d'une performance *in situ* qui fut à la fois une pièce artistique et une manifestation politique. L'art permet également d'intégrer d'autres éléments critiques dans l'équation, et d'ouvrir ainsi la discussion à des thèmes qui, en tant que thèmes de société, ont été traités, mais de façon compartimentée. Par exemple, la reconnaissance des droits de la Nature dans la Constitution équatorienne avait suscité un débat intéressant et pertinent lors de l'Assemblée Constituante de 2008. Ce dernier a été oublié durant une bonne décennie, mais a récemment pris de l'ampleur grâce au fait que, lors d'un procès judiciaire, la rivière Machángara, la plus polluée de Quito, a été déclarée sujette aux droits et devra être protégée¹⁹. Aussi, en juillet 2024, une exposition internationale intitulée « *Natura al habla* » (Nature parlante), coorganisée par plusieurs institutions²⁰ et avec la participation d'artistes équatoriens, palestiniens, congolais, français, allemands et états-uniens, a été montée au *Centro Cultural Metropolitano de Quito*. L'exposition tourne autour de la question de droits de la nature avec des œuvres plastiques, photographiques, installations et multimédia²¹. Les débats autour de ce sujet semblent s'éveiller de nouveau.

Art, environnement et post-anthropocentrisme en Équateur

Nous évoquons plus haut les imaginaires classiques liés à l'Amazonie équatorienne ainsi que le fait que l'on exploite de nos jours de belles images dans une sorte de catalogue visuel qui fait rêver et nourrit un imaginaire « écologique » de cette région. En outre, nous proposons une variante par le biais de projets artistiques qui présentent la question environnementale depuis une autre matrice qui ne s'intéresse pas directement aux grandes crises écologiques ou aux récits de la destruction, mais qui incorporent une pensée post-anthropocentrique qui, en principe, ne peut

qu'être écologique en ce sens où elle promeut une conscience non plus sur le besoin de protéger « la nature » des actions humaines, mais sur la nécessité de trouver un horizon commun dans lequel les humains sont pris comme faisant partie de cette nature. Comme l'affirme Tim Ingold :

Certains ont décidé de nous dire – comme s'il s'agissait d'une découverte toute récente – que le monde ne tournait finalement pas autour des humains, et que les entités non humaines de toutes sortes pouvaient entrer en relation les unes avec les autres, et même être porteuses de sens les unes pour les autres, sens qui ne dépend ni de la manière dont elles sont utilisées ou perçues par les humains, ni même de la moindre présence humaine²².

L'idée des territoires comme des espaces vivants où les humains ne sont qu'une partie des espèces y habitant, est en lien avec des théories posthumanistes qui décentrent l'humain, comme le post-humanisme féministe²³, le néomatérialisme²⁴ ou les débats ontologiques en anthropologie²⁵. C'est dans ce débat que sont incluses les pratiques des artistes que je vais présenter brièvement. Elles ont en commun l'intérêt de rendre visibles des formes de vie non humaines. Ces travaux ne sont pas conçus pour « représenter » la nature, mais pour problématiser l'idée même de la nature comme étant quelque chose de « lointain » (se trouvant dans l'Amazonie par exemple) et qui n'aurait rien à voir avec les vies que nous menons tous les jours, ainsi que pour traiter de l'interdépendance entre les espèces.

Lors d'une résidence et exposition organisée par l'espace *Arte Actual* de la FLACSO en 2019, et à laquelle j'ai participé en tant que co-commissaire, nous nous sommes interrogés sur la question écologique en lien avec la région amazonienne du pays. Le projet, intitulé *Sacha Ukupacha*²⁶, est né d'une proposition de Paulina Leon et moi-même pour partir en Amazonie dans le Cuyabeno, une réserve naturelle, avec un groupe d'artistes parmi lesquels l'on trouve Aniara Rodado, colombienne, ainsi que Pamela Suasti et Kuai Shen, tous deux équatoriens. Les propositions de Rodado, Suasti et Shen pour cette exposition impliquaient une posture post-anthropocentrique. Suasti travaille depuis des années autour du tissage, avec des matériaux naturels et différents procédés textiles. Pour cette exposition, elle mise sur l'idée du tissage comme le résultat d'actions qui ne seraient pas uniquement du fait de l'humain. Elle a recueilli ainsi des dizaines d'échantillons de formes de tissage que l'on trouve dans les plantes et chez les animaux amazoniens. Rodado, quant à elle, a présenté une installation sensorielle avec des odeurs de la forêt distillées dans un laboratoire de biologie de l'Université Catholique de Quito à partir d'échantillons de matières organiques prises dans le Cuyabeno, ainsi qu'à partir de sons enregistrés dans la forêt. Kuai Shen a présenté une installation sensorielle à partir d'une photographie macro sur une colonie de fourmis et leur façon de construire un pont naturel avec leurs corps pour permettre leur passage, accompagnée d'un enregistrement sonore sur les stridulations de fourmis, forme de communication à partir de vibrations de leurs corps, et une diffusion d'odeurs de pluie distillées à partir d'échantillons pris dans la forêt.

