



HAL
open science

De l'exposition “ Estéticas Decoloniales... ” (Bogota, 2010) à “ HD Haceres Decoloniales... ” (Bogota, 2015) : Une enquête sur les concepts, discours et pratiques des arts en Amérique Latine au XXIème siècle

Marcelle Bruce

► **To cite this version:**

Marcelle Bruce. De l'exposition “ Estéticas Decoloniales... ” (Bogota, 2010) à “ HD Haceres Decoloniales... ” (Bogota, 2015) : Une enquête sur les concepts, discours et pratiques des arts en Amérique Latine au XXIème siècle. Linguistique. Université de Lille, 2023. Français. NNT : 2023ULILH032 . tel-04861146

HAL Id: tel-04861146

<https://theses.hal.science/tel-04861146v1>

Submitted on 2 Jan 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société (SHS ED 473)
Centre d'Études en Civilisations, Langues et Lettres Étrangères (ULR 4074)

De l'exposition « *Estéticas Decoloniales...* » (Bogota, 2010) à
« *HD : Haceres Decoloniales...* » (Bogota, 2015) :
Une enquête sur les concepts, discours et pratiques des arts en
Amérique Latine au XXI^{ème} siècle

Thèse de doctorat en vue de l'obtention du grade de docteur en Études ibéro-
américaines

Présentée et soutenue publiquement par

Marcelle BRUCE VAZQUEZ DEL MERCADO

le 23 octobre 2023

Directrice de thèse : **Michèle GUILLEMONT**

Jury :

M. Paul-Henri GIRAUD

Professeur des universités, Université de Lille, Président

Mme. Lissell QUIROZ

Professeure des universités, Cergy Paris Université, Rapporteuse

Mme. Emmanuelle SINARDET

Professeure des universités, Université Paris Nanterre, Rapporteuse

M. Juan Carlos BAEZA SOTO

Professeur des universités, Université Sorbonne Paris Nord, Examineur

Titre : De l'exposition « Estéticas Decoloniales... » (Bogota, 2010) à « HD : Haceres Decoloniales... » (Bogota, 2015) : Une enquête sur les concepts, discours et pratiques des arts en Amérique Latine au XXI^{ème} siècle

Résumé : Cette thèse explore comment la théorie de la Modernité/Colonialité aborde l'art et l'esthétique comme éléments intrinsèques de la matrice coloniale du pouvoir. Elle se penche également sur les artistes et les institutions qui intègrent cette théorie dans la construction de leur discours artistique. En nous basant sur l'étude de deux expositions tenues à Bogota, Colombie — « Estéticas Decoloniales. Sentir, pensar, hacer en Abya Yala y la Gran Comarca » (2010) et « HD: Haceres Decoloniales » (2015) —, nous cherchons à cerner la nature du processus décolonial dans le domaine de l'art et de l'esthétique. Pour ce faire, nous analysons les discours et les pratiques d'un groupe d'artistes et de chercheurs formé autour de cette thématique.

Mots clefs : Décolonialité, Art, Amérique Latine, Abya Yala, Modernité/Colonialité

Title: From the exhibition "Estéticas Decoloniales..." (Bogotá, 2010) to "HD: Haceres Decoloniales..." (Bogota, 2015): An Investigation of Concepts, Discourses, and Practices of Art in 21st Century Latin America.

Abstract: This thesis explores how the theory of Modernity/Coloniality addresses art and aesthetics as intrinsic elements of the colonial power matrix. It also examines the artists and institutions that incorporate this theory into the construction of their artistic discourse. Based on the study of two exhibitions held in Bogota, Colombia — "Estéticas Decoloniales. Sentir, pensar, hacer en Abya Yala y la Gran Comarca" (2010) and "HD: Haceres Decoloniales" (2015) —, we seek to discern the nature of the decolonial process within the realm of art and aesthetics. To do this, we analyze the discourses and practices of a group of artists and researchers formed around this theme.

Keywords: Decoloniality, Art, Latin America, Abya Yala, Modernity/Coloniality

Remerciements

Tout d'abord, j'exprime ma plus profonde gratitude à ma directrice de thèse, Michèle Guillemont, qui a accepté de me guider et de m'accompagner pour mener jusqu'au bout cette recherche. Sa générosité, sa rigueur et sa vigilance ont rendu possible ce qui semblait très compliqué.

Ma sincère gratitude s'adresse également aux membres de mon jury qui, chacun·e à leur manière, ont influencé et encouragé cette recherche. Mes remerciements vont à Mme. Emmanuelle Sinardet, avec qui j'ai eu les premières discussions concernant mon sujet de recherche. Merci à Mme. Lissell Quiroz qui m'a donné l'opportunité de présenter des avancées de mon travail lors du séminaire « Perspectives Décoloniales d'Abya Yala » qu'elle co-coordonnait à l'Institut des Amériques, et qui a s'est montrée toujours attentive à mes interrogations. Mes remerciements à M. Juan Carlos Baeza-Soto qui m'accompagne depuis mon Master ; son soutien indéfectible et ses précieux conseils sur les sources et références bibliographiques ont été essentiels à l'avancement de mon travail. Son invitation à présenter mon travail au séminaire du laboratoire Pléiade de l'Université Sorbonne Paris Nord a été d'une grande aide dans mon processus de recherche. Merci à M. Paul-Henri Giraud, qui, que ce soit en tant que Professeur, membre de la section d'espagnol de l'Université de Lille ou membre du laboratoire CECILLE, m'a soutenue et fait confiance tout au long de ce processus de recherche.

Un grand merci au Centre d'Études en Civilisations, Langues et Littératures Étrangères (CECILLE) de l'Université de Lille pour avoir soutenu mon travail de recherche par tous les moyens, me permettant ainsi de réaliser des séjours de recherche et de présenter mon sujet lors de différents colloques et séminaires en France. Une pensée spéciale pour l'équipe administrative du laboratoire qui facilite toutes nos démarches.

Le processus de recherche et de rédaction de cette thèse est indissociable de mon processus personnel de migration, d'adaptation et d'adoption dans ce nouveau « chez moi » qui est devenu Lille. Merci aux personnes qui sont devenues ma famille de cœur et aux ami·e·s qui m'ont soutenue tout au long de cette longue aventure. Un merci spécial à Pascale et à Francis pour m'avoir offert un cadre estival idyllique pour travailler pendant l'été 2022, à Pascale pour ses relectures, et à Abdeslam pour m'avoir offert des conditions optimales pour conclure cette thèse l'été suivant.

Merci à mes parents, qui ont toujours tout fait pour que ma vie soit le plus facile possible et m'ont offert des conditions très avantageuses pour faire face à la vie. À mes sœurs, mes plus grands exemples de vie. À Matiaak, Amélia et Kuno, qui m'ont appris l'amour infini.

Enfin, cette thèse est pour et grâce à Scheherazade avec qui nous essayons de bâtir tous les jours un monde meilleur.

El león es fuerte porque los otros animales son débiles. El león come la carne de otros porque los otros se dejan comer. El león no mata con las garras o con los colmillos. El león mata mirando. Primero se acerca despacio...en silencio, porque tiene nubes en las patas y le matan el ruido. Después salta y le da un revolcón a la víctima, un manotazo que tira, más que por la fuerza, por la sorpresa.

Después la queda viendo. La mira a su presa. Así... (el viejo Antonio arruga el entrecejo y me clava los ojos negros). El pobre animalito que va a morir se queda viendo nomás, mira al león que lo mira. El animalito ya no se ve él mismo, mira lo que el león mira, mira la imagen del animalito en la mirada del león, mira que, en su mirarlo del león, es pequeño y débil. El animalito ni se pensaba si es pequeño y débil, era pues un animalito, ni grande ni pequeño, ni fuerte ni débil. Pero ahora mira en el mirarlo del león, mira el miedo. Y, mirando que lo miran, el animalito se convence, él solo, de que es pequeño y débil. Y, en el miedo que mira que lo mira el león, tiene miedo. Y entonces el animalito ya no mira nada, se le entumen los huesos así como cuando nos agarra el agua en la montaña, en la noche, en el frío. Y entonces el animalito se rinde así nomás, se deja, y el león se lo zampa sin pena. Así mata el león. Mata mirando. Pero hay un animalito que no hace así, que cuando lo topa el león no le hace caso y se sigue como si nada, y si el león lo manotea, él contesta con un zarpazo de sus manitas, que son chiquitas pero duele la sangre que sacan. Y este animalito no se deja del león porque no mira que lo miran... es ciego. "Topos", les dicen a esos animalitos.

[...] El topo se quedó ciego porque, en lugar de ver hacia fuera, se puso a mirarse el corazón, se trincó en mirar para dentro. Y nadie sabe por qué llegó en su cabeza del topo eso de mirarse para dentro. Y ahí está de necio el topo en mirarse el corazón y entonces no se preocupa de fuertes o débiles, de grandes o pequeños, porque el corazón es el corazón y no se mide como se miden las cosas y los animales. Y eso de mirarse para dentro sólo lo podían hacer los dioses y entonces los dioses lo castigaron al topo y ya no lo dejaron mirar pa'fuera y además lo condenaron a vivir y caminar bajo la tierra. Y por eso el topo vive debajo de la tierra, porque lo castigaron los dioses. Y el topo ni pena tuvo porque siguió mirándose por dentro. Y por eso el topo no le tiene miedo al león. Y tampoco lo tiene miedo al león el hombre que sabe mirarse el corazón.

Porque el hombre que sabe mirarse el corazón no ve la fuerza del león, ve la fuerza de su corazón y entonces lo mira al león y el león lo mira que lo mira el hombre y el león mira, en el mirarlo del hombre, que es sólo un león y el león se mira que lo miran y tiene miedo y se corre.

-Subcomandante Insurgente Marcos, "Relatos del viejo Antonio"

Table des matières

Table d'illustrations	5
Considérations préliminaires	7
Introduction	10
<i>Quelques repères conceptuels</i>	12
<i>Art et colonialité</i>	22
<i>Vers un discours sur les esthétiques décoloniales</i>	30
Partie I : Généalogie de la pensée décoloniale : penser l'Amérique latine	33
<i>Chapitre 1. L'évolution de la pensée latino-américaine : la quête d'une identité propre</i>	35
Les discours du métissage.....	37
Les années latino-américanistes et la libération	43
La théorie de la Dépendance	45
La sociologie de la libération	46
La pédagogie de l'opprimé	47
La philosophie de la libération.....	48
La América Profunda de Rodolfo Kusch.....	51
<i>Chapitre 2. La pensée latino-américaine dans les débats du monde global</i>	54
L'apparition des « études culturelles » et la critique de la Modernité.....	54
L'école de Birmingham	54
Postmodernité et poststructuralisme	55
Postcolonialité.....	57
Le multiculturalisme	60
Les études culturelles en Amérique latine	62
L'Amérique latine comme lieu d'énonciation	67
La colonialité et le système-monde moderne/colonial.....	71
Postoccidentalisme et eurocentrisme	80
<i>Chapitre 3. Le groupe Modernité/Colonialité et le tournant décolonial</i>	85
Eurocentrisme et colonialité	86
Différence coloniale et pensée frontalière : la colonialité du savoir et de l'être.....	92
La décolonialité : la construction d'une transmodernité.....	96
Art et colonialité	98
L'esthétique comme colonisation de l'aisthesis.....	101

Partie II. Pratiques artistiques de la décolonialité : l'exposition « Estéticas Decoloniales » à Bogota en 2010 104

Chapitre 4. Le contexte de la gestation d'une action artistique « décoloniale »..... 106

L'importance du Doctorat en Études Culturelles Latino-Américaines de l'Université Andine

Simon Bolivar 106

Le tournant global de l'art et la nouvelle figure du curateur 109

Expositions et discours sur la Modernité dans le circuit de l'art global 110

Chapitre 5. L'exposition Estéticas Decoloniales..... 119

Conception 121

Réseaux d'artistes et espaces d'exposition 123

Les artistes et les œuvres 125

Énonciation depuis la différence coloniale : l'espace de la Nation 127

Énonciation depuis la différence coloniale : l'espace transnational 140

Énonciation depuis la différence impériale..... 147

Conceptualisation à partir de la critique de matrice coloniale du pouvoir..... 152

Critique de la Modernité/Colonialité 159

Énonciation depuis la Modernité 168

Pistes pour définir une démarche artistique décoloniale 178

De la postmodernité de García Canclini à la décolonialité de Mignolo 180

La lecture décoloniale de l'œuvre comme option..... 184

Chapitre 6. Débats 188

Multiculturalisme, études culturelles et décolonialité 188

Le débat par le biais de Glissant : traduction et créolisation 191

Globalisation, mondialisation et transmodernité 194

Altermodernité et décolonialité : deux postures irréconciliables ?..... 197

Le combat latino-américaniste contre l'empire 198

La critique de Silvia Rivera Cusicanqui 202

Une critique de l'exposition..... 208

Partie III : L'internationalisation du réseau sur les esthétiques décoloniales 213

Chapitre 7. Les États-Unis, nœud du réseau latino-américain ?..... 214

+ *Decolonial Aesthetics* : la suite à Duke 214

Internationalisation et perspective transnationale..... 222

Le Manifeste « Decolonial Aesthetics/ Estéticas Decoloniales » 224

Chapitre 8. Les actions dans les circuits internationaux 233

La mobilisation du groupe à l'internationale..... 233

Les esthétiques décoloniales diasporiques et le « Black Europe Body Politics »..... 234

La biennale de La Havane 2012.....	235
La réflexion décoloniale à la documenta (13).....	236
2013 : BE.BOP 2 et la VIIème édition de la biennale Arte Nuevo InteractivA	239
Le dossier « Decolonial Aesthetics » dans Social Text	242
Les esthétiques décoloniales accueillies par des institutions artistiques	244
Les esthétiques décoloniales à Toronto	245
Décoloniser le musée à Barcelone	246
<i>Chapitre 9. De la transnationalité à l'indigénéité : le retour à Abya Yala</i>	<i>251</i>
Art et subalternité en Amérique Centrale, le déplacement de l'énonciation	251
Benvenuto Chavajay : le prototype de l'artiste décolonial ?	253
HD : Haceres Decoloniales, le retour en Abya Yala	269
Haceres decoloniales : des pratiques esthétiques relationnelles	272
Pratiques esthétiques et colonialité du genre dans HD : Haceres Decoloniales	286
Épilogue : devenirs des esthétiques décoloniales.....	297
<i>Les évolutions du discours sur les esthétiques décoloniales</i>	<i>301</i>
De l'énonciation du curateur à l'énonciation de l'artiste.....	301
La formation discursive	303
De l'extériorité disciplinaire à la légitimité par la discipline.....	304
L'incorporation du discours en Colombie	305
La normalisation du discours de la décolonialité à l'international	309
<i>La décolonialité comme discours institutionnel : banalisation ou construction d'un plurivers ?</i>	<i>312</i>
Index de noms propres.....	316
Sources et corpus de l'enquête	323
<i>Catalogues d'exposition</i>	<i>323</i>
<i>Enregistrements vidéo, films et programmes de télévision</i>	<i>323</i>
<i>Publications sur blogs et sites internet.....</i>	<i>324</i>
<i>Comptes rendus et publications.....</i>	<i>327</i>
<i>Articles de journaux et magazines.....</i>	<i>333</i>
<i>Entretiens et communications privées</i>	<i>334</i>
<i>Thèses et documents</i>	<i>334</i>
Bibliographie.....	336
<i>Histoire de la pensée latino-américaine.....</i>	<i>336</i>
<i>Études Culturelles.....</i>	<i>340</i>
Modernité/Colonialité.....	340

Postmodernité et postcolonialité.....	351
Modernité.....	353
<i>Art et esthétique</i>	354
Esthétique, art moderne, art contemporain, art global.....	354
Art latino-américain.....	360
Art, Colonialité et Décolonialité.....	364
<i>Sources d'appui</i>	368

Table d'illustrations

Figure 1 Représentation de la matrice coloniale du pouvoir.....	80
Figure 2 Mercedes Angola, "Angulo, Objetos y Conexiones", 2009	129
Figure 3 Liliana Angulo, image de Consuelo Lago extraite du film « Visiones » 2009	133
Figure 4 Benjamín Jacanamijoy, « Pensadores de Tierra y Agua », 2009.....	135
Figure 5 Manuel Barón, « El Cacique Turmequé », 2009	137
Figure 6 Statue du Cacique Don Diego, Plaza de Turmequé, Boyacá, Colombia	139
Figure 7 Dalida María Benfield, image de l'installation-vidéo « Hotel/Panama » 2010.....	142
Figure 8 Pedro Lasch, « Evo in Istanbul », 2009	144
Figure 9 Pedro Lasch, « La Globalización de la Indianización », 2009	144
Figure 10 et 11 Pedro Lasch et Miguel Rojas Sotelo, images du projet « Independencia, Revolución y Narcochingadazo », 2009.....	147
Figure 12 Tanja Ostojić, « Buscando marido con pasaporte europeo », 2000-2005	151
Figure 13 Affiche du documentaire « Chilangueros » d'Alex Schlenker.....	153
Figure 14 Installation sonore « Historias Portátiles » du collectif Proyecto Quadra v.2, 2010.....	155
Figure 15 Rolando Vázquez, « Fotografía crítica », 2007	157
Figure 16 Javier Romero, photographie du Carnaval d'Oruro, 2002	158
Figure 17 Eulalia De Valdenebro, croquis de prospection du projet « Naturas/Foráneas », 2010	161
Figure 18 Martín Alonso Roa, « Banco de Ukarib », 2007	163
Figure 19 Martín Alonso Roa, « Ofrendas al Agua », 2010	164
Figure 20 Alex Sastoque, image numérique de la vidéo « Curación de Ayahuasca », 2010.....	166
Figure 21 Germán Toloza, détail du tableau « El nadador abandonado », 2010	167
Figure 22 José Alejandro Restrepo, « El cocodrilo de Humboldt no es cocodrilo de Hegel », 1994..	170
Figure 23 José Alejandro Restrepo, « Musa Paradisiaca », 1996	171
Figure 24 Gravure « Musa paradisiaca » apparue dans le livre Voyage à la Nouvelle Grenade de Charles Saffray	172
Figure 25 José Alejandro Restrepo, installation « Quiasma » (1996), 2010.....	173
Figure 26 Nadín Ospina, « Ídolo con muñeca y cincel », 2001.....	174
Figure 27 Sculpture de la zone archéologique de San Augustin en Colombie	175
Figure 28 Miguel Ángel Rojas, « Durmiente », s/d	177
Figure 29 Image de la publication du Manifeste Altermoderne de Nicolas Bourriaud sur le site de la Tate Triennial	232
Figure 30 Pedro Lasch, « Phantom Limbs », 2001-2011.....	237
Figure 31 Illustration de la circulation du débat sur les esthétiques décoloniales entre 2010 et 2015 ..	250
Figure 32 Benvenuto Chavahay, « Pan con Clavos », 2000	255

Figure 33 Benvenuto Chavajay, « Suave Chapina », 2007	257
Figure 34 Benvenuto Chavajay, « 180 kilómetros PPP », 2008	258
Figure 35 Logotype et carte de routes d'intégration du « Plan Puebla Panamá »	258
Figure 36 Benvenuto Chavajay, « Tortilla con piercing », 2010	259
Figure 37 Benvenuto Chavajay, « Semilla », 2012.....	260
Figure 38 Benvenuto Chavajay, « Retorno », 2009	261
Figure 39 Benvenuto Chavajay, « Retorno », 2012	262
Figure 40 Benvenuto Chavajay, « Chancleta con ruedas », 2012.....	262
Figure 41 Benvenuto Chavajay, « Jardín », 2013	263
Figure 42 Benvenuto Chavajay, microphones en argile, série « Congelación », 2014	266
Figure 43 Benvenuto Chavajay, « Yooq' », série « Congelación », 2014.....	266
Figure 44 Martín Alonso Roa, « A la señora de Maipures », 2010	275
Figure 45 Martín Alonso Roa, « Ofrenda a la lluvia », 2012	271
Figure 46 Martín Alonso Roa, « Árbol de los niños », 2012	275
Figure 47 Jesús Holmes Muñoz, « Andada », 2015.....	277
Figure 48 Rosa Tisoy Tandioy, « Suma Kaugasai, chi sutepa pasarreco, iachii, asnai, winachii, trukai, tiagsamui », 2015	279
Figure 49 Image des œuvres de Benvenuto Chavajay présentées dans l'exposition « HD : Haceres Decoloniales », 2015.....	282
Figure 50 Collectif Piel Canela, poupées en chiffon recyclé, 2015	283
Figure 51 Raúl Moarquench Ferrera Balanquet, image de la performance « Mariposa Ancestral » dans l'exposition « HD : Haceres Decoloniales », 2015	284
Figure 52 Isaac Esau Carrillo Can, dessins de la série « Leti' », 2015	285
Figure 53 Isaac Esau Carrillo Can, image de la performance « Uj' », 2014	286
Figure 54 Lía García (La novia sirena), photographie de performance à Mexico, 2012.....	288
Figure 55 Statistiques du nombre de femicides au Mexique. Source : ONU Mujeres Mexico	290
Figure 56 Daniel B. Chávez, performance « FOSA : Transfeminicido », 2015	290
Figure 57 Daniel B. Chávez, performance « Ayotzinapa: Quisieron Enterrarnos... No sabían que éramos semilla », 2014	291
Figure 58 Daniel B. Chávez, performance « Descendencia-Agencia », 2015	292
Figure 59 Alex Donis, « ¡Gol! », 2013	293
Figure 60 Alex Donis, « Pas de Deux », 2006.....	294
Figure 61 Dalida María Benfield et Robert L. Ochshors, image de l'installation « Les archives du corps », 2015	295
Figure 62 Ligne du temps sur les esthétiques décoloniales	296

Considérations préliminaires

Nous sommes conscients que la manière dont nous nommons la réalité n'est ni anodine ni neutre. Cependant, dans le cadre de cet exercice scientifique, l'utilisation de certains termes couramment utilisés facilite la compréhension et la communication des idées.

Malgré notre conscience que le terme « Amérique » est un construit qui impose une perspective eurocentrée, moderne et coloniale sur une région extrêmement hétérogène, nous utilisons cette notion, ainsi que l'adjectif « américain·e », pour désigner de manière générale cette région géographique, ses populations, et les processus politiques, épistémiques, sociales et sensibles qui s'y déroulent. Par conséquent, lorsque nous faisons référence aux populations qui occupaient la région avant la colonisation européenne, nous utilisons les termes « population américaine » ou « peuples originaires américains ».

Nous employons le terme « Amérique latine » ou « latino-américain·e » afin de distinguer les processus des pays de chaque côté du *río Bravo*, et des îles colonisées par la couronne britannique ou les Pays-Bas, tandis que le terme « hispano-américain·e » est utilisé lorsque des considérations linguistiques ou historiques spécifiques (comme le processus d'indépendance, par exemple), rendent nécessaire l'exclusion du Brésil, notamment, de l'unité géoculturelle qu'est l'« Amérique latine ».

Comme nous l'explorerons dans ce travail, le concept « Amérique latine » est étroitement lié à la construction d'identités et de représentations qui émanent d'un imaginaire métis homogène des états-nations. Par conséquent, nous utilisons le terme « Indigènes » et ses adjectifs dérivés pour désigner des individus ou des groupes qui s'énoncent depuis une identité non-métisse et non-blanche mais plutôt d'une ou plusieurs des nombreuses identités originaires qui ont été réduites à l'appellation « Indiens » lors de la colonisation du continent. Ce choix suit celui de plusieurs organisations de peuples originaires américains qui décident de s'approprier de l'adjectif *indígena* pour s'énoncer collectivement¹. Or, lorsqu'une source originale utilise le

¹ C'est le cas de l'Armée Zapatiste de Libération Nationale, du *Congreso Nacional Indígena* au Mexique, la *Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador*, l'*Organización Nacional Indígena de Colombia*, entre autres.

terme « Indien », ce qui est souvent le cas des textes écrits entre le XVI^{ème} et le XIX^{ème} siècle, nous l’employons également dans ce contexte.

Nous n’ignorons pas ce que précisent Françoise Martínez, Lissell Quiroz et Emmanuelle Sinardet :

l’Indien - tout comme l’Amérindien - au singulier n’a aucune réalité biologique ni même linguistique [Bourricaud, 1962]. Il n’y a jamais eu une ethnie unique ayant les mêmes traits phénotypiques et culturels, répartie sur tout le continent américain. Au contraire, avant la conquête européenne du continent que les colonisateurs rebaptisent Amérique et jusqu’à aujourd’hui vivent des centaines de peuples (Taïnos, Kunas, Mayas, Nahuatl, Sioux, Inuit, Mapuches, Quechuas, Aymaras, Awajun, Huitotos, Shuar, Charrúas, etc.) qui ont leurs coutumes, leurs langues, leurs modes de vie propres. D’importantes différences séparent les peuples des montagnes de ceux de zones polaires du continent. Chacun d’entre eux a sa propre identité, distincte de celle des autres, et jamais d’appellation unique².

Aussi employons-nous le nom des ethnies lorsque nous faisons référence à un individu ou à un groupe spécifique, mais nous conservons le terme « indigènes » lorsque nous faisons allusion à une collectivité ethniquement hétérogène.

En ce qui concerne le concept de race, qui est fondamental pour la théorie de la colonialité du pouvoir, nous suivons l’historien Jean-Frédéric Schaub dans la non-utilisation des guillemets car, selon lui, cela « revient à reconnaître l’importance de la distinction raciale comme opérateur social et politique »³. Ainsi, même si la race n’existe pas en tant que réalité biologique, elle existe en tant qu’instrument de lutte de pouvoir et façonne les réalités de tous ceux qui sont infériorisés en raison de cette notion.

Nous tenons à préciser également l’usage spécifique du concept de « Modernité » dans le cadre de ce travail. Nous le considérons non seulement comme une période historique, ou un simple adjectif désignant quelque chose de « nouveau », mais plutôt comme un type de société, une « modalité de la civilisation humaine »⁴, spécifique qui a émergé dans un espace-temps précis et qui a profondément marqué nos modes de production, de penser et d’action dans tous les domaines de l’activité humaine jusqu’à nos jours. En suivant la perspective des systèmes-mondes du sociologue, historien et économiste états-unien Immanuel Wallerstein (1930-2019),

² Françoise Martínez, Lissell Quiroz, et Emmanuelle Sinardet, *Race et citoyenneté dans les Andes : Bolivie, Équateur, Pérou, 1880-1925*, Clefs concours (Neuilly-sur-Seine: Atlande, 2021), 217.

³ Jean-Frédéric Schaub, « Temps et race », *Archives de Philosophie* 81, n° 3 (septembre 2018): 455.

⁴ Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, 2. ed. (Mexico: Ed. Era, 2000), 34.

nous faisons référence au système-monde moderne lorsque nous utilisons le concept « Modernité » et pour cette raison nous l'employons avec une M majuscule et toujours en singulière.

Enfin, nous voudrions expliquer que le fait que cette thèse ne soit pas écrite en langage inclusif résulte de la difficulté à maîtriser le français inclusif à l'écrit et non pas à une volonté d'utiliser le masculin comme universel. Bien qu'en espagnol l'utilisation à l'écrit de la « x » en lieu des voyelles genrées « a » ou « o » permet assez facilement de sortir de la primauté du masculin, l'écriture inclusive en français, qui n'est pas notre langue maternelle, exige une vigilance grammaticale plus grande.

Introduction

À la fin des années 1990, un nouveau paradigme émerge dans la pensée sociale latino-américaine, connu sous le nom de « Modernité/Colonialité/Décolonialité » (M/C/D)⁵. Ce paradigme est né d'un ensemble d'axiomes partagés par un groupe de chercheurs et chercheuses⁶, principalement inspirés par la théorie de la « colonialité du pouvoir » développée par le sociologue péruvien Aníbal Quijano (1928-2018), ainsi que par d'autres courants de pensée, telle la philosophie de la libération. La pensée décoloniale a depuis trouvé sa place dans le paysage académique, étant reconnue comme la pensée critique latinoaméricaine la plus importante et originale depuis la théorie de la dépendance des années 60.

Les premières décennies du XXI^{ème} siècle ont été marquées par l'essor du paradigme décolonial, qui a pris une place prépondérante dans le débat académique latino-américain. On parle même d'un « tournant décolonial »⁷ ou d'une « inflexion décoloniale »⁸. Des séminaires, cours et programmes axés sur la « perspective décoloniale » sont organisés dans de nombreuses universités en Amérique latine⁹, et les publications dédiées à ce courant de pensée se

⁵ Le paradigme est d'abord connu comme « Modernité/Colonialité » et ce n'est que quelques années plus tard, vers 2004, que la notion de « Décolonialité » s'y ajoute comme une façon d'ouvrir la voie à la possibilité de sortir du système moderne/colonial.

⁶ Une liste définitive des membres du groupe est très difficile à établir car le groupe n'a jamais été constitué formellement ou de manière fermée. Pourtant, les universitaires le plus identifiés à ce groupe dans ses premières années sont : Enrique Dussel, Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Edgardo Lander, Santiago Castro-Gómez, Catherine Walsh, Ramón Grosfoguel, Zulma Palermo, Fernando Coronil, Nelson Maldonado-Torres et Arturo Escobar. Escobar, « Mundos y Conocimientos de otro modo, el programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano »; Santiago Castro-Gómez et Ramón Grosfoguel, « Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico », in *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Biblioteca universitaria (Bogotá, D.C: Siglo del Hombre Editores : Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, IESCO-UC : Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar, 2007).

⁷ Selon Claude Bourguignon Rougier, l'idée du « tournant décolonial » revient à Nelson Maldonado-Torres, qui l'emploie pour la première fois dans un article de 2006 consacré à Aimé Césaire. L'expression fut ensuite reprise par Santiago Castro Gómez et Ramón Grosfoguel avant de s'imposer. Claude Bourguignon Rougier, « Tournant décolonial », in *Un dictionnaire décolonial* (Québec: Éditions science et bien commun, 2021), <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/colonialite/chapter/tournant-decolonial/>; Santiago Castro-Gómez et Ramón Grosfoguel, éd., *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Biblioteca universitaria (Bogotá, D.C: Siglo del Hombre Editores : Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, IESCO-UC : Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar, 2007).

⁸ Eduardo Restrepo et Axel Rojas, *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*, 1^{ère} édition, Políticas de la alteridad (Popayán, Colombia: Universidad del Cauca, 2010).

⁹ Le plus important de ces exemples est sans doute le Doctorat en Études Culturelles Latinoaméricaines de l'Universidad Andina Simón Bolívar à Quito qui est complètement axé sur la perspective M/C/D, mais cette perspective a été également amplement abordée dans d'autres institutions telles l'Instituto Pensar de l'Universidad Javeriana à Bogotá, le Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad de l'Universidad Nacional del Comahue en Argentine, ou la Faculté de Philosophie et Humanités de l'Universidad Austral du Chili. Depuis quelques années, la perspective « M/C/D » est devenue un élément indispensable dans toute institution qui aborde la pensée latino-américaine.

multiplient. Par exemple, dans deux des index de revues scientifiques latino-américaines les plus importants, à savoir *redalyc* et *scielo*, le nombre d'articles avec le mot clé « décolonialité » a considérablement augmenté passant de 1 en 2003 et 27 en 2007 à 567 en 2021 pour le premier index, et de 1 en 2006 et 11 en 2010 à 214 pour le deuxième index.

La croissance de la production académique sur la perspective M/C, tant en Amérique latine que dans d'autres régions du monde, ainsi que son appropriation par divers mouvements sociaux et groupes militants, ont parfois conduit à des imprécisions, des confusions et des polémiques. La pensée décoloniale est souvent confondue avec la pensée postcoloniale, qui émane plutôt de l'expérience de la « deuxième modernité », c'est-à-dire celle de la France, de l'Angleterre ou des Pays-Bas et de leurs anciennes colonies. En France, en particulier, le paradigme M/C/D est encore peu connu, malgré une croissance importante de l'utilisation du terme à partir de 2016. De plus, le terme « décolonial » est souvent utilisé indistinctement de celui de « décolonialiste » ou « décolonialisme ». Sur le portail scientifique *Persée*, on compte 123 occurrences de ces trois termes entre 1965 et 2021, dont 98 entre 2016 et 2021¹⁰. Quant à la base de données de *Cairn*, elle répertorie 560 mentions de l'adjectif décolonial·e en juin 2022, mais seulement une vingtaine d'entre elles sont antérieures à 2012, et 70% se situent entre 2018 et 2022¹¹.

Pourtant, de nombreuses idées préconçues se sont développées autour de la notion de « décolonialité ». Le sociologue français Stéphane Dufoix explique dans un récent essai sur l'usage du mot « décolonialité » en France, que

la reprise française de décolonial s'appuie en partie sur le vocabulaire du groupe Colonialité/Modernité, sans toutefois s'en revendiquer pleinement ou explicitement. Pourtant, les attaques contre le décolonialisme arguent avec force qu'il n'est rien d'autre que militant et qu'il ne remplit aucun des critères de la scientificité (objectivité, neutralité, universalisme, factualité, méthode, etc.)¹².

Des efforts ont été entrepris pour resituer la genèse de la « pensée décoloniale » et préciser ses bases théoriques, tels que le numéro des *Cahiers des Amériques latines* sur « La philosophie de la libération et le tournant décolonial »¹³, édité par Capucine Boidin et Fatima Hurtado ; *Penser l'envers obscur de la modernité*, première anthologie en français de textes du

¹⁰ Chiffres cités in : Stéphane Dufoix, *Décolonial*, Le mot est faible (Paris: Anamosa, 2023), 19-20.

¹¹ Dufoix, 20-21.

¹² Dufoix, 10.

¹³ Capucine Boidin et Fátima Hurtado López, éd., *Philosophie de la libération et tournant décolonial*, Cahiers des Amériques latines 62 (Paris: IHEAL Éditions, 2009).

groupe Modernité/Colonialité éditée en 2014 par Claude Bourguignon Rougier, Philippe Colin et Ramón Grosfoguel¹⁴ ; l'anthologie transculturelle *Penser la différence culturelle du colonial au mondial*¹⁵ dirigée par Silvia Contarini, Claire Joubert et Jean-Marc Moura, où Emmanuelle Sinardet introduit la réflexion décoloniale hispano-américaine, ses sources et ses spécificités à partir de la traduction des extraits des textes fondamentaux de la pensée latino-américaine¹⁶ ; *Un dictionnaire décolonial, perspectives depuis Abya Yala Afro Latino América* sous la direction de Claude Bourguignon Rougier¹⁷ ; et plus récemment l'ouvrage *Pensées Décoloniales*¹⁸ de Philippe Colin et Lissell Quiroz, qui synthétise, pour la première fois en français, ce courant de la pensée critique latino-américaine.

Quelques repères conceptuels

Nous définissons le paradigme M/C/D comme un ensemble d'idées, de concepts et de théories partagées par un groupe d'intellectuels et intellectuelles, principalement originaires d'Amérique latine, pour appréhender la réalité latino-américaine à partir de sa propre expérience historico-sociale, dans un contexte mondial. Ce paradigme s'enracine dans une pensée spécifique à cette région, qui a réfléchi à ses particularités et à son autonomie depuis au moins deux siècles. Ainsi, bien que ce paradigme puisse contribuer à la compréhension des réalités d'autres régions du monde, il ne peut pas y être transposé sans modifications. Bien que la colonialité et la décolonialité soient des phénomènes globaux qui opèrent sur l'ensemble du système-monde moderne/colonial, elles sont contextuelles et prennent des formes différentes en fonction de chaque région et de son histoire. Dans ce travail, nous nous concentrons spécifiquement sur l'aire hispano-américaine, lieu de naissance de ce paradigme, et notre premier chapitre vise à montrer comment cette pensée découle de l'évolution de la pensée latino-américaine.

¹⁴ Claude Bourguignon Rougier, Phillippe Colin, et Ramón Grosfoguel, éd., *Penser l'envers obscur de la modernité: une anthologie de la pensée décoloniale latino-américaine*, Collection Espaces humains 21 (Limoges: Pr. Univ. de Limoges, Pulim, 2014).

¹⁵ Silvia Contarini, Claire Joubert, et Jean-Marc Moura, éd., *Penser la différence culturelle du colonial au mondial. Une anthologie transculturelle*. (S.l.: MIMESIS, 2019).

¹⁶ Emmanuelle Sinardet, « Introduction », in *Penser la différence culturelle du colonial au mondial. Une anthologie transculturelle*. (S.l.: MIMESIS, 2019), 269-76.

¹⁷ Claude Bourguignon Rougier, *Un dictionnaire décolonial* (Québec: Editions science et bien commun, 2021), <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/colonialite/>.

¹⁸ Philippe Colin et Lissell Quiroz, *Pensées décoloniales : une introduction aux théories critiques d'Amérique latine* (Paris: Zones, 2023).

L'idée principale sur laquelle se construit ce paradigme est celle qui définit la Modernité comme un système-monde construit à partir de l'Europe comme centre et modèle et imposé au reste du monde à partir de la conquête de l'Amérique au XVI^{ème} siècle. Ce système-monde, le premier et le seul à englober l'ensemble de la planète, est par définition capitaliste et colonial. Cette compréhension de la Modernité a valu à la pensée Modernité/Colonialité diverses critiques. Par exemple, selon le chercheur spécialiste en études latino-américaines Alfredo Gómez-Muller,

Le même essentialisme est à l'œuvre, sous des modalités différentes, dans certaines caractérisations pour le moins réductrices de la « modernité ». Ainsi, d'après l'une des thèses centrales d'un certain discours « décolonial », la modernité, le colonialisme et le capitalisme sont des aspects mutuellement constitutifs d'« une même réalité simultanée ». Or, si l'émergence de la modernité correspond sans doute à celles du colonialisme et du capitalisme, rien ne permet d'affirmer que la « modernité » constitue *nécessairement* le capitalisme et le colonialisme.¹⁹

Pourtant, l'idée selon laquelle la Modernité, le capitalisme et le colonialisme sont des phénomènes imbriqués, qui constituent le système-monde moderne, ne provient pas uniquement de la pensée décoloniale mais aussi, entre autres, de l'École des Annales fondée par l'historien français Fernand Braudel (1902-1985). Cette notion a été développée notamment par l'un des disciples de Braudel, Immanuel Wallerstein, pour qui le système-monde moderne est une économie-monde²⁰ capitaliste née pendant le « long XVI^{ème} siècle »²¹. Wallerstein a étudié en détail la formation du système-monde moderne²² et a démontré que, bien que différents modes de travail (esclavage, servilisme, salariat, etc.) aient coexisté pendant sa période de constitution dans différentes régions du système, seule une analyse globale de l'économie-monde permet de percevoir le caractère capitaliste de l'ensemble du système :

... il y a une différence fondamentale entre le féodalisme de l'Europe médiévale et les « féodalismes » de l'Europe orientale et de l'Amérique hispanique au XVI^e siècle. Dans le premier cas, le propriétaire terrien (le seigneur) produisait essentiellement pour une économie locale et tirait

¹⁹ Alfredo Gómez-Muller, « Le postcolonial en Amérique Latine », in *Postcolonial/Décolonial: la preuve par l'art*, Tempus Artis, Tempart 12 (Toulouse cedex 9: Presses Universitaires du Midi, 2021), 79.

²⁰ « Une économie-monde est une importante zone géographique au sein de laquelle il existe une division du travail et, donc, non seulement des échanges de produits de base ou de première nécessité mais aussi des flux de travail et de capital. Par ailleurs, une des caractéristiques de l'économie-monde est qu'elle n'est pas liée à une structure politique unitaire. Cette économie-monde contient de nombreuses entités politiques, reliées entre elles de façon lâche au sein d'un système interétatique dans notre système-monde moderne. Une économie-monde rassemble une grande variété de cultures et de groupes humains, de différentes confessions, qui parlent différentes langues et n'ont pas les mêmes habitudes de vie. » Immanuel Maurice Wallerstein, *Comprendre le monde : introduction à l'analyse des systèmes-monde* (Paris: La Découverte, 2009), 43-44.

²¹ Selon l'approche historique de longue durée de Fernand Braudel, le long XVI^{ème} siècle est une période comprise entre 1450 et 1640, pendant lequel l'hégémonie européenne a commencé à se former.

²² Voir, notamment : Immanuel Maurice Wallerstein, *Le Système du monde du XV^e siècle à nos jours I : Capitalisme et économie-monde (1450-1640)*, vol. I, II vol., Nouvelle bibliothèque scientifique (Paris: Flammarion, 1984).

sa puissance de la faiblesse de l'autorité centrale. Les limites économiques des exigences vis-à-vis du paysan étaient déterminées, d'une part par le besoin d'apporter à sa maison le degré de luxe considéré comme optimal pour son statut social et, d'autre part, par les coûts de la guerre (variables selon les époques). Dans le second cas, le propriétaire terrien (le seigneur) produisait pour une économie-monde capitaliste. Les limites économiques de ses exigences étaient déterminées par la courbe de l'offre et de la demande sur le marché. Son pouvoir était maintenu par la puissance et non par la faiblesse de l'autorité centrale, tout au moins par sa puissance vis-à-vis du paysan. Pour éviter toute confusion, nous appellerons cette forme de « servage » « travail contraint dans le cadre d'une agriculture commerciale », bien que la formule soit imparfaite et mal commode.²³

Le même argument est utilisé pour les cas de production esclavagiste de la canne à sucre, par exemple. Les différentes formes de contrôle du travail servaient déjà à un objectif global du système-monde, qui était l'accumulation capitaliste, et qui distribuait ses processus de production dans le système-monde moderne en fonction du type de processus de production, mais aussi selon des catégories ethniques. Ainsi, Selon Wallerstein :

Il suffit d'un instant de réflexion pour se rendre compte que, dans l'économie-monde naissante, ces catégories occupationnelles ne se répartissaient pas fortuitement, mais selon des critères géographiques et ethniques. Après quelques ratés, on vit se dessiner très rapidement une classe d'esclaves d'origine africaine située dans l'hémisphère occidental et une classe de « serfs » se divisant en deux fractions : l'une, très importante, en Europe orientale, l'autre, plus restreinte, formée des Indiens d'Amérique, dans l'hémisphère occidental. Les paysans de l'ouest et sud de l'Europe étaient pour la plupart des « tenanciers ». Les salariés étaient presque tous d'Europe occidentale ; de même les petits agriculteurs indépendants (les *yeomen*), presque exclusivement cantonnés dans le nord-ouest de l'Europe.²⁴

Ainsi, le système-monde moderne émerge en tant qu'économie-monde capitaliste organisée spatialement et ethniquement. Bien que Gómez-Muller souligne que « rien ne permet d'affirmer que la 'modernité' constitue *nécessairement* le capitalisme et le colonialisme », il est indéniable que le développement de la Modernité en tant que système-monde a été intrinsèquement capitaliste²⁵ et colonial depuis sa constitution.

Par ailleurs, la collaboration entre Immanuel Wallerstein et Aníbal Quijano a mis en lumière le concept d'*américanité* en tant que phénomène fondamental dans la formation du système-monde moderne²⁶. L'*américanité* fait référence à la rencontre entre la subjectivité moderne européenne et l'altérité lors des expéditions et conquêtes de l'Amérique par la couronne

²³ Wallerstein, I:87-88.

²⁴ Wallerstein, I:83.

²⁵ Pour un panorama sur le long débat sur les causes de l'origine du capitalisme en Europe voir : Immanuel Wallerstein, « L'Occident, le capitalisme et le système-monde moderne (1990). », *Sociologie et Sociétés* 22, n° 1 (avril 1990): 15-52; Ellen Meiksins Wood, *L'origine du capitalisme une étude approfondie* (Montréal: LUX, 2009), <http://banq.pretnumerique.ca/accueil/isbn/9782895966203>.

²⁶ Aníbal Quijano et Immanuel Wallerstein, « La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial », *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, n° 134 (Diciembre 1992): 583-92.

espagnole, créant ainsi une hiérarchisation au sein du système-monde. C'est à partir de ce phénomène que Quijano a développé sa théorie de la colonialité. Selon lui, le système-monde moderne repose sur une *matrice coloniale du pouvoir* qui opère dans tous les aspects de l'existence et classe la population mondiale sur la base de l'idée de race et de genre.

Néanmoins, l'utilisation de la catégorie de *race* pour caractériser des rapports de pouvoir au XVI^{ème} siècle a été souvent reprochée à la pensée décoloniale et qualifiée d'anachronisme. À cet égard, Alfredo Gómez-Muller écrit :

L'affirmation selon laquelle les idées modernes de race et de racisme apparaissent au XVI^{ème} siècle avec l'invasion de l'Amérique semble relever d'une erreur de conceptualisation : s'il est vrai que la signification moderne de l'idée de race est « biologique », il est faux d'affirmer que cette signification est déjà présente au XVI^{ème} siècle. La signification biologique de l'idée de « race » n'apparaît qu'au XVIII^{ème} siècle, dans le contexte des nouvelles sciences de la nature et en particulier du développement de l'évolutionnisme biologique. Par ailleurs, prétendre que le débat des théologiens et juristes espagnols du XVI^{ème} siècle sur l'existence de l'« âme » chez les « Indiens » mobilise des arguments « biologiques » relève de l'anachronisme. Le racisme au sens strict (le racisme moderne) n'existait pas au XVI^{ème} siècle. C'est par un procédé de transposition que des éléments constitutifs (race au sens biologique, racisme) de la « colonialité » du XVIII^{ème} siècle sont appliqués à la réalité coloniale du XVI^{ème} siècle, ce qui suggère une conception essentialiste de la « modernité/colonialité » qui demeure la même et immuable à travers le temps.²⁷

En effet, Aníbal Quijano soutient que l'idée de *race* est un « [p]roduit du tout début de la formation de l'Amérique et du capitalisme, lors du passage du XV^e au XVI^e siècle, [et] elle a été imposée dans les siècles suivants sur toute la population de la planète, intégrée à la domination coloniale de l'Europe »²⁸. Cependant, comme le rappelle Gómez-Muller, le terme *race* n'est pas utilisé pour classer les êtres humains avant le XVIII^{ème} siècle, lorsque les théories biologistes ont accredité l'idée de l'existence de différentes « races » au sein de l'espèce humaine et les ont classées hiérarchiquement. Ainsi, est-ce que le fait que le mot *race* n'ait pas été utilisé avant le XVIII^{ème} indique que la signification biologique de l'idée de race n'existait pas avant cette date ?

Déjà dans les années 1970, le philosophe italien Giuliano Gliozzi (1942-1991) mettait en évidence, dans son ouvrage *Adam et le Nouveau Monde : la naissance de l'anthropologie comme idéologie coloniale*²⁹, l'utilisation de l'argument racial pour classer la population

²⁷ Gómez-Muller, « Le postcolonial en Amérique Latine », 79.

²⁸ Aníbal Quijano, « ¡Qué tal raza! », *Ecuador Debate*, n° 48 (décembre 1999): 141; Traduit en français comme : Aníbal Quijano, « "Race" et colonialité du pouvoir », trad. par Jim Cohen, *Mouvements* 51, n° 3 (2007): 111, <https://doi.org/10.3917/mouv.051.0111>.

²⁹ Giuliano Gliozzi, *Adam et le nouveau monde : la naissance de l'anthropologie comme idéologie coloniale ; des généalogies bibliques aux théories raciales ; 1500 - 1700* [1977] (Nîmes: Théétète Éd, 2000).

mondiale dès le début du XVI^{ème} siècle, dans le but de soumettre les peuples américains aux différents pouvoirs de l'époque. Bien que motivés par les enjeux de légitimité des différents acteurs de l'époque pour contrôler les territoires américains, ainsi que par l'idéologie et le mode de production féodale, les arguments montrent une conception naturaliste de l'infériorité des Indiens par rapport aux Européens. Les *conquistadores* soutenaient que les Américains étaient des bêtes, justifiant ainsi leur asservissement, tandis que les évangélistes argumentaient que la bestialité des Américains était due au péché et qu'ils devaient être convertis à la foi catholique plutôt que les réduire en esclavage. Selon Gliozzi,

la défaite, en Espagne, de cette conception paléo-raciste n'est pas due au triomphe d'un esprit plus 'humanitaire', mais à la coercition de l'État absolu féodal sur ces forces – les *conquistadores* – qui avaient contribué de façon déterminante au processus d'accumulation du capital, quoique sous des formes violentes qui sont d'ailleurs un caractère spécifique de ce processus. L'imposition de liens féodaux oblige les *conquistadores*, d'une part, à atténuer les tendances naturalistes de la conception animale de l'*Indio* par des concessions ouvertes au monogénisme chrétien, mais de l'autre elle les incite à rechercher, après les années 1540, une justification idéologique des positions conquises dans des théories génétiques de type biblique qui, en dépit de leur forme monogénique, ne présentent certainement pas une image plus bienveillante des *Indios*³⁰.

D'après Gliozzi, la première théorie raciale remonte à 1677 et a été élaborée par William Petty dans le contexte du changement des rapports de force capitalistes et féodaux. La théorie de Petty servait déjà à établir une conception de l'inégalité naturelle des humains qui est caractéristique de toute idéologie esclavagiste. Selon Gliozzi, Aristote, dans ce sens – mais seulement dans ce sens –, est vraiment le fondateur de la théorie raciale de la fin du XVII^e siècle et du XVIII^e. Les théories aristotéliennes du XVI^e siècle sur l'infériorité naturelle des *Indios*, ainsi que les débats sur leur « animalité », sont considérés comme les précurseurs les plus directs des idées raciales modernes³¹.

Récemment, l'historien français Jean-Frédéric Schaub remet en question la « forte réticence » de l'historiographie à « définir des formes de segmentation sociale présentes dans ces sociétés antérieures aux révolutions libérales (ou aux Lumières) comme des manifestations de ségrégation raciale »³² et se demande : « Qu'est-ce qui autorise à penser que les acteurs du passé partageaient notre – très récente – conviction que les races n'existent pas ? Qu'est-ce qui, dans

³⁰ Gliozzi, 252-53.

³¹ Gliozzi, *Adam et le nouveau monde*, 481.

³² Jean-Frédéric Schaub, « Une naissance du racisme moderne au XV^e siècle », *Communications*, 2020, 20.

la connaissance que nous avons des sociétés d’Ancien Régime, nous permet de ne pas qualifier ces processus comme les fruits de politiques raciales ? »³³.

Selon la définition de Schaub de la pensée raciale comme « l’idée que les caractères sociaux et moraux des personnes se transmettent de génération en génération à travers des processus qui font intervenir des éléments physiologiques tels que les fluides et les tissus du corps »³⁴, il est possible de retracer des politiques raciales de classification sociale au XV^{ème} siècle, comme il le démontre avec Silvia Sebastiani dans leur ouvrage intitulé *Race et histoire dans les sociétés occidentales (XV^e-XVIII^e siècle)*³⁵. En effet, comme le signale Schaub, il s’agit de déterminer si la définition biologique de *race* du XVIII^{ème} siècle constitue une véritable nouveauté ou simplement une nouvelle forme de légitimation des politiques sociales d’exclusion et de classification de la population³⁶.

Aníbal Quijano, dont les travaux précèdent de trois décennies ceux de Schaub, ainsi que la plupart des chercheurs et chercheuses travaillant sur la théorie de la Modernité/Colonialité partaient déjà de l’idée que le concept scientifique de *race* n’est qu’une étape supplémentaire dans la légitimation d’une idéologie qui existait déjà et qui organisait les relations entre les populations dès le XVI^{ème} siècle. Si au XVI^{ème} siècle, les arguments qui naturalisaient les différences entre les êtres humains relevaient de la sphère religieuse, au XVIII^{ème} siècle, ces arguments se sont adaptés au contexte de rationalisme et scientificité des Lumières, ainsi qu’aux besoins des nouvelles puissances coloniales telles la France, l’Angleterre et les Pays Bas, pour légitimer l’esclavage et le commerce d’esclaves.

Une question plus difficile à résoudre est celle de déterminer si la « naissance » de l’idée de race est le résultat de la conquête de l’Amérique par les couronnes ibériques³⁷, comme l’affirment les membres du groupe M/C. Pour les historiens Schaub et Sebastiani, les politiques raciales n’ont pas seulement servi à l’exploitation, la ségrégation et la discrimination des populations considérées comme inférieures, mais aussi à la désignation des individus et des groupes méritant de bénéficier de certains privilèges³⁸. Ils intègrent donc les questions de noblesse et d’anoblissement dans les sociétés de la fin du Moyen Âge et de l’époque moderne comme

³³ Schaub, 21.

³⁴ Schaub, « Temps et race », 463.

³⁵ Jean-Frédéric Schaub et Silvia Sebastiani, *Race et histoire dans les sociétés occidentales (XV^e-XVIII^e siècle)*, Collection « Bibliothèque Albin Michel histoire » (Paris: Albin Michel, 2021).

³⁶ Schaub, « Une naissance du racisme moderne au XV^e siècle », 21.

³⁷ Quijano, « “Race” et colonialité du pouvoir », 115.

³⁸ Schaub et Sebastiani, *Race et histoire dans les sociétés occidentales (XV^e-XVIII^e siècle)*, 19.

exemple de politiques raciales. De plus, Schaub et Sebastiani estiment que la question de la race ne concerne pas seulement la gestion de l'altérité. Au contraire, selon eux, l'approche raciale peut créer une différence là où l'altérité n'était pas évidente³⁹. Ils abordent ainsi le traitement des minorités religieuses dans la société ibérique du XV^{ème} siècle, notamment des *conversos*, comme une politique raciale basée sur les statuts de *limpieza de sangre*. Selon les auteurs,

[c]'est parce que la distance qui sépare les juifs des chrétiens dans les sociétés ibériques était devenue faible ou du moins incertaine, qu'il fallut imaginer un mécanisme de différenciation qui ne pouvait s'appuyer ni sur une segmentation sociale ni sur un phénotype. La solution a consisté à fonder l'altérité sur la nature et sur la transmission héréditaire⁴⁰.

Enfin, un troisième type de politiques raciales abordé par ces auteurs concerne la différenciation entre conquérants et conquis, incluant à la fois les colonisations intra-européennes, telles celle de l'Irlande par les seigneurs anglo-normands depuis le XIII^{ème} siècle, et les colonies outre-Atlantique.

Sur cette base, Schaub et Sebastiani rejettent l'idée selon laquelle la conquête de l'Amérique serait à l'origine des politiques raciales et mettent en garde contre le risque de négliger les processus de stigmatisation internes à l'Europe qui ont organisé la vie des sociétés occidentales durant les périodes médiévales puis moderne, sans lien avec les conquêtes extérieures :

Si l'on part du présupposé selon lequel le colonialisme, le capitalisme et le racisme ont fait irruption de façon solidaire autour de 1492, on s'interdit de percevoir le rythme de transformation des sociétés et la complexité des liens entre ces trois phénomènes dans la longue durée. En 1492, les rois d'Espagne visaient la métamorphose de leur société bien plus qu'une expansion coloniale au loin. L'élimination politique de l'islam dans la péninsule Ibérique avec la prise de Grenade ainsi que l'expulsion des juifs sont les fruits d'une histoire de plusieurs siècles qui arrive alors à son zénith. 1492 est moins l'année d'une inauguration que d'une culmination. De surcroît, si les « Grandes Découvertes » accomplissent un exploit du point de vue des techniques de navigation sur les océans, en revanche, la politique mise en œuvre par les premiers colons espagnols dans la Caraïbe ne se distingue guère de la façon dont les Européens ont envahi et mis à sac les Canaries un siècle plus tôt⁴¹.

Sur ce point, Quijano faisait, dès 1993, une distinction entre l'idée d'*ethnicisme* et celle de *racisme*. Selon lui, l'*ethnicisme* renvoie à l'infériorisation d'un groupe dominé par un groupe dominant résultant des processus de colonisation tout au long de l'histoire. Le *racisme*, quant à lui, concerne la remise en question même de l'humanité d'un groupe, et la naturalisation

³⁹ Schaub et Sebastiani, 9.

⁴⁰ Schaub et Sebastiani, 91-92.

⁴¹ Schaub et Sebastiani, 10.

conséquente de son infériorité par rapport à un groupe dominant. Cette question s'est posée pour la première fois, selon Quijano, en ce qui concerne la population américaine :

Con la formación de América se establece una categoría mental nueva, la idea de "raza". Desde el inicio de la conquista, los vencedores inician una discusión históricamente fundamental para las posteriores relaciones entre las gentes de este mundo, y en especial entre "europeos" y no-europeos, sobre si los aborígenes de América tienen "alma" o no; en definitiva si tienen o no naturaleza humana. La pronta conclusión decretada desde el Papado fue que son humanos. Pero desde entonces, en las relaciones intersubjetivas y en las prácticas sociales del poder, quedó formada, de una parte, la idea de que los no-europeos tienen una estructura biológica no solamente diferente de la de los europeos; sino, sobre todo, perteneciente a un tipo o a un nivel "inferior". De otra parte, la idea de que las diferencias culturales están asociadas a tales desigualdades biológicas y que no son, por lo tanto, producto de la historia de las relaciones entre las gentes y de éstas con el resto del universo⁴².

Ainsi, selon le sociologue péruvien, l'idée de race ne se réfère pas aux différences phénotypiques, mais plutôt à une différence de facultés humaines qui résulte d'un niveau inégal de développement biologique entre les êtres humains, allant des « bêtes » jusqu'à l'Européen⁴³. Il reconnaît cependant que la notion de *limpieza de sangre* est probablement l'antécédent le plus proche de l'idée de race mise en place lors de la conquête de l'Amérique⁴⁴.

La conquête de l'Amérique a engendré la création d'identités sociales qui n'existaient pas auparavant, telles que Noir, Indien, Blanc, Métis⁴⁵. Avant la formation du système-monde moderne, des concepts tels que « Espagnol » ou « Portugais » indiquaient simplement une provenance géographique, mais acquièrent désormais une connotation raciale⁴⁶. En ce qui concerne la question de l'existence de politiques raciales de domination avant 1492, Quijano explique :

[...] creo que ahí hay un equívoco central, es la confusión del etnocentrismo, la idea de superioridad de los unos respecto de los otros, como ocurre en otras jerarquías sociales y especialmente en aquellas que implican estados o imperios coloniales. Pero esta idea de superioridad/inferioridad, desaparecen cuando desaparecen esas estructuras de dominación. Un rey cree que es superior a sus súbditos hasta el día en el que es defenestrado, es guillotinado y entonces ya no es el superior jerárquico. Aristóteles aún dice que el esclavo lo es por naturaleza, pero todo el mundo sabe que una vez que un esclavo dejaba de serlo volvía a ser como cualquier hijo de vecino y en Roma un liberto podía llegar a ser rico y senador. No así desde 1492 en adelante. Porque han ocurrido muchos cambios en estos poco más de quinientos años.

⁴² Aníbal Quijano, « "Raza", "Etnia" y "Nación" en Mariátegui: Cuestiones Abiertas » [1993], in *Aníbal Quijano. Cuestiones y Horizontes. Antología Esencial. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (Buenos Aires: CLACSO, 2014), 758-59.

⁴³ Quijano, n. 3.

⁴⁴ Quijano, n. 10.

⁴⁵ Quijano et Wallerstein, « La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial », 584.

⁴⁶ Aníbal Quijano, « Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina », in *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*, éd. par Edgardo Lander, 1. ed (Buenos Aires : [Caracas, Venezuela]: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO ; UNESCO, Unidad Regional de Ciencias Sociales y Humanas para América Latina y el Caribe, 2000), 202.

Ha habido, efectivamente, cambios muy profundos, algunos de ellos aparentemente muy radicales, lo único que hasta hoy no se ha ido de la materialidad de las relaciones sociales, es esa idea que hoy reconocemos como raza, como parte integrante de la materialidad de las relaciones sociales, pero que es confundida aún, creo que por la mayoría de la población, no sólo como elemento constitutivo de la materialidad de las relaciones sociales, sino de la materialidad de las personas mismas que participan en esas relaciones sociales. Esta forma de relación social, es decir, la racialización de las relaciones de jerarquía, la racialización de las relaciones de cada ámbito del poder, impregna y pervade cada una de las instancias, cada uno de sus ámbitos. Y modifica y reconfigura todos aquellos mecanismos que le eran previos⁴⁷.

Au centre de l'analyse de la Modernité/Colonialité se trouve l'idée que la conquête de l'Amérique est le facteur clé qui a permis la formation du système-monde moderne/colonial et a reconfiguré les relations de domination à l'échelle mondiale. Ainsi, bien qu'il puisse y avoir eu des rapports de domination basés sur l'idée de race dans l'Europe prémoderne, ces rapports n'étaient pas intégrés dans le système-monde moderne et restaient des phénomènes « intra-européens ». Selon Wallerstein,

Dans tous les systèmes historiques antérieurs, la xénophobie entraînait, dans le comportement, une conséquence première : le rejet du « barbare » hors du domaine réservé à la communauté, à la société, au groupe interne, la mort étant la version extrême de cette expulsion. Lorsque nous repoussons physiquement l'autre, l'environnement que nous prétendons rechercher gagne en « pureté » mais, inévitablement, nous perdons simultanément quelque chose. Nous perdons la force de travail de la personne expulsée et, par conséquent, la contribution de cette personne à la création d'un surplus que nous aurions pu nous approprier périodiquement. Pour tous les systèmes historiques, cela représente une perte. Mais la perte est particulièrement grave lorsque toute la structure et toute la logique du système sont fondées sur l'incessante accumulation du capital.

Un système capitaliste en expansion [...] requiert toute la force de travail disponible, puisque c'est ce travail qui produit les biens dont le capital est extrait pour être accumulé. L'expulsion hors du système est alors sans objet. Mais si l'on veut maximiser l'accumulation du capital, il faut, simultanément, minimiser les coûts de production (et par conséquent les coûts de la force de travail). Le racisme est la formule magique favorisant la réalisation de tels objectifs⁴⁸.

L'objet de ce travail n'est pas de trancher la question de l'origine de l'idée de race ou des relations raciales dans l'Histoire. Cependant, il est important de comprendre l'importance de la perspective américaniste et du système-monde dans la pensée de Quijano et des membres du groupe M/C. En identifiant la conquête de l'Amérique et la date de 1492 comme le moment de constitution du système-monde moderne/colonial et de la race en tant que catégorie de classification de la population mondiale, cela déplace le lieu d'énonciation en situant l'expérience

⁴⁷ Aníbal Quijano, « Colonialidad del Poder y Des/Colonialidad del Poder » (Conferencia, XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, Argentina, 4 septembre 2009), <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/51.pdf>.

⁴⁸ Immanuel Wallerstein, « Universalisme, racisme, sexisme », in *Race, nation, classe : les identités ambiguës*, 2e éd, La Découverte poche (Paris: La Découverte, 2007), 75-76.

américaine, longtemps négligée dans les théories postmodernes et postcoloniales, au centre de l'analyse sociale, comme nous le verrons dans le deuxième chapitre de cette thèse.

Dans ce travail, nous nous intéressons spécifiquement à la manière dont la théorie de la Modernité/Colonialité aborde l'art et l'esthétique en tant qu'éléments de la *matrice coloniale du pouvoir*, ainsi qu'aux artistes et institutions qui s'emparent de cette théorie dans la construction de leur discours artistique. En effet, comme nous le verrons ultérieurement, la théorie de la colonialité a donné lieu à différentes lignes de recherche sur la colonialité du pouvoir, du savoir, de l'être et, plus récemment, de la nature et du genre. Cependant, la réflexion sur la colonialité de l'art, et plus particulièrement sur les discours sur la décolonialité de l'art ou les esthétiques décoloniales, reste largement inexplorée. Cela peut être attribué à la nouveauté des appropriations de cette théorie dans les discours artistiques et à la difficulté de concilier le discours décolonial avec les pratiques institutionnels de l'art, comme nous le verrons par la suite.

Récemment, Évelyne Toussaint a dirigé la publication intitulée *Postcolonial/Décolonial. La preuve par l'art*⁴⁹, qui résulte d'une série de séminaires sur l'art et la postcolonialité organisés entre 2016 et 2018 par le département d'histoire de l'art de l'Université Toulouse-Jean Jaurès en partenariat avec les Abattoirs, Musée- FRAC Occitanie. Cependant, parmi les cinq articles constituant la partie intitulée « Pensée critique latino-américaine et art décolonial », deux sont des introductions théoriques au paradigme décolonial, deux abordent les conceptualismes latino-américains comme tentatives de situer l'art dans le contexte régional, et un seul⁵⁰ traite directement de la relation entre colonialité et esthétique. Cette constatation met en évidence la réflexion qu'il reste à mener sur l'art et la colonialité/décolonialité.

Comme nous tentons de l'expliquer dans le troisième chapitre de ce travail, l'art, en tant qu'activité humaine autonome visant à créer des œuvres destinées à la contemplation, est un produit de la Modernité. Cependant, les langages symboliques et sensibles ont été utilisés dans toutes les sociétés historiquement connues. De même, les langages artistiques et sensibles sont utilisés en dehors des frontières institutionnelles de l'art en tant qu'arme politique de résistance et de critique envers le système dominant, surtout depuis la deuxième moitié du XX^{ème} siècle⁵¹. Le militantisme utilise également de plus en plus des formes artistiques dans ses actions, ce que

⁴⁹ Evelyne Toussaint, éd., *Postcolonial/Décolonial : la preuve par l'art*, Tempus Artis, Tempart 12 (Toulouse cedex 9: Presses Universitaires du Midi, 2021).

⁵⁰ Fabiana Ex-Souza, « Interroger le terrain du sensible : la colonialité esthétique », in *Postcolonial/Décolonial : la preuve par l'art*, Tempus Artis, Tempart 12 (Toulouse cedex 9: Presses Universitaires du Midi, 2021), 103-8.

⁵¹ Nous faisons référence aux débuts des actions tels les *happenings* et la performance, par exemple, qui furent par la suite intégrés au système institutionnel de l'art.

l'on appelle souvent l'*artivisme*. Dans certains cas, ces actions artistiques peuvent être décrites comme des actions artistiques décoloniales. Lissell Quiroz, historienne spécialiste en études latino-américaines, a récemment édité un ouvrage collectif sur l'*artivisme* féministe dans les Amériques⁵². Le sujet des liens entre l'art, la colonialité et la décolonialité est vaste. Dans cette étude, nous avons choisi de nous concentrer sur les pratiques et les discours liés à la colonialité/décolonialité au sein des institutions artistiques, telles que les institutions d'enseignement artistique, les musées et les biennales, dans le but d'identifier dans quelle mesure la pensée critique décoloniale peut être intégrée aux discours et pratiques artistiques reconnues par les institutions.

Art et colonialité

En suivant la conception de Quijano de la *matrice coloniale du pouvoir* comme un système de contrôle et de domination qui subordonne tous les aspects de l'existence humaine des sociétés du système-monde moderne à l'hégémonie du modèle moderne/occidental⁵³, il est pertinent de s'interroger sur le rôle de l'art au sein de ce système de domination.

Une première exploration du concept d'« art » révèle que sa conception moderne, en tant qu'activité autonome par rapport aux autres sphères des activités humaines, émerge au XV^{ème} siècle dans l'Italie de la Renaissance⁵⁴. Elle se consolide au XVIII^{ème} siècle avec les travaux du philosophe allemand Immanuel Kant⁵⁵ (1724-1804) qui établit l'esthétique en tant que science du beau. Il est intéressant de noter que cette période correspond également à la formation du système-monde moderne et à sa consolidation.

⁵² Lissell Quiroz, *Féminismes et artivisme dans les Amériques, XXe-XXIe siècles*, Genre à lire et à penser (Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2021).

⁵³ Quijano, « Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina », 209.

⁵⁴ Paul Oskar Kristeller, « The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I », *Journal of the History of Ideas* 12, n° 4 (octobre 1951): 510-12, <https://doi.org/10.2307/2707484>; Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'Age classique*, Paradoxe (Paris: Editions de Minuit, 1993), 8-9; Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Collection folio Essais 303 (Paris: Gallimard, 1997), 40-44; Alain Tallon, « Arts et artistes à la Renaissance », in *L'Europe de la Renaissance*, vol. 2^e éd., Que sais-je ? (Paris cedex 14: Presses Universitaires de France, 2013), 69-84.

⁵⁵ Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. par Alexis Philonenko, Ed. rev. avec des notes nouv, Bibliothèque des textes philosophiques (Paris: Libr. Philosophique Vrin, 1993); Immanuel Kant, *Anthropologie d'un point de vue pragmatique: précédé de Michel Foucault, introduction à l'anthropologie*, trad. par Michel Foucault, Bibliothèque des textes philosophiques (Paris: Vrin, 2008); Immanuel Kant, *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique Réponse à la question "Qu'est-ce-que les Lumières?"*, trad. par Jacqueline Laffitte (Paris: Nathan, 2009).

L'historien Serge Gruzinski a mis en évidence l'importance fondamentale de l'image dans le processus de colonisation de l'Amérique⁵⁶, ainsi que dans les multiples résistances à l'imposition d'une vision du monde venue de la péninsule ibérique. L'art, et particulièrement l'image, joue un rôle essentiel dans cette colonisation de l'imaginaire et du sensible, visant à effacer les cosmovisions propres aux sociétés autochtones pour imposer une unique manière de comprendre et de ressentir le monde, une normativité épistémique, éthique, sociale et morale en accord avec le nouveau système-monde moderne. Cependant, aucune imposition, aussi brutale soit-elle, n'efface complètement les bases sur lesquelles elle se fonde. Les habitants des territoires désormais appelés Amérique (tels que l'Anahuac, le Tawantinsuyu, l'Abya Yala, etc.) ont résisté, se sont adaptés et ont incorporé les nouveaux codes à leurs imaginaires et à leurs comportements, donnant ainsi naissance à des expressions hautement syncrétiques et à des nouveaux imaginaires qui continuent de caractériser les sociétés latino-américaines aujourd'hui⁵⁷.

Cependant, il est important de ne pas oublier que la naissance d'un monde métis ou hybride au cours des trois siècles de colonisation en Amérique hispanique, qui continue à marquer les sociétés modernes latino-américaines jusqu'à nos jours, est le résultat de l'imposition violente de la *matrice coloniale du pouvoir*. En ce sens, les rapports sociaux et de production, la génération de connaissances, les expressions sensibles, les relations de genre, et autres, ont été hiérarchisés et soumis à l'hégémonie de l'Europe moderne⁵⁸. Malgré les résistances à l'imposition du modèle hégémonique, ces dernières sont restées marginales, quand elles n'ont pas été violemment réprimées. Ainsi, malgré les particularités du métissage hispano-américain, la conception moderne de l'art et les multiples hiérarchisations qui en découlent (notamment en ce qui concerne l'art populaire et l'artisanat) continuent à être imposées aux sociétés hispano-américaines depuis la colonisation et jusqu'à nos jours.

⁵⁶ Serge Gruzinski, *La guerre des images: de Christophe Colomb à « Blade Runner » ; (1492-2019)* (Paris: Fayard, 1990).

⁵⁷ Juan Carlos Baeza Soto, *La palette du ciel. Art baroque ibéro-américain (XVIe-XVIIIe siècles): colonisation de l'esprit et iconophilie chrétienne dans le Nouveau Monde*, Studia Remensia, volume 7 (Reims: Épure - Éditions et presses universitaires de Reims, 2021); Serge Gruzinski, *La colonisation de l'imaginaire: sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVIe-XVIIIe siècle*, Bibliothèque des histoires (Paris: Gallimard, 1988); Dawn Ades, *Art in Latin America: the modern era, 1820-1980* (New Haven: Yale University Press, 1989), 9-12.

⁵⁸ Nelly Richard, « Modernidad, Postmodernismo y Periferia », in *Visión del Arte Latinoamericano en la década de 1980* (Lima, Pérou: Centro Wilfredo Lam, 1994), 34; L'historienne britannique de l'art, Dawn Adès, explique par exemple que les Académies d'art fondées en Amérique hispanique entre 1785 (Mexique) et 1919 (Pérou) suivaient une ligne normative profondément eurocentrique. Le canon de beauté et le choix des sujets étaient majoritairement importés d'Europe, tout comme la plupart des directeurs et enseignants de ces institutions. Voir : Ades, *Art in Latin America*, 27-30.

La constitution des états indépendants en Amérique latine, sur la base de modèles euro-centrés de l'état-nation moderne dès le XIX^{ème} siècle, s'est appuyé sur la *matrice coloniale du pouvoir* et les sociétés latino-américaines se sont constamment définies en relation avec l'Europe et aux États-Unis⁵⁹. Le domaine de l'art n'échappe pas à cette dynamique. L'art latino-américain a, depuis ses origines, oscillé entre les défenseurs de la reproduction de l'esthétique occidentale comme référence suprême et ceux qui plaidaient pour la réappropriation de l'histoire précolombienne, du contexte et de la culture locales pour la création d'un art authentique⁶⁰. Si jusqu'au début du XX^{ème} siècle, les premiers étaient prédominants, à partir du premier quart du siècle, les seconds gagnent en importance, portés par la consolidation des États-nations et les mouvements nationalistes⁶¹. Ces nouveaux mouvements artistiques nationalistes, avec le muralisme mexicain comme principal représentant, cherchent à la fois à s'affirmer comme un art à part entière et comme un art spécifique à la réalité nationale⁶².

Or, pour l'histoire de l'art et la critique d'art dominante, l'art latino-américain a souvent été perçu comme un art « exotique » ou comme un « dérivatif » de l'art occidental, pour reprendre les termes de l'historien britannique de l'art, Edward J. Sullivan⁶³. Lors du discours

⁵⁹ Nous faisons ici référence à l'état-nation comme institution fondamentale du système-monde moderne, fondée sur les notions de souveraineté, d'universalisme et de démocratie, et non à un système politique. La constitution des états-nations modernes requérait une population relativement homogène, ainsi qu'une organisation et une distribution du pouvoir qui se sont cristallisées autour du concept de citoyenneté. Voir : Wallerstein, *Le Système du monde du XVe siècle à nos jours I : Capitalisme et économie-monde (1450-1640)*, I:71, 123-26; Immanuel Wallerstein, « L'Occident, le capitalisme et le système-monde moderne », *Sociologie et sociétés* 22, n° 1 (1990): 15, <https://doi.org/10.7202/001837ar>; Wallerstein, *Comprendre le monde*, 65-72; Ceci ne signifie pas que les nouveaux états hispano-américains aient reproduit à la lettre les systèmes politiques européens. Comme le souligne l'historienne argentine Hilda Sabato, alors que la majeure partie de l'Europe était organisée en monarchies constitutionnelles, les états hispano-américains ont plutôt choisi la république comme modèle politique. Étant donné qu'il n'existait pas de modèle unique de république, celle-ci a adopté différents formats, s'inspirant des expériences des États-Unis et de l'Europe, mais tous ont introduit des innovations radicales dans l'institution politique et dans les formes de légitimation de l'autorité. Selon l'historienne argentine, loin d'imiter un exemple précis, les Hispano-américains ont adopté et adapté, copié et innové, incorporé ou rejeté les modèles externes selon leurs propres inclinations et objectifs. Voir : Hilda Sabato, *Repúblicas del Nuevo Mundo: el experimento político latinoamericano del siglo XIX* (Taurus, 2021).

⁶⁰ Par exemple, Dawn Ades explique qu'au début du XIX^{ème} siècle, le jésuite Pedro José Márquez publie deux études dans lesquelles il soutient que les notions de beauté sont relatives et que les grands monuments du passé indigène devraient être étudiés sur un pied d'égalité avec ceux de la Grèce et de Rome. En contraste, le critique José Bernardo Couto, fervent soutien de l'un des directeurs les plus influents de l'Académie San Carlos, Peregrín Clavé, a rejeté toute valeur qui pourrait être attribuée aux œuvres du vieux monde indigène, qui, selon lui, ne leur appartenait pas ; les artistes devraient plutôt se tourner vers celles de l'Amérique espagnole. Voir : Ades, *Art in Latin America*, 27-28.

⁶¹ Antonio R. Romera, « Despertar de una conciencia artística (1920-1930) », in *América Latina en sus artes*, Serie América Latina en su cultura (México: Siglo XXI Ed. [u.a.], 1974), 5-6.

⁶² Susana T. Teval et Shifra M. Goldman, « El arte latinoamericano y la búsqueda de la identidad », in *Visión del Arte Latinoamericano en la década de 1980* (La Habana: PNUD/UNESCO y Centro Wilfredo Lam, 1994), 21-32; Marta Traba, « Artes plásticas latinoamericanas: la tradición de lo nacional », *Hispanamérica* 8, n° 23 (décembre 1979): 43-69.

⁶³ Sullivan écrit : « *Aún hoy siguen existiendo prejuicios contra el arte latinoamericano en los medios académicos. Influidos por el eurocentrismo de la historia del arte al uso, lo han considerado desde antaño como una forma*

d'ouverture du *Symposium d'Austin* de 1975 qui a réuni les plus importants théoriciens de l'art latinoaméricain autour de la question de l'identité dans l'art latinoaméricain et le rôle de la critique d'art⁶⁴ Octavio Paz déclara :

[P]or la historia y la cultura pertenecemos a Occidente, no a ese Tercer Mundo del que hablan los economistas y los políticos. Somos un extremo de Occidente, un extremo excéntrico, disonante. [...] Desde el XVIII hemos bailado a fuera de compás, a veces contra corriente y otras, como en el periodo modernista, tratando de seguir las piruetas del día. Por fortuna, nunca lo hemos logrado enteramente. No seré yo el que lo lamente; nuestra incapacidad para ponernos a tono ha producido, oblicuamente, por decirlo así, obras únicas. Obras que, más que excéntricas, hay que llamarlas excepcionales. Pero en el campo del pensamiento, la política, la moral pública y la convivencia social nuestra excentricidad ha sido funesta⁶⁵.

Le discours de Paz met en évidence d'une part la préoccupation latino-américaine d'être en accord avec les mouvements culturels venant d'Europe et des États-Unis, malgré le *retard* dans la course vers le progrès, et d'autre part la conception de l'art et de la culture latino-américaine comme source d'altérité et d'exubérance. Jusqu'à la fin des années 80, la principale inquiétude de la critique artistique latino-américaine était donc de construire une pensée autonome ou une *pensée visuelle indépendante*, comme l'a appelée le critique et théoricien de l'art péruvien-mexicain Juan Acha (1916-1995) :

El problema quizá más importante que actualmente enfrentan las artes visuales de nuestra América es la falta de un pensamiento visual autónomo que las nutra y las renueve. Porque esta autonomía tiene que ser el obligado primer paso de nuestros esfuerzos de independencia artística y de la consiguiente autodeterminación estética. Y porque es en las artes de muchos de nuestros países en las que registramos -no sin alarma- una insensibilidad para la urgencia de generar y desenvolver ideas visuales específicas, o sea, independientes de otras ideas, aunque vayan acompañadas de éstas⁶⁶.

Cependant, dans cette quête d'une autonomie pour l'art latino-américain, la réflexion est souvent restée limitée à la défense de ce qui serait propre à cet art, c'est à dire d'un art « authentique », généralement associé aux représentations mythologiques et folkloriques de la

exótica o derivada del arte europeo y norteamericano » in : Edward J. Sullivan, éd., *Arte latinoamericano del siglo XX* (Madrid: Nerea, 1996), 14.

⁶⁴ Sur cet important événement voir : José Luis De La Nuez Santana, « Un momento relevante en la historia de la crítica artística latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX: el simposio de Austin (1975) », *Revista de historiografía* 33 (2020): 83-107, <https://doi.org/10.20318/revhisto.2020.5486>; Les actes du symposium ont été publiés in : Damián Bayón, *Simposio de Austin : El artista latinoamericano y su identidad* (Caracas: Monte Avila, 1977).

⁶⁵ Octavio Paz, « Palabras al Simposio », in *El artista latinoamericano y su identidad : actas*, par Damián Bayón (Monte Avila, 1977), 21-25.

⁶⁶ Juan Acha, *Hacia una teoría americana del arte*, 1er éd., Serie antropológica (Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1991), 35.

pureté originelle des peuples autochtones. Comme le souligne la théoricienne de l'art chilienne Nelly Richard (1948-) :

Estas concepciones -esencialistas y metafísicas- de una latinoamericanidad mitologizada y folclorizada en innumerables versiones (indigenistas, nacionalistas y tercermundistas) recubren distintas formas de primitivismos según los cuales lo latinoamericano consistiría en un depósito prefijado de identidad. Su revelación pasaría por el trayecto mítico y arcaizante de un retorno a las fuentes: representación estática de un origen (el sustrato indígena) o de una memoria (el pasado mestizo) ritualizados por la fijeza de una tradición⁶⁷.

Au niveau international, pendant au moins les deux premiers tiers du XX^{ème} siècle, l'art latino-américain ne suscitait guère d'intérêt, et seuls quelques artistes bénéficiaient d'une reconnaissance au-delà de leurs frontières, tels que les muralistes mexicains Diego Rivera, José Clemente Orozco et David Alfaro Siqueiros, ou l'Uruguayen Joaquín Torres García. Les expositions dédiées à la région étaient rares en Europe ou aux États-Unis,⁶⁸ et les collectionneurs internationaux ne montraient que peu d'intérêt pour les œuvres de la région. Même les artistes les plus renommés de l'époque ne se vendaient pas à des prix dépassant les 100,000 dollars. Un exemple marquant est celui de Frida Kahlo : lors de la première vente aux enchères dédiée à l'art mexicain en 1977 à Sotheby's, son premier tableau jamais mis en vente était estimé entre 20,000 et 30,000 dollars, et il a été vendu à seulement 19,000⁶⁹

Cependant, la situation commence à évoluer vers la fin des années 80. En 1985, le Centre Pompidou organise une rétrospective consacrée au peintre surréaliste chilien Roberto Matta (1911-2002), tandis que la Galerie Hayward de Londres présente une exposition sur la phase constructiviste de Torres García, suivie d'une rétrospective dédiée à Diego Rivera l'année suivante. Au cours des trois dernières années de cette décennie, plusieurs expositions majeures mettent en valeur l'art de l'Amérique latine⁷⁰, telles que *Trésors du Mexique Antique* au musée de Beaux-Arts de Bruxelles, *Images du Mexique Contemporain* à Francfort, *Art in the*

⁶⁷ Richard, « Modernidad, Postmodernismo y Periferia », 35.

⁶⁸ Pour un panorama sur l'art latino-américain dans les circuits internationaux pendant le XX^{ème} siècle voir : Roberto Puntual, « La mirada del viejo mundo hacia el nuevo mundo », in *Visión del Arte Latinoamericano en la década de 1980* (Lima, Perú: Centro Wilfredo Lam, 1994), 65-68.

⁶⁹ Mary-Anne Martin, « The Latin American Market Comes of Age », *Mary-Anne Martin | Fine Art* (blog), consulté le 22 août 2019, <https://mamfa.com/2374/the-latin-american-market-comes-of-age-2>; Ignacio Gutiérrez Zaldivar, « El arte latinoamericano y el mercado internacional », in *Visión del Arte Latinoamericano en la década de 1980* (La Habana: PNUD/UNESCO y Centro Wilfredo Lam, 1989), 103-6.

⁷⁰ L'une des critiques faites par la critique latino-américaine sur ces expositions à l'époque, est leur conception par des commissaires d'exposition européens ou états-uniens. Aracy Amaral dit clairement : « *Si un europeo tuviese que curar una muestra de arte asiático, difícilmente los orientales aceptarían su enfoque... Así, cuando los europeos o norteamericanos realizan exposiciones sobre arte latinoamericano es difícil que los artistas e intelectuales de abajo del Río Grande acaten con placer esas curadurías* » Aracy Amaral, « Art in Latin America: Permanencia de lo Pintoresco », in *Visión del Arte Latinoamericano en la década de 1980* (Lima, Perú: Centro Wilfredo Lam, 1994), 69-73.

Fantastic : Latin America 1920-1987 au Musée d'Art d'Indianapolis, *Modernidade : Art Brésilien du XX^{ème}* au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, et *Art from Latin America : The Modern Era 1920-1980* à la Hayward Gallery de Londres⁷¹.

En parallèle, la publication de la biographie de Frida Kahlo par Hayden Herrera en 1985 suscite un vif intérêt pour cette artiste, la propulsant au rang de modèle pour toute une génération. Cette reconnaissance croissante se traduit également sur le marché de l'art : en 1989, son tableau *Dos desnudos en el bosque*, estimé entre 120 000 et 160 000 dollars, est vendu pour la somme de 506 000 dollars⁷² tandis que « *Diego y yo* » atteint la somme remarquable de 1 430 000 dollars, six mois plus tard, devenant ainsi la première œuvre latino-américaine à dépasser le seuil du million de dollars. Ainsi, à la fin des années 80 l'art latino-américain bénéficie d'une reconnaissance internationale. Toutefois, il est perçu à la fois comme un art homogène et comme un art exotique⁷³.

Pour l'art latino-américain, la décennie des années 90 débute avec une sorte de *boom* dans les arts visuels, qui fait écho au boom littéraire des années 1960⁷⁴ et qui fait partie d'un discours sur la fin du circuit de l'art eurocentriste et le début de l'*art global*. Cependant, pour être pleinement reconnu dans le circuit de l'art mondial, il devait se détacher des étiquettes qui le définissaient comme un art fantastique, magique et folklorique. En 1992, les critiques d'art et commissaires d'exposition Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León et Rachel Weiss organisent l'exposition *Ante América* à Bogota. Dans l'introduction du catalogue, ils expriment

⁷¹ Puntual, « La mirada del viejo mundo hacia el nuevo mundo », 67.

⁷² Ce même tableau a été vendu en 2016 pour 8 millions de dollars, un nouveau record.

⁷³ Par exemple, en 1987, l'exposition "*Art of the Fantastic*" au Musée d'Art d'Indianapolis a suscité une grande polémique en accentuant la partition esthétique entre le Nord et le Sud, ainsi qu'en généralisant la culture latino-américaine de manière homogène. Dans son catalogue, on peut lire : "Les artistes latino-américains du XXe siècle utilisent des images fantastiques pour définir leur identité culturelle particulière, développée sur une période de 400 ans. Bien que les différentes régions et nations représentées aient des caractéristiques distinctes, elles partagent une histoire commune : leur foi catholique, leur passé colonial, leur héritage précolombien et africain, leurs institutions politiques en constante évolution, leur lutte pour une indépendance politique, économique et culturelle vis-à-vis de l'Europe [et des États-Unis], et enfin, leur isolement des centres de la culture occidentale [...] il faut rappeler que les valeurs esthétiques du public latino-américain ne sont pas les mêmes que celles du public européen ou du public nord-américain. La poésie, le mystère, l'impact dramatique, la métaphore et l'ambiance spirituelle sont particulièrement appréciés par rapport à l'empirique ou au littéral [...]. L'écriture critique et l'historiographie de l'art reflète également cette différence d'approche. Dans l'écriture du Nord, l'interprétation dépend de l'organisation des informations factuelles sur l'art et l'artiste [...]. Le critique latino-américain, quant à lui, accorde de la valeur à ses émotions face à l'œuvre d'art, ainsi qu'à l'imagination et à la poésie que l'artiste est capable d'inspirer chez le spectateur. Il ou elle ne croit pas nécessaire d'être aussi scientifique que le critique nord-américain pour tirer des conclusions sur l'art" : Day, H. T., Hollister Sturges (eds.), *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987* cité in : Joaquín Barriendos Rodríguez, « La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos » (Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013), 57-58, <http://hdl.handle.net/2445/41383>.

⁷⁴ Iria Candela, *Contraposiciones, 1990-2010: arte contemporáneo en Latinoamérica*, Alianza forma 171 (Madrid: Alianza, 2012), 17-18.

leur volonté de « [v]er el arte de América desde él mismo y desde el sur, e intentar difundirlo en su complejidad, evitando las generalizaciones estereotipadas, las “otrizaciones” de un nuevo exotismo y la satisfacción de expectativas cliché »⁷⁵.

Trois ans plus tard, dans l'introduction de l'ouvrage *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*⁷⁶, Gerardo Mosquera fait une synthèse de l'évolution complexe de la théorie de l'art en Amérique latine depuis les années 60. Cette évolution a été marquée par la recherche d'une identité nationale ou régionale, anti-impériale, utopique, mais à partir des années 80, les discours ont changé en lien avec la conscience postcoloniale et/ou postmoderne, ainsi qu'avec l'échec de toute utopie. Selon Mosquera, ce changement est très positif car il libère la théorie latino-américaine du fardeau des métarécits, lui permettant de se concentrer sur les changements petits et horizontaux⁷⁷.

En 1996, lors de la foire internationale d'art ARCO de Madrid, Mosquera déclare que « l'art latino-américain ne l'est plus », une idée qu'il développera par la suite dans plusieurs communications et textes. Pour lui, l'idée d'un art *depuis* l'Amérique latine devait désormais remplacer l'idée d'un art *de* l'Amérique latine :

Desde, y no tanto de, en y aquí, es hoy la palabra clave en la rearticulación de las cada vez más permeables polaridades local-internacional, contextual-global, centros-periferias, Occidente-No Occidente.

Cuando decía que el arte latinoamericano está dejando de serlo, me refería a dos procesos que observo hoy en el continente. Uno tiene lugar en la esfera de la producción artística, y el otro en las de circulación y recepción. Por un lado, está el proceso interno de superación de la neurosis de la identidad entre los artistas, críticos y curadores. Éste está trayendo una paz que permite mayor concentración en la labor artística. Por otro, el arte latinoamericano comienza a apreciarse en cuanto arte sin apellidos. En vez de exigírsele declarar el contexto, se le reconoce cada vez más como participante en una práctica general que no tiene por necesidad que exponer el contexto y que en ocasiones refiere al arte mismo. Esto se corresponde con la mayor internacionalización de los circuitos artísticos, que lentamente va superando el pseudointernacionalismo del mainstream, como parte de los procesos de globalización⁷⁸.

La déclaration de Mosquera, semble établir que l'art latino-américain trouvait enfin sa place dans la globalité, au-delà des étiquettes identitaires et des exotismes, dans des conditions d'égalité. Cependant, cette position soulève plusieurs interrogations. Selon le critique cubain,

⁷⁵ Gerardo Mosquera, Rachel Weiss, et Carolina Ponce de León, *Ante América* (Bogota: Banco de la República, 1992), 10.

⁷⁶ Gerardo Mosquera, éd., *Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America*, 1st MIT Press ed (London : Cambridge, Mass: The Institute of International Visual Arts ; The MIT Press, 1996).

⁷⁷ Mosquera, 12.

⁷⁸ Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas* (Madrid: Exit Publicaciones, 2010), 126-27.

les artistes latino-américains ont dépassé la « névrose sur l'identité » et le circuit de l'art reconnaît désormais l'art provenant de l'Amérique latine comme un art « *sin apellidos* » qui n'est obligé d'explicitier son contexte. D'un côté, ces affirmations semblent homogénéiser la catégorie d'« artiste latino-américain » et son lieu d'énonciation. De l'autre côté, la célébration d'une réception internationale de l'art latino-américain comme art « tout court » pose la question de l'égalité des conditions de production des artistes et leur interaction avec leur contexte.

Sur la réception de l'art latino-américain par le circuit international de l'art, le chercheur mexicain spécialiste en art Joaquín Barriendos (1973-) explique que la déclaration de Mosquera risque en réalité de conférer à l'art latino-américain un excédent de capital symbolique, qu'il qualifie d'« actif-périphérie »⁷⁹. Autrement dit, en cherchant à libérer l'art latino-américain des étiquettes et des stéréotypes, Mosquera pourrait renforcer une dynamique où cet art est valorisé principalement en tant qu'art de la périphérie, soulignant ainsi sa position subalterne par rapport aux centres de pouvoir artistique.

En outre, nous semble primordial de questionner qui détient le pouvoir de définir qui est un « artiste latino-américain » et de réfléchir à la pertinence de célébrer une catégorie « art » hors contexte, comme si les œuvres étaient créées en dehors de toute influence liée aux rapports de pouvoir — qu'ils soient géopolitiques, sociaux, genrés, entre autres. De plus, il nous paraît essentiel de passer de l'analyse de la représentation, c'est-à-dire des imaginaires et des significations attribuées à une œuvre ou à un artiste, à l'analyse de l'énonciation, c'est-à-dire à l'action propre de l'artiste lorsqu'il produit un énoncé dans un contexte précis. Walter Mignolo aborde cette question, un an avant la déclaration de Mosquera :

À la suite de ce changement épistémologique [de l'analyse des représentations à l'analyse des interactions], la question géoculturelle « Qui sommes-nous ? » (Chilien, Argentin, Caraïbéen, Andin, Latino-américain, etc.) peut être décomposée en deux questions plus profondes : 1) Qui construit quelle image ? 2) Comment construire une image de soi face à sa définition ou à son identification par d'autres (que ce soit par d'autres personnes ou par des institutions) ? À mesure que la question change, l'orientation des préoccupations théoriques et philosophiques change

⁷⁹ Barriendos explique : « *Lo que se constata con el boom del arte latinoamericano -cualquier cosa que ello signifique- es que aunque se declare que el arte latinoamericano ha dejado de serlo, ni el arte latinoamericano ni la idea del arte latinoamericano se extinguen; por el contrario, se reproducen, con más fuerza, en más lugares y con más tonalidades: entre más se declara que lo que caracteriza al arte latinoamericano no es su carácter fantástico, sino su capacidad innata para la apropiación y la fagotización [sic] de lo que no le es propio, el arte latinoamericano es fagotizado [sic] y consumido cada vez y cada vez con más apetito por lo global como una modernidad otra; en la medida en que se declara que el arte latinoamericano vive de la adversidad, esa adversidad se vuelve cada vez más un activo-periferia del mercado del arte y de la diferencia. [...] no es casualidad que la declaración de muerte de la idea del arte latinoamericano coincida con su boom y su articulación como un nicho en el mercado global del arte* » in Barriendos Rodríguez, « La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos », 69-70.

également. Le jeu mimétique et le désir des intellectuels vivant dans les colonies ou les nations néocoloniales (à la périphérie ou, si vous le souhaitez, dans les centres coloniaux ou néo coloniaux) de devenir des acteurs dans les jeux joués ailleurs les empêchent (plus souvent qu'autrement) de rechercher une construction théorique fondée sur les besoins locaux qui sont en tension constante avec les forces mondiales. De telles tensions nourrissent des sensibilités particulières, qui à leur tour engendrent des identifications géoculturelles à l'intersection de constructions imaginaires et de lieux d'énonciation⁸⁰.

La proposition de mettre l'accent sur l'analyse des interactions et des lieux d'énonciation jette les bases de ce que Mignolo définira par la suite comme la *pensée frontalière* ou la *pensée décoloniale*. Cette réflexion permet de complexifier la compréhension des imaginaires concernant les identités et d'aborder les énonciations comme étant contextuelles et performatives. Ceci favorise une analyse des lieux d'énonciation des discours artistiques au sein de la *matrice coloniale du pouvoir*.

Vers un discours sur les esthétiques décoloniales

Au début du XXI^{ème} siècle, la réflexion sur la colonialité de l'art commence à prendre forme et suscite des débats importants. Les premières interrogations portent sur le rôle de l'art dans la perpétuation des enjeux de domination de la *matrice coloniale du pouvoir*, c'est-à-dire dans la reproduction d'un canon esthétique, dans une histoire de l'art et un marché de l'art eurocentrés. Cependant, au-delà de cette prise de conscience, une question fondamentale se pose : un art décolonial ou une esthétique décoloniale sont-ils possibles et quelles pourraient être leurs caractéristiques ?

Pour aborder cette question, le chercheur en art Pedro Pablo Gómez organise, en collaboration avec Walter Mignolo, une première exposition intitulée *Estéticas Decoloniales*, à Bogota en 2010. Cette exposition marque le point de départ d'une réflexion sur les « esthétiques décoloniales » et conduit à la formation d'un groupe d'artistes/chercheurs et de critiques d'art travaillant sur ce sujet. Cinq ans plus tard, en 2015, Pedro Pablo Gómez organise sa deuxième

⁸⁰ Dans le texte original : « *As a result of this epistemological shift, the geocultural question 'Who are we?' (Chilean, Argentinian, Caribbean, Andean, Latin American, etc.) can be broken down into two, more penetrating questions: 1) Who is constructing what image ? and 2) How does one construct a self-image in the face of one's definition or identification by others (whether by other people or by institutions) ? As the question shifts, so does the orientation of theoretical and philosophical concerns. The mimetic game and the desire of intellectuals living in (i.e., being at) the colonies or the neocolonial nations (at the periphery or, if you wish, in the colonial or neocolonial centers) to become players in the games played elsewhere prevent them (more often than not) from striving for a theoretical construct grounded in the local needs that are in constant tension with global forces. Such tensions nourish particular kind of sensibilities, which in turn engender geocultural identifications at the intersection of imaginary constructions and loci of enunciation* » in Mignolo, « Afterword », 176.

exposition, *HD : Haceres Decoloniales*, où il semble répondre aux questionnements posés lors de la première exposition.

La proposition des esthétiques décoloniales suscite des débats et des réflexions qui évoluent dans le temps. Ces débats nous conduisent à nous intéresser à la nature même du discours et son rôle dans la structuration des idées et des mouvements. Comme l'explique le philosophe français Michel Foucault (1926-1984), « le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer »⁸¹. Dès lors, notre enquête se focalise sur la formation et l'évolution du discours entourant les esthétiques décoloniales.

À partir de l'étude de deux expositions organisées à Bogota par Pedro Pablo Gómez, en plus des divers débats, actions et réflexions survenus entre ces deux moments, notre objectif est de répondre aux questions suivantes : est-il réellement possible de décoloniser l'art ? Quelles pourraient être les caractéristiques d'une esthétique décoloniale ? Des artistes inscrivent-ils leurs démarches de création dans une perspective décoloniale ?

La première partie de ce travail vise à situer la théorie sur la Modernité/Colonialité/Décolonialité dans l'histoire de la pensée latino-américaine afin d'identifier ses sources et ses particularités par rapport à d'autres théories critiques de la Modernité, telles que la postmodernité et la postcolonialité. Nous nous attardons sur la construction de la perspective Modernité/Colonialité/Décolonialité et ses interactions avec d'autres perspectives épistémiques. Cette première partie permettra de poser des premières pistes de réflexion sur le rôle de l'art dans la *matrice coloniale du pouvoir*.

Dans la deuxième partie, nous porterons notre attention sur l'exposition « *Estéticas Decoloniales* » (2010), inscrite dans le cadre de la pensée décoloniale telle que proposée par le groupe Modernité/Colonialité. Elle est la première à explorer la signification d'une « esthétique décoloniale » ou d'une « pratique artistique décoloniale » dans le circuit de l'art contemporain. Nous analysons cette exposition à partir de la positionnalité⁸² des artistes vis-à-vis de la *matrice coloniale du pouvoir* et de leur volonté de s'énoncer depuis cette position.

⁸¹ Michel Foucault, *L'ordre du discours: Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, nrf (Paris: Gallimard, 2009), 12.

⁸² On parle de « positionnalité » du chercheur pour définir une approche théorique et réflexive de la subjectivité dans le champ des Sciences Humaines et Sociales. Cette notion au caractère évolutif au sein de la communauté scientifique, désigne au départ une démarche introspective et autocritique du chercheur qui se positionne et se

La proposition des esthétiques décoloniales a suscité des réactions vives au sein de la communauté universitaire colombienne. Afin de contextualiser ces débats, nous abordons également la proposition de l'altermodernité du commissaire d'art français Nicolas Bourriaud (1965-), qui se présente comme une « esthétique de la globalisation ». La confrontation entre *altermodernité* et *décolonialité* met en évidence les différences des lieux d'énonciation entre ces deux perspectives et nous amène à explorer les points de tension qu'elle soulève.

La troisième partie est consacrée à l'exploration des actions sur les esthétiques décoloniales menées à la suite de cette première expérience à Bogota, entamant un processus d'internationalisation de la proposition. Comme nous le verrons, un groupe d'artistes/chercheurs/curateurs se constitue autour des esthétiques décoloniales pour sensibiliser, divulguer et débattre le concept d'« esthétique décoloniale », notamment dans les circuits académiques et artistiques internationaux. Le changement de contexte, de la Colombie aux Etats-Unis ou l'Europe, montre la performativité de l'identité et de l'énonciation ainsi que les différences des histoires locales de la *matrice coloniale du pouvoir*. L'énonciation décoloniale transite alors de la transnationalité à l'indigénéité et nous étudions le cas de l'artiste Benvenuto Chavajay comme modèle de l'artiste décolonial. Nous finalisons cette partie avec l'analyse de l'exposition « *HD : Haceres Decoloniales* » (2015) qui revient sur le questionnement des esthétiques décoloniales à partir d'une réflexion nourrie de cinq années de débat et d'expériences, et avec une maturité qui permet au commissaire et chercheur Pedro Pablo Gómez de mieux définir une position et un concept à travers la pratique curatoriale.

conscientise vis à vis des relations de pouvoir dans lesquelles s'inscrit son travail, en particulier pour informer la relation qu'il entretient avec leur recherche : « Positionnalité », Performascope : Lexique interdisciplinaire des performances et de la recherche-création, Grenoble : Université Grenoble Alpes, 2021, [en ligne] : <http://performascope.univ-grenoble-alpes.fr/fr/detail/177871>

Partie I : Généalogie de la pensée décoloniale : penser
l'Amérique latine

La pensée décoloniale prend racine dans l'expérience et l'histoire des personnes confrontées à la colonialité. Ses origines remontent aux premiers moments de la colonisation de l'Amérique. Walter D. Mignolo cite souvent la *Nueva Crónica y buen gobierno* (1615) de Guaman Poma de Ayala comme l'un des premiers textes témoignant d'une pensée *frontalière* ou décoloniale. Néanmoins, comme le souligne Mignolo, cette pensée est demeurée sous le contrôle des discours coloniaux hégémoniques jusqu'au XX^{ème} siècle⁸³ (le texte de Guaman Poma de Ayala n'a été publié, par exemple, qu'en 1936). Pour cela, dans cette première partie, nous présentons l'évolution de la pensée latino-américaine depuis qu'elle commence à se concevoir comme latino-américaine (après les Indépendances du XIX^e siècle) jusqu'à la formation du groupe Modernité/Colonialité.

Le premier chapitre se concentre sur l'évolution de la conception de l'identité latino-américaine, passant d'une Amérique blanche assimilée à une nouvelle Europe à une Amérique latine anti-impérialiste et populaire qui se différencie de l'Europe et des États-Unis. Nous abordons notamment les courants critiques de la libération qui se sont développés notamment entre les années 50 et 60 et qui sert de base à la formulation de la théorie sur la Modernité/Colonialité et la pensée décoloniale. Dans le deuxième chapitre, nous nous intéressons aux dialogues entre la pensée critique latino-américaine et d'autres courants de pensée critiques issus d'autres expériences, telles que la postmodernité et la postcolonialité. Nous mettons en avant la spécificité et l'originalité de ce que l'on appelle les études culturelles latinoaméricaines, dans lesquelles nous incluons le groupe M/C/D, par rapport à ces deux courants de pensée qui, écrits en anglais et en français et provenant de l'Europe et des États-Unis, ont souvent monopolisé l'attention, reléguant la pensée latino-américaine au second plan. Enfin, le troisième chapitre présente les principaux concepts du tournant décolonial et introduit les premières réflexions sur les liens entre l'art et la colonialité.

⁸³ Walter D. Mignolo, *Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Cuestiones de antagonismo 18 (Madrid: Akal, 2011), 9.