Joanna Page étudie ce type de travaux comme des formes de « décolonisation » de la science, en ce qu'ils peuvent « questionner leurs rapports avec des formes de pouvoir impérial, avec les déprédations environnementales du capitalisme global, et avec une philosophie humaniste qui est eurocentrée depuis ses origines²⁷ ». En effet, tant pour créer des environnements artificiels où poussent des bactéries et champignons, que pour distiller des odeurs, visibiliser ce qui se passe au niveau microscopique, ou enregistrer des sons de la forêt et stridulations de fourmis, ces artistes vont faire des expériences dans et en dehors du laboratoire, ainsi que se servir de technologies souvent utilisées par les scientifiques. Il s'agit donc d'un rapport avec cet autre aspect du « non

humain », étudié par les sociologues des sciences, mais qui pourrait être le sujet d'un prochain travail.

Souvent, pour ce qui est de l'Amazonie, ces questions sont amalgamées avec l'idée que les peuples indigènes et leurs modes de vie seraient plus « près de la Nature », non seulement du point de vue d'une proximité géographique ou d'un rejet de la modernité²⁸, mais également des conceptions non anthropocentriques du monde. Dans les cosmologies amazoniennes par exemple, les animaux et les plantes sont des êtres avec lesquels on partage et on habite le monde visible, mais aussi le monde mythique et spirituel. La conception même de personne en Amazonie se situe au-delà de l'humain²⁹. Ce qu'on appelle « société » n'est pas compris comme des regroupements humains mais comme des groupes définis par des rapports de parenté avec des espèces non humaines³⁰. De ce fait, ces dernières ont des attributs, des qualités et des formes d'existence qui nient une supposée supériorité de l'humain, et ne peuvent être pensées à partir de la séparation, fondatrice de l'ontologie occidentale, entre nature et culture.

En lien avec ces questions, on trouve le travail d'Angelica Alomoto, artiste indigène dont la production questionne la manière dont on conçoit la nature et la culture comme étant deux champs séparés, et qui prend en compte la cosmologie propre du peuple *Quijos* (haut Napo) pour produire des installations avec des matériaux et techniques traditionnels³¹. Alomoto réalise aussi des performances en lien avec des rituels andins et amazoniens. Kuai Shen, quant à lui, travaille autour de la sociabilité des fourmis nomades de l'Amazonie, *Eciton burchellii*, et le lien que le peuple indigène *Kichwa Sarayaku* établit avec elles en tant qu'annonciatrices de la pluie³². Ces œuvres questionnent la séparation entre nature et culture, visibilisant des formes de sociabilité ou d'intelligence d'autres espèces, tout en valorisant les savoirs indigènes.

Le bio-art et l'Amazonie

Les diverses formes d'art que nous avons évoquées dans ce travail se positionnent vis-à-vis des problèmes environnementaux liés à l'Amazonie depuis diverses approches. Il y a celles qui se prennent comme des formes de militance, proches de l'*artivisme*. Nous avons aussi celles qui dénoncent les problèmes socio-environnementaux, sans pour autant participer directement à la mobilisation sociale. Un autre type de production artistique autour de l'Amazonie propose plutôt une lecture optimiste, à partir de la question des droits de la nature, présente dans la Constitution équatorienne, ou soulignant des aspects des cosmologies des peuples indigènes amazoniens, pour revendiquer leurs propres formes de savoirs « écologiques ». À ces formes s'ajoutent des travaux qui prônent une approche non anthropocentrique, c'est-à-dire qu'ils questionnent la supposée supériorité/centralité de l'humain tant dans l'expérience que dans la conception que l'on a du monde.

Parmi ces travaux, certains s'inscrivent au plus près de la science, des formes d'art qui empruntent des sujets ou des techniques à la biologie, à la chimie, à la biotechnologie ou à la génétique. Il s'agit parfois de « formes d'art-formes de vie » qui sont maintenant répandues dans le monde entier sous le terme *bio-art*, où les artistes travaillent souvent avec des scientifiques pour inviter dans les salles d'exposition des espèces « compagnes », comme dirait Haraway³³. L'on ne verra pas des paysages vierges ou de vues de rêve, mais des dispositifs complexes qu'évoquent la vie de laboratoire avec tout ce que cela peut avoir d'« artificiel ». Ces travaux sur l'Amazonie réfléchissent sur l'inévitable tissage entre formes de vie et technologie, qui est de plus en plus présent à notre époque. Dans l'installation *Anticipation d'une absence (ou Yasuni 2.0)* de Paul Rosero³⁴, on trouve par exemple une sorte de paysage artificiel, une forêt dépourvue de couleurs,

une image pétrifiée où l'artiste évoque l'imminente perte de la forêt amazonienne en général et du Yasuni en particulier, mais qui en même temps problématise l'idée que l'on a de la forêt vierge puisque la forêt qu'il conçoit est faite d'impressions 3D sur lesquelles poussent des champignons. Cette installation invite les spectateurs à se plonger dans une atmosphère quelque peu dystopique où la Nature n'est que pure représentation et où la vie se reproduit au-delà du « naturel ».

Or, comme le travail d'Anna Tsing sur les champignons matsutake l'a démontré, même dans les horizons les plus pollués du monde (comme Hiroshima), des formes de vie arrivent à survivre et se développer³⁵. Tsing démontre en effet que ce que l'on tient pour une nature « vierge » n'existe vraiment que dans la littérature, puisque les forêts ont de tout temps été investies par la présence humaine, présence qui permet un certain équilibre entre des espèces (par exemple dans la pratique de la cueillette des champignons dans les forêts). Cela est visible aussi en Amazonie où l'humain réside depuis des milliers d'années et où il a non seulement cohabité avec les espèces végétales et animales, mais où les peuples indigènes ont développé des façons de protéger les sols et de produire leurs aliments sans déstabiliser l'équilibre fragile des écosystèmes.

Souvent, ce type de travaux ne prend pas une position dénonciatrice explicite quant aux problèmes socio-environnementaux, mais se contente de montrer ces formes de vie qui naissent de la relation complexe entre vie et technologie. Dans ces pièces l'idée de « Nature » telle qu'elle a été conçue en Occident disparaît au profit d'une réflexion autour de la « vie ». Cette approche, qui doit beaucoup aux débats ontologiques que nous évoquions auparavant, va manipuler la technologie pour faire pousser des formes de vie pour leurs qualités plastiques, leurs formes, leurs attraits au niveau sensoriel ou pour l'émerveillement qui résulte d'une pièce artistique « vivante ». S'ensuivent des œuvres qui mettent en scène le « spectacle de la vie » directement dans les salles d'exposition. Il ne s'agit plus de représenter la nature, mais de la créer, de la recréer, de l'« élever » dans le laboratoire/salle d'exposition. Certaines de ces pratiques ont un regard critique vis-à-vis de la science dans son caractère instrumental, d'autres semblent simplement s'en servir.

En guise de conclusion : le risque du *colonialisme vert* dans l'Art

Lang, Bringel et Manahan³⁶ affirment que les politiques environnementales actuelles, résultant des grands consensus globaux, cachent, derrière la logique de la compensation de carbone par exemple, des formes sophistiquées d'accumulation de capitaux qui finissent par « financiariser » la Nature³⁷. Les auteurs dénoncent ces supposées solutions globales aux crises environnementales comme de nouvelles formes de colonialisme qui, derrière un langage et un discours « experts », désautorise des actions ou politiques locales et transforment les problèmes socio-environnementaux en chiffres compatibles avec la rationalité capitaliste qui les absorbe sans une réflexion éthique ou politique. De ce fait, le discours climatique hégémonique produit des territoires-déchets qui devraient absorber les tonnes de CO₂ produites par le Nord³⁸, sans questionner « la centralité de la croissance économique (revêtue maintenant par une couche de " vert ") pour l'organisation de nos économies et sociétés³⁹ ».