Chapitre 1. L'évolution de la pensée latino-américaine : la quête d'une identité propre

La décolonisation de la connaissance et de la subjectivité est au cœur de la problématique de la pensée latino-américaine depuis, tout au moins, les Indépendances du XIX^{ème} siècle. Les questions portant sur les spécificités de l'Amérique latine, sur son identité et sur les causes de son « retard » ou son « sous-développement », caractérisent la réflexion régionale, peut-être en raison de ce que l'historien mexicain Edmundo O'Gorman (1906-1995) a nommé l'*invention* de l'Amérique, ce processus par lequel l'Europe a conçu l'Amérique « à son image et ressemblance »⁸⁴ en la situant ontologiquement à la fois comme Europe et comme non-Europe⁸⁵. Selon le philosophe espagnol Carlos Beorlegui, « [l]a obsesión de los más interesantes pensadores ibeoramericanos ha sido siempre encontrar su identidad y su lugar en el mundo de la cultura universal »⁸⁶. Aussi pourrions-nous dire que la question du *lieu d'énonciation* dans la production de la connaissance est clé dans l'histoire de la pensée latino-américaine. Penser ses particularités et expliquer sa réalité *depuis* l'Amérique latine a été et est le défi des penseurs latino-américains les plus importants.

La quête d'une pensée latino-américaine autonome est passée par différentes étapes. Pour le sociologue et économiste brésilien Ruy Mauro Marini (1932-1997), la pensée sociale latino-américaine au XIX^{ème} siècle est une pensée raciste qui explique les raisons de son *retard* par l'*impureté* ou la *barbarie* de sa population non-européenne⁸⁷. En effet, les projets de constitution des états-nationaux hispano-américains pendant le XIX^{ème} siècle sont portés par une élite de *criollos* qui cherchent à se distinguer de l'ancienne métropole, mais aussi des Américains d'ascendance non-européenne. Ainsi, la pensée sociale latino-américaine du XIX^{ème} siècle est marquée par la volonté de construire une identité à la fois européenne, c'est-à-dire ayant comme modèle la modernité et le progrès des pays européens, et américaine. Or, le modèle européen suivi est celui des nations franco-anglo-saxonnes (y compris les États-Unis) et non celui de l'Espagne, celle-ci étant perçue comme une nation décadente et sous-développée dont l'Amérique latine a hérité une large partie de ses problèmes.

⁸⁴ Edmundo O'Gorman, *La invención de América. El Universalismo de la cultura de Occidente* (México: Fondo de Cultura Económica, 1958), 88.

⁸⁵ O'Gorman, 93-99.

⁸⁶ Carlos Beorlegui, *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano: una búsqueda incesante de la identidad*, Serie Filosofía, vol. 34 (Bilbao: Universidad de Deusto, 2004), 25.

⁸⁷ Ruy Mauro Marini et Mária Millán, éd., *La teoría social latinoamericana*, vol. 1: Los orígenes (México D.F.: Ediciones El Caballito, 1994), 29.

Dans cette première étape de la pensée latino-américaine, le concept de *civilisation*, pierre angulaire de la pensée des Lumières, est utilisé par les positions les plus conservatrices pour représenter les nouveaux référents culturels européens et l'opposer à la *barbarie*, incarnée par les peuples originaires américains et les descendants des Africains réduits en esclavage et amenés par la force en Amérique. Selon l'historien chilien Miguel Rojas Mix (1934-2022), "*la oposición civilización/barbarie es, a la vez, la antinomia de dos identidades: la europea y la americana*"⁸⁸. L'écrivain et homme politique argentin Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), dans son ouvrage *Facundo. Civilización o Barbarie* (1845), met en valeur le mode de vie urbain qu'il associe à la *raison*, au mode de vie européen et à la *civilisation*, par opposition au mode de vie paysan qu'il associe aux instincts, au mode de vie indien et à la *barbarie*. De son côté, son compatriote Juan Bautista Alberdi (1810 -1884) estime que « *en América todo lo que no es europeo es bárbaro* »⁸⁹.

Cependant, le passage du XIX^{ème} au XX^{ème} siècle marque la transition vers une nouvelle ligne de pensée caractérisée, d'un côté, par le rejet de l'opposition binaire entre *civilisation* et *barbarie* et, d'un autre, par la quête d'une identité propre à l'Amérique hispanique. En effet, la fin du XIX^{ème} siècle est marquée par un fort contexte anti-états-unien, résultant de l'impérialisme de ce pays nord-américain qui culmine avec la guerre hispano-américaine de 1898 et l'invasion ultérieure de Cuba. Le Cubain José Martí (1853-1895), qui est mort avant cette date, avait déjà mis en garde contre le danger que représentait le voisin du nord pour les jeunes pays hispano-américains. Mais c'est dans *Ariel* (1900), de l'Uruguayen José Enrique Rodó (1871-1917), que ce sentiment anti-états-unien est le plus clairement exprimé.

Selon l'interprétation la plus répandue de cet ouvrage, Ariel, symbole des idéaux nobles, représente la culture hispanique face à un Caliban qui représente le matérialisme individualiste de la culture anglo-saxonne. Pour Carlos Beorlegui, cette dichotomie Ariel-Caliban de Rodó illustre l'un des changements les plus importants entre la pensée du XIX^{ème} siècle et la pensée du XX^{ème} siècle. Tandis qu'au XIX^{ème} siècle, l'opposition entre *civilisation* et *barbarie* opposait l'Europe à l'autochtone, au XX^{ème} siècle, l'opposition se construit entre la culture anglosaxonne

⁸⁸ Miguel Rojas-Mix, *Los cien nombres de América: eso que descubrió Colón*, 1. ed, Palabra en el tiempo ; Ensayo 209 (Barcelona: Lumen, 1991), 97.

⁸⁹ Juan Bautista Alberdi, *Bases y puntos de partida para la organización de la República Argentina* (1852) cité in : Beorlegui, 218.

et la culture latine ou hispanique⁹⁰. Cependant, pour la spécialiste Belén Castro, penser que Caliban représente les États Unis est une lecture simpliste d'*Ariel*. Selon elle,

*Rodó consideró también el “Calibán de afuera” (el intervencionismo y el materialismo de Estados Unidos) y el “Calibán de adentro”, el de los factores endémicos que impiden la causa regeneracionista inspirada a los nuevos intelectuales por Ariel. Porque Calibán también representa varios factores de la barbarie ‘de adentro’ que imposibilitan su proyecto cultural: la incultura, la inmigración masiva, los caudillismos, la violencia, las democracias corruptas, etc.*⁹¹

Dans l'œuvre de José Enrique Rodó, les modèles idéaux sont représentés par l'Athènes classique et les valeurs chrétiennes. Il considère ainsi que l'idéalisme français incarne le mieux cette culture qu'il défend, opposée à la culture matérialiste anglo-saxonne. Son ouvrage *Ariel* a eu un impact significatif dans toute l'Amérique hispanique. Cependant, la vision idéaliste et fortement eurocentrique de Rodó et de ses disciples est souvent critiquée pour l'absence totale de considération pour les cultures et les populations autochtones américaines⁹².

Les discours du métissage

Dans ce contexte d'anti-impérialisme, la fin du XIX^{ème} siècle voit également l'émergence d'une pensée qui rejette l'imitation pure des modèles européens et états-uniens et qui vise à reconnaître les spécificités des pays hispano-américains pour atteindre, après l'indépendance politique, l'indépendance culturelle de la région. José Martí est un précurseur de cette voie qui prend de l'ampleur au début du XX^{ème} siècle. Dans son célèbre essai *Nuestra América*, il explique que

[...□el buen gobernante en América no es el que sabe cómo se gobierna el alemán o el francés, sino el que sabe con qué elementos está hecho su país, y cómo puede ir guiándolos en junto, para llegar, por métodos e instituciones nacidas del país mismo, a aquel estado apetecible donde cada hombre se conoce y ejerce, y disfrutan todos de la abundancia que la Naturaleza puso para todos en el pueblo que fecundan con su trabajo y defienden con sus vidas. El gobierno ha de nacer del país. El espíritu del gobierno ha de ser el del país.

*[...] Por eso el libro importado ha sido vencido en América por el hombre natural. Los hombres naturales han vencido a los letrados artificiales. El mestizo autóctono ha vencido al criollo exótico. No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza*⁹³.

⁹⁰ Beorlegui, 375.

⁹¹ Introduction à José Enrique Rodó, *Ariel*, éd. par Belén Castro, Letras hispánicas 474 (Madrid: Cátedra, 2000), 77.

⁹² Belén Castro dans l'introduction à Rodó, 103-4 et 120.

⁹³ José Martí, « Nuestra América », in *Obras Completas*, vol. 6 (La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963), 17.

C'est le début d'un discours revendiquant une identité nationale et régionale propre et différente de celle des *criollos*, des blancs, qui se projette vers l'avenir comme un projet de société. Pour la première fois, l'élément autochtone de l'Amérique est incorporé à la construction d'une image positive de *Nuestra América* qui se différencie de celle des anglo-saxons. La *Nuestra América* de Martí est métisse et populaire, en opposition à la pensée dominante du XIX^{ème} siècle qui considérait les élites européennes comme la voie du progrès. Dans cette nouvelle phase de la pensée latino-américaine, la *civilisation* et la *barbarie* ne s'opposent plus, mais se synthétisent dans un métissage vertueux qui aboutit à une race supérieure. C'est cela qui caractérise les discours du métissage inaugurés par Martí et approfondis au début du XX^{ème} siècle. Dans son essai *Los Códigos Nuevos* (1877), Martí écrit :

Interrumpida por la conquista la obra natural y majestuosa de la civilización americana, se creó con el advenimiento de los europeos un pueblo extraño, no español, porque la savia nueva rechaza el cuerpo viejo; no indígena, porque se ha sufrido la ingerencia [sic] de una civilización devastadora, dos palabras que, siendo un antagonismo, constituyen un proceso; se creó un pueblo mestizo en la forma, que con la reconquista de su libertad, desenvuelve y restaura su alma propia. [...].

Toda obra nuestra, de nuestra América robusta, tendrá, pues, inevitablemente el sello de la civilización conquistadora; pero la mejorará adelantará y asombrará con la energía y creador empuje de un pueblo en esencia distinto, superior en nobles ambiciones, y si herido, no muerto. ¡Ya revive!⁹⁴

Bien que la notion de métissage ne soit pas nouvelle (car elle existe depuis le XVI^{ème} siècle, avec les classifications de la population américaine par race, notamment avec le système de *castas*), les discours du métissage ont deux particularités : ils s'élaborent autour du concept « scientifique » de métissage, apparu au milieu du XIX^{ème} siècle avec le concept de *race* dans le contexte des théories anthropologiques biologistes et eugénistes développées en France et en Angleterre, et ils abordent le phénomène du métissage comme un avantage, en réponse aux théories européennes qui tentent d'établir « scientifiquement » la supériorité de la race blanche et voient dans le mélange de races une dégénérescence⁹⁵.

Développés notamment dans la première moitié du XX^{ème} siècle, les discours du métissage sont marqués par deux courants principaux. Le premier, influencé par l'idéalisme de Rodó, prône la conviction que l'éducation et la culture permettent d'inclure les populations

⁹⁴ José Martí, « Los códigos nuevos », in *Obras Completas*, vol. 7 (La Habana: Centro de Estudios Martinianos, 2001), 98.

⁹⁵ Laura Catelli, *Arqueología del mestizaje: colonialismo y racialización*, Estudios Poscoloniales (Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera, 2020), 41-46; Marini et Millán, *La teoría social latinoamericana*, 1994, 1: Los orígenes:31-32.

autochtones dans la construction de sociétés libérales-démocratiques plus égalitaires. Ce courant a été élaboré notamment au Mexique, où des intellectuels tels qu'Antonio Caso (1883-1946), José Vasconcelos (1882-1959) et Alfonso Reyes (1889-1959) ont fondé, en 1909, l'*Ateneo de la Juventud*, où ils discutaient les philosophes européens les plus importants de leur époque. Le deuxième courant, informé par le marxisme, considère l'exploitation des populations indigènes et afro-descendantes, ainsi que l'accumulation de terres par l'oligarchie, comme un modèle économique féodal qui entrave le développement des sociétés latino-américaines. Ce courant est le plus développé au Pérou, notamment grâce à la pensée de Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979), qui prônait une alliance entre les indigènes et la bourgeoisie nationale pour mener une révolution bourgeoise, ainsi que celle de José Carlos Mariátegui (1894-1930), qui estimait que seule une révolution prolétaire-indigéniste pourrait conduire à l'émancipation.

Dans son ouvrage *La raza cósmica*⁹⁶ (1925), José Vasconcelos avance l'idée que c'est de l'Amérique latine, en tant que territoire de croisement de races, qu'émergera la race « définitive », une race universelle et supérieure qui fusionnera tous les peuples du monde :

*En la América española ya no repetirá la Naturaleza uno de sus ensayos parciales, ya no será la raza de un solo color, de rasgos particulares, la que en esta vez salga de la olvidada Atlántida ; [...] lo que de allí va a salir es la raza definitiva, la raza síntesis o raza integral, hecha con el genio y con la sangre de todos los pueblos y, por lo mismo, más capaz de verdadera fraternidad y de visión realmente universal.*⁹⁷

Cependant, ce discours ne remet pas en question la supériorité de « la race blanche », pas plus que le besoin d'hispaniser les Indigènes. Selon Vasconcelos, la mission de la « civilisation blanche » à leur arrivée en Amérique est celle de la « reciviliser », et de la « repeupler », à la suite de la réduction de la « race Atlantide » aux empires Aztèque et Inca qui étaient « indignes de l'ancienne et supérieure culture »⁹⁸. Ainsi, selon Vasconcelos, la fusion avec la race blanche est la seule voie pour les Indigènes américains d'échapper à la disparition.

Ces discours du métissage latino-américain reposent sur la construction d'une mythologie qui présente l'identité latino-américaine comme le résultat du croisement entre une lignée indigène et une autre européenne, principalement espagnole. Par ce que la chercheuse Laura Catelli appelle les « *romances fundacionales* »⁹⁹, cette mythologie naturalise le métissage en

⁹⁶ José Vasconcelos, *La raza cósmica*, Séptima edición, Sepan cuantos 719 (México: Editorial Porrúa, 2012).

⁹⁷ Vasconcelos, 17.

⁹⁸ Vasconcelos, 5.

⁹⁹ Laura Catelli attire notre attention sur les narratives dominantes latino-américaines du métissage qui reproduisent ce qu'elle appelle les récits de « *romances fundacionales* » dans lesquels « [...] *las mujeres indígenas son, a la vez, las protagonistas, traidoras y heroínas de los mitos fundacionales nacionales del mestizaje* ». C'est le cas

présentant le contact sexuel entre les hommes Espagnols et les femmes indigènes comme un événement naturel de l'histoire latino-américaine, tout en évacuant la violence et les rapports de pouvoir inhérents au processus de colonisation. Dans *La raza cósmica*, Vasconcelos écrit :

*Los llamados latinos, tal vez porque desde el principio no son propiamente tales latinos, sino un conglomerado de tipos y razas, persisten en no tomar muy en cuenta el factor étnico para sus relaciones sexuales. Sean cuales fueren las opiniones que a este respecto se emitan, y aun la repugnancia que el prejuicio nos causa, lo cierto es que se ha producido y se sigue consumando la mezcla de sangres. Y es en esta fusión de estirpes donde debemos buscar el rastro fundamental de la idiosincrasia iberoamericana.*¹⁰⁰

De son côté, Mariátegui considérait que la pensée hispano-américaine de son époque restait encore eurocentrée et ne prenait pas en compte les penseurs de la réalité indigène. Selon lui, une pensée véritablement hispano-américaine devait incorporer le composant indigène ainsi que l'héritage hispanique. Mariátegui a appelé cette pensée *indo-américanisme*, qui doit s'appuyer sur les intérêts des masses travailleuses plutôt que sur ceux de la bourgeoisie¹⁰¹.

La pensée de Mariátegui complexifie alors l'image sans conflit du métissage de Vasconcelos et y incorpore à l'élément ethnique et culturel celui des rapports de classe. En effet, selon Mariátegui, la situation de retard et d'exclusion des populations indigènes au Pérou est le résultat d'un mode de production semi-féodale, qu'il appelle le *gamonalismo*¹⁰², qui les exploite sous prétexte d'une infériorité raciale. En décalant le centre de son analyse aux relations de production, Mariátegui avance l'idée que la « question indigène » en Amérique latine n'est pas une question ethnique mais un discours idéologique qui permet la reproduction d'un système d'exploitation au bénéfice de l'oligarchie et de la bourgeoisie nationale et internationale¹⁰³. Selon lui,

los elementos feudales o burgueses, en nuestros países, sienten por los indios como por los negros y mulatos el mismo desprecio que los imperialistas blancos. El sentimiento racial actúa en esta clase dominante en un sentido absolutamente favorable a la penetración imperialista.

de la Malinche au Mexique, Pocahontas aux États-Unis, la Coya Cura Occllo au Pérou, Guanina au Puerto Rico et Paraguaçu au Brésil. In : Catelli, *Arqueología del mestizaje*, 32.

¹⁰⁰ Vasconcelos, *La raza cósmica*, 16.

¹⁰¹ Beorlegui, *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano*, 463.

¹⁰² Le *gamonalismo* est défini par Mariátegui comme un régime fondé sur le latifundium. Selon lui « *El término "gamonalismo" no designa sólo una categoría social y económica: la de los latifundistas o grandes propietarios agrarios. Designa todo un fenómeno. El gamonalismo no está representado sólo por los gamonales propiamente dichos. Comprende una larga jerarquía de funcionarios, intermediarios, agentes, parásitos, etc. El indio alfabeto se transforma en un explotador de su propia raza porque se pone al servicio del gamonalismo. El factor central del fenómeno es la hegemonía de la gran propiedad semifeudal en la política y el mecanismo del Estado* ». Mariátegui, 26-29.

¹⁰³ Voir, notamment : José Carlos Mariátegui, « El problema de las razas en la América Latina (1929) », in *La tarea americana*, 1a. ed, Colección Pensamiento crítico latinoamericano (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO : Prometeo Libros, 2010), 65-112; Mariátegui, « El problema del Indio ».

*Entre el señor o el burgués criollo y sus peones de color no hay nada en común. La solidaridad de clase se suma a la solidaridad de raza o de prejuicio, para hacer de las burguesías nacionales instrumentos dóciles del imperialismo yanqui o británico. Y este sentimiento se extiende a gran parte de las clases medias, que imitan a la aristocracia y a la burguesía en el desdén por la plebe de color, aunque su propio mestizaje sea demasiado evidente*¹⁰⁴.

Pour le marxiste péruvien, « classe sociale » et « race » se superposent dans la région Andine complexifiant une lecture simpliste de l'une ou de l'autre catégorie. Ainsi, la seule voie pour l'émancipation et la progression de l'Indien (el *indio*) est celle de la transformation des conditions économiques et sociales : « *la raza, por sí sola, no ha despertado ni despertará al entendimiento de una idea emancipadora* »¹⁰⁵. Dans une phrase qui pourrait être une réponse à Vasconcelos, Mariátegui déclare : « *[e]sperar la emancipación indígena de un activo cruzamiento de la raza aborígen con inmigrantes blancos, es una ingenuidad antisociológica* »¹⁰⁶.

Les discours du métissage reflètent la transition, dans la plupart des pays latino-américains, du régime oligarchique de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle aux régimes libéraux républicains du début du XX^{ème} siècle qui avaient pour objectif principal la constitution d'États-nations modernes. Cela impliquait la construction d'une économie de marché national - et donc la suppression des systèmes économiques locaux et « pré-modernes » de nombreuses communautés indigènes - ainsi que la construction d'une structure politique et juridique démocratique et libérale, pour laquelle le concept de *citoyenneté*, en tant que concept d'égalité universelle, était nécessaire.

L'objectif de l'utilisation du concept de *métissage* comme récit dominant en Amérique latine était donc de passer de sociétés hautement différenciées et hétérogènes à des sociétés « modernes » dans lesquelles l'identité nationale prenait le pas sur les identités particulières des différents groupes ethniques qui composaient chaque pays. Selon Laura Catelli, les discours du métissage ont servi à construire un imaginaire commun de *nation* tout en consolidant les hiérarchies sociales coloniales de la région grâce à un discours qui combine des éléments biologiques et culturels¹⁰⁷. Le chercheur vénézuélien Luis Duno explique à ce sujet :

En este sentido el mito del mestizaje servía para crear una nación unida y cónsona con cierto concepto de "civilización moderna": la mezcla de razas permitía "regenerar" a negros e indios, incorporándolos a las necesidades modernas de naciones abocadas a proyectos económicos de exportación; asimismo, los profundos conflictos raciales existentes en países con una

¹⁰⁴ Mariátegui, « El problema de las razas en la América Latina (1929) », 70.

¹⁰⁵ Mariátegui, 72.

¹⁰⁶ Mariátegui, « El problema del Indio », 30.

¹⁰⁷ Catelli, *Arqueología del mestizaje*, 74.

*marcada heterogeneidad étnica tendían a disolverse en el “abrazo fraternal” de la “patria mestiza.”*¹⁰⁸

Ces discours sont mobilisés avec plus de force dans les pays où la population indigène ou afro-descendante était plus importante. Pour le cas de la Bolivie, par exemple, l’intellectuelle bolivienne Silvia Rivera Cusicanqui (1949-) explique :

La noción de “mestizaje” fue un eje crucial de este imaginario progresista, y contribuyó a un largo proceso de encubrimiento de los conflictos racistas y culturales que continuaron irrumpiendo subterráneamente en la historia contemporánea de Bolivia.

*Esto equivaldría a soñar o imaginar una Bolivia homogénea, educada y universalista, anclada en un “hombre nuevo” -el mestizo cuya sangre se virtió en el Chaco- como modelo cultural que habría de introyectarse, pedagógicamente, en el conjunto de la población y hallar si corolario en el Sujeto-Nación, consumando la segunda independencia patria [...].*¹⁰⁹

L’idée romantique du *métissage* (dans son versant idéaliste ou marxiste) imprègne les discours nationalistes de la première moitié du XX^{ème} siècle et perdure dans les fondements des récits officiels de la plupart des pays latino-américaines. Pour Laura Castelli, cette spécificité du discours du métissage réside dans sa capacité à rappeler et à oublier simultanément le passé colonial en créant l’illusion d’une synthèse raciale harmonieuse¹¹⁰. Dans le même sens, Rivera Cusicanqui affirme que :

*Es como si en esa tercera raza-cultura, la ciencia social compartiera, consciente o inconscientemente, el imaginario nacionalista de la homogenización cultural, al ver o desear ver (tan intensamente como para confundir sus deseos con la realidad) en el mestizo la desaparición del conflicto que oponía a sus progenitores confirmando así un promisorio panorama de seres armoniosos, que dan la cara al futuro y están dispuestos a gestar las lides de la “modernidad”.*¹¹¹

Au cours de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, la pensée critique latino-américaine entame un processus d’autonomisation de la pensée européenne dominante (y compris le marxisme orthodoxe), dans un contexte d’industrialisation et d’urbanisation qui entraîne la conformation, ou l’élargissement, d’une classe moyenne et d’une classe ouvrière. Pour la plupart des spécialistes, la pensée latino-américaine des années 50 et 70, notamment la théorie de la CEPAL (Commission Économique pour l’Amérique Latine) et celle de la Dépendance (que nous expliquons par la suite) , constitue l’aboutissement de cette longue quête pour une pensée sociale

¹⁰⁸ Luis Duno, « La invención de la identidad mestiza: reflexiones sobre la ideología del mestizaje cubano », *Revista Estudios. Revista de Estudios Culturales e Investigaciones Literarias*, n° 19 (2022): 39.

¹⁰⁹ Silvia Rivera Cusicanqui, *Violencias (re)encubiertas en Bolivia* (La Paz: Editorial Piedra Rota, 2010), 125.

¹¹⁰ Catelli, *Arqueología del mestizaje*, 75.

¹¹¹ Rivera Cusicanqui, *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*, 69.

autonome latino-américaine¹¹². Cette pensée s'éloigne de la simple traduction des théories venues d'Europe ou des États-Unis pour se situer dans la réalité latino-américaine et réfléchir aux fondements de l'épistémologie : comment et depuis où la connaissance se construit-elle ? Dans quel but ?

Selon la politologue Irene Sánchez Ramos (1959-2010) et la sociologue Raquel Sosa (?-), cette pensée critique latino-américaine se caractérise par la reconnaissance de l'Amérique latine comme un objet d'étude complexe et hétérogène, c'est-à-dire avec des éléments qui permettent de la définir comme une unité, mais avec des différences internes qui empêchent la généralisation et l'homogénéisation) ; Elle se distingue également par la récupération de l'histoire (intra et extra régionale) comme cadre de problématisation, la localisation de la réalité depuis laquelle se construit la connaissance, et une perspective sociale dans la construction des problématiques de recherche¹¹³. C'est dans ce même sens que le sociologue vénézuélien Edgardo Lander (1942-) identifie dans la pensée latino-américaine des années 60-70 une rupture essentielle avec la tradition libérale et les exigences d'objectivité d'une science sociale qui devait être neutre. Ainsi, divers courants de pensée de cette période assument la connaissance sociale comme une prise de position et d'engagement politique pour la transformation sociale¹¹⁴. C'est dans ces courants que nous trouvons les sources directes de ce que l'on appelle, à l'aube du XXI^{ème} siècle, le *tournant décolonial*¹¹⁵. Afin de mieux comprendre le déroulement de ce changement, nous rappelons ici les lignes les plus importantes de la constitution de cette pensée latino-américaine ainsi que le contexte dans lequel elle évolue.

Les années latino-américanistes et la libération

Créée en 1948 dans le but de promouvoir le développement économique de la région, la CEPAL situe les théories orthodoxes sur le développement (dont l'économiste états-unien

¹¹² Voir : Irene Sánchez Ramos et Raquel Sosa Elizaga, éd., *América Latina: los desafíos del pensamiento crítico*, Primera edición, El debate latinoamericano, Volumen 1 (México, D.F: Siglo Veintiuno Editores, 2004), 12; Ruy Mauro Marini et Mária Millán, éd., *La teoría social latinoamericana*, vol. 2: Subdesarrollo y Dependencia (Coyoacán, México, D.F: Ediciones El Caballito, 1994), 34.

¹¹³ Sánchez Ramos et Sosa Elizaga, *América Latina*, 11-12.

¹¹⁴ Edgardo Lander, « Pensamiento crítico Latinoamericano: impugnación del eurocentrismo. », *Revista de Sociología*, n° 15 (2001): 14.

¹¹⁵ Escobar inclut dans la généalogie de la pensée du groupe Modernité/Colonialité la Théologie de la Libération ; la Philosophie de la Libération et les débats autour d'une science sociale autonome (Enrique Dussel, Rodolfo Kusch, Orlando Fals Borda, Pablo Gonzalez Casanova, Darcy Ribeiro) ; la théorie de la Dépendance ; les débats autour de la modernité et la postmodernité des années 80, suivis des discussions sur l'hybridité en anthropologie, communication et les études culturelles aux années 90 ; le groupe latino-américain d'études subalternes. Voir : Escobar, « Mundos y Conocimientos de otro modo, el programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano », 53.

Walt Whitman Rostow est l'un des auteurs les plus connus) dans la perspective latino-américaine. Ces théories présentent le développement comme un *continuum* où le sous-développement est une étape inférieure au plein développement : le retard des pays développés serait une situation transitoire qui ferait la place à des étapes supérieures, une fois certaines conditions remplies, et l'investissement du capital étranger dans les pays périphériques serait une façon d'avancer vers ces étapes supérieures du développement. Les théoriciens de la CEPAL analysent le sous-développement latino-américain à partir du modèle du système capitaliste mondial basé sur un schéma centre-périphérie où les relations d'échange sont par définition inégales : les pays latino-américains ont été historiquement des producteurs de matières premières, qui sont vendues à des prix bas sur les marchés internationaux, tandis que les pays développés ont contrôlé les industries de haute technologie et ont vendu des produits finis à des prix élevés. Cette situation crée la dépendance des économies des pays en voie de développement des économies des pays développés. La CEPAL encourage alors une politique de substitutions d'importations et une politique d'industrialisation qui, dirigées par les États, aboutiraient à un développement économique autonome de la région.

Or, dans les années 50, les crises économiques et sociales de la région ainsi que l'impérialisme états-unien qui agit pour maintenir la région dans le bloc des « démocraties » dans le contexte de la Guerre Froide, renforcent les mouvements nourris par les paysans migrés dans les villes, les ouvriers appauvris, les étudiants et jeunes issus d'une classe moyenne en forte croissance et qui ne trouvent pas de perspectives. Cette décennie est marquée par la voie révolutionnaire : le Guatemala de Juan Jacobo Arbenz (1944-1954), la révolution bolivienne de 1952 et, finalement, la victorieuse révolution cubaine de 1959. Ce contexte met en crise les théories développementalistes de l'école de la CEPAL¹¹⁶ et radicalise la pensée critique latino-américaine qui trouve dans le marxisme une base d'analyse pour penser sa réalité *depuis* l'Amérique latine. Au cours des années 60, des courants de pensée comme la théorie de la Dépendance, la pédagogie de l'opprimé et la philosophie de la libération œuvrent pour une production épistémique située - c'est-à-dire à partir du contexte historico-social latino-américain et non comme une production épistémique universelle ou abstraite - et plus radicale, qui cherche non

¹¹⁶ Voir : Ruy Mauro Marini, « La crisis del desarrollismo », in *La teoría social latinoamericana*, vol. 2, 4 vol. (Coyoacán, México, D.F: Ediciones El Caballito, 1994), 135-54.

seulement à expliquer les causes du sous-développement de la région, mais surtout sa libération¹¹⁷.

La théorie de la Dépendance

Bien que la théorie de la CEPAL soit basée sur les spécificités latino-américaines dans le système capitaliste, elle ne remet pas en cause l'idéologie du développement¹¹⁸. Dans les années 60, dans le contexte post-révolution cubaine de la région, un groupe pluridisciplinaire de scientifiques sociaux construisent, sur les bases de la théorie de la CEPAL, une critique radicale des théories sur le développement, telles celle de la CEPAL mais aussi celle des partis communistes latino-américains¹¹⁹, connue sous le nom de la théorie de la Dépendance¹²⁰.

La thèse fondamentale de cette théorie est que le sous-développement n'est pas un phénomène naturel mais plutôt une conséquence logique de la dépendance coloniale et de l'ordre international qui en découle. Selon les *dépendantistes*, l'investissement de capitaux étrangers dans les pays périphériques produit un double effet pervers : d'une part, il entraîne une accumulation plus importante de capital dans les pays riches et, d'autre part, il accroît la dépendance, la pauvreté et l'endettement dans les pays périphériques¹²¹. Aussi, selon cette théorie, le sous-développement n'est-il pas une étape du développement, mais sa face cachée. Le capitalisme central a besoin du capitalisme sous-développé de la périphérie pour sa reproduction.

Contrairement aux principes de la CEPAL, la théorie de la Dépendance voit la dépendance comme un facteur structurel imbriquant l'interne (la division de classes sociales) et l'externe (la division internationale du travail) et pas seulement comme un facteur externe¹²². Les théoriciens de la Dépendance, qui ont été fortement influencés par le marxisme

¹¹⁷ Pour un panorama du contexte où ces théories se sont développées voir : Enzo Faletto V., « Los años 60 y el tema de la dependencia », *Estudios Avanzados* 12, n° 33 (août 1998): 109-17.

¹¹⁸ Marini, « La crisis del desarrollismo », 145.

¹¹⁹ Les partis communistes latino-américains reproduisaient une vision de développement par étapes et soutenaient que les pays d'Amérique latine étaient toujours au stade féodal ou semi-féodal du développement. Il fallait alors passer d'abord par une révolution bourgeoise, avant d'accéder au plus haut stade du développement, le socialisme. Immanuel Maurice Wallerstein, *Comprendre le monde : introduction à l'analyse des systèmes-monde* (Paris: La Découverte, 2004), 27-28.

¹²⁰ La théorie de la Dépendance est composée de différents courants dont on peut identifier deux pôles principaux : un groupe travaillant à l'Institut Latino-américain de Planification Économique et Sociale (ILPES) de la propre CEPAL, avec une vision plus libérale : Cardoso, Faletto, Sunkel et Paz, notamment; et un groupe travaillant au Centre d'Études Socio-Économiques (CESO) de la Faculté d'Économie de l'Université de Chili, avec une vision marxiste : Marini, Dos Santos, Bamberria; Frank, entre autres. Voir : Marini et Millán, *La teoría social latinoamericana*, 1994.

¹²¹ Beorlegui, *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano*, 679-80.

¹²² Voir : Marini et Millán.

(particulièrement ceux liés au Centre d'Études Socio-économiques (CESO) de l'Université du Chili), soutiennent que les pays du capitalisme central utilisent tous les moyens (économiques, mais aussi politiques, militaires et culturels) pour maintenir la structure de dépendance des pays périphériques et ainsi reproduire le *status quo*.

La théorie de la Dépendance souligne également l'importance de la domination politique et militaire des pays développés sur les pays en voie de développement. Les interventions étrangères, la présence de bases militaires et la pression diplomatique ont souvent été utilisées pour soutenir les régimes politiques favorables aux intérêts des pays développés. Aussi, pour trouver sa véritable voie et prospérer, l'Amérique latine doit-elle se libérer de la dépendance économique et de la domination politique.

La sociologie de la libération

Dans le champ de la sociologie, le Colombien Orlando Fals Borda (1925-2008) élabore dans les années 60, dans un contexte marqué par la guerre civile en Colombie et un climat révolutionnaire et anti-impérialiste encouragé par la victoire de la Révolution Cubaine, une *sociologie de la libération*. Cette approche est basée sur l'idée de la production d'une « science propre » qui répondrait à la réalité et à la culture latino-américaine, en opposition à la reproduction d'une science « universelle » qui place l'Amérique latine exclusivement comme consommatrice et qui reproduit la dépendance économique et culturelle de la région.

Cette « science propre » serait une science insurgée et une science pour les pauvres, dans la voie de l'autodétermination culturelle, scientifique et politique de l'Amérique latine afin de mettre fin au colonialisme intellectuel¹²³. La *sociologie de la libération* se définit ainsi comme « l'utilisation de la méthode scientifique pour décrire, analyser et appliquer la connaissance pour la transformation de la société, pour modifier la structure de pouvoir et de classes que conditionne cette transformation et pour assurer une plus large et réelle satisfaction du peuple »¹²⁴.

Dans cet objectif, Fals Borda développe la méthodologie de la recherche-action participative¹²⁵ dont l'une des caractéristiques est la production collective et la collectivisation de la connaissance. Cette approche vise à briser la séparation entre le sujet et l'objet pour créer une

¹²³ Orlando Fals-Borda, *Ciencia Propia y Colonialismo Intelectual* (Bogota: Editorial Nuestro Tiempo, 1970).

¹²⁴ Fals-Borda, 23.

¹²⁵ *Investigación-Acción participativa*, en espagnol.

relation sujet-sujet, qui cherche à transformer les sujets qui transformeront à leur tour leur réalité. Dans sa proposition, Fals Borda prétend « combiner et accumuler sélectivement » la connaissance provenant de la « raison instrumentale cartésienne » avec celle de la « rationalité quotidienne du cœur et de l'expérience des gens communs » pour mettre cette connaissance (qu'il appelle *sentipensant*¹²⁶, en suivant le terme utilisé par les pêcheurs de la côte colombienne) au service des intérêts des classes et des groupes exploités, notamment dans la ruralité¹²⁷. La sociologie de Fals Borda est ainsi une « praxis de la libération », dans le sens où elle est basée sur l'action et non sur l'observation et qu'elle cherche la prise de conscience des sujets pour qu'ils se libèrent de l'oppression.

La pédagogie de l'opprimé

Dans la même mouvance, le pédagogue et philosophe brésilien Paulo Freire (1921-1997) développe une méthode de pédagogie critique, connue sous le nom de *pédagogie de l'opprimé*. En 1961, il est nommé directeur du département d'*extension*¹²⁸ culturelle de l'université de Recife, où il applique sa méthode dans un programme d'alphabétisation des travailleurs des plantations de canne de sucre, avant de l'étendre partout au Brésil en raison de son succès. En 1964, le projet est interrompu par le coup d'État militaire et Freire est emprisonné pendant soixante-dix jours. Il s'exile en Bolivie, puis au Chili. En 1967, il publie son premier livre, *L'éducation pratique : pratique de la liberté*¹²⁹. Son ouvrage le plus connu, *La pédagogie des opprimés*¹³⁰, écrit en 1968, est publié en espagnol et en anglais en 1970, et ce n'est qu'en 1974 qu'il est publié en portugais au Brésil.

¹²⁶ Fals Borda reprend le vocable « sentipensant » pour évoquer « le mode de vie et l'univers symbolique des pêcheurs de la côte qui ne divisent pas le monde entre raison, émotions/cœur, esprit et corps ». Baptiste Godrie, éd., « Orlando Fals Borda, figure de l'intellectuel décolonial engagé », in *Décoloniser les sciences sociales – Descolonizar las ciencias sociales. Une anthologie bilingue de textes - Una antología bilingüe de textos de Orlando Fals Borda (1925-2008)*, Mémoires des Suds (Québec: Editions science et bien commun, 2020), 22, <https://doi.org/10.5281/ZENODO.4383233>.

¹²⁷ Orlando Fals-Borda et Carlos Rodrigues Brandao, *Investigación participativa*, 2^e éd. (Montevideo, Uruguay: Instituto del Hombre, 1986), 5.

¹²⁸ Les départements dits d'extension dans les universités latino-américaines ont comme fonction de faire le lien entre l'université et le territoire dans lequel elles sont implantées.

¹²⁹ L'édition en portugais est publiée au Brésil en 1967. La traduction française apparaît en 1971 : Paulo Freire, *L'éducation pratique : pratique de la liberté* (Paris: éditions du cerf, 1971).

¹³⁰ Paulo Freire, *Pédagogie des opprimés: suivi de Conscientisation et Révolution; traduit du brésilien*, Petite collection Maspero 130 (Paris: La Découverte/Maspero, 1983); Une nouvelle traduction au français actualisée à partir des réponses, mises en garde et clarifications que Freire a donné à la suite de la publication de la première édition de son livre, est apparu récemment : Paulo Freire, *La pédagogie des opprimés*, trad. par Melenn Kerhoas et Élodie Dupau, Contre-feux (Marseille: Agone, 2021).

Pour Freire, l'oppression est une relation dialectique entre oppresseurs et opprimés, dans laquelle les opprimés intègrent dans leur conscience l'oppression (ce qu'il appelle « adhésion »). Par conséquent, la libération nécessite un processus de conscientisation critique dans lequel l'opprimé se découvre lui-même et prend conscience des structures sociales de domination pour perdre la « peur de la liberté ». Selon Freire, la pédagogie doit être une pratique libératrice au service des opprimés, seuls capables de transformer les relations de domination : seule la libération de l'opprimé peut entraîner la libération de l'opresseur¹³¹. Étant donné que l'opprimé est le seul sujet capable de se libérer, la pédagogie de la libération n'est pas une méthode de transmission de savoirs et de connaissances de l'éducateur vers l'élève (que Freire appelle l'éducation bancaire¹³² et qui reproduit le *status quo*), mais une pratique dialogique où il n'y a pas d'éducateur et d'élève, mais des « éducateurs-élèves » et des « élèves-éducateurs »¹³³. Pour que ce dialogue puisse en être véritablement un, il doit être dépourvu de domination ; c'est un acte d'amour, entendu comme l'engagement pour la cause des opprimés et leur libération¹³⁴.

La philosophie de la libération

Influencés par la théorie de la Dépendance dans son versant marxiste, et ses appels à briser l'impérialisme qui perpétue la dépendance, de jeunes philosophes argentins créent en 1971 le groupe « philosophie de la libération »¹³⁵. Ce groupe poursuit le débat mené par des philosophes latino-américains, tels que le péruvien Augusto Salazar Bondy (1925-1974) et le mexicain Leopoldo Zea (1912-2004), sur la possibilité d'une philosophie latino-américaine authentique¹³⁶. Leur objectif est de « pratiquer une philosophie latino-américaine qui soit une philosophie authentique et, de ce fait, à valeur universelle, mais malgré tout, véritablement latino-américaine, c'est-à-dire historiquement située dans notre ici et maintenant »¹³⁷. Ce groupe est convaincu de la nécessité de rompre avec le système de domination de la philosophie moderne eurocentrée afin que la pensée puisse être mise au service de la libération latino-

¹³¹ Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido*, trad. par Jorge Mellado, 2a éd. (Mexico: Siglo XXI, 2005), 41.

¹³² Freire, 77-80.

¹³³ Freire, 92.

¹³⁴ Freire, 108.

¹³⁵ Les membres de ce groupe sont Enrique Dussel, Rodolfo Kusch, Arturo Andrés Roig, Juan Carlos Scannone, Aníbal Fornari, Osvaldo Ardiles, Julio de Zan et Horacio Cerutti, entre autres.

¹³⁶ Voir : Fátima Hurtado López, « Dialogues philosophiques Europe-Amérique latine : vers un universalisme ouvert à la diversité. Enrique Dussel et l'éthique de la libération » (Université Paris I- Panthéon-Sorbonne, Universidad de Granada, 2013), 69-100.

¹³⁷ Osvaldo Ardiles et al., *Hacia una filosofía de la liberación latinoamericana*, 1^o, Enfoques Latinoamericanos 2 (Buenos Aires, Argentina: Editorial Bonum, 1973), 271; La traduction au français est d'Elena Geneau et est prise de : Contarini, Joubert, et Moura, *Penser la différence culturelle du colonial au mondial. Une anthologie transculturelle.*, 297.

américaine, comme le soulignait Salazar Bondy. Dans ce sens, ces philosophes de la libération ont un engagement politique dans le processus de transformation des systèmes d'oppression. La philosophie ne doit pas rester dans la réflexion : le philosophe doit se ranger du côté des opprimés – dont l'image concrète en Amérique latine sont les « pauvres » - et lutter pour la libération¹³⁸.

Ainsi, la philosophie de la libération « se conçoit foncièrement comme une pensée de/depuis/par/sur la périphérie »¹³⁹ et éminemment anti-universaliste, dans le sens où elle rejette l'universalisme de la philosophie moderne et cherche à mettre sur un pied d'égalité d'autres philosophies périphériques dans la quête d'une *pluriversalité*. La philosophie de la libération se veut donc une philosophie concrète, historique et enracinée dans la praxis libératrice. L'engagement politique de ses membres, combiné au contexte tumultueux de l'Argentine de l'époque, génère de fortes tensions au sein du groupe¹⁴⁰, dont la plupart de ses membres sont expulsés des universités où ils enseignent par la droite péroniste à partir du retour de Perón. Plusieurs d'entre eux sont même contraints de quitter leur pays pendant la période sombre entre 1973 et la dictature militaire¹⁴¹. Le départ de ces philosophes vers différents pays de l'Amérique latine rend difficile la continuité du groupe et sa cohérence.

Dans le but de mettre en avant l'héritage de la philosophie de la libération au tournant décolonial, nous nous focaliserons sur l'évolution de la pensée du philosophe argentin-mexicain Enrique Dussel (1934-), membre de ce que Horacio Cerutti appelle le « secteur populiste ingénu »¹⁴² de la philosophie de la libération, qui est l'une des bases de la conformation du groupe Modernité/Colonialité.

La philosophie de la libération de Dussel a plusieurs sources. Du marxisme, elle récupère le matérialisme qui concrétise dans le réel la philosophie et qui doit servir à la transformation du monde. Pourtant, selon Dussel, Marx n'a pas réussi à dépasser la Totalité comme

¹³⁸ Pour un panorama complet de la philosophie de la libération, voir : Beorlegui, *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano*, chap. 10: La generación de los años setenta. Las filosofías de la liberación.

¹³⁹ Sinardet, « Introduction », 272.

¹⁴⁰ Le groupe de la philosophie de la libération est loin d'être monolithique. Différentes nuances peuvent être identifiées au sein du groupe, et des conflits entre des membres ont été observés. En termes de classification, Cerutti a divisé le noyau du mouvement en deux grands groupes : le secteur populiste et le secteur critique du populisme. À l'intérieur de chaque grand groupe, deux sous-groupes sont identifiés. Pour un aperçu des nuances, des accords et des désaccords, consulter : Horacio Cerruti, *Filosofía de la liberación latinoamericana*, 3^{ème} (México D.F. : Fondo de Cultura Económica, 2006)

¹⁴¹ Sur la politique de répression dans les universités argentines voir, par exemple : Inés Izaguirre, « La Universidad y el Estado terrorista. La Misión Ivanissevich. », *Conflicto Social* 4, n° 5 (2011): 287-303.

¹⁴² Horacio Cerutti, *Filosofía de la liberación latinoamericana*, 3^{ème} (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006), 49-78.

catégorie ultime, et sa dialectique manque d'altérité¹⁴³. Pour Dussel, dans la pensée de Marx, comme dans la philosophie de Hegel, l'« Autre » est défini par simple opposition au « Même » ; il fait partie de la Totalité par rapport au Sujet : l'un est le tout. C'est là que Dussel incorpore la philosophie de l'altérité du philosophe juif franco-lituanien Emmanuel Levinas (1906-1995) qui, selon la spécialiste en philosophie Danielle Cohen-Levinas, « fut le premier dans le paysage intellectuel de l'époque à élaborer une pensée, voire une théorie de la subjectivité face à une altérité présupposant toujours le surgissement et l'interpellation de la parole qui vient rompre l'économie immanente du Même »¹⁴⁴.

Cependant, selon Dussel, si Levinas incorpore la catégorie de l'*Autruí* comme une extériorité absolue du Sujet, il n'arrive pas à la sortir d'un concept purement spéculatif. Dussel essaie alors de la concrétiser historiquement et socialement : l'altérité doit signifier « une réalité concrète, charnelle, douée de parole et située dans l'histoire »¹⁴⁵. Ainsi, l'Autre est « l'Amérique latine face à la Totalité européenne ; c'est le peuple pauvre et opprimé latino-américain face aux oligarchies dominatrices et pourtant dépendantes »¹⁴⁶. Cette transition de la philosophie de Levinas à une philosophie située et concrète est attestée par Dussel dans une anecdote qu'il raconte lui-même :

Hablando personalmente con Levinas en París a comienzo de 1971 [...] [m]e contó cómo las grandes experiencias políticas de su generación habían sido la presencia de Stalin e Hitler (dos totalizaciones deshumanizantes y fruto de la modernidad europeo-hegeliana). Pero al indicarle que no sólo la gran experiencia de mi generación sino del último medio milenio había sido el ego de la modernidad europea, ego conquistador, colonialista, imperial en su cultura y opresor de los pueblos de la periferia, no pudo menos que aceptar que nunca había pensado que 'el Otro' (Autruí) pudiera ser "un indio, un africano o un asiático". "El Otro" de la totalidad o el "mundo" europeo eran todas las culturas y hombres que habían sido constituidos como cosas "a la mano", instrumentos, ideas conocidas, entes a disposición de la "Voluntad de poder europea" (y después ruso-norteamericana). Si Levinas, en tanto pensador judío, había podido encontrar en su experiencia existencial un punto de exterioridad para criticar al pensar europeo en su totalidad (en especial a Husserl, Heidegger y Hegel), sin embargo no había sufrido a Europa en totalidad y su punto de apoyo seguía siendo Europa misma. Mientras que nosotros, Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos, el mundo de la periferia, hemos sufrido a Europa y

¹⁴³ Selon Dussel, Marx reste prisonnier de la catégorie philosophique occidentale de "Totalité", notamment à partir de la dialectique hégélienne du maître-esclave (réinterprété chez Marx comme bourgeoisie-proletariat) au cœur de l'analyse de l'Histoire comme l'histoire des luttes de classes. Ainsi, quand l'Homme échappe à l'aliénation du système capitaliste et se récupère au travers du travail, il se réalise comme *Gattungswesen* -Humanité sans contradiction- où la nature s'humanise ou l'homme se naturalise résultant en une Totalité culturelle. Enrique Dussel, *Para una ética de la liberación latinoamericana*, vol. 1 (Buenos Aires: Siglo XXI, 1973), 108-18; Hurtado López, « Dialogues philosophiques Europe-Amérique latine : vers un universalisme ouvert à la diversité. Enrique Dussel et l'éthique de la libération », 179-82.

¹⁴⁴ Danielle Cohen-Levinas, éd., *Lire "Totalité et infini" d'Emmanuel Levinas : études et interprétations*, Rue de la Sorbonne (Paris: Hermann, 2011), 6.

¹⁴⁵ Enrique Dussel, « Pensée analectique et philosophie de la libération », in *Analogie et dialectique : essais de théologie fondamentale*. (Genève: Labor et Fides, 1982), 105-6.

¹⁴⁶ Dussel, *Para una ética de la liberación latinoamericana*, 1:161.

*nuestro punto de apoyo es una historia externa al “centro”, positiva en sí misma, aunque el mundo culto lo haya considerado bárbaro, no-ser, in-culto*¹⁴⁷.

Comme nous pouvons le constater, la philosophie de la libération de Dussel, dans sa critique de la philosophie occidentale, développe aussi une critique à l'eurocentrisme comme un « faux universalisme » qui sera clé dans la constitution de la pensée du groupe Modernité/Colonialité, comme nous le verrons plus loin. Selon Dussel :

*Europa está demasiado creída de su universalismo; de la superioridad de su cultura, Europa, y sus prolongaciones culturo-dominadoras (Estados Unidos y Rusia), no saben oír la voz del Otro (de América latina, del Mundo árabe, del África Negra, de la India, la China y el Sudeste asiático). La voz de la filosofía latinoamericana como no es meramente tautológica de la filosofía europea se presenta como « bárbara », y al pensar el « no-ser » todo lo que dice es falso*¹⁴⁸.

La América Profunda de Rodolfo Kusch

Un autre membre important du groupe de la philosophie de la libération qui mérite notre attention pour sa contribution au tournant décolonial est le philosophe argentin Rodolfo Kusch (1922-1979). Il cherche à élaborer les bases d'une ontologie américaine à partir d'une approche phénoménologique, notamment en dialogue avec la pensée de Martin Heidegger. Pour le philosophe allemand, le *Dasein*, est un être-au-monde, c'est-à-dire, un être qui conçoit son existence en vue de lui-même et qui oriente tout ce qui est dans le monde. Néanmoins, Kusch différencie cette façon d'être-au-monde, qu'il attribue à l'Europe bourgeoise et qu'il identifie au verbe *ser*, de celle de l'Amérique profonde, qui ne cherche pas le sens du monde dans l'extérieur mais plutôt « *de la piel para adentro* », et qu'il associe au verbe *estar*. Selon Kusch, ces deux racines façonnent l'esprit de l'Amérique métisse¹⁴⁹.

En effet, selon Rodolfo Kusch, la population américaine est profondément divisée en deux groupes antagonistes. D'un côté, il y a ceux qui sont enracinés dans l'Amérique traditionnelle, avec ses croyances religieuses et son sentiment de colère divine. De l'autre, il y a les citoyens progressistes et occidentalisés qui sont triomphants dans leur approche de la vie. Ces deux groupes représentent les deux extrêmes d'une expérience humaine ancienne, l'un étant attaché à ses racines (el *estar*) et l'autre cherchant à atteindre un triomphe illimité (el *ser*)¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Enrique Dussel et Daniel E. Guillot, *Liberación Latinoamericana y Emmanuel Levinas*, Enfoques Latinoamericanos 3 (Buenos Aires, Argentina: Editorial Bonum, 1975), 8.

¹⁴⁸ Dussel, *Para una ética de la liberación latinoamericana*, 1:173-74.

¹⁴⁹ Rodolfo Kusch, *América profunda* (1962), 4ème (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2020), 20-21.

¹⁵⁰ Kusch, 29.

Cependant, selon Kusch, cette opposition ne doit pas être considérée comme tragique. Au contraire, elle peut être vue comme une opportunité pour une sorte de dialectique, qu'il appelle *fagocitación*. Cela implique l'absorption des éléments de la culture occidentale par la culture américaine :

*Pero esta misma oposición, en vez de parecer trágica, tiene una salida y es la que posibilita una interacción dramática, como una especie de dialéctica, es que llamaremos más adelante fagocitación. Se trata de la absorción de las pulcras cosas de Occidente por las cosas de América, como a modo de equilibrio o reintegración de lo humano en estas tierras*¹⁵¹.

Pour Rodolfo Kusch, la difficulté à construire une philosophie proprement dite en Amérique vient du fait que l'on se limite à imiter simplement la pensée occidentale sans disposer des instruments adéquats pour penser philosophiquement l'être qui caractérise le mode de vie américain¹⁵². La structure de la vie de l'être américain n'est ni l'être-au-monde européen (qu'on traduit par *ser-en-el-mundo*) ni l'être de l'Amérique profonde (que Kusch appelle l'*estar no más*), mais plutôt l'être-étant (*estar-siendo*). C'est cette hybridité qui définit l'ontologie de l'Amérique latine et seule son acceptation permettra la construction d'une pensée autonome et authentique. Selon Kusch :

Podremos entender entonces nuestras grandes contradicciones culturales y políticas como una evidente puesta en oposición entre lo que es del qué definible, que apunta a inmovilizarse en el ser absoluto y tradicional, y el 'estar' que está dado sin más, que responde al 'no más quiero vivir' y al puro 'ahí' prendido a un suelo que se da como inalienable. Esto nos puede llevar a una seria reflexión sobre lo que pasa con nuestra cultura, especialmente el verdadero sentido de nuestra hibridez. Nuestra hibridez radica en no encontrar una expresión cultural para esta estructura de nuestro vivir, el 'estar-siendo'. Mejor dicho, en tanto nos presiona la cultura occidental nos apremia a invertir la fórmula, y en ello ponemos demasiado en evidencia nuestra inautenticidad.

*Y he aquí nuestra paradoja existencial. Nuestra autenticidad no radica en lo que Occidente considera auténtico, sino en desenvolver la estructura inversa a dicha autenticidad, en la forma del 'estar-siendo' como única posibilidad. Se trata de otra forma de esencialización, a partir de un horizonte propio. Sólo el reconocimiento de este último dará nuestra autenticidad.*¹⁵³

On le voit : cette étape de la pensée latino-américaine, jusqu'aux années 70, est marquée par une prise de conscience du sous-développement et de la domination et par une volonté de libération et d'autonomisation. Or, elle se caractérise par un binarisme entre une entité dominante (le centre, l'empire ou la bourgeoisie, par exemple), et une altérité subalterne (la

¹⁵¹ Rodolfo Kusch, *Geocultura del Hombre Americano*, Estudios Latinoamericanos (Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1976), 29.

¹⁵² Kusch, 155.

¹⁵³ Kusch, 157-58.

périphérie, le peuple, le pauvre, l'opprimé) qui sont souvent présentées comme homogènes et qui situent les origines des problèmes de la région dans son extériorité.

Dans les années 80, la pensée critique latino-américaine entre en crise dans le contexte des dictatures militaires, de l'échec des processus révolutionnaires centroaméricains, de la profonde crise économique de la région où pénètrent l'idéologie néolibérale et ses politiques économiques et sociales. Pour les chercheuses R. Sosa et I. Sánchez Ramos, deux types de réactions à cette crise dominant alors. La première assume que les propositions théoriques de la pensée critique latino-américaine sont épuisées et œuvre à une rénovation qui accepte, sans critique et sans analyse, le nouveau vocabulaire néolibéral : les catégories « impérialisme », « classe sociale », « conflit » et « historicité des phénomènes », sont remplacées par « mondialisation », « société civile », « consensus » et « phénomènes sociaux linéaires, progressifs et pérennes ». La deuxième réaction, au début des années 90, entame un bilan de la pensée critique latino-américaine qui, en dialogue avec la nouvelle réalité mondiale et les théories postmodernes et postcoloniales, permet la construction de plusieurs lignes de recherche sur des aspects théoriques, méthodologiques et épistémologiques¹⁵⁴. Le groupe Modernité/Colonialité est l'un des plus éminents de cette nouvelle étape.

¹⁵⁴ Sánchez Ramos et Sosa Elízaga, *América Latina*, 14-15.

Chapitre 2. La pensée latino-américaine dans les débats du monde global

Lors de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, le capitalisme, généralement industriel et national pour l'ensemble de cette période, devient financier et transnational. La déterritorialisation du capital est accompagnée d'une déterritorialisation des idées et des symboles culturels grâce à la révolution technologique qui permet aux médias de briser des barrières culturelles, sociales, politiques ou idéologiques et de créer une culture de masses au niveau global. Les processus de décolonisation en Afrique et en Asie, le mouvement des droits civils aux États-Unis, la guerre de Vietnam et les mouvements féministes et de diversité sexuelle transforment les identités et les relations sociales. Dans ce contexte, des théories essayant de répondre aux nouveaux enjeux et d'analyser les nouvelles réalités globales émergent. Ces *nouvelles* théories, apparues notamment à partir des années 60, ont comme caractéristique de transgresser les frontières entre les disciplines des sciences sociales et humaines et de se centrer sur les traits culturels du nouvel ordre socio-économique appelé la « société post-industrielle ou du consumérisme », la « société du spectacle », le « capitalisme multinational », entre autres¹⁵⁵.

Nous appelons ce nouveau champ d'étude les « études culturelles » et nous y incluons, en ce qui concerne notre sujet, les théories postmodernes, postcoloniales et décoloniales. Si ces « théories » sont liées entre elles, elles sont multiples à l'intérieur de chacune et différentes entre elles. Présentons un aperçu des traits fondamentaux de ces propositions ainsi que leur évolution afin de comprendre les bases et les spécificités de la pensée décoloniale qui émerge à la fin du XX^{ème} siècle.

L'apparition des « études culturelles » et la critique de la Modernité

L'école de Birmingham

La dénomination « études culturelles » apparaît lorsque l'historien britannique Raymond Williams (1921-1988) et le sociologue britannique Richard Hoggart (1918-2014) fondent en 1964 le Centre d'Études Culturelles Contemporaines (CCCS, en anglais) à Birmingham, en Angleterre, avec une vocation interdisciplinaire et critique. Au début, les études culturelles sont associées à la *New Left* (Nouvelle gauche) britannique¹⁵⁶, et traitent de sujets tels les cultures

¹⁵⁵ Fredric Jameson, « Postmodernism and Consumer Society », in *The cultural turn: selected writings on the postmodern, 1983-1998* (London ; New York: Verso, 1998), 3.

¹⁵⁶ Mouvement né de la crise du communisme soviétique (après l'invasion à la Hongrie en 1956) et de la demande, portée notamment par le socialisme britannique, d'une nouvelle théorie sociale qui incorpore l'analyse de la culture dans la société, au-delà de l'économisme marxien qui se focalise sur les relations sociales de production. Sur

populaires comme forme de résistance anti-hégémonique ainsi que les médias comme instruments de pouvoir et d'idéologie. En 1968 Richard Hoggart, le premier directeur du CCCS, est remplacé par Stuart Hall (1932-2014), un sociologue jamaïcain noir qui incorpore la dimension coloniale et raciale à l'analyse sur la culture comme espace de lutte de classes et vise la transformation du monde comme l'objectif de la théorie.

L'agenda académique de Hall se construit en parallèle et en contact avec celui du groupe d'études subalternes (1979-1980) fondé par l'historien indien Ranajit Guha (1923-2023). Pour ce groupe, la définition ontologique du sujet historique moderne, tel que le prolétaire, n'est pas appropriée pour l'analyse des rapports sociaux en Inde et reprend le concept gramscien de « subalterne »¹⁵⁷ pour inclure les différents types de domination existants tels la classe, le genre, la caste, la race, l'ethnie, la profession, etc. Les études subalternes cherchent à sortir des récits de la Modernité et à réécrire une histoire dans laquelle le subalterne construit son propre destin. Elles s'opposent

*[...] a las historias nacionalistas que representaban a los líderes nacionalistas como si hubieran escoltado a la India y a su gente fuera de una especie de etapa precapitalista hacia la fase de la "modernidad burguesa", propia de la historia mundial y que engarza perfectamente con los artefactos de la democracia: derechos de ciudadanía, economía de mercado, libertad de prensa y estado de derecho*¹⁵⁸.

Postmodernité et poststructuralisme

En France, ce besoin de créer de nouveaux cadres théoriques et d'analyse de la réalité se traduit déjà dans le structuralisme des années 50 mais se développe particulièrement pendant les années 70 avec le poststructuralisme porté par des intellectuels tels que Jacques Derrida, Gilles Deleuze (1925-1995), Jean-François Lyotard (1924-1998) ou Michel Foucault. Ce corpus théorique établit une critique de la métaphysique transcendantale de la philosophie des Lumières et de son universalisme univoque à partir de l'analyse du discours. A partir de la

l'origine de la New Left et des études culturelles britanniques voir : Simon During, « Socialist Ends: The British New Left, Cultural Studies and the Emergence of Academic 'Theory' », *Postcolonial Studies* 10, n° 1 (mars 2007): 23-39.

¹⁵⁷ Le concept de subalternité chez Gramsci fait référence aux groupes sociaux subordonnés qui sont maintenus dans une position de domination par les classes dirigeantes. Gramsci suggère que la domination ne se fait pas uniquement par la force ou la coercition, mais aussi par l'idéologie qui œuvre à l'intériorisation de l'acceptation volontaire de la domination. La subalternité selon Gramsci va au-delà de la simple oppression économique pour inclure la domination culturelle et politique, entre autres. Gramsci souligne également l'importance de la lutte pour l'hégémonie culturelle dans la construction de mouvements sociaux. Voir : Guido Liguori, « Le concept de subalterne chez Gramsci », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, n° 128-2 (1 décembre 2016): 421-29, <https://doi.org/10.4000/mefrim.3002>.

¹⁵⁸ Dipesh Chakrabarty, « Una pequeña historia de los Estudios subalternos », in *Repensando la subalternidad: miradas críticas desde/sobre América Latina*, 2010, 39.

publication de l'ouvrage de Jean-François Lyotard, *La condition post-moderne*¹⁵⁹, où il définit la *postmodernité* comme « l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIXe siècle »¹⁶⁰, le post-structuralisme français (exporté au monde anglo-saxon comme la *French Theory*) rejoint d'autres courants de pensée regroupés sous l'étiquette de « postmodernité » et dont le socle commun est l'incrédulité à l'égard des métarécits (le christianisme, le libéralisme, le communisme), la critique de la philosophie métaphysique, de l'institution universitaire moderne (de la délimitation des champs disciplinaires, du modèle de transmission de savoirs et de recherche) et la préconisation de la mort du sujet social. La citation suivante de Deleuze illustre bien ce propos :

[I]l'Abstrait n'explique rien, il doit être lui-même expliqué : il n'y a pas d'universaux, pas de transcendants, pas d'Un, de sujet (ni d'objet), de Raison, il n'y a que des processus, qui peuvent être d'unification, de subjectivation, de rationalisation, mais rien de plus¹⁶¹.

Dans la philosophie postmoderne, l'unicité des métarécits modernes est alors remplacée par une multiplicité de « petites histoires » et le sujet social moderne (le « peuple », la « nation », l'« humanité », voire le « prolétariat » ou la « bourgeoisie ») laisse place à une pluralité d'acteurs en constante métamorphose. La *Vérité* n'est qu'un mythe et la *réalité* est composée d'une multiplicité de points de vue particuliers. C'est cet élément de refus au composant transcendantal, universaliste et utopique de la Modernité, ainsi que l'idée de l'inexistence d'une réalité totale en faveur d'une multiplicité de particularismes, qui provoque les plus fortes critiques contre la théorie postmoderne. En effet, pour plusieurs théoriciens, si la Modernité n'a pas accompli ses promesses libératrices, refuser ses récits reviendrait à refuser toute possibilité d'émancipation du sujet, d'égalité, de progrès et d'humanitarisme. Pour le philosophe allemand Jürgen Habermas (1929-), la Modernité reste un projet inachevé qu'il faut défendre pour l'accomplir¹⁶².

Des théoriciens marxistes, comme le philosophe d'origine indien Aijaz Ahmad (1941-2022), le philosophe britannique Alex Callinicos (1950-) ou l'historien marxiste d'origine turque Arif Dirlik (1940-2017), accusent les théories postmodernes de réactionnaires. Pour eux, en échangeant le sujet social moderne (collectif) par la multiplicité d'identités et la révolution

¹⁵⁹ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Collection « Critique » (Paris: Éd. de Minuit, 2002).

¹⁶⁰ Lyotard, 7.

¹⁶¹ Gilles Deleuze, *Pourparlers, 1972-1990* (Paris: Éditions de Minuit, 2007), 199.

¹⁶² Jürgen Habermas, « La modernité, un projet inachevé », *Critique*, n° 413 (octobre 1981).

par la résistance, les postmodernes individualisent les luttes contre le grand capital qui s'universalise pendant qu'ils décrètent la fin des universalismes conceptuels¹⁶³.

Postcolonialité

Dans les années 80, un groupe de chercheurs issus des anciennes colonies britanniques -notamment de l'Inde- s'appuie sur la critique de l'universalisme moderne de la postmodernité pour avancer une critique sur la pensée moderne qu'ils caractérisent comme une pensée décharnée qui présente une vision eurocentrique comme universelle. Pour ces penseurs « postcoloniaux », la critique de la Modernité par le poststructuralisme pose les bases d'une analyse des rapports entre domination et discours, mais demeure une critique eurocentrique à une Modernité intra-européenne qui omet complètement le lien entre la métaphysique occidentale et le projet européen de colonisation¹⁶⁴. Ils s'interrogent alors sur les conditions et les conséquences de cette Modernité dans les territoires coloniaux.

L'un des pionniers de ce courant est l'auteur palestinien-états-unien Edward Saïd (1935-2003) dont l'ouvrage *L'Orientalisme*¹⁶⁵ (1978) est considéré comme l'une des bases de la théorie postcoloniale. En faisant une forte critique de l'eurocentrisme, Saïd met en évidence comment l'Europe a construit une image de l'Orient comme représentation de l'*Autre*, de ce qui n'est pas occidental. L'Occident a fait de l'Orient un objet d'étude du passé (comme pour Hegel pour qui la civilisation a parcouru le même trajet que le soleil : elle est apparue en Orient et s'est achevée en Occident) et un réceptacle d'une imaginaire exotique sur l'altérité. En mettant en relation la naissance des sciences humaines et le colonialisme moderne, Saïd dévoile le rapport intime entre épistémologie et domination (coloniale) que Foucault avait travaillé dans le contexte intra-européen.

Dans cette logique, le théoricien littéraire d'origine indien, Homi Bhabha (1949-), interroge : « *¿qué es la modernidad en estas condiciones coloniales donde su imposición es en sí*

¹⁶³ Voir : Aijaz Ahmad, *In Theory: Classes, Nations, Literatures* (London: Verso, 1992); Alex Callinicos, *Against postmodernism: a marxist critique* (Cambridge: Polity Press, 1989); Arif Dirlik, « The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism », *Critical Inquiry* 20, n° 2 (Hiver 1994): 328-56; Santiago Castro-Gómez, *La poscolonialidad explicada a los niños*, 1. ed, Vigra de letras 5 (Popayán: Editorial Universidad del Cauca : Instituto Pensar, Universidad Javeriana, 2005), 27-31; Aijaz Ahmad, « Teoría, Política, Subalteridad y Poscolonialidad. Entrevista a Aijaz Ahmad », in *Pensar (en) los intersticios : teoría y práctica de la crítica poscolonial*, éd. par Santiago Castro-Gómez, Óscar Guardiola-Rivera, et Carmen Millán de Benavides, 1. ed, Filosofía de nuestra América (Mexico: Pensar : Pontificia Universidad Javeriana, 1999), 111-30.

¹⁶⁴ Sur les limites modernes de l'analyse de Foucault et son aveuglement sur la colonialité voir les conclusions de Homi K Bhabha, *El lugar de la cultura*, trad. par César Aira (Buenos Aires (Argentina: Manantial, 2013).

¹⁶⁵ Edward William Saïd, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, La couleur des idées (Paris: Seuil, 2005) La première traduction en français date de 1980.

*misma la negación de la libertad histórica, la autonomía cívica y la elección “ética” de la reformulación?»*¹⁶⁶. Aussi, les études postcoloniales peuvent-elles se comprendre comme la relocalisation des théories poststructuralistes, à partir d’un lieu d’énonciation non-occidental, c’est-à-dire à partir de l’expérience des sociétés colonisées par l’Europe. L’objectif des études postcoloniales est alors de *provincialiser*¹⁶⁷ les ambitions universalistes de l’épistémologie occidentale pour mettre en évidence son lieu d’énonciation particulière et dévoiler l’usage idéologique des sciences humaines et sociales pour légitimer et perpétuer l’ordre hégémonique¹⁶⁸. Selon la professeure en littérature anglaise Claire Joubert :

Dans ce nouveau cadre analytique, il s’agit donc de disséquer les politiques d’inculcation de l’identité de sujet colonial (linguistiques, scolaires, scientifiques, statutaires), et de forger les outils critiques permettant de repérer les flux de pouvoir dans le discours culturel colonial – y compris la synergie complexe entre stratégies de domination et inventivité des résistances¹⁶⁹.

Les études postcoloniales n’ont pas échappé à la critique. On leur a reproché de trop se focaliser sur la culture, délaissant la complexité des rapports de pouvoir entre les classes sociales et les modes d’opération du capitalisme global¹⁷⁰. En effet, à partir des années 80, les analyses marxistes de l’école de Birmingham perdent du terrain au détriment du « tournant discursif » de la *French theory* et des postulats postmodernes. Les recherches des théoriciens postcoloniaux, en commençant par *L’Orientalisme* de Saïd, sont fortement marquées par l’influence poststructuraliste et notamment par les travaux de Foucault. Cette tendance culturaliste est renforcée avec l’arrivée des études culturelles (et de nombreux théoriciens postcoloniaux) aux universités états-uniennes. Leur accueil dans les départements de littérature d’outre-mer (*Commonwealth Littérature*), et non pas dans des départements de sciences sociales comme c’était le cas en Grande Bretagne, contribue à leur dépolitisation. Les études culturelles

¹⁶⁶ Bhabha, *El lugar de la cultura*, 290.

¹⁶⁷ Selon la formule utilisée par Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*, Princeton studies in culture/power/history (Princeton, N.J: Princeton University Press, 2000); Traduit au français récemment : Dipesh Chakrabarty, *Provincialiser l’Europe: la pensée postcoloniale et la différence historique*, trad. par Olivier Ruchet et Nicolas Vieillescazes (Paris: Éditions Amsterdam, 2020).

¹⁶⁸ Santiago Castro-Gómez, Óscar Guardiola-Rivera, et Carmen Millán de Benavides, éd., *Pensar (en) los intersticios: teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Colección Pensar (Santafé de Bogota: Pensar: Pontificia Universidad javeriana, 1999), 10.

¹⁶⁹ Claire Joubert, « Introduction », in *Penser la différence culturelle du colonial au mondial. Une anthologie transculturelle*. (S.l.: MIMESIS, 2019), 34.

¹⁷⁰ Amar Acheraïou, *Questioning hybridity, postcolonialism and globalization* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York: Palgrave Macmillan, 2011); Dirlik, « The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism ».

deviennent, notamment dans leur chapitre états-unien, plus culturalistes et plus éloignées de l'analyse du capital global¹⁷¹.

Ainsi, Arif Dirlik accuse les théoriciens postcoloniaux de rester « pratiquement muets sur le rapport entre l'idée de postcolonialisme et le contexte du capitalisme contemporain » et poursuit :

[...] le terme mystifie tant politiquement que méthodologiquement une situation qui représente non l'abolition mais la reconfiguration d'anciennes formes de domination. La complicité du « postcolonial » dans l'hégémonie tient à la diversion qu'il a créée par rapport aux problèmes de domination sociale, politique et culturelle contemporains, et à sa tentative de dissimulation de son propre rapport à ce qui n'est qu'une condition de son émergence : un capitalisme mondial qui, aussi fragmenté apparaisse-t-il, sert néanmoins de principe structurant aux relations mondiales¹⁷².

En outre, certains détracteurs signalent que la théorie postcoloniale est en fait née dans les universités des pays centraux (notamment anglo-saxonnes) et non pas dans le Tiers Monde. En 1992, Aijaz Ahmad provoque la controverse avec la publication de son livre *In Theory : Classes, Nations, Literatures*, où il accuse les théoriciens postcoloniaux d'avoir créé cette théorie dans le but de s'insérer dans les universités élites des pays métropolitains. En effet, selon Ahmad, les nouveaux arrivés des anciennes colonies étaient issus des classes aisées dans leurs pays d'origine mais se présentaient comme subalternes dans les pays métropolitains où ils avaient migré. Pour construire leur légitimité, la littérature sur l'oppression de classe ne leur correspondait pas, mais la théorie postcoloniale (et Ahmad fait référence spécifiquement à *L'Orientalisme* de Saïd) leur convenait parfaitement pour « trouver des emplois et des meilleurs salaires dans la haute position sociale qu'ils occupaient déjà »¹⁷³. Arif Dirlik reprend cette même ligne d'argumentation quand il rappelle que l'étiquette postcoloniale a commencé à être utilisée seulement à partir de la moitié des années 80, en lien avec « l'emploi de cette étiquette pour décrire les intellectuels universitaires originaires du Tiers Monde, les intellectuels dits

¹⁷¹ Catherine E. Walsh, éd., «¿Qué saber, qué hacer y cómo ver? Los desafíos y predicamentos disciplinares, políticos y éticos de los estudios (inter)culturales desde América andina», in *Estudios culturales latinoamericanos: retos desde y sobre la región andina*, 1. ed (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar : Abya Yala, 2003), 21; Santiago Castro-Gómez, « Apogeo y decadencia de la teoría tradicional. Una visión desde los intersticios », in *Estudios culturales latinoamericanos: retos desde y sobre la región andina*, 1. ed (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar : Abya Yala, 2003), 63; Eduardo Grüner, éd., *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*, 1. ed, Espacios del saber 6 (Buenos Aires: Paidós, 1998), 27-28; Fredric Jameson, « Sobre los "Estudios Culturales" », in *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*, 1. ed, Espacios del saber 6 (Buenos Aires: Paidós, 1998), 91-92.

¹⁷² Dirlik, « The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism », 331; Traduction d'Étienne Dobenesque in : Contarini, Joubert, et Moura, *Penser la différence culturelle du colonial au mondial. Une anthologie transculturelle.*, 72-73.

¹⁷³ Ahmad, *In Theory*, 196; Sur ces arguments voir : Castro-Gómez, *La poscolonialidad explicada a los niños*, 28-32; Ahmad, « Teoría, Política, Subalteridad y Poscolonialidad. Entrevista a Aijaz Ahmad ».

postcoloniaux, qui semblaient eux-mêmes gagner une respectabilité académique qu'ils n'avaient pas auparavant »¹⁷⁴. Plus tard, le sémiologue argentin-états-unien Walter Mignolo (1941-) réitère cette idée : « Il est intéressant de noter que le postcolonialisme n'est pas originaire du tiers monde, mais de l'Angleterre et des États-Unis, c'est-à-dire de l'Euro-Amérique et du monde anglophone. Les auteurs qui l'introduisirent venaient néanmoins du monde non-européen »¹⁷⁵.

Malgré ces critiques, les études culturelles dans ses différents courants (postmodernes ou postcoloniaux, marxistes ou culturalistes, plus ou moins critiques) s'ancrent dans les universités anglo-saxonnes et prennent leur essor lors de la dernière décennie du XX^{ème} siècle, dans le contexte de la fin de la bipolarité, la prise de conscience de l'eurocentrisme de la Modernité et la globalisation.

Le multiculturalisme

Les reproches souvent faits à la théorie postcoloniale de promouvoir le multiculturalisme méritent une explication supplémentaire. En effet, la prise de conscience de la croissante pluralité culturelle des sociétés à la fin du XX^{ème} siècle ainsi que l'essor des études culturelles participent, à partir des années 80, à la naissance de politiques publiques multiculturelles, notamment dans le monde anglo-saxon¹⁷⁶. Le multiculturalisme proposait de « prendre en compte le pluralisme culturel, ainsi que les rapports entre majoritaires et minoritaires, à l'intérieur d'une perspective d'égalité et de justice sociale »¹⁷⁷. Or, à la différence du pluralisme culturel, qui reste dans la reconnaissance des différences dans la sphère privée et qui ne propose pas de les transcrire dans l'ordre social, moral ou politique, le multiculturalisme appelle à la mise en place de politiques publiques qui servent à garantir l'équité et la justice sociale de toute la population, et spécialement des groupes historiquement exclus ou discriminés par les politiques unitaires des États-nations¹⁷⁸.

¹⁷⁴ Dirlik, « The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism », 330; Traduction de Étienne Dobenesque reprise de : Contarini, Joubert, et Moura, *Penser la différence culturelle du colonial au mondial. Une anthologie transculturelle.*, 70.

¹⁷⁵ Walter Mignolo, « Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique », *Mouvements* 73, n° 1 (2013): 188, <https://doi.org/10.3917/mouv.073.0181>.

¹⁷⁶ Selon la chercheuse Milena Doytcheva, le concept "multiculturalisme" naît au début des années 1970 en Australie et au Canada mais ce n'est qu'en 1989 que le terme est introduit dans l'*Oxford English Dictionary* et c'est à partir de ce moment-là qu'il bénéficie d'une popularité croissante, notamment pendant les années 90. Milena Doytcheva, *Le multiculturalisme*, 3 éd., révisée et mise à jour, Repères 401 (Paris: la Découverte, 2018), 9.

¹⁷⁷ Doytcheva, 5.

¹⁷⁸ Doytcheva, 15-16.

Avec cet objectif de justice sociale, certains gouvernements, notamment du monde anglo-saxon, établissent des mesures appelées de « discrimination positive » (*affirmative action* en anglais) afin de compenser les ségrégations subies par les groupes minoritaires au cours de l'histoire et faciliter la pleine intégration à la communauté nationale. Les différences ethniques, sexuelles ou culturelles sont ainsi considérées comme des arguments dans la lutte pour l'accès aux positions de pouvoir. Ce phénomène entraîne une situation dans laquelle les groupes minoritaires organisés développent une vision essentialiste et statique de la culture et de l'identité comme stratégie politique.

Cette situation provoqua un déluge de critiques au multiculturalisme et à ses politiques d'identité. Le philosophe slovène Slavoj Žižek (1949-) écrit à ce propos que « [...] *el multiculturalismo es una forma de racismo negada, invertida, autorreferencial, un "racismo con distancia": "respeto" la identidad del Otro, concibiendo a éste como una comunidad "auténtica" cerrada, hacia la cual él, el multiculturalista, mantiene una distancia que se hace posible gracias a su posición universal privilegiada* »¹⁷⁹.

Or, comme l'explique Michel Wieviorka, réduire le multiculturalisme à l'expérience anglo-saxonne, aux échecs des politiques de discrimination positive ou « aux dérives ridicules » du politiquement correct, revient à passer à côté de débats importants sur la race, le genre ou l'ethnicité, qui méritent d'être abordés. Cela aboutit souvent à la caricature et à l'excès idéologique¹⁸⁰. Le multiculturalisme, dans sa conception et dans son application, est contextuel et répond à des réalités historiques et sociales spécifiques à chaque pays. Les politiques multiculturelles mises en œuvre dans des pays construits sur l'immigration, tels l'Australie, le Canada ou les États-Unis, ou dans des pays ayant accueilli d'importantes vagues migratoires comme l'Angleterre, font face à une recomposition de leurs populations, fortement impactées par l'accélération des migrations en provenance du Tiers Monde, notamment au cours de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Néanmoins, ce phénomène diffère dans les pays jusqu'alors qualifiés de « périphériques », comme ceux de l'Amérique latine, où les débats sur les identités empruntent une voie différente.

¹⁷⁹ Slavoj Žižek, éd., « Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional », in *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*, 1. ed, Espacios del saber 6 (Buenos Aires: Paidós, 1998), 172.

¹⁸⁰ Michel Wieviorka, éd., *Une société fragmentée? le multiculturalisme en débat*, La découverte poche Essais 33 (Paris: Éd. La Découverte, 1997), 6, 41.

Les études culturelles en Amérique latine

Malgré le manque de traductions en espagnol et l'absence systématique de l'expérience coloniale latino-américaine dans les analyses des auteurs postcoloniaux, les études culturelles et les réflexions sur la postmodernité et la postcolonialité ont fait leur entrée dans le débat latino-américain à la fin des années 80, principalement par les départements d'études latino-américaines des universités états-uniennes¹⁸¹.

Au départ, les théories postmodernes sont accueillies avec méfiance¹⁸². Certains spécialistes des études latino-américaines argumentent contre l'utilisation du concept « postmoderne » en Amérique latine en affirmant que la région n'avait pas connu une expérience *moderne* similaire à celle des pays centraux (révolutions bourgeoises, développement d'un capitalisme industriel relativement homogène, constitution de gouvernements libéraux et démocratiques et des états-nations forts). Par conséquent, selon eux, l'Amérique latine ne pouvait pas avoir une réalité *post-moderne*.

Nonobstant, un autre groupe de chercheurs ne considère pas ces arguments comme valides. Ils soutiennent que la postmodernité n'est pas uniquement un phénomène idéologique ou conceptuel, mais plutôt un concept qui rend compte d'un changement dans la réalité mondiale, et non seulement dans les régions centrales. Selon cette perspective, l'Amérique latine connaît, à sa manière propre, cette postmodernité¹⁸³.

Un autre argument contre l'utilisation de la théorie postmoderne en Amérique latine est qu'elle est une imposition étrangère. Certains estiment qu'il n'est pas nécessaire d'importer des théories pour expliquer la réalité latino-américaine¹⁸⁴. En outre, plusieurs chercheurs latino-américains reprennent les critiques formulées à l'encontre de la théorie postmoderne, l'accusant d'être réactionnaire, aliénante et complice du néolibéralisme, et argumentent que cette théorie neutralise les luttes libératrices et émancipatrices de l'Amérique latine¹⁸⁵.

¹⁸¹ Sur les entrecroisements entre études latino-américaines et études culturelles dans l'académie états-unienne, voir : Walter D. Mignolo, « Los estudios culturales: geopolíticas del conocimiento y exigencias/necesidades institucionales », *Revista Iberoamericana* LXIX, n° 203 (juin 2003): 401-15.

¹⁸² Voir : un panorama bibliographique et chronologique du débat sur la postmodernité en Amérique latine voir : Gustavo Pinto Mosqueira, « La recepción de la postmodernidad en América Latina. Apuntes bibliográficos », *Universitas Philosophica*, n° 38 (juin 2002): 41-56.

¹⁸³ Voir : Santiago Castro-Gómez, *Crítica de la razón latinoamericana*, Segunda edición ampliada (Bogotá, D.C: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2011), 23-30.

¹⁸⁴ George Yúdice, « Puede Hablarse de Postmodernidad en América Latina? », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15, n° 29 (1989): 105-7, <https://doi.org/10.2307/4530422>.

¹⁸⁵ Castro-Gómez, *Crítica de la razón latinoamericana*, 17-22.

Pour le sociologue péruvien Aníbal Quijano (1928-2018), par exemple, il n'est pas nécessaire de rejeter toute idée de totalité pour se détacher de la rationalité/modernité. En effet, dans toutes les cultures connues, même en dehors de l'Occident, la production de connaissances est associée à une perspective de totalité. La différence tient à ce que dans ces cultures non-occidentales, la totalité inclut la reconnaissance de l'hétérogénéité de la réalité. Par conséquent, Quijano soutient que l'idée de totalité sociale non seulement ne nie pas, mais exige même la reconnaissance de l'*Autre*, sans nécessairement entraîner son inégalité ni son infériorité¹⁸⁶. Ainsi, il désolidarise sa pensée des positions postmodernes :

La crítica del paradigma europeo de la racionalidad/modernidad es indispensable. Más aún, urgente. Pero es dudoso que el camino consista en la negación simple de todas sus categorías, en la disolución de la realidad en el discurso, en la pura negación de la idea y de la perspectiva de totalidad en el conocimiento. Lejos de eso, es necesario desprenderse de las vinculaciones de la racionalidad/modernidad con la colonialidad, en primer término, y en definitiva con todo poder no constituido en la decisión libre de gentes libres. Es la instrumentalización de la razón por el poder, colonial en primer lugar, lo que produjo paradigmas distorsionados de conocimiento y malogró las promesas liberadoras de la modernidad¹⁸⁷.

Selon cette même ligne d'argumentaire, Enrique Dussel se positionne contre les postures postmodernes :

Contre les post-modernes, nous ne critiquerons pas la raison en tant que telle ; mais nous admettrons leurs critiques contre la raison dominatrice, assassine, violente. Nous ne nierons pas le noyau rationnel du rationalisme universaliste, mais le moment irrationnel du mythe sacrificiel. Nous ne nions donc pas la raison, mais l'irrationalité de la violence du mythe moderne ; nous ne nions pas la raison, mais l'irrationalité post-moderne¹⁸⁸.

En réponse à ces accusations, des universitaires, tels que le philosophe colombien Santiago Castro-Gómez, expliquent que les transformations prônées par la postmodernité, dont la fin des métarécits modernes et la fin de l'unicité du Sujet historique, marquent l'émergence de nouveaux mouvements sociaux qui se méfient des institutions de représentation politiques classiques et expérimentent de nouvelles façons d'organisation et de représentation. Ainsi, la postmodernité n'implique pas l'abandon des idéaux émancipatoires de la Modernité mais le rejet de leur langage totalisateur et essentialiste¹⁸⁹.

En ce qui concerne les études postcoloniales, leur réception n'est pas non plus consensuelle¹⁹⁰. Walter Dignolo décrit les débats des années 90 comme « une confrontation entre un

¹⁸⁶ Aníbal Quijano, « Colonialidad y Modernidad/Racionalidad », *Perú Indígena* 13, n° 29 (1992): 19.

¹⁸⁷ Quijano, 19.

¹⁸⁸ Enrique Dussel, *1492 l'occultation de l'autre*, trad. par Christian Rudel (Paris: Editions ouvrières, 1992), 21.

¹⁸⁹ Castro-Gómez, *Crítica de la razón latinoamericana*, 33.

¹⁹⁰ Voir : Castro-Gómez, *La poscolonialidad explicada a los niños*, 35-41.

certain fondamentalisme latino-américaniste et “l’impérialisme” des études culturelles, subalternes ou postcoloniales », contextualisée dans les relations conflictuelles entre les « études latino-américaines », dans la logique des *area studies*¹⁹¹, perçues comme un projet colonialiste qui reproduit la différenciation entre les lieux de production de théories et les lieux « objet d’études », ou entre les zones de production de connaissance et les zones de production de « culture »¹⁹², et la « pensée latino-américaine » comme un complexe d’expressions et manifestations théoriques venues de disciplines plurielles telles les sciences sociales, la philosophie, la littérature, etc.¹⁹³.

Pour beaucoup d’intellectuels latino-américains, la théorie postcoloniale ne correspond pas à la réalité historico-sociale de l’Amérique latine. En effet, la théorie postcoloniale est construite à partir de l’expérience des anciennes colonies anglaises et françaises, notamment en Asie et au Moyen Orient. De ce fait, elle part de la réalité du colonialisme nord européen des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles et des processus de décolonisation du XX^{ème} siècle et oublie complètement le colonialisme ibérique des XVI^{ème} et XVIII^{ème} siècles, ainsi que les processus de décolonisation américains du XIX^{ème}, au point que Gayatri Spivak (1942-), l’une des autrices piliers de la théorie postcoloniale, a écrit que l’Amérique latine n’a pas participé au processus de décolonisation¹⁹⁴. De cette façon, dans un premier temps, le débat en Amérique latine s’est beaucoup centré sur la critique de l’importation d’une théorie non adéquate à la réalité et à

¹⁹¹ Les “area studies” émergent aux États-Unis dans le contexte de la Guerre Froide comme une nouvelle géopolitique de la connaissance dans laquelle le monde était organisé en régions qui se définissaient par une large zone géographique, avec une cohérence culturelle, historique et souvent linguistique. Cette géopolitique de la connaissance a résulté en une pratique dans laquelle l’Occident étudiait les régions non-occidentales qui étaient vues comme objets d’études plus que comme lieux de production de connaissances. Ce type d’études s’est notamment développé dans les sciences sociales, dans le contexte où les sciences sociales ont pris plus d’importance en dépit des humanités. Les études latino-américaines sont nées dans cette dynamique ainsi que la LASA (Latin American Studies Association) qui est, jusqu’au présente, le forum par excellence du débat sur l’Amérique latine. Voir : Immanuel Maurice Wallerstein, *Open the social sciences: report of the Gulbenkian Commission on the Restructuring of the Social Sciences*, Mestizo spaces = Espaces métisses (Stanford, Calif: Stanford University Press, 1996), chap. II.

¹⁹² Walter Mignolo, « Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina », in *Teorías sin disciplina: Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, 1. ed, Filosofía de nuestra América (Mexico: Miguel Ángel Porrúa ; University of San Francisco, 1998), 53.

¹⁹³ Mignolo, 31.

¹⁹⁴ Spivak écrit dans son livre *Outside in the Teaching Machine* : « *Why is “magic realism” paradigmatic of Third World literary production?... In a bit, and in the hands of the less gifted teacher, only that literary style will begin to count as ethnically authentic. There is, after all, a reason why Latin America qualifies as the norm of “the Third World” for the United States, even as India used to be the authentic margin for the British. It is interesting that “magic realism”, a style of Latin American provenance, has been used to great effect by some expatriate or diasporic subcontinentals writing in English. Yet, as the Ariel-Caliban debates dramatize, Latin America has not participated in decolonization. Certainly this formal conduct of magic realism can be said to allegorize, in the strictest possible sense, a social and a political configuration where “decolonization” cannot be narrativized.* » cité in : Walter Mignolo, « Afterword: Human Understanding and (Latin) American Interests--The Politics and Sensibilities of Geocultural Locations », *Poetics Today* 16, n° 1 (1995): 204, <https://doi.org/10.2307/1773227>.

l'histoire latino-américaine, qui oubliait, ou ignorait, des théories et des concepts précédemment produits dans la région. L'anthropologue mexico-états-unien Jorge Klor de Alva (1948-) écrit à ce propos :

[...] las Américas, como parte de imperios que, después de una serie de guerras civiles, se separaron política y económicamente, pero no cultural o socialmente de sus metrópolis, no pueden caracterizarse como otra Asia o África: México no es otra versión de la India, Brasil no es otro tipo de Indonesia, y los latinos en los Estados Unidos –a pesar de tener la trágica oposición de una dominación que intenta excluirlos y mantenerlos alejados del poder– no son como los argelinos en Francia, ni como los paquistaníes en Gran Bretaña o como los palestinos en Israel.¹⁹⁵

Plus loin, Klor de Alva s'interroge même sur la pertinence de l'utilisation de l'adjectif *postcolonial* pour l'Amérique latine :

No se trataba de luchas anticoloniales por la liberación en las que se enfrentaban indígenas colonizados fragmentados, aunque igualmente subordinados, contra los colaboracionistas indígenas privilegiados y sus superiores extranjeros, como fue generalmente el caso en la India, en África y en muchas partes del sur de Asia, por ejemplo. Estas luchas no terminaron en una secuela poscolonial que necesitaba de críticos poscoloniales ansiosos por librar a las masas de influencias metropolitanas, por descolonizar las mentes, almas y prácticas de las comunidades indígenas. Todo lo contrario. Las guerras de independencia no sólo afianzaron a los sectores criollos europeizados en los sitios de poder, sino que fueron el prelude de unas guerras civiles aún más devastadoras, que para finales del siglo XIX prácticamente habían destruido todo menos las comunidades más aisladas y resistentes de los indígenas sobrevivientes.¹⁹⁶

En outre, selon de nombreux universitaires latino-américains, les sujets et les problématiques abordées par les études culturelles, qu'elles soient postmodernes ou postcoloniales, avaient déjà été explorées par la pensée latino-américaine bien avant l'émergence de ces nouvelles étiquettes et leur prédominance dans le milieu universitaire mondial. Les idées de *tiers-espaces*, d'hybridité ou d'*entre-deux* développées par Homi Bhabha¹⁹⁷, par exemple, étaient déjà présentes dans la pensée de Guaman Poma de Ayala¹⁹⁸, dans le concept de « transculturation » de Fernando Ortiz¹⁹⁹ ou dans l'analyse de « Calibán » de Fernández Retamar²⁰⁰. La question de l'utilisation de la littérature, du langage et des sciences dans la construction de l'*Autre*,

¹⁹⁵ Jorge Klor de Alva, « La poscolonización de la experiencia (latino) americana. Una reconsideración de los términos “colonialismo”, “poscolonialismo” y “mestizaje” », in *Repensando la subalternidad: miradas críticas desde/sobre América Latina*, 2010, 112.

¹⁹⁶ Klor de Alva, 119-20.

¹⁹⁷ Homi K. Bhabha et Jonathan Rutherford, « Le tiers-espace », *Multitudes* 26, n° 3 (2006): 95-107, <https://doi.org/10.3917/mult.026.0095>; Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*, trad. par Françoise Bouillot, vol. 478, Petite biblio Payot 1102 (Paris: Éditions Payot & Rivages, 2019).

¹⁹⁸ Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva corónica y buen gobierno: codex péruvien illustré*, 2e réimpr., Travaux et mémoires de l'Institut d'ethnologie 23 (Paris: Institut d'ethnologie, 1989 [1613]).

¹⁹⁹ Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*, 1a ed., Letras hispánicas 528 (Madrid: Cátedra: Música Mundana Maqueda, 2002).

²⁰⁰ Roberto Fernández Retamar, *Calibán. Apuntes sobre la cultura en nuestra América* (México: Diógenes, 1971).

telle qu'Edward Saïd l'aborde dans son ouvrage *L'Orientalisme*, avait été posée trente ans auparavant par Edmundo O'Gorman dans son livre *La invención de América*²⁰¹, pour ne citer que quelques exemples²⁰².

Les réflexions sur la postmodernité et la postcolonialité ont stimulé la construction de nouvelles grilles d'analyse de l'identité latino-américaine. Depuis les mouvements d'indépendance du XIX^{ème} siècle, l'identité latino-américaine avait été conçue selon un modèle moderne d'État-nation homogène et d'une politique officielle assimilationniste qui englobait sous le concept de « métissage »²⁰³ une vaste pluralité d'identités²⁰⁴. Cependant, les dichotomies et les sujets modernes tels que « le peuple » ou « les opprimés » ne parviennent plus à rendre compte de la réalité du monde contemporain, et l'idée d'une identité culturelle « propre », homogène, ancrée dans un territoire, une histoire, un ensemble de symboles nationaux et un patrimoine est remise en question en tant que fiction. De nouveaux sujets politiques émergent avec force sur la scène politique et sociale de la région, notamment les peuples autochtones et les communautés afro-descendantes. Des études approfondies sont également menées sur la configuration de nouvelles identités « hybrides » dans un monde globalisé. Ainsi, le discours théorique évolue d'une opposition entre identité latino-américaine et les identités anglo-saxonne ou européenne en tant qu'identités monolithiques, vers une analyse de la pluralité culturelle au sein des sociétés latino-américaines et des relations de pouvoir qui en découlent, à la fois au sein de cette pluralité et dans le contexte mondial.

Vers la fin du XX^{ème} siècle, la pensée latino-américaine commence à se mettre à jour pour répondre aux nouveaux enjeux du monde global. Enrique Dussel, par exemple, entame à la fin des années 80 un échange intense avec des philosophes européens tels que Karl-Otto Apel (1922-2017) et Paul Ricœur (1913-2005)²⁰⁵. Cette ouverture l'amène à dépasser les limites *latino-américanistes* de la philosophie de la libération et à construire une éthique de la libération²⁰⁶ qui s'inscrit « *en un horizonte mundial, planetario, más allá de la región*

²⁰¹ O'Gorman, *La invención de América*.

²⁰² Castro-Gómez, *Crítica de la razón latinoamericana*, 145-53.

²⁰³ Voir : Pablo Sandoval, *Repensando la subalternidad: miradas críticas desde/sobre América Latina*, 2010.

²⁰⁴ La politique du métissage a été tellement efficace qu'au Mexique, par exemple, le pourcentage de la population se reconnaissant comme « indigène » passe de 38% à la fin du XIX^{ème} siècle, à 30% en 1921 et 9% en 2000 in Odile Hoffmann et María Teresa Rodríguez, éd., *Los retos de la diferencia: los actores de la multiculturalidad entre México y Colombia* (Mexico: Publicaciones de la Casa Chata, 2007), 20.

²⁰⁵ Voir : Enrique Dussel, *Apel, Ricoeur, Rorty y la filosofía de la liberación: con respuestas de Karl-Otto Apel y Paul Ricoeur*, 1. ed, Col. Fin de milenio Pensamiento y utopía (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1993).

²⁰⁶ Enrique Dussel, *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*, 2. ed, Colección Estructuras y procesos (Madrid: Trotta, 1998); traduit en français comme : Enrique D. Dussel, *L'éthique de la*

latinoamericana, del heleno- y euro-centrismo propio de Europa o Estados Unidos actuales; desde el “centro” y la “periferia” hacia la “mundialidad”»²⁰⁷. La citation suivante de Dussel rend compte de cette évolution de sa pensée :

*Veinte años después, por desgracia, la “realidad” se ha acentuado dramática y contradictoriamente en su injusticia. La “comunidad de los filósofos” europeo-norteamericanos ha abordado otros temas, y la filosofía de la liberación no puede evitar la confrontación con ellos. Ahora, “el Otro” es la “otra-cara” de la modernidad. No somos ni pre-, ni anti-, ni postmodernos; y por ello, no podemos “realizar” la inacabada modernidad (como intenta optimistamente Jürgen Habermas), porque, como el esclavo (ante el “señor” del esclavismo) hemos “pagado” en nuestra miseria, en nuestro “No-ser” (desde el 1492 como mundo colonial, primero, y desde 1810 como mundo neocolonial, después), el “Ser”, la acumulación primitiva y la superación de las sucesivas crisis del capitalismo “feliz” central, y aun “tardío” [...]*²⁰⁸.

Pour sa part, Catherine Walsh, pédagogue états-unienne résidant en Équateur, qui a collaboré avec Paulo Freire dans les années 80 avant de travailler, au début des années 90, avec les communautés autochtones de l'Équateur, et membre fondatrice du groupe Modernité/Colonialité, souligne clairement la nécessité de faire évoluer la pensée latino-américaine des années 50-70 dans un article qu'elle a écrit en hommage à Freire après sa mort :

*Sin embargo, aun cuando esta posición [la de Freire] tenía raíces -tus raíces- en Latinoamérica, su foco basado en clases parecía de alguna manera fuera de lugar con lo que yo empezaba a presenciar con relación a las posturas y luchas de las comunidades andinas y los movimientos sociales*²⁰⁹.

Les études culturelles latino-américaines se constituent alors comme un champ d'études pour construire une pensée *propre* et située depuis une Amérique latine dans le monde global²¹⁰.

L'Amérique latine comme lieu d'énonciation

L'approche de la commémoration des 500 ans de la soi-disant *découverte* de l'Amérique en 1492²¹¹ crée un cadre propice pour la réflexion sur la place de l'Amérique latine dans le

libération: brève architectonique d'une éthique matérielle et critique, trad. par Albert Kasanda Lumembu, Raison mondialisée (Paris: l'Harmattan, 2003).

²⁰⁷ Dussel, *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*, 15.

²⁰⁸ Dussel, *Apel, Ricoeur, Rorty y la filosofía de la liberación*, 14-15.

²⁰⁹ Catherine Walsh, « Pedagogías decoloniales caminando y preguntando. Notas a Paulo Freire desde Abya Yala. », *Entramados: educación y sociedad*, n° 1 (2014): 20.

²¹⁰ Sur ce sujet voir : Mabel Moraña, Enrique Dussel, et Carlos A. Jáuregui, éd., « Colonialism and its replicants », in *Coloniality at large: Latin America and the postcolonial debate*, Latin America otherwise (Durham: Duke University Press, 2008), 1-21.

²¹¹ La date de 1492, instaurée par l'historiographie dominante comme la date de la « découverte » de l'Amérique et reprise par le groupe de chercheurs dont nous occupons ici comme date qui marque le début de la Modernité/Colonialité. C'est une date symbolique, bien sûr, car nous savons que la croyance que ces territoires faisaient partie de l'Asie a prévalu jusqu'au début du XVI^{ème} siècle, au moins jusqu'à 1503 et la lettre *Mundus Novus* de Amerigo Vesputio à Lorenzo de Médici. En réalité, bien que nous puissions dater de 1492 le début des explorations

débat global. À ce moment-là, le débat autour de la théorie postcoloniale est en plein essor et plusieurs auteurs profitent de l'attention créée par cette commémoration pour poser les spécificités américaines par rapport aux fondamentaux postcoloniaux.

En octobre 1992, Enrique Dussel donne une série de conférences à Francfort qui sont publiées sous le titre *1492, L'occultation de l'autre*²¹². Dans ces conférences, le philosophe soutient trois idées fondamentales. Tout d'abord, la découverte, mais surtout la conquête de l'Amérique, est l'élément qui permet la constitution du système-monde moderne. Ensuite, la découverte (qui est plutôt l'occultation) de l'*Autre* par le conquérant européen a pour résultat la formation de la première subjectivité moderne : l'*ego conquiro* (qui précède l'*ego cogito* cartésien). Finalement, à partir de cette nouvelle subjectivité se crée « le mythe de la Modernité » qui justifie et naturalise la domination de toutes les populations non-européennes par l'Europe.

En suivant l'approche d'Immanuel Wallerstein sur le système-monde moderne, Dussel replace l'Amérique au centre de ce système en identifiant la conquête de l'Amérique comme l'événement fondateur du processus de constitution du système-monde moderne :

La Modernité prit naissance dans les cités européennes du Moyen Age, libres, centres de très grande créativité. Mais, elle « naquit » quand l'Europe put s'affronter à un « Autre » qu'elle-même et le contrôler, le vaincre, le violenter ; quand elle put se définir comme un « ego » découvreur, conquérant, colonisateur, de l'Altérité constitutive de la propre Modernité. De toute façon, cet Autre ne fut pas découvert en tant qu'Autre, mais bien occulté car il fut assimilé à ce que l'Europe était depuis toujours. De sorte que 1492 est le moment de la naissance de la Modernité comme concept correct de l'origine d'un mythe de violence sacrificielle très particulier et, en même temps, comme processus d'occultation du non-européen²¹³.

La *découverte* du Nouveau Monde ne serait donc pas simplement la démonstration de la puissance de l'Homme face à la domination de la Nature et du globe terrestre, à travers le développement des sciences modernes, comme la tradition intra-européenne l'établit²¹⁴, mais un élément constitutif de la Modernité elle-même. Dans ce processus de constitution de la

des terres américaines, ce n'est qu'au début du XVIème siècle que la conception de ces territoires comme « nouveau monde » et que leur conséquente conquête et colonisation ont réellement commencé.

²¹² Enrique Dussel, *1492 l'occultation de l'autre* (Paris: Editions ouvrières, 1992); En espagnol : Enrique Dussel, *1492: El encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*, Académica no. 1 (La Paz: Plural, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Andrés, 1994).

²¹³ Dussel, *1492 l'occultation de l'autre*, 5-6.

²¹⁴ Pour Hannah Arendt, par exemple, trois événements marquent la transition à l'époque moderne et en définissent le caractère : « la découverte de l'Amérique suivie de l'exploration du globe tout entier ; la Réforme qui, en expropriant les biens ecclésiastiques et monastiques, commença le double processus de l'expropriation individuelle et de l'accumulation de la richesse sociale ; l'invention du télescope et l'avènement d'une science nouvelle qui considère la nature terrestre du point de vue de l'univers » in : Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, trad. par Georges Fradier (Paris: Calmann-Lévy, 2014), 315.