Il est maintenant incontestable que le capitalisme et le colonialisme sont indissociables⁴⁰, aussi, ce « consensus de la décarbonisation » est marqué par ce colonialisme vert, qui « mobilise des pratiques et imaginaires écologiques néocoloniaux⁴¹ ». Ces alliances fructifient entre les pouvoirs du Nord global et reproduisent des imaginaires du Sud comme des « paysages, corps et populations » jetables⁴². Pour ce qui est de l'Amazonie équatorienne, aux imaginaires évoqués plus haut s'en ajoute maintenant un autre qui fait de cette région un des « poumons » du monde, mais paradoxalement elle est encore pensée comme un « espace vide⁴³ » qui autorise alors la

perpétuelle colonisation et dépossession des territoires. Ce qui change, c'est l'échelle, puisque maintenant les pouvoirs coloniaux ne sont pas des empires mais des corporations globales et leur pouvoir s'exerce par le biais de la technologie dans cette phase hégémonique du « capitalisme colonial vert⁴⁴ ».

Lang, Bringel et Manahan affirment en effet que ce colonialisme vert a comme piliers le contrôle technologique et la domination des paysages⁴⁵. Ceci fut aussi la logique du colonialisme dans son alliance avec le premier capitalisme, tels que tous deux sont décrits par J. Moore dans son travail sur le Capitalocène⁴⁶. Bien que les paysages n'aient jamais été « naturels » dans le sens où la nature serait une construction des Modernes⁴⁷, et bien qu'ils aient été depuis des milliers d'années investis par l'action humaine, on ne peut (ne doit) ignorer les formes de dépossession que l'exploitation des ressources et des paysages produit de nos jours, notamment dans les pays du Sud. La technologie joue alors un rôle essentiel puisque, face aux défis environnementaux actuels, deux postures s'opposent : d'un côté, celles qui dénoncent les avancées technologiques comme étant à l'origine de dégâts écologiques ; et d'un autre, celles qui pensent que ces mêmes avancées peuvent être la réponse. Mais d'un côté comme de l'autre, ces avis partagés sont bâtis sur une même posture : celle d'un déterminisme technologique qui suppose que la « science » peut seulement aller de l'avant en suivant le même chemin qu'elle a suivi depuis que le paradigme scientifique s'est mis en place il y a quelques siècles. Mais, comme l'affirme Ingold,

Bien sûr, nous avons de bonnes raisons de questionner les prémisses qui sous-tendent ces travaux scientifiques. Pour la plupart, elles supposent que le monde de la nature existe déjà « là-dehors » tel un continent non cartographié, et qu'il attend simplement que nous, humains, venions le découvrir. Les prétentions de la science à rendre compte du fonctionnement de la nature, et notamment de l'esprit en tant que partie intégrante de la nature, ont certainement quelque chose de douteux étant donné que de telles prétentions tirent leur autorité de la perspective souveraine d'un esprit qui s'est déjà placé sur un piédestal, au-dessus de la nature qu'il entend expliquer⁴⁸.

Ignorant cette critique, le monde entier veut encore croire à la science comprise comme la recherche désintéressée de moyens de connaissance et actions en faveur de l'humanité. Or, nous savons déjà que ce chemin et cette science ne sont pas indépendants et en font partie. Tous deux intègrent un système qui n'avance que par l'intérêt d'une accumulation sans fin, et celle-ci s'est toujours bâtie sur l'exploitation des territoires, populations et natures « bon marché⁴⁹ ».

Je me demande si certaines des pratiques artistiques du *bio-art* notamment, s'alignent avec cette attitude « verte » qui cache les intérêts de ces puissances qui continuent à extraire toutes les richesses des pays du Sud, tout en construisant des politiques et discours sur l'environnement. C'est évidemment le cas de l'art au service de la *mainstream conservation* que nous avons évoqué au début de ce travail, où l'on exploite de belles images de l'Amazonie comme façon d'extraire de la valeur de cette région par la production photographique. Dans ce sens, nous nous demandons aussi si l'Art peut être un lieu d'extraction de la valeur, d'exploitation de la nature, dans le sens du colonialisme vert, surtout quand il est mis au service de la création d'images dystopiques d'une « techno-nature » qui fait rêver à des paysages de boîtes de Petri comme un lieu où la vie devrait se (re)produire. Certaines formes de *bio-art* tendent à « se servir » de la culture, dans le sens d'élevage d'espèces, qu'elles soient végétales, animales ou fongiques, sans produire un regard critique et surtout sans considérations éthiques sur ces formes de vie qui, après une exposition, peuvent être jetées à la poubelle, après avoir servi les intérêts de l'Art. Aussi, les imaginaires du monde que ces formes projettent sont parfois problématiques en ce sens où ils affirment le développement d'une biotechnologie *DIY* qui ne doit remplir des chartes éthiques et où les humains contrôlent la vie à leur volonté. Joanna Page trouve cependant que certaines pratiques

artistiques récentes d'Amérique latine, qu'elle nomme des projets « d'art-science », où les artistes adoptent des technologies et procédés de la science, peuvent apporter, de son point de vue « des ajouts crédibles à la connaissance scientifique tout en engageant [...] les capacités critiques et réflexives de l'art⁵⁰ ».

Mais la ligne est parfois très ténue entre une pratique « décoloniale » qui remet en question le récit scientifique comme l'unique connaissance légitime sur le monde, et une soumission non critique de l'art à la science, via la technologie. On pourrait être tentés de penser que la (bio)technologie (et aussi la géo-ingénierie) peut nous sortir des crises environnementales, nous libérant ainsi, en tant qu'espèce, de la responsabilité de réparer ou de faire justice aux autres espèces ou à l'environnement comme habitat copartagé. Tsing montre par exemple que les communautés humaines de diverses origines qui se dédient à la cueillette des champignons, tant en Asie qu'en Amérique du Nord, sont des formes de vie fragiles et menacées, de tout point de vue. Il s'agit de formes de vie humaine et non humaine poussées à la précarité, par le capitalisme qui extrait de la valeur non seulement de la « nature⁵¹ », mais également de la nature « sauvage » (puisque le propre des matsutake est qu'ils ne peuvent pousser que dans des paysages dégradés et personne n'a réussi à les cultiver ; il s'agit alors d'une économie liée à la cueillette de plantes sauvages). Comme l'affirme Tsing, une bonne partie de la précarité actuelle « a à voir avec le destin de la Terre ». Elle se demande avec quel type de perturbations humaines nous pouvons vivre. « Malgré tous les boniments sur le développement durable, quelles possibilités réelles avons-nous de léguer un environnement habitable à nos descendants multi espèces⁵² ? » La question n'est donc pas de savoir s'il y aura de la vie dans un éventuel cataclysme global mais, si l'humain réussit à survivre, quels groupes seront (ou le sont déjà) sacrifiés, ainsi que dans quelles conditions d'habitabilité et avec quelles espèces ceux-ci préféreront partager leur habitat.

Le *bio-art* peut être une forme d'art complice du colonialisme vert, mais il peut tout autant être le lieu d'une posture critique, à même d'évoquer les multiples tensions au cœur des idées et notions que nous avons sur la vie humaine et non humaine, et sur les conditions nécessaires et justes pour sa reproduction, comme c'est le cas dans certains des travaux cités plus haut. En cela, l'art et les artistes Équatoriens qui travaillent sur l'Amazonie, comme tous ceux qui se concentrent sur des régions où coexistent une importante biodiversité et des ressources exploitables dans des pays du Sud global, ont la responsabilité de visibiliser la complexité des questions socio-environnementales dans ces régions. Cela veut dire qu'ils doivent faire en sorte que leurs travaux soient en mesure de ne pas effacer les aspects éthiques et politiques des luttes menées pour la survie des humains et des non humains qui ont lieu dans cette région du monde. Ils doivent alors porter un regard critique vis-à-vis de l'instrumentalisation de la connaissance scientifique, qui mène vers ce colonialisme vert qui transforme les dégâts environnementaux en chiffres et en tonnes de carbone pour un échange inégal où les consciences du Nord se blanchissent en achetant des droits de polluer, tout en exploitant le Sud.

¹ <https://stratigraphy.org/news/152>.

² Pour plus d'informations sur cette question, voir Alberto Acosta, Eduardo Gudynas, Esperanza Martínez et Joseph Vogel, « Dejar el crudo en tierra o la búsqueda del paraíso perdido. Elementos para una propuesta política y económica para la Iniciativa de no explotación del crudo del ITT », *Polis Revista de la Universidad Bolivariana*, Vol. 8, n° 23, 2009, p. 429-452.