Modernité, la conquête des civilisations américaines originaires est l'événement qui crée les conditions pour la formation d'une subjectivité européenne moderne, l'*ego conquiro* qui, selon Dussel, précède l'*ego cogito* exposé par Descartes en 1636 :

Notre hypothèse [...] c'est que l'Amérique latine, à partir de 1492, est un moment constitutif de la Modernité, l'Espagne et le Portugal étant son moment originaire. C'est l'autre face (Te-ixtli en aztèque) l'Altérité essentielle de la Modernité. L'« ego » ou la « subjectivité » européenne, immature et périphérique du monde musulman, se développera jusqu'à se constituer en « Seigneur du monde », en « Volonté de pouvoir » avec la conquête du Mexique par Hernán Cortés, ce Mexique qui sera le premier espace où « l'ego » accomplira un développement prototypique. Ceci permettra une nouvelle définition, une nouvelle vision mondiale de la Modernité, ce qui fera apparaître, non seulement son « concept » émancipateur, mais également le mythe assassin et destructeur d'un européisme qui se fonde sur une tromperie eurocentrique et développementaliste²¹⁵.

La caractéristique de cette nouvelle subjectivité, l'*ego conquiro*, est qu'elle nie l'altérité des autres subjectivités et se positionne comme la subjectivité dominante du système-monde moderne :

La « conquête » est un processus militaire, pratique, violent, qui inclut dialectiquement l'Autre, en tant que « le Même ». L'Autre, dans sa spécificité est nié comme Autre et il est aliéné, obligé, contraint à s'incorporer à la totalité dominatrice comme une chose, comme un instrument, comme un opprimé, comme un « encomendado », comme un « salarié » des futures haciendas, ou comme un esclave africain dans les plantations de canne à sucre ou de tous autres produits tropicaux. De son côté, la subjectivité du conquistador se constitue lentement à travers la praxis²¹⁶.

Cette domination est justifiée par ce que Dussel appelle le « mythe de la Modernité » qui consiste à argumenter que la domination est pour le bien du dominé. Ce mythe, entamé avec la conquête de l'Amérique et le discours de « salvation », s'est ensuite perpétué à travers les discours de « civilisation », de « progrès », de « modernisation », de « développement », des « droits humains », etc. :

Ainsi nous voyons parfaitement construit le « mythe de la modernité » : d'une part, la culture [du dominateur] s'autoqualifie de supérieure, de plus « développée » [...] ; d'autre part, on qualifie l'autre culture d'inférieure, de grossière, de barbare, de sujette à une « immaturité » coupable. De sorte que la domination (guerre, violence) exercée sur l'Autre est en réalité émancipation, « profit », « bien » du barbare qui devient civilisé, qui se développe, qui se « modernise ». Le « mythe de la modernité » consiste à faire de l'Autre, de l'innocent, une victime en le déclarant cause coupable de sa propre situation de victime, tandis que le sujet moderne s'attribue une totale innocence par rapport à l'acte de violence²¹⁷.

²¹⁵ Dussel, *1492 l'occultation de l'autre*, 21.

²¹⁶ Dussel, 41-42.

²¹⁷ Dussel, 69-70.

En poursuivant cette réflexion, Walter Mignolo publie en 1995 son ouvrage intitulé *The darker side of the Renaissance*²¹⁸ dans lequel il situe le début de la Modernité pendant la période coloniale du XVI^{ème} siècle. Il enquête sur la colonisation des cosmologies des peuples originaires américains, notamment de grandes civilisations, tels les Aztèques ou les Incas, à travers la colonisation des langues, des mémoires et de la conception de l'espace, et examine les conséquences de ce processus dans l'émergence de nouvelles formes de subjectivités et de pensée :

*En relación con el locus de enunciación lo que intento hacer no es tanto describir y narrar cómo se llevó a cabo la colonización de las lenguas, las memorias y el espacio como identificar los espacios intermedios producidos por la colonización como localización y energía de nuevos modos de pensamiento cuya fuerza radica en la transformación y la crítica de los [sic] "autenticidades" de los legados Occidentales y andinos y mesoamericanos*²¹⁹.

Selon Mignolo, ce livre répond au besoin de réintégrer la période précoce de la Modernité dans les débats contemporains sur les héritages coloniaux et les théories postcoloniales, afin de décentrer les *loci* épistémologiques d'énonciation²²⁰ et de situer la théorisation dans des histoires particulières. Nous développerons davantage les propositions théoriques de Mignolo plus avant, mais il est important de souligner l'importance de cet ouvrage qui est l'un des premiers à aborder l'historiographie et le discours colonial du XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, à partir d'une approche située²²¹.

Un autre effort pour situer l'Amérique latine dans le débat des idées de la fin du XX^{ème} siècle est l'article qu'Aníbal Quijano et Immanuel Wallerstein cosignent en décembre 1992, intitulé « *La americanidad como concepto o América en el moderno sistema mundial* »²²², dans lequel ils revisitent la théorie du système-monde à partir d'une vision américaniste. En effet, Wallerstein avait développé, dans son monumental ouvrage *Le système du monde du XVe siècle à nos jours*²²³, une thèse où il analyse le système mondial moderne comme une économie-

²¹⁸ Walter Mignolo, *The darker side of the Renaissance: literacy, territoriality, and colonization* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995). Pour les citations, nous utilisons la traduction en espagnol : Walter Mignolo, *El lado más oscuro del Renacimiento: alfabetización, territorialidad y colonización*, trad. par Cristóbal Gnecco (Popayán, Colombia: Universidad del Cauca, 2016).

²¹⁹ Mignolo, *El lado más oscuro del Renacimiento*, 30.

²²⁰ Mignolo, 24.

²²¹ Sur l'originalité de l'ouvrage voir, par exemple : Serge Gruzinski, « W.D. Mignolo, The Darker side of the Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization. -F.J. Cevallos-Candau et Al., Eds., Coded Encounters. Writing, Gender and Ethnicity in Colonial Latin America.- E.H. bonne & W. Mignolo, eds., Writing without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes. », *L'Homme* 37, n° 141 (s. d.): 183-85.

²²² Aníbal Quijano et Immanuel Wallerstein, « La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial », *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, n° 134 (Diciembre 1992): 583-92.

²²³ Wallerstein, *Le Système du monde du XVe siècle à nos jours I : Capitalisme et économie-monde (1450-1640)*.

monde²²⁴ capitaliste, né au cours du « long XVI^{ème} siècle »²²⁵. Or, bien que Wallerstein mentionne dans son étude sur l'histoire du système-monde moderne l'importance de la place de l'Amérique dans la constitution de celui-ci, en tant que fournisseur de richesses, sa théorie n'avait pas approfondi la centralité du Nouveau Monde dans ce processus. Sa collaboration avec Quijano replace l'Amérique au centre du processus de constitution de la Modernité : « *La creación de esta entidad geosocial, América, fue el acto constitutivo del moderno sistema mundial. América no se incorporó en una ya existente economía-mundo capitalista. Una economía-mundo capitalista no hubiera tenido lugar sin América* »²²⁶. Or, l'influence de Wallerstein sur la pensée de Quijano est fondamentale, comme nous le verrons par la suite.

La colonialité et le système-monde moderne/colonial

Au moment de sa collaboration avec Wallerstein, Quijano travaille sur sa théorie de la colonialité, qu'il esquisse pour la première fois dans un article de la même année intitulé « *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad* »²²⁷. Dans cette première réflexion, le sociologue péruvien commence par définir le colonialisme comme « *una relación de dominación directa, política, social y cultural de los europeos sobre los conquistados de todos los continentes* ». Il explique que, si dans la grande majorité des cas, l'aspect politique formel de la colonisation a été vaincu, sa *matrice coloniale du pouvoir* continue à être le cadre dans lequel toutes les autres relations sociales opèrent. Cette *matrice* produit un système de discriminations sociales basées sur des catégories « raciales », « ethniques », « anthropologiques » ou « nationales », assumées comme anhistoriques, c'est-à-dire, comme des phénomènes naturels et non comme des produits de rapports de pouvoir, qui demeurent encore aujourd'hui :

En efecto, si se observan las líneas principales de la explotación y de la dominación social a escala global, las líneas matrices del poder mundial actual, su distribución de recursos y de trabajo entre la población del mundo, es imposible no ver que la vasta mayoría de los explotados, de los dominados, de los discriminados, son exactamente los miembros de las "razas", de

²²⁴ « Une économie-monde est une importante zone géographique au sein de laquelle il existe une division du travail et, donc, non seulement des échanges de produits de base ou de première nécessité mais aussi des flux de travail et de capital. Par ailleurs, une des caractéristiques de l'économie-monde est qu'elle n'est pas liée à une structure politique unitaire. Cette économie-monde contient de nombreuses entités politiques, reliées entre elles de façon lâche au sein d'un système interétatique dans notre système-monde moderne. Une économie-monde rassemble une grande variété de cultures et de groupes humains, de différentes confessions, qui parlent différentes langues et n'ont pas les mêmes habitudes de vie. » Wallerstein, *Comprendre le monde*, 43-44.

²²⁵ Wallerstein, qui a étudié avec Fernand Braudel, reprend de lui l'analyse de longue durée et appelle le « long XVI^e siècle » la période entre 1450 et 1640.

²²⁶ Quijano et Wallerstein, « La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial », 583.

²²⁷ Quijano, « Colonialidad y Modernidad/Racionalidad ».

*las "etnias", o de las "naciones" en que fueron categorizadas las poblaciones colonizadas, en el proceso de formación de ese poder mundial, desde la conquista de América en adelante*²²⁸.

Ainsi, malgré la fin du colonialisme politique formel, la relation entre la culture européenne, ou occidentale, et les autres cultures demeure une relation de domination coloniale qui colonise l'imaginaire des dominés :

*Eso fue producto, al comienzo, de una sistemática represión no sólo de específicas creencias, ideas, imágenes, símbolos o conocimientos que no sirvieran para la dominación colonial global. La represión recayó, ante todo, sobre los modos de conocer, de producir conocimiento, de producir perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación; sobre los recursos, patrones e instrumentos de expresión formalizada y objetivada, intelectual o visual. Fue seguida por la imposición del uso de los propios patrones de expresión de los dominantes, así, como de sus creencias e imágenes referidas a lo sobrenatural, las cuales sirvieron no solamente para impedir la producción cultural de los dominados, sino también como medios muy eficaces de control social y cultural, cuando la represión inmediata dejó de ser constante y sistemática*²²⁹.

Dans le même sens, les modes de production de connaissance et de signification des colonisateurs [européens] sont devenus le modèle culturel universel. Les dominés aspirent à cette culture qui les séduit en tant que dominante et qui donne accès au pouvoir. Cette structure de colonisation des autres cultures, de l'imaginaire du colonisé, de la subjectivité même, est ce que Quijano appelle dans cet article la *colonialité culturelle*.

Dans la deuxième partie de son article, Quijano aborde la relation intrinsèque entre la constitution de la rationalité/modernité européenne comme paradigme épistémique et ontologique et la colonialité. La production de la connaissance dans ce paradigme est fondée sur la relation entre un sujet individuel et capable de réfléchir, et un objet extérieur au sujet, avec des propriétés définies. Selon Quijano, ce paradigme nie l'intersubjectivité comme structure indispensable à la construction de connaissance, ainsi que l'idée de totalité sociale en omettant toute référence à l'*Autre*²³⁰. En effet, l'idée d'Europe ou d'Occident, comme concept, émerge à partir de l'expérience de la relation avec des cultures différentes. Or, ces différences furent perçues comme des inégalités, et ces inégalités furent naturalisées pour arriver à la conclusion que seule la culture européenne est rationnelle et peut contenir des « sujets » tandis que les autres contiennent des « objets ». C'est ainsi que Quijano argumente que le paradigme européen de

²²⁸ Quijano, 12.

²²⁹ Quijano, 12.

²³⁰ Quijano signale que même quand l'idée de totalité sociale fut incorporée dans le débat européen (dans la péninsule ibérique très tôt afin de préserver le pouvoir de l'Église et de la Couronne, en France au XVIII^e siècle dans les visions utopistes de penseurs comme Saint-Simon et plus tard à partir des perspectives organicistes et fonctionnalistes dans les sciences sociales), l'Autre, c'est-à-dire, la « partie colonisée » demeure absente de cette totalité.

connaissance rationnelle fait partie d'une *matrice de pouvoir* fondée sur la domination coloniale européenne sur le reste du monde²³¹. Le programme pour la destruction de la colonialité passe d'abord, selon Quijano, par une décolonisation épistémique qui ouvre la voie à une nouvelle communication interculturelle et à l'échange d'expériences comme base d'une autre rationalité qui puisse prétendre, légitimement, à une certaine universalité.

Comme nous pouvons le constater, dans ce premier article, le concept de *colonialité* est axé sur les aspects épistémiques et culturels d'un système de domination de l'Occident sur le reste du monde, qui émerge à partir de la conquête de l'Amérique et se perpétue jusqu'à nos jours, mais il n'est pas encore défini ou développé. La collaboration de Quijano avec Wallerstein enrichit sa théorie sur au moins deux points fondamentaux : la perspective du système-monde et la centralité de la race dans son analyse.

Concernant le premier aspect, il convient de rappeler qu'Aníbal Quijano a été chercheur à la CEPAL entre 1965 et 1971, alors que Raúl Prebisch était secrétaire général, et qu'il a travaillé longuement sur la théorie de la Dépendance. Par conséquent, l'approche de Wallerstein sur la division du système-monde en centre et périphéries (qu'il a repris de Prebisch et des *dépendantistes*²³²) lui était très familière, et les deux chercheurs partageaient la perspective de la longue durée pour l'analyse du monde contemporain. Sur le deuxième aspect, Wallerstein avait abordé la question de la race et son rôle dans la constitution du système-monde moderne dans les recherches qu'il avait menées au cours des années 70 et 80²³³. Dans leur article commun sur l'*américanité* dans le système-monde moderne, Quijano et Wallerstein soutiennent que la conquête de l'Amérique a donné lieu à quatre innovations dans le système mondial naissant : la *colonialité*, l'*ethnicité*, le *racisme* et le concept même de *nouveauté*.

La colonialité est présentée comme un système hiérarchisé d'états où les colonies composent le dernier niveau. La hiérarchisation de la colonialité se manifeste dans tous les domaines (politique, économique, culturel) et l'une de ses caractéristiques est qu'elle perdure au-delà des indépendances des colonies. L'*ethnicité* est la catégorie à partir de laquelle les individus et les états sont classifiés : elle est la « conséquence culturelle de la *colonialité* »²³⁴. Les auteurs

²³¹ Quijano, « Colonialidad y Modernidad/Racionalidad », 16.

²³² Immanuel Wallerstein, *Las incertidumbres del saber* (Barcelona: Gedisa Editorial, 2005), 81.

²³³ Plusieurs références sur le sujet apparaissent dans son ouvrage sur le système-monde moderne. Un ouvrage à ce propos, en collaboration avec Étienne Balibar, est publiée en 1988 : Étienne Balibar et Immanuel Wallerstein, *Race, nation, classe: les identités ambiguës*, 2e éd, La Découverte poche (Paris: La Découverte, 2007).

²³⁴ Quijano et Wallerstein, « La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial », 585.

expliquent que ces catégories, à savoir les Amérindiens, les Indigènes, les Noirs, les Blancs, les Métis, etc., n'existaient pas avant la constitution du système-monde moderne inauguré par l'*américanité*. Par conséquent, elles ne sont ni biologiques ni historiques, mais correspondent à des constructions contemporaines, c'est-à-dire, toujours changeantes. C'est l'ethnicité qui a justifié historiquement les multiples formes de contrôle du travail²³⁵, comme Wallerstein l'avait déjà avancé.

Les catégories de classification de l'*ethnicité* sont modifiées, élargies ou réduites tout au long de l'histoire pour répondre aux besoins, mais la hiérarchisation ethnique s'est toujours maintenue. L'*ethnicité* est imposée depuis le haut de la hiérarchie, mais aussi renforcée par le bas : les membres des différentes couches sont socialisés dans les formes culturelles associées aux identités ethniques, ce qui fonctionne comme reproducteur du système et naturalise les oppressions. Mais l'*ethnicité* n'a pas été suffisante pour maintenir la domination, surtout à la suite de l'abolition de l'esclavage et des indépendances des anciennes colonies américaines. Ainsi, elle s'est trouvée renforcée par un *racisme* conscient (théorisé) et systématique (parfois même incorporé dans des lois, comme aux États-Unis, mais souvent dissimulé dans la hiérarchisation ethnique, et donc sans nécessité de le formaliser, comme en Amérique latine), à partir du XIX^{ème} siècle. Au cours du XX^{ème} siècle, le racisme formel, intenable désormais, se dissimule dans l'universalisme et la méritocratie qui favorise disproportionnellement les couches ethniques dominantes et permet de justifier le système où les moins bons résultats des couches inférieures s'expliquent par leur infériorité raciale²³⁶.

La dernière contribution de l'*américanité*, selon Quijano et Wallerstein, est le culte de la *nouveauté*. Le « Nouveau Monde » se présente comme une opportunité de rompre avec la tradition féodale, avec les problèmes liés au *vieux continent*, et de construire quelque chose de meilleur. C'est le début de l'idée que toutes les choses neuves sont supérieures, et de l'obstination pour ce qui est moderne, qui relègue son contraire, ce qui est traditionnel, au passé et à l'infériorité, et favorise la projection vers le futur et le « toujours plus » : « *[b]ajo la apariencia de ofrecer una salida a las desigualdades del presente, [e]l concepto de lo "nuevo" empujaba e insertaba su inevitabilidad en el superego del sistema mundial* »²³⁷.

²³⁵ Quijano et Wallerstein, 584-85.

²³⁶ Quijano et Wallerstein, « La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial », 585-86.

²³⁷ Quijano et Wallerstein, 586.

Comme nous le constatons, dans cet article Quijano remplace la notion de *colonialité culturelle* de son article précédent, par celle d'*ethnicité* comme « conséquence culturelle de la *colonialité* ». Désormais, et sans doute influencé par les recherches de Wallerstein, l'idée de *race* devient centrale dans la pensée du sociologue péruvien. En 1993, dans son article « 'Raza', 'Etnia' y 'Nación' en Mariátegui »²³⁸, Quijano reprend la thèse défendue avec Wallerstein sur la nouveauté historique de la conformation d'une *matrice de pouvoir mondial*, fondée sur la *race* et l'*ethnicité* comme catégories de domination, qui a donné lieu à des nouvelles relations sociales matérielles et intersubjectives, et qui reste de nos jours le système de domination hégémonique. Cependant, Quijano affirme l'idée de la catégorie *race* comme une « nouvelle catégorie mentale » établie à partir de la « formation » de l'Amérique.

Selon Quijano, les premiers débats du XVI^{ème} siècle sur la nature humaine des Américains (s'ils possédaient ou non une âme) étaient déjà guidés par une logique de *racisme*, entendu comme l'idée que les non-Européens (en réalité les non-Blancs) ont une structure biologique différente, mais surtout inférieure à celle des Européens (Blancs). Pour lui, cette idée ne se concentre pas sur les différences phénotypiques ni les facultés humaines, mais sur le fait que ces différences font partie d'un développement biologique inégal entre les êtres humains, allant des bêtes jusqu'aux Européens. Cette idée naturalise également les différences culturelles qui sont désormais associées aux inégalités biologiques, et non aux relations historiques entre les individus. Ainsi, selon le sociologue péruvien, si le colonialisme a existé depuis l'Antiquité, et la discrimination à toutes les époques (comme c'est le cas en Inde avec les *intouchables* ou au Japon avec les *burakumin*), ces discriminations ne sont pas fondées sur des distinctions biologiques, mais sur la valorisation sociale et culturelle de chaque groupe : le *racisme* ne semble pas avoir existé avant la conquête de l'Amérique.

Or, avec le temps, la conception de *race* se modifie et, toujours en gardant l'idée d'une supériorité « naturelle » des Européens (Blancs) sur les autres, elle admet que les différences entre les humains sont historiques et culturelles, jusqu'au point où les catégories d'*ethnie* et d'*ethnicité* finissent par « envahir » et « habiter » la catégorie de *race*. Néanmoins, ces catégories continuent à fonctionner comme marqueurs d'inégalité et d'infériorité.

²³⁸ L'article original est publié in : Aníbal Quijano, « "Raza", "Etnia" y "Nación" en Mariátegui: Cuestiones Abiertas », in José Carlos Mariátegui y Europa: El otro aspecto del descubrimiento (Lima: Amauta, 1993), 167-88; Nous reprenons l'article publié in : Quijano, « "Raza", "Etnia" y "Nación" en Mariátegui: Cuestiones Abiertas », 2014.

Un autre point important à souligner quant à cet article de Quijano, c'est l'utilisation, pour la première fois, de la notion de *colonialité du pouvoir*. Même si elle n'est pas encore définie et développée, il nous semble que ce glissement de *colonialité culturelle*, utilisée dans son premier article, à *colonialité du pouvoir* rend compte d'un approfondissement de sa réflexion sur ce système de domination. En effet, nous avons vu que l'une des tensions les plus importantes entre les courants marxistes de l'analyse sociale et les théories postmodernes et postcoloniales, est celle qui concerne la surdétermination de l'économie (des relations sociales de production) et l'oubli des relations de domination autres que celles entre les classes sociales, pour les premiers, et la surdétermination de la culture (la subjectivité et la construction du discours) et l'oubli des conflits de classe pour les secondes. Dans cet article, Quijano se garde de tomber ni dans une position culturaliste ni dans une position matérialiste (rappelons-nous qu'il vient du marxisme). Il insère sa réflexion sur la race dans un ensemble de relations, matérielles et subjectives, de domination :

Todo ello sirve para insistir en que aquellas identidades históricas coloniales –“indio”, “negro”, “blanco” y “mestizo”- y el complejo “raza”/ “etnia” y sus consecuencias en el poder contemporáneo, son hechos que ocurrieron y ocurren en la cultura, en las relaciones intersubjetivas que forman la otra cara del poder, el otro fundamento del poder; y son igualmente originados y fundados en esa misma dimensión de la existencia social. Que están, sin duda, todo el tiempo asociados a, e implicados en, las relaciones sociales materiales, ante todo en las formas de explotación o relaciones de producción; que se modulan y se condicionan recíprocamente con estas relaciones; pero no son sus consecuencias, derivaciones, reflejos o superestructuras. Y no se identifican, ni se fundan, ni se agotan en ellas²³⁹.

L'utilisation de la notion de *colonialité culturelle* évoque, effectivement, un seul de ces aspects de domination et est alors remplacée par celle de *colonialité du pouvoir* qui répond mieux à cette complexité de relations de domination. Dans une note de bas de page, Quijano définit sa conception du pouvoir, ce qui nous aide à mieux cerner son utilisation de la notion *colonialité du pouvoir* :

El poder es un fenómeno multidimensional, una vasta familia de categorías, que se constituye en la articulación histórica de distintas dimensiones de la experiencia humana como existencia social; que de ese modo, y en esa medida, constituye una totalidad estructurada, presidida por una lógica central o hegemónica, pero todo el tiempo disputada y contradicha por otras lógicas, diversas entre sí; subalternas sí, secundarias también, e históricamente heterogéneas. No es un edificio en que cada piso es engendrado en y por el anterior²⁴⁰.

²³⁹ Quijano, « “Raza”, “Etnia” y “Nación” en Mariátegui: Cuestiones Abiertas », 2014, 766-67.

²⁴⁰ Note de pied de page #12 in Quijano, 767.

En 1994 la *colonialité du pouvoir* se trouve davantage développée dans un article intitulé « Colonialité du pouvoir et démocratie en Amérique latine »²⁴¹ où Quijano écrit :

La colonialité du pouvoir est, bien entendu, une catégorie plus complexe et plus large que le complexe racisme/ethnicisme. Elle inclut, normalement, les rapports seigneuriaux entre dominants et dominés ; le sexisme et le patriarcat ; le *familismo* (jeux d'influence fondés sur les réseaux familiaux), le clientélisme, le *compadrazgo* (copinage) et le patrimonialisme dans les relations entre le public et le privé et surtout entre la société civile et les institutions politiques. C'est l'autoritarisme dans la société et dans l'État qui articule et régit tout cela. Le complexe raciste/ethniste fait partie du fondement même de ce pouvoir. Bien que ce complexe soit aujourd'hui confronté aux idéologies et aux législations formelles, et bien qu'il soit souvent obligé de se réfugier dans la sphère privée ; bien qu'il soit souvent voilé ou qu'il se nie explicitement parfois ; il n'a cessé d'agir depuis le XVI^e siècle, dans le lieu même de toutes les relations de pouvoir ou [sic], par-dessus le marché, il marque, imprègne, conditionne et module tous les autres éléments²⁴².

La conceptualisation de Quijano se précise davantage dans deux articles éclairants de 1998. Dans le premier, intitulé « *¡Qué tal raza!* »²⁴³, l'auteur revient sur la centralité de la catégorie de *race* dans la conformation du nouveau système de domination qu'il désigne comme « matrice de pouvoir mondial, capitaliste, colonial/moderne et eurocentré ». Il développe l'idée que la race n'est pas un phénomène biologique, mais historique, et que, par conséquent, elle n'est pas équivalente à la couleur de peau :

L'idée de « race » est antérieure et, à l'origine, la notion de « couleur » n'a aucune connotation « raciale ». La première « race », ce sont les « Indiens » et il n'existe aucune documentation qui indique une association de la catégorie « Indien » avec celle de « couleur »²⁴⁴.

Dans son argumentation, Quijano essaie de démontrer qu'établir une analogie entre la relation entre « sexe » et « genre » et celle entre « couleur » et « race », argumentant que le genre est une construction sociale basée sur les différences sexuelles, tout comme la race est une construction sociale basée sur les différences de couleur de peau, est une erreur. En effet, le premier énoncé « renvoie au réel », à des différences biologiques -c'est-à-dire le fonctionnement de l'organisme humain- réellement existantes tandis que, dans le deuxième, rien ne lie la couleur de peau à des différences biologiques réelles entre les humains. Nous savons aujourd'hui, grâce au développement ces dernières décennies des théories féministes décoloniales et *queer*, que l'argumentation de Quijano dans cette comparaison est, pour le moins, imprécise.

²⁴¹ Aníbal Quijano, « Colonialité du pouvoir et démocratie en Amérique latine », *Futur Antérieur*, juin 1994, <https://www.multitudes.net/Colonialite-du-pouvoir-et/>.

²⁴² Quijano.

²⁴³ L'article a été originalement publié in : Carmen Pimentel (ed.) *Familia y Cambio Social* (Lima: CECOSAM, 1998). Nous utilisons la version républié in : Quijano, « *¡Qué tal raza!* » ; Une traduction en français de cet article est publié in : Quijano, « "Race" et colonialité du pouvoir ».

²⁴⁴ Quijano, « "Race" et colonialité du pouvoir ».

Sa naturalisation du dimorphisme sexuel a été d'ailleurs fortement contestée par la philosophe argentine-états-unienne María Lugones (1944-2020) qui forge le concept de *colonialité du genre*²⁴⁵ (sur lequel nous aurons l'occasion de revenir dans le dernier chapitre de cette thèse). Néanmoins, ce qui nous intéresse ici, c'est que dans cet article Quijano incorpore pour la première fois le genre comme catégorie de hiérarchisation dans la *matrice coloniale du pouvoir* et signale que si les rapports de domination fondés sur les différences de sexe sont plus anciens que le capitalisme, la *matrice coloniale du pouvoir* les a associés aux rapports de race, ce qui a amené les femmes de races dominantes à dominer les femmes de races dominées.

Le dernier aspect à soulever de cet article est le lien que Quijano établit entre *rationnalité/modernité*, *race* et *genre* comme catégories de domination :

Dans la perspective cognitive fondée sur le dualisme radical cartésien, le « corps » est « nature » et donc « sexe ». Le rôle de la femme, du genre féminin, est étroitement lié au sexe et donc au corps. Dans cette perspective c'est un genre « inférieur ». La « race » est également un phénomène « naturel », certaines « races » étant plus proches de la « nature » que d'autres et donc « inférieures » à celles qui ont réussi à s'éloigner le plus possible de la nature²⁴⁶.

Dans le deuxième article de 1998, « *Colonialidad, Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina* »²⁴⁷, le sociologue approfondit l'idée de la conformation des identités géoculturelles du système-monde moderne capitaliste, ce qu'il avait entamé avec Wallerstein, comme élément fondamental de la *colonialité du pouvoir*. En effet, selon Quijano, la première identité géoculturelle moderne et mondiale est l'Amérique. À leur arrivée sur ce continent, les Ibériques trouvent une énorme diversité de peuples, chacun avec son histoire, sa langue, ses produits culturels, sa mémoire et son identité (Mayas, Aztèques, Incas, Aymaras, etc.). Quelques années plus tard, ils sont tous réduits à une seule identité commune perçue comme inférieure : les « *Indios* ». Le même phénomène se répète, quelques années plus tard, avec les personnes apportées depuis la future « Afrique » comme esclaves : Ashantis, Yorubas, Zulus, Congos, Bacongos, sont réduits à l'identité de « Noirs »²⁴⁸. L'Amérique et l'Europe se produisent ainsi mutuellement comme les premières nouvelles identités géoculturelles du monde moderne. La

²⁴⁵ Voir : María Lugones, « Heterosexuality and the Colonial/Modern Gender System », *Hypatia* 22, n° 1 (Winter 2007): 186-209; Traduction en français : María Lugones, « La colonialité du genre », trad. par Javiera Cossieu-Reyes et Jules Falquet, *Les cahiers du CEDREF*, n° 23 (2008 2019): 46-89, <https://doi.org/10.4000/cedref.1196>; Voir aussi : Lissell Quiroz, « María Lugones (1944-2020) : penser le genre et la sexualité en perspective féministe décoloniale », Billet, *Perspectives décoloniales d'Abya Yala* (blog), consulté le 20 décembre 2021, <https://decolonial.hypotheses.org/2056>.

²⁴⁶ Quijano, « "Race" et colonialité du pouvoir ».

²⁴⁷ Aníbal Quijano, « Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina », *Ecuador Debate*, n° 44 (agosto 1998): 227-38.

²⁴⁸ Quijano, 229-30.

spécificité des relations sociales dans le nouveau système-monde tient à ce que ces nouvelles identités géoculturelles sont hiérarchisées, à partir de la notion de *race*, dans un système dominé par les *Européens* ou les *blancs*. Jusqu'au moment de la conformation du système-monde moderne, des concepts comme *Espagnol* ou *Portugais* indiquaient simplement une provenance géographique mais ils acquièrent désormais une connotation raciale. Et, dans la mesure où ces nouvelles relations sociales sont des relations de domination, ces identités sont associées aux hiérarchies, aux lieux et aux rôles sociaux déterminés. La hiérarchisation raciale de la population est ainsi assumée comme « naturelle » car « biologique ».

Dans la deuxième partie de son texte, Quijano revient sur la distribution d'identités à partir de l'idée de *race* et sa conséquente classification sociale, au cœur de la conformation de la rationalité/modernité. Or, il n'utilise pas le concept de « rationalité/modernité » mais celui d'« eurocentrisme » comme perspective de la connaissance. Cette perspective est alors imposée aux populations colonisées, qui, dépouillées de leurs cultures, sont désormais perçues comme illettrées.

Pour l'année 2000, la conceptualisation de Quijano sur la *colonialité du pouvoir* est achevée. Dans son article « *Colonialidad del poder y clasificación social* », l'auteur définit le pouvoir comme

*un espacio y una malla de relaciones sociales de explotación/dominación/conflicto articuladas, básicamente, en función y en torno a la disputa por el control de los siguientes ámbitos de existencia social: (1) el trabajo y sus productos; (2) en dependencia al anterior, la "naturaleza" y sus recursos de producción; (3) el sexo, sus productos y la reproducción de la especie; (4) la subjetividad y sus productos, materiales e intersubjetivos, incluido el conocimiento; (5) la autoridad y sus instrumentos, de coerción en particular, para asegurar la reproducción de ese patrón de relaciones sociales y regular sus cambios*²⁴⁹.

Dans le système-monde moderne, la *colonialité du pouvoir* s'organise autour des catégories de *race*. Cependant, l'une de ses caractéristiques est son hétérogénéité historico-structurale, ce qui signifie que toutes les formes historiques connues d'organisation sociale coexistent dans chacun des aspects de la vie, mais elles sont subordonnées à la forme dominante moderne. Par exemple, le travail existe sous toutes ses formes historiques connues, telles que le salariat, l'esclavage, l'asservissement, la réciprocité, etc., mais toutes ces formes sont articulées autour du capital. Ainsi, le travail, ses produits et ses ressources sont contrôlés par l'entreprise capitaliste ; le sexe, ses produits et ses ressources par la famille bourgeoise ; l'autorité, ses ressources

²⁴⁹ Aníbal Quijano, « Colonialidad del poder y clasificación social », *Journal of World-Systems Research*, Biblioteca universitaria, XI, n° 2 (été/automne 2000): 345.

et ses produits par l'État-Nation ; la subjectivité et l'intersubjectivité, leurs produits et leurs ressources, par la rationalité moderne²⁵⁰. L'interdépendance et l'articulation de toutes ces formes de domination, ainsi que leurs conséquences, constituent ce que Quijano appelle la *matrice coloniale du pouvoir*.

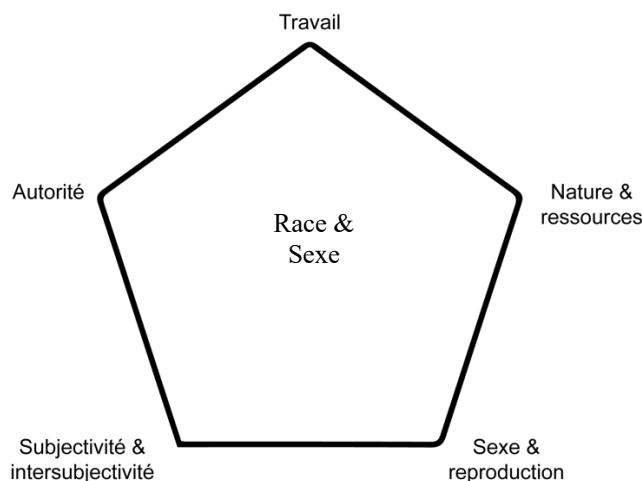


Figure 1

Postoccidentalisme et eurocentrisme

Dans la continuation de l'exercice de repenser les théories depuis l'Amérique, des auteurs tels Walter Mignolo et l'anthropologue vénézuélien Fernando Coronil (1944-2011) récupèrent le concept de *postoccidentalisme*²⁵¹. Pour Mignolo, il s'agit de « *continuar descentrando*

²⁵⁰ Quijano, 347-48.

²⁵¹ Le cubain Roberto Fernández Retamar fut le premier à utiliser le concept de « post occidentalisme » dans son essai *Nuestra América y el Occidente* de 1976. Dans ce texte, il cherche à définir le domaine historique de l'Amérique latine (en utilisant la notion de José Martí « Nuestra América », qui se distingue de la notion européenne d'Amérique latine) et à analyser ses relations avec la notion d'Occident. Fernández Retamar commence par reprendre la définition donnée par Leopoldo Zea en 1955 selon laquelle l'Occident est « el conjunto de pueblos que en Europa y en América, concretamente los Estados Unidos de Norteamérica, han realizado los ideales culturales y materiales de la Modernidad que se hicieron patentes a partir del siglo XVI ». Il parcourt ensuite l'histoire de la pensée latino-américaine en montrant comment l'identité officielle ou dominante en Amérique latine s'est construite autour de l'idée que l'Amérique latine fait partie de l'Occident ; d'Andrés Bello, pour qui l'Amérique latine n'est qu'un monde occidental plus éloigné et plus vaste, à Sarmiento, pour qui il faudrait peupler l'Amérique de la race caucasienne qui est la « plus parfaite, la plus intelligente, la plus belle et la plus progressive des peuples qui habitent le Terre », et à Alberti pour qui « ce que nous appelons l'Amérique indépendante n'est que l'Europe établie en Amérique ». Malgré l'existence d'intellectuels qui s'opposaient à ces idées comme Bilbao ou Martí, les groupes dominants en Amérique latine ont défendu, depuis les indépendances, l'idée que l'Amérique latine est une extension de l'Europe et fait partie de l'Occident. Cependant, pour Fernández Retamar, le marxisme est la voie pour dépasser l'occidentalisme -indissociable du capitalisme- et donc il définit la pensée marxiste comme une pensée post occidentale. Dans ce sens, nous ne pouvons pas dire que la proposition de Fernández Retamar soit postcoloniale car elle reste dans les limites de la métaphysique moderne du marxisme. Elle serait, selon Mignolo, une réflexion locale du colonialisme en Amérique latine. Le concept sera repris vingt ans plus tard par Coronil, dans un contexte postcolonial. La réflexion de Coronil servira de base au post occidentalisme en tant que réponse au

la localización geográfica y epistemológica del conocimiento; regionalizando "posmodernismo" y "poscolonialismo" mediante la invitación a la fiesta de alguien olvidado, el "posoccidentalismo". »²⁵².

Le *postoccidentalisme* est alors la réponse de l'Amérique latine aux études postcoloniales. Le concept répond directement à la proposition d'Edward Saïd sur l'Orientalisme, pierre fondatrice de la théorie postcoloniale. En effet le livre de Saïd, s'ouvre sur l'idée que

L'Orient n'est pas seulement le voisin immédiat de l'Europe, il est aussi la région où l'Europe a créé les plus vastes, les plus riches et les plus anciennes de ses colonies, la source de ses civilisations et de ses langues, il est son rival culturel et il lui fournit l'une des images de l'Autre qui s'impriment le plus profondément en lui. De plus, l'Orient a permis de définir l'Europe (ou l'Occident) par contraste : son idée, son image, sa personnalité, son expérience²⁵³.

Dans l'idée de Saïd, l'Amérique n'existe pas. Son *locus* d'énonciation est limité historiquement et spatialement par l'expérience orientale au point de contourner le fait que ce fut l'Amérique, et non l'Orient, la région des plus vastes et plus riches colonies européennes. Comment expliquer cet oubli ?

Effectivement, depuis son *invention*²⁵⁴, l'Amérique fut considérée comme une extension de l'Europe et non comme son altérité ; les appellations les plus communes de la région, comme *Indes Occidentales* ou *Amérique latine*, en disent long à ce propos ; l'Amérique latine a été construite comme l'extrême Occident et non comme son altérité, comme son extension et non

postcolonialisme. Voir : Roberto Fernández Retamar, *Nuestra América y el Occidente*, Latinoamérica. Cuadernos de cultura latinoamericana. 10 (Mexico: UNAM, 1978).

²⁵² Walter Mignolo, « Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de áreas », *Revista Iberoamericana* LXII, n° 176-177 (juillet 1996): 679.

²⁵³ Edward William Saïd, *L'Orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*, La couleur des idées (Paris: Seuil, 2005), 13-14.

²⁵⁴ Pour reprendre l'idée d'Edmundo O'Gorman. Depuis l'Antiquité, le monde fut conçu comme une grande île (*orbis terrarum*) divisée en trois parties : l'Europe, l'Asie et l'Afrique. Pendant le Moyen Age, cette représentation fut enrichie par le dogme chrétien de l'unité fondamentale de l'espèce humaine qui dicte que tous les humains sont descendants d'Adam. Ainsi, chacun des trois territoires de l'*orbis terrarum* était habité par les descendants des fils de Noé : les fils de Sem peuplaient l'Asie, les fils de Cam l'Afrique et les fils de Japhet l'Europe. Cette division hiérarchisait la population identifiant les descendants de Cam et de Sem -qui selon la Bible étaient tombés en disgrâce avec leur père- comme racialement et culturellement inférieurs aux Européens, descendants de Japhet, le fils aimé de Noé. Quand l'Amérique fut découverte, la question était de savoir si cette partie du monde en était une quatrième ou si elle était l'extension d'une des trois parties reconnues. Si la première hypothèse s'avérait correcte, les habitants de cette quatrième partie du monde ne pourraient pas être considérés comme des humains car, comme Saint Augustin l'avait dit, les potentiels habitants de la Cité de Dieu ne pouvaient qu'exister en Europe, Asie ou Afrique. Le dilemme fut résolu par l'inclusion de la nouvelle partie du monde à l'Occident comme une prolongation de l'Europe. Voir : Edmundo O'Gorman, *La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*, 2. ed., 5. reimpr, Colección Tierra firme (México: Fondo de Cultura Económica, 1996); Walter D. Mignolo, *Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, 1. ed., 1. reimpr, Cuestiones de antagonismo 18 (Madrid: Akal, 2011), 45, 86, 121; Castro-Gómez, *La hybris del punto cero*, 54-57.

comme sa différence²⁵⁵. C'est ainsi que, pour Mignolo, si le *postcolonialisme* répond au discours de décolonisation du Commonwealth, le *postoccidentalisme* serait le mot clé pour articuler le discours de décolonisation intellectuelle depuis l'héritage de la pensée latino-américaine²⁵⁶.

En 1996, Fernando Coronil publie un article important intitulé « *Beyond Occidentalism : Toward Post-Imperial Geocultural Categories* »²⁵⁷. Coronil y examine le concept d'occidentalisme, considéré comme acquis dans le livre de Saïd sur l'orientalisme, et il explore la relation entre « les observateurs et les observés, entre les produits et la production, entre la connaissance et ses lieux de formation »²⁵⁸. Coronil caractérise l'occidentalisme non pas comme l'inversion de l'orientalisme, mais comme la condition de sa possibilité, sa face cachée. Ainsi, selon lui, l'orientalisme n'aurait pu exister sans la formation d'un occidentalisme qui remonte non pas au XIX^{ème} siècle, mais au XVI^{ème}, avec l'expansion européenne vers l'Amérique.

Ce qui définirait l'occidentalisme, ce n'est pas qu'il mobilise les représentations stéréotypées des sociétés non-occidentales (car la hiérarchisation ethnocentrique des différences culturelles n'est pas exclusive de l'Occident), mais que ces représentations sont liées au déploiement du pouvoir global de l'Occident. L'occidentalisme serait ainsi l'ensemble des pratiques de représentation qui participent à la production de conceptions du monde qui 1) séparent les composantes du monde en unités isolées ; 2) séparent des histoires liées entre elles ; 3) transforment la différence en hiérarchie ; 4) naturalisent ces représentations ; et 5) interviennent, quoique par inadvertance, dans la reproduction des relations de pouvoir asymétriques existantes²⁵⁹.

²⁵⁵ Voir : Mignolo, *Historias locales, diseños globales*, 120-21.

²⁵⁶ Walter Mignolo, « Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina », in *Teorías sin disciplina: Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, 1. ed, Filosofía de nuestra América (Mexico: Miguel Ángel Porrúa ; University of San Francisco, 1998), 32.

²⁵⁷ Fernando Coronil, « Beyond Occidentalism : Toward Nonimperial Geohistorical Categories », *Cultural Anthropology* 11, n° 1 (février 1996): 51-87; Une version plus courte a été publiée en espagnol plus tard dans l'ouvrage Santiago Castro-Gómez et Eduardo Mendieta, éd., *Teorías sin disciplina: Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, 1. ed, Filosofía de nuestra América (Mexico: Miguel Ángel Porrúa ; University of San Francisco, 1998).

²⁵⁸ Fernando Coronil, « Más allá del occidentalismo: Hacia categorías geohistóricas no imperialistas », in *Teorías sin disciplina: Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, 1. ed, Filosofía de nuestra América (Mexico: Miguel Ángel Porrúa ; University of San Francisco, 1998), 129-30.

²⁵⁹ Coronil, 131-32.

Mignolo reprend les réflexions de Coronil afin de (ré)poser la notion de *postoccidentalisme* comme stratégie pour transcender l'occidentalisme dans un monde global où les catégories dichotomiques modernes ne rendent plus compte de la réalité :

[...] dos tareas se presentan con cierta urgencia en el pensamiento latinoamericano (Roig 1981) y en los estudios latinoamericanos (Berger 1993). Una es la de repensar la conceptualización misma de América Latina [...] en el momento en que las utopías socialistas han caído, el capital internacional comienza a construir nuevas regiones [...], el Caribe gana terreno en los proyectos transnacionales hacia América del Sur, y las migraciones corren los supuestos lazos entre territorio y cultura. La otra, ligada a la anterior, es la de repensar las relaciones entre pensamiento latinoamericano y estudios latinoamericanos en el ámbito de la producción intelectual y académica. Las configuraciones actuales de ambas (conceptualización geo-histórica e intelectual/académica) se mantienen todavía en los marcos de la epistemología moderna. La necesaria contribución de proyectos posoccidentalistas, [...] será pues la de construir, por un lado, América Latina en la nueva escena global y, por el otro, construir el puente entre pensamiento en América Latina y estudio de América Latina²⁶⁰.

Vers la fin des années 90, la notion d'*études culturelles latino-américaines* commence à se répandre dans l'académie latino-américaine²⁶¹. Malgré les complexités qu'entraînent l'adoption de cette étiquette (notamment pour le lien qu'on pourrait faire avec les études culturelles de l'académie états-unienne) et les différences et divisions à l'intérieur du champ, pour Catherine Walsh cette notion possède à la fois une reconnaissance dans le monde universitaire et une possibilité d'ouverture qui permet la transgression de l'hégémonie disciplinaire dans l'étude du pouvoir, des luttes symboliques et du contrôle du sens²⁶². A ce propos, Jesús Martín Barbero (1937-2021), qui avait dit déjà en 1996 qu'en Amérique latine on faisait des études culturelles bien avant que l'étiquette soit même forgée²⁶³, explique :

Debemos mucho, tanto a los investigadores del Norte como los del Sur -la India o Sudáfrica- pero eso no nos convierte en meros imitadores como sugiere un panfleto parisino. Nos hemos alimentado de los trabajos de la Escuela de Birmingham, de los E.P. Thompson, Richard Hoggart, Raymond Williams y Stuart Hall, como de los norteamericanos Jean Franco, Frederic Jameson, Richard Sennet y Arjun Appaduray. Pero hemos ido construyendo nuestros propios referentes teóricos al son y al ritmo de los procesos que atraviesan nuestros países²⁶⁴.

Selon une taxonomie présentée par John Beverley (1943-) en 2001, les études culturelles latino-américaines se divisent en quatre projets différents mais complémentaires : les

²⁶⁰ Mignolo, « Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina », 52.

²⁶¹ Avec de différences importantes dans chaque pays ou région. Sur ce sujet, voir : Nelly Richard, éd., *En torno a los estudios culturales: localidades, trayectorias y disputas*, Colección ARCIS-CLACSO (Santiago de Chile: Universidad ARCIS CLACSO, 2010).

²⁶² Catherine Walsh in : Richard, 94.

²⁶³ Jesús Martín-Barbero, « Nosotros habíamos hecho estudios culturales mucho antes de que esta etiqueta apareciera », *Dissens*, n° 3 (novembre 1996): 47-53.

²⁶⁴ Jesús Martín-Barbero, « Notas para hacer memoria de la investigación cultural en Latinoamérica », in *En torno a los estudios culturales: localidades, trayectorias y disputas*, Colección ARCIS-CLACSO (Santiago de Chile: Universidad ARCIS CLACSO, 2010), 133.

études sur les pratiques et les politiques culturelles (Néstor García Canclini, George Yúdice, Jesús Martín Barbero, Daniel Mato) ; la critique culturelle (Alberto Moreiras, Nelly Richard, Beatriz Sarlo, Roberto Schwarz, Luis Britto García) ; les études subalternes (John Beverley, Ileana Rodríguez, Patricia Seed) et les études postcoloniales latino-américaines où se situe le groupe Modernité/Colonialité²⁶⁵. C'est sur les propositions théoriques de ce dernier que nous focalisons dans ce travail et dont nous présentons les concepts les plus importants dans le chapitre suivant.

²⁶⁵ John Beverley, « La persistencia del subalterno », *Nómadas*, n° 17 (2002): 49.

Chapitre 3. Le groupe Modernité/Colonialité et le tournant décolonial

À la fin du XX^{ème} siècle, les réflexions présentées précédemment commencent à s'imbriquer et à se nourrir mutuellement. En 1998, Immanuel Wallerstein, à l'époque président de l'Association Internationale de Sociologie, propose à l'Unité Régionale de Sciences Sociales et Humaines pour l'Amérique latine et les Caraïbes, dont le siège était à l'UNESCO à Caracas, de participer au XIV^{ème} Congrès Mondial de Sociologie avec un atelier sur les « Alternatives à l'eurocentrisme et le colonialisme dans la pensée sociale contemporaine latino-américaine ». Cet atelier est organisé par Edgardo Lander, sociologue vénézuélien de l'Université Centrale de Venezuela, qui invite comme participants Walter Mignolo, Arturo Escobar (anthropologue colombien à l'Université de Massachussets), Aníbal Quijano et Fernando Coronil. Cet événement universitaire, qui a eu pour résultat la publication de l'ouvrage *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y Ciencias Sociales*²⁶⁶, constitue à notre avis l'origine du groupe Modernité/Colonialité (désormais groupe M/C). Selon Arturo Escobar,

Su principal fuerza orientadora [...] es una reflexión continuada sobre la realidad cultural y política latinoamericana, incluyendo el conocimiento subalternizado de los grupos explotados y oprimidos. Si se puede decir que la teoría de la dependencia, la teología de la liberación y la investigación acción participativa han sido las contribuciones más originales de Latinoamérica al pensamiento crítico en el siglo XX –con todos los condicionales que pueden aplicarse a tal originalidad—, el programa de investigación M/C emerge como el heredero de esta tradición. [S]in embargo, existen sustantivas diferencias. Como Walter Mignolo ha argumentado, la M/C debe ser vista como «un paradigma otro». Antes que un nuevo paradigma «desde Latinoamérica» –como puede ser el caso con la teoría de la dependencia—, el proyecto de M/C no se encuadra en una historia lineal de paradigmas o epistemes; entenderlo así significaría integrarlo en la historia del pensamiento moderno. Al contrario, el programa M/C debe ser entendido como una manera diferente del pensamiento, en contravía de las grandes narrativas modernistas –la cristiandad, el liberalismo y el marxismo—, localizando su propio cuestionamiento en los bordes mismos de los sistemas de pensamiento e investigaciones hacia la posibilidad de modos de pensamiento no-eurocéntricos²⁶⁷.

A partir de ce moment-là, une série de rencontres, d'échanges et de publications s'enchaînent. En décembre de la même année, Ramón Grosfoguel et Agustín Lao-Montes organisent le congrès international « *Transmodernity, historical capitalism, and coloniality: a post-disciplinary dialogue* » à Binghamton où ils invitent, en plus de Quijano et Wallerstein, Dussel et Mignolo. En 1999, l'Institut d'Études Sociales et Culturelles 'Pensar' de l'Université

²⁶⁶ Edgardo Lander, éd., *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*, 1. ed (Buenos Aires : [Caracas, Venezuela]: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO ; UNESCO, Unidad Regional de Ciencias Sociales y Humanas para América Latina y el Caribe, 2000).

²⁶⁷ Escobar, « Mundos y Conocimientos de otro modo, el programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano », 53-54.

Javeriana de Bogota signe un accord de coopération avec le Département de Langues Romanes de l'Université de Duke avec l'objectif de renforcer la recherche autour de la *colonialité du pouvoir* et la *géopolitique de la connaissance*. La même année, Carmen Millán de Benavides, Santiago Castro-Gómez et Oscar Guardiola Rivera, de l'Institut Pensar de l'Universidad Javeriana à Bogota, publient l'ouvrage *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial* et ces deux derniers organisent le symposium international « *La reestructuración de las ciencias sociales en los países andinos* » auquel, en plus des organisateurs et des membres du premier noyau tels que Mignolo et Lander, la sémiologue argentine Zulma Palermo (1938-) et la romaniste allemande Freya Schiwy participent²⁶⁸. A partir de 1999, des accords de coopération interuniversitaires, ainsi que l'organisation d'événements scientifiques annuels, ont permis de renforcer et d'élargir ce groupe qui prend de plus en plus de poids dans le débat latino-américain, au cours de la première décennie du XXI^{ème} siècle²⁶⁹. Une question semble orienter cette nouvelle voie : comment sortir des limites de la pensée latino-américaniste et tisser une pensée *depuis* l'Amérique latine, à partir d'un dialogue entre les peuples et les régions exclues de la Modernité²⁷⁰ ?

Eurocentrisme et colonialité

L'un des axes communs au groupe M/C est la critique de l'eurocentrisme comme modèle dominant de production de connaissances. En effet, la critique de l'occidentalisme de Mignolo et Coronil, celle de Quijano de la rationalité/modernité et celle de Dussel du « mythe de la Modernité » se rejoignent sur ce point. L'eurocentrisme est l'ethnocentrisme de l'Europe à partir du moment où elle devient centre du système-monde moderne à la fin du XV^{ème} siècle. Si toute culture est ethnocentrique, la particularité de l'eurocentrisme est qu'il est le seul à s'identifier avec l'universalité. Selon Dussel, « [e]l “eurocentrismo” de la Modernidad es exactamente el haber confundido la universalidad abstracta con la mundialidad concreta

²⁶⁸ Castro-Gómez et Grosfoguel, « Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico ».

²⁶⁹ Voir les introductions de : Catherine E. Walsh, Freya Schiwy, et Santiago Castro-Gómez, éd., *Indisciplinar las ciencias sociales: geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder: perspectivas de lo andino*, 1. ed (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador : Abya Yala, 2002); Santiago Castro-Gómez et Ramón Grosfoguel, éd., *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Biblioteca universitaria (Bogota, D.C: Siglo del Hombre Editores : Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, IESCO-UC : Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar, 2007); Edgardo Lander, éd., *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*, 1. ed (Buenos Aires : [Caracas, Venezuela]: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO ; UNESCO, Unidad Regional de Ciencias Sociales y Humanas para América Latina y el Caribe, 2000).

²⁷⁰ Cette question se pose depuis la première rencontre dans le séminaire organisé par Edgardo Lander dans le Congrès Mondial de Sociologie de 1998 à Montréal. Voir : Lander, *La colonialidad del saber*, 9-10.

hegemonizada por Europa como “centro”. »²⁷¹. Pour sa part, Quijano explique que l'eurocentrisme est justifié sur la classification raciale de la population mondiale et que c'est cette association entre ces deux phénomènes (l'ethnocentrisme colonial et la classification raciale universelle) qui explique le sentiment de supériorité naturelle des Européens, caractéristique de l'eurocentrisme²⁷².

L'eurocentrisme a donné lieu à une nouvelle perspective qui détermine toutes les relations intersubjectives : l'épistémologie moderne. Dans son ouvrage *The darker side of the Renaissance*, Mignolo situe dans la dissociation établie par les géographes européens au XVI^{ème} siècle, entre le point d'observation ethnique et le point d'observation géométrique, l'origine de l'épistémologie moderne occidentale et ses prétentions d'objectivité et d'universalité. Selon Mignolo, les cartographes chinois ont créé une représentation de l'espace où le centre était occupé par le Palais Royal de l'empereur et autour duquel les domaines impériaux s'ordonnaient. Nous pouvons trouver le même type de représentation spatiale dans les cartes chrétiennes du Moyen Age, sur lesquelles le monde apparaît autour de Jérusalem ou sur les cartes arabes du XIII^{ème} siècle où le monde islamique est représenté comme le centre de la Terre. Dans ces représentations spatiales, le collectif reconnaît une appartenance, une vision commune du monde et une reconnaissance des symboles d'identité. Dans tous ces cas, le centre était *mobile* car l'observateur ne se souciait pas de cacher son lieu d'observation ; le centre géométrique coïncidait avec le centre ethnique et religieux depuis lequel il observait. Avec la conquête de l'Amérique et le besoin de contrôler les nouveaux territoires, la cartographie incorpore la *mathématisation de la perspective*. L'utilisation de la perspective a supposé l'adoption d'un point de vue fixe et unique, l'adoption d'un regard souverain en dehors de la représentation. Cette universalisation du point de vue efface le collectif pour se centrer sur le singulier ; c'est le mouvement vers une subjectivité moderne qui valorise l'individu et dissout les différences²⁷³.

L'épistémologie moderne se formalise à partir du XVII^{ème} siècle avec l'émergence de la rationalité inaugurée par Descartes. Ce paradigme repose sur le dualisme sujet-objet et l'universalisme. Descartes concevait l'universel comme une connaissance éternelle, au-delà du temps et de l'espace, c'est-à-dire comme le regard de Dieu. Son apport a été de placer le « je » à la place de Dieu en tant que fondement de la connaissance. Pour revendiquer la possibilité

²⁷¹ Enrique Dussel, « Europa, modernidad y eurocentrismo », in *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (Clacso Buenos Aires, 2000), 48.

²⁷² Quijano, « Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina », 210.

²⁷³ Mignolo, *El lado más oscuro del Renacimiento*, chap. 5.

d'une connaissance universelle, Descartes soutient la nécessité de se débarrasser de toutes les opinions « qui ne sont pas entièrement certaines et indubitables » afin de construire quelque chose de « ferme et de constant » dans les sciences. Selon lui, la source d'erreur de ces opinions réside dans les sens. Par conséquent, il faut se libérer des préjugés, des croyances, et se détacher des données acquises par l'expérience afin de trouver une base solide pour la construction d'une connaissance véritable et certaine. Pour cela, il était nécessaire de dissocier le sujet du corps et du territoire, de le dépouiller de toute détermination spatiale ou temporelle.

Le dualisme apparaît donc constitutif du cartésianisme²⁷⁴. La séparation entre corps et esprit, ou entre la *res extensa* et la *res cogitans*, stipulée par Descartes et la prédominance d'une rationalité scientifique par la suite ont désincarné le savoir, comme si personne ne l'énonçait ; comme s'il n'y avait qu'une seule vérité valable pour tous et dans toutes les conditions, à laquelle l'homme devrait accéder par le biais de la méthode scientifique. C'est ce processus de débarrassement, cette espèce de *tabula rasa* mentale que le philosophe colombien Santiago Castro-Gómez (1958-) appelle *l'hybris du point zéro* et qu'il définit comme l'idée qu'un observateur du monde social pourrait se situer sur une plateforme neutre d'observation qui ne peut elle-même être observée de nulle part²⁷⁵. Le dualisme a permis de situer le sujet dans un « non-lieu » et un « non-temps ».

L'universalisme de Descartes détermine l'épistémologie occidentale. Cet universalisme est, selon le sociologue portoricain Ramon Grosfoguel (1956-), abstrait dans deux sens : sur le plan des énoncés, car il cherche une connaissance « déliée de toute détermination spatio-temporelle et qui affirme son caractère éternel », ainsi que sur le sujet d'énonciation, car il est « dégagé, vidé de toute corporéité et de tout contenu, de toute localisation dans la cartographie du pouvoir global à partir de laquelle s'opère la production de connaissances »²⁷⁶. L'idée de l'existence d'une production et d'une appropriation de la connaissance depuis un « non-lieu » et un sujet désincorporé - c'est-à-dire un sujet universel - est ce que Ramón Grosfoguel appelle

²⁷⁴ Ramón Grosfoguel, « Vers une décolonisation des « uni-versalismes » occidentaux : le « pluri-versalisme décolonial », d'Aimé Césaire aux zapatistes », in *Ruptures postcoloniales: les nouveaux visages de la société française*, Cahiers libres (Paris: Découverte, 2010), 121-22; La version en espagnol de cet article date de 2007 et a été publiée in : Ramón Grosfoguel, « Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los Zapatistas », in *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Biblioteca universitaria (Bogota, D.C: Siglo del Hombre Editores : Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, IESCO-UC : Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar, 2007), 63-77.

²⁷⁵ Santiago Castro-Gómez, *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*, 1. ed (Bogota: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005).

²⁷⁶ Grosfoguel, « Vers une décolonisation des « uni-versalismes » occidentaux : le « pluri-versalisme décolonial », d'Aimé Césaire aux zapatistes », 122.

*l'ego-politique de la connaissance*²⁷⁷. Cette ego-politique ne prend pas en compte les relations entre la localisation épistémique du sujet qui produit la connaissance, la connaissance produite et ses articulations avec les processus de domination. C'est une connaissance où le sujet épistémique n'a ni sexualité, ni genre, ni ethnicité, ni race, ni classe, ni spiritualité, ni langage, ni localisation dans les relations de pouvoir : on se trouve ainsi en présence d'une philosophie sourde, dépourvue de visage, en apesanteur²⁷⁸. L'universalisme abstrait ou l'ego-politique de la connaissance, fondée sur un sujet d'énonciation sans visage et sans lieu, a persisté jusqu'au XX^{ème} siècle²⁷⁹ au travers la neutralité axiologique de la science occidentale et s'est imposée à l'ensemble des populations du système-monde moderne/colonial comme la seule valable, excluant les connaissances subalternes.

L'universalisation et la délocalisation de la connaissance furent intimement liées à une nouvelle conception du temps. En effet, depuis la fin du XVII^{ème} siècle nous notons les efforts pour universaliser l'histoire et l'englober dans un récit positif et linéaire. Dans ce récit, devenu dominant au XVIII^{ème}, l'humanité est destinée à évoluer depuis son état naturel (sauvage) jusqu'à l'accomplissement de son dessein : celui d'une société civile d'êtres raisonnables. Dans

²⁷⁷ Grosfoguel, 122; en espagnol : Grosfoguel, « Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los Zapatistas », 64.

²⁷⁸ Ramón Grosfoguel, « Vers une décolonisation des « uni-versalismes » occidentaux : le « pluri-versalisme décolonial », d'Aimé Césaire aux zapatistas », in *Ruptures postcoloniales: les nouveaux visages de la société française*, éd. par Achille Mbembe et al., Cahiers libres (Paris: Découverte, 2010), 122.

²⁷⁹ Le premier type d'universalisme abstrait a été contesté au sein même de la philosophie occidentale. Pour Descartes, la connaissance était éternelle, hors du temps et de l'espace mais au XVIII^{ème} siècle, Kant remet en question cette abstraction et présente l'espace et le temps comme catégories a priori de la connaissance ; comme des structures fondamentales de la connaissance et de l'intersubjectivité. Pour lui, alors, la connaissance humaine n'est pas illimitée mais encadrée par ces deux catégories qui la rendent vraie et universelle. Ainsi, Kant conteste le premier sens de l'universalisme abstrait, celui d'une connaissance éternelle hors du temps et de l'espace, mais approfondit son deuxième sens, celui d'un sujet d'énonciation universel. Pour lui, l'homme doit sortir de sa minorité à travers l'utilisation de la raison et du progrès, ainsi seuls les hommes (de sexe masculin), blancs et européens du nord, sont capables d'atteindre la majorité que les Lumières promettent. En Angleterre, au XVIII^{ème}, David Hume proposa une « science de l'Homme » basée sur l'observation et l'expérience. Comme Descartes, Hume cherche un fondement solide pour garantir la certitude et la véracité de toutes les connaissances. En revanche, à la différence de Descartes, ce fondement ne peut être autre que les capacités perceptives et cognitives de l'Homme. Ainsi, Hume propose d'appliquer à l'étude de l'Homme, la méthode expérimentale du raisonnement empruntée aux sciences physiques et basée sur l'observation et l'expérience. La connaissance ne peut plus se construire sur la foi mais doit relever de preuves concrètes, mesurables, classifiables. Au modèle cartésien du "pour quoi ?" est substitué le modèle newtonien du "comment ?" et les sciences empiriques se développent ouvrant la voie à une tendance à mesurer et à classer le monde. La méthode cartésienne fondée sur le doute est remplacée par la méthode scientifique fondée sur la curiosité, l'observation et l'expérimentation dans tous les champs de la connaissance. En revanche, l'idée de la valeur universelle des connaissances reste intouchée. Le monde est régi par des lois universelles, l'homme doit les découvrir à travers la science et la méthode scientifique nécessite d'atteindre le point zéro, c'est-à-dire, la libération de toute observation préscientifique et métaphysique : toute connaissance qui ne répond pas aux exigences de la méthode analytico-expérimentale doit être radicalement rejetée. Voir : Castro-Gómez, *La hybris del punto cero*, 25-33.

son *Idée d'une histoire universelle*, le philosophe allemand Immanuel Kant (1724-1804) expose dans sa huitième proposition que :

On peut considérer l'histoire de l'espèce humaine dans son ensemble comme l'accomplissement d'un plan caché de la nature, pour construire une constitution politique parfaite à l'intérieur et, dans ce but, également parfaite à l'extérieur, une telle constitution réalisant l'unique situation dans laquelle la nature peut développer complètement dans l'humanité toutes ses dispositions²⁸⁰.

Afin d'illustrer ce *plan caché de la nature*, les sociétés du monde entier ont été organisées dans une vision linéaire et progressive du temps, allant des barbares jusqu'aux civilisées. L'Europe du nord a été située comme la société la plus avancée ; comme le modèle que les autres, les *pré-modernes*, devraient suivre pour achever le plan de la nature.

Pour légitimer cette version, un récit sur les origines de l'Europe a dû être créé : la diachronie unilinéaire Grèce-Rome-Europe est devenue la vision dominante de l'histoire européenne. Ce récit prétend situer l'Europe, depuis ses origines helléniques, au centre du monde, comme la civilisation face aux barbares. Par exemple, dans *Idée d'une histoire universelle*, Kant écrit :

Commençons par l'histoire grecque, car c'est grâce à elle que toutes les autres histoires, qu'elles soient plus anciennes ou contemporaines, doivent d'avoir été conservées pour nous, ou tout du moins ont pu nous être rendues crédibles. Si l'on suit l'influence de cette même histoire sur la formation et l'éclatement du corps politique du peuple romain qui avait absorbé le corps politique grec puis l'influence du corps politique romain sur les barbares qui à leur tour le détruisirent pour parvenir jusqu'à notre époque, si, à cela, on ajoute accessoirement l'histoire politique des autres peuples, telle que la connaissance nous en est parvenue peu à peu précisément par l'intermédiaire de ces deux peuples éclairés, on découvrira un cours régulier dans l'amélioration de la constitution politique de notre partie du monde (qui vraisemblablement donnera un jour ses lois à toutes les autres). En outre, si l'on porte partout son attention sur la constitution politique et ses lois, et sur les rapports entre les États, et si l'on considère comment ces deux éléments ont servi pendant un certain temps par ce qu'ils renfermaient de bon à élever les peuples (et avec eux aussi les arts et la science) et à les magnifier, mais aussi par les vices inhérents que toujours un germe de lumière demeurât qui, développé davantage par chaque révolution, préparait un plus haut degré d'amélioration pour les successeurs, on découvrira ainsi, comme je le crois, un fil conducteur qui ne sera pas simplement utile à l'explication du jeu si embrouillé des choses humaines ou à l'art politique de prédire les changements futurs dans les États [...] ; mais c'est au contraire une perspective consolante sur l'avenir qui s'ouvrira ainsi (ce que l'on ne saurait être fondé à espérer si on ne présuppose pas un plan de la nature), perspective dans laquelle l'espèce humaine est représentée dans un avenir éloigné comme travaillant cependant à s'élever enfin à un état où tous les germes que la nature a déposés en elle pourront être entièrement développés et où sa destination sur terre pourra être pleinement accomplie²⁸¹.

²⁸⁰ Kant, *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique Réponse à la question "Qu'est-ce que les Lumières?"*

²⁸¹ Kant, 45-46.

Pourtant, cette version est, comme l'explique clairement Enrique Dussel²⁸², erronée et raciste pour plusieurs raisons : d'abord, l'Europe moderne n'est pas située dans le territoire de la Grèce antique mais bien au nord et à l'ouest : là où l'Europe se situe aujourd'hui était auparavant la terre des « barbares » par excellence. Ensuite, il n'y a pas eu d'histoire universelle ou de système-monde avant 1492 : le monde était composé plutôt de régions ou de provinces (le monde turco-musulman ; le monde byzantino-orthodoxe ; le monde mongol-indien, etc.) parmi lesquelles ce que l'on appelle aujourd'hui Europe était périphérique et secondaire. Finalement, la civilisation grecque était « l'orient » par rapport à la civilisation romaine ; les Grecs « classiques » (Aristote, par exemple) auraient pu être aussi bien byzantino-chrétiens qu'arabo-musulmans. Ainsi, l'Europe n'est devenue le « centre » du monde qu'à partir de la Modernité.

L'idéologie d'une histoire universelle eurocentriste s'est approfondie avec la pensée du philosophe allemand Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) pour qui « l'Histoire universelle va de l'Est à l'Ouest car l'Europe est absolument la fin de l'Histoire dont l'Asie est le commencement ». Pour lui, la raison gouverne l'histoire universelle et, par conséquent, en Occident seulement (et donc en Europe) le but de l'histoire peut s'accomplir : « C'est à l'Occident seulement que se lève la liberté : la pensée y rentre en elle-même, devient pensée universelle et l'universel devient par suite l'essentiel (*das Wesentliche*) »²⁸³. Hegel continue avec le récit Grèce-Rome-Europe et explique :

En Grèce, disions-nous, commence le monde de la liberté. Le fondement de la liberté c'est que l'esprit se pense, que l'individu ait dans sa particularité l'intuition de lui-même comme universel, que chacun, en son individualité, se sache universel, que son être consiste à être universel dans l'universel. Son être est son universalité, et son universalité son être. L'universalité est ce rapport à soi qui consiste à n'être pas auprès d'une chose autre, étrangère, de n'avoir pas son essence en autre chose, mais à être auprès de soi - à l'avoir comme universelle auprès de soi, l'universel²⁸⁴.

Le monde est ainsi classifié selon une conscience linéaire de l'Histoire fondée sur l'idée du progrès. Les sociétés non-européennes représentent le passé de celles européennes qui continueront à progresser grâce aux sciences et aux techniques modernes. Le monde est unifié par la conscience d'une Histoire universelle et sur la promesse du progrès et de l'émancipation humaine.

²⁸² Dussel, « Europa, modernidad y eurocentrismo ».

²⁸³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Leçons sur l'histoire de la philosophie: introduction : système et histoire de la philosophie*, trad. par Jean Gibelin, Folio Essais 490 (Paris: Gallimard, 1955), 264.

²⁸⁴ Hegel, 265.

Ces transformations épistémologiques entre le XVI^{ème} et le XVIII^{ème} siècle ont constitué l'eurocentrisme dont Edgardo Lander résume les principes fondamentaux comme suit :

1. *El conocimiento eurocéntrico se fundamenta en la construcción de múltiples y sucesivas separaciones o particiones, siendo las más características y significativas (mas no las únicas) los dualismos básicos jerarquizados entre razón y cuerpo, sujeto y objeto, cultura y naturaleza, masculino y femenino.*

2. *La historia regional o parroquial europea es entendida como la historia universal. En esta perspectiva, Europa representa el modelo normal de referencia para toda otra historia, así como el punto máximo del avance de la humanidad desde lo "primitivo" hasta lo "moderno".*

3. *Las diferencias con los otros son convertidas en diferencias de valores, en distancias espacio-temporales, en jerarquías que sirven para definir a todos los seres humanos no europeos como inferiores ("salvajes", "primitivos", "atrasados", "subdesarrollados"). La categoría de raza como instrumento clasificador de los diferentes pueblos del mundo, en una escala de superior a inferior, desempeña aquí un papel central.*

4. *El conocimiento científico y el desarrollo tecnológico avanzan en una dirección lineal ascendente hacia niveles cada vez superiores en el saber y en la capacidad de transformación útil de la naturaleza²⁸⁵.*

Il est important de remarquer que l'eurocentrisme n'est pas la perspective cognitive exclusive des Européens ou des dominants du capitalisme mondial mais de l'ensemble des sociétés élevées et éduquées sous son hégémonie. L'eurocentrisme n'implique pas non plus l'ensemble de l'histoire cognitive dans l'ensemble du territoire européen ; il indique « une rationalité ou perspective de la connaissance particulière qui est devenue dominante en colonisant et en s'imposant à toutes les autres perspectives et leurs savoirs concrets, aussi bien en Europe que dans le reste du monde »²⁸⁶.

Différence coloniale et pensée frontalière : la colonialité du savoir et de l'être

A partir des bases posées par ces premières recherches, Walter D. Mignolo forge une partie importante des concepts du courant décolonial. Comme il le raconte lui-même, au moment de finir l'écriture de son livre *The darker side of renaissance* (en 1993), il ne connaissait pas encore le travail de Quijano sur la colonialité²⁸⁷. Or, il avait emprunté un chemin dans le même sens. C'est à partir de sa lecture de la proposition de Quijano qu'il développe, dans son deuxième

²⁸⁵ Edgardo Lander, « Eurocentrismo, saberes modernos y naturalización del orden global del capital », in *Modernidades coloniales: otros pasados, historias presentes*, éd. par Ishita Banerjee Dube et Walter D. Mignolo, 1. ed (México: El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2004), 260.

²⁸⁶ Quijano, « Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina », 219.

²⁸⁷ Voir le préface à la traduction à l'espagnol in Walter D. Mignolo, *El lado más oscuro del Renacimiento: alfabetización, territorialidad y colonización*, trad. par Cristóbal Gnecco (Popayán, Colombia: Universidad del Cauca, 2016), 15-21.

ouvrage, *Local Histories/Global Designs : coloniality, subaltern knowledge and border thinking*²⁸⁸, des concepts clés tels la *colonialité du savoir*, la *colonialité de l'être*, la *différence coloniale* et la *pensée frontalière*.

La thèse que soutient Mignolo dans cet ouvrage est que la Modernité est un schéma (*design*) global et abstrait qui se concrétise de façons différentes dans les *histoires locales* où il produit multiples formes de résistance. Avec cette idée, le sémiologue tente de situer dans les *loci* d'énonciation, et donc dans les expériences spatio-temporelles particulières des populations subalternisées par la *matrice coloniale du pouvoir*, les conséquences de l'imposition des *designs globaux* de la Modernité. L'auteur se focalise sur les formes de contrôle de la connaissance, ce qu'il appelle la *colonialité du savoir*, et de la subjectivité, ce qu'il appelle la *colonialité de l'être*, et pour cela il propose une lecture du système-monde moderne/colonial à partir de ce qu'il appelle la *différence coloniale*.

En suivant Quijano, Mignolo approfondit la critique de la théorie des systèmes-monde de Wallerstein en déplaçant l'attention du centre aux confins du système, c'est-à-dire en modifiant le *locus* d'énonciation. Mignolo défend l'idée que la conquête des Amériques a signifié non seulement la création d'une « économie-monde » mais aussi la formation du premier grand discours (ou métarécit) du monde moderne : celui de la purification ethnique (*limpieza de sangre*)²⁸⁹. Il rejoint ainsi la proposition de Quijano, mais aussi celle de Dussel qui caractérise la première géoculture du système-monde par l'imaginaire de la blancheur et la distinction ethnique face à l'*Autre*.

Mignolo se resitue donc dans le système-monde moderne pour parler depuis la *différence coloniale*. La *différence coloniale* évoque le lieu et les expériences de ceux qui ont été objet d'infériorisation par ceux qui se pensent supérieurs : c'est le résultat de la logique hiérarchisant de la *matrice coloniale du pouvoir*, l'expérience de ceux qui ont été identifiés comme *différents* :

La diferencia colonial es el espacio en el que se articula la colonialidad del poder. Es también el espacio en el que se está verificando la restitución del conocimiento subalterno y está emergiendo el pensamiento fronterizo. La diferencia colonial es el espacio en el que las historias locales que están inventando y haciendo reales los diseños globales se encuentran con aquellas historias locales que los reciben; es el espacio en el que los diseños globales tienen que

²⁸⁸ Traduit à l'espagnol comme Mignolo, *Historias locales, diseños globales*.

²⁸⁹ Le discours de la purification ethnique (*limpieza de sangre*, en espagnol) surgit à la fin du Moyen Âge chrétien mais devient « mondial » par l'expansion commerciale de l'Espagne vers l'Atlantique et le début de la colonisation européenne. Voir : Castro-Gómez, *La hybris del punto cero*, 53-61.

*adaptarse e integrarse o en el que son adoptados, rechazados o ignorados. La diferencia colonial es, finalmente, la localización tanto física como imaginaria desde la que la colonialidad del poder está operando a partir de la confrontación entre dos tipos de historias locales que se desarrollan en distintos espacios y tiempos a lo largo del planeta*²⁹⁰.

La *différence coloniale* est ainsi une différence ontologique, politique, épistémique, économique imposée depuis la constitution du système-monde moderne pour hiérarchiser les êtres humains à partir des intérêts géopolitiques et géoéconomiques des colonisateurs. Mignolo utilise la notion de *différence coloniale*, et non celle de *différence culturelle*, souvent utilisée et chère à l'approche culturaliste des études postcoloniales, pour souligner le fait que ces *différences* ne sont pas des différences naturelles, issues du fait de la diversité culturelle mondiale, mais le produit d'un système de domination qui les reproduit. La notion de *différence culturelle* efface les conflits à l'intérieur des cultures, homogénéise les groupes et naturalise la différence. La *différence coloniale*, en revanche, est produit par la *matrice coloniale du pouvoir* et s'incarne donc dans tous les aspects de l'existence :

*Las "diferencias" entre América Latina y Europa y Estados Unidos no son solo "culturales" sino que son, precisamente, "diferencias coloniales". En consecuencia, la relación entre los países industrializados, desarrollados e imperiales y los países en vías de industrialización, subdesarrollados y emergentes es la diferencia colonial en la esfera donde se establece el conocimiento y la subjetividad, la sexualidad y el género, el trabajo, la explotación de los recursos naturales, las finanzas y la autoridad. Con la idea de que existen diferencias culturales se pasa por alto la relación de poder, mientras que con la noción de diferencia colonial se hace hincapié en los diferenciales imperiales/coloniales.*²⁹¹

Mignolo s'appuie sur le concept de *transculturation*²⁹² de l'anthropologue cubain Fernando Ortiz (1881-1969), et sur les travaux de la féministe chicana Gloria Anzaldúa²⁹³ (1942-2004), et propose le concept de *pensée frontalière* pour identifier cette réflexion qui émane de l'être ou sentir *entre*, des confins du système-monde moderne/colonial, de la *blessure coloniale*. Pour Mignolo, la *blessure coloniale* crée les conditions propices au développement d'une pensée subalterne en réponse aux discours et aux perspectives hégémoniques. Cette pensée, qui émane des fissures de la pensée hégémonique, est une *pensée frontalière* :

El pensamiento fronterizo [...] es una consecuencia lógica de la diferencia colonial. [...] La diferencia colonial crea condiciones para el desarrollo de situaciones dialógicas en las que una enunciación fracturada es representada desde la perspectiva subalterna como una respuesta al

²⁹⁰ Mignolo, *Historias locales, diseños globales*, 8.

²⁹¹ Walter Mignolo, *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*, Biblioteca Iberoamericana de pensamiento (Barcelona: Gedisa Editorial, 2007), 61.

²⁹² Voir : Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*, 1a ed, Letras hispánicas 528 (Madrid: Cátedra : Música Mundana Maqueda, 2002).

²⁹³ Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La frontera*, trad. par Carmen Valle, Colección Ensayo (Madrid: Capitán Swing, 2016).

discurso y a la perspectiva hegemónica. Por lo tanto, el pensamiento fronterizo es algo más que una enunciación híbrida. Es una enunciación fracturada en situaciones dialógicas que se entrelazan mutuamente con una cosmología territorial y hegemónica [...]»²⁹⁴.

La *pensée frontalière* naît ainsi de la *blessure* provoquée par la *différence coloniale* mais elle n'est pas exclusive de ceux qui la subissent. Mignolo fait une distinction entre une *pensée frontalière forte*, qui « surgit des déshérités, de la douleur et de la rage à cause de la fracture de leurs histoires, de leurs mémoires, de leurs subjectivités, de leurs biographies [...] »²⁹⁵, et une *pensée frontalière faible* qui n'est pas le produit de la douleur et de la rage des déshérités eux-mêmes, mais de ceux qui, n'étant pas déshérités, en adoptent la perspective. Toutes les deux sont nécessaires dans la transformation sociale et l'une ne serait pas suffisamment forte sans l'autre²⁹⁶.

Dans le même sens, Mignolo forge le concept de *colonialité de l'être* qui fait référence à l'expérience de la colonialité et son impact sur le langage et la construction de la subjectivité. Pour Mignolo, science et langage sont inséparables. Les langages ne sont pas simplement des phénomènes culturels où les gens trouvent leur identité, mais sont le lieu où la connaissance est inscrite. Ainsi, la *colonialité du pouvoir* et du savoir engendrent la *colonialité de l'être*²⁹⁷. Ce concept sera développé notamment par le philosophe portoricain Nelson Maldonado-Torres, à partir de la philosophie d'Emmanuel Levinas (qui incorpore l'éthique, entendue comme la relation fondamentale entre Moi et l'Autre à l'ontologie), la philosophie d'Enrique Dussel (qui voit dans l'*Autre* de Lévinas les peuples colonisés de l'Amérique), et la philosophie du psychologue et philosophe martiniquais Frantz Fanon (1925-1961) qui articule les expressions existentielles de la colonialité avec l'expérience du sujet racialisé et oppose, au *dasein* heideggérien qui représente l'expérience de la Modernité, le *damné* qui représente l'expérience de la colonialité²⁹⁸). Ainsi, selon Fanon,

Tant que le Noir sera chez lui, il n'aura pas, sauf à l'occasion de petites luttes intestines, à éprouver son être pour autrui. Il y a bien le moment de « l'être pour l'autre », dont parle Hegel, mais toute ontologie est rendue irréalisable dans une société colonisée et civilisée. Il semble que cela n'ait pas suffisamment retenu l'attention de ceux qui ont écrit sur la question. Il y a, dans

²⁹⁴ Mignolo, *Historias locales, diseños globales*, 8-9.

²⁹⁵ Mignolo, 28.

²⁹⁶ Mignolo, 28.

²⁹⁷ Maldonado-Torres, « Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto », 130.

²⁹⁸ Voir : Nelson Maldonado-Torres, « Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto », in *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Biblioteca universitaria (Bogota, D.C: Siglo del Hombre Editores : Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, IESCO-UC : Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar, 2007), 127-67; Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, 1. tirage, 9. [Nachdr.], La découverte poche 134 (Paris: La Découverte, 2010).

la *Weltanschauung* d'un peuple colonisé, une impureté, une tare qui interdit toute explication ontologique. Peut-être nous objectera-t-on qu'il en est ainsi de tout individu, mais c'est se masquer un problème fondamental. L'ontologie, quand on a admis une fois pour toutes qu'elle laisse de côté l'existence, ne nous permet pas de comprendre l'être du Noir. Car le Noir n'a plus à être Noir, mais à être en face du Blanc. Certains se mettront en tête de nous rappeler que la situation est à double sens. Nous répondons que c'est faux. Le Noir n'a pas de résistance ontologique aux yeux du Blanc²⁹⁹.

La *colonialité de l'être* fait alors référence à la naturalisation de la hiérarchisation ontologique des êtres humains (pour Maldonado-Torres, les quatre formes de différenciation des êtres humains qui ont été le plus fréquemment utilisées sont le genre, la caste, la race et la sexualité)³⁰⁰ et à l'expérience vécue par ceux qui ont été infériorisés par la *matrice coloniale du pouvoir*, ainsi qu'à leur façon d'intérioriser cette expérience et de construire leur subjectivité. C'est l'expérience de la *différence coloniale* et son impact dans la construction de l'être.

Malgré le développement des recherches sur la *colonialité du savoir* ou la *colonialité de l'être*, il est important de rappeler que ces concepts font référence à des dimensions constitutives, et non pas dérivatives, de la *colonialité du pouvoir*. Si ces dimensions ont été abordées parfois séparément pour pouvoir être approfondies, il est indispensable de garder à l'esprit la définition du pouvoir par Quijano comme un maillage de relations de domination qui couvre tous les aspects de l'existence.

La décolonialité : la construction d'une transmodernité

La réflexion sur la colonialité et son étude ont naturellement mené à conceptualiser la *décolonialité* comme l'ensemble de façons de penser et d'agir qui ont pour but de mettre en évidence la colonialité pour sortir de la logique de la Modernité/Colonialité et rompre avec la *matrice coloniale du pouvoir*. La décolonialité n'est donc pas une condition statique ou un état à atteindre mais un processus qui cherche à s'ouvrir, à rendre visibles et à avancer différentes perspectives et positions qui déplacent la rationalité moderne/occidentale comme étant le seul cadre et la seule possibilité d'existence, d'analyse et de pensée³⁰¹.

Or, la décolonialité n'a pas comme projet de nier ou de détruire la Modernité et ses apports mais plutôt de la resituer dans sa véritable dimension. Le projet de la décolonialité serait

²⁹⁹ Frantz Fanon, « Peau noire, masques blancs », in *Oeuvres*, Cahiers libres (Paris: la Découverte, 2011), 154.

³⁰⁰ Maldonado-Torres, « Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto », 153.

³⁰¹ Walter D. Mignolo et Catherine E. Walsh, *On decoloniality: concepts, analytics, praxis*, On decoloniality (Durham: Duke University Press, 2018), 17.

alors de construire ce que Dussel appelle une *transmodernité*³⁰², c'est-à-dire un dialogue pluri-versel (Mignolo) et interculturel, qui inclut la Modernité et son expérience occidentale, mais aussi d'autres expériences qu'elle n'a pas pu étouffer. Pour Dussel :

Il ne s'agit donc pas d'un projet pré-moderne, d'une affirmation folklorique du passé ; ni d'un projet anti-moderne de groupes conservateurs, de droite, de groupes nazis ou fascistes ou populistes ; il ne s'agit pas non plus d'un projet post-moderne, négation de la Modernité en tant que critique de toute raison, pour tomber dans un irrationalisme nihiliste. Ce doit être un projet « trans-moderne » (donc une « Trans-Modernité ») grâce à l'incorporation réelle du caractère émancipateur rationnel de la Modernité et de son Altérité niée, grâce à la négation de son caractère mythique – lequel justifiant l'innocence de la Modernité par rapport à ses victimes était irrationnel³⁰³.

La *transmodernité* part du fait que la Modernité est la cosmovision particulière d'une région de la planète -l'Europe- et non un phénomène universel. Aussi, pour construire une *transmodernité* nous devons reconnaître et mettre sur un pied d'égalité toutes les autres cosmovisions existantes pour créer un dialogue qui réponde aux enjeux planétaires de justice, égalité et émancipation³⁰⁴.

Vers la fin de la première décennie du XXI^{ème} siècle, l'impact de la théorie de la Modernité/Colonialité/Décolonialité sur la pensée latino-américaine est palpable et on parle d'un « tournant décolonial »³⁰⁵ ou d'une « inflexion décoloniale »³⁰⁶. Publications, formations, conférences sur la pensée décoloniale s'enchaînent dans diverses disciplines des sciences sociales et humaines. Après dix ans d'intense activité et une dizaine de publications collectives, le groupe M/C se dissout de facto et les recherches autour de la Modernité/Colonialité/Décolonialité se poursuivent, de manière plus ou moins explicite, chez chacun des membres. Paradoxalement, c'est après la dissolution formelle du groupe que la *pensée décoloniale* rencontre son plus grand succès dans les circuits académiques internationaux. Le *tournant décolonial* est renforcé par l'incorporation d'une nouvelle vague de chercheurs, aussi bien en Amérique latine qu'ailleurs, qui développent différentes lignes de recherche à partir de l'analyse de la *matrice*

³⁰² Enrique Dussel, « Sistema-Mundo y “Transmodernidad” », in *Modernidades coloniales: otros pasados, historias presentes*, 1. ed (México: El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y Africa, 2004), 201-26; Enrique Dussel, « La nueva Edad del mundo. La Transmodernidad », in *Filosofías del sur: descolonización y transmodernidad* (Mexico: Ediciones Akal, 2015), 257-94.

³⁰³ Enrique D Dussel, *1492 l'occultation de l'autre* (Paris: Éditions ouvrières, 1992), 158.

³⁰⁴ Grosfoguel, « Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los Zapatistas », 74.

³⁰⁵ Santiago Castro-Gómez et Ramón Grosfoguel, éd., *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Biblioteca universitaria (Bogota, D.C: Siglo del Hombre Editores : Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, IESCO-UC : Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar, 2007).

³⁰⁶ Restrepo et Rojas, *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*.

coloniale du pouvoir dans chaque aspect de la vie, comme la *colonialité de la Nature* (Arturo Escobar), la *colonialité du genre* (María Lugones) et le féminisme décoloniale ou les *esthétiques décoloniales*, que nous aborderons ci-après.

Art et colonialité

Si Aníbal Quijano avait déjà suggéré l'importance du contrôle de la sensibilité et des expressions artistiques dans la *matrice coloniale du pouvoir*, ainsi que les résistances dans ce domaine³⁰⁷, la question sur le rôle de la colonialité dans la façon dont nous percevons et faisons l'expérience du monde s'est approfondie au cours des années 2000, notamment grâce aux réflexions de l'artiste afro-colombien Adolfo Albán Achinte (1958-) dans le cadre du Doctorat en Études Culturelles Latino-américaines de l'Universidad Andina Simón Bolívar à Quito, et de la chercheuse argentine Zulma Palermo³⁰⁸. Ces premières explorations ont rapidement conduit à réfléchir sur les origines du concept « art » et sur le statut même des artistes.

En effet, les origines du mot « art » remontent au terme grec de *techné*, qui fut traduit au latin par le mot *ars*. Ces mots désignaient un savoir-faire, une habileté ou une capacité à faire quelque chose. Ces termes pouvaient donc identifier toute sorte d'activité qui nécessitait une habileté technique : les sciences, les métiers manuels, la peinture, la danse, etc. De plus, ces habiletés techniques devaient respecter des règles du métier ; c'est-à-dire qu'elles n'étaient pas de l'ordre de l'inspiration, mais du savoir-faire, et elles devaient pouvoir être transmises, c'est-à-dire, enseignées. Cette définition des arts sera plus ou moins la même de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance. Le concept moderne d'art, tel que nous l'entendons actuellement, est donc relativement récent et ne date que du XVIII^{ème} siècle.

La naissance du concept d'« art » fait partie du processus de constitution du système-monde moderne, dont l'une des caractéristiques est la rationalisation et la différenciation des structures sociales en différentes sphères de valeurs. Les premiers pas vers l'autonomisation de la sphère de l'art des autres sphères de la société ont été amorcés vers la fin du XV^{ème} siècle, dans l'Italie de la Renaissance, quand des groupes de peintres ont commencé à exiger la

³⁰⁷ Quijano, « Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina », 233-35.

³⁰⁸ Voir : Walter D. Mignolo, *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad : (antología, 1999-2014)*, éd. par Francisco Javier Carballo et Luis Alfonso Herrera Robles, Interrogar la actualidad 36 (Barcelona: CIDOB, 2015), 436; Pedro Pablo Gómez Moreno, *HD: Haceres Decoloniales: prácticas liberadoras del estar, el sentir y el pensar* (Bogota: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2016), 13.

reclassification de leur métier, jusque-là art mécanique, en art libéral³⁰⁹. Ce processus a été naturellement accompagné par l'émancipation des artistes des corporations d'artisans. A la fin du XV^{ème} siècle, à Florence, l'artiste apparaît pour la première fois comme sujet créateur³¹⁰. Ce passage de l'artisan faisant partie des corporations à l'artiste travaillant seul dans son atelier est inhérent au passage à un mode de production capitaliste et à la constitution d'une nouvelle subjectivité qui met en avant la raison, la liberté et l'individualité.

Cette nouvelle subjectivité moderne se manifeste clairement dans la colonisation de l'Amérique, où une division s'établit dès le début du XVI^{ème} siècle entre l'artiste sujet créateur européen et l'artisan anonyme reproducteur indien. Cette division s'étend également aux « bonnes » images légitimes et autorisées, ainsi qu'aux « mauvaises » images, niées et interdites, produisant ce qu'Enrique Dussel appelle un *esthéticide*³¹¹. Les colonisés se voient interdits de développer des expériences subjectives à partir de leurs modèles d'expression visuelle et plastique et sont obligés d'adopter ceux des conquérants, tout en admettant la condition honteuse de leur propre imaginaire³¹².

La *différence coloniale* apparaît alors, stipulant l'infériorité de toutes les expressions des peuples originaires américains et imposant les règles et les valeurs d'une Europe qui commence sa transition vers le centre du système-monde moderne à partir de la conquête de nouveaux territoires. Les sociétés non-européennes sont ainsi condamnées au passé, tandis que les regards se tournent vers le futur, la civilisation et le progrès. Les productions sensibles des sociétés non-européennes sont classifiées comme étant de l'artisanat, tandis que la colonialité

³⁰⁹ La classification plus acceptée à la fin de l'Antiquité fut celle qui divisa les arts entre libéraux et vulgaires, les premiers identifiaient les arts qui exigeaient un effort mental tandis que les deuxièmes exigeaient un effort physique. Les arts vulgaires sont nommés "mécaniques" par les scolastiques vers la fin du Moyen Âge. Voir : Kristeller, 504-5; Selon Nathalie Heinich, « le terme 'mécanique' [...] signifiait également, en un sens figuré à connotation morale, 'avare' ou 'mesquin', son espace sémantique étant comparable à notre actuel 'pauvre' ; à l'opposé, le terme 'libéral' signifiait au sens figuré, tout comme aujourd'hui, 'généreux' » in : Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'Age classique*, Paradoxe (Paris: Éditions de Minuit, 1993), 8.

³¹⁰ Sur ce processus de naissance et d'autonomisation de l'Art voir : Patricia Esquivel, *L'autonomie de l'art en question: l'art en tant qu'art*, Ouverture philosophique (Paris: Harmattan, 2008); Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'Age classique*, Paradoxe (Paris: Éditions de Minuit, 1993); Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Collection folio Essais 303 (Paris: Gallimard, 1997), 40-44; Alain Tallon, « Arts et artistes à la Renaissance », in *L'Europe de la Renaissance*, vol. 2^è éd., Que sais-je ? (Paris cedex 14: Presses Universitaires de France, 2013), 75.

³¹¹ Enrique Dussel, « Siete hipótesis para una estética de la liberación », *Revista PRAXIS*, n° 77 (31 mai 2018): 24, <https://doi.org/10.15359/77.1>.

³¹² Aníbal Quijano, « Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina », in *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*, 1. ed, Colección Plural 2 (Buenos Aires: Ediciones del Signo : Duke University, 2001), 122.

opère pour essayer d'effacer les traces de leurs modes de production, leurs techniques, leur apprentissage et leur transmission.

Ces productions sont dévalorisées car considérées comme locales et archaïques, en contraste avec l'universalité, la modernité et l'innovation des œuvres d'art européennes. L'artisanat est ainsi considéré comme ayant une valeur d'usage, tandis que l'art n'a pas de but, est désintéressé et purement esthétique. L'artisan est considéré comme un reproducteur anonyme qui s'efface dans la collectivité de sa communauté, tandis que l'artiste est perçu comme un individu créateur, doté de talent ou de génie. Selon Zulma Palermo, cette différence entre art et artisanat est devenue l'axe à partir duquel se construit la pensée eurocentrée sur l'art³¹³.

Or, les populations soumises apprendront à contourner les impositions pour exprimer leur expérience subjective. Selon Quijano :

La expresión artística de las sociedades coloniales da clara cuenta de esa continuada subversión de los patrones visuales y plásticos, de los temas, motivos e imágenes de ajeno origen, para poder expresar su propia experiencia subjetiva, si no ya la previa, original y autónoma, sí en cambio su nueva, dominada sí, colonizada sí, pero subvertida todo el tiempo, así convertida también en espacio y modo de resistencia³¹⁴.

Ces expressions de résistance des populations colonisées (et de leurs actuels héritiers) sont ce qu'Adolfo Albán Achinte appelle les « pratiques esthétiques de la *re-existence* », et qu'il définit comme

los dispositivos que las comunidades crean y desarrollan para inventarse cotidianamente la vida y poder de esta manera confrontar la realidad establecida por el proyecto hegemónico que desde la colonia hasta nuestros días ha inferiorizado, silenciado y visibilizado negativamente la existencia de las comunidades afrodescendientes. La re-existencia apunta a descentrar las lógicas establecidas para buscar en las profundidades de las culturas -en este caso indígenas y afrodescendientes- las claves de formas organizativas, de producción, alimentarias, rituales y estéticas que permitan dignificar la vida y re-inventarla para permanecer transformándose³¹⁵.

Ces pratiques de *re-existence* coexistent avec les pratiques artistiques reconnues au sein des sociétés métisses latino-américaines depuis le début de la colonisation et jusqu'à nos jours, bien qu'elles soient souvent marginalisées. Les premières réflexions sur la décolonialité de l'art et de l'esthétique se sont concentrées sur ces pratiques, dans un effort pour valoriser d'autres

³¹³ Zulma Palermo, *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2009), 15-26.

³¹⁴ Quijano, « Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina », 125.

³¹⁵ Adolfo Albán Achinte, « Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia », in *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2009), 94.

formes d'expression sensibles que la Modernité/Colonialité a rendues inférieures ou a passées sous silence, afin de construire une relation de symétrie avec l'art comme expression de l'Occident moderne.

L'esthétique comme colonisation de l'aisthesis

S'inscrivant dans cette perspective, Walter Mignolo avance l'idée que la formalisation de l'esthétique comme champ autonome au XVIII^{ème} siècle a conduit à la légitimation rationnelle de l'imposition d'une manière de ressentir et de percevoir le monde et la beauté, en l'occurrence celle de l'Europe moderne, au reste du monde, excluant ainsi toutes les formes sensibles et de signification qui ne répondent pas à ses critères³¹⁶.

En effet, le mot grec *aisthesis*, duquel le mot *esthétique* dérive, faisait référence à la faculté de percevoir et de ressentir. Ainsi, tout être vivant possède cette capacité de l'*aisthesis* et le mot n'était guère associé à ce que l'on appelle « art » aujourd'hui, pour lequel les Grecs utilisaient plutôt les termes *catharsis* et *mimesis*. Toutefois, au XVIII^{ème} siècle, les mouvements des Lumières et leur rationalisation de la vie ont conduit les philosophes à s'interroger sur les raisons pour lesquelles nous trouvons des choses belles ou laides et quels éléments déterminent notre expérience de la beauté.

Ainsi, en 1750, le philosophe allemand Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) a écrit son ouvrage *Aesthetica*, non pas pour remettre en question la raison, mais pour tenter de découvrir une loi rationnelle sous-jacente qui expliquerait le consensus que certains objets artistiques suscitaient en termes de beauté. Selon Baumgarten, l'*aesthetica* serait une théorie de la connaissance sensible, en opposition à la logique, qui serait la théorie de la connaissance intellectuelle. Le sensible aurait ainsi un contenu spécifique et ne se limiterait pas simplement à la forme sensible de l'intelligible. Bien que la sphère du sensible reste inférieure à celle de l'intelligible pour Baumgarten, elle constitue néanmoins une forme de connaissance³¹⁷.

Cependant, si Baumgarten est considéré comme le premier à avoir conçu une théorie générale des arts en tant que discipline philosophique à part entière, qu'il a nommé *aesthetica*, la notion moderne d'esthétique n'était pas encore complètement aboutie. Baumgarten utilisait encore le terme d'arts libéraux et maintenait l'idée que le sensible était une faculté cognitive,

³¹⁶ Walter Mignolo, « Aisthesis decolonial », *CALLE14: revista de investigación en el campo del arte* 4, n° 4 (juin 2010): 14.

³¹⁷ Carole Talon-Hugon, *L'esthétique*, 2018, 47-48.

une des formes de la vérité³¹⁸ ; « [l']esthétique de Baumgarten reste prisonnière du modèle de la logique »³¹⁹. La pensée française et l'empirisme anglais ont ensuite complexifié et enrichi la proposition de Baumgarten sur la beauté³²⁰. C'est finalement Immanuel Kant qui a conduit cette nouvelle discipline à son apogée en définissant le goût comme « la faculté de juger d'un objet ou d'une représentation par une satisfaction dégagée de tout intérêt », et le beau comme l'objet de cette satisfaction. Selon Kant, la faculté de juger est une espèce de sixième sens universel, « un sens intérieur, sans organe repérable, qui procède à partir du témoignage des sens externes. On lui reconnaît les mêmes caractères qu'à ces derniers : l'universalité, l'innéité et un verdict aussi immédiat qu'assuré »³²¹.

Kant se distingue également de Baumgarten qui considérait que le sensible était dans le domaine de la connaissance. Selon Kant, le jugement de goût n'est pas un jugement de connaissance : « Pour décider si une chose est belle ou ne l'est pas, nous n'en rapportons pas la représentation à son objet au moyen de l'entendement et en vue d'une connaissance, mais au sujet et au sentiment du plaisir ou de peine, au moyen de l'imagination (peut-être jointe à l'entendement) ». Ainsi, le principe qui détermine le jugement de goût serait ainsi purement subjectif mais universel.

Cette universalité est liée au désintéressement du jugement esthétique. Une personne qui trouve une chose belle suppose que les autres la trouveront belle aussi, car son jugement est désintéressé. De par son désintéressement, elle pense que la beauté est une caractéristique de la chose et que son jugement est logique. Ainsi, même si nous ne pouvons pas prouver que le jugement de goût est universel, nous pouvons penser qu'il l'est :

En effet celui qui a conscience de trouver en quelque chose une satisfaction désintéressée ne peut s'empêcher de juger que la même chose doit être pour chacun la source d'une semblable satisfaction. Car, comme cette satisfaction n'est point fondée sur quelque inclination du sujet (ni sur quelque intérêt réfléchi), mais que celui qui juge se sent entièrement libre relativement à la satisfaction qu'il attache à l'objet, il ne pourra trouver dans des conditions particulières la véritable raison qui la détermine en lui, et il la regardera comme fondée sur quelque chose qu'il peut aussi supposer en tout autre ; il croira donc avoir raison d'exiger de chacun une semblable satisfaction. Aussi parlera-t-il du beau comme si c'était une qualité de l'objet même, et que son jugement fût logique (c'est-à-dire constitué par des concepts une connaissance de l'objet), bien que ce jugement soit purement esthétique et qu'il n'implique qu'un rapport de la représentation de

³¹⁸ Patrícia Esquivel, *L'autonomie de l'art en question: l'art en tant qu'art*, Ouverture philosophique (Paris: Harmattan, 2008), 59.

³¹⁹ Talon-Hugon, *L'esthétique*, 49.

³²⁰ Paul Oskar Kristeller, « The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II) », *Journal of the History of Ideas* 13, n° 1 (janvier 1952): 34-36, <https://doi.org/10.2307/2707724>.

³²¹ Carole Talon-Hugon, *L'esthétique*, 2018, 38.

l'objet au sujet : c'est qu'en effet il ressemble à un jugement logique en ce qu'on peut lui supposer une valeur universelle³²².

L'esthétique en tant que discipline, basée sur les règles du goût et sur le désintéressement du jugement esthétique, tend à rationaliser et normaliser la perception sensible du monde, imposant une manière « correcte » de percevoir la beauté comme universelle tout en excluant toute autre forme de perception. Cette opération est qualifiée de « colonisation de l'*aisthesis* par l'esthétique » par Mignolo³²³. De plus, la notion de désintéressement, introduite par Kant pour légitimer la supériorité de l'expression purement contemplative sur les expressions sensibles liées à un autre but, renforce la division entre Art (avec un grand « A ») et les arts populaires ou l'artisanat, par exemple.

Partant de ce constat, Walter Mignolo propose la notion d'« *aisthesis* décoloniale » qui invite à « provincialiser » l'esthétique en tant que discipline normative de la perception émanant de l'expérience de l'Europe moderne. Cette notion vise à révéler l'*aisthesis* dans toute sa diversité et son ampleur, en valorisant d'autres modes de perception, de sensation et d'expérience du monde :

[...] «*estética des/decolonial*» indica lo por-venir, lo que se está haciendo. En cambio, «*decolonialidad o descolonización de la estética*» significa mostrar que, lejos de ser un proceso natural (como la lluvia o el trueno), la estética emergió como disciplina (es decir, como forma de control y formación de subjetividades) con la burguesía europea incidiendo así en la ideología de los diseños imperiales/globales y en los proyectos de regulación de subjetividades en el planeta.³²⁴

Sur la base des réflexions précédentes, une nouvelle génération de doctorants en études culturelles latino-américaines à l'Universidad Andina Simón Bolívar à Quito centre ses recherches sur le rôle de l'art et de l'esthétique dans la reproduction de et dans la résistance à la colonialité. L'un de ces doctorants, le Colombien Pedro Pablo Gómez, se concentre particulièrement sur l'application pratique de ce qui pourrait être une esthétique décoloniale dans l'art actuel. La prochaine partie de ce travail examinera en détail sa réflexion et son enquête, qui donnent lieu à la première exposition sur les esthétiques décoloniales à Bogotá en 2010.