³ https://www.lemonde.fr/planete/article/2013/08/17/l-equateur-renonce-a-sanctuariser-le-parc-yasuni-pour-en-exploiter-le-petrole_3462776_3244.html.

⁴ Collectif de jeunes militants écologistes fondé en réponse à la problématique du *Yasuní*, mais qui est toujours actif dans les luttes en faveur de l'environnement dans le pays. <https://www.yasunidos.org/>.

⁵ <https://elpais.com/america-futura/2023-08-21/una-consulta-popular-le-dice-si-a-proteger-el-yasuni.html>.

⁶ Les articles de la Constitution de l'Équateur pertinents sur cette question peuvent être consultés sur : <https://www.derechosdelanaturaleza.org.ec/base-legal-para-ddn-en-ecuador/>.

⁷ <https://www.france24.com/es/programas/medio-ambiente/20230908-la-consulta-popular-de-ecuador-no-frena-toda-la-explotaci%C3%B3n-petrolera-en-yasun%C3%AD>.

⁸ Voir Fernando Estenssoro, « ¿Quién está destruyendo la vida en el planeta? La confrontación de los conceptos de antropoceno y capitaloceno en el debate ambiental », *Universum* 36, n° 2, 2021, p. 661-681.

⁹ Voir Astrid Ulloa, « Dinámicas ambientales y extractivas en el siglo XXI: ¿es la época del Antropoceno o del Capitaloceno en Latinoamérica? », *Desacatos*, n° 54, 2017, p. 58-73.

¹⁰ Dan Brockington, Rosaleen Duffy y Jim Igoe, *Nature Unbound. Conservation, Capitalism and The future of protected areas*, Londres, Earthscan, 2008, 194-197.

¹¹ Comme on peut le voir sur le site : <https://fineartamerica.com/art/yasuni+national+park>.

¹² Ana Rosa Valdez, *Representaciones de la selva amazónica en el arte contemporáneo del Ecuador*, mémoire de Master en Études Culturelles, mention Arts et Études Visuelles, Universidad Andina Simón Bolívar UASB, 2019.

¹³ Nous traduisons : L'Équateur fut et sera un pays amazonien.

¹⁴ Entre autres, certains travaux de María Teresa Ponce (<https://arteactual.ec/oleoducto-maria-teresa-ponce/>), et de Falco (Fernando Falconí) (<https://artelaguna.world/performance/laguna-negra.97558/>).

¹⁵ Ana Rosa Valdez, *Representaciones de la selva amazónica en el arte contemporáneo del Ecuador*, op. cit., p. 56.

¹⁶ *Sour Lake* est une pièce composée d'une série de dessins qui représentent le voyage d'une bouteille contenant de l'eau contaminée résultant de l'exploitation du pétrole, depuis Lago Agrio, ville pétrolière dans l'Amazonie nord du pays, jusqu'à la ville Sour Lake au Texas, où la compagnie Texaco est née (ville qui prête le nom, traduit en espagnol, en tant que nom courant, à la ville équatorienne depuis sa fondation). Il s'agit d'un retour symbolique des dégâts que la compagnie nordaméricaine a faits dans la région. <http://www.pablocardoso.com/lago-agrio---sour-lake.html>. <https://toxicnews.org/2019/08/29/lago-agrio-sour-lake-environmental-justice-through-art/>.

¹⁷ Pour plus de détails sur cette performance : <http://chrispunksonico.blogspot.com/2013/12/selva-en-la-plaza-grande.html>.

¹⁸ Ana Rosa Valdez, *Representaciones de la selva amazónica en el arte contemporáneo del Ecuador*, op. cit., p. 48. Notre traduction.

¹⁹ Il s'agit d'une déclaration assez récente (juillet 2024), mais qui n'est pas dépourvue d'entraves. Voir à ce propos : <https://www.cdhal.org/une-decision-de-justice-a-declare-une-riviere-comme-sujet-de-droits/>.

²⁰ L'Alliance Française, l'Association Humboldt (coopération culturelle allemande), Ambassades de France et d'Allemagne, et la mairie de Quito à travers le *Centro Cultural Metropolitano*.