³²² Kant, *Critique de la faculté de juger*, paragr. VI.

³²³ Mignolo, « Aiesthesis decolonial », 14.

³²⁴ Walter Mignolo, « Prefacio », in *Arte y estética en la encrucijada decolonial* (Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2009), 13.

Partie II. Pratiques artistiques de la décolonialité : l'exposition
« *Estéticas Decoloniales* » à Bogota en 2010

Comme nous l'avons dit dans la première partie de ce travail, la réflexion sur le rôle de l'art et de l'esthétique au sein de la *matrice coloniale du pouvoir* a émergé au début des années 2000. Cette réflexion s'est articulée autour de la distinction géo-esthétique entre les pratiques reconnues comme de l'Art et celles reléguées à l'artisanat, à l'art « populaire », à l'art « primitif », etc. En 2010, le chercheur colombien Pedro Pablo Gómez (1964-) organise la première exposition dédiée à la « décolonialité » et à ses pratiques artistiques, intitulée *Estéticas Decoloniales*

Ce qui rend cette exposition si singulière, c'est qu'elle s'inscrit comme pionnière dans la réflexion sur la colonialité de l'art, s'inscrivant dans le cadre formel du circuit de l'art. Elle ose passer de la réflexion théorique à la pratique muséale, malgré les risques que cela implique, comme nous le verrons plus loin dans cette deuxième partie. Ainsi, cette exposition semble transcender la distinction entre les pratiques artistiques issues de l'expérience de la Modernité et celles issues de l'expérience de la colonialité ou des expériences non-modernes, en se positionnant à la frontière entre les deux et en examinant les artistes ou les pratiques artistiques qui utilisent le langage de la Modernité, mais depuis une perspective de colonialité.

En outre, l'organisation de cette exposition-rencontre est essentielle pour la constitution d'un réseau d'artistes-chercheurs qui ont mené des actions autour des « esthétiques décoloniales » au cours de la décennie qui a suivi. Tout comme la première réflexion sur le rôle de l'art dans la *matrice coloniale du pouvoir*, l'organisation de cette première exposition sur les esthétiques décoloniales émerge dans le cadre du Doctorat en Études Culturelles Latino-Américaines (DECLA) de l'Universidad Andina Simón Bolívar (UASB) à Quito, en Équateur. Ce doctorat joue un rôle primordial dans l'élaboration et la transmission de la théorie de la Modernité/Colonialité en Amérique latine, ainsi que dans la formation de nouvelles générations de chercheurs latino-américains en sciences humaines et sociales.

Chapitre 4. Le contexte de la gestation d'une action artistique « décoloniale »

Pour contextualiser la gestation de cette exposition sur les esthétiques décoloniales, il faut expliquer l'importance du DECLA de l'UASB dans le développement de la théorie sur la Modernité/Colonialité, autour de la colonialité de l'art et de l'esthétique en Amérique latine. Commençons par retracer brièvement l'évolution des programmes de doctorat dans la région et présenter quelques données sur l'impact de ce doctorat en Amérique du Sud, notamment dans la région andine.

L'importance du Doctorat en Études Culturelles Latino-Américaines de l'Université

Andine Simon Bolivar

Jusqu'aux années 80, les programmes d'études de troisième cycle en Amérique latine sont pratiquement inexistantes. Il n'existe aucune réglementation ni loi pour les valider ou les accréditer, et aucun financement public ne leur est destiné. Par conséquent, les premières générations de docteurs latino-américains, y compris la première génération des théoriciens du groupe Modernité/Colonialité (à l'exception d'Anibal Quijano), ont obtenu leur diplôme de doctorat dans des universités européennes ou états-uniennes.

Ce n'est qu'à partir des années 1990, avec la mise en œuvre des politiques néolibérales et l'intégration des institutions d'enseignement supérieur latino-américaines dans la « société de la connaissance »³²⁵, que des programmes de doctorat commencent à être mis en place. Dans ce contexte, la libéralisation de l'éducation en tant que service crée un besoin de reconnaissance, se traduisant par la volonté d'accréditer les institutions d'enseignement supérieur et leurs programmes, tant au niveau national qu'international. Les processus d'accréditation exigent un certain pourcentage de personnel enseignant titulaire d'un doctorat. Cependant, en 2002, seulement 6% des enseignants universitaires en Amérique latine détenaient un doctorat³²⁶.

Au tournant du XXI^{ème} siècle, les gouvernements et les universités latino-américaines développent des programmes visant à soutenir et à financer les enseignants titulaires dans leurs études doctorales. En Colombie, COLCIENCIAS, l'institution officielle chargée de

³²⁵ Claudio Rama Vitale, *Los postgrados en América Latina y el Caribe en la sociedad del conocimiento* (Mexico: Unión de Universidades de América Latina y el Caribe, 2007), 108-32.

³²⁶ En Colombie, par exemple, seule le 3,1% de tous les enseignants d'éducation supérieure avaient un diplôme de docteur en 2006. Voir : Diana Soto Arango, « El profesor universitario de América Latina: hacia una responsabilidad ética, científica y social », *Revista Historia de la Educación Latinoamericana* 13 (2009): 173.

promouvoir la science, la technologie et l'innovation, se fixe pour objectif, au début des années 2000, d'atteindre un taux de 15% d'enseignants en possession d'un doctorat pour l'année 2010³²⁷, puis de 30% pour 2019³²⁸. Cette politique a également ouvert la voie à la création de programmes de master et de doctorat au niveau national une fois que les enseignants devenus docteurs sont réintégrés au sein des institutions d'enseignement supérieur.

C'est dans ce cadre que le DECLA, le premier dans ce champ en Amérique latine, lance son premier appel en 2001. Soutenu par un réseau d'institutions partenaires (parmi lesquelles l'Université de Duke, l'Université de Caroline du Nord, l'Universidad Javeriana de Bogota, et plus tard l'Université de Berkeley), et par des chercheurs du groupe M/C (parmi lesquels Aníbal Quijano, Edgardo Lander, Santiago Castro-Gómez, Óscar Guardiola, Enrique Dussel, Javier Sanjinés, Zulma Palermo, Walter Mignolo, Arturo Escobar, Fernando Coronil, Nelson Maldonado-Torres et Ramón Grosfoguel), le DECLA s'inscrit complètement dans la perspective du groupe de recherche M/C, dont Catherine Walsh, la directrice, fait partie³²⁹.

Le manque de docteurs en Équateur, ainsi que dans l'ensemble de la région, ne permet pas de lancer le doctorat avec une équipe pédagogique de l'UASB. Par conséquent, au cours des premières années, le corps enseignant était principalement composé d'enseignants invités, membres du M/C. Le fait de pouvoir suivre une formation doctorale avec des professeurs de renommée internationale, sans avoir à traverser le continent ou l'océan, rend ce programme attrayant pour des personnes issues de différentes disciplines des sciences humaines et sociales qui souhaitent se spécialiser dans les études culturelles latino-américaines³³⁰.

En plus des financements et des soutiens accordés par les universités et les gouvernements des pays d'origine des candidats, le DECLA propose une réduction d'au moins 25% des frais de scolarité pour les candidats d'Amérique du Sud. Cela explique pourquoi tous les étudiants ayant soutenu leur thèse doctorale dans le cadre de ce programme proviennent des pays d'Amérique du Sud, notamment l'Équateur, la Colombie et la Bolivie. La majorité de ces doctorants sont déjà des professeurs titulaires dans différentes universités de la région au moment

³²⁷ Diana Soto Arango, « Los doctorados en Colombia. Un camino hacia la transformación universitaria », *Revista Historia de la Educación Latinoamericana* 12 (2009): 184.

³²⁸ Soto Arango, 185.

³²⁹ Catherine E. Walsh, éd., *Pensamiento crítico y matriz (de) colonial* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar : Abya-Yala, 2005), 17.

³³⁰ Voir : Catherine Walsh, « Estudios (inter)culturales en clave de-colonial », *Tabula Rasa*, n° 12 (juin 2010): 220-25; Walter Mignolo, « Las Humanidades y los Estudios Culturales: Proyectos intelectuales y exigencias institucionales », in *Estudios culturales latinoamericanos: retos desde y sobre la región andina*, 1. ed (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar : Abya Yala, 2003), 53-54.

de leur entrée en doctorat. Certains dirigent des programmes de formation ou font partie des équipes de direction de leurs universités.

Ces étudiants bénéficient d'un congé de formation pour suivre les trois trimestres de formation présentielle à Quito, après quoi ils retournent dans leurs universités respectives pour reprendre leurs fonctions et rédiger leurs thèses doctorales. En Colombie, par exemple, sur les dix-sept docteurs formés dans le cadre de ce programme jusqu'en 2019, cinq sont enseignants-chercheurs à l'Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogota, trois à l'Universidad del Cauca, deux à l'Universidad del Valle, un à l'Universidad Nacional, un à l'Universidad de Antioquia et trois autres dans des universités privées.

Cette répartition des diplômés dans différentes institutions explique en partie la forte présence de l'approche décoloniale dans les universités colombiennes, en particulier à l'Universidad Distrital Francisco José de Caldas (USFJC) de Bogota, où quatre des cinq docteurs formés dans le cadre du DECLA sont membres du corps professoral de la Faculté des Arts : Ricardo Lambuley, Pedro Pablo Gómez, Marta Lucía Bustos Gómez, et Álvaro Andrés Corredor Vargas.

Pour la troisième promotion de ce doctorat (2009-2014), Adolfo Albán Achinte, qui est devenu lui-même professeur dans ce programme, suggère à Catherine Walsh d'admettre un groupe de candidats spécifiquement intéressés par la question de la colonialité dans le domaine de l'art et de l'esthétique³³¹. Ainsi, dans cette troisième promotion, sept des vingt-quatre doctorants choisissent de travailler sur cette thématique. Parmi eux, Pedro Pablo Gómez, enseignant-chercheur à la Faculté des Arts de l'UDFJC, présente un projet de thèse sur l'esthétique décoloniale, dirigé par Walter Mignolo. Avec la rencontre entre le doctorant Pedro Pablo Gómez et le directeur Walter Mignolo débute une fructueuse relation qui donne lieu à plusieurs manifestations autour de l'esthétique décoloniale.

³³¹ Ce groupe était intégré par l'Équatorienne Mayra Estévez Trujillo, le Colombien Andrés Corredor, le Colombien Mario Armando Valencia, le Bolivien Cleverth Cárdenas, le Colombien Javier Pabón, l'Équatorien Alex Schlenker et le Colombien Pedro Pablo Gómez.

Le tournant global de l'art et la nouvelle figure du curateur

L'exposition *Estéticas Decoloniales* est au croisement de deux mouvances clés du circuit de l'Art du moment : le *tournant global* de l'Art³³² et la tendance à concevoir l'exposition d'art contemporain à partir d'une proposition théorique du *curateur*³³³. L'idée du tournant global de l'art commence à se construire dans les années 90, à partir de la critique postmoderne de l'eurocentrisme et de l'incorporation et l'institutionnalisation des demandes des artistes et théoriciens postcoloniaux. Elle se consolide au début des années 2000 avec des propositions tels que *la nouvelle histoire globale*³³⁴, *le cosmopolitisme esthétique*³³⁵ ou *l'altermodernité*³³⁶. Cette idée repose sur la supposition que l'émergence de l'art global annule la dichotomie entre Nord et Sud, entre centre et périphérie, entre art occidental et non-occidental, et crée des conditions d'égalité qui permettent la conception d'une nouvelle géographie-esthétique polycentrique³³⁷.

D'autre part, la tendance à placer la conception curatoriale au centre de l'exposition inverse la façon classique d'organiser une exposition. Désormais, les œuvres sont sélectionnées et organisées à partir d'une proposition théorique ou conceptuelle de départ conçue par le *curateur*. Selon la sociologue française spécialiste en art Nathalie Heinich (1955-), dans l'art contemporain

[...] les expositions sont devenues avant tout [...] des installations, le support s'est en grande partie dématérialisé : il est devenu largement invisible, car il prend la forme, si l'on peut dire, d'un concept : le « concept » de l'exposition : autrement dit sa thématique, portée par un discours qui ouvre à de possibles interprétations. C'est là le rôle spécifique du commissaire ou plutôt, désormais, du curateur : proposer un agencement théorique qui donne sens à la collection des œuvres présentées³³⁸.

³³² Le *tournant global* de l'art est très souvent daté en 1989, au moment de l'inauguration de l'exposition *Les Magiciens de la Terre*, conçue par Jean-Martin Hubert. Cette exposition a mis sur la table le débat sur l'eurocentrisme dans l'art contemporain et a marqué le début de ce qui s'est désormais nommé l'*art global*.

³³³ Nous utilisons le mot « curateur » -anglicisme venu du mot *curator*- pour faire la différence entre ce métier, autonomisé et professionnalisé à partir des années 90 dans le cadre du développement de l'art contemporain, et celui de commissaire d'exposition, plus classique, lié à l'art classique ou moderne. Pour Nathalie Heinich, « En impulsant des expositions thématiques plutôt que monographiques ou centrées sur un mouvement artistique, ces nouveaux curateurs favorisent un glissement vers un statut d' "auteur", défendant un point de vue personnel et original, signant leurs productions, affirmant un « style » personnel qui témoigne à la fois d'une certaine capacité d'innovation et d'un respect des conventions du milieu » Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain: structures d'une révolution artistique*, Bibliothèque des sciences humaines (Paris: Gallimard, 2014), 136-37.

³³⁴ Bruce Mazlish, *The new global history* (New York ; London: Routledge, 2006).

³³⁵ Nikos Papastergiadis, *Cosmopolitanism and Culture* (New York, NY: John Wiley & Sons, 2013), <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:101:1-201412016253>.

³³⁶ Nicolas Bourriaud, « Altermodern », in *Altermodern : Tate Triennial*, éd. par Tate Britain, Exhibition Altermodern - Tate Triennial, et Tate Britain (Gallery) (London: Tate Publ, 2009), 11-24.

³³⁷ Barriendos Rodríguez, « La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos », 85-86.

³³⁸ Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain*, 169.

Autrement dit, la tendance que nous décrivons part du concept du *curateur* pour ensuite chercher les œuvres qui seront exposées, et non l'inverse. Ainsi, ces expositions sont en elles-mêmes des discours trans-esthétiques dans le sens où elles interrogent les œuvres d'art mais dépassent les frontières esthétiques pour inclure des questionnements philosophiques, éthiques, sociétaux, entre autres. Pour la théoricienne de l'art Anna María Guasch,

El comisario ha pasado a ser, pues, una figura "casi ineludible" en la escena artística contemporánea, pero no sólo en su calidad de apuntador, sino en tanto que actor principal de la "comedia dell'arte". Al igual que el artista posmoderno, el comisario se ha liberado de los discursos lineales y de la búsqueda perpetua de los valores de innovación y originalidad, sirviéndose de los creadores y sus obras como citas y fragmentos heterogéneos que le permiten construir la exposición como un todo, imagen de su manera de concebir la realidad y el arte. El comisario ha roto las barreras que le separaban del artista y, al igual, que éste, firma su obra -su exposición-, dejando su impronta en todos y cada uno de los pasos seguidos en su proceso, desde el planteamiento conceptual y su teorización al montaje³³⁹.

Expositions et discours sur la Modernité dans le circuit de l'art global

Walter Mignolo commence à s'intéresser plus particulièrement au champ de l'Art et sa relation à la colonialité en 2004 quand Manuel Borja-Villel, alors directeur du Musée d'Art Contemporain de Barcelone (MACBA) et secrétaire du Comité International pour les Musées et les Collections d'Art Moderne (CIMAM), lui propose de donner une conférence à la réunion annuelle 2005 du CIMAM³⁴⁰ à Sao Paulo au Brésil. Dans sa présentation, intitulée « Musées à l'horizon colonial de la Modernité »³⁴¹, Mignolo analyse la fonction du musée comme une institution d'accumulation de sens/signification (parallèle au processus européen d'accumulation de capital à partir de l'extraction de richesses des Amériques) et de reproduction de la *colonialité du savoir* et de l'être, et propose une démarche de décolonisation des musées à partir de l'exposition *Mining the Museum* de l'artiste Fred Wilson à la « *Maryland Historical Society* » à Baltimore en 1992, comme un « exemple de désobéissance épistémique et esthétique ».

Lors de cette conférence, Mignolo fait connaissance de Sabine Breitwieser, commissaire d'exposition autrichienne qui était membre du conseil d'administration du CIMAM. Quelques années plus tard, Breitwieser invite Mignolo à écrire un texte pour le catalogue de son

³³⁹ Anna María Guasch, *Los manifiestos del arte posmoderno: Textos de exposiciones, 1980-1995*, Arte contemporáneo 6 (Tres Cantos, Madrid: Akal, 2000), 6.

³⁴⁰ Les actes de cette conférence sont consultables sur : <https://cimam.org/documents/53/CIMAM-2005-Annual-Conference-Museums-Intersections-in-a-Global-Scene.pdf>

³⁴¹ Walter Mignolo, « Museums in the Colonial Horizon of Modernity » (CIMAM 2005 Annual Conference : « Museums: Intersections in a Global Scene », Pinacoteca do Estado, Sao Paulo, Brésil, 2005), 66-77, <https://cimam.org/documents/53/CIMAM-2005-Annual-Conference-Museums-Intersections-in-a-Global-Scene.pdf>.

exposition intitulée *Modernologías* au MACBA³⁴². Dans ce texte intitulé « *La colonialidad, la cara oculta de la Modernidad* »³⁴³, Mignolo retrace l'historique de la formation de la théorie sur la Modernité/Colonialité, synthétise ses prémices fondamentales et explique que la colonialité est constitutive de la Modernité, ce qui implique que l'idée de modernités globales entraîne inévitablement des colonialités globales.

L'exposition *Modernologías* explorait la façon dont une « jeune génération » d'artistes contemporains aborde et discute dans ses œuvres l'héritage et les promesses de la Modernité, l'échec des utopies, le modernisme et la place de la Modernité dans les sociétés actuelles³⁴⁴. Pour la commissaire Sabine Breitwieser, après trente ans de débats autour de la Modernité et ses héritages et conditions, l'exposition présentait un état de l'art de la recherche artistique sur le sujet³⁴⁵.

Malgré l'effort de Breitwieser d'incorporer à l'exposition la perspective de la Modernité/Colonialité, elle reste forcée et pas forcément comprise justement. La sélection d'artistes et le discours articulant l'exposition restent dans une compréhension intra-européenne de la Modernité. Nous citons *in extenso* la commissaire Sabine Breitwieser comme exemple de la façon d'inclure la perspective Modernité/Colonialité dans une exposition :

Los teóricos poscoloniales sitúan los comienzos de la modernidad en el siglo XVI, o, para decirlo de otro modo, la relacionan con la “invención” de América (Enrique Dussel) y la colonización que permitió a los países hegemónicos de Europa el aprovechamiento del continente recién descubierto, de sus recursos y sus habitantes para sus políticas expansionistas. Es, como lo denomina Walter D. Mignolo, el “otro lado, el lado oscuro de la modernidad”, sin el cual no habría habido en absoluto un lado glamuroso y reformista, y la razón de que deba considerarse la colonialidad como parte constitutiva de la modernidad. Dussel introdujo el concepto de “transmodernidad”, con el que se quiere subrayar la interacción y el desequilibrio de las fuerzas, y que al mismo tiempo apunta más decididamente hacia un futuro global en que se den formulaciones más diversas de lo moderno. En qué medida regiones situadas fuera de los centros de poder europeos, como el norte de África, pueden servir de campo de pruebas para proyectos de modernización y de fantasías modernistas de las potencias coloniales, queda patente en el proyecto de investigación y de exposición In the Desert of Modernity. Colonial Planning

³⁴² L'exposition a été ouverte au public du 23 septembre 2009 au 17 janvier 2010 au Musée d'Art Contemporain de Barcelone. Le texte de Mignolo fait partie du catalogue publié en 2009, au moment de l'inauguration de l'exposition.

³⁴³ Walter Mignolo, « La colonialidad: la cara oculta de la modernidad », in *Modernologías: Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo* (Barcelona: MACBA, 2009), 39-49.

³⁴⁴ Sabine Breitwieser, « Introducción », in *Modernologías: Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo* (Barcelona: MACBA, 2009), 10.

³⁴⁵ Sabine Breitwieser, « Modernologías o por qué los artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo », in *Modernologías: Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo* (Barcelona: MACBA, 2009), 20.

and After (2008-2009), *emprendido por Marion von Osten en colaboración con arquitectos, artistas, teóricos y cineastas*³⁴⁶.

Il semble que, malgré les références à Dussel et à Mignolo, Breitwieser n'arrive pas à faire la distinction structurelle entre *colonialisme* et *colonialité*. Bien qu'elle reconnaisse l'importance de l'Amérique dans la constitution de la Modernité, elle le fait uniquement en raison de ses ressources, une perspective couramment acceptée dans la tradition intra-européenne. L'exemple qu'elle utilise pour établir un lien avec la critique élaborée de la Modernité/Colonialité ne fait que reproduire une perspective eurocentrique où l'Afrique est considérée comme un « terrain d'expérimentation », avec l'artiste européen comme sujet central³⁴⁷. En outre, le choix d'associer cet exemple à l'analyse de la Modernité/Colonialité se justifie apparemment par le fait que celle-ci aborde les « régions localisées en dehors des centres de pouvoir européens ». Cela démontre une incompréhension de la *matrice coloniale du pouvoir*, qui opère partout dans le monde, y compris à l'intérieur des pays périphériques. En fin de compte, sa référence au concept de *transmodernité* de Dussel semble indiquer que la commissaire reste enfermée dans la perspective moderne de la Modernité, dans laquelle il est possible d'aspirer à des modernités « diverses » ou « alternatives ».

Pendant ce temps, Mignolo est invité à rédiger un article³⁴⁸ pour le livre-catalogue de l'exposition *Espejo Negro/ Black Mirror* de l'artiste Pedro Lasch. Cette exposition a été ouverte au public du 22 mai 2008 au 18 janvier 2009, en dialogue avec l'exposition-événement « *El Greco to Velázquez : Art during the Reign of Philip III* » au Musée Nasher de l'Université de Duke. La proposition de Lasch était de chercher dans la collection précolombienne du musée des sculptures entreposées dans les réserves, pour les confronter à des images des chefs-d'œuvre espagnols du XVII^{ème} siècle, à travers un « miroir noir » en obsidienne. L'image espagnole est alors positionnée sur le mur et cachée par un fin rectangle en obsidienne, devant lequel une ou plusieurs sculptures précolombiennes sont situées. Lorsque le spectateur entre dans l'espace d'exposition, il est confronté à onze installations de figures précolombiennes qui lui tournent le dos et qui se regardent dans un miroir noir. En s'approchant de chaque installation, le spectateur peut apercevoir derrière le miroir l'image du chef-d'œuvre espagnol, mais aussi le

³⁴⁶ Breitwieser, 18.

³⁴⁷ Nous critiquons la façon de la commissaire d'aborder cette œuvre en relation à la colonialité et non pas l'œuvre elle-même ni le discours de l'artiste qui a mené depuis longues années des recherches artistiques à partir d'une perspective postcoloniale.

³⁴⁸ Walter D. Mignolo, « Decolonial Aesthetics: Unlearning and Relearning the Museum Through Pedro Lasch's Black Mirror/Espejo Negro / Estética Descolonial: Desaprendiendo y Reaprendiendo El Museo a Través Del Black Mirror/Espejo Negro de Pedro Lasch », in *Black Mirror/ Espejo Negro* (Durham, N.C: John Hope Franklin Humanities Institute : Nasher Museum of Art at Duke University, 2010), 86-103.

reflet de la sculpture précolombienne et son propre reflet juxtaposés. Ainsi, trois représentations et trois approches sont incorporées à la lecture de l'installation.

Avec sa proposition, Lasch confronte la vision des peintres classiques espagnoles avec la vision des artisans de différentes civilisations américaines conquises par les Espagnols durant la même période et il incorpore le regard du spectateur contemporain pour provoquer une remise en question de la construction des récits de l'histoire et des identités. Selon l'historienne de l'art, professeure à l'Université de Californie, Jennifer A. González :

Lo que Lasch provee en sus yuxtaposiciones no es sólo una narrativa de un encuentro social ominoso, sino un nuevo sistema para documentar la procedencia de una obra de arte. Aquí el objeto artístico no se puede contemplar dentro de un marco estético aislado, sino que tiene que verse en relación directa a su modo de producción cultural. España se hizo país rico por su conquista colonial; los pintores de la corte en ambos continentes fueron los beneficiarios de esta riqueza, siendo también los encargados de la representación visual de esta época bastante despiadada de la conquista³⁴⁹.

Pour sa part, le professeur en histoire de l'Université de Duke, Pete Sigal, signale qu'avec sa proposition, Lasch fait croire que nous avons un « accès sans entrave au sujet indigène ». Or, nous nous rendons vite compte que nous ne sommes témoins de ce sujet qu'à travers le colonialisme pour finalement comprendre l'astuce de la proposition de Lasch : « *mi propia mirada, volviendo a mi mismo, impide también mi vista de la apropiación colonial oscurecida del sujeto indígena* »³⁵⁰.

Dans son texte pour la publication d'*Espejo Negro/Black Mirror*, Walter Mignolo utilise pour la première fois la notion *esthétique décoloniale* pour faire référence à la proposition de Lasch qui invite le visiteur à se détacher des conceptions modernes qui séparent art d'artisanat, œuvres artistiques d'œuvres archéologiques ou ethnologiques (et la division muséale qui en résulte), etc., pour accueillir d'autres perspectives, en l'occurrence pour percevoir la colonialité sous-jacente aux musées et aux discours artistiques modernes. Selon Mignolo, la proposition de Lasch est « *una instalación muy compleja donde el arte, las luces, los reflejos, la arqueología, la historia y ... la colonialidad están organizando las relaciones de poder en composiciones cuidadosamente articuladas* »³⁵¹. L'auteur continue : « *[l]o que tenemos en 'Black Mirror/*

³⁴⁹ Jennifer A. González, « Stone Muse/ Musa de Piedra », in *Black Mirror/ Espejo Negro* (Durham, N.C: John Hope Franklin Humanities Institute : Nasher Museum of Art at Duke University, 2010), 69.

³⁵⁰ Pete Sigal, « Colonial Reflections/ Magical Imaginations: Pedro Lasch's Tezcatlipoca », in *Black Mirror/ Espejo Negro* (Durham, N.C: John Hope Franklin Humanities Institute : Nasher Museum of Art at Duke University, 2010), 77.

³⁵¹ Mignolo, « Decolonial Aesthetics: Unlearning and Relearning the Museum Through Pedro Lasch's Black Mirror/Espejo Negro / Estética Descolonial: Desaprendiendo y Reaprendiendo El Museo a Través Del Black Mirror/Espejo Negro de Pedro Lasch », 87.

*Espejo Negro' es una profunda [...] y laboriosa excavación del imaginario de la modernidad, del mito del arte, del papel del museo mismo en la formación de subjetividades y, en otras palabras, de sus acciones de magia: ahora lo ves, ahora ya no ».*³⁵²

En fin, en mars 2009, Walter Mignolo est invité à participer, en tant que conférencier, au symposium *Global Modernities* organisé par la *Tate Britain*. L'objectif de cet événement était de discuter des questions soulevées par l'exposition *Altermodern*³⁵³ du commissaire français Nicolas Bourriaud. Cette exposition, qui s'est tenue à Londres du 3 février au 26 avril 2009, a été conçue par Bourriaud autour du concept d'*altermodernité*, compris comme une modernité pour le XXI^{ème} siècle.

Selon Bourriaud, l'entrée du monde dans l'ère globale a été rendue possible d'un côté par la pensée postmoderne qui a mis fin aux grands récits de la Modernité, et de l'autre côté par la critique postcoloniale qui a exigé l'inclusion des populations périphériques à la scène mondiale globale et a remis à « zéro les compteurs historiques » pour créer un réseau complexe de temporalités intersectées mais dénué de centre³⁵⁴. Toutefois, ce monde globalisé est menacé par deux idéologies qui sont les deux facettes d'une même réalité : celle de l'uniformisation culturelle et celle de l'exaltation identitaire. En opposition à ces tendances, Bourriaud propose de repenser une modernité pour le XXI^{ème} siècle, qu'il nomme l'*altermodernité*.

Pour promouvoir sa proposition et la faire entrer dans le débat théorique de l'époque, Bourriaud conçoit divers outils pédagogiques, de communication et de discussion. Tout d'abord, il crée un microsite sur le site internet de la *Tate* où il publie le *Manifeste Altermoderne*, accompagné d'une vidéo explicative et d'une bande-dessinée intitulée « *Chipiski the altermodernist* », qui illustre la transition de l'art moderne à l'art postmoderne et à l'art altermoderne. Ensuite, entre avril 2008 et janvier 2009, il organise quatre journées de réflexion, appelées les *Prologues*, autour des concepts clés de sa proposition. Finalement, juste avant l'ouverture de l'exposition, il publie son livre *The Radicant*³⁵⁵.

³⁵² Mignolo, 97.

³⁵³ <https://www.tate.org.uk/context-comment/audio/global-modernities-symposium-audio-recordings>

³⁵⁴ Bourriaud, « *Altermodern* », 12.

³⁵⁵ Écrit originellement en français, la première publication de ce livre se fait en Grand Bretagne en mars 2009, édité par Sternberg Press, un mois avant l'ouverture de l'exposition, sous le titre *The Radicant*. Le livre sera ensuite publié en espagnol en juillet 2009, sous le titre *Radicante*, par la maison éditoriale Adriana Hidalgo (en Espagne et en Argentine) et ce n'est qu'en octobre 2009 que la version française est publiée par Denoël sous le titre *Radicant* et avec l'ajout d'un sous-titre : « Pour une esthétique de la globalisation », qui n'existe pas dans les versions anglaise et espagnole.

À travers ces différents moyens, Bourriaud développe sa proposition théorique en ciblant principalement la postmodernité, qu'il déclare morte dans son manifeste. Mais qu'entend-il par « postmodernité » ? Dans le catalogue de l'exposition, il divise la postmodernité en deux étapes : une première étape, notamment dans les années 80, décrite comme une philosophie du deuil (en raison de la chute du mythe du progrès, de la fin des utopies révolutionnaires et des métarécits) ; la seconde étape, débutant en 1989 et influencée par la pensée postcoloniale, est caractérisée par un multiculturalisme essentialiste inhérent. Selon Bourriaud, ce multiculturalisme est une « machine à effacer l'origine des éléments 'typiques' et 'authentiques' qu'elle bouture au tronc de la technosphère occidentale »³⁵⁶, devenant ainsi le complice involontaire d'une globalisation homogénéisante et du capitalisme global. Les théories postmodernes, explique-t-il, « pourraient ainsi être perçues comme les pendants homothétiques des fondamentalismes religieux, les premières attirant les 'gagnants' de la globalisation, et les secondes, ses 'perdants' »³⁵⁷.

Ce multiculturalisme, selon Bourriaud intrinsèque à la postmodernité postcoloniale, fonctionne alors sur des appartenances. Les œuvres des artistes sont ainsi inéluctablement lues à travers leurs lieux d'énonciation : leur genre, leurs origines, leurs préférences sexuelles, etc. :

« D'où venez-vous ? » semble être sa question la plus pressante, et l'essentialisme son paradigme critique. L'identification au genre, à l'ethnicité, à l'orientation sexuelle ou à une nation met en marche un puissant mécanisme : le multiculturalisme, devenu une méthodologie critique, est pratiquement devenu un système d'attribution de sens et d'assignation des places aux individus dans la hiérarchie des exigences sociales, en réduisant tout leur être à leur identité et en retirant toute leur signification à leurs origines³⁵⁸.

De plus, le dévoilement de l'ethnocentrisme, déguisé en universalisme, inhérent à la Modernité et au modernisme comme expression culturelle, aurait construit un discours de la suspicion dans lequel « l'universel moderne n'aurait rien été de plus que le masque sous lequel se camoufle la voix du 'mâle blanc' dominant »³⁵⁹ et crée une sorte de culpabilité chez les occidentaux qui s'efforcent d'incorporer les artistes subalternes à la scène globale de l'art contemporain dans la peur de reproduire la domination épistemo-esthétique que la Modernité a longtemps imposée. Ce phénomène est devenu une espèce de « courtoisie esthétique

³⁵⁶ Nicolas Bourriaud, *Radicant: pour une esthétique de la globalisation* (Paris: Denoël, 2009), 13.

³⁵⁷ Bourriaud, 29.

³⁵⁸ Dans le texte original : « 'Where do you come from?' appears to be its most pressing question, and essentialism its critical paradigm. Identification with genre, ethnicity, a sexual orientation or a nation sets in motion a powerful machinery: multiculturalism; now a critical methodology, has virtually become a system of allotting meanings and assigning individuals their position in the hierarchy of social demands, reducing their whole being to their identity and stripping all their significance back to their origins. » Bourriaud, « Altermodern », 20.

³⁵⁹ Bourriaud, *Radicant*, 15.

postmoderne » par laquelle les artistes non-occidentaux sont considérés comme « des invités avec qui il faudrait être poli, et non comme des acteurs à part entière de la scène culturelle »³⁶⁰.

Si je suis un mâle blanc occidental, comment pourrais-je, par exemple, exercer un jugement critique sur l'œuvre d'une femme noir camerounaise sans risquer de lui « imposer » malencontreusement une vision des choses frappée d'eurocentrisme ? Un hétérosexuel peut-il critiquer l'œuvre d'un artiste gay sans relayer un point de vue 'dominant' ? Or même si le soupçon d'eurocentrisme ou de phallocentrisme se voit érigé en norme critique, la notion de périphérie demeure intacte : le 'centre' est désigné, la philosophie des Lumières convoquée sur le banc des accusés. Mais quel est l'acte d'accusation ?³⁶¹

Le lieu d'énonciation devenu le critère de jugement par excellence de l'époque postmoderne postcoloniale, c'est comme si les critères utilisés pour juger l'œuvre des artistes occidentaux différaient de ceux appliqués aux artistes non-occidentaux. Les premiers seraient jugés selon des critères purement esthétiques, tandis que les seconds seraient évalués à partir de critères culturels liés à leurs origines :

Pourquoi un artiste iranien, chinois ou patagon se verrait-il ainsi sommé de produire sa différence culturelle dans ses œuvres, tandis qu'un Américain ou un Allemand serait davantage jugé sur sa critique des modèles de pensée et sa résistance aux injonctions du pouvoir et aux diktats des conventions ? Faute d'espace culturel commun, inoccupé depuis la faillite de l'universalisme moderniste, l'individu occidental se sent obligé de regarder l'Autre comme un représentant du Vrai, et depuis un lieu d'énonciation dont une fine cloison nous sépare³⁶².

Bourriaud condamne ainsi ce « prétendu 'respect de l'Autre' » devenu un « colonialisme à l'envers »³⁶³ et il caractérise la pensée postmoderne comme une « méthodologie de la décolonisation, au sein de laquelle la déconstruction [...] sert à affaiblir et à délégitimer la langue du maître au profit d'une cacophonie impuissante »³⁶⁴. A cette conception du multiculturalisme, il oppose la notion de *créolisation* de l'écrivain martiniquais Edouard Glissant (1928-2011), comme « croisements d'influences hétérogènes »³⁶⁵.

Bourriaud propose comme alternative au multiculturalisme, dont il accuse la postmodernité, et au colonialisme de la Modernité, l'altermodernité, entendue comme une modernité débarrassée des éléments colonialistes ou rétrogrades inhérents à la Modernité, une modernité du monde global : « Avant-garde, universalisme, progrès, radicalité : autant de notions liées à ce moderniste d'hier, auxquelles il ne serait nullement nécessaire d'adhérer à nouveau pour

³⁶⁰ Bourriaud, 30.

³⁶¹ Bourriaud, 28.

³⁶² Bourriaud, 31-32.

³⁶³ Bourriaud, 30.

³⁶⁴ Bourriaud, 15.

³⁶⁵ Bourriaud, 21.

revendiquer la modernité ». La proposition de Bourriaud poursuit en quelque sorte la conception habermassienne de la Modernité comme projet inachevé³⁶⁶ et l'actualise dans le contexte du monde global.

Pour sortir de l'eurocentrisme de la Modernité et du danger de l'uniformisation de la globalisation, Bourriaud propose la traduction comme stratégie :

Cette modernité du XXI^e siècle, née de négociations planétaires et décentrées, de multiples discussions entre des acteurs issus de cultures différentes, de la confrontation de discours hétérogènes, ne pourra être que polyglotte : l'altermoderne s'annonce comme une modernité traductrice, à l'opposé du récit moderne du XX^e siècle dont le « progressisme » parlait la langue abstraite de l'Occident colonial. Et cette recherche d'un accord productif entre des discours singuliers, cet effort permanent de coordination, cette constante élaboration d'agencements permettant à des éléments disparates de fonctionner ensemble, constitue à la fois son moteur et son contenu. Cette opération qui transforme chaque artiste, chaque auteur, en un traducteur de soi-même, implique que l'on accepte que nulle parole ne porte le sceau d'une quelconque « authenticité » : nous entrons dans l'ère du sous-titrage universel, du *dubbing* généralisé. Une ère qui valorise les liens que tissent les textes et les images, les parcours inventés par les artistes au sein d'un paysage multiculturel, les passages qu'ils aménagent entre les formats d'expression et de communication³⁶⁷.

D'ailleurs, face à l'exaltation des origines du multiculturalisme, le commissaire français propose l'idée de l'artiste *radicant* comme archétype de l'artiste du monde global du XXI^{ème} siècle :

L'immigré, l'exilé, le touriste, l'errant urbain, sont pourtant les figures dominantes de la culture contemporaine. L'individu de ce début de XX^{le} siècle évoque [...] ces plantes qui ne s'en remettent pas à une racine unique pour croître mais progressent en tous sens sur les surfaces qui s'offrent à elles en y accrochant de multiples pitons, tel le lierre. Celui-ci appartient à la famille botanique des radicants, qui font pousser leurs racines au fur et à mesure de leur avancée, contrairement aux radicaux dont l'évolution est déterminée par l'ancrage dans un sol. [...] Le radicant se développe en fonction du sol qui l'accueille, il en suit les circonvolutions, s'adapte à sa surface et à ses composantes géologiques : il se traduit dans les termes de l'espace où il évolue³⁶⁸.

Selon Walter Mignolo, la proposition théorique et curatoriale de Bourriaud néglige toutes les populations, y compris les artistes, qui résident de l'autre côté de la Modernité, dans la colonialité, ou entre les deux, à la frontière. En conséquence, la proposition de Bourriaud constitue l'archétype de l'anti-exemple sur lequel Mignolo fonde sa réflexion sur l'esthétique décoloniale³⁶⁹.

³⁶⁶ Habermas, « La modernité, un projet inachevé ».

³⁶⁷ Bourriaud, *Radicant*, 48-49.

³⁶⁸ Bourriaud, 58.

³⁶⁹ L'exposition "Altermodern" est mentionnée comme contexte dans le livre-catalogue de l'exposition "Estéticas Decoloniales" ainsi que dans l'introduction de Walter Mignolo à la rencontre qui a précédé l'ouverture de

L'exposition *Altermodern*, la participation de Mignolo au séminaire *Global Modernities* à la *Tate Britain* et son écriture du texte pour le catalogue de *Modernologías* se sont déroulées au printemps 2009, au début du premier semestre en présentiel de la promotion 2009-2014 du DECLA de l'UASB. C'est à ce moment précis de sa réflexion que Mignolo rencontre la promotion de doctorants la plus intéressée par les sujets relatifs au rôle de la colonialité dans l'art et l'esthétique. C'est également lors de cette rencontre que Pedro Pablo Gómez fait la connaissance de Mignolo pour la première fois. Cette convergence de circonstances explique en partie pourquoi Mignolo accepte de diriger une thèse sur l'esthétique décoloniale, intitulée précisément « *Estéticas de frontera en el contexto colombiano* », et pourquoi il est également motivé par l'idée d'une exposition sur ce sujet.

Le projet de l'exposition *Estéticas Decoloniales* est ainsi pensé comme une réponse depuis l'autre côté de la frontière, depuis la colonialité, à l'altermodernité et aux propositions de modernités alternatives. Selon les organisateurs de cette exposition :

*[...] ni la exhibición Tate Britain (altermoderno) ni la del MACBA (modernologías), salen del cascarón, aunque lo abren para que entre un poco de aire. La responsabilidad de la crítica decolonial nos corresponde a nosotros, y por nosotros me refiero a quienes no habitamos la casa europea del ser*³⁷⁰.

l'exposition et dans d'autres documents subséquents à la rencontre-exposition tels que le Manifeste Esthétiques Décoloniales de 2012. Voir : Pedro Pablo Gómez et Walter D. Mignolo, *Estéticas decoloniales. Sentir, Pensar, Hacer en Abya Yala y la Gran Comarca*. (Bogota: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012); Alana Lockward et al., « Estéticas Decoloniales », 22 mai 2011, <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/esteticas-decoloniales-i/>; Traduit en français : Sarah Tchou, « Le Manifeste de l'Esthétique Décoloniale », *Minorit'art*, n° 4 (décembre 2020): 16-20.

³⁷⁰ Gómez et Mignolo, *Estéticas decoloniales. Sentir, Pensar, Hacer en Abya Yala y la Gran Comarca.*, 11.

Chapitre 5. L'exposition *Estéticas Decoloniales*

En 2009, Pedro Pablo Gómez rencontre Walter Mignolo lors de sa première année de doctorat, à l'UASB, à Quito. À l'époque, Gómez était professeur titulaire de la Faculté des Arts de l'UDFJC et éditeur de la Revue *Calle 14. Revue de recherche dans le champ de l'art*³⁷¹. Il a l'idée d'introduire en Colombie la réflexion sur la colonialité dans le champ de l'art, non pas à partir de la valorisation des pratiques sensibles des communautés colonisées (les communautés afro-colombiennes ou indigènes), travail qu'avait entrepris Adolfo Albán Achinte depuis l'Universidad del Cauca, mais en s'interrogeant sur l'existence de démarches décoloniales au sein même du circuit de l'art. Son intention était d'enquêter sur les caractéristiques qui permettraient d'identifier un discours, une œuvre ou une démarche artistique comme décoloniale. Selon Pedro Pablo Gómez, l'objectif était d'identifier des artistes qui développaient des pratiques décoloniales, sans toutefois les nommer de la sorte, afin de conceptualiser à partir d'elles ce que pourraient être les pratiques artistiques décoloniales. À l'époque, le concept d'esthétique décoloniale ou de pratiques artistiques décoloniales n'existait pas, et l'idée était d'explorer le réel à partir de l'intuition de leur existence, afin de passer de l'existant au concept et d'éviter une conceptualisation « vide »³⁷².

L'exposition *Estéticas Decoloniales* bénéficie du soutien institutionnel de l'Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogota, dont Ricardo Lambuley (doctorant du Doctorat en Études Culturelles Latino-américaines promotion 2005-2010) était le vice-président académique, ainsi que de la Faculté d'Arts, dont Marta Lucía Bustos (doctorante du Doctorat en Études Culturelles Latino-américaines, promotion 2005-2010) était la doyenne. L'événement est associé au lancement du Master en Études Artistiques, premier programme post-licence³⁷³ de l'UDFJC, ainsi qu'aux études de préféabilité du Doctorat en Arts³⁷⁴, projet porté par Pedro

³⁷¹ La Revue *Calle 14*, fondée en 2007 dans le cadre du développement de la recherche-crédation en art à l'Université Distritale Francisco José de Caldas de Bogota, est une revue semestrielle spécialisée dans le champ de la recherche en art. Elle est indexée dans : DOAJ, REDALYC, DIALNET, REDIB, LATINDEX, ACTUALIDAD IBEROAMERICANA, CLASE et a une circulation en Amérique latine, notamment en Colombie, Équateur, Chili, Argentine et Mexique. Voir : <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/index>

³⁷² Pedro Pablo Gómez Moreno, Entretien avec Pedro Pablo Gómez, entretien réalisé par Marcelle Bruce, 21 mars 2021.

³⁷³ Les programmes de licence en Amérique latine ont une durée moyenne de 9 semestres.

³⁷⁴ Comme nous pouvons lire dans les résolutions approuvées par la Présidence de l'Université, voir : Universidad Distrital Francisco José de Caldas Rectoría, « Resolución 678 », 19 octobre 2010, https://sgral.udistrital.edu.co/xdata/rec/res_2010-678.pdf; Universidad Distrital Francisco José de Caldas Rectoría, « Resolución 704 », 4 novembre 2010, https://sgral.udistrital.edu.co/xdata/rec/res_2010-704.pdf; Universidad Distrital Francisco José de Caldas Rectoría, « Resolución 707 », 4 novembre 2010, https://sgral.udistrital.edu.co/xdata/rec/res_2010-707.pdf; Universidad Distrital Francisco José de Caldas Rectoría, « Resolución 708 », 4 novembre 2010, https://sgral.udistrital.edu.co/xdata/rec/res_2010-708.pdf.

Pablo Gómez, qui sera concrétisé quelques années plus tard, en 2018 et dont il est actuellement le directeur. Dans ce cadre, une rencontre académique ouverte à la communauté universitaire et au grand public est prévue en amont de l'inauguration de l'exposition. L'exposition, ainsi que la rencontre qui l'accompagne, ont été intégralement financées par l'UDFJC de Bogota.

Cette rencontre scientifique se déroule du 10 au 12 novembre 2010 à la Faculté d'Arts de l'UDFJC. Comme c'est souvent le cas dans les universités latino-américaines pour les événements importants, elle est inaugurée par une cérémonie protocolaire. Les séances sont publiques, des étudiants et des enseignants y assistent, et un système professionnel de traduction simultanée est mis en place. Parmi les participants, nous retrouvons les organisateurs, Walter Mignolo, Pedro Pablo Gómez, Ricardo Lambuley et Santiago Rueda, ainsi qu'une partie des artistes participant à l'exposition : Dalida Benfield, Alex Schlenker, José Alejandro Restrepo, le collectif Quadra (Fabiano Cueva, Fredy Jiménez et Carlos Bonil en présentiel plus Mayra Estévez en visioconférence), Javier Romero, Benjamín Jacanamijoy, Tanja Ostojčić, Marina Gržinic et Pedro Lasch. Selon Pedro Pablo Gómez, l'absence des autres artistes, notamment ceux habitant en Colombie, s'explique par des problèmes d'agenda et non par un manque d'intérêt. Toutefois, il est intéressant de remarquer qu'à l'exception de Benjamín Jacanamijoy, les participants étaient liés dans leur ensemble au monde universitaire.

Comme précédemment mentionné, cet événement universitaire sert également de cadre pour la présentation officielle du Master en Études Artistiques de l'UDFJC et comme formation pour des étudiants de cette université ainsi que ceux des autres universités de Bogota. Deux communications de Walter Mignolo, la première pour la session inaugurale du 10 décembre³⁷⁵, et une deuxième lors de la deuxième session de la matinée du 11 décembre, visent à fournir un cadre théorique sur la Modernité/Colonialité et la *matrice coloniale du pouvoir*, à expliquer comment elle opère à travers l'esthétique et le champ artistique, et à présenter l'option décoloniale. Les doctorants Pedro Pablo Gómez, Alex Schlenker, Javier Romero et Mayra Estévez font état, quant à eux, de leurs recherches doctorales. Enfin, les artistes intervenants présentent des communications sur leur travail et notamment sur les œuvres montrées dans l'exposition (à l'exception de la communication de José Alejandro Restrepo que nous aborderons plus loin).

³⁷⁵ La communication peut-être visionnée sur : Walter Mignolo, « Lo nuevo y lo decolonial 1er partie », 10 décembre 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=ifc8fgMDjzo&t=7s>; Walter Mignolo, « Lo nuevo y lo decolonial 2ème partie », 10 décembre 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=2Leh6iWBVM>.

Un livre publié par l'UDFJC en août 2012³⁷⁶ contient des versions révisées de la plupart des communications de ces deux jours et demi de rencontre, ainsi qu'un article de la philosophe russe Madina Tlostanova (qui écrit l'article central du numéro 6 de la revue *Calle 14* du premier semestre 2011) et un article du Colombien Adolfo Albán Achinte (auteur de l'article central du numéro 5 de la revue *Calle 14* du deuxième semestre 2010).

Conception

Bien que l'exposition *Estéticas Decoloniales* puisse être considérée comme une proposition curatoriale forte mettant en avant des concepts à travers les œuvres exposées, il convient de souligner une différence importante : elle ne se veut pas une affirmation catégorique comme dans le cas d'*Altermodern*, mais plutôt un terrain d'exploration. Il s'agit de la démarche d'un jeune chercheur qui organise une exposition davantage comme un dispositif de recherche, visant à tester des hypothèses plutôt qu'à faire une déclaration ou un manifeste ; elle pose plus de questions qu'elle n'apporte de réponses.

En réalité, les curateurs, Pedro Pablo Gómez et Walter Mignolo, ont rédigé la note d'intention de l'exposition en parallèle à l'identification et à l'invitation des artistes pressentis comme ayant une démarche décoloniale. Ainsi, trois possibilités se présentaient : que les artistes s'approprient la proposition conceptuelle pour expliquer leur travail, qu'ils acceptent la proposition comme une interprétation parmi d'autres, ou, qu'ils rejettent complètement la proposition conceptuelle. Selon Pedro Pablo Gómez, tous les artistes invités ont accepté de participer à l'exposition, mais tous n'ont pas accepté d'écrire un texte expliquant leur démarche en lien avec la décolonialité³⁷⁷. Cette réticence était motivée par la crainte que la « décolonialité » devienne une étiquette de plus dans l'histoire des mouvements artistiques. Par conséquent, Pedro Pablo Gómez a rédigé les textes accompagnant les œuvres exposées en se basant sur les textes envoyés par les artistes³⁷⁸. En effet, selon lui, étant donné qu'il s'agissait d'un premier exercice de commissariat décolonial, les organisateurs ont préféré mettre en avant les espaces de discussion, tels que la rencontre académique de trois jours organisée avant l'exposition, ainsi

³⁷⁶ Walter Mignolo et Pedro Pablo Gómez Moreno, éd., *Estéticas y opción decolonial*, 1. ed, Creaciones (Bogota: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012).

³⁷⁷ Entretien avec Pedro Pablo Gómez fait par Marcelle Bruce le 21 mars 2021.

³⁷⁸ Sauf pour les textes de présentation des œuvres de Nadín Ospina et de Miguel Angel Rojas qui ont été envoyés directement par le personnel du Musée d'Art Moderne de Bogota.

que les débats sur les plateformes numériques et les réseaux sociaux, plutôt que de développer une interprétation décoloniale des œuvres³⁷⁹.

Pour introduire la problématique de la décolonialité dans la communauté académique et artistique colombienne, Pedro Pablo Gómez sollicite Walter Mignolo pour rédiger un article sur l'esthétique décoloniale pour la revue *Calle 14*. Cet article, intitulé « *Aiesthesia decolonial* »³⁸⁰, est publié comme pièce centrale du numéro 4 du premier semestre 2010, et il sert de point de départ à l'organisation de l'exposition *Estéticas Decoloniales*.

L'article de Mignolo constitue une version actualisée et enrichie de sa présentation en 2008 de l'exposition *Mining the Museum* de Fred Wilson, ainsi que de son article publié la même année dans le livre *Black Mirror/Espejo Negro*, qui portait sur l'exposition de Pedro Lasch au Musée Nascher de l'université de Duke, et de son analyse de l'œuvre de l'artiste serbe Tanja Ostojčić qu'il venait de découvrir. Dans ce texte, Mignolo introduit ses réflexions sur la distinction entre « *aisthesis* » et « esthétique », et sur la manière dont cette dernière s'est constituée en tant que discipline qui a « colonisé » l'*aisthesis* en imposant des normes universelles de goût et de beauté issues de la Modernité. Mignolo avance l'idée que des actions esthétiques peuvent contribuer au processus de décolonialité en remettant en question les règles de l'esthétique et en rendant visible la colonialité à travers l'œuvre d'art. Pour étayer sa thèse, il prend l'exemple de trois œuvres des artistes mentionnés précédemment, à savoir Fred Wilson, Pedro Lasch et Tanja Ostojčić.

Cet article est rédigé sous la forme d'un récit personnel qui relate les origines de la réflexion sur le rôle de l'esthétique et des pratiques artistiques dans la colonialité de l'être et du savoir. Walter Mignolo met en évidence le lien entre les trois démarches artistiques présentées, à savoir la *blesure coloniale*. En effet, Fred Wilson est un artiste noir états-unien, Pedro Lasch est un artiste mexicain qui réside aux États-Unis depuis 1994 et Tanja Ostojčić est une artiste serbe qui habite à Berlin. Ces trois artistes s'énoncent à partir de la frontière entre Modernité et colonialité, rendant ainsi visible la colonialité dans leur travail artistique. C'est à partir de ce socle commun que Mignolo développe sa réflexion sur l'esthétique décoloniale.

Dans la continuité de cette introduction au concept, les numéros 5 et 6 de la Revue *Calle 14*, publiés respectivement au deuxième semestre 2010 et au premier semestre 2011, sont

³⁷⁹ Message écrit via électronique par Pedro Pablo Gómez Moreno, « Sobre los textos de presentación de Estéticas Decoloniales », 15 août 2021.

³⁸⁰ Mignolo, « *Aiesthesia decolonial* ».

consacrés à la thématique « art et décolonialité ». Ils accompagnent l'exposition-rencontre *Estéticas Decoloniales* qui se déroule à Bogota du 10 novembre au 15 décembre 2010, et représentent une tentative de Pedro Pablo Gómez d'impliquer la communauté académique colombienne dans le débat et la réflexion sur ce sujet. La plupart des articles publiés dans ces deux numéros sont rédigés par des chercheurs latino-américains, principalement colombiens, travaillant dans des universités de Colombie, notamment l'Universidad de los Andes, l'Universidad del Cauca et l'Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogota. Plus de la moitié d'entre eux sont diplômés du DECLA de l'UASB à Quito.

Il est intéressant de noter que les articles publiés dans le numéro 5 de la revue abordent la question de la colonialité des sens (comme élément de perception du monde), plutôt dans une approche des « esthétiques de la *ré-existence* »³⁸¹ proposée par Albán Achinte, auteur invité de ce numéro, que par l'approche des artistes engagés dans une démarche décoloniale dans le circuit de l'art. Cela démontre que le sujet de la colonialité et de la décolonialité dans le champ de l'art n'était pas encore abordé et met en évidence l'originalité de la proposition de Pedro Pablo Gómez.

Réseaux d'artistes et espaces d'exposition

Une fois l'idée de l'exposition posée, Pedro Pablo Gómez et Walter Mignolo préparent un texte présentant leur proposition curatoriale pour inviter des artistes ayant potentiellement une démarche décoloniale ou qui peuvent être intéressés par la notion d'une esthétique décoloniale. Étant donné les très courts délais d'organisation, (entre l'origine de l'idée et l'inauguration de l'événement il y a eu un peu plus d'un an) et le fait que l'exposition n'était pas portée par une institution de l'art contemporain, mais par une université locale publique, les commissaires de l'exposition s'appuient sur leurs réseaux pour inviter des artistes à faire partie de l'exposition. Pedro Pablo Gómez se charge d'inviter les artistes colombiens et Walter Mignolo les artistes internationaux.

Par la nature des réseaux des commissaires, qui ne sont pas des commissaires d'art mais des enseignants-chercheurs, les artistes pressentis sont, pour la plupart, des artistes liés à l'université et à la recherche. Or, pour ce qui concerne les artistes colombiens, l'ancrage dans le territoire de la Faculté des Arts de l'UDFJC et de son personnel, ainsi que l'expertise de

³⁸¹ Cfr. p. 99

Santiago Rueda³⁸², historien de l'art et commissaire, qui a soutenu l'organisation de l'exposition, permettent la présentation d'un panel d'artistes très divers, parmi lesquels des artistes reconnus et bien implantés dans le circuit formel de l'art. Du côté des invités internationaux du réseau de Walter D. Mignolo, il s'agit notamment de personnes liées à des institutions universitaires du « centre » -pour faire référence particulièrement aux États-Unis et à l'Europe- qui travaillent autour de ce qui s'appelle, depuis la chute de l'Union Soviétique et l'intensification de la globalisation, les « études globales ».

Mignolo n'est pas particulièrement attaché à des réseaux artistiques. Ses recherches portent sur le *sud-dans-le-nord*, les identités globales, la *pensée frontalière* et sa réflexion sur la place de l'expérience et de la pensée américaine dans la constitution de la Modernité/Colonialité a évolué vers une réflexion sur le *Sud Global* comme espace d'émergence de nouvelles visions pour la construction d'une société décoloniale³⁸³. Il joue alors un rôle d'articulation entre des réflexions/pratiques artistiques décoloniales qui ont lieu en Colombie et des réflexions/pratiques décoloniales depuis d'autres lieux d'énonciation ou d'autres réalités. Un troisième groupe d'invités est conformé par des collègues de Pedro Pablo Gómez, doctorants en Études Culturelles Latino-américaines de l'Université Andine Simon Bolivar de la promotion 2009-2014, qui travaillent sur des sujets liés à la colonialité de l'art et de l'esthétique.

L'idée initiale était d'organiser l'exposition dans la salle d'exposition de la faculté d'art de l'UDFJC (salle ASAB). Pourtant, les nombreuses réponses positives des artistes invités ont obligé les organisateurs à chercher d'autres espaces d'exposition. Le premier lieu obtenu est le *Parqueadero*, un espace de rencontre et d'expérimentation interdisciplinaire spécialisé dans l'art performatif et la vidéo, géré conjointement par la Banque Centrale de Colombie (Banco de la República), la mairie de Bogota à travers l'Institut des Arts (IDARTES) et la Fondation Gilberto Alzate Avendaño³⁸⁴. En suivant sa ligne d'exposition, le *Parqueadero* accueille les

³⁸² Nous devons souligner ici que dans la proposition initiale, la sélection d'artistes colombiens et la conception curatoriale devait être faite par l'historien de l'art, commissaire et critique d'art colombien Santiago Rueda (1978-), à l'époque directeur de la salle d'exposition ASAB de l'Universidad Distritale de Bogota. En tant que curateur et critique d'art, Santiago Rueda avait un réseau d'artistes plus fourni. Il a commencé le commissariat de l'exposition mais, en chemin, il a changé de poste et quitté la salle d'exposition ASAB. C'est à ce moment-là que Pedro Pablo Gómez a pris sa place en tant que commissaire « national ».

³⁸³ Caroline Levander et Walter D. Mignolo, « Introduction: The Global South and World Dis/Order », *The Global South* 5, n° 1 (Printemps 2011): 3, <https://doi.org/10.2979/globalsouth.5.1.1>.

³⁸⁴ Il est situé au premier étage du Musée d'Art Miguel Urrutia (MAMU), géré par la Banque de la République, et dédié à l'exhibition d'œuvres d'art colombien, latino-américain et international de la collection de la Banque de la République. Originellement conçu comme un parking pour le MAMU, le *Parqueadero* devient, à partir de 2008, un espace qui, éloigné de l'idée du cube blanc des musées et galeries traditionnelles, permet l'expérimentation artistique et muséale des pratiques contemporaines.

œuvres audio-visuelles (documentaires et vidéo-art) et les installations utilisant le support vidéo.

Le deuxième lieu recherché est le Musée d'Art Moderne de Bogota (MAMBO). Pedro Pablo Gómez et Walter Mignolo se sont entretenus avec la commissaire en cheffe du musée, María Elvira Ardila, enthousiasmée par la proposition. Le MAMBO a mis à disposition deux de ses salles d'exposition et Ardila a proposé d'intégrer à l'exposition trois artistes qu'elle pensait pouvaient répondre à la proposition curatoriale, dont les œuvres de deux d'entre eux, Nadín Ospina et Miguel Ángel Rojas, faisaient partie de la collection du MAMBO, et qui ont été les seules deux œuvres exposées dont les artistes n'ont pas donné leur accord directement. Ardila a dès lors été présentée comme co-commissaire, même si son rôle se limitait à proposer la participation de ces trois œuvres. Elle n'a pas fait partie des réflexions, de la conception de l'exposition ni de l'événement académique préalable à l'inauguration de l'exposition. Son nom est formellement associé à l'exposition, son co-commissariat représentant plutôt une alliance institutionnelle afin d'accéder aux espaces du MAMBO.

Les artistes et les œuvres

Pour présenter les participants et les œuvres de l'exposition *Estéticas Decoloniales*, plusieurs approches sont possibles. Une première option serait de les présenter par leur réseau d'appartenance : les participants colombiens invités par Santiago Rueda et Pedro Pablo Gómez, les internationaux invités par Walter Mignolo, les artistes proposés par María Elvira Ardila, et les étudiants du DECLA. Une deuxième possibilité serait de les présenter par lieu d'exposition : les œuvres exposées au *Parqueadero*, celles exposées au MAMBO et celles exposées à la salle ASAB, mais cette approche serait plus formelle. Nous avons choisi d'adopter une troisième approche, à partir de la notion de *loci* d'énonciation, fondement de la pensée décoloniale. Cette approche doit nous permettre de situer, ou pas, le discours des artistes dans une démarche décoloniale à partir de leur position consciente dans les rapports de pouvoir propres à la *matrice coloniale du pouvoir*, en accord avec les premières réflexions sur les esthétiques décoloniales.

En effet, Walter Mignolo avançait l'idée de l'énonciation depuis la *blessure coloniale* ou depuis la *frontière*, comme élément clé des démarches artistiques qu'il considère comme décoloniales. Nous nous intéressons donc aux discours des participants et à leur position dans la *matrice coloniale du pouvoir*, au-delà des propriétés esthétiques des œuvres, ce qui semble être en cohérence avec la conception des organisateurs. Pour eux, le caractère décolonial n'est

pas inhérent à un objet, une œuvre, une pratique, une personne ou un groupe, mais à un mode d’être, de sentir, de penser et de faire dans une situation donnée, en confrontant les différentes dimensions de la *matrice coloniale du pouvoir*³⁸⁵. La décolonialité est donc un processus plus large qui implique de repenser les structures de pouvoir et les relations sociales qui en découlent.

*la consistencia de las mismas [de las prácticas estéticas de carácter decolonial] no depende de su adecuación a una definición categorial elaborada a priori, sino, ante todo, de la posición colectiva o individual frente a la matriz colonial de la modernidad y de sus recorridos, a lo largo de la historia, como formas de interpelación al proyecto moderno. Dicho de otro modo, el grado de conciencia del saberse colonizado y la ubicación en un determinado espacio en la estructura de la modernidad serían elementos claves para darnos cuenta de la existencia de prácticas estéticas decoloniales a lo largo y ancho de la historia moderna y en los más variados espacios de su sistema/mundo, en su geografía*³⁸⁶.

Le titre de l’exposition, *Estéticas Decoloniales: pensar, sentir, hacer en Abya Yala y la Gran Comarca*, met en avant le lieu d’énonciation comme un élément clé. En choisissant de se situer dans l’espace d’*Abya Yala et la Gran Comarca* plutôt que dans celui de l’« Amérique latine », les organisateurs avancent l’idée que les esthétiques décoloniales émergent des expériences exclues du récit hégémonique des États-nations latino-américains. *Abya Yala*, qui signifie littéralement « terre dans sa pleine maturité », était le nom utilisé par le peuple Kuna pour désigner leur territoire, situé dans le territoire actuellement occupé par le Panama et une partie de la Colombie³⁸⁷. Désormais, plusieurs organisations regroupant des représentants des nations indigènes ont choisi d’utiliser ce nom pour désigner l’ensemble du continent américain, plutôt que le nom imposé par l’Europe³⁸⁸.

³⁸⁵ Gómez et Mignolo, *Estéticas decoloniales. Sentir, Pensar, Hacer en Abya Yala y la Gran Comarca.*, 17.

³⁸⁶ Gómez et Mignolo, 17.

³⁸⁷ Les Kunas sont un peuple caractérisé par sa profonde combativité qui l’a amené, entre autres, à s’opposer à la colonialité du pouvoir panaméen. En 1925, après plusieurs années de résistance, ce peuple se souleva contre le gouvernement panaméen lors de ce que l’on a appelé la Révolution Tule. La politique ethnocidaire de la jeune république avait provoqué une révolte générale. Au cours de leurs luttes, les Kunas surent agir à plusieurs niveaux, usant de pratiques traditionnelles comme l’emploi de poésies chantées pour communiquer mais aussi de stratégies « modernes », telles que le recours à la Justice ou la déclaration d’une éphémère République de Tule. La révolte aboutit à un accord qui permit aux Kunas de garder leurs us et coutumes et leur procura une relative autonomie. Cela fait de ce peuple un véritable précurseur des luttes actuelles. Mónica Martínez Mauri, « De tule nega à kuna yala. Médiation, territoire et écologie au Panama, 1903-2004 », *Nuevo mundo mundos nuevos*, 5 janvier 2008, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.15592> cité in : Claude Bourguignon Rougier, *Un dictionnaire décolonial* (Québec: Editions science et bien commun, 2021), <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/colonialite/>.

³⁸⁸ Il semble que l’utilisation du nom *Abya Yala* remonte aux années 1970. Pourtant, la première utilisation officielle et politique du terme semble remonter à la *II Cumbre Continental de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas de Abya Yala*, qui s’est déroulée à Quito en 2004 (la première édition qui a eu lieu au Mexique en 2000 ne faisait pas encore référence au terme *Abya Yala*). Lors de la deuxième édition, 64 peuples et nations originaires de tout le continent ont été représentés. Voir : <http://www.cumbreindigenabyayala.org/> ; Centro Nacional de Acción Pastoral, « Acerca del nombre «Abya Yala» », *Temas de Nuestra América Revista de Estudios Latinoamericanos* 8, n° 18 (29 août 2017), <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/tdna/article/view/9712>.

La *Gran Comarca*, quant à elle, est le nom donné par des communautés afrocolombiennes à leur territoire et leur modèle d'organisation politique³⁸⁹. En intégrant ces appellations dans le titre de l'exposition, les organisateurs mettent en évidence le lieu à partir duquel elle est conçue et abordée. En suivant cette logique, l'axe central d'analyse de l'exposition se concentre sur la manière dont chaque artiste se positionne par rapport à ce lieu d'énonciation.

Énonciation depuis la différence coloniale : l'espace de la Nation

Nous commençons par présenter les participants colombiens dont la pratique artistique est clairement liée à leur identité subalterne en Colombie. Comme dans la plupart des pays latino-américains, l'identité nationale colombienne est construite autour d'un récit dominant du métissage qui reproduit la hiérarchisation inhérente à la *matrice coloniale du pouvoir*. Cet imaginaire collectif du métissage subalternise les deux principales minorités qui composent la population colombienne : les Afro-descendants et les personnes issues des communautés autochtones. Le rôle de ces populations dans l'histoire du pays ainsi que leurs façons de comprendre et de vivre le monde ont été effacés ou dissous dans le récit hégémonique de la Colombie métisse. Les quatre artistes que nous présentons ci-après abordent leur travail à partir de cette énonciation de la *différence coloniale* créée par la *matrice coloniale du pouvoir* où l'État-nation s'impose comme unité homogène d'organisation socio-politique. C'est le cas de Mercedes Angola, Liliana Angulo, Benjamín Jacanamijoy et Manuel Barón.

Mercedes Angola

Mercedes Angola (Bogota, 1962) est une artiste plasticienne afro-colombienne, commissaire d'exposition et enseignante-chercheuse. Son travail porte sur les représentations des personnes noires, et notamment les femmes noires, en Colombie, sur la construction de leur identité et leur lutte pour une reconnaissance sociale et politique³⁹⁰. Elle utilise souvent la photographie, le dessin et l'installation dans ses œuvres artistiques.

En 2006, Angola avait été co-commissaire, avec Raúl Cristancho, de l'exposition « *Viaje sin mapa. representaciones afro en el arte contemporáneo* »³⁹¹, à la *Casa de la*

³⁸⁹ Pablo De la Torre, « La gran comarca afroecuatoriana: una propuesta para la defensa de los territorios ancestrales. », in *Encuentro Internacional de Reflexión y Participación « Al Otro La'o de la Raya »: memoria: Quito, 12-13 de diciembre de 2011* (Encuentro Internacional de Reflexión y Participación « Al Otro La'o de la Raya », Quito, Ecuador: ABYA YALA, Universidad Politécnica Salesiana, 2012), 93.

³⁹⁰ « Mercedes Angola - Enciclopedia | Banrepcultural », consulté le 23 mars 2021, https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Mercedes_Angola.

³⁹¹ Cfr : Mercedes Angola et Raúl Cristancho, éd., *Viaje sin mapa: representaciones afro en el arte contemporáneo colombiano* (Bogota: Banco de la República, Biblioteca Luis Angel Arango, 2006).

*Moneda*³⁹² à Bogota. Cette exposition novatrice a identifié et réuni des artistes contemporains afro-colombiens pour la première fois, comblant un vide historique dans la représentation des artistes noirs dans le circuit de l'art colombien. Cependant, les commissaires ont rencontré des difficultés pour identifier des artistes afro-colombiens qui abordaient ce sujet, soulignant le manque de représentation des artistes noirs en Colombie : N'y en avait-il pas ou, tout simplement, leurs œuvres ne circulaient pas ? Le titre de l'exposition fait référence au « voyage sans carte » que les commissaires ont entamé à la recherche de ces artistes non seulement « afro », mais aussi avec une position politique quant à leur identité. Cette exposition a marqué l'entrée de certains artistes afro-colombiens dans le circuit institutionnel d'art en Colombie et a rendu compte de l'histoire de la représentation visuelle de l'identité « afro » dans ce pays³⁹³.

En 2009, Mercedes Angola commence son projet : « *Angola, objetos y conexiones* »³⁹⁴. Cette œuvre est en réalité la quête du lien entre son expérience personnelle et familiale et ses recherches sur l'identité des personnes noires en Colombie. À travers une exploration ludique des connexions de son nom de famille avec l'imaginaire de l'Angola, un pays qu'elle ne connaît pas, l'artiste-chercheuse interroge la construction de son identité intime et sociale en tant que femme afro-colombienne urbaine, ainsi que sa place dans l'imaginaire identitaire colombien. Ce projet offre de nouvelles perspectives aux questionnements qu'Angola avait entamés pour des projets tels que l'exposition « *Viaje sin mapa...* » et démontre l'importance de l'expérience vécue et de la construction de l'identité dans son travail artistique :

*El hecho de haber nacido y ser educada en la ciudad de Bogota, siendo mi padre un hombre del pacífico colombiano, que emigró a esta ciudad a comienzos de la década de los 50s, se constituye en un referente fundamental, en el modo particular de asumirme como persona negra, determinada por un contexto urbano. A lo anterior se suma la similitud de mi apellido paterno con la denominación del país de Angola, [...] país que no conozco y al que sitúo en un terreno imaginario*³⁹⁵.

Dans ce cadre, elle obtient au début de l'année 2010 une bourse pour une résidence artistique au Brésil, grâce au programme de résidences artistiques locales entre l'Université

³⁹² La *Casa de la Moneda* fait partie du réseau de Musées de la Banque Centrale Colombienne, *Banco de la República*. La Banque Centrale Colombienne gère le plus grand réseau culturel en Colombie (dont centre culturels, musées, bibliothèques et salles de concert), possède la plus grande collection d'or précolombien du monde (dans 5 Musées de l'Or en Colombie) et la plus importante collection d'art du pays, avec le Musée National de Colombie. Voir : <https://www.banrepcultural.org/>

³⁹³ Sol Astrid Giraldo Escobar, *Retratos en blanco y afro*, *Liliana Angulo*, Colección artistas colombianos 9 (Bogota: Ministerio de Cultura, 2014), 36.

³⁹⁴ Voir : alterciclo, « Charla con la artista Mercedes Angola », *Alterciclo - cultura y creatividad* (blog), 25 mai 2017, <https://alterciclo.co/2017/05/25/entrevista-mercedes-angola/>.

³⁹⁵ Texte de l'artiste pour l'exposition : Gómez et Mignolo, *Estéticas decoloniales. Sentir, Pensar, Hacer en Abya Yala y la Gran Comarca.*, 31.

Nationale de Colombie et la Fondation APIS. Le Brésil accueille une importante communauté angolaise et, lors de sa résidence, Angola interroge des migrants angolais et explore les différentes perceptions et lectures sur l'identité afro-descendante, sur l'Angola et sur sa propre identité. En parallèle, elle commence une recherche avec le sociologue Maguemati Wabgou, professeur en sociologie à l'Université National de la Colombie, sur les migrations des Afro-Colombiens à Bogota dans les années 40 et 60, qui enrichit son processus artistique³⁹⁶.

L'œuvre qu'elle présente pour *Estéticas Decoloniales* est un quadriptyque représentant trois femmes noires. Dans deux des photographies faisant partie de l'œuvre, il s'agit de trois petites sculptures en bois apportées d'Angola. Dans les deux autres photographies, il s'agit de l'artiste et deux de ses sœurs, habillées avec des vêtements apportés du même pays.



Figure 2

³⁹⁶ Ce projet, qui culmine en 2013, produira, entre 2013 et 2015, une exposition, 3 DVD, un album photographique et un livre. Voir : Mercedes Angola et Maguemati Wabgou, *Llegamos a Bogota: décadas 1940/ 1950/ 1960*, Coyuntura Política 2 (Bogota: Universidad Nacional de Colombia, 2015).

Liliana Angulo

Liliana Angulo (Bogota, 1974) est une artiste pluridisciplinaire afro-colombienne. Son travail explore l'identité afro-colombienne et l'intersectionnalité entre identité, race et genre. Angulo, comme beaucoup d'autres Colombiens de sa génération, a été marquée par les débats et les changements apportés par la Constitution de 1991 et les lois qui en ont résulté, telle que la Loi 70 de 1993³⁹⁷. En effet, la Constitution colombienne de 1991 reconnaît pour la première fois le caractère plurinational du pays et octroie des droits sociaux, politiques et économiques, notamment de propriété, aux communautés indigènes et afro-descendantes de la Colombie³⁹⁸.

Selon l'anthropologue colombien Arturo Escobar :

*Es claro que en los años noventa tuvo lugar una construcción sin precedentes de la diferencia a través de una multiplicidad de prácticas que pueden ser estudiadas etnográficamente. Estas prácticas incluyen temas tan variados como la memoria colectiva, el ambiente, la cultura, los derechos, el estado y la producción. Sobre todo, conciernen a la politización de la diferencia y a la construcción de un nuevo sujeto político, las “comunidades negras”. [...] Repentinamente hubo [en los noventa] un tremendo interés en los asuntos relacionados con los negros y, en particular, los referidos a la región del Pacífico. Como ya sabemos, en términos generales, esto se debió a la doble coyuntura de la apertura política impulsada por la Constitución de 1991 y la irrupción de lo biológico como un hecho social global.*³⁹⁹

Pour la jeune étudiante afro-colombienne qu'était Liliana Angulo, ce contexte a joué un rôle déterminant dans la construction de sa conscience, de son identité et de la problématique qu'elle développera tout au long de sa carrière : que signifie être Noire en Colombie ? Cependant, Angulo va au-delà des débats sur l'identité des années 90, qui ne prenaient pas en compte la dimension de genre⁴⁰⁰, et s'interroge : que signifie être une *femme* noire en Colombie ? En ce sens, pour la philologue, historienne d'art et commissaire Sol Astrid Giraldo, le travail de Liliana Angulo constitue une rupture définitive dans la représentation historique, sexiste et raciste, des corps en Colombie :

[...] los cuerpos que ha mirado y representado Angulo son poco ejemplares, no universales y apenas humanos para una perspectiva occidental, colonial y patriarcal. Su obra por lo general se centra en mujeres (cuerpo periférico frente al universal masculino), que no aspiran a ser deseables en los términos del juego visual androcéntrico (primera herejía), que además son afrodescendientes (segunda herejía) y, por si fuera poco, son populares (tercera herejía),

³⁹⁷ La loi 70 de 1993 reconnaît le droit de propriété collective des communautés noires qui occupaient les territoires ruraux du bassin Pacifique, en accord avec leurs pratiques traditionnelles de production.

³⁹⁸ Rodrigo Uprimny Yepes et Luz María Sánchez Duque, « Constitución de 1991, justicia constitucional y cambio democrático: un balance dos décadas después », *Cahiers des Amériques latines*, n° 71 (31 décembre 2012): 33-53, <https://doi.org/10.4000/cal.2663>.

³⁹⁹ Arturo Escobar, *Territorios de diferencia: lugar, movimientos, vida, redes*, trad. par Eduardo Restrepo, 1. ed en español (Bogota: Enviñon Editores, 2010), 232.

⁴⁰⁰ Escobar, 234.

completando una cadena triple de marginamientos. Todas estas exclusiones sociales, históricas y culturales las llevarían también a no ser merecedoras de la imagen detentada, normada y puesta en circulación por los poderes económicos y políticos racistas y patriarcales.

Angulo, sin embargo, retando siglos de prácticas discursivas e iconográficas, construye esta imagen negada. En contravía del arte canónico que las ignoró o estigmatizó, retrata a estas personas y las inscribe en dicho relato. En este sentido, son múltiples los desajustes que realiza a la mirada racista y patriarcal que ha construido la historia de las imágenes en Colombia. En su trabajo, por primera vez es una mujer afrodescendiente quien mira a otras mujeres afrodescendientes, las representa y, además, pone a circular estas contraimágenes en sus mismas comunidades⁴⁰¹.

Liliana Angulo a intégré le circuit institutionnel de l'art contemporain colombien en 2006 grâce à l'exposition « *Viaje sin mapa. representaciones afro en el arte contemporáneo* », où elle a été invitée par Mercedes Angola. Cette dernière l'a également invitée à rejoindre l'équipe de recherche préparant l'exposition. Cette expérience a renforcé la démarche artistique d'Angulo en lui permettant d'étudier les représentations des « Noirs » dans l'histoire de la Colombie et de préciser ses questionnements personnels⁴⁰². À la suite de l'exposition « *Viaje sin mapa...* », trois de ses œuvres ont été acquises par la collection de la Banque de la République⁴⁰³ : les séries photographiques *Negra Menta* (2000), *Negro utópico* (2001) et *Un negro es un negro* (1997). En 2007, la direction culturelle de la Banque de la République a financé son projet « *presencia negra* » et a acquis la série photographie du même nom.

Dans le cadre de l'exposition *Estéticas Decoloniales*, Angulo présente une vidéo intitulée *Visiones* (2010). Cette vidéo de 33 minutes explore l'image et la représentation de la culture afro-colombienne, en particulier celle de Cali, à travers les visions de trois personnes : Horacio Martínez, artiste de la ville de Buga, Consuelo Lago, caricaturiste et créatrice de « *Negra Nieves* » - personnage d'une femme noire de bande dessinée publiée dans des journaux nationaux-, et la propre artiste. La vidéo est créée en début d'année 2010 pour l'exposition « *Visiones* » organisée en février 2010 par le Centre Colombo-Américain à Bogota, dans le cadre des commémorations du « Mois de l'histoire noire » aux États-Unis. Les trois artistes de la vidéo ont été invités à participer à cette exposition et Angulo a décidé d'interviewer les deux autres invités sur leur vision de la négritude à partir de leur travail et de leurs expériences

⁴⁰¹ Giraldo Escobar, *Retratos en blanco y afro, Liliana Angulo*, 11-12.

⁴⁰² Giraldo Escobar, 37, 46.

⁴⁰³ Avec plus de 6000 œuvres, notamment des artistes colombiens, la collection de la Banque de la République est, avec celle du Musée National d'Art, la collection d'art la plus importante de la Colombie. Voir : <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte>

personnelles, et de créer une vidéo où elle intègre sa propre vision du sujet en utilisant un montage qui met en évidence sa position en tant qu'observatrice située⁴⁰⁴.

La vidéo aborde notamment la polémique autour du personnage de Nieves, célèbre caricature créée par Consuelo Lagos en 1968 et qui paraît quotidiennement dans le journal local « El País » de Cali et depuis 1975 (exceptée une interruption de 10 ans) dans le journal national « *El Espectador* ». Selon les journalistes colombiennes Sara Restrepo et Ashly Vidal, Nieves « *es, sin duda, el personaje más conocido de las caricaturas colombianas, incluso por encima de personajes mestizos* »⁴⁰⁵. Nieves porte un tablier souvent utilisé par les employées domestiques et aborde, avec une logique simple et sincère, tous les sujets d'actualité.

En 1997, dans le contexte d'une prise de conscience global sur l'altérité – et sur la diversité ethnique en Colombie, concrétisée par la Constitution de 1991-, l'activiste et professeur universitaire afro-colombien Pascual Charrupi engage une action judiciaire contre Consuelo Lago, qui montrerait une image dénigrante et stéréotypée des Afro-Colombiens. Malgré le non-lieu déclaré par le tribunal, Consuelo Lago décide de retirer l'uniforme d'employée domestique de Nieves et envoie son personnage à l'université étudier la philosophie⁴⁰⁶. Cette réponse de Lago n'a fait qu'aviver les critiques sur le racisme dissimulé de la société colombienne et sur la légitimité des personnes blanches à « usurper » les voix des subalternes, comme dans le cas des femmes afro-colombiennes⁴⁰⁷. Cependant, la caricature continue d'apparaître jusqu'à aujourd'hui, touchant toujours un large public⁴⁰⁸.

⁴⁰⁴ Liliana Angulo, « Visiones », Vimeo, 11 mai 2017, <https://vimeo.com/217108540>.

⁴⁰⁵ Sara Marcela Restrepo Fernández et Ashly Andrea Vidal Mosquera, « La negra Nieves: análisis de la representación de una comunidad afrocolombiana estereotipada desde la comunicación gráfica » (Proyecto de Grado para optar al título de Comunicador Social-Periodista, Santiago de Cali, Universidad Autónoma de Occidente, 2019), 12, <https://red.uao.edu.co/bitstream/handle/10614/11959/T08963.pdf;jsessionid=340C943CC52A125EE126E978617BD588?sequence=7>.

⁴⁰⁶ Elvia Jannette Uribe-Duncan, « Mujeres e ilustración crítica » (Kings College, University of London, 2015), 4, <https://www.nottingham.ac.uk/genderlatam/documents/mujeres-e-ilustracion.pdf>.

⁴⁰⁷ Yolanda Chois, « Nieves, Barro, Azúcar », *Barcú* (blog), consulté le 29 août 2021, <https://barcu.com/avistamientos/yolanda-chois/>.

⁴⁰⁸ Elisabeth Cunin, « La 'negra nieves' ou le racisme à fleur de peau. Regards croisés sur une caricature », *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, n° 32 (2) (1 septembre 2003): 239, <https://doi.org/10.4000/bifea.6164>.



Figure 3

La vidéo de Liliana Angulo met côte à côte le discours de la caricaturiste Lago -qui ne comprend pas pourquoi certains groupes trouvent son personnage raciste- et celui de l'artiste Martínez -qui se reconnaît comme Afro-Colombien et qui ne comprend pas comment le personnage de Nieves peut continuer à exister dans la Colombie du XXI^{ème} siècle- révélant le lieu d'énonciation de chacun et laissant au spectateur la tâche d'interroger le sien.

Benjamín Jacanamijoy

Benjamín Jacanamijoy (Manoy Santiago, 1965) est un artiste indigène du peuple Inga de la région du Putumayo en Colombie. Il arrive à Bogota en 1987 avec son frère Carlos pour suivre des études universitaires. Bien qu'il s'intéresse à l'art, il est rare à cette époque qu'un indigène s'inscrive à la faculté d'art car les minorités sont encouragées à faire des études dans des domaines qui peuvent apporter des solutions concrètes pour le développement économique de leurs communautés⁴⁰⁹. Son frère Carlos était déjà diplômé des Beaux-Arts de l'Université de Nariño et était inscrit à un Master à l'Universidad Nacional, mais Benjamín voulait aborder l'art à partir de ce qu'il considérait comme exclusif de l'urbanité : le design. Il s'est donc inscrit à la licence en design à l'Universidad Nacional de Colombie où il a éprouvé des difficultés à

⁴⁰⁹ Voir : Benjamín Jacanamijoy, « Pensadores de tierra y agua: el arte de tejer la vida y contar historias », in *Estéticas y opción decolonial*, 1. ed, Creaciones (Bogota: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012), 251-60.

faire valoir son intérêt pour étudier le design dans sa propre culture et non celui abordé par le programme d'études et fondamentalement moderne/occidental.

L'approbation de la constitution de 1991 et la déclaration, en 1992, de l'année 1993 comme l'année internationale des peuples indigènes, créent les conditions pour que Benjamín puisse développer son projet sur l'art *chumbe*⁴¹⁰ avec lequel il obtient son diplôme en 1993. Son mémoire est ensuite édité et publié par la Direction d'Affaires Indigènes du ministère de l'Intérieur de Colombie.

L'œuvre de Benjamín Jacanamijoy est un processus de récupération et de valorisation de sa propre histoire et de celle de son peuple. Son travail artistique et sa recherche se concentrent sur deux sujets principaux : l'art de tisser la vie, en relation avec l'importance du tissage pour le peuple Inga, et l'art de raconter des histoires, comme forme de perpétuation des identités. Pour Jacanamijoy, tricoter et peindre sont d'autres moyens de raconter l'histoire et de transmettre la cosmovision d'une société. Son œuvre est un dialogue constant avec ses ancêtres, mais également un dialogue interculturel ininterrompu, allant du quechua à l'espagnol, de la communauté inga à la société métisse, de la jungle à la ville, Jacanamijoy tisse des liens entre des cultures.

L'œuvre de cet artiste, exposée dans *Estéticas Decoloniales*, s'intitule "Los Pensadores de Tierra y Agua" (2009). Il s'agit d'une installation composée d'un canoë et quatre bancs. L'artiste utilise les techniques de construction traditionnelle (notamment l'art de tailler un canoë dans une seule pièce de bois), ainsi que les couleurs et les symboles issus de différentes communautés indigènes de Colombie, pour créer des canoës (qu'il appelle les « penseurs d'eau ») et des bancs de cérémonie (qu'il nomme les « penseurs de terre ») qu'il peint en collaboration avec chaque communauté.

Pour Jacanamijoy, les canoës sont le moyen par lequel l'histoire se transmet à travers un territoire spécifique⁴¹¹. Dans les cultures amérindiennes, les canoës sont considérés comme des « lieux d'échange de connaissances et de savoirs par lesquels on apporte et on ramène des pensées et des connaissances d'un lieu à un autre »⁴¹². Dans la plupart de l'Amazonie, qui est répartie entre neuf pays latino-américains, dont la Colombie, le transport, encore fluvial reste

⁴¹⁰ Le *chumbe* est une ceinture d'entre 5 et 10 cm de largeur et 4 à 5 mètres de longueur tricotée en laine par les femmes ingas. A travers les figures en couleurs dessinées par les femmes, les *chumbes* racontent des histoires de leur communauté.

⁴¹¹ Jacanamijoy, « Pensadores de tierra y agua: el arte de tejer la vida y contar historias », 259.

⁴¹² Gómez et Mignolo, *Estéticas decoloniales. Sentir, Pensar, Hacer en Abya Yala y la Gran Comarca*, 27.

aujourd'hui le principal moyen de déplacement. Les deux premiers canoës ont été peints lors d'une *minga*⁴¹³, avec les enfants des communautés proches de Puerto Nariño en Colombie, pour la VII^{ème} Rencontre de Performance et Politique de l'Institut Hémisphérique⁴¹⁴ à l'Universidad Nacional de Colombie à Bogota. Quant aux bancs de cérémonie, Benjamín Jacanamijoy les a peints avec sa mère dans son village d'origine, en guise de reconnaissance de l'autorité de ses ancêtres⁴¹⁵.



Figure 4

L'énonciation subalterne et de frontière de ces trois artistes est évidente. Leur travail artistique est imprégné de leur identité et de leur volonté de rendre visible la pluralité d'histoires et de cosmologies -dans le sens de formes de compréhension du monde- que le récit national métis a effacées. Cependant, la *matrice coloniale du pouvoir*, qui est une machine à hiérarchies, engendre toutes sortes de différences, y compris celles entre urbain et rural, entre centre et périphérie. Dans de cette logique, nous incluons dans ce premier type d'énonciation Manuel

⁴¹³ La *minga* (vocabulaire quechua) est une action de travail collectif volontaire, au bénéfice de la communauté. Elle s'inscrit dans l'héritage des traditions précolombiennes et dans une économie de la réciprocité avec la communauté.

⁴¹⁴ L'Institut Hémisphérique est une institution, dont le siège est à l'Université de New York, qui vise à développer la recherche, la critique et la pratique créative autour des liens entre la performance et les luttes pour la justice dans les Amériques. L'un de ses programmes permanents est celui de l'organisation d'une rencontre-festival biennuel dans l'une des institutions partenaires. Ces rencontres réunissent des centaines de chercheurs, artistes, activistes et étudiants autour de conférences, performances, tables rondes, ateliers, expositions et spectacles autour de la performance et les questions de justice sociale. La première rencontre a eu lieu à Rio de Janeiro, Brésil en 2000. Après Monterrey (Mexique), Lima (Pérou), New York (États-Unis), Belo Horizonte (Brésil) and Buenos Aires (Argentine), la VII^{ème} Rencontre s'est organisée à Bogota, à l'Université Nationale de Colombie. Voir : <https://hemisphericinstitute.org/es/>

⁴¹⁵ Jacanamijoy, « Pensadores de tierra y agua: el arte de tejer la vida y contar historias », 259; Benjamín Jacanamijoy, « El arte de contar y pintar la propia historia », *Mundo Amazónico* 5 (2014): 217.

Barón (1973-), artiste plasticien originaire de Tunja, capitale du département de Boyacá, situé dans les Andes colombiennes.

Manuel Barón

Manuel Barón a réussi à trouver sa place dans le circuit de l'art contemporain colombien, malgré sa provenance provinciale. En effet, peu d'artistes provinciaux parviennent à se faire une place dans le milieu de l'art contemporain colombien dominé par la capitale. Néanmoins, Barón a choisi de rester dans sa ville natale, une ville qui fut autrefois prospère et dynamique sous la colonisation espagnole, mais qui est aujourd'hui en déclin et délaissée⁴¹⁶. Il fait de cette réalité sociale son principal sujet. Il fait de cette réalité sociale son principal sujet d'inspiration artistique.

Le travail de Barón consiste à développer une critique sociale en utilisant des techniques simples qui amplifient l'effet de l'énonciation depuis l'extériorité de l'hégémonie. Depuis sa localité⁴¹⁷, l'artiste critique « la modernisation sans modernité, le développement (*desarrollismo*), l'asymétrie entre centre et région, la persistance de la ruralité dans l'urbanité, caractéristique de la société colombienne »⁴¹⁸. Barón commence sa carrière au début des années 90 mais c'est dans les années 2000 qu'il est devenu une figure importante du paysage artistique colombien.

Dans le cadre de l'exposition *Estéticas Decoloniales*, Barón présente une œuvre intitulée *El cacique Tumerqué* (2010), en référence à Don Diego de Torres y Moyachoque, né en 1549. Il était le fils du *conquistador* et *encomendero* Juan de Torre et de la princesse Muisca Catalina de Moyachoque, et était connu sous le nom de cacique de Turmequé. Il hérite le *cacicazgo* de Turmequé selon les traditions matrilineaires muiscas, mais son droit à gouverner fut contesté par Pedro de Torres, son demi-frère, qui avait hérité la *encomienda* de son père. Pedro argumente que Diego était métis et issu d'un mariage illégal, ce qui le rendait inapte à gouverner. Les autorités du royaume de la Nouvelle Grenade donnèrent raison à Pedro, et Diego partit

⁴¹⁶ Pour l'historien de l'art espagnol Santiago Sebastián, Tunja fut l'une des provinces espagnoles qui synthétisa l'esprit de la conquête, mais il fut aussi le territoire de phénomènes de résistance de la société des Muiscas. Voir : Natalia Gutiérrez, « Un lugar en el mundo », in *40 Salón Nacional de Artistas: 11 Salones Regionales de Artistas* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2006), 133.

⁴¹⁷ Pour le commissaire Raúl Crisancho, Manuel Barón propose une « forme de pensée visuelle provenant de codes culturels locaux » voir : Raúl Crisancho, « Guía de estudio. Imagen regional 5. » (Banco de la República, 2006).

⁴¹⁸ Santiago Rueda cité in : Oscar Ayala, « Tablero emborronado: La mirada del artista Manuel Barón dentro del contexto contemporáneo », *Tablero emborronado* (blog), 20 mars 2013, <http://tableroemborronado.blogspot.com/2013/08/la-mirada-del-artista-manuel-baron.html>.

en Espagne défendre ses droits. En 1584, il présenta au roi Philippe II son *Memorial de agravios*, dans lequel il documentait les offenses et les injustices auxquelles les indigènes étaient soumis par les *encomenderos* et les autorités coloniales.

Selon le chercheur colombien Luis Fernando Restrepo, spécialiste en littérature hispano-américaine, Diego de Torres prit conscience de sa position interstitielle ou frontalière entre le monde hispanique et le monde Muisca, surtout vers la fin de sa vie et à cause du rejet de ses requêtes par la société hispanique. Cette *pensée frontalière*, selon le concept de Mignolo, émane de l'expérience et de la blessure coloniale⁴¹⁹.



Figure 5

L'œuvre de Manuel Barón est constituée d'une série de onze pièces séquentielles représentant le cacique de Turmequé jouant au *tejo*, un sport d'origine précolombienne pratiqué par les Muisca dans l'actuel département colombien de Boyacá, dont la capitale est Tunja. Le *tejo*, également appelé Turmequé d'après la ville reconnue comme le berceau de cette discipline, a été déclaré « sport national » -le seul existant en Colombie- par le président Andrés Pastrana en 2000⁴²⁰ et « patrimoine culturel immatériel de la nation » par le président Iván Duque en 2019⁴²¹. Il consiste à lancer un disque de métal depuis une distance qui varie entre 12 et 19 mètres, dans le but d'atteindre une cible en argile d'environ un mètre carré et de faire exploser

⁴¹⁹ Luis Fernando Restrepo, « El Cacique de Turmequé o los agravios de la memoria », *Cuadernos de Literatura* 14, n° 28 (juillet 2010): 17-23.

⁴²⁰ Voir : « LEY 613 DE 2000 », consulté le 27 mars 2021, <http://www.suin-juriscal.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Leyes/1664721>.

⁴²¹ « LEY 1947 DE 2019 », consulté le 27 mars 2021, <http://www.suin-juriscal.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Leyes/30036082>.

des *mechas*, des paquets triangulaires remplis d'une poudre qui explose à l'impact du *tejo*⁴²². Comme beaucoup de pratiques associées aux communautés autochtones, le *tejo* a longtemps été marginalisé, souvent dénigré par les élites et associé à une image de régression et de sauvagerie avant d'être récupéré en tant que sport national par les métis, et surtout par les politiciens à la recherche de votes populaires⁴²³.

Dans le texte utilisé pour le catalogue de l'exposition, Barón explique que son objectif est de « *sensibilizar y motivar en la sociedad local, regional y nacional sobre la apropiación de elementos de identidad, de sentido de pertenencia y arraigo de nuestra cultura precolombina* »⁴²⁴. Dans un autre texte écrit pour cette même exposition, il focalise sa réflexion sur la domination des Espagnols sur les populations originaires de l'Amérique et sur la violente imposition de leur conception du monde sur la culture locale⁴²⁵. Si le cacique de Turmequé est connu notamment pour son *Memorial de agravios* et la défense des Muisca face à l'exploitation et à la violence des colonisateurs, la figure du cacique Diego de Torre a traversé différentes représentations tout au long de l'histoire. Au milieu du XX^{ème} siècle, une importante publication de l'historien boyacense Ulises Rojas (1989-1982)⁴²⁶ récupère le personnage comme une figure proto-nationaliste qui fait écho aux discours officiels de construction nationale basés sur un métissage stérile qui réifie la figure des peuples originaires et les laisse dans le passé tout en regardant vers le progrès et le futur des nations modernes latino-américaines métisses. À ce propos, Luis Fernando Restrepo critique cette vision nationaliste de Rojas qui « *se distancia de la violencia colonial y al alinearse con la América indígena, se imagina más justo que el pasado hispánico. Pero el indígena es en últimas la víctima desaparecida, una memoria más cómoda para el historiador colombiano* »⁴²⁷.

Au début du XXI^{ème} siècle, un nouveau mouvement autour de l'image du cacique de Turmequé émerge⁴²⁸ et complexifie l'identité de ce personnage qui vit entre deux cultures. Une

⁴²² « Comité Olímpico Colombiano | Federación Colombiana de Tejo », consulté le 27 mars 2021, <http://www.coc.org.co/national-federations/federacion-colombiana-de-tejo/>; Johan Biboum, « Le tejo, un sport détonant », *L'Équipe*, 24 décembre 2013, <https://www.lequipe.fr/Coaching/Archives/Actualites/Le-tejo-un-sport-detonant/743800>.

⁴²³ Armando Neira, « El ascenso, la caída y reivindicación del tejo », *El Tiempo*, 5 octobre 2018, sect. cultura, <https://www.eltiempo.com/cultura/entretenimiento/origenes-e-importancia-del-tejo-en-colombia-277212>.

⁴²⁴ Gómez et Mignolo, *Estéticas decoloniales. Sentir, Pensar, Hacer en Abya Yala y la Gran Comarca.*, 28.

⁴²⁵ Manuel Barón, « Encuentro y Choque Entre Dos Culturas », *Encuentro y Choque Entre Dos Culturas* (blog), 27 juin 2011, https://manuelbaron.blogspot.com/2011/06/encuentro-y-choque-entre-dos-culturas_27.html.

⁴²⁶ Ulises Rojas, *El Cacique de Turmequé y su época* (Tunja, Colombie: Impres. Departamental, 1965).

⁴²⁷ Restrepo, « El Cacique de Turmequé o los agravios de la memoria », 30.

⁴²⁸ Voir, entre autres : Joanne Rappaport, « ¿Quién es mestizo? Descifrando la mezcla racial en El Nuevo Reino de Granada, siglos XVI y XVII », *Varia Historia* 25, n° 41 (juin 2009): 43-60; Joanne Rappaport, « “Asi Lo Paresce Por Su Aspeto”: Physiognomy and the Construction of Difference in Colonial Bogota », *Hispanic American*

recupération populaire, liée à la déclaration du *tejo* comme sport national et à sa réappropriation comme symbole du département de Boyacá, crée une représentation du cacique comme un indigène musclé, presque nu et avec une coiffe de plumes. Cependant, les documents historiques démontrent que Diego de Torres était un métis très européenisé, qui faisait partie de l'élite coloniale⁴²⁹. L'image du cacique de Turmequé montrée par l'artiste Barón est-elle une image expressément folklorisée afin d'inviter à la réflexion sur les identités et les héritages à partir d'une extrapolation ? Ou, au contraire, est-elle une revendication simpliste d'un héritage muisca qui reproduit la vision exotique et la réification des identités indigènes tel un héritage du passé et non pas comme des identités vivantes et contemporaines ?



Figure 6

Historical Review 91, n° 4 (1 novembre 2011): 601-31; Joanne Rappaport, « Buena sangre y hábitos españoles: repensando a Alonso de Silva y Diego de Torres », *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 39, n° 1 (1 janvier 2012): 19-48; Luis Fernando Restrepo, « Narrating Colonial Interventions: Don Diego de Torres, Cacique of Turmequé in the New Kingdom of Granada », in *Colonialism past and present: reading and writing about colonial Latin America today*, SUNY series in Latin American and Iberian thought and culture (Albany, N.Y.: State University of New York Press, 2002), 97-117; « Cacique sonoro », *El lado b de la historia* (Bogota, 2008).

⁴²⁹ Restrepo, « El Cacique de Turmequé o los agravios de la memoria », 19.

Énonciation depuis la différence coloniale : l'espace transnational

Si nous quittons la Colombie pour adopter une perspective globale ou géopolitique de la *matrice coloniale du pouvoir*, nous pouvons également inclure dans l'énonciation depuis la *différence coloniale* les artistes/chercheurs originaires du Sud Global qui ont migré dans un pays « central » où ils se retrouvent subalternisés, parfois pour la première fois de leur vie. Cette énonciation concerne certains artistes/chercheurs du réseau de Walter D. Mignolo qui, comme lui, ont pris conscience de leur position subalterne dans la *matrice coloniale du pouvoir* à travers l'expérience de la migration. Cette énonciation subalterne transnationale est différente de la nationale (au moins en ce qui concerne l'Amérique Latine), car elle repose aussi bien sur la classification de la population par race que sur la classification géo-politique du monde entre pays « développés » et « sous-développés ». Cette classification tire son origine, comme l'explique Dussel, dans le mythe de la modernité et a évolué au fil du temps tout en maintenant son pouvoir hiérarchisant (« barbares » et « civilisés », « développées » et « sous-développés », « sud » et « nord », etc.). Cette énonciation revêt une grande importance dans la pensée de Mignolo et de nombreux autres membres du groupe M/C, qui s'appuient non seulement sur leur propre expérience, mais aussi sur la pensée des *latinxs* et des *chicanxs* aux États-Unis, par exemple. Pour Mignolo,

Si la pensée, la sensibilité et l'acte frontaliers viennent du tiers monde, si ses routes de dispersions sont transmises parmi les migrants du tiers monde au premier monde, la pensée frontalière crée les conditions d'une liaison de l'épistémologie frontalière et de la conscience immigrante⁴³⁰.

Ces artistes « transnationaux », qui acquièrent une « double conscience » (selon les termes de Mignolo), développent un regard critique sur la réalité de leurs pays d'origine qu'ils abordent souvent dans leurs œuvres. C'est notamment le cas de trois artistes exposés dans *Estéticas Decoloniales* : Dalida María Benfield, Pedro Lasch et Miguel Rojas Sotelo.

Dalida María Benfield

Dalida María Benfield (1964) est une artiste visuelle et chercheuse états-unienne d'origine panaméenne. Elle s'intéresse particulièrement aux technologies de l'information et la communication, ainsi qu'aux médias, comme des outils permettant aux minorités de construire leurs propres représentations et histoires. Son travail est donc intimement lié à son engagement en

⁴³⁰ Mignolo, « Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique », 183.

tant qu'activiste. Une grande partie de sa production de vidéo-art est centrée sur des œuvres autobiographiques qui abordent les intersections entre la race, le genre, le corps, la nation.

Entre 1990 et 1994, Benfield développe un projet intitulé « La zone du Canal », dans lequel elle superpose la biographie de sa mère à l'histoire du Canal de Panama. Pendant cette période, elle coproduit également une vidéo intitulée « Les femmes de Pilsen » avec la philosophe argentine María Lugones, professeure à l'Université de Binghamton. Nous pouvons retracer dans ces œuvres les préludes de sa pièce « *Hotel/Panamá* » (2010), qu'elle présente dans le cadre de l'exposition *Estéticas Decoloniales*. Cette œuvre est une installation vidéo composée de 4 projections de 17 minutes chacune, qui invite à ouvrir de multiples histoires à partir de l'histoire de la construction du Canal de Panamá. Selon Benfield,

El canal de Panamá marca rutas globales de comercio. Es la ruta primaria de la extracción del oro de las Américas hacia España. El canal de Panamá marca colonización y globalización. La construcción del canal es un proyecto genocida, y el canal de Panamá marca el sitio de "la escuela de las Américas." El canal de Panamá es todo eso y más. Es una herencia, es mi herencia, una herencia colectiva. Es una matriz, un lugar de nacimiento⁴³¹.

En mettant en parallèle les technologies nécessaires à la construction du Canal et les technologies et représentations visuelles produites par le Canal, Benfield développe une recherche sur les histoires « cachées » du récit dominant du Canal de Panama en tant que symbole de modernisation et de progrès. Dans cette vidéo, l'artiste explore l'histoire du Canal à travers des histoires d'autres lieux liés à son histoire : l'hôpital Gorgas, administré par l'armée états-unienne jusqu'en 1999, le cimetière « Culebra » où la plupart des employés non-blancs morts de la fièvre jaune ont été enterrés, l'École des Amériques, célèbre pour la formation à la contre-insurrection de cadres militaires latino-américains, dont le bâtiment est devenu l'hôtel Sol Melia Panama, ainsi que le Palais des Beaux-Arts de San Francisco, qui a accueilli l'exposition internationale Panama-Pacifique en 1915⁴³².

⁴³¹ Dalida María Benfield, « Ruta del Canal de Panamá », in *Estéticas y opción decolonial*, 1. ed, Creaciones (Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012), 94.

⁴³² Une version de cette œuvre en une seule chaîne (et non 4) est consultable sur : Dalida María Benfield, *Hotel Panamá*, 2010, <https://vimeo.com/user10974779>.

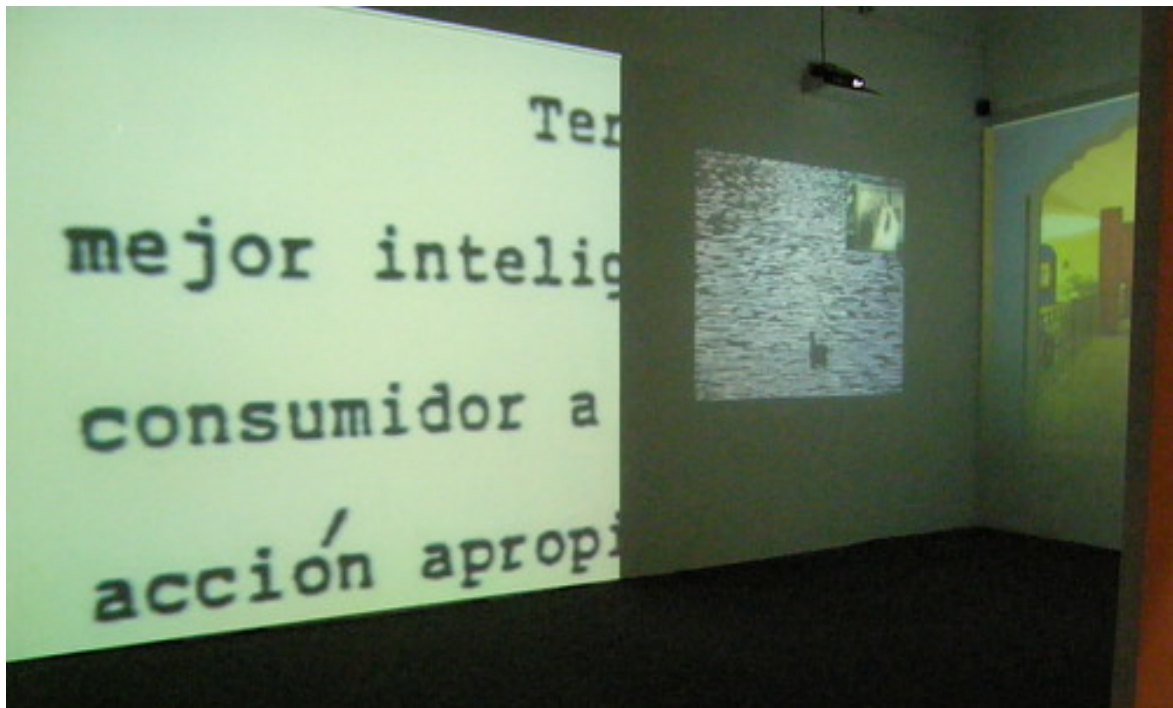


Figure 7

A partir de la devise officielle du Canal de Panama, « La terre divisée, le monde uni », l'artiste interroge : « Quelles terres ? Quels mondes ? » et elle aborde le Canal comme une archive d'images et comme un espace d'intersection de récits et d'histoires. Ainsi, selon Benfield, « *[m]últiples cines, y otros mundos, son posibles desde aquí, creando un conjunto trans-moderno de historias, perspectivas y trayectorias epistemológicas. Fragmentos conectados para construir otros conocimientos, una simbólica decolonial* »⁴³³.

Pedro Lasch

Pedro Lasch (Mexico, 1975) est un artiste mexicain installé aux États-Unis depuis 1994. Son œuvre explore des thèmes tels que la migration, l'identité nationale, l'hégémonie économique et culturelle et il collabore étroitement avec des communautés telles que les chicanxs, les latinxs et d'autres groupes issus de la migration. Lasch utilise une variété de supports, tels que la peinture, l'installation, la performance, la vidéo et la gravure, et mène souvent des actions artistiques participatives sur le terrain qui relie art et pédagogie.

Dans l'exposition *Estéticas Decoloniales*, Lasch présente deux grandes impressions d'images. La première est un photomontage faisant partie de sa proposition intitulée « *Evo in Istanbul* », qu'il avait soumise pour la 11^{ème} Biennale d'Istanbul en 2009 mais qui n'a

⁴³³ Walter Mignolo et Pedro Pablo Gómez Moreno, éd., *Estéticas y opción decolonial*, 1. ed, Creaciones (Bogota: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012), 68.

pas été retenue. La deuxième est une reproduction de sa carte intitulée « *La Globalización de la Indianización* » (2009). De plus, une troisième grande impression est exposée, résultat d'une collaboration avec Miguel Rojas Sotelo.

Le projet « *Evo in Istanbul* » pour la Biennale d'Istanbul proposait d'organiser une visite officielle d'Evo Morales, président de la Bolivie, à la Biennale. Cette visite, d'une durée d'au moins deux jours, comprendrait les événements cérémoniels habituellement associés à ce type de visite : une visite guidée de la Biennale, des discours, des réunions avec des personnalités politiques locales et internationales, des engagements avec les médias, des interviews, etc. Cependant, cette apparence de normalité serait en réalité chargée d'expériences plus ou moins subtiles de théâtre politique contemporain, d'actions interventionnistes et d'autres gestes prévus et développés par les collaborateurs, y compris le président Morales lui-même. Selon Lasch, cet événement créerait un engagement direct avec les débats politiques au sein de la gauche internationale, tant dans ses aspects principaux que souterrains, et confronterait de manière critique les discours récents sur l'art contemporain qui cherchent à dépolitiser la pratique culturelle socialement engagée⁴³⁴.

Conscient de la complexité de l'organisation d'une telle visite et sachant que sa réalisation échappait à la seule direction de la Biennale d'Istanbul, on peut supposer que l'œuvre elle-même était la proposition. Elle cherchait à poser aux organisateurs de la Biennale d'Istanbul des interrogations sur le rôle de cet événement et sa position au sein des rapports de pouvoir du circuit international de l'art. Étant donné que la proposition a été refusée, l'œuvre est devenue une documentation de cette non-visite, s'inscrivant dans la ligne de la création de fausses informations, l'une des principales stratégies utilisées par Pedro Lasch pour interpeller l'actualité et notre rapport à la vérité.

⁴³⁴ Pedro Lasch, « EVO in Istanbul. A proposal for the 11th Istanbul Biennial », *IDEA arts + society*, 2009, 33.



Figure 8

Pour sa part, la carte « *La Globalización de la Indianización* » fusionne l'anglais, l'espagnol et le français pour produire une nouvelle cartographie basée sur les significations des mots "Indien" et "Indigène". Fondant nos processus actuels de mondialisation, la carte renvoie à l'image de l'extrême ignorance et de la confusion des Européens lors de leur arrivée sur le continent américain. En tant qu'ordre mondial futur ou contemporain impliqué par le changement de nom des continents, la carte enregistre également la croissance épique du pouvoir culturel et politique accompli par les populations mêmes qui ont été définies avec précision et à tort par l'idée d'« Indien » et d'« Indigène »⁴³⁵.



Figure 9

⁴³⁵ Pedro Lasch, « The indianization of Globalization », *The Global South* 5, n° 1 (Printemps 2011): 12.

Miguel Rojas Sotelo

Miguel Rojas Sotelo (Bogota, 1971) est un chercheur en arts visuels et un spécialiste de politiques culturelles en Colombie. Depuis sa jeunesse, il s'intéresse aux différentes cultures originaires de son pays et s'engage dans diverses actions éducatives et culturelles en lien avec des communautés indigènes et afro-colombiennes⁴³⁶. En 2001, il émigre aux États-Unis et il rejoint en 2008 l'Université de Duke en tant que coordinateur d'événements au Centre d'Études latino-Américaines et Caribéennes où il enseigne désormais et où il a rencontré Walter Mignolo et Pedro Lasch.

Pour *Estéticas Decoloniales*, Rojas Sotelo présente un photomontage, créé en collaboration avec Pedro Lasch. Cette œuvre fait partie de leur projet intitulé « *Independencia, revolución y narcochingadazo* » (2009), conçu comme un réseau international d'actions participatives pour remettre en cause les récits et les actes officiels pour la commémoration du bicentenaire de l'indépendance célébrée par la plupart des pays hispano-américains entre 2009 et 2011. Une première étape est lancée avec la *Déclaration de Mérida*⁴³⁷, résultat d'un atelier d'alphabétisation avec des participants Mayas de Yucatán en mai 2009, dans le cadre de la IV^{ème} biennale *Arte Nuevo Intreactiva* à Mérida, au Mexique, sous le mot d'ordre « contre les oligarchies et leurs célébrations officielles ». Cette première étape, conclue en décembre 2009 dans le cadre de la I^{ère} biennale ghetto au Porte Prince au Haïti, avait pour objectif de rassembler des associations, des groupes de personnes et des individus intéressés par cette proposition, pour les inviter ensuite à organiser des événements lors de la deuxième étape, entre juin et décembre 2010, où les différentes actions « contre-commémoratives » devaient avoir lieu. Le projet a été ponctué d'interventions de Pedro Lasch et/ou de Miguel Rojas Sotelo dans des institutions ou événements artistiques, tels que la VII^{ème} Rencontre de l'Institut Hémisphérique de Performance et Politique à Bogota en août 2009⁴³⁸ ou au Musée National Reina Sofía à Madrid en novembre 2009⁴³⁹, à travers des ateliers et des interventions participatives tels que la création de fresques murales et de vidéos.

⁴³⁶ Voir son récit personnel sur : Miguel Rojas-Sotelo, « Antecedentes », *Mingas de la imagen* (blog), consulté le 30 novembre 2021, <https://sites.duke.edu/mingasdelaimagen/conozca-mas/>.

⁴³⁷ Une vidéo qui inclut une partie de cette Déclaration est consultable sur : *NARCOCHINGADAZO BICENTENARIO*, consulté le 29 décembre 2021, <https://vimeo.com/17198482>.

⁴³⁸ Voir : Pedro Lasch, « University, Narcochingadazo, and Hemispheric Non-Cooperation », *e-misférica* 6, n° 2 (février 2009), <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-62/6-2-dossier/university-narcochingadazo-and-hemispheric-non-cooperation.html>.

⁴³⁹ Voir : https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/historico-boletines/historico/e_memoriasdisruptivas.html

« *Independencia, revolución y narcochingadazo* » critique les processus de constitution des états-nations latino-américains qui, depuis le XIX^{ème} siècle, ont exclu les populations indigènes et afros de leur projet hégémonique et les articule historiquement avec la guerre contre le trafic de drogues, dont les mêmes populations sont souvent les victimes, pour souligner que « [l]es Latino-Américains ont moins de raisons de se réjouir que ne le suggèrent les registres officiels en ce qui concerne les grandes réalisations en matière d'indépendance et de souveraineté »⁴⁴⁰. Dans ce sens, des questions telles que la légalisation de la migration forcée, la légalisation de la drogue et la spoliation des terres sont mises en avant par ces artistes originaires des deux pays les plus touchés par ce phénomène.

Le photomontage présenté au Musée d'Art Moderne de Bogota, simule l'annonce de la décision des gouvernements colombien et mexicain de signer un accord de légalisation du commerce de drogues entre les deux pays et la restitution de terres aux communautés indigènes et aux groupes déplacés par la guerre. Les images utilisées ont été obtenues de sites internet officiels des gouvernements colombien et mexicain, ainsi que de journaux⁴⁴¹. De plus, deux-mille cinq-cents copies de ce photomontage sont distribuées pendant l'événement⁴⁴².

Pour accompagner la reproduction en grand format de ce photomontage, Rojas Sotelo et Lasch conçoivent et affichent trois bannières imaginaires représentant la résistance transnationale de l'hémisphère américain. La première est une variation de la wiphala, le drapeau de l'État plurinational de Bolivie. La deuxième s'inspire du drapeau afro-américain avec un blason qui reprend la symbolique amérindienne. Enfin, la dernière est un alphabet qui ajoute à chaque lettre « ZLN », en référence au drapeau de l'Armée Zapatiste de Libération Nationale (EZLN).

⁴⁴⁰ Lasch, « University, Narcochingadazo, and Hemispheric Non-Cooperation ».

⁴⁴¹ Une version vidéo de ce montage est consultable sur : <https://vimeo.com/17198482>.

⁴⁴² Voir : Miguel Rojas-Sotelo, « Narcoaesthetics in Colombia, Mexico, and the United States: Death Narco, Narco Nations, Border States, Narcochingadazo? », *Latin American Perspectives* 41, n° 2 (mars 2014): 227-28, <https://doi.org/10.1177/0094582X13518757>.



Figure 10



Figure 11

Énonciation depuis la différence impériale

Un dernier ajout à cette classification concerne les artistes/chercheurs qui s'énoncent à partir de ce que Mignolo appelle la *différence impériale*⁴⁴³. Malgré le titre de l'exposition (qui la limitait à *Abya Yala* et la *Gran Comarca*), et pour des raisons que nous imputons à l'intérêt de Walter Mignolo d'élargir son réseau de réflexion sur le fonctionnement de la *matrice coloniale du pouvoir* au niveau global et donc aux réflexions depuis la *pensée frontalière* à l'échelle mondiale, ainsi que sur les réflexions depuis la pensée frontalière dans différents contextes du monde, en tant que directeur du Centre d'Études Globales et Humanités à l'Université de Duke, il invite la philosophe et vidéaste croato-slovène Marina Gržinić (Rijeka, 1958), professeur à l'Académie de Beaux-Arts de Vienne, à qui il donne carte blanche pour présenter une série de vidéos des artistes de l'Europe de l'Est, ainsi que l'artiste serbe Tanja Ostojić (Užice, 1972).

La justification est que ces artistes/chercheuses s'énoncent à partir de la *différence impériale*. Mignolo forge ce concept pour identifier les hiérarchisations existantes à l'intérieur de la Modernité, c'est-à-dire, à l'intérieur de l'Europe (et de ses prolongations tels que les États-Unis, le Canada ou l'Australie, qui ont été constitués comme États-nations modernes par des Européens). Il retrouve cette différenciation au XVI^{ème} siècle, à partir de la classification des

⁴⁴³ Sur la différence entre « différence coloniale » et « différence impériale » voir la deuxième partie de la préface à l'édition en espagnol : Mignolo, *Historias locales, diseños globales*, 34-44.

« barbares » par Bartolomé de Las Casas dans son œuvre *Apologética historia sumaria* et la différence qu'il établit entre les Maures (l'empire ottoman) et les Turcs (l'empire musulman) d'un côté, et les Indigènes de l'Amérique de l'autre. Selon Mignolo, « [l]a diferencia imperial sirvió, más que nada, para afirmar la mismidad y la diferencia de la cristiandad. En cambio, la diferencia colonial con los indios americanos fue necesaria para justificar el proyecto expansivo de la cristiandad »⁴⁴⁴. Cela signifie que, pour de Las Casas les Turcs et les Maures étaient considérés comme des barbares car ils n'étaient pas chrétiens⁴⁴⁵, mais ils n'étaient pas l'objet d'une mission de conversion comme c'était le cas des Indigènes⁴⁴⁶.

Or, la différence impériale évolue avec le temps. Avec la prépondérance de l'Europe occidentale sur les autres empires, la sécularisation du pouvoir et le déplacement du pouvoir impérial européen de la péninsule ibérique à la France, l'Allemagne et l'Angleterre (ce que Hegel appelle le « cœur de l'Europe ») la hiérarchie se modifie au XVIII^{ème} siècle et crée des nouvelles différenciations, cette fois-ci à l'intérieur même de l'Europe. Ainsi, pour Kant,

L'Espagnol, né du mélange du sang européen et arabe (maure) [...] n'apprend rien des étrangers, il ne voyage pas pour apprendre à connaître d'autres peuples ; il a, dans les sciences, des siècles de retard ; rétif à toute réforme, il est fier de n'avoir pas à travailler ; son esprit est d'humeur

⁴⁴⁴ Mignolo, 39.

⁴⁴⁵ Dans le chapitre CCLXVI de l'œuvre citée, De las Casas explique que : « *Es la cuarta manera o especie de bárbaros que se puede colegir de las cosas arriba dichas, que comprehende todos aquellos que carecen de verdadera religión y fe cristiana, conviene a saber, todos los infieles, por muy sabios y prudentes filósofos y políticos que sean. La razón es porque no hay alguna nación (sacando la de los cristianos) que no tenga y padezca muchos y muy grandes defectos, y barbaricen en sus leyes, costumbres, vivienda y policías, las cuales no se enmiendan, ni apuran y reforman en su vivir a manera de regimiento, sino entrando en la Iglesia, rescibiendo nuestra sancta y católica fe, porque sola ella es la ley sin mancilla que convierte las ánimas, limpia las heces de toda mala costumbre, desterrando la idolatría y ritos supersticiosos, de donde todas las otras suciedades, vicios e máculas privada y públicamente proceden. (...) Los turcos y los moros en nuestros tiempos, gentes son sin duda políticas y concertadas en sus regimientos y modos de vivir. ¿Cuántos y cuáles son los defectos que en sus policías padecen? ¿Y cuán irracionales leyes algunas y muchas tienen? ¿Y cuán bestiales costumbres? ¿Y cuántos pecados y cuán feos contra toda razón en ellas consienten? Los moros, en la larga licencia que tienen por su ley de soltar las riendas a los comunes y lascivos deleites; los turcos, al vicio nefando y a otras vilezas dignas de toda ignominia, puesto que en muchas particularidades concernientes a la justicia y gobernación nos excedan, según dicen. (...) Pero al cabo, ni la justicia, ni la prudencia en los romanos, ni en los turcos, ni en moros, ni en otra gente que no tenga cognoscimiento del verdadero Dios, justicia, ni prudencia, ni virtud alguna es sino en aquella república cuyo instituidor, rector y gobernador el hijo de Dios es (...)* » in : Fray Bartolomé De Las Casas, *Obras Escogidas de Fray Bartolomé de Las Casas : Apologética Historia*, éd. par Juan Pérez de Tudela Bueso, vol. 4, Biblioteca de Autores Españoles (Madrid: Ediciones Atlas, 1958), 439-40.

⁴⁴⁶ Dans l'épilogue du même ouvrage, De las Casas conclue : « *Síguese luego que todas estas gentes [indianas] son bárbaras largo modo, según alguna cualidad, y ésta es la primera en cuanto son infieles; y esto solo por carecer de nuestra sancta fe, que se dice infidelidad pura negativa, o según pura negación, que no es pecado, como queda declarado, y así se contienen cuando a esto, dentro de la especie cuarta. Comprehéndense también dentro de la segunda por tres cualidades: la una, en cuanto carecían de letras (o de literal locución, como los ingleses). La segunda, porque son gentes humilimas, que obedecían en extraña y admirable manera a sus reyes. La tercera, por no hablar bien nuestro lenguaje ni nos entender; pero en ésta tan bárbaros como ellos nos son, somos nosotros a ellos.* » in : De Las Casas, 4:445.

romantique ; comme le montrent les courses de taureaux, il est cruel (à preuve les anciens auto-da-fe), et ce goût prouve que son origine est en partie hors d'Europe⁴⁴⁷.

La *différence impériale* se constitue ainsi au sein même de l'Occident à partir de la différenciation entre l'Europe « civilisée » et l'Europe du Sud (Espagne, Portugal, Italie et Grèce)⁴⁴⁸, et déplace les frontières de la *différence coloniale* pour inclure tous les peuples à civiliser, y compris les Turcs et les Maures. Selon Mignolo, cette *différence impériale* continue d'évoluer au XX^{ème} siècle, avec l'émergence de l'idée de l'Europe de l'Est, puis avec la formation de l'Union Européenne à la suite de la chute du mur de Berlin et du rideau de fer⁴⁴⁹.

Marina Gržinić s'est intéressée pendant des années à la théorie postcoloniale et au structuralisme français, mais c'est grâce à Sabine Breitwieser (qui a été la fondatrice et directrice de la Fondation Generali pour la promotion des arts visuels à Vienne en Autriche entre 1988 et 2007), que Gržinić découvre le courant décolonial latino-américain et plus particulièrement la pensée de Walter Mignolo. En 2008, Gržinić et Aina Smid produisent une vidéo intitulée *OBSEDENOST*⁴⁵⁰ basée sur les propositions théoriques de Walter Mignolo, Sefik Tatlic, Ana Vujanović et Alain Badiou. Gržinić également publie une interview en trois parties de Mignolo intitulée « *Delinking epistemology from capital and pluri-versality* » dans la revue slovène *Reartikulacija*⁴⁵¹ (dans les numéros 4, 5 et 6 de la revue, en 2008 et 2009). De plus, un article de Mignolo intitulé « *The communal and the decolonial* » est inclus dans le numéro 14 (janvier 2010) du journal roumain *Pavilion*, édité par Marina Gržinić⁴⁵². Le 5 octobre 2010, Gržinić organise une conférence à l'Académie de Beaux-Arts de Vienne avec Walter Mignolo et Madina Tlostanova, philosophe russe et professeure à l'Université de l'Amitié des Peuples à Moscou, intitulée « Esthétiques Décoloniales ». Dans le cadre de l'exposition *Estéticas Decoloniales*, Gržinić présente une série d'œuvres de vidéo-art d'artistes abordant la Modernité/Colonialité depuis la *blessure impériale*, comprenant huit vidéos⁴⁵³.

⁴⁴⁷ Immanuel Kant, *Anthropologie d'un point de vue pragmatique : précédé de Michel Foucault, introduction à l'anthropologie*, trad. par Michel Foucault, Bibliothèque des textes philosophiques (Paris: Vrin, 2008), 248.

⁴⁴⁸ Sur l'idée de l'Europe du Sud, voir : Roberto Dainotto, *Europe (in Theory)* (Duke University Press, 2007), <https://doi.org/10.1215/9780822389620>.

⁴⁴⁹ Mignolo, *Historias locales, diseños globales*, 42-43.

⁴⁵⁰ *OBSEDENOST*, mini DV, 2008, <http://grzinic-smid.si/?p=396>.

⁴⁵¹ Marina Gržinić, « De-linking epistemology from capital and pluri-versality- a conversation with Walter Mignolo, part 1 », *Reartikulacija*, n° 4 (t 2008): 20-22.

⁴⁵² Le journal *Pavilion* est le producteur de la Biennale de Bucarest. Marina Gržinić fut l'éditrice invitée du numéro 14. Walter Mignolo, « The Communal and the Decolonial », *Pavilion. Journal for Politics and Culture*, n° 14 (janvier 2010): 147-55 Le numéro est entièrement consultable sur : https://www.pavilionmagazine.org/files/download/pavilion_14.pdf.

⁴⁵³ La sélection de vidéos par Marina Gržinić est composée de : *Broken H-H-H-Hea Egg* (2000) de Zvonka T. Simčić, *Le Franc-tireur* (2007) d'Adela Jusić, *Femme Présidente* (2004-2005) de Lana Čmajčanin, *Sous/Sur la*

De son côté, Tanja Ostojić est une artiste multidisciplinaire née en Yougoslavie, dans l'actuelle Serbie, et résidant à Berlin. Son travail aborde notamment la migration des pays de l'Europe de l'Est vers l'Europe, en mettant l'accent sur la condition des femmes dans ce phénomène, ainsi que sur les rapports de pouvoir et domination dans le circuit de l'art. En décembre 2005, Ostojić participe à la campagne artistique « *25 peaces* » organisée par l'agence euro-PART en Autriche pour célébrer la présidence autrichienne de l'Union Européenne. Cette campagne consistait à afficher de grands panneaux avec des images créées par 75 artistes de 25 pays, autour de l'idée de l'Europe. L'œuvre de Tanja Ostojić, intitulée « *After Courbet, l'Origine du monde* », montrait son propre pubis habillé d'une culotte avec l'image du drapeau européen. Cette image, ainsi que celle de l'artiste andalou Carlos Aires, ont provoqué un énorme scandale politique qui leur a valu une grande visibilité médiatique, mais qui les a également exclus de cette campagne⁴⁵⁴. Selon le professeur spécialiste en géo-critique Bertrand Westphal, avec cette affiche Tanja Ostojić

[...] entendait dénoncer les conditions d'intégration des ressortissants balkaniques, particulièrement des femmes sexuellement exploitées, dans l'Union européenne. Placardée sous forme de poster dans l'espace public autrichien, l'œuvre avait provoqué une levée de boucliers. Une partie de la presse du pays cria au scandale. La nudité se limitait à quelques centimètres carrés de peau découverte, mais la référence à Courbet avait suffi. Pour les *bacchettoni* des temps modernes, le plus grave était qu'« *After Courbet : L'Origine du monde* » convoquât l'idée de nation. Le montage photographique de Tanja Ostojić avait heurté les nationalistes de tout poil⁴⁵⁵.

Dans *Estéticas Decoloniales*, Ostojić présente le processus « *Buscando un marido con pasaporte europeo* » (2000-2005). Cette œuvre est le registre d'une action performative que l'artiste a menée durant cinq ans et qu'elle a publiée pour rendre visibles les politiques de migration de l'Union Européenne. Pour ce projet, l'artiste a fait paraître une annonce intitulée « *A la recherche d'un mari avec un passeport européen* », avec une photo d'elle nue et rasée, ainsi que ses coordonnées électroniques pour la réception de candidatures, dans différents médias. La photo, qui évoque des images d'extermination de la vie telles celles utilisées durant la Shoah, montre le corps féminin comme un objet dépourvu de subjectivité, comme une marchandise à

Burqa (2008) de Leila Čmajčanin, *Néo-citoyens* (2006-2008) de Petja Dimitrova, *Sans Papiers* (2004) de Tanja Ostojic et David Rych, *Mouvement. Privatisé* (2009) d'Anna Hoffner, et *Maison Orientale* (2003), HI-RES (2006) et *Obsession* (2008) de Marina Gržinic et Aina Smid.

⁴⁵⁴ Jennifer Allen, « *Censorship in Austria; De Stichtung Stedelijk; The Vincent 2006; Regina José Galindo in Paris* », *Artforum*, 3 janvier 2006, <https://www.artforum.com/news/censorship-in-austria-de-stichtung-stedelijk-the-vincent-2006-regina-jose-galindo-in-paris-10164>; Sur ce scandale voir, entre autres : « *Austria retira los polémicos carteles sexuales proeuropeos* », *El País*, 30 décembre 2005, sect. Internacional, https://elpais.com/internacional/2005/12/30/actualidad/1135897207_850215.html; Marion Kraske et Annette Langer, « *Scandal in Austria: Art or Porn?* », *Der Spiegel International*, 2 janvier 2006, sect. International, <https://www.spiegel.de/international/scandal-in-austria-art-or-porn-a-392803.html>; Lisbeth Kirk, « *EU Sex-Posters Spark Protests in Austria* », *EUobserver*, 29 décembre 2005, sect. Political Affairs, <https://euobserver.com/political/20612>.

⁴⁵⁵ Bertrand Westphal, *Atlas des égarements: études géocritiques* (Les Éditions de Minuit, 2019), 139.

échanger contre un service. À la suite de centaines de réponses, l'artiste a échangé plus de cinq cents lettres avec de nombreux candidats du monde entier.

Après six mois de correspondance avec un Allemand, Tanja Ostojić organise leur rencontre devant le Musée d'Art Contemporain de Belgrade comme une performance publique. Un mois plus tard, ils se marient à Belgrade et elle fait une demande de titre de séjour « vie privée et familiale » en Allemagne grâce au certificat international de mariage. Avec le titre de séjour que le gouvernement allemand lui accorde, elle déménage à Düsseldorf où elle réside pendant trois ans et demi. Cependant, une fois son titre de séjour expiré, le gouvernement allemand lui délivre un nouveau titre de séjour temporaire pour deux ans au lieu de la carte de résidente permanente qu'elle espérait. En conséquence, Tanja Ostojić et son mari divorcent, ce qu'elle célèbre dans le cadre de l'exposition de son *Integration Projet Office* à la Gallery35 à Berlin⁴⁵⁶.



Figure 12

Ostojić utilise ainsi des méthodes artistiques pour contourner la loi afin de « réclamer ses propres droits »⁴⁵⁷ dont la loi l'a exclue (en référence au droit de libre circulation, par

⁴⁵⁶ La description du projet est extraite de : Tanja Ostojić, « Cruzando fronteras », in *Estéticas y opción decolonial*, trad. par Álvaro José Moreno Gutiérrez, 1. ed, Creaciones (Bogota: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012), 106; Mignolo, « Aiesthesis decolonial », 22-25.

⁴⁵⁷ Dans le texte original : « In order to re-claim my own rights that I have been restricted from by current EU laws » dans : Tanja Ostojić, Marina Gržinić, et Adele Eisenstein, éd., *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić* (Exhibition Integration Impossible?: The Politics of Migration in the Work of Tanja Ostojić 2000 - 07, Berlin: Argobooks, 2009), 106.

exemple) et exposer à un large public les politiques migratoires auxquelles une grande partie de la population -en l'occurrence non-européenne- est soumise.

Conceptualisation à partir de la critique de matrice coloniale du pouvoir

Un autre type de discours est celui des artistes/chercheurs qui, à travers leur démarche artistique, construisent une critique de la *matrice coloniale du pouvoir* et de ses façons d'opérer dans divers domaines : la *colonialité de la nature*, la *colonialité visuelle*, la *colonialité sonore*, la *colonialité du temps*, la *colonialité des sens*... Ce discours critique ne correspond pas forcément à une énonciation depuis une identité subalterne, mais il cherche à rendre visible la *matrice coloniale du pouvoir*. Dans ce type de discours, nous distinguons deux groupes : ceux qui critiquent un ou plusieurs aspects de la Modernité sans forcément utiliser les concepts de la théorie de la Modernité/Colonialité/Décolonialité, et ceux qui mobilisent consciemment et de manière informée ce cadre théorique pour articuler leur discours. Le second groupe comprend les artistes/chercheurs/doctorants du DECLA, qui ont été formés sur la théorie de la colonialité et ont participé aux premières discussions sur le concept d'esthétique décoloniale au cours de leur première année de formation doctorale. Un autre membre important de ce groupe est le chercheur mexicain Rolando Vázquez, qui est proche du groupe Modernité/Colonialité depuis plusieurs années. Présentons ce groupe d'artistes/chercheurs exposés dans *Estéticas Decoloniales*.

Alex Schlenker

Alex Schlenker (Bogota, 1969) est un artiste visuel et réalisateur de cinéma. Il s'intéresse à ce que Joaquín Barriendos appelle la *colonialité visuelle*⁴⁵⁸. Dans le cadre de son doctorat en Études Culturelles Latino-Américains à l'Universidad Andina Simón Bolívar à Quito, il réalise une thèse dirigée par Adolfo Albán Achinte, en étroite dialogue avec Walter Mignolo et Ramón Grosfoguel, portant sur les cartographies du pouvoir à partir des photographies des archives d'un studio photographique situé de la ville d'Ibarra, dans le nord de l'Équateur⁴⁵⁹.

Dans le cadre de l'exposition *Estéticas Decoloniales* Schlenker présente son film documentaire *Chigualeros* (80'/2009), qui met en lumière l'Orchestre "Los Chigualeros". Cette

⁴⁵⁸ Joaquín Barriendos Rodríguez, « La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico », *Nómadas*, n° 35 (octobre 2011): 13-29.

⁴⁵⁹ Sa thèse doctorale est consultable sur : Alex Schlenker, « Indagaciones visuales en la representación fotográfica del foto estudio Rosales: cartografía de los flujos de poder. Apuntes de navegación de un velero llamado Plataforma SUR » (Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2013), <http://hdl.handle.net/10644/3909>.

bande de salsa et de musique afro-équatorienne est composée de musiciens afro-équatoriens originaires des régions les plus reculées de la province d'Esmeraldas en Équateur. Ils ont appris de manière autodidacte la composition et l'exécution musicale de leurs thèmes, et se sont produits pendant plus de trente ans sur des scènes importantes à l'intérieur et à l'extérieur de l'Équateur, avec de grands musiciens tels qu'Oscar de León, Willi Colón, Rubén Blades et Cachaíto López. Lors de la rencontre universitaire, Schlenker présente une communication sur sa recherche doctorale, où il explore la relation entre mémoire, image et récit dans une perspective décoloniale.



Figure 13

En effet, Schlenker cherche à développer un cadre théorique et une méthodologie pour aborder la représentation visuelle du genre, de la classe et de l'ethnie⁴⁶⁰, à partir de l'étude, la classification et l'analyse d'un ensemble d'images prises dans l'étude photographique Rosales, à Ibarra, Équateur, entre 1925 et 1965⁴⁶¹. Cette approche des « études culturelles visuelles »

⁴⁶⁰ Alex Schlenker, « Imagen, Memoria, Modernidad: “Perspectivas-Otras” para el abordaje de la representación visual », in *Estéticas y opción decolonial*, 1. ed, Creaciones (Bogota: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012), 165.

⁴⁶¹ L'archive est constituée d'environ 45 000 photographies prises dans la ville d'Ibarra, en Équateur, entre 1925 et 1965 et a été retrouvée par Schlenker en 2006 lors de la vente d'un ancien immeuble.

(ECV) peut contribuer à rendre visible la *matrice coloniale du pouvoir* dans la représentation visuelle de ces catégories sociales, et ainsi participer à une démarche décoloniale. Selon lui,

El desafío de pensar unos (ECV) que indaguen en la mirada [fotográfica] y las relaciones de poder y dominación que la constituyen, radica en plantear un giro-visual-decolonial en el que la imagen no sea depositaria y portadora del poder colonial, sino la herramienta de descolonización de “la matriz colonial [...]”. Crear imágenes debe pasar de ser una herramienta de la dominación patriarcal-capitalista a ser un instrumento de desafío epistemológico que cuestione “el modelo newtoniano: simetría entre pasado y futuro, [donde] todo coexiste en el presente eterno” (Wallerstein, p. 4) como lo sugiere Wallerstein⁴⁶².

Mayra Estévez

Mayra Estévez Trujillo (Quito, ?) est aussi une artiste/doctorante qui travaille sur la colonialité, notamment en ce qui concerne la sonorité. En tant qu'artiste sonore, elle a cofondé le Centre Expérimental *Oído Salvaje* avec Fabiano Kueva et Iris Disse, une plateforme de recherche et d'expérimentation artistique sonore utilisant des technologies faibles (low-tech) de connexion et de transmission, entre 1996 et 2006⁴⁶³. Dans son mémoire de Master, antérieur à l'exposition *Estéticas Decoloniales*, Mayra Estévez écrit déjà que son but est d'« établir une perspective épistémologique et politique des pratiques artistiques sonores, en lien avec des projets issus des études culturelles tels que le projet Modernité-Colonialité, les théories postcoloniales et les études subalternes »⁴⁶⁴. Cet objectif se renforce pendant sa formation doctorale, où elle se concentre sur ce qu'elle appelle la *colonialité de la sonorité*.

Pour l'exposition *Estéticas Decoloniales*, Estévez invite son complice artistique de longue date, Fabiano Kueva, ainsi que l'artiste plastique et musicien colombien, Carlos Bonil, et l'artiste et thérapeute sonore Freddy Jiménez, pour créer une pièce *in situ* intitulée « *Proyecto Quadra V.2 : Historias portátiles* » (2010). Ce projet collectif est une installation sonore quadriphonique qui établit une spatialité à partir des croisements entre quatre propositions sonores diffusées dans quatre enceintes placées face à face, aux quatre points cardinaux. Les propositions sonores ont été conçues à partir de quatre concepts : la violence, le déchirement, le transit et la guérison. Selon Mayra Estévez, cette installation devient un « document critique des

⁴⁶² Schlenker, « Imagen, Memoria, Modernidad: “Perspectivas-Otras” para el abordaje de la representación visual », 180.

⁴⁶³ Fabiano Kueva, « CENTRO EXPERIMENTAL OÍDO SALVAJE (1996-2016) », *ANTENAS-INTERVENCIONES (2008-2014)* (blog), consulté le 1 septembre 2021, <https://antenas-intervenciones.blogspot.com/>.

⁴⁶⁴ Mayra Estévez Tujillo, « Estudios Sonoros desde la Región Andina UIO-BOG » (Maestría en Estudios Culturales, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2008), 4, <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/1108>.

pratiques sonores coloniales, passées et présentes, à partir desquelles le régime colonial de la sonorité s'érige »⁴⁶⁵.



Figure 14

Carlos Bonil propose une intervention musicale qui interroge les rapports entre l'humain et la machine/technologie à partir de déchets, d'objets recyclés, démontés et réutilisés, comme une façon de remettre en question les discours de la modernisation. Freddy Jiménez construit sa proposition sonore à partir de chants et de sons ancestraux utilisés dans les préparations du corps et de l'espace pour les cérémonies de guérison. Quant à Fabiano Kueva, il crée un montage sonore à partir de la notion de « résidu » comme récit politique : des discours et de sons de « ce qui est resté » dans les rues de Quito après la tentative de coup d'État que l'Équateur a vécue le 20 septembre 2010. Finalement, Mayra Estévez choisit d'adapter une mise en audio de fragments des chroniques de la Conquête des Amériques interprétées en langue maya-tseltal par María Patricia Pérez. La création sonore mélange installation sonore, action *in situ* (des fragments des communications de Tanja Ostojić et de Walter Mignolo lors de la rencontre qui a précédé l'exposition), transmission par satellite et émission radio en direct⁴⁶⁶, créant un document qui met en contact des réalités spatio-temporelles différentes.

⁴⁶⁵ Estévez Tujillo, 136.

⁴⁶⁶ La transmission sonore peut être écoutée sur : Oído Salvaje, « ANTENAS 28: QUADRA V.2 desde Bogota », *ANTENAS-INTERVENCIONES (2008-2014)* (blog), consulté le 2 septembre 2021, <https://antenas-intervenciones.blogspot.com/2010/11/antenas-28-quadra-v2-desde-bogota.html>.

Rolando Vázquez

Pour sa part, Rolando Vázquez (Mexico, 1974) est un sociologue et maître de conférences au Collège Universitaire Roosevelt de l'Université d'Utrecht aux Pays-Bas. Ses lignes de recherche incluent la *colonialité du temps*, de l'esthétique et de l'éducation. Vázquez s'intéresse notamment aux politiques du temps et a créé le concept de « temps relationnel » entendu comme « une altérité radicalement multiple qui contient la pluralité de tout le vécu, une pluralité ouverte d'expériences, de mémoires ancestrales, de relations avec les autres, avec nous-mêmes et avec le monde »⁴⁶⁷. En 2007, il est invité à participer à un séminaire co-organisé par Arturo Escobar et Walter D. Mignolo à l'Université de Caroline du Nord sur ce sujet.

En janvier 2009, lors du « *Festival Mundial de la Digna Rabia* »⁴⁶⁸ organisé au Mexique par l'Armée Zapatiste de Libération Nationale, Rolando Vázquez évoque avec Walter D. Mignolo son envie de créer une école d'été sur l'esclavage à Middelburg (ville clé dans le commerce triangulaire du XVI^{ème} siècle et où se situe depuis 2004 le Collège Universitaire Roosevelt). Mignolo décide de s'associer à l'idée et ils fondent ainsi l'École décoloniale d'été de Middelburg (NL) (*Decolonial Summer School Middelburg*), hébergée par l'Université d'Utrecht en collaboration avec le Centre d'Études Globales et Humanités de l'Université de Duke. La première édition a lieu l'été 2010 et l'école se poursuit jusqu'à aujourd'hui⁴⁶⁹.

Au cours de ses cinq premières éditions, l'école décoloniale de Middelburg a abordé des sujets liés à l'esclavage dans une perspective décoloniale, pour ensuite se consacrer pleinement à la théorie décoloniale à partir de 2016⁴⁷⁰. Cet espace académique est devenu un nœud fondamental du réseau Modernité/Colonialité, notamment en Europe. Il permet des rencontres entre des penseurs proches de la pensée décoloniale et offre une formation pour les nouvelles générations.

Vázquez pratiquait la photographie et l'abordait à partir de ses réflexions sur le « temps relationnel » et la critique de l'immanence de la présence de la Modernité/Colonialité. Pendant l'école décoloniale d'été 2010, Mignolo l'invite à présenter quelques-unes de ses photographies dans l'exposition *Estéticas Decoloniales*. Il propose une série de quatre

⁴⁶⁷ Rolando Vázquez et Miriam Barrera, « Entretien avec Rolando Vasquez. Aesthesis décoloniales et temps relationnels. », in *La Désobéissance Epistémique. Rhétorique de la Modernité, Logique de la Colonialité et Grammaire de la Décolonialité*, Critique sociale et pensée juridique, no 2 (Bruxelles: P.I.E. Peter Lang, 2015), 179.

⁴⁶⁸ Sur ce festival voir : <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2008/11/29/comunicado-de-la-comision-sexta-y-la-comision-intergalactica-del-ezln-a-ls-participantes-del-festival/>

⁴⁶⁹ Rolando Vázquez, entretien réalisé par Marcelle Bruce, 4 mars 2021.

⁴⁷⁰ Voir : <https://decolonialsummerschool.wordpress.com/>

images intitulée « *Fotografía crítica* » (2007), à travers laquelle il tente de dévoiler la rhétorique visuelle de la Modernité et ses formes de représentation. La série présentée est composée de photographies de fragments des murs de la ville de San Cristóbal et de la ville de Mexico, qui témoignent de la rencontre de multiples mains et de multiples temps. Elles ne cherchent pas à s'appropriier d'un moment unique et éphémère du présent, ni à fixer les géographies parfaites de l'architecture ou de la perspective, mais plutôt à révéler la présence comme le voile visible d'un passé qui demeure vivant : comme un temps relationnel.



Figure 15

Javier Romero

Un cas particulier est celui de l'anthropologue bolivien Javier Romero (Oruro, ?), qui suit en 2006 une formation diplômante en philosophie politique avec Enrique Dussel à l'Universidad Mayor de San Andrés à La Paz avant de commencer le Doctorat en Études Culturelles à l'Université Andine Simón Bolívar à Quito dans la promotion 2009-2014. Romero s'intéresse à la fête en tant que phénomène culturel et se spécialise dans l'étude du Carnaval d'Oruro en Bolivie, en tant que phénomène historico-socio-culturel en tension entre la reproduction de la colonialité et la résistance et la production de processus décoloniaux⁴⁷¹.

⁴⁷¹ Voir : Javier Reynaldo Romero Flores, « Interculturalidad y liberación. A propósito del Carnaval de Oruro », in *Dinámicas interculturales en contextos (trans)andinos* (Oruro, Bolivia: Centro de Ecología y Pueblos Andinos CEPA/ Consejo Interuniversitario Flamenco VLIR-UOS, 2009), 97-127; Javier Reynaldo Romero Flores, « Legitimación de la modernidad/colonialidad en el carnaval de Oruro », *T'inkazos*, n° 31 (2012): 137-56; Javier

Romero se distingue de ses collègues doctorants en précisant que son point de départ n'est ni l'art ni l'esthétique, mais l'approche des phénomènes culturels à partir d'un point de vue anthropologique : « *Mi caminar, no va por la estética, ni por la aiesthesis, [...] más bien se hunde en el mundo de los saxras, de los anchachus y del supa y brota junto con las almas, los 'diablos' y las nuevas papas en el tiempo de la Anata* ⁴⁷². A partir de cette approche, il critique la séparation des sphères d'activité dans la Modernité/Colonialité et la hiérarchisation intrinsèque à ce modèle civilisationnel qui conçoit des phénomènes, tels que le carnaval, comme des expressions populaires culturelles et non comme un élément intrinsèque de l'organisation politico-sociale d'une communauté, et de la transmission et la reproduction d'une façon de comprendre le monde et notre relation au milieu.

Romero ne prétend pas présenter une œuvre d'art ni utiliser un langage artistique. Il participe à l'exposition *Estéticas Decoloniales* avec un documentaire de 37 minutes sur le Carnaval d'Oruro, filmé en 2002, où il tente de montrer les possibilités politiques de subversion dans la dynamique festive du carnaval. L'accent est mis sur la couleur, le mouvement et les relations avec l'espace, comme outils de lutte pour la libération, la production et la reproduction de la vie dans les Andes boliviennes.



Figure 16

Reynaldo Romero Flores, « Insurgencia festiva en Oruro-Bolivia. Entre muertos, tolqas, “diablos”, morenos y otros “demonios” » (Doctorado en Estudios Cultrales Latinoamericanos, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2015), <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4893>.

⁴⁷² Javier Reynaldo Romero Flores, « Sensibilidades vitales: fiesta, color, movimiento y vida en el espacio festivo de Oruro-Bolivia », in *Estéticas y opción decolonial*, 1. ed, Creaciones (Bogota: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012), 233.

Critique de la Modernité/Colonialité

Dans le groupe d'artistes qui cherchent à critiquer un ou plusieurs aspects de la Modernité/Colonialité à travers leurs pratiques, sans forcément connaître ou utiliser la théorie de la colonialité ou les concepts du groupe Modernité/Colonialité, nous identifions deux artistes qui abordent la *colonialité de la Nature* : Eulalia De Valdenebro et Martín Alonso Roa.

Eulalia De Valdenebro

Eulalia De Valdenebro (Bogota, 1978) se concentre sur la relation entre les êtres humains et le monde végétal et interroge le rapport de domination établi sur la croyance d'une séparation entre Nature et Culture. En 2009, De Valdenebro participe à la X^{ème} Biennale d'Art de Bogota au Musée d'Art Moderne, où María Elvira Ardila faisait partie de l'équipe curatoriale. Son projet intitulé « De la steppe au dessert » est une critique de la commande qui lui avait été passée par le *Museo Casa Francisco José de Caldas*⁴⁷³. Cette commande consistait à repérer et sélectionner, avec l'aide d'un botaniste, des espèces botaniques natives de la forêt tropicale colombienne pour ensuite les illustrer à des fins pédagogiques afin de montrer « une nature presque vierge, comme celle qu'avait connue Francisco José de Caldas »⁴⁷⁴.

Suite à cette « Nouvelle Expédition Botanique », De Valdenebro interroge la façon dont la Nature est perçue comme une ressource d'exploitation et appelle à une reconnaissance de l'humain comme acteur dans -et non sur- la nature. Dans « De la steppe au désert », elle présente son travail, composé de dessins et photographies collectés pendant l'expédition botanique, comme le « négatif désagrégé » de la commande du Musée Francisco José de Caldas. Elle montre l'image idéalisée de la nature infinie et abondante du XIX^{ème} siècle en contraste avec la nature contemporaine marquée par les traces humaines.

Ce travail est le début d'une recherche sur les rapports entre l'être humain, la construction de l'identité nationale et la nature, qui se poursuit dans « *Nativas/Foráneas* » (2010),

⁴⁷³ Francisco José de Caldas (1768-1816) était un scientifique, militaire, astronome, naturaliste, botaniste et géographe créole colombien. Il a participé à l'indépendance de la Colombie de la couronne espagnole et à l'Expédition Botanique du Nouveau Royaume de Grenade (1783 et 1813), ordonnée par Charles III et dirigée par José Celestino Mutis, dans le but de dresser un inventaire et cartographier les richesses naturelles du Vice-royaume. L'expédition était accompagnée des artistes qui devaient illustrer la faune et la flore classifiée. Cette expédition suivait l'esprit des physiocrates français et de la philosophie des Lumières qui voyait dans la maîtrise de la Nature par l'Homme la clé du progrès et de la civilisation. La découverte de la nature américaine et spécifiquement colombienne a créé, selon l'historiographie officielle colombienne, un sentiment de nationalisme chez les participants de l'Expédition ce qui expliquerait le fait que tous les créoles y participant, se sont engagés dans le mouvement indépendantiste.

⁴⁷⁴ <http://eulaliadevaldenebro.com/paramo.html>

présentée par Eulalia De Valdenebro dans l'exposition *Estéticas Decoloniales*. Cette œuvre est le début d'un projet⁴⁷⁵ de sculpture vivante au centre de Bogota, faite de plantes « natives » de la forêt andine qui sont devenues « étrangères » à la suite de l'importation au XX^{ème} siècle d'espèces subtropicales, telles que les pins ou les eucalyptus (plus productives), qui ont fini par coloniser la nature andine et remplacer plusieurs espèces locales. Selon De Valdenebro, les jardins, parcs et espaces verts de la ville de Bogota sont actuellement composés à 90% d'espèces étrangères⁴⁷⁶ ; mais celles-ci sont perçues par une bonne partie de la population Bogotanaise comme des espèces locales.

L'œuvre est projetée comme une sculpture vivante faite avec vingt-et-une plantes « natives/étrangères » de l'ancienne savane occupée actuellement par la ville de Bogota. Elle interroge le concept de « natif » et d'« étranger » en relation avec deux échelles de temps : le temps géologique et le temps anthropique. Les espèces végétales existent depuis bien plus longtemps que notre espèce humaine et elles ont utilisé les migrations humaines pour voyager. Quand on pense aux espèces végétales natives d'un territoire, nous nous plaçons dans une échelle de milliers d'années. Dans les cas des Andes, les espèces natives de la forêt andine sont celles qui se sont adaptées aux conditions climatiques du territoire depuis la formation de la chaîne montagneuse il y a dix millions d'années. Cependant, quand on pense à l'échelle humaine, combien de temps faut-il pour considérer quelqu'un « natif » de quelque part ? La migration est un phénomène inhérent à l'espèce humaine et le passage entre la qualité d'étranger à celle de natif peut se faire sur une ou plusieurs générations, dépassant difficilement un siècle.

Avec « *Nativas/Foráneas* », l'artiste propose de repenser le monde des plantes à partir de l'échelle humaine. Les espèces étrangères seraient celles qui sont étranges par rapport au paysage façonné par l'humain sur le territoire de Bogota, c'est-à-dire, la dense forêt andine enchevêtrée qui existait encore jusqu'au XVIII^{ème} siècle. Cette forêt a été remplacé depuis le XIX^{ème} siècle par les cultures organisées et linéaires de pins, d'eucalyptus et de sauges qui sont

⁴⁷⁵ Le projet est né en 2010 à partir d'une « carte blanche » proposée par la Chambre de Commerce de Bogota à Eulalia De Valdenebro. Néanmoins, pour le développer, elle a dû créer une pépinière de plantes natives qui seraient ensuite utilisées comme matériel pour la sculpture vivante. Or, la temporalité des plantes n'était pas compatible avec celle de l'exposition (1 an) et elle a finalement exposé l'étude menée dans la forêt pour comprendre et sélectionner les espèces végétales ainsi que de photographies, dessins et un croquis de la sculpture projetée à échelle 1 : 1. L'artiste a ensuite continué ses recherches pendant 4 ans, en le proposant et l'adaptant à différents espaces de la capitale colombienne jusqu'à ce qu'en 2014 l'Université Jorge Tadeo Lozano accueille cette œuvre.

⁴⁷⁶ Eulalia De Valdenebro, « *Nativas/Foráneas, un principio Metantrópico* », in *Ejercicios decolonizantes II: arte y experiencias estéticas desobedientes*, 1a ed compendiada, Colección El desprendimiento (Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Signo, 2016).

devenues le paysage avec lequel tous les habitants de Bogota ont grandi, depuis la constitution de l'État colombien.

Dans un article publié en 2016, après l'achèvement de l'œuvre dans une courée de l'Université Jorge Tadeo Lozano à Bogota, De Valdenebro écrit :

Diría entonces que este conjunto de plantas, sus disposiciones y formas pertenecen a una estética colonial de la formación del paisaje urbano y rural de la sabana de Bogota. Pienso que las especies nativas del bosque andino quedaron cobijadas bajo las mismas políticas de blanqueamiento de raza que se implementaron en la colonia. Un enclave de bosque nativo en una hacienda próspera y productiva debía verse con igual desprecio que los rasgos indígenas o africanos en los criollos que fundaron la República⁴⁷⁷.



Figure 17

Martín Alonso Roa

Pour sa part, Martín Alonso Roa (Bogota, ?) est un artiste plasticien qui a travaillé en tant que chercheur en histoire et d'art au Musée National de Colombie, spécialisé dans la collection numismatique. Au fil du temps, son intérêt s'est progressivement tourné vers les questions environnementales, abordées sous un angle anthropologique. Roa s'occupe particulièrement de la relation entre la nature et les cosmovisions indigènes. Graduellement, il s'est investi dans une

⁴⁷⁷ De Valdenebro.

forme de « guérison » de la nature, brouillant la frontière entre l'art et le rituel. Son travail se concentre sur la critique de la raison instrumentale qui a amené la transformation de l'environnement en une source exploitable de ressources, ainsi que sur la question de la *colonialité de la nature*.

Pour *Estéticas Decoloniales*, les commissaires de l'exposition décident de présenter l'œuvre de Martín Alonso Roa en deux parties. La première correspond à son étape d'artiste-chercheur spécialisé en histoire et numismatique, et une deuxième qui correspond à son étape plus récente de « guérisseur de la nature ». La première œuvre, *Banco de Ukarib* (2007), est un photomontage sur un ancien billet colombien, au nom d'une banque fictive appelée *Ukarib* (qui rappelle les *Caraïbes* ou *Karib*). L'artiste s'approprie de gravures réalisées par des Européens lors de leurs voyages en Amérique au XIX^{ème} siècle, qui reflètent un regard colonial sur les autochtones. Comme l'a souligné le sociologue de l'art et enseignant de l'université Jorge Tadeo Lozano de Bogota, Elkin Rubiano, les billets des banques nationales reprennent des symboles qui contribuent à la construction d'un récit national avec des héros, des images du patrimoine culturel et naturel, sur lequel une fierté et une identité nationales homogène sont érigées⁴⁷⁸. L'histoire numismatique est particulièrement importante en Colombie, pays où la frappe de monnaies d'or a commencé en 1621, sur ordre du roi Philippe III⁴⁷⁹. Elle est liée à l'histoire de la Colombie et celle de la colonialité : la frappe de monnaie en Amérique a été réalisée au prix de la torture, du sang et de la vie de millions d'Indigènes et d'esclaves noirs⁴⁸⁰. C'est cette face cachée que Martín Alonso Roa rend visible avec ce photomontage, où ce sont les victimes directes de l'incorporation de l'Amérique latine au système-monde capitaliste qui deviennent des symboles. Pour Rubiano, une autre lecture de cette œuvre est possible : l'argent

⁴⁷⁸ Elkin Rubiano, « Discursos curatoriales y prácticas artísticas: Aciertos y desencuentros en "Estéticas decoloniales" », in *Arte y emancipación estética*, éd. par Porfirio Cardona Restrepo et Augusto Solórzano, Primera edición, *Estéticas contemporáneas 3* (Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2012), 62.

⁴⁷⁹ Angelina Araújo, « La Colección Numismática del banco central de Colombia », *Billetteria*, n° 13 (Abril 2013): 26.

⁴⁸⁰ En citant Tulio Halperin Donghi, Agustín Cueva explique que « ...hasta tal punto abunda el trabajo indio que sólo las mayores haciendas de amalgama del mineral utilizan mulas para pisar la mezcla de éste y mercurio; los bolicheros que practican esa actividad en ínfima escala emplean indios "que durante horas pisotean el mercurio para mezclarlo con la masa mineral", y -pese a que estos bolicheros utilizan para financiar estas actividades dinero tomado a crédito con interés elevado- logran, 'explotando a los indios en todas las formas posibles...hacer considerable fortuna en pocos años. » Agustín Cueva Dávila, *El desarrollo del capitalismo en América Latina: ensayo de interpretación histórica*, 9. ed, Historia (México: Siglo Veintiuno Ed, 1986), 24; Pour approfondir sur les questions de la distribution et les conditions de travail dans le secteur à l'époque, voir : Peter Bakewell, « La minería en la Hispanoamérica colonial », in *América Latina colonial: economía*, éd. par Leslie Bethell, vol. 3, Historia de América Latina (Barcelona: Ed. Crítica, 1990), 65-72.

donne de la valeur aux éléments constitutifs du billet et évacue le conflit qu'il représente. L'argent, tout comme le regard colonial, nivelle toute différence, selon Rubiano⁴⁸¹.



Figure 18

La deuxième partie des œuvres de Martín Alonso Roa correspond à l'étape dans laquelle il s'intéresse à la cosmovision des communautés indigènes et leur relation avec la nature, c'est-à-dire, aux ontologies relationnelles⁴⁸². En effet, la différence coloniale « se situe non seulement au niveau épistémologique [...], mais aussi au niveau ontologique, là où se structure le type de

⁴⁸¹ Rubiano, « Discursos curatoriales y prácticas artísticas: Aciertos y desencuentros en “Estéticas decoloniales” », 62-63.

⁴⁸² Dans les ontologies relationnelles, les mondes biophysiques, humains et surnaturels ne sont pas considérés comme des entités séparées, puisqu'il existe entre eux des liens de continuité. Voir : Arturo Escobar, *Sentir-penser avec la terre: l'écologie au-delà de l'Occident*, trad. par Atelier de traduction de la Revue d'Études Décoloniales Minga, Anthropocène (Paris: Éditions du Seuil, 2018).

relation que nous entretenons avec les étants du monde »⁴⁸³. Ainsi, sous forme d'offrandes de guérison, Roa crée des installations avec des éléments naturels là où l'être humain a « blessé » la nature au profit de l'extractivisme capitaliste. Trois enregistrements vidéo d'actions menées en 2010 à Cundinamarca sont présentés : *Ofrendas al Agua*, *Árbol de los frutos* et *Asiento de la lluvia*.



Figure 19

Alex Sastoque

Quant au travail de l'artiste plasticien Alex Sastoque (Bogota, ?), nous pouvons le situer à l'intersection de la réflexion sur la *colonialité des sens* et la *colonialité du savoir*. Depuis 2007, cet artiste s'intéresse à l'utilisation du *yagé* (ayahuasca)⁴⁸⁴ dans les communautés indigènes du département du Putumayo en Colombie. En 2009, il obtient son diplôme de Master en Arts Visuels de l'Université Javeriana de Bogota avec un mémoire sur l'art, le chamanisme et la guérison à travers l'ayahuasca⁴⁸⁵. En participant, tant comme témoin qu'activement, à des

⁴⁸³ Atelier de traduction de la Revue d'Études Décoloniales Minga, « Préface : Territoires en lutte, différence radicale et écologies pluriverselles : des pistes pour une autre praxis relationnelle », in *Sentir-penser avec la terre: l'écologie au-delà de l'Occident*, Anthropocène (Paris: Éditions du Seuil, 2018), 16.

⁴⁸⁴ L'ayahuasca ou yagé est une boisson hallucinogène préparée à base de deux plantes originaires de l'Amazonie et utilisée par nombreux peuples de la région de l'Amazonie à des fins sacrées, spirituels et curatifs.

⁴⁸⁵ Alex Sastoque Bermúdez, «Desde lo más profundo de la existencia. Arte, chamanismo y curación» (Maestría en Artes Visuales con énfasis en Expresión Audiovisual, Bogota, Pontificia Universidad Javeriana, 2009), <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/4666/tesis96.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

rituels de guérison avec la plante sacrée, l'artiste cherche à matérialiser en peinture et en vidéo-art les visions perçues pendant les séances de prise d'ayahuasca⁴⁸⁶. Selon Sastoque :

Mi proyecto pretende primero materializar en pintura y videoarte las visiones obtenidas en tomas de ayahuasca. El segundo objetivo de mi proyecto es transmitir el conocimiento, las enseñanzas, y las experiencias espirituales que he recibido a través de mis contactos con Mamos, Taitas y mi participación en rituales de yajé mediante prácticas de reflexión y experimentación artística

Pour *Estéticas Decoloniales*, il présente une vidéo de 3'13'' dans laquelle il tente de rendre compte, à travers des images réelles et virtuelles, de l'expérience qu'il a vécue lors d'une cérémonie d'ayahuasca. Bien que la proposition de Sastoque puisse être interprétée comme une tentative de rendre visibles d'autres formes de conception et de relation au monde, cela n'est pas nouveau et peut conduire à des exotisations et réifications identitaires dangereuses. En effet, la recherche des artistes sur des états de conscience altérés par des pratiques rituelles (souvent non-occidentales) et l'utilisation de plantes aux effets psychoactifs a été exploitée par de nombreux artistes occidentaux tout au long du XX^{ème} siècle, tels qu'Antonin Artaud ou Henri Michaux⁴⁸⁷.

En outre, le déplacement de l'expérience d'une pratique rituelle sacrée pour certaines communautés amazoniennes vers l'espace de la galerie d'art pour un public urbain, souvent blanc ou métis, soulève des questions sur les opérations de traduction qui s'opèrent entre les deux contextes et sur les représentations qui se construisent autour de l'ayahuasca. Pour les chercheuses en anthropologie Anne-Marie Losonczy et Silvia Mesturini Cappello, la représentation de l'ayahuasca comme hallucinogène puissant, induisant des visions à caractère mystique

fait d'elle à la fois le remède par excellence aux malaises existentiels, et la voie royale vers un nouveau rapport avec la nature, par la traversée des frontières entre le monde « occidental » et le monde indien. Ainsi, le mystère et la puissance attribués à l'ayahuasca s'appuient sur une dialectique particulière de l'identité et de l'altérité, dialectique qui se construit grâce à l'opposition binaire et emblématique entre l'« Occidental » et l'« Indigène ».⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ Sastoque Bermúdez, 7.

⁴⁸⁷ Fabrice Flahutez et Miguel Egaña, éd., « Les années soixante en France : une décennie sous LSD », in *Arts drogués* (Presses universitaires de Paris Nanterre, 2013), 39-52, <https://doi.org/10.4000/books.pupo.8228>.

⁴⁸⁸ Anne-Marie Losonczy et Silvia Mesturini Cappello, « Pourquoi l'ayahuasca ? : De l'internationalisation d'une pratique rituelle amérindienne », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 153 (31 mars 2011): 209, <https://doi.org/10.4000/assr.22832>.



Figure 20

Germán Toloza

Un autre artiste qui essaie de mobiliser la conceptualisation sur la Modernité/Colonialité/Décolonialité, au moins dans le cadre de cette exposition, est Germán Toloza (Bucaramanga, 1962-). L'œuvre de Toloza se caractérise par l'utilisation de la toile comme un élément visuel et de composition de l'œuvre, et non comme un simple support. La plupart de ses tableaux sont peints sur la toile crue, c'est-à-dire sans couleur de fond, et dans de grands formats qui permettent de placer le vide comme élément central de l'œuvre. Il recourt souvent à des éléments de la nature tels que des fruits, des animaux, des paysages, ainsi qu'à des techniques de dessin simples et traditionnelles pour interpeller sur la situation socio-politique de la Colombie⁴⁸⁹.

Dans un texte sur l'exposition « *El Estado del vacío* » à l'Universidad Nacional de Colombie, Santiago Rueda écrit :

Toloza combina en sus telas los colores puros y el dibujo impuro de la pintura popular, las figuras de las cartillas escolares, la paleta de los atardeceres de los murales de las pescaderías, para construir una narrativa protagonizada por las imágenes de la cultura de la mayoría marginada, y el binomio violencia y naturaleza ó “botánica política”⁴⁹⁰.

⁴⁸⁹ Voir : Isaac Rey Silva, « Las pinturas de Germán Toloza “El Estado del Vacío” », 2008, https://www.youtube.com/watch?v=nE_XA2owYqo.

⁴⁹⁰ Santiago Rueda Fajardo, « El Estado del Vacío – German Toloza », *Santiago Rueda. Investigación en arte y fotografía*. (blog), 24 janvier 2008, <https://santiagorueda.wordpress.com/2008/01/24/el-estado-del-vacio-german-toloza/>.

El nadador abandonado (2010), l'œuvre avec laquelle Toloza participe à l'exposition *Estéticas Decoloniales*, est une installation plastique composée d'une peinture sur toile et d'un ventilateur. Ici, Toloza joue sur diverses échelles et sur la notion de vide pour proposer une modification du regard de l'observateur. Dans cette œuvre, nous voyons un petit nageur avec un couteau entre les dents au milieu d'une grande toile vide traversée par une espèce de frontière qui évoque une carte géographique.

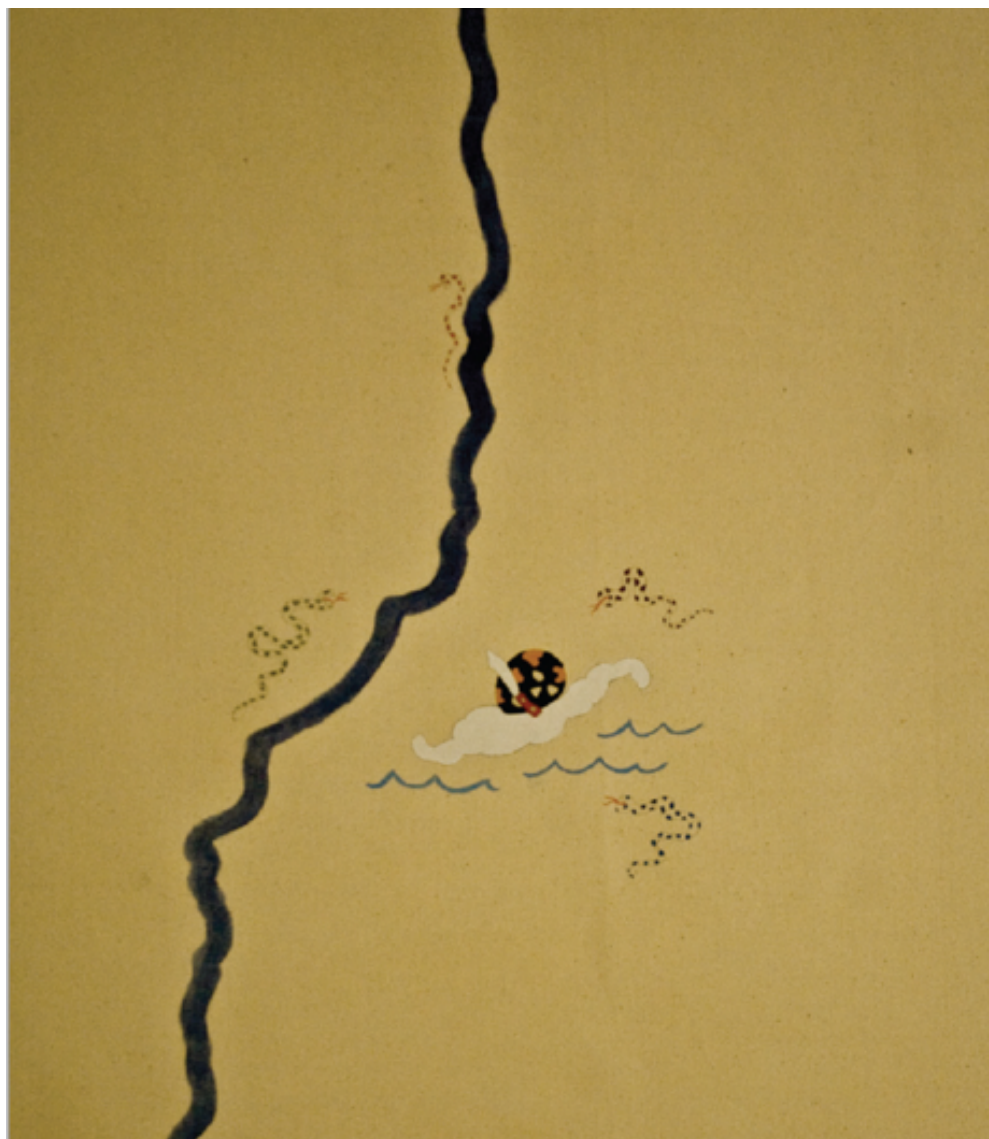


Figure 21

Dans le texte proposé par l'artiste pour l'exposition, Toloza écrit :

Si me lo preguntaran, en mis trabajos, la intención decolonial está dada por la forma en cómo la construcción del artefacto y el relato se comportan, las contradicciones de escala, de lleno y vacío, y de belleza plástica y horror, se activan mutuamente para vernos en el espejo de lo callado y para detonar la recuperación de la gravedad política que subyace en cada gesto simple de nuestra geografía, del paisaje y los pequeños relatos que son revestidos de aparente

*inocencia en nuestros cotidianos, pero en los cuales convive la decantación y el sentido de una realidad política y cultural forzada inútilmente a velarse en el olvido*⁴⁹¹.

En effet, il est légitime de questionner si les éléments évoqués, tels que le jeu d'échelles, l'interrogation du canon pictural moderne ou l'incorporation du populaire, du sale ou du laid, constituent véritablement des actes de « désobéissance esthétique » ou des stratégies décoloniales, ou s'ils relèvent simplement de pratiques artistiques courantes dans l'histoire de l'art. Pour qu'une démarche puisse être qualifiée de décoloniale, il est nécessaire qu'elle inclue une énonciation claire sur le positionnement de l'artiste vis-à-vis de la *matrice coloniale du pouvoir* et qu'elle aborde des questionnements spécifiques liés à cette problématique.

Dans le cas présent, le texte que l'artiste propose en réponse à la question posée par les commissaires reste très vague et générique, et pourrait correspondre à n'importe quelle autre exposition avec d'autres objectifs ou critères. Ainsi, c'est l'interprétation des commissaires ou du public qui pourrait analyser de l'œuvre dans une perspective décoloniale, sans que pour autant l'artiste soit engagé lui-même dans une telle démarche.

Énonciation depuis la Modernité

Cette réflexion nous amène à présenter trois artistes que nous considérons ne pas correspondre à la spécificité des pratiques artistiques décoloniales. Ces trois artistes ne mobilisent pas une conceptualisation décoloniale, contrairement à la plupart des artistes présentés précédemment. Notre hypothèse est qu'ils s'inscrivent dans le discours de la Modernité, c'est-à-dire, dans l'identité nationale métisse dominante en Colombie, plutôt que dans celui de la colonialité. Dans ce cas, la démarche décoloniale incombe davantage au commissaire qu'à l'artiste lui-même. L'analyse des œuvres selon une perspective décoloniale peut comporter le risque d'une lecture éloignée, voire opposée, à l'intention de l'artiste, bien que la plupart des artistes prônent l'idée de laisser ouvertes les possibilités de lecture de leurs œuvres.

José Alejandro Restrepo

José Alejandro Restrepo (Bogota, 1959) fait partie, avec Nadín Ospina et Doris Salcedo, entre autres, d'une génération d'artistes nés autour du début des années 60, qui ont commencé leurs parcours professionnels dans les années 80 et qui sont devenus des artistes internationaux dans les années 90. Cette période (1960-1990) a été marquée par l'émergence de guérillas et la formation de cartels de la drogue en Colombie, qui ont créé un climat de violence extrême. La

⁴⁹¹ Gómez et Mignolo, *Estéticas decoloniales. Sentir, Pensar, Hacer en Abya Yala y la Gran Comarca.*, 54.

production de cette génération d'artistes n'échappe pas à ce contexte. José Alejandro Restrepo utilise notamment la vidéo-installation pour explorer l'histoire culturelle colombienne, traversée par la violence, et pour interroger le lieu d'énonciation et les rapports entre pouvoir et légitimité (pouvoir politique, pouvoir de l'Église, des médias, de la science, entre autres).

L'œuvre de Restrepo est très étudiée. Santiago Rueda lui a consacré un travail dans le cadre de son doctorat en histoire de l'art à l'Université de Barcelone,⁴⁹² et Pedro Pablo Gómez étudie son œuvre dans le corpus de sa thèse doctorale⁴⁹³. Pour Rueda, « *Restrepo ha escogido centrarse en los linderos originarios -geográficos, temporales- de la modernidad y el capitalismo, observando que en la Historia "menor" de América se hallan claves sutiles y muchas veces pasadas por alto a la hora de entender nuestra civilización y sus procesos* »⁴⁹⁴. L'œuvre artistique de Restrepo est inséparable d'une recherche historique, culturelle et sociale proche de la méthode ethnologique⁴⁹⁵. Selon Gómez, « *Restrepo se considera a sí mismo como un historiador particular que carece de las licencias de la Academia de Historia, pero que puede tomarse otras licencias, en términos metodológicos, sobre todo licencias de tránsito, no solo en el país como territorio sino también entre las artes, los saberes y las disciplinas* »⁴⁹⁶.

Quand Pedro Pablo Gómez pense à intégrer l'œuvre de Restrepo à l'exposition *Estéticas Decoloniales*, il a en tête deux de ses œuvres majeures : « *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel* » et « *Musa Paradisiaca* ». La première est une installation de 1994 dans laquelle Restrepo aborde l'eurocentrisme comme idéologie de la Modernité à partir d'une polémique entre Humboldt et Hegel au XIX^{ème} siècle, illustrée dans deux déclarations. D'une part, Hegel écrit dans ses *Leçons sur la philosophie de l'histoire* :

L'Amérique s'est toujours montrée et se montre encore impuissante aussi bien du point de vue physique que du point de vue moral. Depuis que les Européens ont abordé en Amérique, les indigènes ont disparu peu à peu, au souffle de l'activité européenne. Même chez les animaux, on rencontre la même infériorité qui se remarque chez les hommes. La faune américaine possède des lions, des tigres des crocodiles, qui ont une ressemblance avec les espèces correspondantes de l'Ancien Monde, mais qui sont, à tous égards, plus petits, plus faibles et moins puissants.⁴⁹⁷

⁴⁹² Santiago Rueda Fajardo, « Narrativas históricas e imágenes políticas en la obra de José Alejandro Restrepo », 2004, <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll23/id/494>.

⁴⁹³ Pedro Pablo Gómez Moreno, *Estéticas fronteras: diferencia colonial y opción estética decolonial*, Primera edición (Bogotá, Colombia: UD, Editorial, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015), 95-164.

⁴⁹⁴ Rueda Fajardo, « Narrativas históricas e imágenes políticas en la obra de José Alejandro Restrepo », 4.

⁴⁹⁵ Pedro Pablo Gómez Moreno, éd., *Arte y etnografía: de artistas, textos, contextos, mapeos y paseantes*, 1. ed (Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2007).

⁴⁹⁶ Gómez Moreno, *Estéticas fronteras*, 113.

⁴⁹⁷ La citation dans la traduction à l'espagnol de José Gaos est : « *América se ha revelado siempre y sigue revelándose impotente en lo físico como en lo espiritual. Los indígenas, desde el desembarco de los europeos, han ido pereciendo al soplo de la actividad europea. En los animales mismos se advierte igual inferioridad que en los hombres. La fauna tiene leones, tigres, cocodrilos, etc. ; pero estas fieras, aunque poseen parecido notable con*

De l'autre, Humboldt déclare dans une lettre à Varnhagen écrite le 1^{er} juillet 1837 : « Je renoncerais volontiers à la viande de bœuf européenne, que Hegel, dans son ignorance, juge bien supérieure à la viande de bœuf américaine, et j'aimerais vivre près des crocodiles délicats et faibles, qui font malheureusement 25 pieds de long »⁴⁹⁸. A partir de ces citations, Restrepo entame une recherche de terrain et suit la route que Humboldt a parcourue en Colombie pour retrouver les crocodiles en question. Lors de ses voyages, Restrepo rencontre un crocodile qu'il enregistre en vidéo et qui, à un moment, donné, cligne un œil. Avec ces éléments, l'artiste crée une installation qui comporte deux écrans vidéo posés à hauteur du sol. L'un montre l'œil du crocodile qui cligne, et l'autre montre le bout de la queue de l'animal. Les deux écrans sont séparés d'une distance de 25 pieds, marquée sur le mur blanc, et les citations de Humboldt et de Hegel sont affichées à chaque côté⁴⁹⁹.



Figure 22

las formas del viejo mundo, son, sin embargo, en todos los sentidos más pequeñas, más débiles, más impotentes. » Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal: edición abreviada que contiene: introducción (general y especial), mundo griego y mundo romano*, trad. par José Gaos (Madrid: Tecnos, 2014), 266; Nous avons trouvé la traduction au français de cette citation dans : Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La raison dans l'histoire: introduction à la philosophie de l'histoire*, trad. par Kostas Papaioannou, 10/18 Philosophie et essais 235/236 (Paris: Plon, 1965), 231-32.

⁴⁹⁸ Dans le texte original : « *Yo renunciaría voluntariamente a la carne de vaca europea que Hegel en su ignorancia cree muy superior a la carne de vaca Americana, y me gustaría vivir cerca de los delicados y débiles cocodrilos, que por desgracia tienen 25 pies de longitud.* » dans : Alexander von Humboldt, *Cartas americanas*, éd. par Charles Minguet, 2. ed, Biblioteca Ayacucho 74 (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989), 235.

⁴⁹⁹ Voir : Natalia Gutiérrez, *Cruces. Una reflexión sobre la crítica del arte y la obra de José Alejandro Restrepo*, 1. ed (Santafé de Bogota, Colombia: Alcaldía Mayor de Bogota : Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2000), 100-101.

Pour Restrepo, le clin d'œil du crocodile représentait une réponse ironique aux commentaires de Hegel sur la supériorité de la culture européenne sur les autres cultures, en particulier celles des Amériques⁵⁰⁰. Selon Pedro Pablo Gómez, le clin d'œil représente

*la aparición del tercero excluido de la conversación, cuya presencia estaba admitida en el marco representacional, pero como un objeto para ser conocido [...]. [...] es la señal de la capacidad de la naturaleza en irrumpir, de diversas maneras, en los asuntos de una humanidad que se auto-construye de forma selectiva y en oposición a la naturaleza, y en cuya operación de separación deja por fuera de la condición humana, como *anthropos*, a la mayoría de la especie⁵⁰¹.*

La deuxième oeuvre, « *Musa paradisiaca* » (1996), consiste en des régimes de bananes suspendus au plafond, certains équipés d'un petit récepteur de télévision reflété dans un miroir circulaire concave placé au sol. Les téléviseurs diffusent deux vidéos. La première est une reconstitution d'une gravure intitulée *Musa paradisiaca* (nom donné scientifiquement à la plante du bananier) apparue dans le du livre *Voyage à la nouvelle grenade* du français Charles Saffray, dans laquelle un couple nu traverse un champ de bananiers, en référence à Adam et Ève et au fruit interdit. La deuxième vidéo est un montage d'images de massacres en Colombie, provenant de journaux télévisés colombiens.



Figure 23

⁵⁰⁰ Gutiérrez, 101.

⁵⁰¹ Gómez Moreno, *Estéticas fronterizas*, 135.



Figure 24

L'installation « *Musa paradisiaca* » dévoile la face cachée de la Modernité en mettant en lumière que le paradis des uns a été le cauchemar des autres. Restrepo affirme que « *las imágenes ayudan a formar el pensamiento y a reforzar sistemas como el colonialismo* »⁵⁰². L'image d'abondance et de fécondité des terres américaines tropicales a favorisé la reproduction de théories, telles que la théorie des climats, qui ont prétendu expliquer le retard et l'infériorité des peuples et sociétés américaines par le climat chaud ou l'exubérance naturelle. Cela fait partie de la façon dont la *matrice coloniale du pouvoir* opère. Ces représentations, construites notamment pendant la période des Lumières, ont été utilisées pour justifier l'exploitation économique et politique de ces territoires, notamment dans le contrôle des zones de production de bananes en Colombie.

Malgré l'intention initiale de Pedro Pablo Gómez, les œuvres en question font partie de la collection Daros Amérique latine. Étant donné les délais d'organisation très courts de l'exposition *Estéticas Decoloniales* et le fait qu'elle était organisée et surtout financée, par une université et non pas par un grand centre d'art, il était impossible d'emprunter ces œuvres. L'artiste propose alors de présenter *Quiasma* (1996), une installation pour laquelle il détient les droits, et qui est donc plus facile à remonter dans le cadre de l'exposition.

La vidéo-installation *Quiasma* associe deux histoires et temporalités distinctes au moyen d'un système de vidéo inspiré de l'appareil optique. La première histoire concerne un agent de sécurité privé d'une bibliothèque, tandis que la seconde est celle d'un vendeur de drogue. L'œuvre a remporté le premier prix au Salon Régional d'Artistes à Bogota en 1996, bien que son origine remonte aux années où l'artiste était étudiant en médecine. Le terme « *chiasma* » désigne le croisement des nerfs optiques droit et gauche dans l'encéphale en anatomie. L'installation vidéo consiste en deux moniteurs reliés par des câbles croisés au sol, formant une image synthétique de l'appareil optique⁵⁰³. L'artiste y interroge les concepts d'autorité, de pouvoir et de contrôle dans une société de surveillance, ainsi que les limites entre légalité et illégalité. Il s'agit donc d'une exploration de la biopolitique des sociétés modernes.

⁵⁰² Gutiérrez, *Cruces*, 99.

⁵⁰³ Gutiérrez, 96-97.



Figure 25

Nadín Ospina

Nadín Ospina (Bogota, 1960) est l'un des trois artistes colombiens de renom international, aux côtés de Miguel Ángel Rojas et José Alejandro Restrepo, faisant partie de l'exposition *Estéticas Decoloniales*. Ospina explore diverses techniques artistiques et mêle la peinture, la sculpture et l'installation. Son travail a évolué au fil du temps, mais il s'intéresse souvent à la construction de l'identité culturelle colombienne et à sa relation avec la nature, l'histoire et la culture populaire.

En 1992, Ospina remporte le premier prix du XXXIV^{ème} Salon National d'Artistes Colombiens avec son œuvre « *In partibus infidelium* ». Cette pièce marque la première fois où l'artiste recrée une installation semblable à celle d'un musée d'anthropologie, en utilisant des objets précolombiens fabriqués par des artisans contemporains indigènes. Ospina explique que « *[l]a obra, producida en un momento de gran oportunidad frente a la conmemoración de los 500 años del descubrimiento de América, intentaba desarticular los neo exotismos y las apelaciones políticas y patrioterías a un pasado inasible como estrategia emblemática* »⁵⁰⁴.

« *In partibus infidelium* » a suscité une forte réaction dans la critique d'art en raison de son côté dérangeant, remettant en question la définition de la « paternité » de l'œuvre d'art ou du droit d'auteur, ainsi que les notions d'originalité et de simulation. L'œuvre remet également

⁵⁰⁴ Nadin Ospina, *Nadín Ospina: la suerte del color* (Santafé de Bogota, Colombia: El Museo, 2014), 63.

en question la mythification du passé préhispanique et la dichotomie entre l'art et l'artisanat. La commissaire colombienne Carolina Ponce de León écrivait en 1995 à propos de cette œuvre :

[...] recreaba una instalación museal de objetos 'precolombinos' imaginados con formas 'antiguas' nuevas, fabricados por indígenas contemporáneos y ambientados con muros pintados de selva y ruidos de chicharra. Era una parodia de la reconstrucción del pasado en el ambiente descontextualizador del museo que impone una mirada aséptica, estética y desnaturalizadora sobre objetos de función religiosa: el museo como espacio sacro escenifica una estilización del pasado precolombino e idealiza una coherencia histórica que oblitera los sangrientos episodios de la Conquista española. [...] En este juego de espejos de lo original y la apropiación; de lo contemporáneo y El Dorado -inventado para ser eternamente perdido-; de historia y ficción, de representación y simulación, se desenvuelve esta obra de Nadín Ospina. El arte se convierte en la opción postmoderna de configuración religiosa (del latín religare: volver a unir)⁵⁰⁵.

Cette œuvre marque le début du projet majeur d'Ospina pour les dix années suivantes, intitulé « *El gran sueño americano* »⁵⁰⁶. Pendant cette période, Ospina crée des sculptures et des objets inspirés des images de la culture populaire globale, en utilisant des techniques de fabrication précolombiennes. A partir de 1993, il confie la fabrication de ces objets à des artisans des communautés indigènes, qui reproduisent des pièces précolombiennes originales destinées au marché touristique. La première série de cette étape, intitulée « *Bizarros y críticos* » (1992), comprend des sculptures de Bart Simpson en céramique et en pierre, marque l'entrée d'Ospina dans le circuit de l'art global. Il intègre ensuite d'autres personnages, notamment issus de l'univers de Disney, ainsi que d'autres matériaux, tels que l'or.

Les œuvres fausses/originales, précolombiennes/contemporaines d'Ospina ont connu un véritable succès dans les années 90, marquées par les débats sur la postmodernité, le multiculturalisme et l'hybridation. Les questions soulevées par la stratégie de l'artiste colombien, notamment la séparation entre la conception de l'œuvre (dont il reste responsable) et sa fabrication (confiée aux artisans), les différences de valeur accordées à un objet d'artisanat, à un objet précolombien et à une œuvre d'art, ainsi que la formation d'une culture globale commune et la difficulté de distinguer ce qui est propre de ce qui est étranger, ont suscité un vif intérêt.

En 1997, la Fondation Guggenheim de New York accorde à Ospina une bourse pour explorer des sites archéologiques en Amérique latine (Bolivie, Pérou, Équateur, Mexique et Costa Rica) et collaborer avec des artisans locaux. Le résultat de cette expérience est présenté en 1999 au Musée d'Art Moderne de Bogota sous le titre « *Viaje al fondo de la Tierra* ». À la suite de cette exposition, le travail de Nadín Ospina est inclus dans les catalogues des ventes

⁵⁰⁵ Carolina Ponce de León, « Precolombino postmoderno », *Poliester* 4, n° 11 (hiver 1995): 29.

⁵⁰⁶ Pour plus d'informations sur ce projet : Ospina, *Nadín Ospina*, 70-157.

aux enchères internationales de Christie's ou Sotheby's, ce qui lui permet de rejoindre l'élite du circuit global de l'art.

Suivant les mêmes principes de production, Ospina développe la série « *Pop-Colonialismo* » au Costa Rica entre 1999 et 2001, en partenariat avec la Fondation TEOR/ÉTica. Selon l'artiste lui-même, cette exposition est l'une des séries les plus intéressantes, controversées et abouties du projet « *El gran sueño americano* ». Après l'exposition, plusieurs pièces de l'exposition ont été retenues à la frontière costaricienne, les douaniers pensant qu'elles étaient de véritables pièces archéologiques précolombiennes. L'artiste et le musée ont dû produire des certificats de fausseté pour les libérer et les transporter en Colombie.

L'œuvre d'Ospina proposée par María Elvira Ardila pour *Estéticas Decoloniales* est « *Ídolo con muñeca y cincel* » (2001). Cette pièce fait partie de la série « *Pop-Colonialismo* » du projet « *El gran sueño americano* ». Il s'agit d'une sculpture en pierre de 70 x 35 x 32 centimètres, réalisée selon la technique de la culture de San Augustin⁵⁰⁷. Elle représente le personnage de Mickey Mouse tenant dans une main un bâton de commandement, et dans l'autre une poupée.



Figure 26



Figure 27

⁵⁰⁷ San Augustin est une importante région archéologique en Colombie où des centaines de sculptures monolithiques datées de plus de deux mille ans ont été retrouvées.

Comme dans l'ensemble de son projet *El gran sueño americano*, Ospina interroge ici ce qui est propre à la culture colombienne, et plus largement latino-américaine, ainsi que la construction de l'identité de cette région qui a été colonisée par l'Espagne au XVI^{ème} siècle mais également néocolonisée par les États-Unis à partir du XX^{ème} siècle. La commissaire d'exposition et théoricienne de l'art costaricienne Virginia Pérez-Ratton (1950-2010) écrit :

*Cuántos latinoamericanos conocen Tikal, cuántos han escalado Macchu Picchu, cuántos han navegado el Río de la Pasión? Y cuántos conocen realmente sus propias historias, aunque sea de manera visual a través de las colecciones arqueológicas? Pocos, y aun menos en relación a quienes -a veces año tras año- han ido a rendir visita a Mickey y sus cuates, se han fotografiado en brazos de Pluto y han gritado de emoción porque Porky Pig les ha dado la mano!*⁵⁰⁸.

Ospina interroge avec ironie les images, les personnages et les symboles qui contribuent à la construction de l'identité nationale ou régionale, mettant en évidence la nature dynamique, hybride et complexe de cette identité. De plus, l'artiste remet en question la valeur que nos sociétés accordent à la notion d'originalité, d'authenticité et de propriété intellectuelle.

Miguel Ángel Rojas

Quant à l'artiste Miguel Ángel Rojas (Bogota, 1946), il a réussi à maintenir sa pertinence tout au long de ses presque 50 ans de parcours professionnel. Bien qu'il ait participé précocement à des expositions collectives en Colombie et à l'étranger⁵⁰⁹, il n'a pas connu la reconnaissance internationale rapide de certains de ses prédécesseurs, tels que Fernando Botero, ni celle d'artistes plus jeunes comme Doris Salcedo ou Nadín Ospina. Cependant, grâce à une carrière lente mais constante, il est devenu l'un des artistes fondamentaux de l'art contemporain colombien.

La production artistique de Rojas peut être divisée en trois principales étapes. La première, de la moitié des années 70 à la moitié des années 80, est d'une nature intime. Durant cette période, l'artiste aborde des sujets personnels, notamment l'homosexualité, en expérimentant avec la photographie comme médium. La deuxième étape, de 1987 à 1997, se caractérise par une approche historiciste où l'artiste manifeste un intérêt pour l'« indigénisme »

⁵⁰⁸ Virginia Pérez-Ratton et Tamara Díaz Bringas, *Nadín Ospina: Pop-Colonialismo* (San José, Costa Rica: Teor/ética, 2001), 6.

⁵⁰⁹ Pendant la décennie de 1970, l'artiste participe, par exemple, à la III et IV Biennale Latino-américaine d'Arts Graphiques à San Juan, Porto Rico, à l'exposition « *Los Novísimos Colombianos* » au Musée d'Art Contemporain de Caracas, à l'exposition « *La Plástica Colombiana de ste Siglo* » à la *Casa de Las Américas* de La Havane, à la I Biennale Internationale de Peinture au Musée Municipal d'Art Moderne de Cuenca, à la II Triennale Latino-américaine de gravure au Centre d'Art et de la Communication de Buenos Aires et à la XI Biennale Internationale de gravure à Tokyo.

(notamment par l'utilisation de motifs *tumacos*⁵¹⁰), probablement influencé par les débats suscités par la constitution colombienne (approuvée en 1991), les commémorations des 500 ans de la « découverte » de l'Amérique, ainsi que par les idées postmodernes et postcoloniales. C'est au cours de cette période et dans ce contexte particulier que Rojas obtient une reconnaissance internationale. Enfin, à partir de 1997, l'artiste aborde des sujets à la fois globaux et locaux en Colombie, tels que le trafic de drogue, la politique antidrogue du gouvernement colombien et la destruction de la nature⁵¹¹.

La pièce de Rojas proposée par la commissaire du MAMBO pour *Estéticas Decoloniales* est intitulée « *Durmiente* » (sans date), et elle fait sans doute partie de la période historiciste de la production de l'artiste. Il s'agit d'un assemblage qui superpose une petite tête de la culture Tumaco sur une rosace républicaine du XIX^{ème} siècle. Selon le texte de l'exposition, l'artiste fait référence au moment où les communautés indigènes et paysannes de la Colombie se sont « réveillées » après l'assassinat du leader politique Jorge Eliécer Gaitán en 1948. Cet événement a déclenché des révoltes connues sous le nom de « Bogotazo » et marque le début de la décennie de « *La violence* » en Colombie, une guerre civile officieuse qui a été particulièrement intense dans les zones rurales colombiennes et qui a causé la mort d'environ deux cent mille personnes⁵¹².



Figure 28

⁵¹⁰ Culture pré-colombine (700 a.c.) de la côte pacifique colombienne. Ses productions matérielles se caractérisent par des petites figures en céramique, notamment des têtes.

⁵¹¹ Une révision complète du travail de Rojas jusqu'au début des années 2000 a été faite par Santiago Rueda in : Santiago Rueda Fajardo, « Hiper/Ultra/Neo/Post: Miguel Ángel Rojas, 30 Años de Arte En Colombia. » (Diploma de Estudios Avanzados en Historia, Teoría y Crítica de Arte, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2004).

⁵¹² Rueda Fajardo, 10.

Pistes pour définir une démarche artistique décoloniale

La définition d'une démarche artistique décoloniale n'est pas simple, comme nous pouvons le constater. D'une part, il y a des artistes qui s'énoncent depuis une identité subalterne afin de rendre visible l'exclusion imposée par la Modernité/Colonialité à ces populations, comme Mercedes Angola, Liliana Angulo et Benjamín Jacanamijoy. D'autre part, il y a des artistes qui ne s'expriment pas depuis une énonciation subalterne mais qui remettent en question une ou plusieurs des séparations et hiérarchies de la *matrice coloniale du pouvoir*, sans nécessairement utiliser le cadre conceptuel de la Modernité/Colonialité/Décolonialité, comme Eulalia De Valdenebro. Enfin, il y a des artistes/chercheurs tels que Mayra Estévez ou Alex Schlenker qui utilisent l'approche de la Modernité/Colonialité/Décolonialité comme méthode pour repenser leurs pratiques artistiques.

En ce qui concerne les artistes proposés par Ardila (mais c'est aussi le cas de Restrepo), il semble qu'une première idée associée aux esthétiques décoloniales est celle de penser qu'elles correspondent à des artistes ou des œuvres abordant des sujets indigénistes ou latino-américanistes. Le cas de Miguel Angel Rojas est très illustratif à cet égard. L'incorporation d'éléments précolombiens dans son œuvre lors de sa période historiciste semble répondre davantage à une demande du marché international qu'à une intention d'aborder les situations d'inégalité créées par la *matrice coloniale du pouvoir*. Dans les œuvres où l'artiste utilise des motifs précolombiens, on trouve souvent une vision idyllique, voire exotique⁵¹³, de ces civilisations perçues comme figées dans le passé, et les critiques qu'il adresse à la colonisation se rapportent à la colonisation du XVI^{ème} siècle⁵¹⁴ plutôt qu'à la situation coloniale vécue encore aujourd'hui par les populations indigènes⁵¹⁵. Il s'agit d'un art latino-américain aux conceptions essentialistes

⁵¹³ Dans les œuvres de 1993 « *Madre Tutelar* », « *Extintos* », « *Despojados* », « *Caídos* », « *Alfarero* » et « *Ayer como hoy* », l'artiste utilise des symboles tels que l'arbre sec, le jaguar, la hache Tumaco, pour représenter une espèce de nostalgie pour le monde préhispanique qui rappellent l'exotisme de Paul Gauguin dans ses toiles sur la Polynésie. Comme Gauguin, Rojas recrée des idoles, imagine de formes de vie éteintes, exalte la pureté des cultures « primitives » et vante l'opposition Nature-Civilisation. Rueda Fajardo, chapitre IV, 17-18.

⁵¹⁴ Voir, par exemple, sa toile « *Tutela Mater* », présentée dans l'exposition « *Artistas latinoamericanos del Siglo XX* » où « *Conquista y Colonia aparecían representados por la imagen de una virgen colonial, que según el artista 'protegía a un indígena representado por dos cabezas Tumaco. Junto al título, hay una frase que dice 'no utilices la imagen materna para someterme' que es realmente lo que sucedió durante la Conquista'* » Cité in : Rueda Fajardo, chapitre IV, 7.

⁵¹⁵ Une exception est le sujet sur la violence que les communautés indigènes subissent en Colombie à cause du narcotrafic et de la guerre entre trafiquants de drogue, paramilitaires et militaires. Néanmoins, la critique reste à ce niveau et n'interroge pas la situation coloniale du pouvoir dans ce contexte. L'œuvre qui, en revanche, échappe plus clairement à cette tendance est l'installation « *Pacal y Pascual, la conquista debe continuar* », développé dans le cadre du projet « *Por mi raza hablará el espíritu* » au Mexique en 1995, dans laquelle l'artiste opposait des images du temple maya de Palenque aux images reflétant la pauvreté des populations mayas habitant actuellement la zone.

d'une *latinoaméricaneité* idéalisée et folklorisée auquel Nelly Richard fait référence⁵¹⁶. Selon Santiago Rueda, les œuvres de cette période de l'artiste rappellent le muralisme mexicain, tant dans leurs thématiques que dans leur symbolisme, ainsi que dans leur volonté de décrire une histoire nationale à travers une découpe historique en trois périodes : le passé préhispanique, la Conquête et la Colonisation, et l'Indépendance et la Modernité⁵¹⁷. Ainsi, selon le critique d'art, ces œuvres produites par Rojas ne font pas partie d'une « recherche artistique sérieuse » en dehors d'une perspective commerciale⁵¹⁸ (elles sont ignorées, par exemple, dans la rétrospective que le Musée d'Art de la Banque de la République⁵¹⁹ consacre à l'artiste en 2007) et répondent à une « stratégie adaptative »⁵²⁰.

Cependant, la production de la période historiciste de Rojas soulève une autre question : celle de la représentation. En effet, à travers ses œuvres, Rojas a souvent assumé la voix de communautés et de luttes auxquelles il n'était pas suffisamment familiarisé ou avec lesquelles il n'avait aucun lien⁵²¹. Conscient du danger de cette posture, Rojas modifie son discours en affirmant qu'il était indigène, ce qui, selon lui, lui donnait la légitimité de récupérer une esthétique « génétique »⁵²² [sic].

Vers la fin des années 1990, Miguel Angel Rojas décide finalement d'abandonner les sujets « indigénistes ». Cette décision a été influencée par plusieurs facteurs, dont la série « *El Sueño Americano* » de Nadín Ospina, qui, selon Rojas, en avait « terminé avec le précolombien »⁵²³ et la reconnaissance croissante de l'artiste Carlos Jacanamijoy, frère aîné de Benjamín Jacanamijoy, qui assumait légitimement son lieu d'énonciation en tant qu'indigène.

L'œuvre de Nadín Ospina s'oppose en effet à la période historiciste de Miguel Angel Rojas en sortant de la folklorisation et de l'exotisme pour interroger l'identité latino-américaine contemporaine dans le contexte de la mondialisation. Ospina aborde les tensions existantes entre le récit dominant des pays latino-américains et la relation avec les populations indigènes contemporaines. D'une part, il y a une valorisation exaltante des civilisations originaires.

⁵¹⁶ Richard, « Modernidad, Postmodernismo y Periferia », 35.

⁵¹⁷ Rueda Fajardo, « Hiper/Ultra/Neo/Post: Miguel Ángel Rojas, 30 Años de Arte En Colombia. », chapitre IV, 10-11.

⁵¹⁸ Rueda Fajardo, chapitre IV, 19.

⁵¹⁹ « Miguel Angel Rojas : objetivo subjetivo » du 28 novembre 2007 au 25 février 2008 au Musée de l'Art de la Banque de la République à Bogota, José Roca, commissaire d'exposition.

⁵²⁰ Rueda Fajardo, « Hiper/Ultra/Neo/Post: Miguel Ángel Rojas, 30 Años de Arte En Colombia. », chapitre VI, 5.

⁵²¹ Rueda Fajardo, chapitre VI, 5.

⁵²² Rueda Fajardo, chapitre VI, 5.

⁵²³ Rueda Fajardo, chapitre VI, 6.

D'autre part, les populations indigènes contemporaines sont souvent condamnées à se folkloriser, à se réifier, à vendre des copies de pièces précolombiennes aux visiteurs des zones archéologiques et des villages « indigènes » pour survivre. Selon la commissaire d'exposition colombienne, Carolina Ponce de León,

*La obra de Nadin Ospina juega con estos nuevos prototipos de exotismo cultural. Burla el cuarto de hora de neoexotismo que el malentendido multiculturalismo le ha otorgado a los artistas, y sitúa algo que ha sido un fin de las estrategias artísticas de la postmodernidad periférica, en un medio para decir que la esquiva identidad es un proyecto político que está aún envuelto en dialécticas binarias (norte-sur; centro-periferia) y que admiten una deconstrucción mayor para explorar otras opciones dentro del programa artístico que el multiculturalismo ha abierto al arte contemporáneo latinoamericano*⁵²⁴.

Comme nous l'avons souligné dans la première partie de ce travail, cette réflexion s'inscrit parfaitement dans l'évolution de l'art latino-américain au tournant du XXI^{ème} siècle. Cependant, peut-on la considérer comme une démarche décoloniale ? Les œuvres de la série « *El Sueño Americano* » ont été analysées par des nombreux théoriciens et commissaires, notamment pendant leur période de création, entre le début des années 90 et 2000. Conformément aux théories en vogue à l'époque, le travail d'Ospina a été largement associé à des concepts post-modernes tels que la *fusion*, l'*hybridation* et la *transculturation*. Par exemple, Carolina Ponce de León considère que le travail d'Ospina « *Es parte de una transculturación propia de la hibridación actual [1995]: pero también, el desplazamiento de El Dorado a cualquier provincia del norte como única opción de paraíso* »⁵²⁵. Même le texte présenté par María Elvira Ardila dans le cadre de l'exposition *Estéticas Decoloniales* affirme :

*La obra de Nadin Ospina tiene una alta dosis de ironía sobre la imposición cultural, al invertir y subvertir la mirada de las relaciones que se dan en nuestras sociedades, generando una alteración sincrónica por la fusión de elementos ancestrales y de imágenes contemporáneas. En Ídolo con muñeca y cincel, la transculturación e hibridación se hace evidente, al generar una pieza constituida por la mezcla entre un famoso personaje de la cultura estadounidense y las características particulares de la estatuaria precolombina*⁵²⁶.

De la postmodernité de García Canclini à la décolonialité de Mignolo

Cette analyse fait écho à la théorie avancée au début des années 90 par l'anthropologue et théoricien culturel argentin Nestor García Canclini (La Plata, 1939) sur l'hybridation en tant que stratégie d'adaptation des individus et des collectifs à la mondialisation, ainsi qu'en tant

⁵²⁴ Ponce de León, « Precolombino postmoderno », 31.

⁵²⁵ Ponce de León, 30.

⁵²⁶ Cité in : Gómez et Mignolo, *Estéticas decoloniales. Sentir, Pensar, Hacer en Abya Yala y la Gran Comarca.*, 61.

que caractéristique des sociétés contemporaines⁵²⁷. À travers son concept d'hybridation, García Canclini cherche à dépasser les dichotomies entre centre et périphérie, rural et urbain, haute culture et culture populaire, afin de décrire les croisements entre tradition et modernité qu'il considère comme représentatifs du monde de la fin du XX^{ème} siècle. García Canclini écrit :

¿Cómo entender el encuentro de artesanías indígenas con catálogos de vanguardia sobre la mesa del televisor? ¿Qué buscan los pintores cuando citan en el mismo cuadro imágenes pre-colombinas, coloniales, y de la industria cultural, cuando las reelaboran usando computadoras y láser? Los medios de comunicación electrónica, que parecían dedicados a sustituir el arte culto y el folclor, ahora los difunden masivamente. El rock y la música "erudita" se renuevan, aun en las metrópolis, con melodías populares asiáticas y afroamericanas⁵²⁸.