²¹ Pour plus d'informations : <https://www.lapalabrabierta.com/2024/06/30/natura-al-habla-por-los-derechos-de-la-naturaleza/>.

²² Tim Ingold, *Correspondances*, Paris, Actes Sud, 2024, p. 20.

²³ Voir : Rosi Braidotti, *Feminismo posthumano*, Barcelone, Gedisa, 2022 ; Donna Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1991 ; Donna Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

²⁴ Voir : Diana Coole et Samantha Frost (éd.), *New Materialisms. Ontology, Agency and Politics*, Durham/Londres, Duke University Press, 2010 ; Karen Barad, *Frankenstein, la grenouille et l'électron. Les sciences et la performativité queer de la nature*, Le Pré-Saint-Gervais, Asinamali, 2023 ; Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham/Londres, Duke University Press, 2010.

²⁵ Voir : Eduardo Viveiros de Castro, *Le regard du jaguar. Introduction au perspectivisme amérindien*, Bordeaux, Éditions la Tempête, 2021 ; Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2012.

²⁶ Sacha Ukupacha, <https://arteactual.ec/sachaukupacha-al-interior-de-la-selva/>.

²⁷ Joanna Page, *Decolonizing Science in Latin American Art*, Londres, UCL Press, 2021, p. 15.

²⁸ Idée souvent liée à une vision proche du déni de co-temporalité décrit par Johannes Fabian, *Time and the Other : How Anthropology Makes Its Object*, New York, Columbia University Press, 2014. Elle est encore de nos jours d'actualité quant aux imaginaires que l'on a des peuples amazoniens. Fabian démontre comment la discipline anthropologique classique avait construit son objet d'étude autour des sociétés non occidentales en les concevant comme étant à la fois à une distance géographique et temporelle lointaines, poussant ses sociétés à appartenir au passé, à un temps « autre », non contemporain par rapport à celui de l'anthropologue, et autorisant ainsi à exercer sur ces sociétés des rapports de domination.

²⁹ Voir à ce propos : Eduardo Santos Granero, « Beinghood and people-making in native Amazonia. A constructional approach with a perspectival coda », *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, vol. 2, n° 1, 2012, p. 181-211 ; Laura

Rival, « Introduction: What Constitutes a Human Body in Native Amazonia? », *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, vol. 3, n° 2, 2005.

³⁰ Voir à ce propos : Anne-Christine Taylor et Eduardo Viveiros de Castro, « Un corps fait de regards », in Stéphane Breton *et. al.* (dir.), *Qu'est-ce qu'un corps?*, Paris, Musée du quai Branly / Flammarion, 2006, p. 148-199.

³¹ https://www.instagram.com/angelicaalomoto?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNlZDc0MzIxNw

³² Site web de l'artiste : <https://www.kuaishen.tv/sachaukupacha.html>.

³³ Donna Haraway, *Manifeste des espèces compagnes*, Paris, Flammarion, 2019.

³⁴ Site web de l'artiste : <http://paulrosero.com/index.php/portfolio/anticipation-to-an-absence-or-yasuni-2-0/>.

³⁵ Anna Tsing, *Los hongos del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2023.

³⁶ Miriam Lang, Breno Bringel et Mary Ann Manahan, *Mas allá del colonialismo verde. Justicia global y geopolítica de las transiciones ecosociales*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CLACSO, 2023.

³⁷ *Id.*, p. 16-17.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Id.*, p. 18. Notre traduction.

⁴⁰ Jason Moore, *Le capitalisme dans la toile de la vie : écologie et accumulation du capital*, Toulouse, Ed. de L'Asymétrie, 2021.

⁴¹ Miriam Lang, Breno Bringel et Mary Ann Manahan, *Mas allá del colonialismo verde. Justicia global y geopolítica de las transiciones ecosociales*, *op. cit.*, p. 19.

⁴² *Id.*, p. 21.

⁴³ *Id.*, p. 22.

⁴⁴ *Id.*, p. 23.

⁴⁵ *Id.*, p. 26.

⁴⁶ Jason Moore, « The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis », *The Journal of Peasant Studies*, vol. 44, n° 3, 2017, p. 1-37.

⁴⁷ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 2006.

⁴⁸ Tim Ingold, *Correspondances*, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁹ Jason Moore, « The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis », *op. cit.*, p. 7-9.

⁵⁰ <https://stratigraphy.org/news/152>.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*