Dans la proposition de García Canclini, la Modernité et ses processus de modernisation ne sont pas remis en question. Il est admis que la Modernité existe et qu'il faut trouver des stratégies d'adaptation ou de survie pour « s'approprier les avantages de la modernité ». Cependant, la colonialité n'est pas visible et n'est pas prise en compte. Sa théorie de l'hybridation semble figer les identités et laisse entendre qu'avant les années 80 ou 90, il y avait d'un côté des éléments traditionnels (comme l'artisanat indigène) et de l'autre des éléments modernes (comme l'art d'avant-garde et les médias de masse). Il propose comme stratégie d'hybridation, par exemple, qu'un indigène apprenne l'anglais, utilise des cartes de crédit ou voyage en avion lorsqu'il « découvre » que la simple préservation de ses traditions ne peut être la seule ressource pour reproduire et réinventer sa situation⁵²⁹. Cela laisse entendre que les artisans de l'état de Michoacán ou de Guerrero étaient dans un état pur jusqu'au moment où ils ont décidé d'entrer dans des « processus d'hybridation » pour « moderniser leur vie quotidienne » et « revitaliser leurs anciennes traditions et cérémonies » à leur profit. Comme si la pauvreté, l'isolement ou la « modernisation » étaient des choix, des états dont les populations indigènes décident d'entrer ou de sortir, et non pas des conséquences des rapports de pouvoir et politiques délibérés des élites politico-économiques.

⁵²⁷ Voir : Néstor García Canclini, *Culturas híbridadas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijalbo [u.a.], 1990).

⁵²⁸ García Canclini, 15.

⁵²⁹ Canclini écrit textuellement que « *Las culturas locales crecen y se expanden a fuerza de volverse cosmopolitas, como los artesanos prósperos de Michoacán o Guerrero, en México, cuando descubren que la preservación pura de sus tradiciones no puede ser el único recurso para reproducirse y reelaborar su situación: al incorporar a los diablo de Ocumicho y a las pinturas en amate de Ameyaltepec escenas contemporáneas, al aprender inglés y a viajar en avión, o al manejar tarjetas de crédito, consiguen el dinero que les permite modernizar su vida cotidiana y al mismo tiempo revitalizar sus tradiciones y ceremonias antiguas. Las renovadas luchas indígenas y campesinas de los años recientes, en Chiapas y otras zonas de México, los muestran navegando por Internet y otras rutas no convencionales en las que los grupos populares buscan integrarse a la modernidad y sacarle provecho* » in : Néstor García Canclini, « Culturas híbridadas y estrategias comunicacionales », *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* III, n° 5 (juin 1997): 114.

Selon García Canclini,

[la antropología ha] elaborado pocos conceptos útiles para interpretar cómo los grupos indígenas reproducen en su interior el desarrollo capitalista o construyen con él formaciones mixtas. Los conflictos, pocas veces admitidos, son vistos como si sólo se produjeran entre dos bloques homogéneos: la sociedad “colonial” y el grupo étnico.

Algunos autores que intentan dar cuenta de los cambios modernizadores, reconocen -además de la dominación externa- la apropiación de sus elementos por parte de la cultura dominada, pero sólo consideran aquellos que el grupo acepta según “sus propios intereses” o a los que puede dar un sentido de “resistencia”. Por eso existen tan pocos análisis de los procesos en que una etnia, o la mayor parte de ella, admite la remodelación que los dominadores hacen de su cultura: se subordina voluntariamente a formas de producción, a sistemas de atención a la salud o a movimientos religiosos occidentales (desde el catolicismo al pentecostalismo), incorpora como proyecto propio los cambios modernizadores y la integración política la sociedad nacional⁵³⁰.

Selon notre interprétation, la volonté de García Canclini de se distancier d'une vision essentialiste des groupes subalternes l'amène à considérer la Modernité comme une aspiration ou une solution potentielle, plutôt que comme la cause des problèmes auxquels sont confrontées les communautés indigènes, entre autres. Bien entendu, cela ne signifie pas que la Modernité et la modernisation ne présentent aucun avantage. Cependant, dans les travaux de García Canclini, on peut déceler une certaine forme de fatalisme, suggérant que la seule alternative pour les communautés indigènes serait de devenir hybrides, de s'insérer dans la Modernité, le capitalisme et la modernisation, afin d'en tirer profit. Selon García Canclini,

la reproducción de las tradiciones no exige cerrarse a la modernización. [...] la reelaboración heterodoxa -pero autogestiva- de las tradiciones puede ser fuente simultánea de prosperidad económica y reafirmación simbólica. Ni la modernización exige abolir las tradiciones, ni el destino fatal de los grupos tradicionales es quedar fuera de la modernidad⁵³¹.

Le concept d'hybridité, tel que présenté par García Canclini, reproduit en réalité la *colonialité*, qui reste invisible pour l'auteur. Les analyses artistiques basées sur l'« hybridité », très répandues dans les années 90, mettaient l'accent sur les alliances fécondes entre le global et le local, au détriment d'une analyse des nouvelles formes d'exploitation et d'exclusion engendrées par la globalisation. Alors que García Canclini considère l'« hybridité » comme une stratégie permettant de réadapter un patrimoine et de le réinsérer dans les nouvelles conditions de production et du marché⁵³², pour Mignolo, la modernité globale entraîne inévitablement une colonialité globale⁵³³. Ainsi, Mignolo ne parle pas d'« hybridité » mais de « frontière », notion

⁵³⁰ García Canclini, *Culturas híbridadas*, 229-30.

⁵³¹ García Canclini, 221.

⁵³² García Canclini, « Culturas híbridadas y estrategias comunicacionales », 112-13.

⁵³³ Voir : Mignolo, « La colonialidad: la cara oculta de la modernidad », 39.

qu'il a emprunté à Gloria Anzaldúa pour rendre compte de l'expérience des individus et des groupes confrontés à des situations de coexistence de plusieurs identités culturelles dans des rapports de pouvoir⁵³⁴. Selon Anzaldúa, la frontière n'est pas un espace vertueux, mais plutôt un lieu de contradictions caractérisé par la haine, la rage et l'exploitation⁵³⁵.

Les deux propositions expliquent une partie de la réalité, mais se positionnent d'un côté et de l'autre de la Modernité. D'un côté, le récit d'émancipation et de progrès, de l'autre, celui de la colonialité. Toutefois, ce qui est intéressant, c'est que l'œuvre d'Ospina, comme toute œuvre d'art, peut être analysée à partir de positions divergentes. Par exemple, l'œuvre de Benjamín Jacanamijoy pourrait également être facilement interprétée à travers le prisme de l'hybridité : un indigène Inga qui se rend dans la capitale, poursuit des études universitaires et « tire profit » des conditions de la modernisation pour réaffirmer ou faire connaître sa culture. Cette vision est compatible avec ce que plusieurs auteurs ont appelé la « logique multiculturelle du capitalisme global »⁵³⁶. Ainsi, l'« hybridité » de García Canclini, tout comme le « multiculturalisme », cohabitent sans problème dans la *matrice coloniale du pouvoir* en tant que système hégémonique mondial.

En opposition à cette lecture postmoderne, une lecture décoloniale de l'œuvre de Jacanamijoy met l'accent sur la notion d'« interculturalité », entendue non pas comme une relation qui occulte ou minimise la conflictualité et le contexte de pouvoir, de domination et de colonialité⁵³⁷, mais comme un processus initié par des groupes subalternes qui remettent en question les structures dominantes et visent à les transformer pour construire des relations et des façons de penser différentes⁵³⁸. Cette conception de l'« interculturalité » serait en parfaite cohérence avec celle de la *transmodernité* en tant qu'horizon de la pensée et de la praxis décoloniales.

⁵³⁴ Voir : Gloria Anzaldúa, *Borderlands/ La frontera*, trad. par Carmen Valle, Colección Ensayo (Madrid: Capitán Swing, 2016).

⁵³⁵ Anzaldúa, 35.

⁵³⁶ Catherine Walsh, éd., « Interculturalidad crítica y educación intercultural », in *Construyendo interculturalidad crítica* (Seminario Internacional de Investigación Educativa : Interculturalidad y Educación Intercultural, La Paz: Convenio Andrés Bello, Instituto Interamericano de Integración, 2010), 78; Voir : Žižek, « Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional ».

⁵³⁷ Walsh, « Interculturalidad crítica y educación intercultural », 77.

⁵³⁸ Catherine Walsh, « Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad », *Perspectivas y convergencias* XXIV, n° 46 (juin 2005): 46; Walsh, « Interculturalidad crítica y educación intercultural », 78.

La lecture décoloniale de l'œuvre comme option

C'est sans doute dans ce sens que Mignolo et Gómez insistent sur le fait de présenter la décolonialité comme une option parmi d'autres et non comme la seule option légitime. Selon Mignolo, « *el altermodernismo, la liberación del eurocentrismo, el postcolonialismo y la decolonialidad no son proyectos o programas de los artistas mismos -aunque algunos pueden serlo- sino de curadores, críticos, filósofos y teóricos del arte* »⁵³⁹. Par conséquent, une même œuvre peut être interprétée selon différentes options. L'option décoloniale choisirait de mettre en évidence la colonialité.

Le cas de José Alejandro Restrepo est intéressant pour illustrer ce point. Cet artiste a participé activement à la rencontre académique qui a précédé l'exposition *Estéticas Decoloniales*. Alors que tous les autres artistes présentent une communication sur leurs œuvres exposées et leur relation avec le concept d'esthétique décoloniale, Restrepo a choisi de faire une communication sur l'« utopie », concept fondamental de la civilisation occidentale-chrétienne et de la Modernité, et sa relation à l'art⁵⁴⁰. Au début de son exposé, Restrepo explique qu'il s'est demandé de quoi traiter en relation avec les problématiques proposées par les organisateurs de la rencontre et qu'il a pensé aborder « justement, le sujet des limites, des marques, des démarcations, des délimitations et aussi des limitations »⁵⁴¹, ainsi que la figure de l'utopie comme une île. On perçoit une certaine réticence de l'artiste face à ce qu'il perçoit sans doute comme une nouvelle étiquette artistique, un nouveau concept pour délimiter un certain type d'art ou d'artistes, et la sensation que toute étiquette finit par isoler, comme dans une île, plutôt que par rassembler ou mettre en relation. Aussi, Restrepo décide de ne pas parler de son œuvre à partir des questionnements sur l'esthétique décoloniale, mais de faire un exposé sur l'utopie comme horizon politique de l'art à partir de trois artistes européens : Jean-Luc Godard, Heinrich Müller et Karlheinz Stockhausen.

⁵³⁹ Walter Mignolo, « Lo nuevo y lo decolonial », in *Estéticas y opción decolonial*, 1. ed, Creaciones (Bogota: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012), 27.

⁵⁴⁰ La communication de Restrepo peut être consultée sur : Pedro Pablo Gómez Moreno, *Ponencia de José Alejandro Restrepo en el encuentro Estéticas decoloniales, primera parte*, 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=fXTj76fUI3s>; Pedro Pablo Gómez Moreno, *Ponencia de José Alejandro Restrepo en el encuentro Estéticas decoloniales, segunda parte* (Bogota, Colombia, 2010), <https://www.youtube.com/watch?v=QsmgcWRN--Q>; La communication écrite a été publiée dans : José Alejandro Restrepo, « Las islas de la utopía », in *Estéticas y opción decolonial*, 1. ed, Creaciones (Bogota: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012), 133-45.

⁵⁴¹ Voir : Restrepo, « Ponencia en el encuentro Estéticas decoloniales, primera parte » min 3:40.

Dans la version écrite de sa communication, Restrepo aborde les liens entre l'art et la politique qui sont, selon lui, souvent considérés comme évidents : dire que tout art est politique est devenu un lieu commun. Il fait alors une référence qui semble être une provocation pour remettre en question la proposition d'une esthétique décoloniale. Il commence par l'idée que, malgré l'affinité de certains mouvements artistiques pour des idéologies d'extrême droite tels que le futurisme italien avec le fascisme de Mussolini ou le vorticisme anglais avec le nazisme, on associe habituellement l'art, et notamment celui des avant-gardes du XX^{ème} siècle, à des valeurs progressistes de gauche. En s'appuyant sur les idées de Hal Foster, Restrepo explique :

[...] se supone que el lugar de la transformación política es el mismo lugar de la transformación artística. En este espacio histórico "el otro" el marginal, el explotado, el diferente, es objeto de reivindicaciones que muchas veces llevan a la idealización, al mesianismo y a la mercantilización de la diferencia⁵⁴².

Il entame ensuite une exploration des tensions et des contradictions des utopies au XX^{ème} siècle. Il évoque différentes figures tels Jean-Luc Godard qui, par sa volonté de faire du cinéma indépendant de façon collective, démocratique et horizontale, a co-fondé en 1969 le groupe de réalisation cinématographique Tziga Vertov, mais qui, suite à la dissolution du groupe, a fini par accepter que l'égalitarisme absolu était une utopie inatteignable⁵⁴³ ; Heiner Müller, qui aborde dans ses pièces de théâtre des sujets politiques, sociaux et économiques, mais qui affirme que la politique est l'art du possible, et l'art, au contraire, a affaire à l'impossible ; Peter Handke qui dans une critique de l'adaptation de Joseph Beuys de *Titus Andronicus* en 1969, décrit l'expérience comme étant « si douloureusement belle qu'elle devient utopique, ce qui signifie politique » ; les déclarations du compositeur Karlheinz Stockhausen sur les attentats du 11 septembre 2001 où il affirme que « *[l]o que ha ocurrido ahí, es la mayor obra de arte que ha habido nunca* » ; la proposition de l'économiste Paul Romer de créer des « *charter cities* » où les pays pauvres loueraient des territoires à des pays riches pour développer des villes autonomes, avant de les rendre ultérieurement.

Mais l'utopie, comme espace-temps idéal d'égalité et sans injustices, a également produit des espaces isolés et hautement disciplinés. Restrepo pose l'exemple des missions jésuites en Amérique du Sud, où des villes fortifiées furent construites autour de l'église et le temps était géré par les cloches, qu'il compare au modèle panoptique de Bentham. Bentham appelle *dystopies* ces « utopies négatives », et Restrepo pousse cette réflexion jusqu'aux tentatives

⁵⁴² Restrepo, « Las islas de la utopía », 134.

⁵⁴³ Restrepo, 135.

d'isolement et de protection qui peuvent être la construction des murs à Rio de Janeiro pour préserver la nature de l'expansion sans cesse des favelas, ou entre le Mexique et les États-Unis, ou entre Israël et la Palestine. Ainsi, Restrepo conclut sur l'idée que les utopies politiques débouchent sur l'isolement et le repli sur soi.⁵⁴⁴

Restrepo n'utilise jamais le concept d'esthétique décoloniale et ne fait aucune référence à la proposition décoloniale. Il est clairement réticent à s'approprier de ce concept. Bien que les commissaires d'exposition, notamment Pedro Pablo Gómez, puissent interpréter son travail à travers une perspective décoloniale, Restrepo ne positionne pas son discours d'un côté ou de l'autre de la frontière entre Modernité et colonialité. Sa décision d'aborder son sujet à partir de trois artistes européens semble être une réponse à l'invitation des organisateurs de réfléchir à son travail à partir des généalogies « propres » à l'Amérique latine (ou plutôt à *Abya Yala*)⁵⁴⁵.

En tant que personne ayant vécu entre la Colombie et la France, Restrepo mobilise ses références européennes tout en restant ancré dans le contexte colombien. Il n'habite pas la « frontière », il l'efface. Selon Mignolo, la Colombie est le théâtre de la coexistence, bien que conflictuelle, de trois territoires : *Abya Yala*, le territoire des communautés indigènes, la *Gran Comarca*, le territoire des communautés afrodescendantes, et l'*Amérique latine* (ou la *Colombie*), le territoire des métis/blancs. José Alejandro Restrepo habite en Amérique latine et est gêné de penser les autres territoires⁵⁴⁶.

Néanmoins, l'œuvre de Restrepo aborde les enjeux du pouvoir liés à la colonisation et à l'impérialisme, ce qui peut très facilement être analysé sous l'angle de la perspective décoloniale, en particulier en ce qui concerne la *colonialité du savoir*. Tout comme les auteurs décoloniaux, Restrepo part de l'idée que l'art et l'esthétique ont été des outils de colonisation des subjectivités, mais il s'éloigne ensuite de toute défense d'une énonciation subalterne. Par conséquent, nous pourrions dire que, si la caractéristique d'une démarche décoloniale était de rendre visible la *colonialité* en tant qu'exploitation, hiérarchisation, violence et exclusion sur lesquelles la Modernité a pu construire son projet de civilisation, alors Restrepo aurait une démarche décoloniale. Cependant, si le critère était la prise de conscience de sa propre position dans la *matrice coloniale du pouvoir* et de sa propre *blessure coloniale*, ainsi que la volonté de

⁵⁴⁴ Restrepo, 144.

⁵⁴⁵ Gómez et Mignolo, *Estéticas decoloniales. Sentir, Pensar, Hacer en Abya Yala y la Gran Comarca.*, 10.

⁵⁴⁶ Walter Mignolo, dans l'introduction à la dernière séance de l'événement « + Decolonial Aesthetics », le 6 mai 2011 à l'Université de Duke. Vidéo consultable sur : <https://vimeo.com/40868457>

redonner une dignité et une légitimité à des formes d'expérience du monde qui ont été dénigrées par la Modernité, alors Restrepo n'aurait pas une démarche décoloniale.

Chapitre 6. Débats

Le débat sur l'esthétique décoloniale arrive en Colombie avec l'introduction du concept d'*altermodernité* de Nicolas Bourriaud. Comme nous l'avons vu précédemment, Mignolo avait directement opposé la proposition de la décolonialité à celle de l'*altermodernité*, mais la controverse s'intensifie lorsqu'un mois avant l'ouverture de l'exposition *Estéticas Decoloniales*, Nicolas Bourriaud participe en tant qu'invité principal à la II^{ème} Chaire Franco-Colombienne de Hautes Études « Art et Politique », organisée par l'Universidad Nacional de Colombia et l'Universidad Distrital Francisco José de Caldas à Bogota les 11, 12 et 13 octobre 2010⁵⁴⁷.

Bourriaud n'a pas abordé directement le sujet, mais la présence des deux théoriciens (Mignolo et Bourriaud) en l'espace d'un mois, lors d'événements académiques importants à Bogota, a créé les conditions d'un débat entre deux groupes : le groupe des défenseurs de la proposition *altermoderne*, dont Ricardo Arcos Palma, professeur à l'Universidad Nacional de Colombia et coordinateur de la Chaire Franco-Colombienne des Hautes Études, et ceux qui défendent la proposition décoloniale, dont Pedro Pablo Gómez et Ricardo Lambuley, de l'Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Le débat a lieu principalement sur l'espace virtuel de critique d'art « *Esfera Pública* »⁵⁴⁸ en novembre 2010 mais également de manière plus espacée jusqu'en juillet 2013.

Multiculturalisme, études culturelles et décolonialité

Le débat entre les deux postures commence avec la publication, le 14 novembre 2010, d'un billet de Ricardo Arcos Palma intitulé « *Decolonialidad v.s. Altermodernidad : ¿dos posturas irreconciliables ?* » (voir document a de l'annexe 2). Dans cet article, Arcos Palma explique vouloir comprendre, en tant que responsable de l'invitation de Nicolas Bourriaud à Bogota, pourquoi Mignolo s'attaque à la proposition de l'*altermodernité*. Cependant, il commence son argumentation en créant un amalgame entre la postmodernité, principale cible de

⁵⁴⁷ La II Chaire fut coordonnée par Ricardo Arcos Palma, professeur de l'Université Nationale de Colombie. Pedro Pablo Gómez et Ricardo Lambuley figurent dans le comité scientifique. Parmi les conférenciers de cet événement, nous trouvons, en plus de Ricardo Arcos Palma, Pedro Pablo Gómez et Nicolas Bourriaud, Jaime Iregui, directeur et fondateur de l'espace de critique et discussion virtuelle « *Esfera Pública* » ; voir le document de présentation de la Chaire Franco-Colombienne d'Hautes Études et le programme de la deuxième édition de la chaire : http://www.ambafrance-co.org/IMG/pdf_art_et_pol_prog.pdf

⁵⁴⁸ *Esfera Pública* est un site internet créé en 2000 comme espace de discussion et critique sur l'art contemporain par Jaime Iregui, professeur d'art de l'Université des Andes en Colombie. Le site est devenu une référence sur le débat artistique en Colombie et plus largement en Amérique latine. En 2007, Jaime Iregui fut invité, en tant que directeur d'*Esfera Pública*, à participer au projet « *documenta magazines* » dans le cadre de la Documenta 12 à Cassel, Allemagne.

Bourriaud, et la pensée de Mignolo. Il établit une corrélation entre, d'un côté les études culturelles états-unies, le multiculturalisme et les postures identitaires, et de l'autre, la position de Mignolo comme professeur d'une université états-unienne :

Cuando vemos de cerca este « debate » que apenas comienza, pues fue Bourriaud, quien en realidad “pego primero” en este cara a cara, contra la postmodernidad y por ende contra los Estudios Culturales que se legitiman desde la década de los ochenta, a partir del multiculturalismo norteamericano y búsquedas de posturas identitarias, donde el Otro se convirtió en el caballito de batalla de este proyecto, es entendible que Mignolo se defiende arremetiendo contra la postura Altermoderna, que valga la pena decirlo, está muy a tono con la postura antiglobalización del movimiento altermundialista impulsado desde Francia por ATTAC⁵⁴⁹.

L'assertion d'Arcos Palma donne le ton de son « analyse » du débat. En simplifiant ainsi les deux postures présentées tel un combat de boxe, il efface l'histoire des études culturelles qu'il réduit à leur évolution dans le monde universitaire états-unien, ainsi que l'élaboration de ces concepts en Amérique latine. Comme on l'a vu dans la première partie de ce travail, une véritable réflexion sur la pertinence de ces cadres théoriques et sur les particularités de la réalité latino-américaine a eu lieu en Amérique latine, ce qui a donné lieu à l'émergence d'une perspective des études culturelles depuis l'Amérique latine ainsi que de propositions théoriques originales, telles que la colonialité.

De son côté, Mignolo a clairement énoncé, à maintes reprises, sa position à l'égard des études culturelles. Par exemple, dans le cadre des réflexions autour de la constitution du Doctorat en Études Culturelles Latino-Américaines à Quito, Mignolo écrit :

Los estudios culturales no pueden identificarse con una agenda intelectual, sea esta la de Raymond Williams o la de Stuart Hall, la de Larry Grossberg o de Néstor García Canclini. Si así fuera, no pudiese yo identificarme con los estudios culturales, con excepción claro está, de Stuart Hall. Y no podría identificarme por dos razones: una porque mi proyecto intelectual es distinto al de Williams, Grossberg o García Canclini. Y segundo, porque no podría identificarme con un espacio institucional (estudios culturales) que reproduce las estructuras de poder de las disciplinas ya establecidas, en las cuales la disciplina se identifica con una norma y con uno o dos proyectos intelectuales en los que se constituyen los debates y las peleas en la disciplina por el control de estudiantes y de otros recursos⁵⁵⁰.

Cependant, Arcos Palma semble ignorer le développement de ces thématiques dans la pensée latino-américaine, ainsi que la proposition théorique de Mignolo. Son « analyse » se limite donc au vieux débat entre Modernité et postmodernité (et par la suite postcolonialité),

⁵⁴⁹ Ricardo Arcos Palma, « Decolonialidad V.s. Altermodernidad: ¿dos Posturas Irreconciliables? », [esferapublica] (blog), 14 novembre 2010, <https://contraesfera.wordpress.com/2010/11/14/decolonialidad-v-s-altermodernidad-dos-posturas-irreconciliables/>.

⁵⁵⁰ Mignolo, « Las Humanidades y los Estudios Culturales: Proyectos intelectuales y exigencias institucionales », 53-54.

qui s'est souvent cristallisé dans l'opposition entre le modèle sociétal anglo-saxon, fondé sur le multiculturalisme et donc la différence, et le modèle français, fondé sur l'unicité et l'universalisme⁵⁵¹. Arcos Palma reproduit symboliquement cette opposition en associant Bourriaud à la posture universaliste française et Mignolo à la posture multiculturaliste anglo-saxonne.

Arcos Palma tire des conclusions hâtives concernant la proposition décoloniale, sans vraiment la connaître, se basant sur les vidéos de communication relatives à l'exposition *Estéticas Decoloniales*. Par exemple, à partir de la phrase prononcée par Mignolo dans une vidéo de présentation du sujet avant la rencontre, « [l]e projet de l'altermodernité est un projet de la famille européenne »⁵⁵², il conclut que Mignolo « *enuncia una defensa de lo gestado en el tercer mundo* »⁵⁵³, alors que Mignolo précise immédiatement après, dans la même vidéo, que « ce qui importe ici n'est pas de savoir quel projet est meilleur que l'autre, mais que les deux positions sont légitimes, mais il faut les considérer depuis la géopolitique du sentir, de la pensée et du savoir »⁵⁵⁴. Il semble donc que, tandis que Mignolo tente d'enraciner la proposition de l'esthétique décoloniale dans les expériences sensibles des populations exclues par la Modernité, ou à partir de la *blesure coloniale*, Arcos Palma se précipite pour répondre à la question posée dans le titre de son billet et conclut à l'irréconciliable.

Un autre exemple allant dans le même sens est la phrase « nous prenons un café avec les marxistes, mais nous n'allons pas plus loin », prononcée par Mignolo lors de la clôture de la rencontre académique. Arcos Palma écrit que

*[con dicha frase] se devela la posición antimarxista de los pregoneros de los estudios culturales, que afincados en universidades norteamericanas y ahora en buena parte de algunas de las universidades en América Latina, hoy hacen de la multiculturalidad y la búsqueda identitaria un leitmotiv que pretende atacarse al Capitalismo, bajo una pretendida lucha de los excluidos y dominados de los grandes discursos generados en "Occidente" particularmente en Europa*⁵⁵⁵.

Une fois de plus, Arcos Palma construit son argumentation sur une identification directe et automatique des courants multiculturalistes des études culturelles états-uniennes avec Mignolo, simplement parce que celui-ci est professeur dans une université aux États-Unis. Et ce n'est pas que Mignolo ne critique pas le marxisme (nous avons vu que les théories post-

⁵⁵¹ Sur ce sujet, voir : Anne Chalard-Fillaudeau, « From Cultural Studies to Études Culturelles, Études de La Culture and Sciences de La Culture in France », *Cultural Studies* 23, n° 5-6 (septembre 2009): 831-54; Doytcheva, *Le multiculturalisme*, 19-30.

⁵⁵² Walter Mignolo, « ¿Qué es estéticas decoloniales? », 9 novembre 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=znaaLQZO0g>.

⁵⁵³ Arcos Palma, « Decolonialidad V.s. Altermodernidad ».

⁵⁵⁴ Minute 3'08 in Mignolo, « ¿Qué es estéticas decoloniales? »

⁵⁵⁵ Arcos Palma, « Decolonialidad V.s. Altermodernidad ».

modernes, postcoloniales et décoloniales critiquent l'eurocentrisme, l'universalisme et la totalité du marxisme, sans pourtant rejeter tous ses apports) ou qu'il ne défende pas les épistémologies situées du Sud Global. Cependant, l'attaque sur la base d'un tel argument -sa supposée incarnation de l'impérialisme de l'académie états-unienne parce qu'il a un poste à l'Université de Duke- ferme immédiatement la possibilité d'analyser et de débattre ses idées et ses arguments.

Cette simplification atteint même le stade de la caricature lorsque Arcos Palma conclut avec une anecdote concernant l'Université de Duke. Il raconte comment cette université a été fondée par une famille de la Caroline du Nord qui été propriétaire de l'*American Tobacco Company* et la *Duke Power Energy*. De manière ironique, il s'étonne « *que en una universidad creada y mantenida con dineros de la explotación colonial de recursos naturales por más de dos siglos, hoy se esté gestando un pensamiento decolonial* »⁵⁵⁶. Cette idée a été reprise par d'autres critiques, comme l'artiste colombien Carlos Salazar, qui publie quelques mois plus tard un billet intitulé « *Estética Duke-colonial* »⁵⁵⁷ (voir document b de l'annexe 2), dans lequel il accuse la pensée décoloniale d'être un instrument occidental de contrôle idéologique envers le tiers-monde et de servir les intérêts du grand capital.

En simplifiant de manière excessive la situation, Salazar conclut que « *lejos de tener una serie de 'pensadores próceres' latinoamericanos, lo que tenemos son teóricos 'pandits' (nativos sirviendo a la regla británica en India) neocoloniales regulados de cerca por trustees académicos* »⁵⁵⁸. Cette position est basée sur une confusion entre la réglementation officielle de l'Université de Duke et l'éthique professionnelle de son personnel enseignant, ce qui la rend peu convaincante.

Le débat par le biais de Glissant : traduction et créolisation

Après avoir identifié la posture de Mignolo avec les courants les plus conservateurs du multiculturalisme et des études culturelles états-uniens, Arcos Palma reprend l'argumentation de Bourriaud contre ces postures et introduit la notion de *créolisation* d'Édouard Glissant. Il la définit comme « un mélange de cultures qui s'éloigne de plus en plus des idées qui font de

⁵⁵⁶ Arcos Palma.

⁵⁵⁷ Carlos Salazar, « Estética Duke-colonial », [*esferapública*] (blog), 1 août 2011, <http://esferapublica.org/nfblog/estetica-duke-colonial/>.

⁵⁵⁸ Salazar.

l'origine un essentialisme déterminant pour divers conflits »⁵⁵⁹. Il met également en avant l'idée de la *traduction* comme éthique du monde global. Ces deux notions sont particulièrement intéressantes dans un débat entre les deux positions, car elles sont fondamentales à la fois dans la proposition de Bourriaud et dans celle de Mignolo. D'ailleurs, les deux auteurs utilisent la pensée de Glissant dans leur argumentation.

Selon Bourriaud, seuls deux modèles s'opposent au multiculturalisme : le repli identitaire et la créolisation. Pour le commissaire d'art français, « [l]a créolisation produit des objets qui expriment un trajet et non pas un territoire, qui relèvent à la fois du familier et de l'étranger »⁵⁶⁰. En opposant la notion de créolisation à celle de multiculturalisme et en suivant la pensée de Glissant pour qui « la traduction est une véritable opération de créolisation »⁵⁶¹, Bourriaud propose son *altermodernité* comme une modernité du monde global, une modernité traductrice, une ère du « sous-titrage universel, du *dubbing* généralisé »⁵⁶² qui « ne pourra être que *polyglotte* »⁵⁶³. Dans cette même veine, Arcos Palma accuse les postures essentialistes (auxquelles il associe les postures décoloniales) d'être impossibles à traduire, à sous-titrer ou à doubler, créant ainsi un monde rempli de frontières mentales.

Cependant, dans son ouvrage *Historias locales, Diseños Globales*⁵⁶⁴, Mignolo définit les concepts clés de sa pensée et sa notion de *pensée frontalière* à partir des apports conceptuels de deux penseurs principaux : la *double critique* et la *pensée autre* du sociologue marocain Abdelkébir Khatibi (1938-2009) et l'idée de *créolisation* et de *traduction* d'Édouard Glissant.

Selon Khatibi, pour qu'une *pensée autre* puisse exister, une *double critique* est nécessaire : une critique à la fois du fondamentalisme islamique et du fondamentalisme occidental afin de sortir des dichotomies et des hiérarchies de la pensée moderne et se positionner sur les frontières entre les connaissances de la Modernité et celles subalternisées par celle-ci⁵⁶⁵. En suivant Khatibi, Mignolo définit la *pensée autre* comme « *un modo de pensar que no se inspira en sus propias limitaciones y que no aspira a dominar y humillar ; un modo de pensar que es*

⁵⁵⁹ Arcos Palma, « Decolonialidad V.s. Altermodernidad ».

⁵⁶⁰ Bourriaud, *Radicant*, 84.

⁵⁶¹ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers* (Paris: Gallimard, 1996), 45.

⁵⁶² Bourriaud, *Radicant*, 49.

⁵⁶³ Bourriaud, 48.

⁵⁶⁴ Mignolo, *Historias locales, diseños globales*.

⁵⁶⁵ Pour Khatibi, la double critique est « celle de cet héritage occidental et celle de notre patrimoine, si théologique, si charismatique, si patriarcal. » in : Abdelkébir Khatibi, *Maghreb pluriel* (Paris: Denoël, 1983), 12.

universalmente marginal, fragmentario y no consumado; y en cuanto tal, un modo de pensar que por ser universalmente marginado y fragmentario no es etnocida »⁵⁶⁶.

Pour Khatibi et Mignolo, la langue est au cœur de la connaissance, d'où l'importance de la traduction aussi bien pour la *double critique* que pour la *pensée autre* : la *pensée autre* est une « pensée en langues ». Khatibi établit un parallèle avec la notion de « sociétés sous-développées » et introduit l'idée de « sociétés passées sous silence » pour désigner les sociétés qui, n'ayant pas une production de pensée dans l'une des langues modernes, ne sont pas « écoutées » dans la production planétaire de la connaissance⁵⁶⁷. Aussi Khatibi met-il en garde sur le risque que la traduction peut entraîner : celui de « *de traducir del francés al árabe como importación de conocimiento y del árabe al francés como exportación de una mercancía "oriental" exótica* »⁵⁶⁸. Comment traduire quand une langue est dominante et l'autre subalterne ?

Glissant aborde cette difficulté dans le processus de créolisation et insiste sur la nécessité de ne pas établir de hiérarchie entre les éléments qui entrent en contact :

[...] la créolisation suppose que les éléments culturels mis en présence doivent obligatoirement être « équivalents en valeur » pour que cette créolisation s'effectue réellement. C'est-à-dire que si dans des éléments culturels mis en relation certains sont infériorisés par rapport à d'autres, la créolisation ne se fait pas vraiment. Elle se fait mais sur un mode bâtard et sur un mode injuste⁵⁶⁹.

Bourriaud, pour sa part, n'ignore pas cette difficulté, mais sa position n'est pas la même. Dans son livre *Radicant*, il écrit :

On ne peut [...] qu'être frappé par la dichotomie entre cette proposition humaniste (juger chaque artiste « en accord » avec sa propre culture) et le mouvement réel de la production sociale : à une époque où des particularismes millénaires se voient éradiqués au nom de l'efficacité économique, le multiculturalisme esthétique nous incite à considérer attentivement des codes culturels en voie de disparition, faisant ainsi de l'art contemporain un conservatoire des traditions et des identités laminées dans la réalité par la globalisation. On pourrait parler ici d'une tension productive ; j'y perçois cependant une contradiction, voire un piège. Mais l'essentiel réside dans l'expression employée par Jean-Hubert Martin : « en accord ». Non pas « selon leurs codes et leurs références », ce qui indiquerait une exclusive, mais en « accordant » les leurs à d'autres cultures. Bref, par un acte de traduction, qui pourrait aujourd'hui représenter cet « effort éthique élémentaire » imputé, à tort, à la reconnaissance de l'autre en tant que tel : toute traduction implique que l'on adapte le sens d'une proposition, qu'on la fasse passer d'un code à un autre, ce qui implique que l'on maîtrise les deux langages, mais aussi qu'aucun n'aille de soi. Le geste de traduction n'empêche en rien la critique, voire l'opposition : il implique en tout cas une

⁵⁶⁶ Mignolo, *Historias locales, diseños globales*, 132.

⁵⁶⁷ Mignolo, 134-35.

⁵⁶⁸ Mignolo, 138.

⁵⁶⁹ Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, 17.

présentation. En l'accomplissant, on ne nie ni une possible opacité du sens, ni l'indicible, puisque toute traduction, fatalement incomplète, laisse derrière elle un irréductible reste⁵⁷⁰.

Mignolo, comme Bourriaud, considère la traduction et la créolisation comme des processus indispensables à la construction d'un autre monde possible. Néanmoins, nous constatons une différence fondamentale dans leurs conceptions. Bourriaud met l'accent sur l'universalité de la pensée de Glissant et prône pour un effacement des frontières où le conflit semble disparaître, tandis que Mignolo soutient que ces deux auteurs (Khatibi et Glissant), s'énoncent depuis la différence coloniale ; l'histoire locale de l'occupation occidentale du Maghreb et de l'Islam pour le premier et celle de la colonisation occidentale de la Caraïbe pour le deuxième. Alors que pour Bourriaud, la créolisation serait « un modèle de pensée dont les figures pourraient constituer la base d'une modernité globalisée, machine de guerre contre la standardisation culturelle »⁵⁷¹, selon Mignolo, la différence entre « hybridation » et « créolisation » est que cette dernière révèle la *colonialité du pouvoir* inscrite dans l'imaginaire du système monde moderne/colonial⁵⁷². En d'autres termes, si l'on retire le facteur de subalternité qui existe toujours entre les différents éléments (la *différence coloniale*, selon Mignolo), la créolisation ou la traduction deviendraient stériles, tout comme les concepts de « syncrétisme » et d'« hybridation ». Ainsi, la différence fondamentale entre ces deux positions réside dans le fait que Bourriaud s'énonce depuis un non-lieu, ou depuis ce que Castro-Gómez appelle l'*hybris* du point-zéro, et cherche une nouvelle modernité globale, tandis que Mignolo s'énonce depuis une histoire locale particulière et assume que la colonialité est intrinsèque à la Modernité. Par conséquent, la nouvelle modernité globale de Bourriaud impliquerait inévitablement de nouvelles colonialités globales.

Globalisation, mondialisation et transmodernité

Nous retrouvons également une différence de conceptions dans l'utilisation des termes *mondialisation* et *globalisation*. Bourriaud utilise le terme *mondialisation* en opposition à *globalisation*, en suivant le mouvement altermondialiste lancé par l'association Action pour une taxe Tobin d'aide aux citoyens (Attac) à la fin des années 90 en France⁵⁷³, et dont Nicolas Bourriaud s'inspire, comme le rappelle Arcos Palma dans son billet. Bourriaud explique dans le catalogue de l'exposition *Altermodern* que, dans le champ géopolitique, l'altermondialisation

⁵⁷⁰ Bourriaud, *Radicant*, 32-33.

⁵⁷¹ Bourriaud, 86.

⁵⁷² Mignolo, *Historias locales, diseños globales*, 102.

⁵⁷³ L'association ATTAC a été créée le 3 juin 1998 à la suite de l'éditorial « Désarmer les marchés » d'Ignacio Ramonet paru en décembre 1997 dans le *Monde diplomatique*.

« définit une pluralité d'oppositions locales à la standardisation économique imposée par la globalisation »⁵⁷⁴ et propose ainsi l'altermodernité comme « une constellation d'idées liées à la volonté émergente et en fin de compte irrésistible de créer une forme de modernité pour le XXI^{ème} siècle »⁵⁷⁵.

Au moment où Mignolo écrit son livre *Local Histories/ Global Designs* [2000], il ne connaissait sans doute pas Bourriaud, et sa proposition de « altermodernité » n'était pas encore rendue publique. Toutefois, il aborde la différence entre le concept de *mondialisation* et celui de *globalisation*, notamment à travers la distinction établie par la philosophe franco-tunisienne Hélé Béji (1948-) entre « civilisation » et « culture mondiale », et celle qu'Édouard Glissant fait entre « globalisation » et « mondialisation ». D'une part, Béji écrit : « [l]a *culture mondiale*, qui est une nouvelle forme de civilisation, se distingue de celle-ci en ce qu'elle n'a plus de raison universelle. La civilisation avait un visage, tandis qu'elle n'en a pas. Elle est une entité anonyme où l'Orient et l'Occident, tout en s'affrontant, développent de mystérieux traits communs »⁵⁷⁶. D'autre part, pour Glissant :

*Lo mundial es exactamente lo que hoy en día todos compartimos: la dimensión en la que me hallo y la relación en la que bien podríamos perdernos. La otra cara desdichada de la mundialización es lo que se llama globalización o mercado global: reducción a las necesidades primarias, ataque a los de abajo, estandarización, imposición del beneficio por parte de las compañías multinacionales en un sentido bestial (o demasiado humano), círculos cuya circunferencia está en todas partes y cuyo centro en ninguna*⁵⁷⁷.

Dans ces différenciations, Mignolo perçoit une affinité avec sa propre distinction entre les « histoires locales » et les « designs globaux », ainsi qu'une ressemblance entre le concept de « culture mondiale » de Béji et les concepts de « mondialisation » et de « créolisation » de Glissant, qui pourraient être considérés comme une forme de transmodernité. Ce qui est fondamental ici, c'est de comprendre que dans cette interprétation de la pensée de Béji et de Glissant, nous ne pouvons pas éliminer le facteur conflictuel qui émane de la hiérarchisation et de la subalternité propre au système-monde moderne/colonial. Pour rendre ceci évident, Mignolo compare les propositions de Béji et de Glissant avec la proposition du théoricien brésilien Renato Ortiz, qui différencie également la « globalisation » de la « mondialisation », mais sans prendre en compte cet élément de conflit qui serait la colonialité. Nous reprenons la critique de

⁵⁷⁴ Dans le texte original : « defines the plurality of local oppositions to the economic standardisation imposed by globalisation » in : Bourriaud, « Altermodern », 12.

⁵⁷⁵ Dans le texte original : "A constellation of ideas linked by the emerging and ultimately irresistible will to create a form of modernism for the twenty-first century" in : Bourriaud, 12.

⁵⁷⁶ Hélé Béji citée in : Mignolo, *Historias locales, diseños globales*, 101.

⁵⁷⁷ Édouard Glissant cité in : Mignolo, 101-2.

Mignolo à la proposition d'Ortiz car il nous semble que c'est exactement la même critique qu'il fera plus tard à l'altermodernité de Bourriaud. Mignolo écrit :

[...] a diferencia de las visiones de Béji y Glissant, la modernidad mundializada de Ortiz carece de memoria de las diferencias y fuerzas coloniales, aún operantes en los medios de comunicación, de la colonialidad del poder. Ortiz centra su atención en ejemplos tales como los aeropuertos, los centros comerciales dispersos por todo el mundo y, desde este punto de vista privilegiado, trata de dismantlar la simple oposición entre homogeneidad global y heterogeneidad local (así como otras oposiciones comunes). El análisis —y en ocasiones la celebración de la “modernidad-mundo”— es realmente contrario a la defensa de los valores y las culturas nacionales. El hecho de que Ortiz pase por alto la diferencia colonial lleva a trazar sus ejemplos “mundo” principalmente a partir de Estados Unidos, Japón y Europa⁵⁷⁸.

Quant à Bourriaud, en dehors du conflit et hors et de l'histoire inséparable de la Modernité et de la colonialité, il part de l'idée qu'il n'y a plus de différences esthétiques dans le monde global. Il affirme que la fin de la bipolarité et la prise de conscience de l'eurocentrisme inhérent à la Modernité ont créé des conditions d'égalité pour inventer une nouvelle modernité débarassée des éléments conflictuels. Selon lui :

Le postmodernisme, grâce à la critique postcoloniale des prétentions occidentales à déterminer la direction du monde et la vitesse de son développement, a permis de remettre les compteurs historiques à zéro ; aujourd'hui, les temporalités s'entrecroisent et tissent un réseau complexe dépourvu de centre. De nombreuses pratiques artistiques contemporaines indiquent cependant que nous sommes à la veille d'un saut, hors de la période postmoderne et du modèle multiculturel (essentialiste) dont elle est indissociable, un saut qui donnerait lieu à une synthèse entre modernisme et post-colonialisme. Appelons alors cette synthèse "altermodernisme"⁵⁷⁹.

Cette vision s'oppose à celle de l'esthétique décoloniale qui considère que la reconnaissance de la subalternité et de la *différence coloniale* est un élément indispensable à la construction d'un monde *transmoderne* sans hiérarchies. C'est dans ce sens que le chercheur mexicain spécialiste en théorie de l'art, Joaquín Barriendos, analyse la proposition de Bourriaud comme une « totalisation de la géo-esthétique de la Modernité ». Selon Barriendos :

[...] la estética radicante de Bourriaud consiste en la eliminación de la geopolítica del saber, pero también de las relaciones económicas de poder. Nada de lo que pueda decirse sobre lo global, lo regional o lo local tiene una referencia geocultural o geoeconómica; toda forma de saber es desarraigo; el mundo está al alcance —y al mismo costo— para los artista [sic] de cualquier lugar del mundo; en su estética radicante no hay centros ni periferias, pero tampoco hay asignaciones geográficas, económicas, raciales, de género, etcétera; reconoce las

⁵⁷⁸ Mignolo, 104.

⁵⁷⁹ Dans le texte original : « Postmodernism, thanks to the post-colonial criticism of Western pretensions to determine the world's direction and the speed of its development, has allowed the historical counters to be reset to zero; today, temporalities intersect and weave a complex network stripped of a center. Numerous contemporary artistic practices indicate, however, that we are on the verge of a leap, out of the postmodern period and the (essentialist) multicultural model from which it is indivisible, a leap that would give rise to a synthesis between modernism and post-colonialism. Let us then call this synthesis 'altermodernism'. » in : Bourriaud, « Altermodern », 12-13.

*diferencias, pero estas resultan inauditas; no pueden comunicarse pues ya han sido –a priori– traducidas*⁵⁸⁰.

Altermodernité et décolonialité : deux postures irréconciliables ?

Si nous sortons de la surface idéologique sur laquelle le débat sur *Esfera Pública* est resté, et que nous analysons plus en profondeur la question que pose Arcos Palma dans le titre de son billet, nous trouvons que ces deux postures ont plusieurs points communs, mais restent plus qu'irréconciliables, irréductibles entre elles en raison de leur lieu d'énonciation complètement différent. Selon Mignolo,

*[...] una cosa es deconstruir la metafísica occidental siendo parte de ella, y otra cosa muy distinta trabajar sobre la descolonización como una forma de deconstrucción desde la exterioridad histórica de la metafísica occidental, es decir, desde los lugares que la metafísica occidental transformó en sociedades silenciadas o conocimientos silenciados. Una cosa es criticar la complicidad entre conocimiento y Estado siendo parte de un Estado-nación particular (en este caso Francia) y otra criticar la complicidad entre conocimiento y Estado desde la exterioridad histórica (por ejemplo, Bolivia, Marruecos) y a partir de una idea universal sobre el Estado que se ha fraguado en la experiencia de una historia local: la experiencia europea moderna del Estado*⁵⁸¹.

Dans cette logique, Mignolo admet que les œuvres de l'exposition *Estéticas Decoloniales* peuvent également être lues à travers une optique altermoderne. Pour Mignolo, la force des œuvres de Tanja Ostojić, Marina Gržinić, Benjamín Jacanamijoy ou Mercedes Angola, réside dans leur identification avec des histoires locales « mutilées » par la Modernité. Cependant, une lecture altermoderne de ces œuvres reproduirait ce que la Modernité a commencé : la suppression d'identités autres que l'identité dominante.

Le fait que ces deux postures soient différentes, valides et même parfois complémentaires mais irréductibles, est précisément ce que l'avocat colombien spécialiste en droits de l'homme, José Manuel Barreto⁵⁸², tente de faire comprendre dans un long commentaire bien argumenté en réponse au billet d'Arcos Palma (voir le commentaire 2 du document a dans l'annexe 2). Il met en évidence que la lecture d'Arcos Palma est imprécise et démonte les réductionnismes évoqués précédemment. Cependant, certains participants au débat persistent à

⁵⁸⁰ Barriendos Rodríguez, « La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos », 173.

⁵⁸¹ Mignolo, *Historias locales, diseños globales*, 137-38.

⁵⁸² Barreto obtient en 2009 son diplôme de doctorat de l'Université de Londres avec la thèse « Le tournant décolonial et la sympathie : une critique du caractère eurocentré et rationaliste de la théorie des droits de l'homme »

vouloir réduire la pensée décoloniale à la brève communication de Mignolo lors de la rencontre académique *Estéticas Decoloniales* et à des documents de communication de l'exposition.

C'est le cas de Jorge Peñuela, professeur et critique d'art qui exprime une position similaire (voir le commentaire 5 du document a dans l'annexe 2). Selon lui, la communication de Mignolo souligne clairement son absence de croyance en une instance universaliste, ce qui conduit à caractériser sa proposition décoloniale comme « logophobique ». Il soulève également le fait que Mignolo et Barreto réduisent la Modernité à Kant, sans tenir compte des critiques formulées par des philosophes tels que Hegel. Il convient de noter qu'il existe une certaine validité dans cette observation. En effet, une faiblesse de l'argumentaire de Mignolo concernant l'esthétique décoloniale est sa focalisation excessive sur la pensée kantienne, tout en négligeant les évolutions historiques de l'esthétique en tant que discipline. Néanmoins, cela n'infirme pas l'idée selon laquelle l'esthétique est issue d'une expérience européenne qui a cherché à s'universaliser, et que tout au long de son évolution jusqu'au XX^{ème} siècle, elle a eu tendance à exclure toutes les expériences non-occidentales. Pourtant, selon Peñuela, il n'est pas possible de concevoir une esthétique à partir de la *blessure coloniale*, car les « traumas de guerre », tels qu'il les qualifie, sont inaccessibles au discours formel qui est une condition nécessaire pour l'esthétique, tout comme l'universalité de la pensée.

Le combat latino-américaniste contre l'empire

Il est remarquable de constater que les critiques des « altermodernes » colombiens envers l'esthétique décoloniale et la pensée décoloniale se concentrent principalement sur Walter Mignolo. Le nom de Pedro Pablo Gómez, à l'origine de la proposition de l'exposition et commissaire en charge, n'est jamais mentionné. Cela peut s'expliquer par une méconnaissance des propositions théoriques du groupe Modernité/Colonialité et de la proposition d'esthétique décoloniale qui en découle. Cette méconnaissance se traduit par une sorte de combat *latinoaméricaniste* paradoxale, qui vise à défendre une théorie européenne et l'universalisme esthétique contre l'« impérialisme » académique états-unien multiculturaliste et postcolonial.

Les critiques d'Arcos Palma et des autres détracteurs de la pensée décoloniale qui s'expriment sur *Esfera Pública* semblent maîtriser la pensée de Bourriaud, Kant, Hegel ou Rancière, mais semblent méconnaître l'évolution de la pensée latino-américaine contemporaine. Ils réduisent ainsi la pensée décoloniale à la personne de Mignolo et la pensée de Mignolo aux vidéos ou documents de communication publiés à l'occasion de l'exposition *Estéticas Decoloniales*.

Leurs arguments manquent de fondement et peuvent être facilement réfutés par une analyse générale de la production théorique autour de la théorie de la Modernité/Colonialité. D'ailleurs, Arcos Palma reconnaît lui-même cette lacune dans l'une de ses réponses à Barreto (voir le commentaire 9 du document a dans l'annexe 2), où il affirme qu'il a besoin d'une meilleure connaissance des discours des uns et des autres, et qu'il lira attentivement les travaux de Mignolo.

Cette ignorance de la théorie produite depuis l'Amérique latine est ce que l'artiste et théoricien d'art colombien, résidant à l'époque en France, Gustavo Sánchez Velandia, identifie comme un exemple de la *colonialité du savoir* (voir commentaire 7 du document a dans l'annexe 2) :

es más fácil que un latinoamericano hable derridiano, foucaultiano, deleuziano o rancieriano, a que conozca en profundidad a otros autores latinoamericanos de su tiempo, pues aun cuando los hubiera leído tendería a filtrarlos a través de otros autores más hipertróficamente difundidos por la red académica mundial (y con más reticencia haría el contrario). Es así como un representante de la más importante universidad pública (o quizás la más importante sin más) de Colombia, como lo es Arcos-Palma, demuestra una gran soltura y familiaridad cuando se trata de Rancière o Bourriaud, pero poca destreza y en cierto sentido ingenuidad, cuando se refiere a autores como Mignolo.

Ces échanges semblent indiquer une absence de volonté de comprendre le fond de la proposition décoloniale. Les arguments restent inaudibles et les attaques hors contexte. Par exemple, lorsque Mignolo partage son article « *Colonialidad, la cara oculta de la modernidad* »⁵⁸³ dans un effort pour apporter des éléments sur la proposition de l'esthétique décoloniale sur *Esfera Pública*, où il explique que le concept de *transmodernité* avance aussi dans le monde islamique et que le « cosmopolitisme décolonial », opposé au cosmopolitisme de Kant, euro-centré et impérialiste, commence à être débattu en dehors de l'Europe⁵⁸⁴, la réponse d'Arcos Palma est la suivante (voir commentaire 9 du document a dans l'annexe 2) :

Si bien es cierto que Kant en su teoría estética afirmaba que había un determinismo geográfico y biológico en la constitución del juicio del gusto: una mujer y/o un hombre de tierras tropicales no tendría la misma capacidad de juzgar que un hombre de países fríos (y aquí estoy de acuerdo en la crítica que hace Mignolo a Kant) también es cierto que cuando la intelectualidad viene matizada por una creencia religiosa (islamismo), es tan perversa como la del determinismo biológico y geográfico del eurocéntrico y racionalista Kant. Pensar que apedrear a una mujer por adulterio, como lo dice el Corán, es legítimo en pleno siglo XXI so pretexto del respecto de las identidades religiosas y culturales, es altamente problemático. Pensar que Occidente es el

⁵⁸³ Walter Mignolo, « Colonialidad, la cara oculta de la modernidad », *Esfera pública*, consulté le 1 avril 2019, <http://esferapublica.org/nfblog/colonialidad-la-cara-oculta-de-la-modernidad/>.

⁵⁸⁴ Mignolo, « La colonialidad: la cara oculta de la modernidad », 42.

mal mayor, como lo pensaría un islamista radical, cuando quizá seamos más occidentales que los occidentales, es bastante complejo.

L'artiste et critique d'art colombien Guillermo Villamizar fait remarquablement exception en publiant sur *Esfera Pública* une analyse en deux parties (en juillet 2011⁵⁸⁵ et février 2012⁵⁸⁶) sur le débat entre les deux positions (voir documents d et e de l'annexe 2). Avec un peu plus de recul et une meilleure connaissance des deux propositions théoriques, l'artiste et critique d'art colombien confronte les deux théories et tente également de les contextualiser dans la réalité colombienne. Ainsi, il commence par décrire la tension existant dans les pays du Tiers Monde entre les discours hégémoniques importés de la culture occidentale et ceux des histoires locales. Dans le cas de la Colombie, les histoires locales sont constituées de l'expérience des populations indigènes, afro-descendantes et métisses. Il identifie donc le concept d'identité, ainsi que ses relations entre le local et le global, comme étant au cœur du problème dans le débat entre la posture altermoderne et décoloniale. Villamizar souligne une première source de conflit à partir de la compréhension européenne du concept d'identité, souvent associée à des phénomènes tels que l'extrême droite et le nationalisme, ainsi qu'au processus de construction de l'identité nationale en Colombie, qui a imposé le récit de la nation métisse homogène au détriment des populations indigènes et afro-descendantes. Il nous semble que Villamizar aborde ainsi un élément clé pour comprendre pourquoi la pensée décoloniale génère des réactions aussi contrastées dans des réalités différentes.

En ce qui concerne le circuit artistique colombien, Villamizar souligne les tensions existantes entre le besoin des artistes de valider et de légitimer leurs expériences artistiques à partir des modèles de l'académie états-unienne ou européenne, et leurs expériences locales, et s'interroge : « Quel type de relation l'artiste établit-il entre les langages qui proviennent d'un centre qui a colonisé ses coutumes, et l'expérience que lui apporte la modernité locale, avec ses différentes fusions apportées par un tronc d'inspiration espagnole, dans lequel s'insèrent les vestiges subalternes qui survivent de l'Indigène et de l'Afro ? ». Il signale qu'il y a un vrai chantier à ouvrir sur l'analyse des rapports entre l'appropriation et la traduction de modèles extérieurs et les langages et les expériences locales de sujets coloniaux dans le complexe réseau des intérêts culturels. Villamizar expose, avec un peu d'ironie, l'écart qui existe entre l'image de l'artiste radicant, nomade et traducteur culturel dont parle Bourriaud, et la réalité de la plupart des

⁵⁸⁵ Guillermo Villamizar, « Debate Altermodernidad decolonialidad », [*esferapública*] (blog), 30 juillet 2011, <http://esferapublica.org/nfblog/debate-altermodernidad-decolonialidad/>.

⁵⁸⁶ Guillermo Villamizar, « Debate Altermodernidad / Decolonialidad (segunda Parte) », [*esferapública*] (blog), 4 février 2012, <http://esferapublica.org/nfblog/debate-altermodernidad-decolonialidad-segunda-parte/>.

artistes colombiens. En fait, il interroge le lieu depuis lequel Bourriaud pense la traduction comme éthique de l'altermodernité car, dans l'expérience des pays colonisés, les échanges avec les pays centraux ont pris le plus souvent la forme du dépouillement et de la barbarie plutôt que celle de la traduction.

Du côté de l'option décoloniale, Villamizar critique la lecture que celle-ci fait de la Modernité en la considérant comme totalisante et généraliste, comme si la Modernité avait un caractère monolithique dont la raison d'être était l'impérialisme et son colonialisme intrinsèque. L'auteur souligne ainsi la réduction que la pensée décoloniale fait de la Modernité à l'idéologie du progrès ou à la raison instrumentale. Pour Villamizar, l'*altermodernité* est une proposition qui parle depuis l'Europe ou, plus largement, depuis la culture occidentale. Ainsi, lorsque Bourriaud écrit dans son *manifeste altermoderne* que « le multiculturalisme et l'identité sont dépassés par la créolisation : les artistes partent désormais d'un état de culture globalisé », il efface du débat les conditions des identités pour partir de l'assomption d'une condition globale. Or, Villamizar postule que pour dépasser le multiculturalisme, comme le voudrait Bourriaud, il faudrait au contraire accepter les inégalités dans les conditions d'existence de ces identités et provoquer un déplacement des structures de pouvoir économique de la culture blanche dominante. Villamizar en arrive ainsi à la conclusion que Mignolo avait avancée depuis le début. Pour l'artiste colombien, la différence fondamentale entre ces deux propositions est que, tandis que l'altermodernité se situe dans une tradition eurocentrée, la décolonialité essaie d'élaborer un discours qui sorte de la logique de la Modernité.

La question que pose l'auteur est donc la suivante : est-il possible, pour les artistes colombiens de s'intégrer dans le monde global sans avoir résolu leurs identités ? Comment peut-on incorporer le discours de l'altermodernité dans un pays où une partie de la population a été historiquement soumise par la majorité et où la question de l'identité est à la base des problèmes sociaux ? Comment le champ de l'expression symbolique des cultures afro-colombiennes et indigènes a-t-il évolué dans le cadre du processus de modernisation auquel elles ont été confrontées ? Comment aborde-t-on les esthétiques afro et indigènes dans les programmes académiques de la Colombie ?

Dans les commentaires du texte de Villamizar, nous découvrons enfin la voix de Pedro Pablo Gómez (voir commentaire 1 au document d de l'annexe 2), qui n'y avait initialement participé qu'en partageant une vidéo de l'inauguration de l'exposition *Estéticas Decoloniales* dans la première partie du débat. Gómez écrit un long commentaire pour recentrer la proposition

des esthétiques décoloniales comme étant davantage « une alternative au discours » plutôt qu'« un discours alternatif ». Le co-commissaire d'*Estéticas Decoloniales* poursuit en expliquant que la *colonialité des sens*, en tant qu'élément de la *matrice coloniale du pouvoir*, se déploie spécialement, mais non exclusivement, à travers l'art et les régimes esthétiques. Ainsi, l'art et l'esthétique sont à la fois produits et producteurs de la Modernité, exprimant la *matrice coloniale du pouvoir* à travers leurs modes de représentation, leurs corpus discursifs, leurs institutions et leurs classifications. Gómez rappelle ainsi que les esthétiques décoloniales sont des modes d'interpellation des logiques, rhétoriques et pratiques de l'art et de l'esthétique modernes.

La critique de Silvia Rivera Cusicanqui

Au cours de ce long débat, Santiago Rueda partage dans les commentaires d'*Esfera Pública*, des informations sur l'exposition « *Principio Potosí : ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena ?* » présentée au Musée Reina Sofia de Madrid, du 11 mai au 6 septembre 2010 (voir commentaire 10 du document a de l'annexe 2). Cette exposition, conçue par les artistes allemands Alice Creischer et Andreas Siekmann, en collaboration avec le commissaire et chercheur allemand-bolivien Max Jorge Hinderer et la participation de l'intellectuelle bolivienne Silvia Rivera Cusicanqui, s'inspire des tableaux de peinture coloniale andine pour mettre en lumière le lien entre la structure de domination lors de la colonisation de l'Amérique et la structure de domination actuelle.

Pour cela, les commissaires ont invité une vingtaine d'artistes contemporains⁵⁸⁷ de différents horizons, artistiques, géographiques et culturels, à choisir l'une œuvre coloniale andine comme point de référence pour créer une nouvelle œuvre. L'exposition *Principio Potosí* rejoint la thèse d'*Estéticas Decoloniales* selon laquelle l'origine de la Modernité se trouve dans la conquête des Amériques plutôt que dans l'Europe des Lumières, ainsi que l'idée que la colonisation continue de nos jours, appelée colonialité par les membres du réseau Modernité/Colonialité.

L'exposition met également en évidence les liens entre la fonction idéologique de la peinture coloniale et la fonction qu'adopte l'art aujourd'hui dans la légitimation des nouvelles

⁵⁸⁷ Les artistes qui font partie de l'exposition sont : Ines Doujak, León Ferrari, Eduardo Molinari, Matthijs de Brujine, David Riff/Dimitry Gutov, Isaías Griñolo, Sonia Abian, The Migrant Workers Home, Anna Artaker, Rogelio López Cuenca, Harun Farocki, María Galindo, Chto Delat?, Konstanze Schmitt/ Stephan Dilleuth, Elvira Espejo, Zhao Liang, Marcelo Expósito et les collectives PRCP et TIPPA.

élites de la globalisation, rejoignant les questionnements de chercheurs tels que Zulma Palermo, Adolfo Albán Achinte ou Pedro Pablo Gómez. Des textes d’auteurs tels que Mignolo, Spivak, Guaman Poma et Marx sont exposés à l’entrée même de l’exposition pour souligner l’importance du discours théorique dans la conception de l’exposition⁵⁸⁸.

Néanmoins, un élément perturbe cette lecture : Silvia Rivera Cusicanqui, présentée sur le site du Musée National Reina Sofia comme co-commissaire de l’exposition⁵⁸⁹, est finalement devenue une sorte de contre-commissaire⁵⁹⁰. Elle est l’une des critiques les plus sévères de la théorie de la Modernité/Colonialité/Décolonialité, malgré le fait d’être l’une des intellectuelles andines les plus citées par Mignolo⁵⁹¹. Cette sociologue, fortement engagée dans les luttes sociales boliviennes depuis plusieurs décennies, estime que l’approche décoloniale est devenue un « petit empire » qui reproduit les rapports de domination Nord-Sud. Elle explique la présence croissante des concepts décoloniaux dans le débat latino-américain par la puissance de l’académie états-unienne, où une partie des auteurs décoloniaux travaillent et publient, et les asymétries des ressources financières et du capital symbolique entre les universités états-uniennes et latino-américaines. Rivera Cusicanqui pointe que l’approche décoloniale a construit un discours académique élaboré sur des néologismes et des conceptualisations qui dépolitisent la pensée des peuples indigènes et éloignent le discours de l’action :

Creo que el multiculturalismo de Mignolo y compañía es neutralizador de las prácticas descolonizantes, al entronizar en la academia el limitado e ilusorio reino de la discusión sobre modernidad y descolonización. Sin prestar atención a las dinámicas internas de los subalternos, las cooptaciones de este tipo neutralizan. Capturan la energía y la disponibilidad de intelectuales indígenas, hermanos y hermanas que pueden ser tentados a reproducir el ventriloquismo

⁵⁸⁸ Martín Guerra Munte, « Principio Potosí », *Guaragua* 14, n° 35 (invierno 2010): 103.

⁵⁸⁹ « Principio Potosí | Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia », consulté le 18 avril 2022, <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/principio-potosi-como-podemos-cantar-canto-senor-tierra-ajena>.

⁵⁹⁰ Les tensions insolubles entre l’équipe de commissaires allemands et l’équipe bolivienne, composée par Rivera Cusicanqui et *El Colectivo*, ont donné lieu à l’édition de deux ouvrages autour de l’exposition. Le catalogue officiel, édité par les Allemands, et un livre intitulé *Reverso*, littéralement le revers du catalogue, et dans lequel l’équipe bolivienne met en évidence ce que, selon elle, les Allemands n’ont pas pu ou n’ont pas voulu comprendre de la société bolivienne. Voir : Silvia Rivera Cusicanqui et El colectivo, éd., *Principio Potosí reverso* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010).

⁵⁹¹ Mignolo a expliqué qu’après la publication de son article « El potencial epistemológico de la historia oral: algunas contribuciones de Silvia Rivera Cusicanqui », l’intellectuelle bolivienne lui a demandé explicitement de ne plus la citer. Voir, entre autres : Walter Mignolo, « El potencial epistemológico de la historia oral: algunas contribuciones de Silvia Rivera Cusicanqui », in *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder* (Buenos Aires: CLACSO, 2002), <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100916024619/18mignolo.pdf>; Walter Mignolo, « Descolonización epistémica y ética. La contribución de Xavier Albó y Silvia Rivera Cusicanqui a la reestructuración de las ciencias sociales desde los Andes », *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales* 7, n° 3 (décembre 2001): 175-95.

y la alambicada conceptualización que los aleja de sus raíces y de sus diálogos con las masas movilizadas⁵⁹².

De plus, dans l'argumentation de Rivera Cusicanqui, les membres du groupe Modernité/Colonialité sont présentés comme des intellectuels privilégiés et non des sujets subalternes. Selon elle, il ne peut y avoir un *discours* de la décolonisation sans une *pratique* concrète de la décolonisation. En accord avec les critiques avancées par le groupe des *altermodernes* colombiens sur la pensée décoloniale, Rivera Cusicanqui écrit :

El departamento de Estudios Culturales de Duke alberga en su seno a un emigrado argentino de los años 80, que pasó su juventud marxista en Francia y su madurez postcolonial y culturalista en los EE. UU. Al Dr. Mignolo se le dio en una época por alabarme, quizás poniendo en práctica un dicho del sur de Bolivia que dice “alábenlo al tonto que lo verán trabajar”. Retomaba ideas mías sobre el colonialismo interno y sobre la epistemología de la historia oral, y las regurgitaba enredadas en un discurso de la alteridad profundamente despolitizado. Se cuidaba de evitar textos polémicos como “mestizaje colonial andino”, pero asumía en forma descontextualizada algunas ideas que adelanté en “El potencial epistemológico de la historia oral”, cuando el Taller de Historia Oral Andina recién daba sus primeros pasos y no había pasado aún por las severas crisis que apenas estamos remontando hoy. Era, entonces, una visión extremadamente optimista, que en muchos sentidos ha sido reelaborada en textos míos más recientes. Pero la academia gringa no sigue el paso de nuestros debates, no interactúa con la ciencia social andina en ningún modo significativo (salvo otorgando becas o invitaciones a seminarios y simposios). Y por ello Mignolo pasó por alto esos aspectos de mi pensamiento. La moda de la historia oral se difunde entonces a la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito, cuyo departamento de Estudios Poscoloniales, al mando de Catherine Walsh –discípula y amiga de Mignolo–, imparte un postgrado enteramente asentado en la versión logocéntrica y nominalista de la descolonización. Neologismos como “de-colonial”, “transmodernidad”, “eco-si-mía” proliferan y enredan el lenguaje, dejando paralogizados a sus objetos de estudio –los pueblos indígenas y afrodescendientes– con quienes creen dialogar. Pero además, crean un nuevo canon académico, utilizando un mundo de referencias y contrarreferencias que establece jerarquías y adopta nuevos gurús: Mignolo, Dussel, Walsh, Sanjinés. Dotados de capital cultural y simbólico gracias al reconocimiento y la certificación desde los centros académicos de los Estados Unidos, esta nueva estructura de poder académico se realiza en la práctica a través de una red de profesores invitados y visitantes entre universidades y a través del flujo –de sur a norte– de estudiantes indígenas o afrodescendientes de Bolivia, Perú y Ecuador, que se encargan de dar sustento al multiculturalismo teórico, racializado y exotizante de las academias⁵⁹³.

Ainsi, Rivera Cusicanqui accuse les fondateurs du groupe « décolonial » de profiter du capital symbolique offert par la légitimité de l'académie états-unienne. Cependant, Dussel et Quijano ont toujours été en poste dans des universités latino-américaines (l'Université Autonome Métropolitaine pour Dussel et l'Université Nationale Mayor de San Marcos pour Quijano), Walsh a fait toute sa carrière académique en Équateur, et Santiago Castro-Gómez est professeur d'une université à Bogota. Se réfère-t-elle uniquement à Mignolo et en fait-elle

⁵⁹² Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Buenos Aires: Retazos : Tinta Limón Ediciones, 2010), 68-69.

⁵⁹³ Rivera Cusicanqui, 63-65.

l'archétype du théoricien décolonial (ce qui oppose en plus un homme blanc à une femme *indigène*) ? Est-il juste de critiquer les professeurs qui « profitent de la légitimité » de l'académie états-unienne alors qu'elle-même a été professeure invitée à l'Université de Pennsylvanie, à l'Université de Columbia à New York et à l'Université de Texas à Austin, entre autres ? Certes, Rivera Cusicanqui a une histoire d'engagement politique et social très importante qui lui donne toute légitimité sur les sujets sur lesquels elle travaille, mais peut-on critiquer les professeurs universitaires de trop théoriser ou de répondre à des normes académiques ? Il existe ici une tension entre la praxis et la théorie qui n'est pas nouvelle et qui est peut-être même au cœur de la Modernité. On accuse souvent les militants de ne pas assez réfléchir et les universitaires de ne pas assez agir. Or, dans le cas des universitaires associés au réseau Modernité/Colonialité, cette accusation semble, pour le moins, exagérée, car ces professeurs sont souvent les hétérodoxes au sein de leurs propres universités et s'efforcent de faire évoluer les normes de l'académie hégémonique. Mignolo signale ce problème clairement dans plusieurs de ses écrits :

En uno de los debates se mencionó que el pensamiento de-colonial debería estar también ligado a la acción. La observación (u objeción) presupone, como en todo el pensamiento de la modernidad (liberal y marxista), que una cosa es la teoría y la otra es la praxis. Quizás la primera opción que el pensamiento de-colonial ofrece es la de desligarse de la lastra de dualidades (sujeto-objeto, mente-cuerpo, teoría-praxis, naturaleza-cultura), etc. Para la opción de-colonial los llamados «movimientos sociales» producen su propia teoría, mientras que la producción de conocimientos de-coloniales en las universidades conlleva su propia práctica. Así, la opción de-colonial (u opciones, por supuesto), es opción frente a dos grandes esferas del conocer/entender: 1) la esfera de las ciencias (sociales, naturales y humanas], incluyendo tanto las variaciones y variedades «posts» de las últimas décadas (post-estructuralismo, post-modernismo, post-colonialismo] como las configuraciones académicas que crean y celebran «nuevos objetos de estudio» (e.g., los estudios culturales, o la ludología -que convierte los video juegos en objeto de estudio-]; y 2) la esfera de las opciones políticas controladas, en el mundo/moderno colonial, por la hegemonía/dominación de los macrorelatos de la teología cristiana (católica y protestante), la ego-logía (el desplazamiento secular de la teo-logía a partir de René Descartes) conservadora y liberal, y la ego-logía socialista-marxista. La opción de-colonial presupone desprenderse de las reglas del juego cognitivo-interpretativo (epistémico-hermenéutico), de los espejismos de la «ciencia» y del control del conocimiento (mediante categorías, instituciones, normas disciplinarias) que hace posible la presunción de objetos, eventos y realidades⁵⁹⁴.

Il semble que pour Rivera Cusicanqui, l'opposition à la théorie de la Modernité/Colonialité/Décolonialité soit fondamentalement centrée sur la question de la représentation et de la légitimité pour parler de certains sujets. Selon elle, les mots fonctionnent dans les sociétés latino-américaines comme un élément qui « désarme » le potentiel transformateur des luttes sociales depuis la colonisation et trahissent les projets de décolonisation, car les savoirs

⁵⁹⁴ Walter Mignolo, « La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso », *Tabula Rasa*, n° 8 (juin 2008): 246-47.

autochtones sont une *semiopraxis*, c'est-à-dire, une signification qui émane de l'action mais qui n'a pas de mots⁵⁹⁵.

Rivera Cusicanqui reproche notamment aux décoloniaux, et en particulier à Mignolo, d'académiser la pensée des subalternes et de la rendre stérile en créant des discours compliqués et universitaires qui sont ensuite ré-envoyés en Amérique latine comme la nouvelle théorie académique. Selon elle, la position de pouvoir qu'octroie un poste dans une université prestigieuse reproduit une hiérarchisation propre à la *matrice coloniale du pouvoir* entre ceux qui détiennent la science, la théorie, les concepts, et ceux qui ont la pratique, la culture, les observés, mais aussi entre les universités du « premier monde » et les universités de la périphérie : « nous produisons la matière première et on nous la renvoie produit élaboré »⁵⁹⁶.

Rivera Cusicanqui reproche également aux universitaires des centres urbains leur distance avec les réalités et les pratiques des communautés autochtones, qui les rendrait incapables de comprendre complètement les complexités, la dualité et les contradictions de ces communautés. Cette même critique a été adressée à l'équipe de commissaires allemands de l'exposition *Principio Potosí*, avec qui elle devait collaborer, mais avec laquelle elle a finalement rompu en produisant un catalogue dissident, car elle considérait que les Allemands n'avaient pas réussi à aller au-delà d'une lecture exotisante et eurocentrée de la réalité bolivienne. Dans un dialogue avec le commissaire et critique d'art péruvien Gustavo Buntinx, Rivera Cusicanqui explique :

*Siento una gran distancia entre lo que estamos hablando y lo que los compañeros alemanes han propuesto en la muestra Principio Potosí: la idea de una hegemonía violenta, la metáfora de la esclavitud, el drama de las migraciones transnacionales. Todo ello parece dar por hecho la extinción inevitable de esas formas abigarradas y ch'ixi, digamos "achoradas" que proliferan a nuestro alrededor. Todo lo que se puede ver es el folclor y el exotismo, y se esquiva el hecho de que ellas existen no sólo para ser miradas, sino que tienen su propio poder de significación*⁵⁹⁷.

Le commissaire péruvien rebondit à partir du ressenti de Rivera Cusicanqui et ajoute :

Podemos hablar entonces, ya no de la coyuntura de Principio Potosí, sino de la estructura en la que esa coyuntura se inserta: el riesgo permanente de que la mirada curatorial se vuelva una medusa que petrifica aquello que pretende revelar, poner en evidencia e incluso exaltar. Y esto en términos generales conlleva el riesgo supremo de caer en un gesto antropológico. Porque al final este tipo de curadurías actúan como una jornada del viaje antropológico del siglo XIX.

⁵⁹⁵ Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa*, 19-21; ALICE CES, *Conversa del Mundo - Silvia Rivera Cusicanqui y Boaventura de Sousa Santos*, 2014, sect. min 20-22, <https://www.youtube.com/watch?v=xjgHfSrLnpU>.

⁵⁹⁶ *DIALOGO #1: SILVIA RIVERA CUSICANQUI (Oído Salvaje, 2012)*, 2018, sect. min 14-17:30, <https://www.youtube.com/watch?v=qFvVcrBhjEA>.

⁵⁹⁷ Silvia Rivera Cusicanqui, « Musealidades Ch'ixi. Un diálogo con Gustavo Buntinx », in *Principio Potosí reverso* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010), 19.

*Esta vocación bienpensante de incorporación o comprensión del otro lo congela y muchas veces lo disuelve en su especificidad vital*⁵⁹⁸.

Le défi est de taille : comment aborder dans les musées et les expositions des thèmes qui concernent les populations historiquement représentées par le regard occidental, sans reproduire les hiérarchies de la *matrice coloniale du pouvoir* ? L'invitation à Rivera Cusicanqui à participer à la conception de l'exposition *Principio Potosí* était sans doute une tentative de réponse à cette question, bien que la collaboration n'ait pas abouti. Si nous tenons compte des remarques de Rivera Cusicanqui sur l'impossibilité pour toute personne extérieure de comprendre la réalité des communautés autochtones, il semble que la seule solution soit que les subalternes s'énoncent eux-mêmes. Cependant, ceci soulève des enjeux et défis logistiques et interculturels importants pour les musées, notamment en ce qui concerne la réception des œuvres.

Une approche moins ambitieuse mais qui mettrait en lumière la *matrice coloniale du pouvoir* serait de toujours préciser et rendre évident le lieu d'énonciation des commissaires et des institutions qui accueillent les expositions. Selon le critique d'art péruvien Martín Guerra Matute, ce n'était pas le cas lors de l'exposition *Principio Potosí* :

*[...] aunque la toma de posición de los curadores no deja de ser interesante, ya que sitúa en un nuevo paradigma epistémico y geo-histórico, prevalece una ambigüedad, puesto que toda genealogía fronteriza es una reflexión crítica sobre el lugar donde se produce conocimiento, y aquí se procura establecer esa diferencia sin cuestionar el propio lugar hegemónico, metropolitano e institucional desde donde se produce. Una doble crítica, como propone Walter Mignolo, tanto de la exterioridad del objeto cultural representado como de quien lo observa y lo cataloga, hubiera sido necesaria para salvar las aporías que presenta el trabajo de genealogía visual-colonial*⁵⁹⁹.

Dans tous les cas, la question posée dans les années 80 par la philosophe Gayatri Spivak : « les subalternes peuvent-elles parler ? »⁶⁰⁰, reste de toute évidence d'actualité pour tous les subalternes. La réflexion sur la position de chacun dans la *matrice coloniale du pouvoir* peut grandement aider à rompre avec les représentations.

En examinant la critique de Rivera Cusicanqui, il devient évident que sa pensée n'est pas fondamentalement opposée, mais plutôt complémentaire aux réflexions du groupe M/C/D. Il est indéniablement crucial d'intégrer les perspectives décoloniales dans les institutions

⁵⁹⁸ Rivera Cusicanqui, 19-20.

⁵⁹⁹ Guerra Muenta, « Principio Potosí », 109.

⁶⁰⁰ Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the Subaltern Speak ? », in *Marxism and the Interpretation of Culture* (Illinois: University of Illinois Press, 1988), 271-313.

académiques du Nord et d'occuper les interstices qu'y laisse la pensée hégémonique. Toute contribution et tout effort en faveur du processus de décolonialité sont importants. Ignorer l'expérience subalterne des Latino-américains travaillant dans les universités états-uniennes reviendrait à nier la complexité de la *matrice coloniale du pouvoir* ainsi que les multiples facettes de la subalternité.

Cependant, ces arguments renforcent ceux de Ricardo Arcos Palma, qui exprime dans un commentaire daté du 25 juillet 2013 (voir commentaire 13 du document f de l'annexe 2) que la proposition de l'esthétique décoloniale est développée par un « petit groupe compact et très structuré », une sorte de « confrérie quasi-sectaire » cherchant à « convertir » des adeptes. Il s'étonne du fait qu'au moment même où le débat entre *altermodernité* et esthétiques décoloniales a lieu à Bogota, une activiste et intellectuelle « autochtone » (Rivera Cusicanqui) dénonce ce qui se passe en Bolivie, en soulignant une supposée récupération de la pensée subalterne latino-américaine par la théorie M/C/D issue de l'académie états-unienne. Il mentionne également que cette stratégie de récupération de la pensée s'est répandue en Équateur et est arrivée en Colombie par le biais de « trois doctorants à des postes de pouvoir dans une université locale » (Ricardo Lambuley, Martha Bustos et Pedro Pablo Gómez).

Une critique de l'exposition

En juillet 2013, *Esfera Pública* publie un article d'Elkin Rubiano intitulé « *Discursos curatoriales y prácticas artísticas: Aciertos y desencuentros en 'Estéticas decoloniales'* »⁶⁰¹ (voir document f de l'annexe 2), qui avait été précédemment publié dans le livre *Arte y emancipación estética*⁶⁰². Dans cet article, Rubiano revient sur le contexte de l'exposition *Estéticas Decoloniales*, ainsi que sur le débat qu'elle a suscité parmi les spécialistes colombiens. Il constate que le débat est resté à un niveau théorique et n'a pas suffisamment abordé l'exposition elle-même, les œuvres et les processus artistiques. Il se propose donc de « combler une lacune » en analysant plus en détail cette manifestation.

L'analyse de Rubiano part d'une vision *altermoderne* et critique l'interprétation « déterministe » et « dichotomique » du commissariat de Walter Mignolo (en excluant Pedro Pablo

⁶⁰¹ Elkin Rubiano, « Discursos curatoriales y prácticas artísticas: Aciertos y desencuentros en "Estéticas decoloniales" », [*esferapública*] (blog), 20 juillet 2013, <http://esferapublica.org/nfblog/discursos-curatoriales-y-practicas-artisticas-aciertos-y-desencuentros-en-esteticas-decoloniales/>.

⁶⁰² Elkin Rubiano et Miguel Ángel Ruiz García, *Arte y emancipación estética*, Primera edición, Estéticas contemporáneas 3 (Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2012).

Gómez). Selon lui, dans sa lecture des œuvres de Benjamín Jacanamijoy ou de Manuel Barón, Mignolo tombe dans l'opposition entre le local et l'étranger, ce qui empêche la possibilité d'un dialogue interculturel, pourtant prôné par les artistes. Rubiano explique, par exemple, que l'intervention artistique d'objets n'est pas liée à des pratiques ancestrales des communautés autochtones et que le travail de Jacanamijoy ne relève pas de la « résistance décoloniale » mais plutôt de la « tension interculturelle »⁶⁰³.

Selon Rubiano, certaines œuvres de l'exposition échappent au discours déterministe des commissaires. C'est le cas, par exemple, du travail d'Ospina, *Ídolo con muñeca y cincel*. Dans le texte de l'exposition, les commissaires écrivent que cette œuvre « possède une haute dose d'ironie par rapport à l'imposition culturelle ». Pour Rubiano, il serait plus juste de parler de « tensions interculturelles (ironiques, bien sûr) » plutôt que d'impositions culturelles. Toutefois, cette nuance semble forcée, surtout lorsque l'on considère la figure de Mickey Mouse dans l'œuvre d'Ospina. L'impérialisme culturel états-unien reflète-il des tensions interculturelles ou des impositions culturelles ? Rubiano poursuit sa critique du texte des commissaires et écrit :

En lugar de una identidad esencialista que apela a un origen común, la obra de Ospina parece sugerirnos más bien el aspecto conflictivo inherente a la construcción de una identidad, es decir, no responde a las preguntas ¿quiénes somos? o ¿de dónde venimos? sino que deja abierta la posibilidad al ¿en qué podríamos convertirnos?⁶⁰⁴.

Relevons ici deux éléments dans le discours de Rubiano. Tout d'abord, il continue à définir le discours décolonial comme un discours essentialiste lié aux fondamentalismes identitaires. Cependant, le discours décolonial ne pose pas la question « qui sommes-nous ? » ou « d'où venons-nous ? » mais plutôt celle qui interroge « où je me situe dans la *matrice coloniale du pouvoir* ? ». En revanche, Bourriaud utilise justement cet argument pour opposer son concept d'altermodernité au multiculturalisme postmoderne : « À cette question de la provenance, il s'agit de substituer celle de la destination "Où aller ?" Telle est la question moderne par excellence »⁶⁰⁵. Deuxièmement, Rubiano affirme que la question que pose Ospina avec sa sculpture est « que peut-on devenir ? », mais cela semble la tergiversation d'un discours assez clair lorsqu'on utilise le symbole le plus important du *soft power* états-unien dans une sculpture à l'esthétique précolombienne. Pour Rubiano, il est difficile de discerner dans cette œuvre « ce qui est propre et ce qui est étranger ».

⁶⁰³ Rubiano, « Discursos curatoriales y prácticas artísticas: Aciertos y desencuentros en "Estéticas decoloniales" », 65.

⁶⁰⁴ Rubiano, 65.

⁶⁰⁵ Bourriaud, *Radicant*, 45.

Rubiano essaie alors de cibler un autre « court-circuit » dans le discours de l'exposition à partir de l'œuvre de Tanja Ostojic. Le texte affiché qui accompagne cette œuvre dans l'exposition explique que l'œuvre de Ostojic :

[...] apela a distintos medios y sensaciones para decolonizar el imaginario civilizatorio de la Unión Europea frente a la inmigración y también el imaginario occidental de la mujer que explota el erotismo feminismo [sic] alentado por Dolce e Gabana, Gucci, Bulgari o Saint-Laurent, en los cuales la visualidad erótica va unida a la capacidad de consumo. Ostojic desmonta ese imaginario al hacer visible, en primer plano, la colonialidad que dicho imaginario oculta. Por su parte, lo que el imaginario muestra, en el erotismo consumista, es la modernidad⁶⁰⁶.

Selon Rubiano, le discours des commissaires est « autoréférentiel » et cherche constamment à justifier le concept de décolonialité esthétique, même au détriment des œuvres. Cependant, ce que Rubiano ignorait probablement, c'est que les textes de l'exposition ont été rédigés par les artistes eux-mêmes et adaptés par Pedro Pablo Gómez. Il est vrai que l'œuvre d'Ostojic peut être interprétée de différentes manières, notamment par des lectures *altermodernes*, contemporaines, et bien d'autres encore, mais ici, l'artiste choisit de s'énoncer elle-même depuis une perspective décoloniale.

Dans la deuxième partie de son article, Rubiano examine la proposition théorique-conceptuelle de l'exposition et reprend des arguments exprimés lors du premier débat en 2010 sur *Esfera Pública*. Il souligne notamment l'apparente contradiction de présenter une exposition sur les esthétiques décoloniales dans des institutions modernes telles que le musée ou l'université. L'argumentation se concentre ici sur la critique de Mignolo de l'esthétique de Kant. Rubiano nie que cette esthétique soit particulariste et défend le fait que la beauté est universelle. En effet, l'un des arguments fondamentaux de la proposition sur la décolonialité de l'esthétique est que la perception et les sensations ont été modelées à partir de la tentative kantienne de les rationaliser pour former un ensemble de normes du goût. Ces normes réglementaient ce qui était considéré comme « beau » ou « laid » à partir de l'expérience particulière de l'Europe des Lumières, avant d'être imposées au reste du système-monde moderne/colonial. Cela ne signifie pas que la beauté n'existait pas en dehors de l'Europe, mais qu'elle revêtait des formes multiples et diverses. Mignolo explique :

[...] no quiere decir que civilizaciones no europeas desconocieran aquello que en Europa fue definido como "lo bello". Basta observar cualquier civilización del planeta de la cual se guarden documentos, para comprobar que en el Antiguo Egipto y la Antigua China, así como en Tawantinsuyu y Anáhuac, la satisfacción de las sensaciones y el gusto por la creatividad en el

⁶⁰⁶ Rubiano, « Discursos curatoriales y prácticas artísticas: Aciertos y desencuentros en "Estéticas decoloniales" », 70.

*lenguaje, en las imágenes, en los edificios, en las decoraciones, entre otros, no eran ajenos a nadie*⁶⁰⁷.

Ainsi, la notion de beauté peut exister dans toutes les sociétés et cultures, mais la théorie esthétique de Kant sur le jugement du beau est spécifique à un type de beauté qui n'est pas universelle.

Dans son article, Rubiano conclut en critiquant l'utilisation des technologies occidentales dans l'exposition :

*la instalación sonora 'Historias portátiles' [...] se reproduce en altoparlantes Sony (una 'aisthesis del oído' sin aura, industrializada y lejos de Pachamama) ; el 'Cacique de Turmequé' se hizo en plotter de corte sobre madera (¿una tecnología colonial?) ; la 'Curación de la Ayahuasca' es un video con efectos visuales ingenuos que simulan las visiones que procura el Yagé (una experiencia mística transfigurada en simulacro de pura visualidad); la exhibición de El Parqueadero se compuso completamente de videos y la visión panorámica de lo expuesto en el MAMBO y la ASAB deja en claro que "Estéticas decoloniales" fue una exposición básicamente contemplativa*⁶⁰⁸.

Il faudrait donc conclure que, pour être cohérente, une proposition sur les esthétiques décoloniales devrait se passer des institutions et des technologies de la société moderne. Cependant, Rubiano accuse la proposition décoloniale d'essentialiste et de fondamentaliste. Bien que la critique de Rubiano puisse être comprise comme un recours argumentatif, demander que ce type de propositions se développent en dehors des murs des musées et dans des conditions matérielles précaires ne risque-t-il pas condamner à l'exclusion toute alternative au système hégémonique ?

Cet article a suscité de vifs débats en ligne, Rubiano accusant les commissaires de l'exposition d'avoir contraint les artistes à présenter leurs œuvres dans la catégorie « esthétique décoloniale », ce qui, selon lui, revient à instrumentaliser les artistes pour servir les intérêts des commissaires : « *es uno de los mejores ejemplos de curaduría caníbal, es decir, un tipo de curaduría que instrumentaliza a los artistas hacia los fines e intereses del propio curador [...]* »⁶⁰⁹. Mignolo a répondu longuement à ces accusations (voir commentaire 7 du document f de l'annexe 2), rappelant que tous les artistes avaient reçu un texte explicatif principes de l'exposition avant d'accepter de participer. Mignolo a également cité d'autres exposition qui ont été conçues autour d'une hypothèse théorique, telles que la *documenta(11)* d'Okwui Enwezor,

⁶⁰⁷ Mignolo, « Aisthesis decolonial », 14.

⁶⁰⁸ Rubiano, « Discursos curatoriales y prácticas artísticas: Aciertos y desencuentros en "Estéticas decoloniales" », 71-72.

⁶⁰⁹ Voir commentaire 3 du document f de l'annexe 2.

Altermodern de Bourriaud ou la 11^{ème} biennale de Sharjah, *Re : emerge : Vers une nouvelle cartographie culturelle* de Yuko Hasegawa, sans pour autant *cannibaliser* les artistes. *Estéticas Decoloniales* est la première exposition qui articule un projet d'esthétiques décoloniales et qui est accompagnée des espaces de discussion et de rencontre. Si cannibalisme il y a eu, il faudrait alors interroger les artistes eux-mêmes, qui étaient présents en majorité lors des espaces de discussion pour débattre sur la décolonialité dans leurs travaux. Ainsi, ce que souligne Mignolo, c'est que plusieurs lectures d'une œuvre peuvent être faites, avec des perspectives différentes. L'altermodernité, la postmodernité et la décolonialité sont des options différentes en conflit. *Esthétiques décoloniales* a construit un discours à partir d'une lecture décoloniale des œuvres tandis que Rubiano choisi une lecture postmoderne.

Après les controverses suscitées par l'exposition *Estéticas Decoloniales* à Bogota, le mouvement pour une réflexion décoloniale dans le domaine de l'art a continué à se développer, même au-delà de l'Amérique latine. Malgré l'impact de l'exposition et des débats universitaires menés par la faculté d'art de l'UDFJC, une certaine réticence à l'égard de l'utilisation du concept « esthétique décoloniale » a empêché son adoption par d'autres commissaires ou artistes en Colombie. Pour leur part, les organisateurs de l'exposition ont poursuivi leur travail, et ont notamment organisé une deuxième exposition-rencontre à l'Université de Duke en 2012. Celle-ci a marqué le début d'une internationalisation du réseau autour des esthétiques décoloniales, que nous aborderons dans la troisième partie de ce travail.

Partie III : L'internationalisation du réseau sur les esthétiques
décoloniales

Chapitre 7. Les États-Unis, nœud du réseau latino-américain ?

Alors que l'exposition se déroule à Bogota, Walter D. Mignolo et son équipe préparent la suite de l'événement. Cette continuation prend la forme d'une exposition-rencontre, tenue six mois plus tard à l'Université de Duke. Le titre de cette exposition-rencontre, marqué par le signe de l'addition, indique clairement l'ambition de poursuivre et d'élargir la réflexion sur les esthétiques décoloniales. Ainsi, de nouveaux membres rejoignent le groupe de réflexion sur ces esthétiques, et l'Université de Duke devient le nœud central d'un réseau d'initiatives et d'activités sur les esthétiques décoloniales à une échelle mondiale.

La rencontre universitaire de Duke permet une exploration approfondie des esthétiques décoloniales, offrant un environnement propice à l'identification des zones de tension, des contradictions, ainsi qu'à la clarification des concepts et des positions respectives. Au sein des participants à cette exposition-rencontre, un groupe se distingue et prend la décision d'écrire puis de publier un manifeste. Celui-ci vise à consolider l'identité d'une communauté spécifique engagée dans la recherche sur les esthétiques décoloniales. Ce collectif, articulant principalement son discours depuis une identité transnationale, se mobilise activement pour promouvoir et diffuser les idéaux et les principes des esthétiques décoloniales.

+ *Decolonial Aesthetics* : la suite à Duke

L'événement « + *Decolonial Aesthetics* » est conçu dans le cadre de la 6^{ème} conférence annuelle du Centre d'Études Globales et d'Humanités de l'Université de Duke, dont Mignolo est le directeur. L'organisation logistique de l'événement est assurée par Miguel Rojas Sotelo, coordinateur d'événements du Centre d'Études Latino-Américaines et Caribéennes à Duke. Reprenant le format de Bogota, une rencontre scientifique se déroule du 4 au 6 mai 2011 et inaugure l'exposition à la Galerie Frederic Jameson de l'Université de Duke.

Cependant, contrairement à Bogota, où l'exposition est l'élément central de l'événement, avec trois espaces d'exposition dans la ville, y compris l'un des musées les plus importants de la capitale colombienne, et une grande diversité d'œuvres, à l'université de Duke l'accent est davantage mis sur la rencontre universitaire. Les échanges lors de cette rencontre sont riches et portent non seulement sur les œuvres de l'exposition, qui semblent parfois être des éléments accessoires de l'événement, mais surtout sur la proposition théorique elle-même et les

stratégies permettant de progresser dans la réflexion et de mettre en place des actions en faveur de la décolonialité.

En effet, la rencontre à Bogota s'inscrivait dans le cadre du lancement officiel du Master en Études Artistiques de l'UDFJC, ce qui lui conférait une dimension plus pédagogique et officielle, avec un public principalement constitué d'étudiants et d'enseignants-chercheurs, mais aussi des personnes extérieures à l'université. En revanche, la rencontre à Duke, semble avoir été pensée davantage comme un événement interne d'un groupe de recherche en processus de formation. Les discussions se déroulent entre pairs, sans public, et les échanges sont privilégiés par rapport aux présentations formelles. Le fait qu'il n'y ait pas de documentation de l'exposition, telle qu'un catalogue ou une présentation détaillée des œuvres et des artistes, mais que les enregistrements de toutes les sessions, y compris les discussions, soient accessibles⁶¹⁰, souligne cette différence avec Bogota. Pourtant, la rencontre à Duke peut être considérée comme une véritable suite à l'événement de Bogota ; une étape postérieure dans la définition de l'esthétique décoloniale, ses défis, ses enjeux et ses dangers, tout en construisant une vision programmatique et stratégique de la question.

En ce qui concerne l'exposition, elle se déroule dans la galerie Fredric Jameson de l'Université de Duke, du 4 mai au 20 juin 2011. Comparée à la précédente, elle se présente de manière plus modeste, avec moins d'artistes, d'œuvres, d'espaces, de ressources et de moyens. Walter Mignolo est présenté comme « curateur en chef », tandis que Marina Gržinić, Guo-Juin Hong (cinéaste taïwanais et enseignant au département d'études orientales et du Moyen Orient à l'Université de Duke) et Alanna Lockward (journaliste, critique et commissaire d'art dominicaine résidant à Berlin) sont invités en tant que co-curateurs. Chacun d'entre eux propose des œuvres vidéo ou des installations d'artistes abordant la question de la colonialité dans différents contextes : l'Europe de l'Est pour Gržinić, les Afro-Européens pour Lockward et l'Asie pour Hong.

Il est important de noter que la plupart des œuvres exposées à Bogota sont absentes de cette exposition. Seules les images des interventions de *1810, 1910, 2010 Narcochingadazo* de Miguel Rojas Sotelo et Pedro Lasch, la vidéo *Hotel Panama* de Maria Dalida Benfield, et l'enregistrement photographique et documentaire de *Buscando marido con pasaporte europeo* de

⁶¹⁰ Les enregistrements de toutes les sessions sont consultables sur : <https://globalstudies.trinity.duke.edu/decolonial-aesthetics-at-duke#:~:text=Decolonial%20aesthetics%20refers%20to%20ongoing,in%20postmodern%20and%20altermodern%20aesthetics.>

Tanja Ostojić sont présents à l'exposition à Duke. De plus, aucun artiste latino-américain travaillant en Amérique latine n'est exposé. Cela met en évidence un déplacement du centre d'attention d'*Abya Yala* vers une perspective plus globale ou transnationale.

L'événement à Duke se distingue également par la présence exclusive d'artistes directement liés à l'université lors de la rencontre⁶¹¹. De plus, il y a davantage de communications de commissaires et de chercheurs qui analysent le travail des artistes, ainsi que de présentations théoriques, que d'artistes discutant de leur propre travail. Cela accentue le caractère théorique de l'événement et donne l'impression qu'il s'agit davantage d'un événement où l'on parle sur les œuvres d'art plutôt qu'à travers elles, comme c'était le cas à Bogota.

Lors des trois jours de rencontre, de nombreuses interrogations émergent quant à la pertinence de l'utilisation du concept d'« esthétique décoloniale ». Catherine Walsh établit le cadre des débats lors de la première séance en retraçant la généalogie du concept décolonial et en le reliant à deux projets majeurs. Le premier concerne le mouvement des chicanxs aux États-Unis, où Chela Sandoval utilisait déjà le terme « décolonial » dans les années 80. Le deuxième projet est celui de la Modernité/Colonialité, à partir duquel un groupe de chercheurs a commencé à s'appuyer sur le concept de « décolonialité » à partir de 2004. Ce concept permet non seulement d'observer et de rendre compte des conséquences de la Modernité/Colonialité dans le monde, mais aussi de s'engager aux côtés de groupes qui luttent, contestent et défient la *matrice coloniale du pouvoir*, tout en travaillant à la construction d'alternatives à ce modèle. Walsh établit ensuite une connexion entre cette généalogie et les premières réflexions sur le rôle de l'art au sein de la colonialité, en se référant aux contributions d'Adolfo Albán Achinte, Ricardo Lambuley, et Pedro Pablo Gómez, dans le cadre du Doctorat en Études Culturelles Latino-Américaines qu'elle dirige à l'Universidad Andina Simón Bolívar à Quito.

Walsh soulève ensuite plusieurs questions qui serviront de fil conducteur tout au long de la rencontre scientifique : Est-ce que toutes les luttes et positions contre les formes, les pratiques et les structures de domination et de pouvoir peuvent être considérées comme décoloniales ? Comment les particularités des histoires, des contextes, des subjectivités et des localisations influencent-elles les rapports avec les groupes subalternes et le décolonial ? Est-ce que

⁶¹¹ Les artistes exposés participant à la rencontre sont : Dalida María Benfield, Raúl Moarquech Ferrera Balanquet (artiste performeur cubain exilé vivant entre Mérida au Mexique et les États-Unis qui commence, à l'époque, un doctorat sous la direction de Walter Mignolo), Tanja Ostojić, Guo-Juin Hong (cinéaste taïwanais et enseignant au département d'études orientales et du Moyen Orient à l'Université de Duke) et Hong-An Truong (artiste visuelle vietnamienne-états-unienne et enseignante en Arts à l'Université de la Caroline du Nord).

le terme « décolonial » revêt la même signification au Vietnam, en Slovénie, à Berlin, en Italie ou en Amérique latine ? Devons-nous craindre que le décolonial, en tant qu'adjectif, ne devienne simplement une tendance éphémère ou une alternative de plus ? De plus, Walsh souligne la nécessité de ne pas diluer ou annihiler l'élément contestataire, conflictuel et insurrectionnel de l'action décoloniale.

En effet, compte tenu de la portée internationale du centre de recherche dirigé par Mignolo, ainsi que de la volonté d'incorporer d'autres expériences et perspectives sur la colonialité, et en prenant en compte le fonctionnement d'une université telle que Duke, l'exposition-rencontre est réalisée en partenariat avec plusieurs départements, centres et programmes académiques de l'université de Duke⁶¹². Cela permet d'intégrer de nouvelles régions géopolitiques à la discussion. Alors que l'Europe de l'Est était déjà incluse lors de la première exposition par le biais de Marina Gržinić et Tanja Ostojić, qui sont aussi présentes à Duke, cette deuxième rencontre-exposition accorde une place importante à l'Asie⁶¹³, à l'expérience des Afro-descendants en Europe et aux États-Unis, ainsi qu'à l'Italie⁶¹⁴. La question soulevée par Catherine Walsh quant à la signification de la décolonialité dans chacune de ces régions ou expériences, ainsi que sur la manière d'engager un dialogue et de concilier les efforts décoloniaux locaux sans universaliser le concept de décolonialité, revêt une importance particulière au cours de cette rencontre.

Les différences dans l'expérience de la colonialité deviennent évidentes avec les communications de Marina Gržinić et Tanja Ostojić, qui abordent la question depuis la perspective de la *différence impériale* plutôt que celle de la *différence coloniale*, comme nous l'avons abordé précédemment. Leur expérience concerne les pays européens anciennement appelés « de l'Est », où les débats gravitent autour de la tension entre la demande d'intégration totale à l'Union Européenne (et ses politiques économiques et sociales) et la résistance à la néolibéralisation (et ses conséquences politiques et sociales) de l'Europe post-soviétique. Ainsi, les

⁶¹² L'événement associe différentes composantes de l'université, notamment le département d'Études Romanes, le département d'Études Orientales et du Moyen Orient, le département d'Arts, Histoire de l'Art et Études Visuelles, le Centre d'Études Latino-américaines et caribéennes, le Programme en Littérature « Duke dans les Andes » et le Programme en « Études Latinos » (*latino studies*) dans le Sud Global.

⁶¹³ Ont participé à la rencontre : Nayoung Aimee Kwon, maîtresse de conférences en études asiatiques à l'Université de Duke, Guo-Juin Hong, cinéaste taïwanais et enseignant au Département d'Études Orientales et du Moyen Orient de l'Université de Duke, Hong-An Truong, artiste visuelle vietnamienne-étasunienne et enseignante en Arts à l'Université de la Caroline du Nord, Dinh Q. Lê, artiste vietnamien-étasunien, Zoe Butt, commissaire d'exposition d'origine australien résidant au Vietnam, et Viêt Lê, chercheur et critique d'art spécialiste du Vietnam et de la Cambodge.

⁶¹⁴ Par le biais de la participation de Roberto Dainotto, maître de conférences en littérature italienne à l'Université de Duke et de Luigi Fassi directeur de la galerie musée *ar/ge kunst* à Bolzano, Italie

pays de l'Est deviennent la périphérie interne de l'Europe et subissent les conséquences géopolitiques et économiques de cette position. Cependant, malgré la différenciation et l'infériorisation qu'ils ont connues par rapport à l'Occident (qui s'explique par leur histoire d'appartenance à l'Empire Ottoman et ensuite à la zone d'influence de l'Union Soviétique), leur différence demeure à l'intérieur de la Modernité et non dans la colonialité.

Dans cette perspective, Gržinić s'intéresse notamment au développement inégal du capitalisme mondial et à la néolibéralisation de l'économie, qui conduit à la privatisation des services publics. Cette position peut être définie, selon la typologie présentée par Mignolo dans son ouvrage *The darker side of Western Modernity*, comme une *réorientation de la gauche*. En effet, selon le sémiologue argentin, la gauche s'est réorganisée de manière significative, notamment après la chute de l'URSS et l'accélération du processus de mondialisation, en intégrant des problématiques et des sujets souvent dissous dans la catégorie de classe sociale, et en créant de nouvelles alliances. Cette *nouvelle gauche*, où Mignolo situe les courants progressistes de l'islamisme, du christianisme, de la gauche occidentale, ainsi que le Forum Social Mondial et les gauches latino-américaines, converge sur différents aspects avec la décolonialité, mais ne parvient pas à abandonner l'universalisme de l'épistémologie des Lumières⁶¹⁵. La critique du capitalisme néolibéral est un point commun à la pensée de Gržinić et à la théorie de la Modernité/Colonialité/Décolonialité, mais la pensée décoloniale va plus loin et s'efforce de rendre visible et de reconnaître des formes d'existence *autres* que celles de la Modernité qui ont été infériorisées par la *matrice coloniale du pouvoir*.

Marina Gržinić présente à l'exposition à Duke avec un film intitulé *Decoloniality (Images of struggle)*⁶¹⁶ qu'elle a réalisé avec Aina Šmid et Zvonka Simčič lors de son séjour à Bogota dans le cadre de l'événement *Estéticas Decoloniales*, révélant ainsi son expérience de découvrir pour la première fois un pays d'Amérique latine. Dans ce film, elle s'étonne de l'inégalité de la distribution de la richesse, tente de comprendre les contrastes entre les classes sociales et cherche des explications aux images de violence et de corruption qui imprègnent l'imaginaire de la région. Son cadre d'analyse pour appréhender la réalité latino-américaine se focalise sur le néolibéralisme et ses conséquences. Gržinić voit dans le Consensus de Washington la cause des problèmes qu'elle constate en Amérique latine, mais ne réalise pas que cette

⁶¹⁵ Voir : Walter Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*, Latin America Otherwise (Durham London: Duke University Press, 2011), 76-82 Nous utilisons une version numérique du livre, la pagination peut varier de la version papier.

⁶¹⁶ *Decoloniality (Images of Struggle)*, 2011 vidéo consultable sur : <http://grzinic-smid.si/?p=420>.

inégalité a des racines beaucoup plus profondes, remontant à la colonisation, la *matrice coloniale du pouvoir* et sa dimension raciale.

La vision de Gržinić a été influencée par la communication de José Alejandro Restrepo, qu'elle utilise comme fil conducteur de son film, sans saisir la critique de Restrepo à l'égard de la proposition décoloniale. En effet, Restrepo critique les idéologies globales utopiques depuis une position moderne critique, ce que Mignolo associe à la *réorientation de la gauche* et qui ressemble à la position de Marina Gržinić.

La différence de vision se confirme lors de la séance où les trois enseignants-chercheurs de l'UDFJC de Bogota, Pedro Pablo Gómez, Martha Lucía Gómez Bustos et Ricardo Lambuley, présentent leurs communications, qui sont traduites successivement (ce sont les seules communications qui ne sont pas en anglais). Pedro Pablo Gómez revient sur l'expérience de l'exposition *Estéticas Decoloniales* à Bogota. Il explique que la question, à l'origine, était de savoir s'il existait des pratiques esthétiques décoloniales au-delà de leur appellation. Partant de l'hypothèse que la qualité décoloniale des pratiques esthétiques réside dans la conscience et la position par rapport à la *matrice coloniale du pouvoir* plutôt qu'en une définition extérieure, l'objectif de l'exposition était d'enquêter sur la possible dimension décoloniale des propositions artistiques présentées, indépendamment des dénominations qui leur ont été attribuées. Selon Pedro Pablo Gómez, le caractère décolonial ne réside pas dans l'objet artistique lui-même, mais dans les manières de faire, de penser et de ressentir dans une situation donnée. Ainsi, les esthétiques décoloniales ne se limitent pas aux pratiques des personnes reconnues comme artistes, critiques, commissaires ou experts par les institutions modernes.

Martha Lucía Gómez Bustos, qui venait de quitter ses fonctions de doyenne de la faculté des Arts de l'UDFJC, partage une réflexion à partir des questions que son équipe et elle-même se sont posées lors de la mise en place des nouveaux programmes d'études : comment les universités, y compris les facultés d'Art, reproduisent-elles la *matrice coloniale du pouvoir* et quels sont les fondements et les visions du monde qui sous-tendent leurs programmes d'études ?

Ricardo Lambuley poursuit cette réflexion en s'appuyant sur son expérience en tant que musicien. Il expose comment la Modernité/Colonialité a imposé une façon d'écouter, de ressentir, de chanter et de faire de la musique, excluant toute forme qui ne correspond pas à ce modèle. Cette hégémonie a engendré de nombreuses différenciations, telles que la musique

« populaire », la musique « classique », la musique « folklorique », les musiques « du monde » et plus récemment, la distinction entre musicologie et ethnomusicologie.

Malgré les efforts des communicants pour contextualiser la réalité de l'éducation supérieure publique colombienne et bogotanaise et leur énonciation depuis une université latino-américaine publique, locale et populaire, ainsi que pour expliquer que la *colonialité du savoir* est encore fortement présente et reproduite dans les universités de l'Amérique latine, où un diplôme de n'importe quelle université états-unienne ou européenne est considéré comme plus précieux qu'un diplôme d'une université latino-américaine, la spécificité de la réalité latino-américaine et les erreurs de traduction rendent difficile la communication avec les participants non originaires d'Amérique latine, en particulier avec Marina Gržinić, Tanja Ostojić et le groupe d'artistes et spécialistes en études asiatiques.

Walter Mignolo tente de contextualiser davantage les propos des Colombiens et souligne le décalage avec la conception de Gržinić en critiquant le fait que la communication de Restrepo occupe la majeure partie du film de Gržinić sans véritablement montrer ce qui s'est passé à Bogota. Il explique qu'en Amérique latine la gauche progressiste, souvent très « *afrancesada* » (non seulement centrée sur l'Europe, mais particulièrement sur la France), à laquelle appartiennent José Alejandro Restrepo et Ricardo Arcos Palma, reproduit la *colonialité du savoir* que les intervenants colombiens viennent d'illustrer et qui empêche la propagation d'autres types de discours.

Lors des échanges entre les participants, on ressent la nécessité de Martha Gómez Bustos de distinguer le projet de la Faculté d'Arts de l'UDFJC de la politique universitaire états-unienne. Elle explique que leur objectif n'est pas de simplement « reconnaître » les différentes cultures existantes en dehors de l'université, mais plutôt de travailler avec, de discuter avec, et de construire avec ces pluralités. Elle précise que leur approche s'appuie sur le concept d'interculturalité, plutôt que de multiculturalisme et qu'ils ne cherchent pas seulement à intégrer les minorités dans l'université, mais plutôt à transformer l'université de l'intérieur en dialoguant avec les différentes communautés dans des conditions d'égalité.

La particularité de l'expérience asiatique est également évidente dans les présentations des participants qui abordent l'histoire complexe du colonialisme en Asie et la construction des identités et des représentations de la région notamment dans le cinéma et la photographie. Dinh Q. Lê, Zoe Butt, et Viêt Lê exposent le travail d'artistes vietnamiens ou cambodgiens remettant

en question l'image que l'Occident, en particulier les États-Unis, a construite de ces pays. En passant en revue les occupations chinoise, japonaise et française de cette région, ainsi que l'occupation vietnamienne du Cambodge, entre autres, ils se demandent s'il est possible de concevoir la décolonialité dans cette région et s'il pourrait exister une esthétique décoloniale. Les exemples présentés interpellent l'impérialisme états-unien, en particulier à travers la guerre du Vietnam et la construction d'une image exotique et caricaturale des habitants de la région, tels que les guérilléros, les pêcheurs ou les paysans dans les champs de riz. Dans la même lignée, Guo-Juin Hong, présente sa vidéo-installation, faisant partie de l'exposition, intitulée « *Decolonial Taiwan* » qui aborde la construction de l'identité taiwanaise à travers l'occupations japonaise, chinoises et le Taiwan indépendant.

Cette perspective nous rappelle la critique que Saïd développe dans son livre *Orientalisme*, qui met l'accent sur la construction de discours et des représentations. Dans l'approche des intervenants asiatiques, la distinction entre postcolonial et décolonial semble floue. En effet, dans une vidéo de présentation de son installation « *Decolonial Taiwan* »⁶¹⁷, Guo-Juin-Hong explique que « l'esthétique décoloniale ne signifie pas vraiment que nous allons proposer un ensemble d'esthétiques complètement différent » et utilise « postcolonial » et « décolonial » comme des termes synonymes.

Nous pouvons connecter cette perspective à ce que Walter Mignolo appelle la *désoccidentalisation*. Selon Mignolo, la *désoccidentalisation* est un projet émanant de l'Asie en réaction à l'hégémonie de l'Occident et à l'infériorisation et la racialisation imposées aux populations asiatiques. Elle remet en question non seulement le contenu de l'épistémologie occidentale, mais aussi sa structure d'énonciation. Pourtant, bien qu'elle conteste l'hégémonie de l'Occident dans certains aspects de la *matrice coloniale du pouvoir* tels que l'autorité, la subjectivité et la connaissance, elle n'aborde pas le capitalisme, ce qui la distingue d'une posture décoloniale⁶¹⁸.

D'autres questions pertinentes sont soulevées lors de la rencontre universitaire. A partir des communications sur le travail d'artistes présentés comme abordant d'une manière ou d'une autre la décolonialité, le groupe se demande dans quelle mesure ces pratiques, processus ou œuvres se distinguent des autres. Où réside leur possible caractère décolonial ? Si l'art est une pratique coloniale, comment peut-on différencier une pratique artistique décoloniale ?

⁶¹⁷ “Decolonial Taiwan” consultable sur : <https://youtu.be/GJZQvzR90Mw>

⁶¹⁸ Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity*, 82-85.

Comment décoloniser le regard lui-même, qui a été façonné, éduqué, selon un certain canon ? En somme, comment décolonisons-nous l'art ? Dans ce sens, Tanja Ostojčić s'adresse aux « théoriciens et praticiens des esthétiques décoloniales » présents pour demander si l'intention est d'introduire les esthétiques décoloniales à l'intérieur du système ou si elle est plus « révolutionnaire ».

Marina Gržinić poursuit les réflexions en soulevant le paradoxe lié à l'utilisation du concept « esthétiques décoloniales » lorsqu'on part du principe que l'esthétique est, par définition, moderne/coloniale. Si l'esthétique, en tant que discipline, a normalisé et universalisé le goût et les formes de faire l'expérience sensible du monde, comment peut-on expliquer l'existence d'une esthétique décoloniale ?

Cette tension n'est pas nouvelle et est liée à ce que Catherine Walsh appelle « les politiques de nommage »⁶¹⁹. Comment décoloniser des concepts tels que « démocratie », « droits humains » et « esthétique », qui sont monopolisés par la *matrice coloniale du pouvoir* et, par conséquent, liés uniquement à une version moderne, capitaliste, libérale et eurocentrée de leurs significations ? Faut-il renoncer à l'utilisation de ces termes et en créer d'autres pour signifier d'autres formes de construction et de conception de leur signification ou faut-il se battre pour les récupérer, les situer historiquement et en élargir le sens ?

Une réponse à cette question sera abordée lors du prochain chapitre, avec le dossier sur les esthétiques décoloniales publié sur la revue *Social Text*.

Internationalisation et perspective transnationale

La rencontre à Duke a été le catalyseur de la formation d'un groupe autour des esthétiques décoloniales qui avait commencé à se construire à Quito et à Bogota, mais qui est désormais *global*. Les acteurs résidant en Amérique latine sont remplacés par des acteurs latino-américains résidant en Europe ou aux États-Unis et qui travaillent *entre* les deux réalités dans une perspective *transnationale*. La place centrale de l'UASB à Quito et de l'UDFJC à Bogota, dans la réflexion sur l'esthétique décoloniale, est déplacée vers l'Université de Duke qui concentre toutes les connexions entre le Sud Global. Ce mouvement laisse deviner, comme le dit Rivera Cusicanqui, les enjeux de la *colonialité du savoir* et les inégalités de ressources et de

⁶¹⁹ Walsh, « Estudios (inter)culturales en clave de-colonial »; Catherine Walsh, « THE POLITICS OF NAMING: (Inter)Cultural Studies in de-Colonial Code », *Cultural Studies* 26, n° 1 (janvier 2012): 108-25, <https://doi.org/10.1080/09502386.2012.642598>.

visibilité entre les universités états-uniennes et celles de la périphérie. Cela fait écho au constat du théoricien et commissaire d'art Gerardo Mosquera, qui écrit :

Supuestamente vivimos en un orbe de comunicaciones e intercambios globales. A cada minuto se habla de globalización, y uno tiende a imaginar un planeta interconectado reticularmente hacia todos lados. En realidad, estas conexiones se producen dentro de esquemas radiales y hegemónicos alrededor de los centros de poder, dejando desconectada entre sí buena parte del mundo, o conectándola de manera indirecta por vía – y bajo el control- de los centros⁶²⁰.

Ce n'est pas une critique, mais un constat : le monde universitaire est aujourd'hui fortement interconnecté et les flux migratoires du Sud vers le Nord, en particulier depuis les années 70 du XX^{ème} siècle, caractérisent et façonnent le monde actuel. La migration des universitaires de la périphérie vers les universités du Nord a permis le décentrement de la pensée eurocentriste et le développement des études postcoloniales. Les travaux et la biographie des acteurs latino-américains du groupe Modernité/Colonialité liés aux institutions académiques et artistiques états-uniennes ou européennes (Walter Mignolo, Pedro Lasch, Miguel Rojas Sotelo et Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet à Duke aux États-Unis ; Nelson Maldonado-Torres à Rutgers aux États-Unis ; Rolando Vázquez à l'Université Roosevelt aux Pays-Bas ; Alanna Lockward à l'Université Humboldt de Berlin) montrent leur ancrage dans la région et leur expérience entre deux mondes qui stimule une prise de conscience de la position que l'on occupe dans la *matrice coloniale du pouvoir*, nécessaire pour le développement d'une *pensée frontalière*. Cependant, cette identité transnationale ne rend pas compte de toutes les réalités et finit par recréer une séparation entre les sujets transnationaux et les subalternes « locaux ».

La perspective transnationale dans les esthétiques décoloniales se cristallise dans la création de l'Institut Transnational Décolonial et le *Manifiesto Decolonial Aesthetics/ Estéticas Decoloniales*, signé à la suite de la rencontre à Duke. L'Institut Transnational Décolonial est une association de fait, dirigée par Alanna Lockward et soutenue par Walter Mignolo et Rolando Vázquez en tant que « comité exécutif », qui vise à rendre visibles les actions du groupe constitué autour des esthétiques décoloniales. Certaines institutions, avec lesquelles Mignolo ou Lockward ont été en contact, sont présentées comme des institutions partenaires, telles que le Centre d'Études Transculturelles de l'Université de l'Amitié des Peuples en Russie (représenté par Madina Tlostanova), le Centre d'Études et d'Actualisation en Pensée Politique, Décolonialité et Interculturalité (CEAPEDI) de l'Universidad Nacional del Comahue à Neuquén, Argentine (représenté par María Eugenia Borsani), le Groupe de Travail

⁶²⁰ Gerardo Mosquera, « Algunos problemas del comisariado transcultural », in *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas* (Madrid: Exit Publicaciones, 2010), 71.

Colonial/Postcolonial/Decolonial de la Queen Mary University à Londres (représenté par Robbie Shilliam), le Doctorat en Études Culturelles Latino-américaines de l'Universidad Andina Simon Bolivar à Quito (représenté par Catherine Walsh), l'Institut d'Études Transdisciplinaires Avancées de l'Université de Hong Kong (représenté par Gregory B. Lee), l'Institut d'Études Transtextuelles et Transculturelles de l'Université de Lyon (représenté par Claire Dodane) et l'Institut d'Études Postcoloniales et Transculturelles de l'Université de Bremen (représenté par Sabine Broeck). Un comité consultatif transnational, composé de quinze personnes, dont six ont participé à la rencontre de Duke (Dalida María Benfield, Roberto Dainotto, Guo-Juin Hong, Nayoung Aimee Kwon, Tanja Ostojić et Hong-An Truong) et trois autres enseignants-chercheurs à Duke (Miriam Cooke, Bruce Lawrence et Ebrahim Moosa), est aussi constitué. Concrètement, ledit Institut est un site internet qui compile les événements et les publications du réseau et une plateforme de légitimité pour Alanna Lockward, qui en tant que commissaire et critique indépendante, ne bénéficie pas d'un cadre institutionnel.

Dans le cadre de la création de ce nouvel Institut Transnational Décolonial, Alanna Lockward, avec la collaboration de Walter Mignolo et de Rolando Vázquez, propose le texte du manifeste *Esthétiques Décoloniales* qui figure dans le programme de la rencontre à Duke. Bien que ce texte n'ait pas été discuté durant la rencontre, plusieurs participants y adhèrent à la fin et le manifeste est publié quelques jours plus tard sur le site internet de l'Institut Décolonial Transnational. C'est ainsi que les esthétiques décoloniales se sont pour la première fois présentées comme un mouvement ou un groupe.

Le Manifeste « Decolonial Aesthetics/ Estéticas Decoloniales »

Le 22 mai 2011, le manifeste *Decolonial Aesthetics/ Estéticas Decoloniales* est publié en anglais et en espagnol sur le site internet de l'Institut Transnational Décolonial, signé par treize artistes et théoriciens. La notion de *manifeste* a une forte connotation, qui renvoie aux textes politiques tels que le *Manifeste du parti communiste* (1848) ou à des manifestes esthétiques des avant-gardes de la fin du XIX^{ème} et début du XX^{ème} siècle. Le manifeste, en tant que texte de revendication, est né dans l'Europe des Lumières, dans le contexte de la Révolution française et de la conformation de la bourgeoisie et du prolétariat comme sujets historiques par excellence de la Modernité⁶²¹. Adopté à la fin du XIX^{ème} par le champ esthétique, le manifeste fut le moyen par lequel les avant-gardes annonçaient la naissance d'un nouveau mouvement

⁶²¹ Janet Lyon, *Manifestoes: provocations of the modern* (Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1999), 1-2.

esthétique et, en ce sens, sa notion est liée à la nouveauté et à l'originalité⁶²², concepts clés de la Modernité. Alors pourquoi utiliser la notion de manifeste pour les esthétiques décoloniales ? Quel est l'objectif de ce « manifeste » ? Est-il vraiment un « manifeste » ?

Selon Natalie Heinich, le manifeste a deux fonctions fondamentales et indispensables : celle de rassembler et celle de s'opposer⁶²³. En effet, le manifeste *Decolonial Aesthetics/ Estéticas Decoloniales* opère comme un acte d'identification collective d'un groupe de personnes qui concrétisent leur adhésion à ce groupe par l'acte de signer ce manifeste. Mais l'acte de se rassembler n'est pas simplement un acte privé entre les membres de ce groupe ; le manifeste est aussi un acte performatif, « car ce qui est en jeu est la visibilité du groupe dans l'espace public »⁶²⁴. Autrement dit, le manifeste est une forme « qui tend à la différenciation, un phénomène qui résulte d'un besoin de distinction, selon le vocabulaire bourdieusien, des membres des groupes et mouvement artistiques par rapport à leur champ d'appartenance »⁶²⁵.

Dans le cas du manifeste *Decolonial Aesthetics/ Estéticas Decoloniales*, nous verrons ci-après que la fonction d'identification et de rassemblement du manifeste est remplie aussi bien à l'intérieur du groupe - car les individus signataires se constituent comme groupe et cette identification leur servira à la mise en commun de différentes actions à l'avenir- que vers l'extérieur, où le groupe sera perçu désormais comme un collectif cohérent. De cette manière, la fonction du manifeste de « cristalliser autour d'un thème précis les énergies artistiques dans tous les domaines et à déterminer l'enjeu philosophique et esthétique de l'action collective »⁶²⁶ est réussie. Or, à travers de cette action collective, le manifeste exclut dans le même temps celles et ceux qui n'apparaissent pas comme signataires.

En effet, parmi les treize signataires, nous ne retrouvons plus aucune personne du DECLA, plus aucune personne associée à l'UDFJC de Bogota et, plus généralement, plus personne dont la résidence et l'activité principale se situent en Amérique latine⁶²⁷. Le manifeste est signé par un groupe de critiques d'art/chercheurs/artistes qui travaillent en Europe et aux

⁶²² Lyon, 5.

⁶²³ Nathalie Heinich, « MANIFESTE, arts », in *Encyclopædia Universalis (en ligne)*, 24 mai 2022, <http://www.universalis-edu.com.ressources-electroniques.univ-lille.fr/encyclopedie/manifeste-arts/>.

⁶²⁴ Viviana Birolli et Mette Tjell, « Présentation », *Études littéraires* 44, n° 3 (2013): 10, <https://doi.org/10.7202/1025477ar>.

⁶²⁵ Camille Bloomfield et Audrey Ziane, « Introduction », *Itinéraires*, n° 2018-1 (15 septembre 2018): 5, <https://doi.org/10.4000/itineraires.4371>.

⁶²⁶ Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, 322.

⁶²⁷ Avec l'exception de Raúl Moarquech Ferrera Balanchet qui, tout en habitait entre les États-Unis et le Yucatán au Mexique, où il dirigeait la biennale Arte Nuevo Interactiva depuis 2001.

États-Unis dans des contextes hautement transnationaux. Ceci ne représente pas, bien évidemment, une exclusion *de facto* du groupe Esthétiques Décoloniales, de tous ceux et celles qui n'ont pas signé le manifeste. Néanmoins, la signature du manifeste est un acte performatif qui opère symboliquement, et notamment à l'extérieur, une distinction entre ceux et celles qui ont signé et ceux et celles qui n'ont pas signé.

La deuxième fonction du manifeste est celle de l'opposition. Le manifeste marque une rupture avec le *status quo* ou avec une situation hégémonique et annonce une nouvelle voie, un changement possible. Dans son ouvrage *Manifestoes: Provocations of the Modern*, Janet Lyon explique que le manifeste a été utilisé, depuis la Révolution française, comme un moyen de dénoncer les promesses non-tenues de la Modernité et de contester l'universalisme sous-jacente à l'idéologie moderne post-Lumières⁶²⁸. Des groupes exclus des promesses d'émancipation, de démocratie et d'égalité, tels que les femmes ou les prolétaires, ont utilisé le manifeste comme outil politique de contestation et de dénonciation. Dans le champ artistique, les groupes avant-gardistes s'approprièrent, avec l'utilisation des manifestes, d'une voix puissante qui, non seulement déclarait une nouveauté, mais qui participait également à une plus ample critique idéologique de la Modernité⁶²⁹. Ainsi, pour Janet Lyon, écrire un manifeste est « participer symboliquement à l'histoire des luttes contre les forces dominantes »⁶³⁰.

Le manifeste s'oppose, mais il propose ; il marque un passage de la théorie à l'action et, en ce sens, il est un « acte de prescription ». Pour Nathalie Heinich :

Tous les manifestes ont donc en commun une forme rhétorique correspondant à cette fonction prescriptive. Elle leur vaut d'être un énoncé échappant triplement au registre descriptif : premièrement, en tant que cet énoncé est normatif, du fait qu'il explicite des valeurs, énonce ce qui est bien ou mal, beau ou laid, intéressant ou non, etc. ; deuxièmement, en tant qu'il est prescriptif, du fait que, nous venons de le voir, il dit ce qu'il faut faire ou ne pas faire ; troisièmement, en tant qu'il est performatif, comme tout énoncé qui fait quelque chose en disant⁶³¹.

Le manifeste signale la présence d'un élément hégémonique en crise et propose un programme pour changer la situation et construire un nouveau monde. Selon Claude Abastado, la pensée manifestaire « est toujours, à quelque degré, utopique »⁶³² et sa construction typique consiste à « énoncer une crise, identifier un adversaire, proclamer la 'mise à mort' de celui-ci,

⁶²⁸ Lyon, *Manifestoes*, 2-3.

⁶²⁹ Lyon, 5.

⁶³⁰ Lyon, 4.

⁶³¹ Heinich, « MANIFESTE, arts ».

⁶³² Claude Abastado, « Introduction à l'analyse des manifestes », *Littérature*, n° 39 (1980): 6.

suggérer des solutions et appeler au ralliement et à l'action »⁶³³. Le ton du manifeste est revendicatif, voire radical. Pour Abastado, « il n'est pas fortuit que la terminologie prenne alors une tonalité terroriste car l'intimidation est un des effets impliqués dans la stratégie des manifestes »⁶³⁴.

Dans le manifeste *Decolonial Aesthetics/ Estéticas Decoloniales* la fonction d'opposition est remplie, ainsi que la fonction de rassemblement. Les signataires identifient dès les premières lignes la situation en crise à changer, 500 ans de colonialité, ainsi que leurs adversaires : les projets de la modernité, la postmodernité et l'altermodernité. Le ton est revendicatif, avec l'utilisation d'un vocabulaire clivant : « tendances impériales », « répression », « rébellion », et la « solution » ou « alternative » proposée est un monde *transmoderne*. Cependant, l'élément programmatique est difficile à discerner dans ce manifeste. En comparaison avec les manifestes avant-gardistes, où les lignes d'action et les principes du nouveau mouvement étaient clairs, souvent mêmes énumérés, et exprimés avec des verbes (par exemple, « nous voulons chanter l'amour du danger », « nous voulons exalter le mouvement agressif », « les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte », « il faut que le poète se dépense avec chaleur »⁶³⁵, etc.), dans le manifeste *Decolonial Aesthetics/ Estéticas Decoloniales*, la définition de concepts et l'explication de la situation sont les parties les plus importantes du texte, et aucun appel au ralliement et à l'action n'est explicitement lancé.

Dans le premier paragraphe, le manifeste *Decolonial Aesthetics/ Estéticas Decoloniales* affirme « le surgissement d'un monde transmoderne » afin de « reconfigurer les derniers 500 ans de colonialité et ses conséquences ». Il explique que l'élément fondamental de cette transformation est la « libération décoloniale dans toutes les sphères de l'existence », qui stimule une pensée autonome et créative dans et depuis le monde non-occidental. Le paragraphe se conclut sur la reconnaissance de la genèse du concept dans le collectif Modernité/Colonialité/Décolonialité qui avait déjà conçu les notions de « décolonialité du savoir » et « décolonialité de l'être ». À cela s'ajoute désormais la « décolonialité de l'esthétique », afin de rassembler « différentes généalogies de ré-existence dans les pratiques artistiques du monde entier ».

Le deuxième paragraphe explicite l'acteur ou sujet social de cette transformation : les identités transnationales, qui ont « inspiré une révolution planétaire autour de la connaissance

⁶³³ Bloomfield et Ziane, « Introduction », 10.

⁶³⁴ Abastado, « Introduction à l'analyse des manifestes », 10.

⁶³⁵ Filippo Tommaso Marinetti, « Manifeste du Futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909.

et de la sensibilité ». Ces « identités transnationales » incarnent la multiplicité et la différence face aux « tendances impériales » d'homogénéisation, d'universalisation et d'effacement des différences. L'adversaire, défini au premier paragraphe comme les projets de la modernité, la postmodernité et l'altermodernité, se précise ici : ce à quoi les esthétiques décoloniales s'opposent, c'est à l'homogénéisation, à la notion d'universalité des pratiques artistiques et à son appropriation de la différence pour la dissoudre.

Ce qui est particulièrement intéressant dans ce deuxième paragraphe, c'est l'utilisation de l'adjectif « transnational » pour caractériser le sujet social de transformation décoloniale. À notre sens, cet adjectif encadre l'énonciation du manifeste dans le contexte global et met en avant un type de sujet caractéristique du nouveau stade « global » du monde : celui qui habite entre deux nations ou plus ; le migrant, le bi ou tri-culturel, celui qui n'est pas perçu comme « originaire ». Toutefois, il est important de se demander si les identités afro-colombiennes, par exemple, ou les identités indigènes de l'Amérique latine sont également reconnues comme identités « transnationales ». Une clarification est apportée dans le quatrième paragraphe du manifeste, où « l'agent décolonial » est directement associé à la migration : « l'immense migration des pays de l'ancienne Europe de l'Est et du Sud global vers les pays de l'ancienne Europe occidentale (aujourd'hui Union européenne) et les États-Unis a transformé les sujets de la colonisation en agents actifs du détachement décolonial ».

Cela nous amène à considérer l'acte de signature du manifeste comme un acte d'identification, de regroupement mais aussi d'exclusion. Tous les treize signataires habitent dans des pays différents de ceux où ils sont nés et où ils ont été formés (et nous ne parlons pas seulement de formation académique, mais aussi de formation culturelle et identitaire). Ils sont donc tous des « identités transnationales » capables d'enclencher un processus de décolonialité. Mais que deviennent les acteurs à l'origine de la réflexion sur l'esthétique décoloniale tels que Pedro Pablo Gómez ou Adolfo Albán Achinte, ou les artistes présentés dans l'exposition à Bogota tels que Manuel Barón, Liliana Angulo ou Benjamín Jacanamijoy ? Si le manifeste met en évidence la formation d'un nouveau groupe dans l'espace global, il néglige l'importance et la puissance du processus décolonial à l'intérieur des pays autrefois considérés comme périphériques ou du tiers-monde.

Le troisième paragraphe du manifeste est entièrement consacré à la revendication de l'interculturalité comme axe fondamental de la décolonialité. Deux éléments composent cette partie du texte : premièrement, la définition de l'interculturalité telle qu'elle est comprise par

la décolonialité, à partir des « communautés organisées », et deuxièmement, l'opposition entre cette interculturalité, qui provient des communautés, et le multiculturalisme conceptualisé et mis en place par l'État et certaines organisations non-gouvernementales. Pour les auteurs de ce manifeste, « alors que le multiculturalisme promeut des politiques identitaires, l'interculturalité encourage des identités (transnationales) en politique ». Le paragraphe se termine par une caractérisation des esthétiques décoloniales : « les esthétique(s) transmoderne(s) décolonial(e)s sont inter-culturelles, inter-épistémiques, inter-politiques, inter-esthétiques et inter-spirituelles et sont forcément liées aux perspectives du Sud Global et de ce qui était connu sous le nom l'Europe de l'Est ».

A partir du sixième paragraphe, nous commençons à entrevoir ce qui pourrait être le programme des esthétiques décoloniales. Toutefois, un élément important perturbe sa réception. En effet, les manifestes sont caractérisés par l'explicitation d'un émetteur, le « nous », qui représente les membres du groupe que le manifeste constitue avec sa publication, et d'un destinataire, le « vous »⁶³⁶ ou le « ils », qui représente la situation hégémonique. Le « nous » détermine un agir concret et un engagement qui font le socle commun de l'identité collective. Dans le manifeste *Decolonial Aesthetics/ Estéticas Decoloniales*, les actions, l'engagement, ce que nous pouvons identifier comme le programme, est exprimé à la troisième personne du pluriel et fait référence à « un groupe d'artistes » qui « ont remis en question » le rôle et le nom qu'on leur a assignés, qui « sont conscients » des limites des concepts eurocentrés, qui « se sont engagés dans des actions » afin de reconstruire des identités dévalorisées dans la colonialité, qui « ont réussi à lever le voile des récits cachés par le colonialisme », etc. Le manifeste nous dit que ces artistes « habitent les frontières, ressentent les frontières, agissent aux frontières et ont encouragé la pensée transmoderne et les esthétiques décoloniales ». Mais qui sont ces artistes ? Pourquoi ne s'énoncent-ils pas eux-mêmes ? Quelle relation ont-ils avec les signataires du manifeste ?

De plus, dans le septième paragraphe, un nouveau collectif à la troisième personne du pluriel s'incorpore au discours : « des professionnels créatifs, activistes et intellectuels soutiennent continuellement le courant décolonial au niveau mondial en vue de l'avènement d'un monde transmoderne et pluriversel ». L'expression à la troisième personne du pluriel enlève toute force à l'acte performatif d'énonciation du manifeste, ce qui évacue son élément

⁶³⁶ Venko Kanev, « El manifiesto como género. Manifiestos independentistas y vanguardistas », *America* 21, n° 1 (1998): 11, <https://doi.org/10.3406/ameri.1998.1357>.

idéologique et militant. Nous ne savons plus qui s'énonce à travers ce manifeste, ce qui empêche la construction d'une identité collective forte. Pouvons-nous dire alors que ce texte est un manifeste ?

Selon Claude Abastado, qui a lancé les études manifestaires⁶³⁷ :

Le « manifeste » se définit par opposition à l' « appel », à la « déclaration », à la « pétition », à la « préface » : l'appel invite à l'action sans proposer de programme (Appel du 18 juin 1940) ; la déclaration affirme des positions sans demander aux destinataires d'y adhérer (Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie, publiée en 1960) ; la pétition est une revendication ponctuelle signée de tous ceux qui la font ; la préface accompagne un texte qu'elle introduit, commente et justifie.⁶³⁸

Bien que les distinctions entre les genres du manifeste soient fragiles et dépendent des critères d'énonciation, de réception ou d'interprétation, selon l'historienne de l'art contemporaine Antje Kramer-Mallordy, « les déclarations et *statements* commencent à détrôner, à partir des années 1970, le manifeste [...] »⁶³⁹. Cela s'explique par la remise en question, à partir des années 1970, des métarécits universalistes et du rejet des discours utopiques et révolutionnaires. Dans la présentation d'un numéro de la revue *Études Littéraires* consacré aux manifestes et publié en 2013, Viviana Birolli et Mette Tjell se demandent « [c]omment [...] ne pas être saisi par le scepticisme de la plupart des manifestes d'aujourd'hui à l'égard de quelques-unes des idées centrales de la pratique manifestaire de l'heure des avant-gardes telles que l'utopie d'une voix collective singulière et l'idée du langage comme 'arme' pour remodeler le monde ? »⁶⁴⁰. Dans le domaine de l'art, Elisabeth Spettel, qui a travaillé sur la réorientation du manifeste dans l'art contemporain, explique que si « pour les avant-gardes, l'"agir" avait un lien avec le réel et l'engagement, nous observons ici un glissement de sens : l'action est, en fait, une analyse auto-référentielle du monde de l'art »⁶⁴¹.

Mais alors, pourquoi utiliser la forme du manifeste pour faire une « déclaration collective » sur les esthétiques décoloniales ? Certes, le manifeste « *affiche* un savoir, théorique ou pratique [...], proclame un credo philosophique, une esthétique, une ligne politique [et] a

⁶³⁷ Viviana Birolli, « Constitution et archéologie d'un genre : Le cas des manifestes futuristes », *Études littéraires* 44, n° 3 (9 juin 2014): 20, <https://doi.org/10.7202/1025478ar>.

⁶³⁸ Abastado, « Introduction à l'analyse des manifestes », 3.

⁶³⁹ Antje Kramer-Mallordy, « Les manifestes artistiques en quête d'historiens de l'art », *Perspective*, n° 1 (30 juin 2017): 180, <https://doi.org/10.4000/perspective.7346>.

⁶⁴⁰ Birolli et Tjell, « Présentation ».

⁶⁴¹ Spettel fait cette observation sur le texte *Esthétique Relationnelle* de Bourriaud mais il nous semble expliquer aussi la réorientation opérée dans le manifeste *Esthétiques Décoloniales*. Elisabeth Spettel, « Esthétique relationnelle : Réorientation du manifeste dans l'art contemporain », *Études littéraires* 44, n° 3 (9 juin 2014): 55, <https://doi.org/10.7202/1025480ar>.

toujours une propension didactique »⁶⁴², mais cela ne suffit pas. Le manifeste *Esthétiques décoloniales* a sans doute une volonté didactique et explicative. Par exemple, son huitième paragraphe retrace l'origine de la notion de « décolonialité » à la Conférence de Bandung de 1955, à l'origine du mouvement des non-alignés en 1961⁶⁴³. Cependant, la plupart des informations contenues dans le manifeste avaient déjà été écrites et publiées ailleurs (dans le catalogue de l'exposition *Estéticas Decoloniales* à Bogota, dans les articles de la revue *Calle 14* ou dans les nombreuses publications collectives du groupe Modernité/Colonialité). Aussi, pourquoi faire et publier un manifeste ?

Comme nous l'avons vu, Nicolas Bourriaud avait lui-même publié son manifeste *Altermoderne* dans le cadre de l'exposition Altermodern à la Tate Britain. Malgré le fait d'être un manifeste signé par une seule personne, phénomène de plus en plus courant qui témoigne, selon Birolli et Tjell, « d'une évolution du marché de l'art vers une logique de vedettisation »⁶⁴⁴, le manifeste altermoderne reprend une forme assez typique des manifestes avant-gardistes, du moins dans une première partie, et proclame la mort de la postmodernité et la naissance de l'altermodernité⁶⁴⁵.

⁶⁴² Abastado, « Introduction à l'analyse des manifestes », 10.

⁶⁴³ La Conférence de Bandung de 1955 a rassemblé vingt-cinq pays d'Asie et d'Afrique pour condamner la colonisation et l'impérialisme, et est à l'origine de la constitution du Tiers Monde en tant que mouvement des pays ne faisant pas partie ni du bloc occidental ni du bloc communiste de l'époque, et du mouvement des non-alignés.

⁶⁴⁴ Birolli et Tjell, « Présentation », 11.

⁶⁴⁵ Nicolas Bourriaud, « Altermodern Manifesto », *Tate Modern*, consulté le 28 mai 2017, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodern-explained-manifesto>.

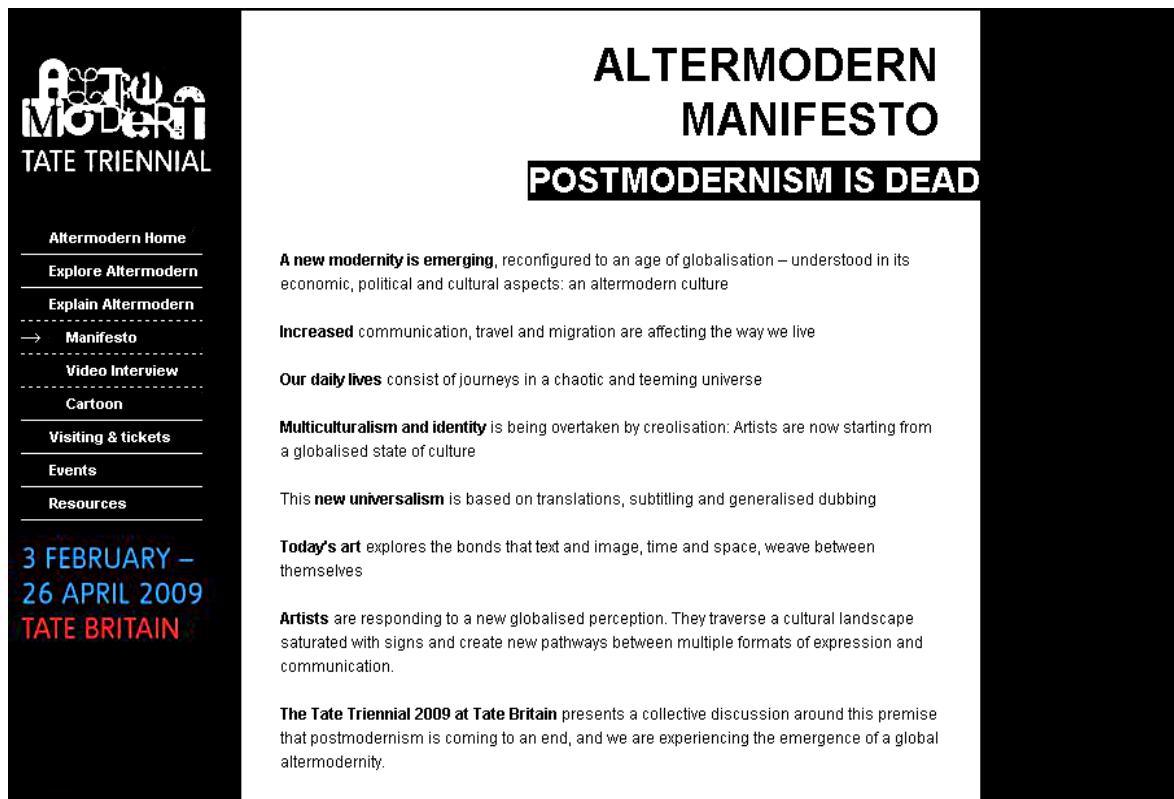


Figure 29

La proposition théorique de Bourriaud sur l'altermodernité a été le déclencheur qui a stimulé la réflexion sur les esthétiques décoloniales depuis 2009. Nous pensons que la décision de publier sous forme (ou plutôt sous le nom) de « manifeste » le manifeste *Decolonial Aesthetics/ Estéticas Decoloniales* ne peut pas être analysé sans supposer qu'il s'agit d'une réponse au manifeste *Altermoderne*. Or, par ailleurs, le contenu du texte semble plutôt répondre aux débats de Bogota déclenchés par l'exposition *Estéticas Decoloniales*, et centrés sur la question du multiculturalisme et de l'identité.

Dans tous les cas, la rencontre à Duke, la création de l'Institut Transnational Décolonial et la publication du manifeste *Decolonial Aesthetics/ Estéticas Decoloniales* marquent le début d'une explosion d'actions sur les esthétiques décoloniales, notamment en Europe et en Amérique du Nord, portées par un groupe dont le noyau est constitué de Pedro Lasch, Miguel Rojas Sotelo, Alanna Lockward, Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet et Dalida Benfield. Nous aborderons par la suite l'essor des esthétiques décoloniales dans les forums internationaux d'art.

Chapitre 8. Les actions dans les circuits internationaux

Le collectif émergent de l'Université de Duke s'est rapidement mobilisé pour promouvoir la proposition des esthétiques décoloniales, et mettant en avant ses origines et ses principaux axiomes. Entre 2011 et 2013, principalement, les membres les plus actifs de ce groupe ont marqué leur présence dans plusieurs événements artistiques majeurs à l'échelle internationale s'affirmant ainsi comme figures de proue dans ce domaine.

La mobilisation du groupe à l'internationale

Immédiatement après la rencontre à Duke, Miguel Rojas Sotelo et Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet préparent un dossier sur les esthétiques décoloniales, publié en version bilingue roumain et anglais, traduit par Ovidiu Tichindeleanu dans la revue roumaine d'art et société « IDEA » au deuxième semestre 2011⁶⁴⁶. La première partie du dossier vise à délimiter le concept d'« esthétiques décoloniales », ainsi qu'à clarifier sa genèse. Elle commence par une définition des idées sur lesquelles se construit la proposition des esthétiques décoloniales : 1) les esthétiques décoloniales font référence aux pratiques artistiques qui répondent au « côté obscur de la Modernité » et de la globalisation impérialiste actuelle ; 2) l'esthétique, en tant que branche de la philosophie, et donc comme activité rationnelle, a colonisé l'*aisthesis*, comme capacité de percevoir et de faire une expérience sensible ; 3) la décolonialité œuvre à la construction d'autres mondes au-delà des alternatives modernes telles que le capitalisme ou le communisme, sur l'héritage de la Conférence de Bandung de 1955 et le Mouvement des non-alignés de 1961.

Les deux auteurs incluent ensuite le manifeste *Decolonial Aesthetics/ Estéticas Decoloniales* ainsi qu'une version plus développée du contexte dans lequel la proposition est née, à savoir les contributions de Mignolo dans le cadre des expositions *Modernologías* au MACBA et *Altermodern* à la Tate Britain en 2009. Ils citent ensuite longuement Arturo Escobar pour retracer synthétiquement l'histoire de la constitution du groupe Modernité/Colonialité depuis 1998, ainsi que les publications individuelles et collectives les plus importantes du groupe, et ils situent les événements sur les esthétiques décoloniales à Bogota et à Duke comme le catalyseur de la conformation du groupe. Enfin, ils rendent compte des travaux de Hong-An Truong et de Guo-Juin Hong présentés à l'exposition de Duke. Une deuxième partie du dossier, rédigée

⁶⁴⁶ Miguel Rojas Sotelo et Moarquech Ferrera-Balanquet, « Decolonial Aesthetics: Collective Creative Practice in Progress », *IDEA Arts + Society*, n° 39 (2011): 89-109.

par Alanna Lockward, aborde brièvement son concept d'« esthétiques décoloniales diasporiques » et son projet *BE.BOP Black Europe Body Politics*, ainsi que les œuvres présentées dans ce cadre à l'exposition de Duke. Le dossier se conclut par une troisième partie, rédigée par Marina Gržinić, qui décrit le reste des œuvres exposées à Duke.

Les esthétiques décoloniales diasporiques et le « Black Europe Body Politics »

Cette même année 2011, Alanna Lockward est invitée à la deuxième édition de l'École d'Été Décoloniale de Middelburg, intitulée « Colonialité, Esclavage et l'Holocauste : Introduction à l'Option Décoloniale », co-organisée par Rolando Vázquez et Walter D. Mignolo à l'Université d'Utrecht aux Pays Bas. Elle y anime un atelier d'une journée sur les « Esthétiques Décoloniales Diasporiques ». Cette collaboration entre les trois se poursuit avec la première édition de *BE.BOP, Black Europe Body Politics*⁶⁴⁷. Après plusieurs mois de recherche de partenaires, de financement et de construction du projet, cet événement a lieu du 4 au 6 mai 2012.

Alanna Lockward, commissaire et organisatrice de l'événement, propose le « diasporique » comme approche aux esthétiques décoloniales pour aborder les particularités des expériences des personnes de la diaspora noire (dont la diaspora caribéenne) en Europe, à travers le concept « esthétiques décoloniales afropéennes ». Le BE.BOP est donc dédié à l'étude, la diffusion et la valorisation de la performance et de l'image en mouvement des artistes afro-descendants, en lien avec les héritages coloniaux, dans une perspective décoloniale.

La première édition du BE.BOP se déroule à la Ballhaus Naunynstrasse à Berlin, une ancienne salle de bal reconvertie en théâtre, qui se concentre sur les histoires de la migration et de la colonisation allemande, notamment sur les perspectives noires et queer. Cette première édition est composée de projections de films et de vidéo-art d'artistes afropéens ainsi que de tables rondes autour de sujets tels que l'Europe noire, l'esclavage, la citoyenneté, etc., à partir d'une perspective décoloniale. L'événement bénéficie du soutien financier de la fondation Allianz Kulturstiftung, qui encourage les projets artistiques et culturels en Europe et dans la région méditerranéenne, ainsi que de la Ballhaus Naunynstrasse⁶⁴⁸.

⁶⁴⁷ Une publication avec les résumés des communications présentées ainsi que des images et les informations sur les vidéos projetées a été édité et est consultable sur : Alanna Lockward et Walter D. Mignolo, éd., *Be.Bop 2012. Black Europe Body Politics* (Berlin: Kultursprünge e.V. im Ballhaus Naunynstrasse, 2012), https://monoskop.org/images/3/39/BE.BOP_2012.pdf.

⁶⁴⁸ Un compte rendu très complet de cette première édition, avec des réflexions de différent.e.s participant.e.s a été publié in : Alanna Lockward, « Somapolitica Europei Negre: Testimoniale Ale Unui Eveniment / Black Europe

La biennale de La Havane 2012

Seulement quelques jours après le BE.BOP, le 15 mai 2012, Miguel Rojas Sotelo, Raúl Moarquech Ferrera Balanquet, Pedro Pablo Gómez, Alanna Lockward, María Dalida Benfield et Pedro Lasch (modérateur) participent à un atelier sur les esthétiques décoloniales au Centre Culturel Criterios, dans le cadre de l'Onzième Biennale de La Havane, intitulée « Pratiques artistiques et imaginaires sociaux », à Cuba.

Cet atelier a été proposé aux organisateurs de la Biennale par Miguel Rojas Sotelo, qui a soutenu en 2009 une thèse sur « L'histoire et l'impact de la Biennale de La Havane 1984-2009 » et qui connaissait bien le réseau, ainsi que par Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet, cubain d'origine qui gardait des contacts dans l'île caribéenne. Selon eux, la participation avec un atelier sur les esthétiques décoloniales à la Biennale de La Havane, était « stratégique dans la diffusion du discours, de la pratique et de l'option décoloniale »⁶⁴⁹. En effet, la Biennale de La Havane met en avant, depuis sa création en 1984, une perspective depuis le Tiers Monde (elle est connue comme la biennale tri-continentale), elle se présente comme une scène « alternative » au marché hégémonique mondial et accueille les débats théoriques du Sud Global contemporain : il semblait donc nécessaire d'y apporter le débat sur l'esthétique décoloniale. La ligne curatoriale pour la onzième édition, sur les pratiques artistiques et les imaginaires sociaux, rendait ce débat possible. Dans l'atelier, qui se déroule entièrement en espagnol entre 15h et 17h30, Alanna Lockward présente une communication intitulée « Esthétique décoloniale diasporique : politique corporelle envers les Noirs allemands ». Pour sa part, Dalida María Benfield aborde le sujet « Tiers cinéma- tiers espaces : une généalogie de la production esthétique décoloniale », Miguel Rojas Sotelo expose son projet en collaboration avec Pedro Lasch « El narcochingadazo : l'atelier du temps et les esthétiques du commun », Raúl Ferrera Balanquet parle de l'« *Aisthesis* Décoloniale Transmoderne » et Pedro Pablo Gómez fait une introduction théorique au concept esthétique décoloniale à partir de l'expérience de Bogota.

À la suite de cet atelier, le collectif est invité à publier un article dans le numéro consacré à la Biennale de La Havane de la revue québécoise spécialisée *Inter art actuel*⁶⁵⁰. Seul un

Body Politics: Testimonials of an Event. », éd. par Ovidiu Tichindeanu, *IDEA Arts + Society*, n° 42 (2012): 109-40.

⁶⁴⁹ Miguel Rojas-Sotelo et Raúl Moarquech Ferrera Balanquet, « Decolonial AestheSis at the 11th Havana Biennial », *Social Text On line*, 15 juillet 2013, https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aestheSis-at-the-11th-havana-biennial/.

⁶⁵⁰ Dalida María Benfield et al., « Décolonialité et expérience esthétique : une approximation », *Inter : art actuel*, n° 111 (2012): 35-39.

résumé de trois pages du contexte et des concepts clés de la théorie sur la Modernité/Colonialité et des esthétiques décoloniales paraît. En outre, la traduction défectueuse nuit à la qualité du texte⁶⁵¹, qui se présente comme un collage de phrases et de concepts peu cohérent. Le manque de développement des idées rend le texte confus et simpliste. Enfin, l'article se termine par une brève présentation des travaux des membres du collectif : *Narcochingadazo* de Miguel Rojas Sotelo, *Nomad Dreams/Sueños Nómadas* de Raúl Moarquench Ferrera-Balanquet, *Hotel Panama* de Dalida María Benfield et le travail sur la diaspora africaine en Europe d'Alanna Lockward.

La réflexion décoloniale à la documenta (13)

Cette même année, Pedro Lasch participe à la *documenta (13)*, l'un des plus importants événements artistiques du monde, qui a lieu tous les cinq ans à Cassel en Allemagne, dans le cadre du programme « *And, and, and* ». Ce programme est une initiative née en réaction à la crise financière de 2008 et propose de réfléchir, discuter, partager et imaginer des alternatives au système hégémonique à partir des questions suivantes : Comment la distribution contemporaine des rôles et des compétences reproduit-elle chaque jour des systèmes qui créent d'immenses dommages, des inégalités et détruisent les bases communes de la vie ? Comment produire plutôt des cultures du commun(s) ? Quels types de refus et de révocations sont demandés ? Quelles pratiques pourraient produire et soutenir une vie non-capitaliste ?⁶⁵²

Le programme débute en 2010 avec une série d'initiatives artistiques dans différents pays en vue de l'événement de Cassel en 2012. Pedro Lasch y participe avec deux projets interconnectés : *Phantom Limbs* et *Twin Towers Go Global*⁶⁵³. Ces projets explorent les limites entre la réalité et la vérité à travers la construction d'un récit fictif traité comme réel. En effet, en utilisant une stratégie de « suridentification »⁶⁵⁴, l'artiste part de l'affirmation que les tours

⁶⁵¹ L'article original en espagnol est consultable sur : http://www.labcartodigital.org/interactiva/interactiva13/ANI_2013_Ensayos.pdf. En lisant l'original, nous nous rendons compte de fautes de traduction importantes qui tergiversent le texte et rendent la compréhension difficile.

⁶⁵² Pour voir plus sur le programme : <http://andandand.org/d13.htm> et <https://d13.documenta.de/#/programs/the-kassel-programs/and-and-and/about-and-and-and/>

⁶⁵³ Sur ce projet, voir : Pedro Lasch, *Grand Gestures and (Im)Modest Proposals: A Project for Documenta 13 AND AND AND, Kassel, Germany*, 2012 et <https://www.pedrolasch.com/phantomlimbs.html#es>.

⁶⁵⁴ La suridentification est, dans le champ de l'art, une stratégie critique qui implique des modèles d'identification avec les structures de pouvoir et les idéologies dominantes pour interroger d'une façon dissimulée notre propre implication structurelle dans la reproduction du système. La suridentification s'oppose ainsi aux stratégies critiques et utopiques inhérentes à l'art moderne. Sur ce sujet voir : BAVO, éd., *Cultural Activism Today: The Art of over-Identification* (Rotterdam: Episode publ, 2007).

jumelles de New York, abattues lors des attentats terroristes de 2001, allaient être reconstruites dans plusieurs villes à travers le monde en guise d'hommage.

La première partie du projet, *Phantom Limbs*, réalisée entre octobre 2001 et juillet 2011, est composée de neuf tableaux qui montrent la reconstruction des Tours jumelles dans neuf villes : Kabul, Budapest, Bagdad, Paris, Guantanamo, Liverpool, les camps de réfugiés de la région de Darfur, la Nouvelle Orléans, la zone démilitarisée de Panmunjom entre la Corée du Sud et du Nord et Gaza. Chaque tableau fait référence à des styles, des artistes, des techniques et des langages visuels iconiques de l'histoire de l'Art.



Figure 30

Dans la deuxième partie du projet, qui commence en 2006, Lasch crée un ensemble de sites internet corporatifs et associatifs qu'il relie à des sites internet réels, donnant ainsi une légitimité à ses « faux sites ». Il produit du matériel fictif à partir de vraies informations, qui est repris par des journaux et des plateformes d'information comme s'il s'agissait de matériel réel. Au fur et à mesure que le projet gagne en crédibilité, Lasch publie des rapports sur la faisabilité des reconstructions internationales des tours jumelles, soutenu par des institutions renommées, telles que *documenta*. Dans sa dernière action en 2011, la fausse corporation *Twin Towers Go Global* lance un appel à projets pour des idées de sites où les tours pourraient être reconstruites, auquel près de soixante projets répondent.

Dans la publication qui rend compte de ces projets⁶⁵⁵, Pedro Lasch avance que, malgré leur dimension critique, les théories concernant la suridentification dans l'art ont montré une incapacité à lier cette stratégie à une critique de la *matrice coloniale du pouvoir*. Cette lacune

⁶⁵⁵ Lasch, *Grand Gestures and (Im)Modest Proposals*.

les empêche de révéler les formes de racisme, tant historiques que contemporaines, intrinsèques au système-monde moderne/colonial. Ainsi, Lasch emploie la même stratégie de suridentification, mais en l’abordant du point de vue de la Modernité/Colonialité. Pour l’artiste,

Phantom Limbs et *Twin Towers Go Global* utilisent la suridentification et le mimétisme, avec la relation explicite de ce dernier aux impositions coloniales, pour habiter et interpréter le rôle des puissants. Alors que TTGG et son choix de médias (Internet, plateformes sociales, conception architecturale, planification urbaine, etc.) permettent la suridentification de l’artiste et des participants avec le commerce immobilier mondial et les banques d’investissement, la culture d’entreprise transnationale et l’expansionnisme militaire, *Phantom Limbs* permet le mimétisme d’un répertoire pictural plus historique, avec tout ce que peut impliquer cette imitation troublée et cette simulation du pouvoir⁶⁵⁶.

En complément de sa participation avec ces deux projets, Pedro Lasch organise, en collaboration avec l’artiste iranien Rene Gabri et l’artiste palestinienne Ayreen Anstas, ce qu’il appelle « Cinq journées décoloniales à Cassel : Transformer nos réalités »⁶⁵⁷. Ces journées se déroulent du 11 au 15 juillet dans le cadre de l’initiative *And, and, and* de la *documenta(13)*. Elles comprennent des présentations, des discussions, des ateliers et des projections axés sur la Modernité/Colonialité, des commun(s) et la vie non-capitaliste.

Parmi les invités, on compte Dalida María Benfield, Teresa Díaz Nerio, Alanna Lockward et Tanja Ostojic en présentiel, ainsi que Pedro Pablo Gómez, Raúl Moarquench Ferrera-Balanquet, Miguel Rojas Sotelo, Catherine Walsh et Walter Mignolo à distance. Ils abordent des sujets théoriques tels que la désobéissance épistémique (Mignolo), les politiques du nommer (Walsh), l’esthétique décoloniale (Ferrera-Balanquet, Gómez et Rojas Sotelo), le travail d’Elinor Ostrom sur les communs (Benfield), ainsi que des sujets qui relient la *matrice coloniale du pouvoir* avec des enjeux locaux tels que les Afropéen.ne.s (Lockward), les sans-papiers en Allemagne (Ostojic) et le racisme dans le Mexique postcolonial et postrévolutionnaire au Mexique (Díaz Nerio). L’objectif de ces journées est de présenter la décolonialité comme une perspective, de partager des théories, des expériences et des pratiques, et de décoloniser le

⁶⁵⁶ Dans le texte original : « *Phantom Limbs and Twin Towers Go Global employ overidentification and mimicry, with the latter’s explicit relationship to colonial impositions, to inhabit and performs the role of the powerful. While TTGG and its choice of media (the Internet, social platforms, architectural design, urban planning, etc.) allow for the overidentification of artist and participants with global real state and investment banking, transnational corporate culture, and military expansionism, Phantom Limbs permits the mimicry of a more historical pictorial repertoire, with all that may be implied by this troubled imitation and simulation of power.* » in : Lasch, 34.

⁶⁵⁷ Un résumé de cette proposition a été publié par Pedro Lasch in : Pedro Lasch, « Propositions for a Decolonial Aesthetics and “Five Decolonial Days in Kassel” (Documenta 13 AND AND AND) », *Social Text online*, Periscope, juillet 2013, https://socialtextjournal.org/periscope_article/propositions-for-a-decolonial-aesthetics-and-five-decolonial-days-in-kassel-documenta-13-and-and-and/.

concept même de *commun*, très en vogue en Europe alors⁶⁵⁸. Il s'agit de discuter des formes de propriété et d'organisation *communales* qui existent historiquement en dehors de l'Occident jusqu'à nos jours, notamment au sein des communautés indigènes, en tant qu'alternatives au système capitaliste hégémonique⁶⁵⁹.

Lasch établit ainsi un lien entre l'objectif déclaré des « Cinq journées décoloniales à Cassel », qui est de « transformer nos réalités », et la remise en question de la définition de réalité dans ses projets *Phantom Limbs* et *TTGG*. L'artiste mexicain explique que le terme « réalité » a été utilisé pour la première fois en anglais vers 1550 pour faire référence à une « propriété donnée » (Selon de Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, la première acception de « réalité » en français date de 1368 et signifiait « bien, possession »). Ainsi, notre conception de la réalité repose littéralement sur l'idée de propriété, son accumulation et son expansion coloniale conséquente⁶⁶⁰. La conception de « réalité » en tant qu'équivalent de « fait » et de « vérité », fait donc partie de la *matrice coloniale du pouvoir* en tant qu'idéologie visant à reproduire le système et à empêcher toute transformation. Selon Pedro Lasch, « transformer nos réalités » signifie ainsi remettre en question la frontière entre réalité et imagination.

2013 : BE.BOP 2 et la VIIème édition de la biennale Arte Nuevo Interactiva

Les actions collectives se poursuivent en 2013 avec la deuxième édition du BE.BOP à Berlin en mai, la sixième édition de la Biennale *Arte Nuevo Interactiva*, dirigée par Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet en juin à Merida au Mexique, ainsi que le symposium « *Decolonial Aesthetics* » organisé par le collectif e-fagia en octobre à Toronto, Canada. En outre, deux publications collectives voient le jour : un dossier sur les esthétiques décoloniales publié dans la revue académique en ligne *Social Text*, et un numéro spécial du magazine spécialisé en art *Fuse*.

Pour sa deuxième édition, le *BE.BOP Black Europe Body Politics* s'agrandit. L'événement s'étend sur cinq jours et accueille un plus grand nombre d'artistes et de théoriciens invités. En plus des discussions et des présentations, des performances en direct sont également intégrées à la programmation. Le thème de cette édition est « Décoloniser la Guerre Froide », commémorant l'anniversaire de Malcom X et explorant l'héritage du mouvement *Black Power* dans

⁶⁵⁸ En France, voir, par exemple : Pierre Dardot et Christian Laval, *Commun: essai sur la révolution au XXIe siècle* (Paris: La Découverte, 2014).

⁶⁵⁹ Sur ce sujet : Mignolo, « The Communal and the Decolonial ».

⁶⁶⁰ Lasch, *Grand Gestures and (Im)Modest Proposals*, 46.

l’imaginaire des artistes de la diaspora noire et son influence sur les luttes de libération et de décolonisation du Sud Global. Walter D. Mignolo établit un lien entre la Guerre Froide, qui opposait le Premier Monde (le libéralisme capitaliste) et le Deuxième Monde (le communisme), et la Conférence de Bandung.

Pour sa part, Rolando Vázquez revient sur son idée des esthétiques décoloniales en tant que pratiques qui remettent en question les divisions inhérentes à la Modernité et à la conception moderne du temps. Selon Vázquez, les esthétiques décoloniales mobilisent un « temps relationnel » où la présence ne se limite pas au présent. Les artistes engagés dans une démarche décoloniale sont en relation avec leur milieu, leur communauté, leur histoire et leurs ancêtres, dans le présent. Ainsi, l’esthétique décoloniale permet de voir la Modernité/Colonialité non seulement comme des processus historiques et structurels ayant façonné notre société, mais aussi comme des processus qui respirent à travers le corps, influençant nos subjectivités et notre façon d’imaginer, de nous souvenir et de nous connaître⁶⁶¹. Cette contribution théorique de Vázquez offre une nouvelle perspective pour comprendre les pratiques artistiques actuelles engagées dans une démarche décoloniale. Nous reviendrons sur cette analyse dans le chapitre 9, où nous aborderons les œuvres de la dernière exposition traitée dans ce travail.

Pour cette édition du BE.BOP, en plus de la participation de Walter D. Mignolo et Rolando Vázquez, Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet est invité à présenter sa performance-installation intitulée *Mariposa Ancestral Memory*, dans la programmation de spectacle vivant de l’événement. Dans ce travail, Ferrera-Balanquet explore l’héritage africain dans les Caraïbes à travers sa propre biographie et ses origines, tout en remettant en question les frontières entre rituel et performance.

Quelques semaines plus tard, la sixième édition de la Biennale *Arte Nuevo Interactiva*⁶⁶² se déroule à Mérida, au Mexique. Cette biennale a été créée en 2001 par Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet dans une démarche alternative aux circuits artistiques hégémoniques, malgré un budget très limité. Elle est composée d’une exposition d’art, d’un laboratoire pédagogique expérimental et interdisciplinaire et de la production de matériel documentaire. Son objectif est de

⁶⁶¹ Rolando Vázquez, « Border and Embodied Aesthetics and Relational Temporalities », in *Be.Bop 2013 Decolonizing the « Cold » War* (Berlin: Kultursprünge e.V. im Ballhaus Naunynstrasse, 2013), 19, https://monoskop.org/images/2/2b/BE.BOP_2013_Decolonizing_the_Cold_War.pdf.

⁶⁶² Sur cette biennale, voir : <http://www.labcartodigital.org/interactiva/>

mettre en avant la dynamique économique de la production artistique dans différentes régions du monde, de révéler la formation discursive des pratiques artistiques, d'aborder la question de l'exclusion continue de certains artistes de l'histoire de l'art occidentale et de se concentrer sur les difficultés inhérentes aux pratiques de commissariat en dehors des musées⁶⁶³

Depuis sa première édition, *Arte Nuevo InteractivA* intègre des questionnements sur les identités transnationales, sur l'hégémonie occidentale dans le circuit artistique, sur la hiérarchisation et l'inégalité dans l'accès à l'information, ainsi que sur le patriarcat et les relations de pouvoir. Cependant, l'édition de 2013 s'inscrit pleinement dans le discours et le réseau des esthétiques décoloniales. Intitulée « *Estrategias Creativas Decoloniales. Mayas, Afro Latina/os y US Latina/o Transnacionales* », cette édition illustre comment des pratiques et des questionnements qui abordaient déjà ces sujets s'approprient la théorie sur la Modernité/Colonialité/Décolonialité dans leurs discours.

La septième édition de la Biennale *Arte Nuevo InteractivA* se déroule du 1^{er} au 30 juin 2013. Pour cette édition, Ferrera-Balanquet invite Kency Cornejo, doctorante en art à l'Université de Duke et spécialiste en art contemporain centroaméricain, Rosalía Romero, historienne de l'art mexico-états-unienne et étudiante de master à l'Université de Duke, ainsi que l'artiste mexicain José Luis García Pérez en tant que co-commissaires. Parmi les invités de cette édition, on retrouve des piliers du mouvement des esthétiques décoloniales tels qu'Adolfo Albán Achinte, Dalida María Benfield, Pedro Pablo Gómez, Pedro Lasch et Miguel Rojas Sotelo. En plus, la biennale invite également des artistes qui commencent à s'approprier le discours décolonial pour énoncer leurs pratiques. Parmi eux, on compte le poète maya Isaac Esau Carrillo Can (1983-2017), l'artiste visuel maya t'zutujil Benvenuto Chavajay (1978-), l'artiste performeuse latinx, queer et doctorante en études de la performance à l'Université de Caroline du Nord, Brittany Chávez (désormais Daniel B. Chavez), ainsi que l'artiste visuel latinx queer Alex Donis (1964-). Selon Chávez, ce genre de rencontre permet de

[...] construire une communauté parmi des pairs tout aussi investis dans les pratiques artistiques décoloniales. Nous avons besoin d'espaces comme ceux qu'*Arte Nuevo InteractivA* crée pour nous soutenir en apprenant les uns des autres et en continuant à construire nos métiers respectifs. Les communautés locales et autres sont nos publics. La prochaine génération de penseurs, de créateurs et d'acteurs décoloniaux est constituée de ceux d'entre nous qui se réunissent dans une conversation pour continuer à maintenir nos pratiques en vie, indépendamment de qui y prête

⁶⁶³ Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet, « Arte Nuevo InteractivA: El imaginario colectivo de un proyecto curatorial en Mérida, Mexico/ Arte Nuevo InteractivA : la manoeuvre d'un projet de commissariat à Mérida, Mexico », *Inter : art actuel*, n° 102 (printemps 2009): 87.

attention. Nous faisons partie de ce qui est devenu un vaste réseau transnational de penseurs, de créateurs et d'acteurs décoloniaux⁶⁶⁴.

Le dossier « Decolonial Aesthetics » dans Social Text

En juillet 2013, un dossier sur les esthétiques décoloniales paraît dans le journal en ligne *Social Text*. Ce dossier, qui a été conçu lors de l'École d'été Décoloniale de Middelburg en 2012 et édité par Walter D. Mignolo et Rolando Vázquez, vise à rassembler et à identifier le groupe de personnes travaillant sur les esthétiques décoloniales, ainsi qu'à clarifier les points de tension qui sont apparus lors de leurs rencontres et débats. Il dresse également un bilan des actions et de productions de ces trois premières années d'actions et de réflexions sur les esthétiques décoloniales.

Comme nous l'avons vu précédemment, l'un des points de tension relevé, notamment par Marina Gržinić, était le paradoxe du concept d'« esthétique décoloniale ». Pour répondre à cette question, les éditeurs reprennent dans ce dossier la réflexion de Mignolo dans son article *Aiesthesia decolonial*⁶⁶⁵ et définissent clairement la différence entre « esthétique » (*aesthetics*, en anglais), qu'ils comprennent comme un aspect de la *matrice coloniale du pouvoir*, et « *aisthesis* » (*aisthesis*, en anglais), qu'ils utilisent pour désigner les pratiques qui défient l'hégémonie de l'esthétique moderne/coloniale⁶⁶⁶. Jusqu'à présent, les notions d'« esthétique décoloniale » et d'« *aisthesis* décoloniale » étaient utilisées de manière interchangeable par certains membres du groupe, mais les éditeurs cherchent à systématiser et homogénéiser le vocabulaire utilisé afin de supprimer cette tension entre le concept moderne/colonial d'esthétique et l'adjectif décolonial. Ainsi, ils décident d'utiliser une majuscule pour la lettre T dans *aestheTics* et une majuscule pour la lettre S dans *aestheSis* pour rendre cette différence évidente.

Selon Rolando Vázquez, cette modification permet d'identifier l'origine des concepts et leur généalogie, et ainsi d'enlever leur prétention d'universalité. L'*aisthesis* combat

⁶⁶⁴ Dans le texte original : "This is about building a community among peers just as invested in decolonial artistic practices. We require spaces that Biennials like Arte Nuevo Interactiva create in order to sustain ourselves by learning from one another and continuing to build our respective crafts. Local communities and one another are our audiences. The next generation of decolonial thinkers, makers, and doers are those of us who come together in conversation to continue to keep our practices alive, regardless of who is paying attention. We are part of what has now become a large transnational web of decolonial thinkers, makers and doers" in : Brittany Chávez, « Decolonial Aesthetics: Arte Nuevo Interactiva and a New Generation of Decolonial Thinkers, Makers, and Doers », *emisférica* 11, n° 1 (2014), <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-11-1-decolonial-gesture/11-1-dossier/arte-nuevo-interactiva.html>.

⁶⁶⁵ Mignolo, « *Aiesthesia decolonial* ».

⁶⁶⁶ Rolando Vázquez et Walter D. Mignolo, « Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings », *Social Text On line*, 15 juillet 2013, https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthetics-colonial-woundsdecolonial-healings/.

l'universalité de l'esthétique tout en se constituant comme une autre option valable, qui cherche à reconnaître une pluralité de formes de relation au monde du sensible, passées sous silence par la Modernité/Colonialité. Cette clarification conceptuelle vise à renforcer la spécificité et la pertinence des esthétiques décoloniales dans leur remise en question des structures de pouvoir et des hiérarchies inhérentes à la colonialité. Cependant, la proposition de distinguer entre « aestheTics » et « aestheSis » ne fait pas l'unanimité parmi les auteurs du dossier. Pedro Lasch demande de laisser son article dans sa version originale et aborde la question de la façon suivante :

Ce numéro met clairement en évidence une discussion nécessaire sur les avantages et les inconvénients de l'utilisation des termes grecs/latins dont le colonialisme européen moderne a tant usé et abusé (esthétique, démocratie, théorie, politique, etc.). Je formulerais le problème sous la forme d'une question ou d'un défi : quels mots en dehors de la tradition anglo-saxonne et gréco-romaine pouvons-nous utiliser pour parler de l'art, de l'esthétique, de la culture, et de bien d'autres notions cruciales pour nos préoccupations et nos luttes décoloniales ? Est-il temps de commencer à parler plus ouvertement et avec plus d'insistance de ces choses dans leurs formulations quechua, aymara, arabe et autres ? Quels sont ces mots et ces formulations en premier lieu, et comment pouvons-nous mieux les enseigner les uns aux autres dans les nombreuses langues et systèmes de connaissance réduits au silence par l'oppression moderne/coloniale ?⁶⁶⁷.

Outre les arguments de Lasch et la difficulté de trancher sur la meilleure façon de nommer les pratiques artistiques décoloniales, l'ajout d'un nouveau concept au vocabulaire décolonial risque de causer plus de confusion que de clarification, d'autant plus que peu de gens le comprennent. Par conséquent, en dehors de ce dossier, cette nomenclature ne parvient pas à se systématiser dans la production écrite du groupe.

Une autre tension soulevée lors des débats en Colombie et abordée par les éditeurs dans l'article d'ouverture du dossier concerne l'organisation d'actions sur les esthétiques décoloniales au sein des institutions modernes/coloniales, telles que les musées. Cette tension remet en question la possibilité d'allier un processus décolonial aux institutions modernes par nature. A cet égard, Walter Mignolo et Rolando Vázquez répondent en distinguant deux « courants » dans les esthétiques décoloniales.

⁶⁶⁷ Dans le texte original : « *The issue clearly highlights a necessary discussion on the advantages and disadvantages of using Greek/Latin terms that have been so much used and abused by modern European colonialism (aesthetics, democracy, theory, politics, etc.). I would formulate the problem in the form of a question or challenge: What words outside Anglo-Saxon and Greco-Roman tradition can we use to talk about art, aesthetics, culture, and many other notions so crucial to our decolonial concerns and struggles? Is it time we begin to speak more openly and insistently of these things in their Quechua, Aymara, Arabic, and other formulations? What are these words and formulations in the first place, and how may we best teach them to each other in the many languages and systems of knowledge silenced by modern/colonial oppression?* » cité in : Vázquez et Mignolo.

Le premier vise à rendre visible les pratiques sensibles quotidiennes qui ont été exclues ou invalidées par l'esthétique moderne/occidentale. Ces pratiques sont souvent classées dans la catégorie de « culture populaire » ou d'« art populaire ». Les travaux d'Adolfo Albán Achinte et de Zulma Palermo sur la hiérarchisation entre l'art et l'artisanat, ainsi que sur les pratiques de *re-existence* des communautés afro-colombiennes, illustrent bien ce courant.

Le deuxième courant se manifeste par des interventions critiques au sein du monde de l'art contemporain et aborde davantage la question de la décolonisation du discours théorique de l'esthétique moderne/coloniale dans son propre domaine. Dans le dossier de *Social Text*, l'accent est mis sur ce deuxième courant, où les artistes et les commissaires s'efforcent de désuniversaliser, de remettre en question l'appareil conceptuel de l'esthétique moderne et de la théorie de l'art et d'intégrer d'autres perspectives qui défient l'hégémonie normative de l'esthétique et mettent en lumière la *matrice coloniale du pouvoir*.

Le dossier rassemble les contributions des artistes, universitaires et commissaires qui ont participé aux précédents dialogues et activités sur les esthétiques décoloniales⁶⁶⁸. Il sert donc de document fédérateur et historique, attestant de l'existence d'un mouvement centré sur les esthétiques décoloniales.

Les esthétiques décoloniales accueillies par des institutions artistiques

A partir des années 2013 et 2014, on observe l'émergence d'initiatives visant à organiser des événements autour des esthétiques décoloniales, au-delà du groupe compact de l'Université de Duke. Ces initiatives proviennent des institutions artistiques et académiques, ce qui témoigne d'un intérêt croissant pour cette proposition et ouvre la voie à une diffusion et à une discussion plus large sur le sujet.

⁶⁶⁸ Il inclut des collaborations de Madina Tlostanova⁶⁶⁸ sur l'art décolonial post-soviétique eurasiatique, de Pedro Lasch sur son intervention à la *documenta(13)*, d'Alanna Lockward sur l'esthétique afropéenne décoloniale et les politiques corporelles de l'Europe noire (*Black Europe Body Politics*), de Robbie Shilliam, sur le BE.BOP 2012, d'Ovidiu Tichindelenanu sur l'esthétique décoloniale dans l'Europe de l'Est, de Tanja Ostojić sur son travail autour de *Crossing Borders*, de Dalida Benfield sur l'histoire de Panama et des technologies visuelles du cinéma, de Miguel Rojas Sotelo et Raúl Ferrera-Balanquet sur l'atelier tenu lors de la Biennial de La Havane en 2012, de Vivian Lee sur la décolonialité dans le cinéma de Hong Kong, de Hong An Truong, Nayoung Aimee Kwon et Guo-Juin Hong sur l'Asie décoloniale, et enfin une lettre écrite par une étudiante singapourienne à son moi de 18 ans, avant de quitter Singapour pour Cambridge.

Les esthétiques décoloniales à Toronto

En octobre 2013, le collectif *e-fagia* organise le symposium intitulé « Esthétiques Décoloniales des Amériques » à l'Université de Toronto, au Canada. Ce collectif a été fondé par des artistes latino-américains et canadiens qui se consacrent à l'art visuel et numérique. Parmi ses cofondateurs et commissaires figure le Colombien Arlan Londoño, qui avait connu Miguel Rojas Sotelo lors de leurs années en Colombie, et avait déjà collaboré à plusieurs reprises avec Raúl Ferrera-Balanquet dans le cadre de la Biennale *Arte Nuevo Interactiva*. C'est Londoño qui a l'idée d'organiser un symposium sur les esthétiques décoloniales dans le vaste contexte des Amériques, y compris le Canada.

Le symposium, financé par le Conseil des Arts du Canada et organisé en collaboration avec le magazine spécialisé en arts *Fuse*, s'est tenu du 10 au 12 octobre 2013. Il réunit les membres du groupe Esthétiques Décoloniales, ainsi que des artistes et universitaires canadiens. Walter D. Mignolo prononce la conférence d'ouverture, et Rebecca Belmore, première femme autochtone à représenter le Canada à la Biennale de Venise en 2005, présente une performance pour clôturer l'événement. Entre ces deux temps forts, huit tables rondes, quatre ateliers, deux groupes de travail et deux performances autour de la décolonialité et l'art, ont lieu.

Les membres du *groupe* Esthétiques Décoloniales participent à cinq des huit tables rondes. Pedro Lasch aborde la décolonialité et les espaces artistiques, Dalida Benfield traite des paysages coloniaux et décoloniaux, Miguel Rojas Sotelo discute des politiques performatives, Raul Moarquech Ferrera-Balanquet se penche sur les épistémologies indigènes, les sens et les affections, et Walter Mignolo aborde la définition des pratiques décoloniales. Ils ont également animé collectivement un atelier intitulé « décolonialité et déplacement de la raison géopolitique ».

Le numéro 36 du magazine *Fuse*, paru en septembre 2013, accompagne ce symposium et est entièrement dédié aux esthétiques décoloniales. Dans l'éditorial, la décolonialité est présentée comme un concept abordé par Walter Mignolo « et d'autres membres de l'Institut Transnational Décolonial », comme étant « l'autre radical » de la Modernité/Colonialité. L'esthétique décoloniale y est, quant à elle, décrite comme une approche théorique, pratique et/ou méthodologique visant à identifier et subvertir le pouvoir colonial qui réside dans le contrôle des sens⁶⁶⁹. Les articles inclus dans ce numéro traitent notamment des pratiques de communautés

⁶⁶⁹ Gina Badger, « States of Post Coloniality/ Decolonial Aesthetics », *Fuse*, Fall 2013, 1.

ou d'artistes autochtones/indigènes. On y trouve un article de Miguel Rojas Sotelo sur le *Kiwe Thegnas*, un collectif composé de milliers de jeunes Nascas dans le sud de la Colombie, formés culturellement, spirituellement et politiquement par la communauté pour devenir leurs représentants et défendre leur territoire, riche en ressources naturelles et situé dans un passage stratégique entre l'Amazonie et la côte du Pacifique colombien, contre les agressions des groupes armés publics et privés (l'armée, les guérillas, les paramilitaires, les cartels, des groupes armés financés par des intérêts économiques, etc.). L'article de Kency Cornejo intitulé « Indigénéité et vision décoloniale dans l'art contemporain de Guatemala », ainsi qu'une version résumée du manifeste *Decolonial Aesthetics/ Estéticas Decoloniales*, sont également publiés dans ce numéro.

Décoloniser le musée à Barcelone

En 2014, le Musée d'Art Contemporain de Barcelone (MACBA) explore également la relation entre la colonialité et l'art en lançant la thématique « Décoloniser le musée » dans le cadre de son Programme d'Études Indépendantes (PEI), dirigé à l'époque par Beatriz Preciado. Pour l'inauguration, Preciado invite Walter D. Mignolo à dispenser un séminaire intitulé « *El descontento y la promesa. Colonialidad, Modernidad y epistemologías decoloniales* »⁶⁷⁰, qui se tient au MACBA du 2 au 4 juin 2014. Au cours de ce séminaire, le théoricien argentin expose sa pensée et ses recherches depuis son ouvrage *The darker side of Renaissance*, jusqu'aux esthétiques décoloniales.

Dans le cadre de cet événement, le MACBA traduit et publie le texte de Mignolo intitulé « *Activar los archivos, descentralizar a las musas* »⁶⁷¹, initialement publié en anglais en novembre 2013⁶⁷². Dans cet essai, Mignolo examine le Musée d'Art Islamique de Doha et le Musée des Civilisations Asiatiques de Singapour comme des exemples de processus de désoccidentalisation culturelle favorisant une multipolarité qui remet en question l'hégémonie de la narration occidentale. Mignolo argumente sur la nécessité de disposer de diverses narrations sur l'histoire, car, comme il le dit, « El poder de una sola historia es que puede hacernos creer

⁶⁷⁰ <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/descontento-promesa>

⁶⁷¹ Walter D. Mignolo, *Activar los archivos, descentralizar a las musas*, trad. par Fernando Quincoces, Quadern portàtil 30 (Barcelona: MACBA, 2014).

⁶⁷² Le texte original a été publié par Ibraaz, une plateforme en ligne sur les cultures visuelles du nord de l'Afrique et le Moyen Orient, le 6 novembre 2013 et est consultable sur : <https://www.ibraaz.org/essays/77>

que el mundo es como lo cuenta tal historia, sin poner en cuestión a los autores que construyen el relato »⁶⁷³.

Mignolo envisage le musée comme un espace de narration et répond à certaines critiques adressées aux deux musées qu'il évoque dans son essai. À cette fin, il mentionne le Musée du Louvre, le Musée Britannique et le Musée Ethnologique de Berlin, créés au XVIII^{ème} siècle dans la perspective de collecter et de classer les artefacts provenant du monde non européen. Bien que ces institutions aient rassemblé et représenté d'autres formes de mémoires, elles n'ont pas réussi à activer les mémoires culturelles de ces artefacts arrachés et déplacés de leur contexte, souvent issus de pillages et de la spoliation culturelle.

Depuis longtemps, l'Occident a monopolisé la connaissance et la narration du monde. Désormais, le musée comme institution est réapproprié hors de l'Occident pour insuffler vie à des archives, des mémoires et des identités jusque-là effacées, et les standards culturels occidentaux sont adaptés à des sensibilités, des besoins et des visions locaux ou régionaux, sortant du récit d'une histoire universelle.

Des critiques envers le Musée d'Art Islamique de Doha évoquent son financement colossal, rendu possible grâce à la richesse du Qatar. Son budget annuel d'un milliard de dollars paraît exorbitant, surtout comparé aux 32 millions de dollars du Musée d'Art Moderne de New York. Toutefois, face aux 662 milliards de dépenses militaires des États-Unis ou aux 162 milliards de la Chine, ce montant se relativise. Mignolo dénonce l'hypocrisie occidentale qui pointe du doigt le budget qatari pour l'art alors que l'Union Européenne et les États-Unis réduisent leurs financements à la culture et l'éducation. Il argumente que l'Europe et les États-Unis n'ont pas besoin de dépenser d'énormes sommes d'argent pour construire leurs identités civilisationnelles car ils l'ont déjà fait dans le passé.

Quant au Musée des Civilisations Asiatiques de Singapour, installé dans l'édifice autrefois occupé par le gouvernement britannique colonial, il retrace l'histoire de l'Asie en intégrant la mémoire coloniale, et ce, à travers une vision panasiatique propre à Singapour, pays constitué de populations provenant de diverses régions asiatiques. Mignolo établit à ce sujet un parallèle avec des musées tels que le Musée National d'Anthropologie et d'Histoire du Mexique, qui s'approprient l'histoire des civilisations pour construire une identité nationale. Selon le sémiologue argentin : « los criollos y mestizos, la élite mexicana de origen europeo, "robaron" la

⁶⁷³ Mignolo, *Activar los archivos, descentralizar a las musas*, 5.

memoria de la civilización azteca y la encuadraron en el relato de su nación mientras seguían marginando a los pueblos indígenas de origen azteca”⁶⁷⁴. À l’opposé, dans le cas de Singapour, les fondateurs du Musée des Civilisations asiatiques étaient des « indigènes », tout comme les fondateurs du Musée Britannique et du Louvre l’étaient pour l’Angleterre et de France.

Néanmoins, la récupération de la mémoire et la désoccidentalisation menées par ces musées ne signifient pas qu’ils adoptent une démarche décoloniale. Ces projets découlent de la mondialisation capitaliste, à l’instar des musées européens fondés sur le capitalisme et l’expansion impériale européenne. De la même façon, ces musées sont des initiatives étatiques ayant une fonction propagandiste, à l’image du Musée Britannique, du Louvre ou du Musée Ethnologique de Berlin pour leurs pays respectifs. Ce ne sont pas de projets décoloniaux, mais de démarches de désoccidentalisation. Selon Mignolo :

*Si no conseguimos entender la desoccidentalización debido a que la desoccidentalización no dinamiza los archivos tal como estos debieran serlo, entonces podemos acabar enalteciendo las colecciones asiáticas del Museo Británico o elogiando la colección de arte islámico del Louvre mientras que condenamos el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur y el Museo de Arte Islámico de Doha. La disputa por el control y administración del ámbito cultural no debe hacernos descuidar el hecho de que la colonialidad económica estuvo tras la gestación de los museos de civilización occidentales tanto como lo está tras la creación de los museos de las civilizaciones asiática o islámica, por poner un caso*⁶⁷⁵.

Ce que font des projets tels que le Musée d’Art Islamique et le Musée des Civilisations Asiatiques est d’institutionnaliser les mémoires de leurs propres civilisations, ayant dû endurer la perte de ces mêmes mémoires en raison de la disparition de leurs productions. Cela contribue à l’établissement d’une perspective mondiale pluriverselle dans le domaine des arts et des idées. Mignolo conclût sur un avertissement :

*Al mismo tiempo esto no debe confundirnos hasta hacernos pensar que todo está movido por el capitalismo (el capitalismo económico), ni que la contienda por el control del ámbito cultural es irrelevante. La desoccidentalización (los proyectos de iniciativa estatal en disputa por el control de la economía, la política y la cultura) importa incluso si la colonialidad sigue todavía presente*⁶⁷⁶.

La programme « Décoloniser le musée » se poursuit au MACBA en novembre 2014 avec un séminaire en trois sessions : « Décoloniser l’histoire, la connaissance et le désir », « Décoloniser le musée », lors duquel Alanna Lockward présente une communication sur les

⁶⁷⁴ Mignolo, 15; Sur ce sujet, voir : Esteban King Álvarez, « Destrucción total del museo de antropología. Entrevista a Eduardo Abaroa », *Espacios Transnacionales. Revista Latinoamericana-Europea de Pensamiento y Acción*, n° 18 (juin 2022): 70-80.

⁶⁷⁵ Mignolo, *Activar los archivos, descentralizar a las musas*, 18.

⁶⁷⁶ Mignolo, 18.

esthétiques décoloniales, et « Pratiques, activismes et réseaux décoloniaux »⁶⁷⁷. Enfin, en mars 2015, en partenariat avec le Centre de Recherche en Relations Internationales de Barcelone (CIDOB), le MACBA organise une conférence de Mignolo intitulée « L'option décoloniale et l'actualité mondiale » qui sert également de présentation du livre *Habitar la frontera : sentir y pensar la descolonialidad*⁶⁷⁸, première anthologie des textes de Mignolo traduits en espagnol, éditée par le CIDOB en collaboration avec l'Universidad Autónoma de Ciudad Juárez au Mexique.

L'internationalisation des esthétiques décoloniales témoigne de la prise de conscience croissante quant à la nécessité de dépasser l'eurocentrisme dans le domaine de l'art, ainsi que de l'importance pour les universitaires, les commissaires d'exposition et les artistes de participer au circuit global de l'art. Cependant, ce circuit global semble être dominé par des sujets transnationaux, dont la transnationalité reste en partie occidentale, et sa globalité n'est ni complète ni dépourvue de hiérarchies.

Par conséquent, le discours sur les esthétiques décoloniales peut être bien accueilli lors d'événements « globaux », tels que la *documenta* ou les biennales, ainsi que dans des villes cosmopolites comme Berlin ou Barcelone. Cependant, il peut perdre en pertinence lorsqu'il est confronté à des réalités moins transnationales, comme certains pays latino-américains moins connectés aux réseaux globaux ou certaines zones marginalisées au sein même des grandes métropoles de la région.

L'acte performatif de l'énonciation se modifie lorsque nous quittons la globalité pour nous situer dans des réalités moins transnationales. L'idée selon laquelle les esthétiques décoloniales émergent de la prise de conscience d'une position subalterne dans la *matrice coloniale du pouvoir* et de la *blessure coloniale* qui en découle trouve ses limites lorsque les porte-paroles sont perçus en Amérique latine comme dominants plutôt que subalternes. Comme cela a été soulevé lors de la rencontre à Duke, les défis, les enjeux et les acteurs de la tâche décoloniale sont contextuels et répondent aux enjeux et aux histoires locales. Ainsi, l'intérêt de la réflexion sur les esthétiques décoloniales en Amérique latine commence à se déplacer vers le sujet indigène comme le sujet subalterne par excellence.

⁶⁷⁷ Le programme est consultable sur : https://img.macba.cat/public/uploads/20141125/Full_de_mnO_DEM_Cast_25_Nov_2014.pdf

⁶⁷⁸ Walter Mignolo, *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad : (antología, 1999-2014)*, éd. par Francisco Javier Carballo et Luis Alfonso Herrera Robles, Interrogar la actualidad 36 (Barcelone: CIDOB, 2015).

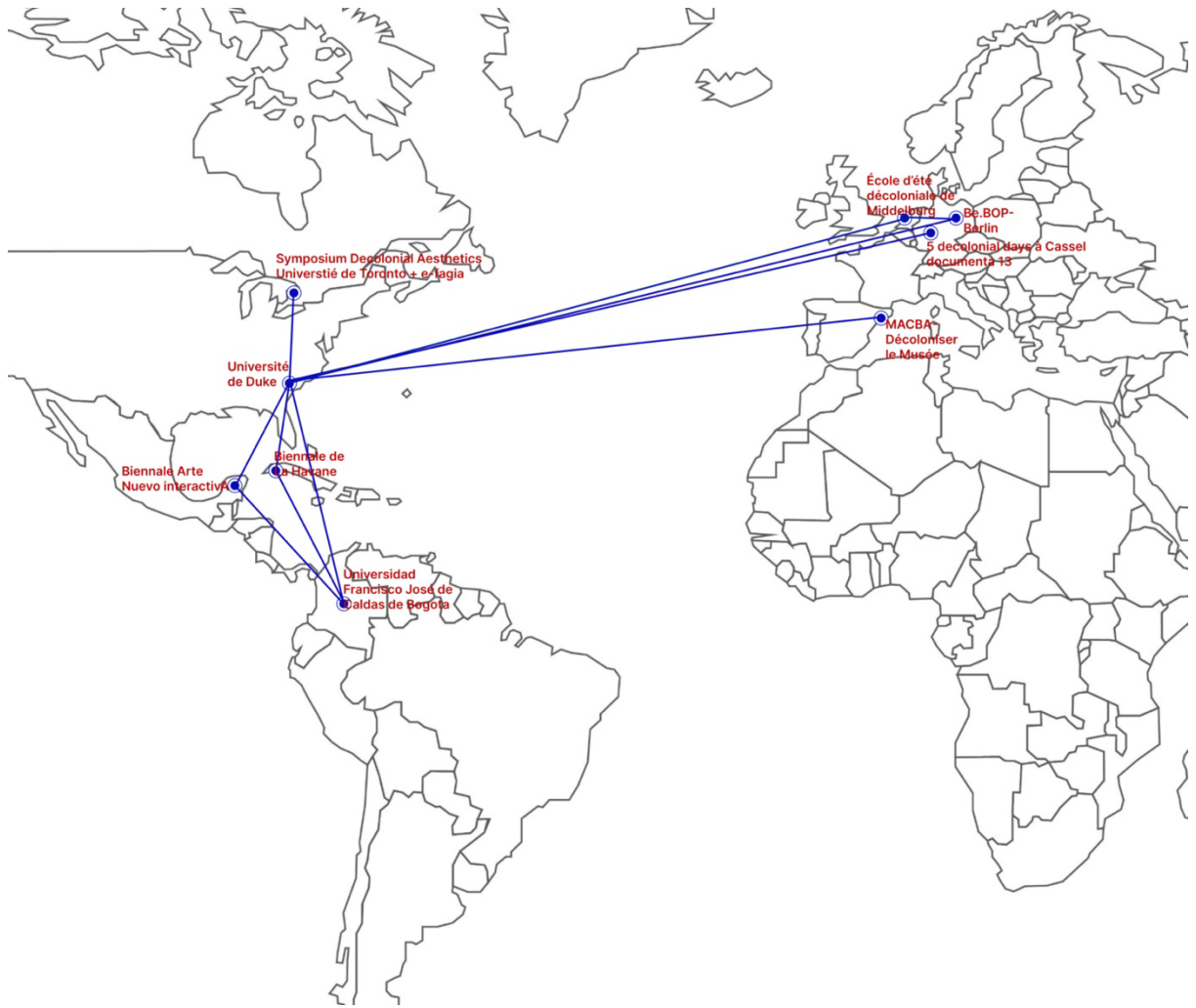


Figure 31

Chapitre 9. De la transnationalité à l'indigénéité : le retour à Abya Yala

Comme nous l'avons constaté, les premières actions et réflexions artistiques sur les esthétiques décoloniales sont initiées par des artistes et universitaires qui se reconnaissent pour la plupart dans une identité subalterne « transnationale ». Il s'agit d'une identité construite à partir de l'expérience de la migration d'une personne qui se reconnaît subalternisée dans son pays de résidence en raison de son lieu d'origine. Toutefois, les discours de ces artistes et universitaires, subalternisés en Europe occidentale ou aux États-Unis, ne correspondent pas nécessairement à la lecture de la subalternité des pays latino-américains. En effet, la plupart des membres du *groupe* des esthétiques décoloniales possèdent un capital symbolique qui les empêche d'être perçus en Amérique latine comme des subalternes. Cette situation contribue à la réception de la proposition des esthétiques décoloniales comme quelque chose d'étranger et, dans le pire des cas, d'impérialiste.

Art et subalternité en Amérique Centrale, le déplacement de l'énonciation

Les travaux de Kency Cornejo, historienne de l'art états-unienne d'origine salvadorienne, préparant une thèse doctorale à l'Université de Duke intitulée « *Visual Disobedience: The Geopolitics of Experimental Art in Central America, 1990-Present* » (Désobéissance visuelle : La géopolitique de l'Art expérimental en Amérique Centrale, 1990- à nous jours)⁶⁷⁹, jouent un rôle majeur dans le repositionnement des réflexions sur les esthétiques décoloniales au sein de la réalité latino-américaine (ou d'Abya Yala). Affiliée au Département d'Art, Histoire de l'Art et Études Visuelles, ainsi qu'au Centre d'Études Latino-américaines et Caraïbéennes et au Programme d'Études Latinos dans le Sud Global de l'Université de Duke, Cornejo entre en contact avec Walter Mignolo, et s'intègre au *groupe* de réflexion et d'action de Duke autour des esthétiques décoloniales. Au cours de ses recherches, elle rencontre plusieurs artistes d'Amérique centrale, dont elle estime la démarche comme étant décoloniale, et leur introduit le cadre conceptuel de la Modernité/Colonialité/Décolonialité. Suite à ces interactions, certains artistes, comme la Guatémaltèque Sandra Monterroso, intègrent cette théorie dans leur pratique artistique. Monterroso écrit quelques années après sa rencontre avec Cornejo :

En el año 2010 la curadora e investigadora Kency Cornejo visitó Guatemala como parte de su investigación para doctorado [...], en ese entonces ella organizó una serie de entrevistas y

⁶⁷⁹ Soutenue en 2014. Voir : Kency Cornejo, « *Visual Disobedience: The Geopolitics of Experimental Art in Central America, 1990-Present* » (Thèse de doctorat en Art, Histoire de l'Art et Études visuelles, North Carolina, Duke University, 2014), xiii.

visitas a los distintos estudios de artistas para conocer más sobre nuestro trabajo. Personalmente para esa fecha yo me consideraba una artista de posguerra, y consideraba que mi trabajo tenía una fuerte carga política de género por los roles asignados a la mujer en la sociedad y de crítica al neocolonialismo. Sin embargo, mi conocimiento teórico sobre el término Decolonial, Estéticas Decoloniales y estudios Postcoloniales era bastante escaso así como el de los demás artistas locales. En su visita lo que quedó en mi memoria fue la invitación por parte de ella a acercarme a estos estudios. Así fue como me adentré en este pluriverso teórico⁶⁸⁰.

Kency Cornejo ne se limite pas à encourager la conceptualisation décoloniale en Amérique Centrale ; elle tisse également des connexions avec le réseau d'esthétiques décoloniales aux États-Unis, et en particulier à Duke. En mai 2013, elle est commissaire invitée de la Biennale *Arte Nuevo Interactiva*, dirigée par son collègue de Duke, Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet, et à cette occasion, elle convie l'artiste guatémaltèque tz'utujil, Benvenuto Chavajay. En novembre 2013, Walter Mignolo est l'invité principal du Symposium *Absurdo* à Quetzaltenango, au Guatemala. Il s'agit d'un événement annuel qui réunit théoriciens, artistes et activistes autour d'un thème spécifique. Pour l'édition de 2013, le thème retenu était « Du geste à la pensée décoloniale »⁶⁸¹ et c'est à cette occasion que Mignolo fait la connaissance de Chavajay⁶⁸².

En mai 2014, le groupe de l'Université de Duke travaillant sur les esthétiques décoloniales, comprenant Walter Mignolo, Pedro Lasch, Kency Cornejo, Raúl Ferrera-Balanquet et Miguel Rojas Sotelo, organise une exposition-rencontre intitulée « *Indigeneity, Decoloniality, @rt* ». Cette exposition met l'accent sur la pratique d'artistes avec une énonciation non uniquement « transnationale », mais aussi indigène. Parmi les artistes invités, on retrouve certains participants de la Biennale *Arte Nuevo Interactiva* de l'année précédente, tels que Benvenuto Chavajay, Brittany Chávez, Isaac Esau Carrillo Can, et Dalida María Benfield, ainsi que des praticiens en arts amérindiens tels que Jolene Rickard (Tuscarora), Jeff Marley (Cherokee) et Alyssa Hinton (Tuscarora/Osage). En plus de plusieurs membres de la communauté de Duke et de l'Université de Caroline du Nord, des membres du groupe Modernité/Colonialité tels que Catherine Walsh, Rolando Vázquez, Nelson Maldonado-Torres, María Lugones ainsi que Pedro Pablo Gómez et Pablo Quintero, anthropologue vénézuélien affilié à ce moment-là à

⁶⁸⁰ Sandra Monterroso, « Del arte político a la opción Decolonial en el arte contemporáneo Guatemalteco », *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales* 3, n° 5 (décembre 2015): 127.

⁶⁸¹ Pablo José Ramírez, éd., *Absurdo* (Quetzaltenango: Ciudad de la Imaginación, 2014), <https://issuu.com/ciudadimaginacion/docs/absurdo-es-low>.

⁶⁸² Voir : Rosina Cazali et Walter Mignolo, « Convivir. Entrevista de Rosina Cazali a Walter Mignolo (Extractos) », in *Absurdo* (Quetzaltenango: Ciudad de la Imaginación, 2014), 42-44, <https://issuu.com/ciudadimaginacion/docs/absurdo-es-low>; Walter Mignolo, « En Guatemala, Sobre (De)Colonialidad En Ciudad de La Imaginación – Walter Mignolo », *Walter Mignolo* (blog), 30 décembre 2013, <http://waltermignolo.com/en-guatemala-sobre-decolonialidad-entrevista-de-rosina-cazali-escobar-con-walter-mignolo/>.

l'Université Nationale de Buenos Aires, assistent à la rencontre académique qui se déroule entre le 1^{er} et le 3 mai.

La rencontre avec des artistes qui s'énoncent depuis leur identité indigène et qui trouvent dans la conceptualisation de la pensée décoloniale une base pour construire leur discours, redonne une dynamique à la proposition des esthétiques décoloniales, qui y trouvent l'incarnation du sujet subalterne. Benvenuto Chavajay est l'un de ces artistes qui s'identifient à la proposition décoloniale et que devient l'un des exemples typiques de ce qui serait un artiste « décolonial ».

Benvenuto Chavajay : le prototype de l'artiste décolonial ?

Benvenuto Chavajay est un artiste guatémaltèque-maya tz'utujil né en 1978 à San Pedro La Laguna, au bord du lac Atitlán. San Pedro la Laguna, ainsi que San Juan Comalapa, ont une tradition picturale très forte qui se transmet de génération en génération depuis les années 1930. Cette tradition est caractérisée par la représentation réaliste des scènes de la vie quotidienne des communautés mayas, ainsi que des paysages des villages autour du lac. La commercialisation des tableaux des artistes de San Pedro, qualifiés d'art naïf ou d'art primitif, est devenue une activité économique importante du village, permettant aux artistes de San Pedro de mieux gagner leur vie et de se distinguer au sein de la communauté⁶⁸³.

Benvenuto fait partie d'une nouvelle génération d'artistes, avec des créateurs tels que les frères Ángel et Fernando Poyón, Manuel Chavajay ou encore Antonio Pichillá, qui ont souhaité se séparer de la tradition picturale soumise au marché touristique et étranger, pour construire un style artistique propre, en dialogue avec le monde contemporain et ses enjeux, tout en gardant une perspective locale.

En 1995, Benvenuto quitte San Pedro pour la capitale du Guatemala, où il poursuit des études en arts à l'École Nationale d'Arts Plastiques et obtient son diplôme en 2000. Par la suite, Il décroche une bourse pour étudier à l'Université Nationale de Costa Rica et est invité à l'École Supérieure d'Art ESPIRA/ESPOA à Managua, au Nicaragua. À partir de 2013, Benvenuto Chavajay devient un artiste clé du réseau des esthétiques décoloniales. Ce qui rend sa démarche artistique singulière, c'est sa capacité à s'appropriier de la conceptualisation décoloniale, en

⁶⁸³ Sur l'origine et l'évolution de la peinture à San Pedro et à Comalapa voir : Benjamin D. Paul et Joseph Johnston, « Arte Étnico: Orígenes y desarrollo de la pintura al óleo de los artistas mayas de San Pedro La Laguna, Guatemala », *Mesoamérica*, n° 36 (décembre 1998): 423-40.

particulier celle de Mignolo, pour s'énoncer et expliquer sa démarche artistique. Cela réalise l'un des objectifs fondamentaux de la conceptualisation décoloniale selon Rolando Vázquez : permettre à des artistes ayant une démarche décoloniale dans leur pratique, mais infériorisés par ou interprétés dans des cadres de référence qui leur sont étrangers, de s'éclairer, de s'énoncer et de faire partie d'une autre histoire à travers la conceptualisation de la Modernité/Colonialité/Décolonialité⁶⁸⁴. Il serait intéressant d'explorer le moment et le processus par lesquels cette adhésion conceptuelle s'est opérée.

Les premières œuvres de Benvenuto Chavajay peuvent être considérées comme politiques plutôt que décoloniales. Chavajay commence l'école d'Arts Plastique en 1996, année de la signature des Accords de la Paix au Guatemala, après 36 ans de guerre civile. Pendant la guerre, les communautés mayas ont été violemment opprimées car elles étaient perçues comme un obstacle au développement d'un Guatemala moderne et métissé⁶⁸⁵. Les années de formation artistique de Chavajay ont donc été influencées par la fin de la guerre et le retour d'une démocratie fragile.

Ses premières œuvres, telles que *Pan con clavos* (2000) et *Tiempo y Libertad* (2000), sont politiques et font référence aux symboles nationaux, à la politique nationale moderne et au discours du développement. Par exemple, dans *Pan con clavos*, Chavajay propose de placer des pains remplis de clous à l'entrée de la mairie de Guatemala en référence au parti au pouvoir, le *Partido de Avanzada Nacional* (PAN), et aux problèmes économiques du pays (clous (*clavos*), signifie également « problèmes » dans le langage familier guatémaltèque)⁶⁸⁶. Dans *Tiempo y Libertad*, Chavajay est par terre, attaché à des morceaux de plastique qui rappellent le drapeau guatémaltèque, et à des crabes symbolisant la marche en arrière du pays dans la logique du développement.

⁶⁸⁴ Vázquez, entretien par Marcelle Bruce, le 4 mars 2021.

⁶⁸⁵ Eglá Martínez Salazar, *Global Coloniality of Power in Guatemala: Racism, Genocide, Citizenship* (Lanham, Md: Lexington Books, 2012), 101-4.

⁶⁸⁶ Benvenuto Chavajay et Hugo Quinto, « Entrevista a Benvenuto Chavajay », in *GAP...unchecked!!! artistas contemporáneos del interior guatemalteco* (Guatemala, 2010), 38, https://issuu.com/dsagastume/docs/gap_unchecked.



Figure 32

Nous identifions une deuxième étape dans le travail de Chavajay lorsqu'il commence à travailler des sculptures et des installations avec des matériaux spécifiques, vers l'année 2007. Au cours de cette étape, l'artiste réalise une série d'œuvres à travers lesquelles il témoigne de la modernisation de son village et des changements qu'elle apporte à son environnement, à ses habitants, à ses traditions et ses modes de vie. Cette réflexion est matérialisée dans son œuvre notamment par l'utilisation du plastique qui symbolise l'arrivée de la modernisation et du tourisme de masse, la culture du jetable et le confort du précaire. Le plastique remplace la terre cuite comme matériau de base dans la vie quotidienne ; « tout s'est plastifié », déclare l'artiste⁶⁸⁷.

Benvenuto Chavajay vit entre la capitale du pays et son village au bord du lac. Il est conscient des différences entre ces deux réalités et témoigne de la transformation accélérée de sa communauté au cours des dernières décennies du XX^{ème} siècle. Son travail est marqué par son attachement à sa communauté et à son village, mais à ce stade de sa réflexion, il s'articule à partir de concepts postmodernes tels que l'hybridité de Nestor García Canclini. Dans une interview réalisée en juin 2010, Chavajay déclare que l'un de ses livres qui l'a le plus marqué est *Culturas Híbridas*, et il se définit comme un être « hybride » :

Eso es lo que ahora me tiene sin cuidado, ser maya o no ser maya. Yo soy de San Pedro, tengo una etnia, la etnia Tz'utujil, eso es lo que se está viendo ahorita, la globalización, todo. Claro, mis padres no hablan español, yo llego y es casi una transformación, hablar puramente

⁶⁸⁷ Texte lu par Benvenuto Chavajay dans la table ronde « Guatemala punto y línea sobre el antiplano » organisé par Teorética en avril 2012 à San José, Costa Rica : TC2 - Benvenuto Chavajay - Guatemala punto y línea sobre el antiplano - (4/5), 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=UN7RsvWEUXI>.

*Tz'utujil, eso es parte de lo híbrido en uno. A veces doy la vuelta y me voy a la ciudad o a San Pedro, eso que yo me llevo es lo contemporáneo, es lo híbrido*⁶⁸⁸.

L'utilisation des nouveaux matériaux dans la vie quotidienne de sa communauté symbolise pour l'artiste le caractère hybride des sociétés contemporaines : « *Yo soy híbrido. Todas mis obras tienen que ver con lo híbrido, con los efectos de la transculturalización. Con todos los materiales que han cambiado la noción del tiempo en la comunidad* »⁶⁸⁹. La notion d'*hybride* lui permet aussi de prendre de la distance avec une étiquette d'identité fixe, notamment celle d'indigène, qui est souvent associée en Amérique latine au retard, à l'ignorance, à la pauvreté et à l'exclusion. Être indigène au Guatemala, pays profondément raciste⁶⁹⁰, rend la vie plus compliquée, surtout en ville et dans des milieux tels que l'art contemporain. Benvenuto Chavajay ne nie jamais son origine (au contraire, son œuvre est intimement liée à son village), mais nuance et complexifie son identité avec le concept d'hybridité ; il a un pied à San Pedro la Laguna mais un autre à Guatemala capitale. En 2010, quand on pose à Chavajay la question sur ce que signifie être indigène au Guatemala, il répond :

Para contestar eso quiero citar a Manuel Acamuz: ¿qué es ser indígena no en Guatemala sino más bien en la ciudad?, yo creo que mi reflexión no va en ser o no ser, yo tengo una preocupación como alguien de la post-guerra, y más como híbrido, eso tendría que preguntárselo a mis padres. Yo trato más de ser híbrido, al viajar de la ciudad, al ser de un pueblo.

*La palabra indígena se empezó en los 40's, antes indígenas era indios, en el 42' en Puebla se hizo un congreso para llamar a los indios, indígenas, pero, lo que yo entiendo, ser indígena es pertenecer a un lugar*⁶⁹¹.

En 2007, Chavajay commence une série d'œuvres intitulée *Suave Chapina*, du nom de la marque de tongs la plus populaire au Guatemala. Ce nom combine le mot *suave* (douce) avec *chapina*, qui est un terme utilisé pour désigner les Guatémaltèques. Chavajay se souvient que pendant son enfance, posséder des tongs *Suave Chapina* était l'équivalent pour les enfants de San Pedro d'avoir des baskets *Nike*⁶⁹² ; le caoutchouc remplaçait le cuir des sandales traditionnelles devenant le luxe des pauvres. Benvenuto utilise ces tongs et les rend inutilisables pour illustrer l'inutilité de ces objets dans sa communauté⁶⁹³.

⁶⁸⁸ Chavajay et Quinto, « Entrevista a Benvenuto Chavajay », 37.

⁶⁸⁹ Oswaldo J. Hernández, « Benvenuto Chavajay "Lo híbrido que puede ser lo contemporáneo" », *Magacín siglo 21*, 5 septembre 2010, 7.

⁶⁹⁰ Voir : Marta Casaús Arzú, « El Genocidio: la máxima expresión del racismo en Guatemala: una interpretación histórica y una reflexión », *Nuevo mundo mundos nuevos*, 23 septembre 2009, <https://doi.org/10.4000/nuevo-mundo.57067>.

⁶⁹¹ Chavajay et Quinto, « Entrevista a Benvenuto Chavajay », 35.

⁶⁹² Hernández, « Benvenuto Chavajay "Lo híbrido que puede ser lo contemporáneo" », 6.

⁶⁹³ Chavajay et Quinto, « Entrevista a Benvenuto Chavajay », 41.



Figure 33

En 2008 Chavajay remporte le premier prix du concours *Juannio* avec son œuvre intitulée *180 kilómetros PPP* (2008). Cette œuvre représente la carte du département de Sololá (où se situe San Pedro La Laguna) dessinée à partir de tongs *Suave Chapina*. La carte est traversée par des bouts de bois qui tracent les « couloirs » du projet « Plan Puebla Panamá » (PPP), un « plan de développement » proposé par le gouvernement mexicain en 2001 pour intégrer le sud du Mexique et sept pays d'Amérique centrale dans une initiative de développement économique et de modernisation. Cette région est l'une des plus pauvres de l'Amérique latine, avec 78% de la population vivant dans la pauvreté et 60% dans l'extrême pauvreté⁶⁹⁴. Le projet PPP, soutenu par les États-Unis et la Banque Mondiale, a été vivement critiqué par les populations concernées, notamment les communautés indigènes qui y voyaient une menace pour leur territoire riche en ressources naturelles, y compris les hydrocarbures.

⁶⁹⁴ Braulio Moro, « Une recolonisation nommée « plan Puebla-Panamá » », *Le Monde diplomatique*, 1 décembre 2002, 14.



Figure 34

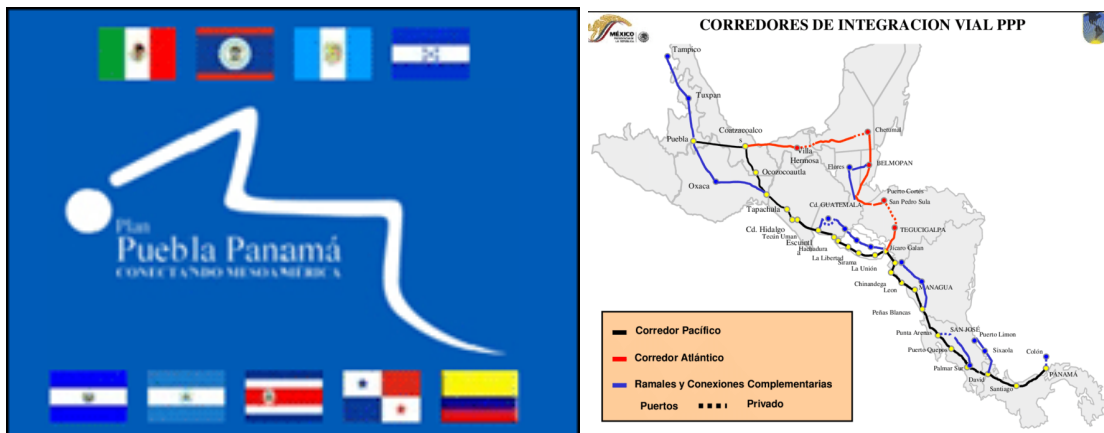


Figure 35

Malgré certains éléments critiques que nous pouvons percevoir à propos de la modernisation qui s'est imposée à sa communauté, Chavajay ne prend pas de position critique explicite et ne développe pas de réflexion sur le sujet. En tant qu'être *hybride*, il souhaite comprendre les transformations de sa culture et en témoigner sans décider si ces changements ont des conséquences négatives : « *no estoy ni en contra ni a favor* »⁶⁹⁵. Cette position de neutralité pourrait être plus propice à l'être *hybride*, à partir de l'idée de García Canclini selon laquelle on peut « sortir et entrer de la Modernité », et une position plus critique risquerait d'entraver les voies d'entrée à cette Modernité.

Tout en s'inscrivant dans une démarche de déconstruction et d'hybridation entre modernité et tradition, Chavajay introduit en 2009 un nouveau matériau dans ses œuvres : le maïs, élément endogène de l'Amérique et symbole sacré du peuple maya. Selon la mythologie de la

⁶⁹⁵ Chavajay et Quinto, « Entrevista a Benvenuto Chavajay », 41.

genèse du monde du *Popol Vuh*, le peuple maya considère que l'humanité entière descend des hommes de maïs. En 2010, Chavajay participe à la XVII^{ème} Biennale d'Art Paiz, la plus importante du Guatemala, avec l'une des premières œuvres de cette nouvelle série, une installation de plusieurs *tortillas* (galette de maïs traditionnelle de l'Amérique centrale) ornée d'un *piercing*.



Figure 36

Dans le catalogue de l'exposition, le commissaire en chef, Adrián Lorenzana, écrit :

*Benvenuto Chavajay retoma sus reflexiones sobre la hibridación de las culturas y la influencia de la ciudad sobre las comunidades del interior del país a través de uno de sus elementos más característicos: la tortilla. Ésta funciona como símbolo de una Guatemala rural, expuesta a las tendencias (culturales, filosóficas y estéticas) occidentales y su creciente influencia sobre aquella. Después de analizar una serie de objetos relacionados con la idiosincrasia cultural guatemalteca como la Suave Chapina y los elementos arquitectónicos de su natal San Pedro la Laguna, Chavajay adopta un elemento de la elocuente cultura alimenticia para explorar las tendencias que guían las distintas sociedades guatemaltecas*⁶⁹⁶.

La rencontre avec Kency Cornejo marque un tournant dans la démarche artistique et conceptuelle de Benvenuto Chavajay, qui se reflète dans son œuvre et son discours à partir de 2013, avec une prise de conscience accrue de la colonialité. En 2012, Chavajay crée l'œuvre *Semilla*, qui synthétise ses deux premiers sujets d'intérêt (la guerre civile et la tension entre modernité et tradition) avec l'élément ethnique. Cette pièce symbolise la politique

⁶⁹⁶ Adrián Lorenzana, *XVII Bienal de arte Paiz* (Guatemala: Fundación Paiz para la Educación y la Cultura, 2010), 47.

d'extermination ethnique, connue sous le nom de *tierra arrasada*, menée par le gouvernement de Ríos Montt contre la population maya.

Semilla est une image composée d'un épi de maïs noir placé sur des ailes d'avion en terre cuite, chacune dotée d'une roue en plastique. Les enfants mayas, appelés « *semillas* » ou « *chocolates* » en raison de leur couleur de peau⁶⁹⁷, étaient une cible délibérée dans cette politique d'extermination : « *[e]l plan del Ejército era dejar sin semillas. Aunque sea un patojito de un año, de dos años, todos son malas semillas, así cuenta* »⁶⁹⁸. En effet, selon de nombreux témoignages, l'élimination des enfants mayas était une stratégie visant à prévenir d'éventuelles représailles futures, et à préserver l'union nationale de l'État guatémaltèque face à la revendication de droits du peuple maya :

*Bueno, le dijeron a mi hermana, o sea, que entre el Ejército había uno que hablaba idioma y le dijo a mi hermana que hay que terminar con todos los hombres y con todos los niños hombres para que así terminar con toda la guerrilla. ¿Y por qué?, le preguntó ella, ¿y por qué están matando los niños? Porque esos desgraciados algún día se van a vengar y nos van a chingar. Esa era la intención de ellos que mataban a los pequeños también*⁶⁹⁹.

Dans *Semilla*, Benvenuto Chavajay symbolise ces « graines couleur chocolat » qui ont survécu et auxquelles ont poussé des ailes pour voler.



Figure 37

⁶⁹⁷ Ofelia de Pablo et Javier Zurita, « Las heridas de Guatemala », *El País*, 17 avril 2013, El País Semanal édition, sect. Reportaje, https://elpais.com/elpais/2013/04/15/eps/1366020076_807356.html.

⁶⁹⁸ Proyecto de Recuperación de la Memoria Histórica (REMHI), « Guatemala: Nunca Más » (Guatemala: Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado, 1998), chap. 2.

⁶⁹⁹ Caso 1944 (ex-patrullero), Chiché, Quiché, 1983. Cité in : Proyecto de Recuperación de la Memoria Histórica (REMHI), chap. 2.

Cette même année Chavajay réalise l'œuvre « *retorno* », que nous considérons comme sa première œuvre directement influencée par une réflexion informée par la proposition théorique décoloniale. Dans cette œuvre, l'artiste recouvre de peinture les textes en espagnol de quatre bibles bilingues (espagnol-tz'utujil, espagnol-kaqchikel, espagnol-k'iché et espagnol-ixil) et explique que pour lui, la peinture est une forme d'effacement, un moyen de soigner une blessure⁷⁰⁰.

Retorno est une version revisitée d'une œuvre que Chavajay avait réalisée en 2009 en hommage à son père, un catholique pratiquant qui lui avait demandé de créer une œuvre religieuse. Dans la première version, Chavajay avait ajouté des roues à une bible en tz'utujil, illustrant ainsi l'opposition entre modernisation et tradition qu'il explorait à l'époque. Dans cette nouvelle version, l'action d'effacer ou de recouvrir l'espagnol pour ne laisser que les langues mayas témoigne d'une réflexion qui ne cherche plus à opposer modernisation et tradition, mais plutôt à se libérer de la Modernité et de ses récits afin de redécouvrir les histoires passées sous silence.

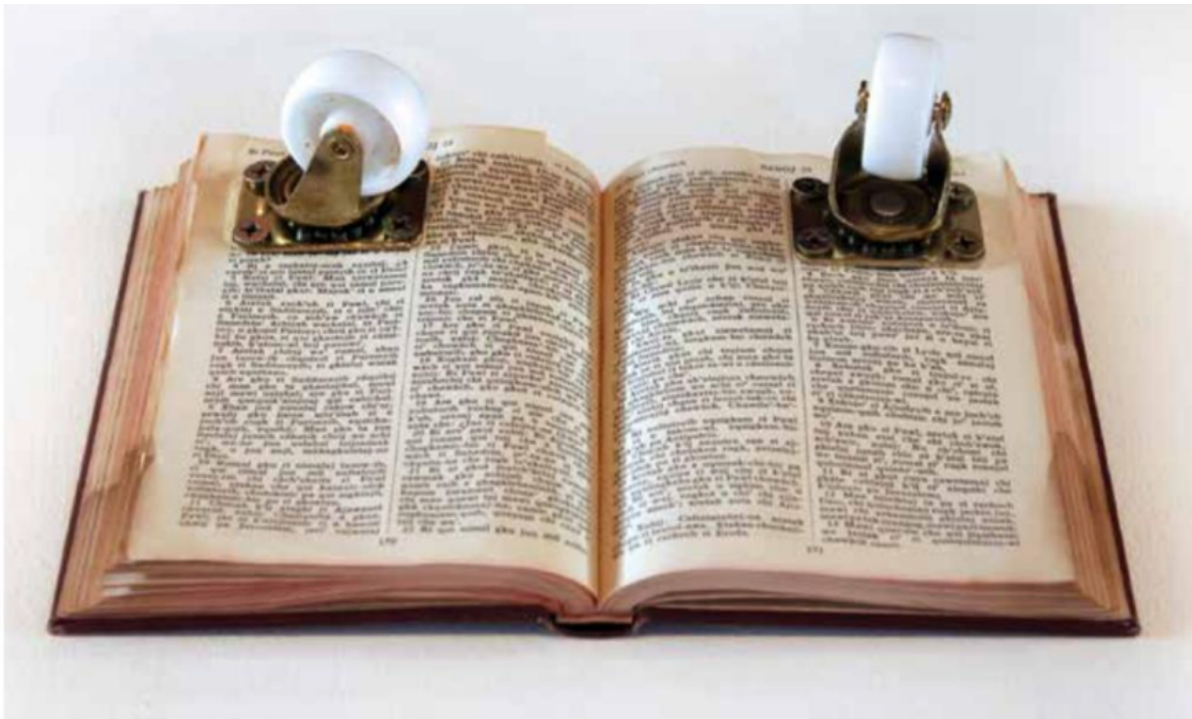


Figure 38

⁷⁰⁰ *INDIGENIETY DECOLONIALITY @RT ARTISTS TALK* (Duke University, 2014), sect. du 47'05 au 49'05, <https://www.youtube.com/watch?v=n8hhyAaqbX4>.



Figure 39

Les échanges avec le groupe des esthétiques décoloniales, notamment à partir de sa participation à la Biennale *Arte Nuevo InteractivA* en mai 2013, ont sans aucun doute été un catalyseur dans la transition de la réflexion postmoderne à la réflexion décoloniale chez Benvenuto Chavajay. Cette transition se reflète dans son travail en comparant deux œuvres de la série *Suave Chapina*. La première, *Chanqueta con ruedas* (2012), est la pièce avec laquelle il participe en février 2013 à la Foire d'Art Contemporain ARCO à Madrid. La seconde, *Jardín* (2013), est l'œuvre avec laquelle il participe en septembre 2013 au 43^{ème} Salon (Inter)National d'Artistes de Colombie à Medellin.



Figure 40



Figure 41

Comme on peut le remarquer, à partir de 2103, Chavajay intègre la pierre du lac d'Atitlán en tant que symbole non seulement de l'élément « local » de son contexte, mais aussi comme symbole du sacré et de ses liens avec une cosmologie maya non-occidentale. Dans des communications orales et ses textes ultérieurs, il explique que, selon la conception occidentale, ses parents sont analphabètes, mais qu'ils étaient capables de parler avec les pierres car, dans la cosmologie maya, tous les éléments de la nature ont une âme, sont vivants et en interrelation avec les humains⁷⁰¹. Ainsi, dans cette œuvre, la pierre, qui remplace les semelles en plastique des *Suave Chapinas*, évoque ce retour aux origines qui marque désormais le travail de l'artiste.

En 2013, Benvenuto Chavajay obtient la bourse *Cannonball* pour une résidence artistique à l'espace d'art de la Fondation Cisneros Fontanals à Miami afin de développer une série intitulée « *Congelación* ». Dans ce projet, l'artiste fait des répliques en terre cuite d'objets quotidiens qu'il « congèle » dans le temps. La terre cuite devient ainsi son matériel de prédilection dans ce retour aux ancêtres et aux origines.

Dans une interview réalisée par Marcial Godoy-Anativia, anthropologue socioculturel et directeur de l'Institut Hémisphérique de Performance et Politique de l'Université de New York, avec Kency Cornejo et Benvenuto Chavajay en octobre 2013, nous pouvons déjà

⁷⁰¹ Voir : Benvenuto Chavajay, « Soy de la generación de padres analfabetos », *Estudios Artísticos* 4, n° 4 (9 janvier 2018): 32-34

identifier chez l'artiste tz'utujil un discours articulé à partir des concepts décoloniaux : *“el arte es una forma de colonizarnos, y es mejor alejarnos un poco pero acercarnos más a lo más importante, a nosotros mismos, a la tierra, a nuestra cultura, y a la espiritualidad”*⁷⁰². L'un des axes fondamentaux de son discours est de rejeter le concept d'art pour nommer sa pratique. Il explique que dans sa langue maternelle tz'utujil, ce concept n'existe pas⁷⁰³, comme dans la plupart de sociétés non-occidentales où l'art n'est pas une discipline autonome, séparée des autres activités de la société.

Cependant, Benvenuto Chavajay signalait déjà, avant même d'avoir rencontré Cornejo, que le concept d'art n'existait pas dans sa communauté tz'utujil⁷⁰⁴. Or, son discours se modifie petit à petit pour mieux correspondre à l'argumentation décoloniale. Dans l'entretien qu'Hugo Quinto réalise avec l'artiste en 2010, Chavajay explique que c'était son père qui avait insisté pour qu'il devienne artiste :

Yo siempre he estado cerca de artistas, mis primos son Silvia Pivón y Gonzáles Chavajay, ellos son los máximos artistas del lago. Me imagino que mi padre vio algo en mí y hablo [sic] con uno de mis primos para enseñarme en esa época.

*[...] [M]i papá no tenía ni para comprar un par de zapatos. El [sic] me dijo que siguiera estudiando los básicos en San Pedro. A mí me gustaban más las matemáticas que el curso de artes plásticas. [...] Luego mi padre hablo [sic] con mis primos que vivían en la ciudad, y me llevaría a la ENAP. Llegué a la ciudad y ahí comenzó la aventura*⁷⁰⁵.

Trois ans plus tard, dans l'interview réalisée en 2013 par Marcial Godoy, il raconte :

*Yo en mis pláticas con mi papá cuando yo le preguntaba “Papá, ¿qué es el arte?” y me decía “Pues mijo ¿y eso qué es? mijo pero ¿eso se come?” Y yo “No, hombre, papá, el arte”. Y entonces me di cuenta de que no existe la palabra, pero cuando yo expliqué más o menos dijo “¡ah, mijo, ya!” Pero eso, nosotros cuando tiramos agua a una piedra, es eso, lo sagrado, eso es la diferencia del arte. El arte que tenemos nosotros, lo sagrado lo tenemos adentro, desde adentro; no hay necesidad de escribir el lago o leer el lago como palabra, ellos no pudieron escribir y no pudieron leer pero sí lo sintieron. Y creo que es lo más importante, que nosotros también queremos lanzar también a la gente es que hay que sentir nuestras cosas*⁷⁰⁶.

Clairement, ce récit romantise l'histoire car, comme nous l'avons vu, San Pedro la Laguna est un centre d'art populaire ou *naïf* depuis les années 1930, dans lequel les « artistes »

⁷⁰² Marcial Godoy Anativia, « Desobediencia visual: Una entrevista con Benvenuto Chavahay y Kency Cornejo », *emisférica* 11, n° 1 (2014), <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-11-1-decolonial-gesture/11-1-dossier/kency-cornejo-and-benvenuto-chavajay-interview.html>.

⁷⁰³ Chavajay, « Soy de la generación de padres analfabetos », 32.

⁷⁰⁴ Hernández, « Benvenuto Chavajay “Lo híbrido que puede ser lo contemporáneo” », 7.

⁷⁰⁵ Chavajay et Quinto, « Entrevista a Benvenuto Chavajay », 36.

⁷⁰⁶ Godoy Anativia, « Desobediencia visual: Una entrevista con Benvenuto Chavahay y Kency Cornejo ».

locaux ont réussi à commercialiser leur production et à devenir une nouvelle couche sociale et économique dans la communauté. Il est fort probable que cela soit la raison de l'insistance du père de Benvenuto pour qu'il devienne artiste. Cependant, ce récit fonctionne bien auprès du circuit international, qui cherche désormais à intégrer l'altérité qui est de plus en plus courue. Le virage décolonial de Chavajay s'achève en novembre 2013 lorsqu'il rencontre Walter Mignolo, l'invité principal du Symposium *Absurdo*⁷⁰⁷ à Quetzaltenango. Lors de cette rencontre, Benvenuto confère à Mignolo le titre de *Tata Mingo*, un surnom affectueux accordé aux sages dans les communautés mayas guatémaltèques⁷⁰⁸.

En mai 2014, Benvenuto participe à l'exposition-rencontre « *Indigeneity, Decoloniality, @rt* » à l'Université de Duke. Au cours de sa présentation, il explique qu'il ne connaissait pas le concept de décolonialité, mais qu'il savait depuis le début de sa pratique qu'il ne voulait pas faire le même type d'art que celui produit dans son village, qu'il voulait créer quelque chose de différent. Lorsqu'il a lu sur la décolonialité et la *blessure coloniale*, il s'est senti interpellé et a réalisé que ce qu'il cherchait à travers son art était son *nombril*, comme symbole de l'origine, et la guérison de la blessure. Il explique : « *Nosotros los indígenas, el pasado, no lo tenemos atrás, sino que lo tenemos adelante* »⁷⁰⁹. En suivant cette réflexion, Benvenuto présente une performance au cours de laquelle il se fait tatouer son nom dans l'orthographe originale : *Ch'ab'aq jaay* (*ch'ab'aq*= argile, *jay*= maison, littéralement maison d'argile) sur la poitrine, par un tatoueur états-unien. Pour lui, c'était une façon de confirmer son vrai nom, ses origines⁷¹⁰.

Nous pouvons voir comment Chavajay a évolué de la distance vis-à-vis de son identité en tant qu'indigène à la valorisation de cette identité en s'exprimant en utilisant la formulation « nous les indigènes ». Ce qui est intéressant, c'est qu'il a apparemment compris que l'identité indigène ne doit pas nécessairement être associée au passé ou à la tradition (comme opposition à la modernité), mais qu'elle peut être indigène tout en restant hybride, ou *frontalière*, dans le vocabulaire décolonial.

De retour au Guatemala, Chavajay participe à la XIX^{ème} Biennial de Arte *Paiz*. Dans une interview pour l'occasion, Benvenuto explique qu'il a décidé de « s'éloigner des processus et

⁷⁰⁷ Ramírez, *Absurdo*.

⁷⁰⁸ Voir : Cazali et Mignolo, « Convivir. Entrevista de Rosina Cazali a Walter Mignolo (Extractos) »; Mignolo, « En Guatemala, Sobre (De)Colonialidad En Ciudad de La Imaginación – Walter Mignolo ».

⁷⁰⁹ Voir min 46:30-49:07 in : *INDIGENIETY DECOLONIALITY @RT ARTISTS TALK*.

⁷¹⁰ *INDIGENIETY DECOLONIALITY @RT Performance Benvenuto Chavajay* (Duke University, 2014), <https://www.youtube.com/watch?v=Q56r9bbd4ns>.

des pensées occidentales et des enseignements des écoles d'art qui nous disent qu'il faut regarder vers l'Occident pour être artiste »⁷¹¹. L'œuvre qu'il présente est une installation-hommage composée de plusieurs centaines des pierres de *Don Feliciano*, un vieux sculpteur autodidacte de son village, en dialogue avec de nouvelles pièces en terre cuite qui prolongent sa série « *congelación* ». Parmi ces pièces, on trouve une œuvre composée de 202 miniatures de microphones en terre cuite pour symboliser le silence car, selon Chavajay, « *nuestro silencio es nuestra palabra* ». On y trouve également la pièce *Yooq'*, composée de centaines de mini-répliques d'une *tortilla* écrasée⁷¹² symbolisant la mère et le lien avec l'enfant.



Figure 42



Figure 43

⁷¹¹ Benvenuto Chavajay, Entrevista a Benvenuto Chavajay 19 Bienal de Arte Paiz, 21 juin 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=Mil4AAEnN6U>.

⁷¹² Il est très courant en Amérique Centrale de donner aux enfants une *tortilla* chaude roulée un peu écrasée et avec du sel, pendant que les femmes cuisinent.

L'incorporation de la conceptualisation de la Modernité/Colonialité/Décolonialité ne transforme pas seulement le discours de Chavajay, elle transparaît également dans les discours des commissaires, critiques et agents culturels de la région. La lecture du travail de Chavajay par les commissaires d'exposition et critiques d'art passe de la conceptualisation post-moderne à la décoloniale.

En 2014, le Musée d'Art Contemporain et de Design de Costa Rica consacre une exposition à Benvenuto Chavajay, sa première exposition individuelle dans un musée, intitulée *Chunches [Mololon tak Nakun]* (« chunche » pourrait être traduit par « truc »). Dans l'ouverture du catalogue, la directrice du musée, Fiorella Resentera, écrit :

*Esta exhibición no es más que la evidencia del trabajo conceptual de Chavajay, quien -como el [sic] mismo indica- se propone y dedica a “quitar capas de la imposición colonial para descubrir lo de abajo (vinieron a cubrir, no a descubrir)”, para así desprenderse de la estructura occidental del poder; desde las premisas: la tierra no se coloniza, no se va a colonizar, no se occidentaliza. Analiza los tejidos sociales de su entorno; propone la construcción de nuevos caminos, cómo romper esas barreras y reconocer lo propio*⁷¹³.

María José Chavarría, la commissaire de l'exposition, écrit dans son texte de présentation que

*A partir de estos “chunches”, Chavajay trabaja desde la fotografía, los objetos intervenidos y la instalación, para hacer posible la elaboración de un discurso que se hace cada vez más amplio pero que parte de reafirmar lo propio de una realidad cultural indígena maya, desde un pueblo a orillas del lago Atitlán en el interior de Guatemala, como lo es San Pedro la Laguna; Conceptos como modernidad/colonialidad, son abarcados desde una perspectiva decolonial que pretende una confrontación y desprendimiento del “patrón colonial del poder” según Quijano, o como el mismo artista menciona: “sanar la herida colonial” desde el arte en la América profunda*⁷¹⁴.

Le nom *chunches* vient du fait que Chavajay ne se considère pas comme un « artiste ». Si dans la langue tz'utujil, le concept d'art est plutôt associé au sacré, ce que Benvenuto cherche à faire est de redonner aux objets leur âme, de les « dignifier », comme il dira plus tard⁷¹⁵.

En 2015, Benvenuto Chavajay a sa première exposition individuelle au Guatemala, intitulée « *Muxu 'x* » (nombril en tz'utujil), organisée par *Ciudad de la Imaginación* à Quetzaltenango. Avant l'exposition, un entretien détaillé avec Chavajay est publié dans la revue

⁷¹³ María José Chavarría, éd., *Chunches: mololon tak nakun : Benvenuto Chavajay* (San José, Costa Rica: Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 2015), 5, https://issuu.com/madc/docs/cat_benvenuto.

⁷¹⁴ Chavarría, 6.

⁷¹⁵ Voir : GimnasiaCI, « La dignidad de los chunches. Benvenuto Chavajay », *gimnasiaA* (blog), 23 janvier 2015, <https://revistagimnasia.wordpress.com/2015/01/23/bchavajay/>.

gimnasia le 23 janvier 2015, où il retrace son parcours artistique depuis ses premières œuvres et ses premiers concepts. Depuis la visite de Mignolo à Quetzaltenango, le discours local de l'art est imprégné de ses concepts. Toutefois, lorsque l'intervieweur demande à Chavajay s'il se considère comme un artiste décolonial, il répond :

No. Qué bueno que existe el término decolonial o descolonial. Pero son términos acuñados por filósofos y semióticos en Estados Unidos y Suramérica. Yo no sabía si estaba trabajando esas cosas que ellos piensan como decolonial. Desde hace diez años empecé a hacer una rebeldía desde las escuelas de arte, no quería trabajar esculturas, por ejemplo. La escultura es la cosa que se hace. Lo que hago es la cosa que se interviene. Trabajé eso con muchas cosas, hasta con las pinturas. Hace algunos años conocí a la investigadora Kency Cornejo, me entrevistó, vio mi trabajo y me dijo "lo que estás haciendo viene de una teoría: la descolonización. ¿Conocés a Fanon?". No, lo había leído un poco. Pero entonces desde allí entré muy de lleno a la teoría. La cuestión es que yo ya lo estaba haciendo en la práctica, me estaba alejando un poco de esos conocimientos y prácticas de las escuelas de arte. Hace poco conocí a Walter Mignolo, me invitaron a la universidad en donde él trabaja, ahora entiendo más el punto. Pero no me considero un artista decolonial, yo soy artista tz'utujil de San Pedro, hijo del lago. Lo que yo hago es alejarme. Y si ellos me llaman artista decolonial o prácticas decoloniales, pues qué bueno. Los entiendo. Entiendo por qué me llaman decolonial o que en vez de estética, hablen de aisthesis; pero yo trabajo lo que puedo hacer desde la tierra, y si quieren llamarlo decolonial, tampoco me enoja⁷¹⁶.

Pourtant, plus loin dans le texte, Chavajay explique qu'il ne fait pas de l'art *maya*, mais qu'il a plutôt une pratique artistique qui découle de l'héritage d'une culture ancestrale et sacrée que son père lui a transmise, de la *blessure coloniale*. Dans une autre interview accordée au journal *La Hora* de Guatemala et publiée dans le supplément culturel du dimanche 30 janvier 2015, il explique que son œuvre traite de la décolonialité, de l'éloignement des pensées occidentales structurales et des blessures coloniales⁷¹⁷. Nous pouvons donc percevoir une tension entre l'énonciation et la réception. Avant même que la conceptualisation décoloniale n'ait pénétré les discours du circuit de l'art guatémaltèque, Chavajay y incorporait déjà ces concepts. Cependant, une fois que les critiques et commissaires ont commencé à lire son travail à travers cette perspective, l'artiste veut clarifier qu'il le faisait avant même de connaître la théorie.

Malgré cela, depuis que Chavajay a commencé à intégrer les concepts de la théorie de la Modernité/Colonialité/ Décolonialité, son exposition est devenue internationale. Il ne veut cependant pas être étiqueté comme un artiste décolonial, peut-être pour ne pas se limiter à d'autres interprétations possibles. Pourtant ce sont ces concepts qui lui ont permis d'articuler un discours propre, ce qui suscite l'intérêt du circuit global de l'art pour les discours sur

⁷¹⁶ GimnasiaCI.

⁷¹⁷ Salazar Ochoa, « Identidad, Descolonialidad y Resistencia, un acercamiento al pensamiento de Benvenuto Chavajay », *La hora*, 30 janvier 2015, sect. Suplemento Cultural.

l'altérité. Cette demande d'altérité de la part des circuits globaux de l'art se répercute dans les rares institutions d'art d'Amérique centrale qui cherchent à intégrer ce circuit global. Dans le texte introductif du catalogue de l'exposition *Muxu'x*, Anabella Acevedo situe la génération d'artistes de Chavajay (une génération d'artistes non-urbaine et non-blanche) comme la génération associée à « l'entrée de Guatemala à la globalité contemporaine » après 36 ans d'isolement et d'obscurantisme militaire, mais qui s'exprime depuis le local, dans un dialogue d'aller-retour.

Le passage de la centralité de l'énonciation transnationale à une énonciation subalterne depuis Abya Yala se reflète dans la prochaine exposition de Pedro Pablo Gómez, intitulée "*HD : Haceres Decoloniales*". Dans cette exposition, le chercheur colombien approfondit et clarifie sa réflexion.

HD : Haceres Decoloniales, le retour en Abya Yala

Cinq ans après la première exposition sur les esthétiques décoloniales, Pedro Pablo Gómez, désormais docteur⁷¹⁸, organise l'exposition « *HD : Haceres Decoloniales : prácticas liberadoras del estar, el sentir y el pensar* », dans la salle d'exposition ASAB de la Faculté d'Arts de l'UDFJC, du 13 au 31 août 2015. Bien que située dans la continuité des événements liés aux esthétiques décoloniales, cette exposition se recentre sur les histoires locales de l'Amérique latine/ *Abya Yala*, et s'éloigne de la conceptualisation pure pour adopter ce que l'on pourrait appeler, en suivant Grosfoguel⁷¹⁹, une *corpo-politique de la sensibilité*.

Pour justifier cette continuité avec des événements passés tels que l'atelier à la biennale de La Havane, le symposium à Toronto ou les cinq journées décoloniales à Cassel, Gómez souligne dans le texte de présentation de l'exposition que les analyses macro-structurelles du système-monde moderne/colonial se croisent et se complètent avec les histoires locales et corporisées, sans aucune contradiction, « *debido a que el operar de la colonialidad se puede analizar tanto en los sistemas globales como en las microestructuras y en las diversas heterarquías construidas por la colonialidad del poder* »⁷²⁰. En effet, dans cette exposition, qui n'est plus

⁷¹⁸ Il soutient en 2014 sa thèse doctorale intitulée « Estéticas Fronterizas en Colombia ».

⁷¹⁹ A partir de la pensée située de Fanon, Césaire et Anzaldúa, entre autres, Ramón Grosfoguel propose le concept de « corpo-politique de la connaissance » en opposition à l'universalisme désincarné de l'épistémologie moderne. Voir : Grosfoguel, « Vers une décolonisation des « uni-versalismes » occidentaux : le « pluri-versalisme décolonial », d'Aimé Césaire aux zapatistes », 130; Ramón Grosfoguel, « Les implications des altérités épistémiques dans la redefinition du capitalisme global: Transmodernité, pensée frontalière et colonialité globale », *Multitudes* no 26, n° 3 (1 septembre 2006): 51-74, <https://doi.org/10.3917/mult.026.0051>.

⁷²⁰ Pedro Pablo Gómez Moreno, *HD: Haceres Decoloniales: prácticas liberadoras del estar, el sentir y el pensar* (Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2016), 10.

une enquête, mais une réponse à la question de ce que sont les esthétiques décoloniales, il ne s'agit plus de présenter des artistes qui mobilisent l'édifice conceptuel de la Modernité/Colonialité/Décolonialité pour expliquer une œuvre qui n'a pas été conçue à partir d'une conscience décoloniale, ni même des artistes dont la lecture pourrait être, malgré eux, décoloniale.

Haceres Decoloniales fait le pari de présenter des artistes dont la pratique se centre sur le corps comme terrain de bataille de la colonialité/décolonialité. Il ne s'agit pas d'une approche biopolitique qui s'intéresserait à la façon dont l'État et les structures de pouvoir contrôlent les corps, mais d'une approche décoloniale de la *corpo-politique de la sensibilité* qui s'intéresse à la façon dont ces corps, qui ne veulent pas être contrôlés, développent des stratégies de résistance⁷²¹. Cette exposition propose comme fil rouge ces stratégies de résistance de et par le corps.

Dans cette démarche, le corps est la toile où la colonialité s'incarne, mais aussi le terrain où la décolonialité émerge. Pedro Pablo Gómez place le corps au centre de sa réflexion curatoriale, mettant en lumière les deux catégories de hiérarchisation propres à la *matrice coloniale du pouvoir* : la race et le genre. Pour cela, cette exposition s'appuie sur la théorie d'Aníbal Quijano et sur la mise au point faite par María Lugones. Le concept de *système de genre moderne/colonial*, proposé par Lugones, met en évidence l'indissociabilité entre la production historique d'un système de classification et de hiérarchisation du genre, et la production du système moderne/colonial capitaliste et eurocentré. Selon Lugones, l'imposition du *système de genre moderne/colonial* est aussi constitutive de la colonialité du pouvoir, que la colonialité du pouvoir le constitue : « La logique de la relation entre les deux est celle d'une constitution mutuelle. Mais il devrait être clair maintenant que le système de genre colonial, moderne, ne peut exister sans la colonialité du pouvoir, car classer la population en termes de race est une de ses conditions nécessaires de possibilité »⁷²².

Dans ce sens, plus qu'un autre aspect de la *colonialité du pouvoir* (comme l'autorité, la subjectivité et le travail), le genre, tout comme la race, est au cœur de la classification et de la hiérarchisation de la population mondiale, et traverse tous les domaines de l'existence. Par conséquent, aborder la décolonialité du genre dépasse la simple reconnaissance de la diversité sexuelle et de genre pour mettre l'accent sur le caractère historique, complexe et intersectionnel de la *matrice coloniale du pouvoir* dans les histoires locales. Aussi, décoloniser le genre est

⁷²¹ Walter D. Mignolo, « Decolonialidad y desoccidentalización: la distribución racial del dinero y del conocimiento - El descontento y la promesa. Colonialidad, modernidad y epistemologías descoloniales. », 3 juin 2014, <https://www.macba.cat/ca/pei-obert-el-descontentament-i-la-promesa>.

⁷²² Lugones, « La colonialité du genre ».

également sortir de l'unicité de la « dissidence sexo-générique » pour reconnaître la pluralité d'histoires à l'intérieur de cette catégorie. Selon la philosophe féministe dominicaine Yuderkys Espinosa :

Si el giro pos-estructuralista y queer propuso una crítica a la unidad del sujeto “mujeres” del feminismo anterior, veremos sin embargo, como [sic] será construida una nueva unidad: la del sujeto abyecto del género y la sexualidad. Veo necesario en este momento acudir a la misma operación y desustancializar y cuestionar la supuesta unidad de este sujeto de la disidencia sexo-genérica. La unidad ficcional que autorxs claves del posfeminismo y la teoría queer, desde Butler en adelante, insisten en proponer como el sujeto despreciado de la modernidad, no observa la matriz de raza/clase/colonialidad que le constituye y hace posible su surgimiento histórico. En su materialidad, los cuerpos abyectos del género y del deseo dibujan un mapa fracturado entre quienes se suponen conformarían un mismo universo de “anormalidad” haciendo difícil una celebración fácil del sujeto del deseo disidente a la manera en que lo hacen autoras como Beatriz Preciado (2005)⁷²³.

En suivant ces réflexions, nous pouvons définir qu'une action ou réflexion centrée sur le féminisme ou sur la diversité sexuelle et/ou de genre, qui ne rend pas visible la hiérarchisation genrée et raciale produite par la *matrice coloniale du pouvoir*, c'est-à-dire, la *différence coloniale*, peut être militante de la reconnaissance de la diversité sexuelle, peut être critique du système hétéro-patriarcal, mais n'est pas décoloniale.

Un autre aspect à souligner dans la proposition curatoriale de Gómez, est que, pour cette exposition, il s'éloigne de l'utilisation du mot « art » ou « esthétique » et propose l'idée de « *haceres decoloniales* ». Cela permet de sortir du vocabulaire moderne pour qualifier des pratiques plurielles et de déplacer le centre d'intérêt de la conceptualisation à l'action :

[...] entender los modos como se originan y operan cada una de las jerarquías es una tarea del pensamiento crítico decolonial, pero liberarse de ellas es la tarea más amplia y compleja de los haceres decoloniales en general, de los que forman parte los haceres estéticos decoloniales⁷²⁴.

En sortant du cadre de la Modernité et de sa division en sphères autonomes, Gómez ouvre le champ de signification du sensible à d'autres formes de faire. Le « faire » implique un corps, une action incarnée, située et contextuelle, et pour ceux qui participent à *Haceres Decoloniales*, cela implique également une mémoire collective. Aussi, cette action de « faire » crée-t-elle une communauté. La réflexion sur la *matrice coloniale du pouvoir* est incorporée par des corps pensants et sensibles qui vivent la colonialité dans leur propre chair. Ces individus

⁷²³ Yuderkys Espinosa Miñoso, « El futuro ya fue: una crítica a la idea del progreso en las narrativas de liberación sexo-genéricas y queer identitarias en Abya Yala. », in *Andar erótico decolonial*, Colección El desprendimiento (Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Signo, 2015), 23.

⁷²⁴ Gómez Moreno, *HD: Haceres Decoloniales: prácticas liberadoras del estar, el sentir y el pensar*, 10.

activent des stratégies de résistance et de ré-existence en fonction de leur situation frontalière. Selon Pedro Pablo Gómez : « *Es desde ahí, desde la frontera como lugar estético-epistémico desde donde emergen, y se posicionan éticamente, los haceres decoloniales, arraigados, localizados, corporizados y sintientes* »⁷²⁵.

Haceres decoloniales : des pratiques esthétiques relationnelles

Nous concevons les œuvres présentées dans l'exposition *HD : Haceres Decoloniales* comme des pratiques esthétiques relationnelles. Nous utilisons ce concept pour définir des pratiques sensibles qui émergent, ou se nourrissent, d'une cosmologie relationnelle, en opposition à une cosmologie dualiste telle que celle de la Modernité. Le terme « relationnel » est emprunté à la caractérisation que fait l'anthropologue Arturo Escobar des ontologies relationnelles⁷²⁶. Ces ontologies se basent sur la croyance selon laquelle « toutes les choses du monde sont faites d'entités qui ne préexistent pas aux relations qui les constituent »⁷²⁷, et où « les mondes biophysiques, humains et surnaturels ne sont pas considérés comme des entités séparées, puisqu'il existe entre eux des liens de continuité »⁷²⁸. Dans les ontologies relationnelles, la division entre nature et culture, ou entre individu et communauté, n'existe pas.

Cependant, la *relationalité* ne se limite pas à une perspective ou à une croyance qui demeure au niveau conceptuel. Tout comme le dualisme sur lequel repose la cosmologie moderne, la *relationalité* s'incarne à travers des pratiques concrètes⁷²⁹. Il n'est pas fortuit qu'Escobar utilise le concept d'énaction, proposé par le biologiste chilien Francisco Varela, qui comprend le processus cognitif comme « l'avènement conjoint d'un monde et d'un esprit à partir de l'histoire des diverses actions qu'accomplit un être dans le monde »⁷³⁰. Varela suggère de

⁷²⁵ Gómez Moreno, 10-11.

⁷²⁶ Arturo Escobar propose le concept d'ontologie pour définir une vision du monde qui engendre une vision et une pratique politique particulières. Le concept d'ontologie est défini en trois niveaux : le premier renvoie aux présupposés que nourrissent les différents groupes sociaux quant aux entités existant réellement dans le monde. Le second considère que les ontologies existent au travers de pratiques concrètes. Enfin, au troisième niveau, les ontologies existent à travers des histoires ou des narrations qui permettent d'incarner ou de faire comprendre plus facilement les principes en vertu desquels différents types d'entités et de relations composent le monde. Escobar, *Sentir-penser avec la terre*, 113-14.

⁷²⁷ Escobar, 75.

⁷²⁸ Escobar, 75.

⁷²⁹ Escobar explique à ce propos : « [...] l'énaction d'une ontologie dans laquelle la montagne est vue comme un être isolé, inerte, sans vie, pourra éventuellement entraîner sa destruction, à travers l'extraction d'or ou de charbon à ciel ouvert notamment. Si j'énacte en revanche une ontologie dans laquelle la montagne est un être sensible, les conséquences seront tout à fait différentes, comme le montrent les mouvements de résistance des communautés indigènes des Andes à l'exploitation minière » in : Escobar, 115.

⁷³⁰ Francisco J Varela et al., *L'inscription corporelle de l'esprit : sciences cognitives et expérience humaine* (Paris: Seuil, 2012), 35.

dépasser la séparation cartésienne entre le corps et l'esprit afin de comprendre le processus cognitif comme une expérience incarnée, résultant de la mise en relation avec le monde. Les ontologies, qui sont le fruit de ces processus cognitifs et de notre compréhension du monde ainsi que de notre relation à celui-ci, sont incarnées dans des pratiques concrètes. Les pratiques esthétiques/artistiques décoloniales sont le résultat de ces ontologies relationnelles, qui invitent à une compréhension *pluriverselle* du monde.

Les cosmologies, ou ontologies, jouent également un rôle crucial dans notre compréhension du temps, comme l'a souligné le sociologue mexicain Rolando Vázquez lors de ses interventions à Duke, à la BE BOP et lors d'autres événements du groupe M/C/D⁷³¹. Nous mobilisons ici son concept de *temps relationnel* pour rendre compte d'une conception du temps présente dans les pratiques esthétiques décoloniales. Selon Vázquez, la logique dominante de la Modernité est fortement ancrée dans l'espace. Le temps présent est défini par ce qui *est présent* dans l'espace, et la *présence* est déterminée par ce qui *est* dans le temps présent. « Présence et présent se confondent dans la modernité. Le temps est réduit à l'espace de la présence, à la surface de la présence »⁷³², explique-t-il. Cette conception spatiale du temps s'organise dans un continuum linéaire ou dialectique, où le passé est derrière et le futur devant. Au contraire, le temps relationnel est défini comme

un temps du vécu qui se déploie et s'impose comme pluralité radicale à l'ordre spatial [...]. [Une] altérité radicalement multiple qui contient la pluralité de tout le vécu, une pluralité ouverte d'expériences, de mémoires ancestrales, de relations avec les autres, avec nous-mêmes et avec le monde. Ces expériences débordent le domaine de la présence⁷³³.

Cette conception du temps relationnel remet en question la linéarité et l'universalisme temporel imposés par la Modernité. Elle ouvre la voie à une multiplicité de temporalités, de narrations et de récits qui reconnaissent les histoires plurielles et les modes de vie diversifiés. Dans les pratiques esthétiques relationnelles, le temps est vécu, expérimenté et célébré dans sa complexité et sa richesse, en tenant compte des connaissances ancestrales, des mémoires collectives et des cycles naturels.

⁷³¹ Rolando Vázquez, « Modernity Coloniality and Visibility: The Politics of Time », *Sociological Research Online* 14, n° 4 (septembre 2009): 109-15, <https://doi.org/10.5153/sro.1990>; Voir : Rolando Vázquez, éd., « Colonialidad y Relacionalidad », in *Los desafíos decoloniales de nuestros días: pensar en colectivo* (Encuentro Internacional del Colectivo Modernidad / Colonialidad - Patagonia 2012, Neuquén: Educo, Editorial de la Universidad Nacional del Comahue, 2014), 182-86.

⁷³² Vázquez et Barrera, « Entretien avec Rolando Vasquez. Aesthesis décoloniales et temps relationnels. », 179.

⁷³³ Vázquez et Barrera, 179.

En suivant la logique de Vázquez, nous pourrions dire que les pratiques esthétiques relationnelles connectent, dans la présence du corps qui fait, toutes les mémoires et les expériences qui façonnent cette présence. Un artiste performeur qui s'engage dans une démarche décoloniale, ou un *hacedor* dans une pratique esthétique décoloniale, active à travers sa présence et ses actions une relation avec le temps ancestral et le temps futur ainsi qu'avec sa communauté, ses ancêtres et son milieu. Selon Vázquez :

L'artiste décolonial a la tâche de convoquer, de remémorer, de reconstruire le rapport avec ce qui a été perdu, ou avec ce qui a été séparé ou marginalisé dans l'ordre de la présence. [...] On peut dire que ces artistes cherchent à reconstruire un rapport avec le temps et à ouvrir la possibilité d'un temps relationnel où l'espace ne domine plus le temps. L'aesthesis décoloniale nous appelle donc à nous libérer de la compréhension du rapport espace/temps où la réalité est simplement l'instant de l'apparence dans la surface de la présence ; le passé devient un objet d'archive et le futur est construit à partir des fictions utopiques produites dans l'ordre de la présence, chimères du désir, images idylliques que légitiment les rapports de consommation et domination existants⁷³⁴.

Effectivement, dans l'exposition *HD : Haceres Decoloniales*, cette conception relationnelle du monde, du réel et du temps est présente dans de nombreux travaux et performances présentés. Cependant, il convient de souligner que cette conception diffère de la notion d'esthétique relationnelle proposée par Nicolas Bourriaud⁷³⁵, qui se concentre sur les relations interhumaines dans l'ici et maintenant. Dans cette exposition il s'agit plutôt d'une conception où le corps incarne, à travers une action esthétique/sensible, des relations avec son milieu dans un temps relationnel. Cela se traduit par une forme de ré-existence, qui permet de créer des relations permettant une vie digne face aux forces d'oppression de la Modernité/Colonialité, tout en invitant à la construction d'une *transmodernité*.

Cette ontologie est clairement visible dans la pratique de Martín Alonso Roa, que nous avons déjà abordée dans la première partie de cette thèse⁷³⁶ en explorant l'ontologie relationnelle et la *colonialité de la nature*. En effet, Roa crée des offrandes à la nature comme moyen de la remercier, de la soigner des blessures causées par l'action humaine et de dialoguer avec elle. Pour la confection des offrandes, Roa fait appel à la communauté du territoire où elle sera installée et à toutes les personnes intéressées par cette action. En plus des images de la « *Ofrenda al Agua* » qui étaient déjà présentées dans *Estéticas Decoloniales, HD : Haceres*

⁷³⁴ Vázquez et Barrera, 178-79.

⁷³⁵ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (Les presses du réel, 1999).

⁷³⁶ Cfr. p. 168

Decoloniales présente des images de trois autres offrandes : « *A la señora de Maipures* » (2010), « *Ofrenda a la lluvia* » (2012) et « *Árbol de los niños* » (2012).



Figure 44



Figure 45



Figure 46

L'impulsion de cette mise en relation est également présente dans le travail de Jesús Holmes Muñoz. Cet artiste/chercheur, originaire de Las Mesas, Nariño, un département rural et agricole du sud-ouest de la Colombie, se définit comme un être en déplacement. Il ne s'agit pas d'un déplacement dans la Modernité, tel l'artiste « radicant » selon Bourriaud, mais plutôt d'un *desplazado* dans la colonialité :

Mi vivencia de desplazamiento se genera en familia, a causa del desempleo y la pobreza a lo largo de nuestra vida familiar y se traduce en una serie de viajes colectivos por vía terrestre y fluvial a los pueblos de Puerto Guzmán (Putumayo), Villa Garzón (Putumayo), Mocoa (Putumayo) y Miraflores (Cauca). De igual manera, juegan un papel importante los problemas personales, íntimos y académicos ligados con mi interés por estudiar Artes Visuales en ciudades como Pasto, Nariño, desde el año de 1999 hasta el 2005, y en Bogotá, desde el año 2007 hasta el día de hoy⁷³⁷.

Muñoz considère que le déplacement n'est pas simplement un moyen d'aller d'un point A à un point B dans un monde globalisé, mais plutôt un processus qui lui permet de se mettre en relation et de connaître le monde par l'expérience incarnée. Pour lui, la « *andada* » (du verbe « *andar* ») est un concept qui associe la corporéité à des formes spatiales, temporelles, affectives, relationnelles, réciproques, architecturales et naturelles. Cela permet de composer l'idée d'une intégrité corps-monde, générant ainsi les conditions de possibilité du chemin, du marcheur et de la manière de marcher⁷³⁸.

Dans son expérience de « déplacé » et de *provinciano* dans la culture urbaine de Bogota, Muñoz trouve la source d'une pensée/action frontalière. Il développe cette idée dans sa recherche-création « *Andadas* », dont l'installation présentée dans l'exposition *HD : Haceres de coloniales* fait partie. Cette installation recrée un morceau de sa maison familiale comme représentation d'un ensemble d'éléments affectifs, matériels, éthiques, spirituels et cognitifs. Au centre de cet espace recréé se trouve une vitrine contenant quarante bocal avec différents types de plantes, de fruits et de racines préparés par un médecin traditionnel de son village. Ces éléments représentent le lien entre la nature/le territoire, le corps et la connaissance.

Ainsi, la maison familiale est comprise comme la « terre d'origine » (*tierra natal*), un terrain d'intervention et une source de connaissances, de mémoires et de « perspectives-autres » transmises de génération en génération. Cette installation permet de comprendre comment la

⁷³⁷ Jesús Holmes Muñoz, « *Andada. Indagación sobre memorias, presencias y ausencias en mi proceso vital de desplazamiento entre Bogotá y Las Mesas Nariña* » (Maestría en Estudios Artísticos, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2014), 14.

⁷³⁸ Holmes Muñoz, 11.

relation au territoire et à la nature est centrale dans la pratique de Muñoz et comment sa « andata » est une façon de réactiver ces liens à travers l'expérience esthétique.

Traer la casa al museo, pensado como el espacio "natural" de la práctica artística, significa mostrar unos fragmentos que dan cuenta de la parte más profunda de mi intimidad, del útero socio político, religioso, artístico y afectivo en el que me crié y que en algunos casos fue inventado y recreado en mi entorno familiar formándome como ser humano. [...]

Traer la casa al museo representa, también, la valoración de un sinnúmero de objetos, máquinas, ideas y oraciones, creencias que fueron emergiendo de la brillantez de mis padres para satisfacer las necesidades colectivas, máquinas en relación a: sonoridades, olores, sabores, visualidades y texturas, que se relacionan con una dialéctica de la emotividad y del afecto, que se tejen al entorno volviéndose más vitales.

Traer la casa al museo, además, se antepone a la idea del regreso como condición alternativa que consiste en recrear la temporalidad y la espacialidad del desplazamiento como una forma de regreso invertida [...]

Traer la casa al museo implica, aquí: que el sentido de la "andada" configura una acción que ritualiza el encuentro y la contracción de los lazos que tras la lejanía han mantenido en tensión la vivencia del desplazado, unificando ritualmente dos lugares que aparentemente permanecen alejados dentro de una bipolaridad espacio-temporal que implica el estar viajando a casa⁷³⁹.



Figure 47

Pour sa part, le travail de Rosa Tisoy Tandioy, artiste inga de la région du Putumayo en Colombie, s'inspire de la cosmologie relationnelle inga. Elle utilise les éléments du quotidien,

⁷³⁹ Holmes Muñoz, 24.

à la fois matériels et rituels, de sa communauté (tels que les graines, le maïs, les tissus) comme matière première dans ses pratiques artistiques. En explorant leur symbolique, leur valeur culturelle et leur signification spirituelle, Tisoy Tandioy met en lumière la richesse et la complexité de la tradition inga, tout en créant des œuvres d'art qui reflètent son propre regard sur le monde et sa relation avec lui.

Algo que me inspira siempre, es la tierra, como generadora de fuerza espiritual (pacha mama) madre tierra, naturaleza, la inspiradora de mi proceso de estudio, la que me acompaña en cada momento; ella representa el amor maternal, me renueva cada vez con su magia y energía pura; nací en ella, crezco en ella⁷⁴⁰.

Dans son œuvre présentée dans l'exposition, intitulée « *Suma Kaugasai, chi sutepa pasarreco, iachii, asnai, winachii, trukai, tiagsamui* » (*La vida, realidad de ver, sentir, oler, percibir, de ser más sensibles a los que nos rodea -vivir-crear-transmutar-nacer*), elle utilise des pigments qu'elle crée en mélangeant de l'huile avec des grains et des plantes qu'elle cueille elle-même dans sa communauté. Lors du rituel qui implique des couleurs, des mouvements et des odeurs proches de la terre et de la nature, elle projette ces pigments sur une toile crue, créant ainsi une action picturale. Selon l'artiste :

Los pigmentos en un lienzo, generan su propia vida, adecuándose en él, tejiendo vida y construyendo su propio color, como la vida misma envuelta en un todo, su calidez, su sencillez y su conocimiento. Los referentes, entonces, hacen parte de mi vida: los rituales, las acciones, los símbolos, las voces y los lugares que son tejidos y que van marcando en mi vida. Y lo hacen como hilos de un arte del crear, vivir, jugar y de experimentar en el momento con nuevas formas que quedarán en un lienzo. Hoy, aprendo mucho más a ser sensible a lo que nos rodea⁷⁴¹.

⁷⁴⁰ Rosa Ximena Tisoy Tandioy, « Soy buena semilla=Kanimi alli uiñangapa » (Maestría en Artes Plásticas, Popayán, Colombia, Universidad del Cauca, 2013), 10.

⁷⁴¹ Rosa Tisoy Tandioy cité in : Gómez Moreno, *HD: Haceres Decoloniales: prácticas liberadoras del estar, el sentir y el pensar*, 61.



Figure 48

Effectivement, Rosa Tisoy Tandioy, à travers sa mobilisation des savoirs de la communauté inga sur l'utilisation des plantes et de leurs symboles, établit une connexion avec ses ancêtres tout en menant une action artistique actuelle à Bogota. Dans sa démarche, elle habite le temps relationnel en dépassant les séparations conventionnelles entre passé, présent et futur, ainsi qu'entre l'urbanité et la ruralité, l'espace rituel et l'espace scénique.

Dans cette conception du temps relationnel, Rosa Tisoy Tandioy intègre sa propre histoire et son héritage culturel dans son processus artistique. Elle ne cherche pas à exercer un contrôle total sur la forme que les pigments vont prendre, mais elle se voit plutôt comme faisant partie d'un tout qui englobe son passé, son présent et son futur. Son action artistique est ancrée dans une ontologie relationnelle, où les liens avec la communauté, les ancêtres, la nature et les forces spirituelles sont fondamentaux.

Le fait de se laisser porter par les gestes et de ne pas contrôler la forme que prendra l'œuvre peut nous rappeler les actions picturales du peintre états-unien Jackson Pollock dans les années 1940, où il utilisait des gestes spontanés pour créer des œuvres abstraites. Cependant, la différence essentielle réside dans l'ontologie relationnelle qui sous-tend la démarche de Rosa Tisoy Tandioy. Alors que Pollock était principalement axé sur l'expression individuelle et

l'autonomie de l'artiste, Tisoy Tandioy s'inscrit dans une perspective qui reconnaît les liens et les interdépendances entre les êtres humains, les ancêtres, la terre et le sacré.

Ainsi, l'ontologie relationnelle qui caractérise la pratique artistique de Rosa Tisoy Tandioy lui permet d'établir des connexions profondes avec ses ancêtres et son environnement, transcendant les divisions temporelles et spatiales. Sa démarche artistique devient un moyen de réaffirmer son identité, de maintenir les liens culturels et de revitaliser les savoirs ancestraux dans un contexte contemporain.

Un autre artiste qui nous semble avoir une conception du temps relationnel dans sa pratique artistique est Benvenuto Chavajay. Pour l'exposition *HD : Haceres Decoloniales* il présente sa performance « *Retorno* »⁷⁴² ainsi que trois photographies grand format de ses tatouages « Ch'ab'aq Jaay », « Doroteo Guamuch Flores » et « Pato poc ». Ces œuvres mobilisent la conception relationnelle de l'art où l'artiste, dans son action performative, incarne une pluralité de relations avec ses ancêtres et sa communauté pour reconstruire une subjectivité frontalière.

Le premier tatouage, « Ch'ab'aq Jaay », a été réalisé lors de la rencontre « *Indigeneity, Decoloniality, @rt* » à l'Université de Duke en mai 2014, que nous avons déjà évoqué⁷⁴³. Le deuxième, « Doroteo Guamuch », est le nom d'un des plus importants athlètes guatémaltèques. En 1952, après sa victoire au marathon de Boston, les médias écrits états-uniens publient son identité sous le nom de « Mateo Flores » car le journaliste qui avait couvert l'événement n'avait pas bien compris son prénom et n'arrivait pas à prononcer son nom de famille. Cette confusion aurait pu être anecdotique si ce n'est que, à son retour au Guatemala, tous les médias locaux, ainsi que le gouvernement, reprennent le nom de « Mateo Flores » qu'ils présentent comme un héros national, au point où le stade national de Guatemala est rebaptisé au nom de « Mateo Flores » en 1962.

A cette époque-là, l'hispanisation de noms mayas, soit par demande de la personne intéressée pour essayer d'effacer son origine, soit de manière forcée par l'administration qui profitait de l'énorme pourcentage d'indigènes illettrés pour modifier leurs noms de famille, était une pratique courante qui illustre le racisme de la société guatémaltèque. L'écrivain uruguayen Eduardo Galeano a témoigné de l'histoire de Doroteo Guamuch dans son livre *Patas arriba* :

⁷⁴² Cette performance, où Chavajay couvre le texte en espagnol de quatre bibles bilingues espagnol-langues mayas, a été présentée pour la première fois en 2013. Cfr. Page 261

⁷⁴³ Cfr. Pages 265

El maratonista Doroteo Guamuch, indio quiché, fue el atleta más importante de toda la historia de Guatemala. Por ser gloria nacional, tuvo que cambiarse el nombre maya y pasó a llamarse Mateo Flores. En homenaje a sus proezas, fue bautizado Mateo Flores el estadio de fútbol más grande del país, mientras él se ganaba la vida como caddy, cargando palos y recogiendo pelotitas y propinas en los campos del Mayan Golf Club⁷⁴⁴.

Lorsque Benvenuto Chavajay découvre cette histoire en 2013, il y voit une trace de colonialité et décide alors de se faire tatouer dans le dos, lors d'une performance, la carte d'identité de Doroteo Guamuch Flores comme une façon de « guérir la blessure coloniale ». Dans un entretien accordé au journal *La Hora* de Guatemala en janvier de 2015, l'artiste explique :

El tatuaje también tiene que ver mucho con mi identidad, con la autenticidad y con las primeras resistencias del pueblo tz'utujil, la resistencia es algo muy importante.

Digamos en el caso de la cédula de Doroteo Guamuche tiene que ver con las teorías que estoy manejando sobre colonialidad, modernidad y descolonialidad, me enganché con estos conceptos, no sabía que existía una teoría sobre la descolonialidad en el arte, lo que se conoce como la herida colonial y lo que tiene que ver con lo oscuro de la modernidad.

Quería sanar una herida desde el pueblo indígena, cuando empecé a ver los cambios de los nombres y apellidos, el racismo, la exclusión, todo eso, dije “quiero hacer algo” y me encontré con lo de que Mateo Flores nunca existió, empecé a darle seguimiento, encontré a su familia, hablé con la familia, encontré la cédula y entendí la historia de su época y cómo sucedieron los acontecimientos [...] ⁷⁴⁵.

La performance du tatouage est très médiatisée au Guatemala et Chavajay profite de cette attention pour lancer une campagne en faveur du changement de nom du stade en l'honneur de Doroteo Guamuch Flores. En 2016, cette campagne a porté ses fruits avec l'adoption favorable par l'Assemblée nationale du décret 42-2016 qui officialise le changement du nom.

⁷⁴⁴ Eduardo Galeano, *Patas arriba: la escuela del mundo al revés*, (1998) (Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A., 2010), 80.

⁷⁴⁵ Ochoa, « Identidad, Descolonialidad y Resistencia, un acercamiento al pensamiento de Benvenuto Chavajay », 2.



Figure 49

Le dernier tatouage de Benvenuto Chavajay, « *pato poc* », fait référence à une légende tz’utujil selon laquelle un groupe de jeunes femmes tz’utujils, poursuivies par des envahisseurs espagnols, ont préféré se jeter dans le vide plutôt que de tomber entre les mains des conquérants. Mais au moment de chuter, elles ont été transformées en pigeons et ont pu s’envoler. Depuis lors, pour commémorer ce prodige, leurs descendants placent des pigeons en terre cuite sur les toits de leurs maisons. Chavajay a choisi de se faire tatouer sur le bras droit la silhouette d’un « *pato poc* », un canard originaire du lac Atitlán, désormais disparu, pour faire aussi bien référence aux silhouettes des pigeons posés sur les toits des maisons des communautés du lac, qu’à la détérioration de l’environnement.

Un autre travail présenté dans *HD : Haceres Decoloniales* qui évoque le concept de la *relationalité* est celui du collectif *Piel Canela*, composé de trois femmes afro-équatoriennes de la communauté du Juncal dans la vallée del Chota en Équateur : Susana Pérez Bolaños, Jobita Lara et Jenny Delgado. Ces femmes, auxquelles d’autres femmes se joignent ponctuellement depuis 2012, confectionnent des poupées afroéquatoriennes en chiffon recyclé, permettant ainsi une activité économique via leur commercialisation. Cependant, le collectif est avant tout

devenu un espace de partage, de récupération d'histoires familiales et de mémoire collective⁷⁴⁶, une pratique esthétique de la ré-existence ou du *marronnage esthétique rituel*, selon l'historienne de l'art et anthropologue équatorienne Marisol Cárdenas⁷⁴⁷, qui travaille avec le collectif depuis des longues années⁷⁴⁸.

En effet, la confection des poupées fait émerger des souvenirs d'enfance ainsi que des histoires et des images des grand-mères, tantes et autres personnages de la communauté, que les membres du collectif prennent comme modèles pour leurs poupées⁷⁴⁹. Selon Cárdenas, cette pratique « *las vincula con sus ancestras, tanto como con hijas, comadres, marchantas, cachineras y otras mujeres en su laburo cotidiano, como en el mercadeo informal* »⁷⁵⁰. La fabrication des poupées devient ainsi un acte de résistance culturelle, de récupération de l'histoire et de la mémoire collective, permettant une continuité des traditions et une réaffirmation de l'identité afro-équatorienne.



Figure 50

⁷⁴⁶ Voir : José Luis Rosales, « Piel Canela recrea la cultura afrochoteña en sus muñecas », *El Comercio*, 27 février 2018, <https://www.elcomercio.com/tendencias/artesantias-figuras-cultura-afrodescendientes-chota.html>.

⁷⁴⁷ Marisol Cárdenas (Quito, 1971), qui a fait partie du jury de thèse de Pedro Pablo Gómez, a proposé l'exposition du travail du collectif *Piel Canela* et a écrit le texte qui apparaît dans le catalogue de l'exposition *HD : Haceres Decoloniales*. Elle a une licence en histoire de l'art de l'Universidad de La Habana au Cuba, une Master en Anthropologie de l'Escuela Nacional de Antropología du Mexique et un Doctorat en Sciences Sociales de l'Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, Mexique.

⁷⁴⁸ Marisol Cárdenas in : Gómez Moreno, *HD: Haceres Decoloniales: prácticas liberadoras del estar, el sentir y el pensar*, 46; Selon Cárdenas, « adoptamos esta metáfora política del cuerpo que teje perspectivas de género, clase, raza y etnicidad para hilvanar un ejercicio de cimarronía metafórica, como propongo llamar a este trabajo dialógico entre la sustitución simbólica o espejeo en términos psicoanalíticos, entre la persona y su objeto ritual, la muñeca de trapo. » in : Lorena Marisol Cárdenas Oñate, « Caminando la palabra hilvanada por mujeres afrodescendientes hacia la decolonialidad estética feminista » (2da Conferencia Mundial de Investigadores en temas iberoamericanos, New York: Escribana Books, 2019), 205-9.

⁷⁴⁹ Voir : Lorena Marisol Cárdenas Oñate, « Abrazando la memoria », 26 mars 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=vmNzQsrQJPM>.

⁷⁵⁰ Marisol Cárdenas in : Gómez Moreno, *HD: Haceres Decoloniales: prácticas liberadoras del estar, el sentir y el pensar*, 46.

La performance présentée par Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet à l'occasion de l'exposition *HD: Haceres Decoloniales*, intitulée « *Mariposa Memoria Ancestral* »⁷⁵¹ est une exploration incarnée des vécus et des expériences passées qui ont façonné l'identité de l'artiste, et un hommage à ses ancêtres. À travers une mise en scène qui entrelace des séquences vidéo et des séquences performatives en direct, Ferrera-Balanquet parcourt des événements personnels (tel que l'exode de Mariel⁷⁵² dont il a fait partie), familiaux (la migration de son grand-père d'Haïti à Cuba à la suite de l'invasion états-unienne de 1915), ainsi que des événements sociaux (tel que l'incarcération d'Angela Davis et les mouvements pour les droits des personnes LGBTQI+), tous reliés par des éléments rituels yorubas et vaudous. Selon Ferrera-Balanquet, cette performance

*no es una ceremonia, no es un ritual y no es un performance entendido desde los referentes del arte occidental. Es la conjugación de estos, pero en ningún momento es un ritual o emplea literalmente las ceremonias de Ifá, aunque se nutre de muchas alegorías e imágenes poéticas de esta cultura y espiritualidad, pero también de los Vevé haitianos, escrituras Kongo, firmas de Palo Monte, escrituras Abakuas y las cosmovisiones Rada y Lukimi*⁷⁵³.



Figure 51

⁷⁵¹ Ferrera Balanquet avait présenté cette performance lors de l'événement Be.Bop 2013 à Berlin. La vidéo peut être consultée sur : <https://www.youtube.com/watch?v=n95bMI-A4Nw>

⁷⁵² L'exode de Mariel a eu lieu entre le 5 avril et le 31 octobre 1980 lorsque le régime de Fidel Castro offre à tous ceux qui veulent partir de Cuba le choix de le faire. Les États-Unis offrent l'asile politique aux émigrés. L'exode se termine par un Accord mutuel entre les deux gouvernements en octobre 1980, après le départ de 125 000 Cubains en Floride.

⁷⁵³ Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet in : Gómez Moreno, *HD: Haceres Decoloniales: prácticas liberadoras del estar, el sentir y el pensar*, 56-58.

Dans cette même ligne performative, l'écrivain et artiste maya yucatèque, Isaac Esau Carrillo Can⁷⁵⁴ expose un registre photographique et vidéo de sa performance « *Uj'* », qu'il a présenté en 2014 à la Galerie Frederic Jameson de l'Université de Duke lors de l'exposition « *Indigenuity, decoloniality, @art* ». Dans « *Uj'* », Carrillo Can est vêtu à la manière occidentale/urbaine lorsqu'il commence à marcher en arrière, en entonnant un chant maya, et enlève tout ce qu'il a dans ses poches : un passeport, un téléphone portable, une montre, de l'argent, etc. Ensuite, Il se déshabille et marque les quatre points cardinaux dans l'espace tout en racontant des histoires sur ses origines.

Cette performance, tout comme celle de Chavajay et celle de Ferrera Balanquet, exprime le besoin de l'artiste de décoloniser son être et de récupérer les connaissances, les expériences et la cosmovision de ses ancêtres, dans une approche relationnelle où le passé n'est pas derrière, mais plutôt ici et devant⁷⁵⁵.



⁷⁵⁴ Isaac Esau Carrillo Can est un promoteur impliqué de la culture et la cosmologie maya. Licencié en éducation artistique de l'École Normale Supérieure de Yucatan, il devient professeur de l'Académie Municipale de Langue Maya à Mérida, Yucatan. En 2007, il obtient le Prix National de Littérature Maya et en 2010 le Prix Nezahualcōyotl de Littératures en Langues Mexicaines. Il a, par ailleurs, une pratique plastique et performative.

⁷⁵⁵ Voir : Ernesto Vargas Pacheco, « Tiempo y espacios sagrados entre los mayas. El Katún 8 ahau: patrón cíclico », in *El historiador frente a la historia. El tiempo en Mesoamérica* (México: Instituto de Investigaciones Históricas UNAM, 2004), 195-231.

Quatre dessins d'Isaac Esau Carrillo Can exposés aussi dans *Haceres Decoloniales* nous permettent de faire le lien avec la *colonialité du genre*. Dans ces dessins, qui font partie d'une série intitulée « Leti' », Carrillo Can représente la dualité masculin/féminin dans la cosmologie maya. En effet, « *leti'* » est le prénom utilisé couramment dans la langue maya pour faire référence à un homme ou une femme indistinctement. L'écrivain maya explique que, lorsqu'il pratique sa langue maternelle, il se rend compte de l'absence de genre hétéronormatif dans la pensée maya et dans sa propre écriture en langue maya⁷⁵⁶. Cette prise de conscience l'amène à s'annoncer depuis une « masculinité non hétéronormative ni hégémonique »⁷⁵⁷ car, bien qu'il s'identifie en tant qu'homme avec des pratiques hétérosexuelles, sa compréhension du genre est influencée par la cosmologie androgyne maya.

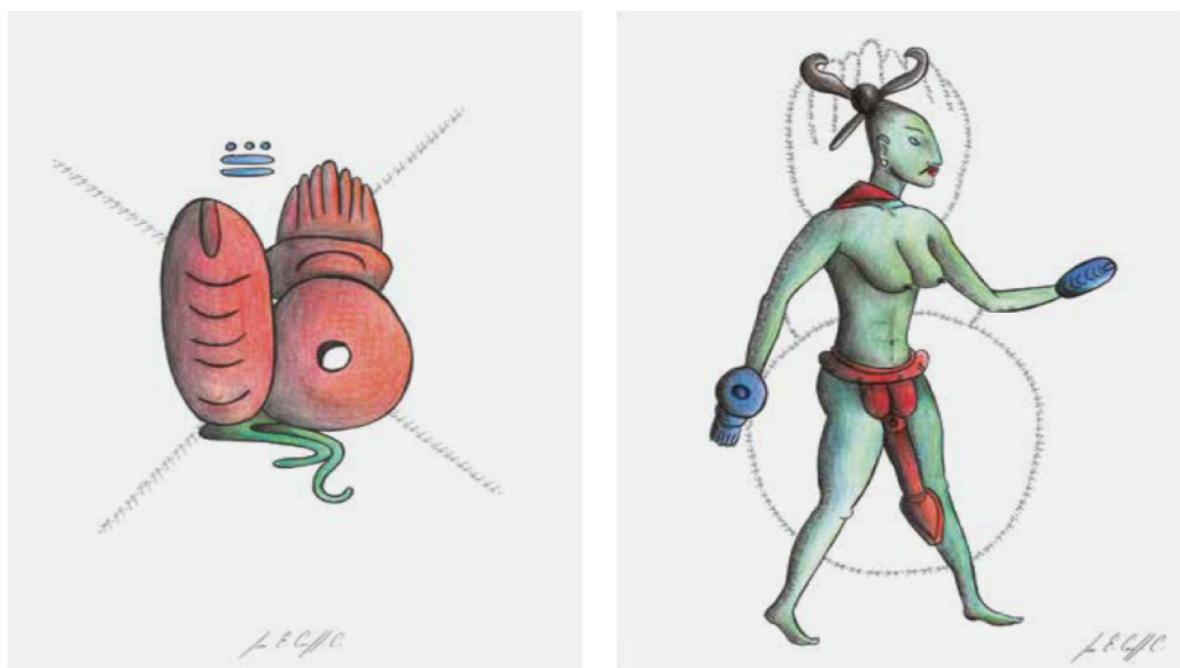


Figure 53

Le binarisme de genre, ainsi que sa relation directe avec le sexe, propres à la *matrice coloniale du pouvoir*, est remis en question dans les travaux de Lía García et Daniel B. Chávez. Dans leur perspective, le corps trans* est à la fois un élément de subversion et d'ouverture de possibles. Selon Rolando Vázquez,

Le trans* en tant que transgression et transformation peut signaler un mouvement décolonial qui remet en question le champ des identités dans lequel se joue la performativité encadrée. Le

⁷⁵⁶ Isaac Esau Carrillo Can, «El erotismo andróginx en la cosmovisión y lenguaje maya », in *Andar erótico decolonial*, Colección El desprendimiento (Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Signo, 2015), 75.

⁷⁵⁷ Carrillo Can, 73.

trans-décolonial ne vise pas seulement la reconnaissance dans le spectre permis par le cadre donné, quelque part entre la masculinité et la féminité. Il s'agit plutôt de s'affranchir de ses paramètres pour mettre en œuvre des formes relationnelles de personnification qui se situent souvent non seulement dans la fluidité des genres, mais aussi dans une position non individualisée, dans une fluidité entre le soi communautaire et le soi pluriel, et dans une position non anthropocentrique, dans une fluidité entre la terre et le soi communautaire⁷⁵⁸.

Lía García, également connue sous le nom de *La Novia Sirena*, est une poétesse et performeuse trans née à Mexico en 1989. Bien que son processus de transition de genre soit le fil conducteur de son travail, c'est la rencontre collective et le partage d'un sentiment de tendresse dans un espace public qui sont au cœur de ses performances, qu'elle appelle des *rencontres affectives*.

Lía García s'énonce depuis son être en transition en s'appropriant dans ses œuvres des archétypes de l'identité féminine, comme la *quinceañera*, la mariée ou la sirène. Elle utilise ces symboles sociaux pour intervenir dans les espaces publics et les incorporer depuis son corps transgenre. Dans sa performance intitulée « Mis XXY años », Lía s'empare du rituel populaire mexicain de la fête des « XV años », qui célèbre socialement la transition entre « fille » et « femme », pour renverser sa charge hétéro-patriarcale et célébrer sa transition de genre collectivement⁷⁵⁹. Vêtue en *quinceañera*, elle invite les passants à danser la valse avec elle et à participer à la célébration, dans une volonté d'imposer l'affection comme résistance aux rapports conflictuels et violents envers les corps qui échappent aux normes hégémoniques. Selon le chercheur spécialiste en études de genre, Antoine Rodriguez :

La fiesta de los quince años [de Lía García], ejecutada con sus pasos tradicionales, es a la vez simulacro del rito quinceañero y desidentificación trans en la medida en que, al encarnar la figura de la quinceañera desde un cuerpo trans, lo que Lía hace es des-cis-generizar las prácticas y los cuerpos hetero-hegemónicos; es también una manera de transqueerizar y de apropiarse de los espacios públicos por los que también transitan – peligrosamente – los cuerpos y los sujetos trans, espacios en los que, muy a menudo, las personas trans* femeninas están en situación vulnerable⁷⁶⁰.*

Une opération similaire s'active avec les performances où García s'installe dans des lieux publics avec une queue de sirène qui l'empêche de se déplacer, et sans utiliser la voix, elle demande aux passants de l'aider à atteindre un point donné. La figure de la sirène est une

⁷⁵⁸ Rolando Vázquez et Daniel B. Chávez, « Precedence, trans* and the decolonial », *Angelaki. Journal of the theoretical humanities* 22, n° 2 (juin 2017): 41.

⁷⁵⁹ Cette performance a commencé en 2012 et a été présentée dans plusieurs espaces publics, souvent populaires, de différentes villes telles Mexico (dans la prison, place publique *La Alameda* ou la station métro Pino Suárez), Barcelone, Madrid (dans l'espace culturel Matadero)

⁷⁶⁰ Antoine Rodriguez, « De novias, quinceañeras, sirenas y muxes*: las desidentificaciones trans* performáticas mexicanas de Lía García y de Lukas Avendaño », *Sociocriticism [En ligne]* XXXV, n° 1 (2020), <https://revues.univ-tlse2.fr/sociocriticism/index.php?id=2857#ftn12>.

être fantastique hybride, à mi-chemin entre la femme et le poisson, la terre et la mer, et associée à l'image du désir, de la séduction et du charme. Grâce à l'adaptation de Disney de la nouvelle de Hans-Christian Andersen, l'image populaire actuelle de la sirène est plutôt positive, suscite des sourires et porte à la bienveillance. Les personnes interpellées sont souvent prêtes à aider la sirène à atteindre sa destination en la portant, seuls ou à plusieurs. C'est à la fin de chaque trajet que la voix masculine de Lía remercie les passants, déstabilisant souvent leurs préjugés. Selon Lía García :

Por eso trabajo con la sirena. Cuando me pongo la cola se potencia el tema de las fronteras; es una invitación para que la gente rompa sus fronteras afectivas. Para que se deje tocar y toque. Hemos dado por sentado que la proxemia es lo más natural del ser humano. Que las personas construyen su espacio personal a partir de aislarse de los demás. Ésta es una ciencia que justifica que tenemos un espacio individual, mismo que está delimitado por ciertos metros a la redonda de otra gente. Eso es algo colonial y patriarcal. Es momento de cuestionar qué más podemos traer al espacio público y al momento en el que nos encontramos con lo táctil. Es construir un tacto no jerárquico, más simultáneo. Esto tiene que ver con las personas que nos están tocando o que estamos tocando con nuestra historia.

[...] ¿Qué estamos tocando cuando tocamos? Por eso hago uso del arquetipo de la sirena, para invitar a la gente a que entre en contacto con otro mundo y así activar la fantasía. ¿Por qué no resistir desde la fantasía? Al final eso es lo que nos queda en un mundo tan violento⁷⁶¹.



Figure 54

⁷⁶¹ Lía García et Tadeo Cervantes, « Hacia otra pedagogía radical de la proxémica y de lo habitable », *Terremoto*, otoño 2018, <https://terremoto.mx/revista/hacia-otra-pedagogia-radical-de-la-proxemica-y-de-lo-habitable/>.

Daniel B. Chávez est également un performeur qui s'énonce depuis une identité subalterne. Il se définit comme une personne trans-masculine d'origines afro-latines et cherokees du côté de son père, et irlandaises, du côté de sa mère ; « *vengo de diásporas y desplazamientos* »⁷⁶². Au moment de l'exposition *HD : Haceres Decoloniales*, il vit à San Cristóbal de las Casas, au Chiapas, au Mexique depuis quelques années, où il s'est engagé dans les luttes contre les violences et les injustices perpétrées par le système du pouvoir. Selon Chávez :

*México es mi hogar, mi lugar de enunciación, donde más me he arriesgado mi cuerpo y vida y donde quisiera quedarme por largo rato. [...] Mis compromisos políticos y personales están aquí y daría mi vida por defenderlos. He perdido el miedo a la muerte. Vine para buscar una vida más digna y honrar mis ancestros. Es una vida que sigo tejiendo, construyendo y curando. Aquí, casi todas mis mejores amistades también son seres diaspóricos e hiper complejos. Quiero honrar estos espacios, aún dentro de un contexto geopolítico tan complicado y nacionalista como México como otro espacio periférico. Una periferia que recuerda las migraciones forzadas y escogidas que nuestros ancestros y que nosotrxs escogemos*⁷⁶³.

Daniel B. Chávez présente dans l'exposition *HD: Haceres Decoloniales* des images de sa performance « *FOSA : Transfeminicidio* » (2015), ainsi que la vidéo de sa performance « *Ayotzinapa : Quisieron Enterrarnos... No Sabían Que Éramos Semilla* » (2014). Il présente également en direct la performance « *Descendencia-agencia* ». Dans la première performance, Daniel B. Chávez aborde la question du transfémicide à partir de la prise de conscience, ou plutôt la « prise de corps », du danger quotidien auquel les personnes trans* sont confrontées tous les jours. En tant qu'homme trans*, il est conscient du privilège qu'il a lorsqu'il est perçu comme un homme, mais son corps biologiquement féminin -avec un vagin- le transforme en cible, notamment dans un pays comme le Mexique où les féminicides ne cessent d'augmenter.

⁷⁶² Daniel B. Chávez, « Devenir performeurx: Hacia una erótica soberana decolonial Niizh Manitoag », in *Andar erótico decolonial*, Colección El desprendimiento (Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Signo, 2015), 84.

⁷⁶³ Alí Majúl et Daniel B. Chávez, « ¿Lo que el cuerpo nos enseña o lo que nosotrxs le enseñamos al cuerpo? Entrevista a Daniel B. Chávez », *CANAL CULTURA* (blog), 1 juillet 2016, <https://carloscastrom.wordpress.com/2016/07/01/lo-que-el-cuerpo-nos-ensena-o-lo-que-nosotrxs-le-enseñamos-al-cuerpo-entrevista-a-daniel-chavez/>.

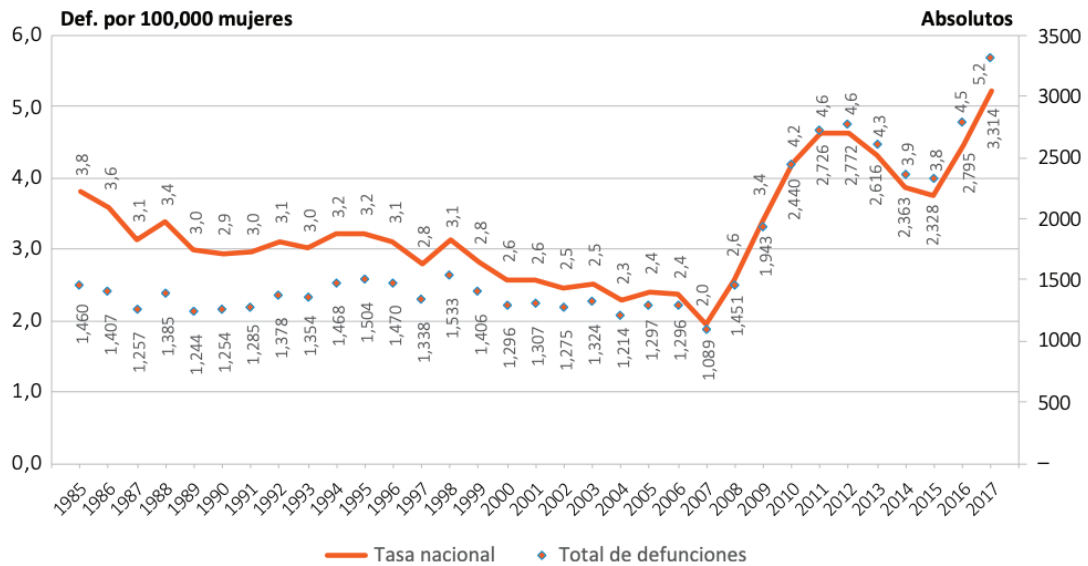


Figure 55

Dans cette performance, Daniel B. Chávez porte une ceinture de chasteté qui représente le contrôle exercé sur le corps féminin, mais aussi la protection dont ce corps a besoin contre les agressions sexuelles. Il utilise également un bandage, souvent utilisé par des hommes trans* en transition pour aplatir leur poitrine. Il prend un sédatif puissant qui est parfois utilisé pour faire perdre connaissance à des victimes de violence sexuelle, puis il s'allonge entre deux rochers dans un espace ressemblant à une fosse et perd connaissance pendant quelques heures. Une fois endormi, un kilo de tripes d'animaux est déversé sur lui. Selon l'artiste,

Al usar estas supuestas contradicciones en mi cuerpo, junto con tripas crudas de animales, deseo retar la noción de la visibilidad como algo siempre positivo. Hay estrategias que tenemos que honrar cuando se trata de la visibilidad para poder decolonizar la mirada. Encarnar una existencia trans no es simplemente ser una cartelera ambulante sin consecuencias⁷⁶⁴.*



Figure 56

⁷⁶⁴ Daniel B. Chávez, « Notas para corazonar la performance como una práctica pedagógica decolonial », in *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*, 1era. edición, vol. 2, Serie Pensamiento decolonial (Quito, Ecuador: Abya Yala, 2017), 481-82.

La deuxième performance surgit de la colère et de l'indignation suite à la disparition forcée de quarante-trois étudiants de l'école normale rurale d'Ayotzinapa, dans l'état de Guerrero au Mexique, en septembre 2014. Pour célébrer son 27^{ème} anniversaire, dans un contexte où le simple fait d'être en vie est devenu un privilège, surtout pour une personne dont le corps est racialisé et ne correspond pas à la norme binaire de genre, Daniel B. Chávez décide de réaliser cette performance. Il se tient au centre d'un grand autel dédié aux quarante-trois étudiants disparus d'Ayotzinapa, avec vingt-sept aiguilles plantées sur une carte inversée de l'Amérique qu'il porte sur son dos, dans les endroits les plus touchés par la violence.



Figure 57

Selon l'artiste :

*¿Puede el dolor corporal en el cuerpo individual-social ser una fuente para procesar un dolor colectivo?, ¿puede el dolor abrir puertas de sanaciones múltiples? Estas preguntas son preguntas abiertas que me encaminan en estos procesos de performance. Encuentro que uno de mis maestros más grandes de la vida ha sido el dolor. El dolor es fuente de la poesía. En el proceso de corazonamiento encuentro necesario cierto alejamiento de lo literal de las cosas para poder abrazar la fuerza en la vulnerabilidad y la fragilidad. En el arte, me interesa lo que me enseña mi cuerpo y los otros cuerpos al hacer, al sentir, al abrirse y exponerse al mundo*⁷⁶⁵.

Enfin, lors de l'inauguration de l'exposition *HD : Haceres Decoloniales*, Daniel B. Chávez présente la performance « *Descendencia-agencia* » qui aborde les souvenirs portés par les victimes de la traite transatlantique des esclaves. A travers l'utilisation d'objets tels que des entraves, de l'argile, des plumes et de la canne à sucre, l'artiste évoque la hantise de l'esclavage et de ses séquelles. À partir du concept anglosaxon d'« *agency* »⁷⁶⁶ en utilisant des pratiques

⁷⁶⁵ Chávez, 478.

⁷⁶⁶ Venu des théories féministes anglo-saxonnes, le terme d'*agency* n'a pas d'équivalent en français. Il fait référence à la capacité d'action dans une situation donnée et permet d'accorder au sujet la puissance de transformer une situation. Voir : Anne Montenach, éd., « *Agency* : un concept opératoire dans les études de genre ? », *Rives méditerranéennes*, n° 41 (2012): 155; Fanny Gallot, « *L'agency* : un concept heuristique pour penser le genre et les classes populaires », *Écrire l'histoire*, n° 20-21 (30 septembre 2021): 35-42, <https://doi.org/10.4000/elh.2775>;

d'incarnation de la colère et de la dignité, il pose la question de savoir comment nous pouvons transformer les mémoires ancestrales de la déshumanisation en un pouvoir profond de cette descendance⁷⁶⁷.



Figure 58

De son côté, bien que dans son travail plastique Alex Donis n'utilise pas son corps comme support, il nous semble évident que cet artiste puise dans son expérience personnelle en tant que latinx aux États-Unis et homosexuel pour aborder les sujets qu'il traite. Né en 1964 à Los Angeles, Californie, il étudie dans une école catholique à Los Angeles avant de poursuivre ses études dans une école préparatoire dans le Massachusetts, puis dans une académie militaire au Guatemala. Dans son travail, il questionne la masculinité hétéro-patriarcale, sa construction et sa reproduction dans les communautés masculines à travers la religion, la politique, le sport, etc.

Dans *HD : Haceres Decoloniales*, il présente deux tableaux issus de deux de ses séries : « ¡Gol! » et « Pas de Deux ». Le premier montre des joueurs de football iconiques de leurs

Judith Butler, *Le pouvoir des mots: discours de haine et politique du performatif*, trad. par Charlotte Nordmann (Paris: Éditions Amsterdam, 2004).

⁷⁶⁷ <https://www.danielbcoleman.com/7432263-2015-descendencia-agencia>

équipes nationales embrassant un rival. Le choix des équipes correspond à des pays ayant une histoire de domination et de conflit, ce qui subvertit une lecture de la masculinité et de la rivalité géopolitique. Selon Pedro Pablo Gómez :

Estos jugadores dejan del lado la trayectoria del balón para, en medio de un salto, encontrarse en un erótico beso y abrazo. Así, se abren otras posibilidades de re-significación y despatriarcalización del juego [...], del placer y de la corporeidad, para interrogar las geopolíticas desde las corpo-políticas del pensar y del sentir⁷⁶⁸.



Figure 59

Pour sa part, la série « Pas de Deux » présente des duos impossibles de soldats ennemis qui reproduisent des pas de ballet à deux. Pour ces tableaux, l'artiste s'appuie sur des photographies de compagnies telles que le Kirov, le Ballet Royal, le American Ballet Théâtre, pour figer les soldats dans des positions des ballets du romantisme classique où les positions féminines et masculines sont très codifiées. Selon le chercheur en histoire de l'art Richard Meyer, Donis prend des relations rivales marquées par la haine et la violence et les remet en scène comme des danses joyeuses, de plaisir mutuel, forçant la transformation temporaire de l'animosité en affection⁷⁶⁹.

⁷⁶⁸ Gómez Moreno, *HD: Haceres Decoloniales: prácticas liberadoras del estar, el sentir y el pensar*, 18.

⁷⁶⁹ Richard Meyer, « Alex Donis: An Introduction », *Theatre Journal* 55, n° 3 (octobre 2003): 581.



Figure 60

Enfin, l'exposition présente également une installation intitulée « Les archives du corps » de Dalida María Benfield et Robert M. Ochshorn. Il s'agit d'un projet collectif et collaboratif, ouvert et en cours de contribution, qui vise à construire une archive d'images, vidéos, textes, sons, etc., à partir des contributions d'artistes, de chercheurs et du public en général, sur le corps en tant que terrain de lutte et source de connaissances et de stratégies de résistance face à la Modernité/Colonialité. Selon Dalida Benfield, « *[n]uestros cuerpos son archivos de la memoria, de nuestros ancestros, y las historias del mundo llenos de conocimientos preciosos y posibilidades del futuro. Las obras del archivo revelan estrategias de definir y redefinirnos, liberando sentidos y entendimientos epistémicos* »⁷⁷⁰.

Le projet commence en 2013 avec la création d'un site sur le réseau social *Tumblr*⁷⁷¹ et n'a cessé de s'enrichir depuis. Les archives de ce projet avaient déjà été présentées lors de la biennale *Arte Nuevo Interactiva* 2013, ainsi qu'à la Galerie *Huret & Spector* à Boston. Chaque exposition des archives représente une nouvelle expérimentation des méthodes de présentation, de médiation et de transmission des connaissances du corps. Pour l'exposition *HD : Haceres Decoloniales*, une installation combinant images, vidéos sons et documents imprimés est mise à la disposition du public, invitant à la consultation et à la contribution.

⁷⁷⁰ Dalida María Benfield in : Gómez Moreno, *HD: Haceres Decoloniales: prácticas liberadoras del estar, el sentir y el pensar*, 32.

⁷⁷¹ <https://www.tumblr.com/losarchivosdelcuerpo>



Figure 61

En conclusion, l'exposition *HD : Haceres Decoloniales : prácticas liberadoras del estar, el sentir y el pensar* rend compte de l'évolution de la réflexion sur les esthétiques décoloniales et lui offre une contribution. Elle répond à l'interrogation que Gómez avait soulevée en 2010 avec l'exposition *Estéticas Decoloniales* en plaçant la corpo-politique de la sensibilité au cœur de la construction des démarches artistiques décoloniales. Cette approche permet de remettre le corps au centre de la discussion et de redonner une place centrale à l'expérience de la colonialité, c'est-à-dire à la *blessure coloniale*. Ainsi, on peut mieux comprendre les enjeux de la *matrice coloniale du pouvoir* et les stratégies de résistance développées par les populations subalternes.

Par ailleurs, cette exposition remet en lumière les histoires locales d'*Abya Yala*, ce qui contribue à la visibilité des rapports de pouvoir et de domination existants au sein des pays de l'Amérique latine, tout en les mettant en relation avec la *matrice coloniale du pouvoir* comme structure globale de domination, comme le dit Walter Mignolo dans son ouvrage *Historias locales, diseños globales*⁷⁷².

⁷⁷² Mignolo, *Historias locales, diseños globales*.

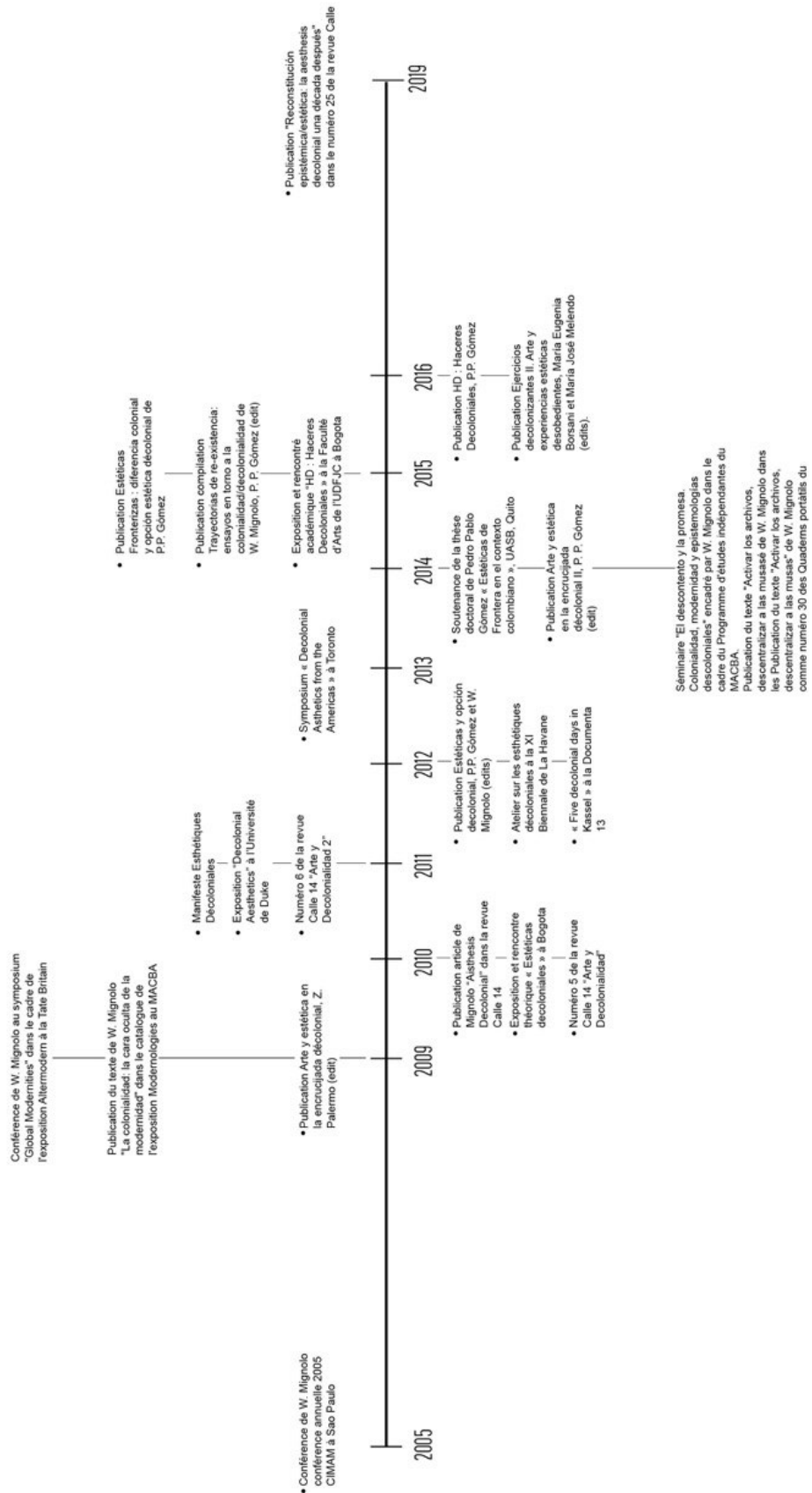


Figure 62

Épilogue : devenirs des esthétiques décoloniales

Nous avons mené une enquête sur la manière dont la théorie de la Modernité/Colonialité a été abordée dans le domaine de l'art. À la suite des travaux sur la colonialité du pouvoir, du savoir, de l'être et du genre, les réflexions sur la colonialité de l'art et de l'esthétique ont été amorcées afin de comprendre comment la *matrice coloniale du pouvoir* a façonné notre perception, notre ressenti et notre conception de l'art.

Nous avons identifié l'exposition « *Estéticas Decoloniales : sentir, pensar, hacer en Abya Yala y la Gran Comarca* » comme la première exposition abordant directement cette question. Nous nous sommes penchées sur l'origine de cette initiative et le contexte de cette exposition pour en saisir les enjeux et les questionnements. Comment analyser une œuvre d'art ou un artiste depuis une perspective décoloniale ? Quels critères utiliser pour caractériser une œuvre comme décoloniale ? Pour répondre à ces questions, nous avons étudié les discours artistiques de l'exposition en nous appuyant sur les concepts de *différence coloniale* et *pensée frontalière*, de Walter Mignolo, afin de distinguer les énonciations des artistes en fonction de leur positionnalité vis-à-vis la *matrice coloniale du pouvoir*.

L'analyse de cette première exposition nous a permis de saisir que, dans le domaine de l'art, la décolonialité est davantage un processus qui concerne les pratiques artistiques plutôt que les œuvres en elles-mêmes. Nous avons commencé alors à définir ce qui pourrait constituer une pratique artistique décoloniale. Dans un texte de 2019, Walter Mignolo écrit que la praxis décoloniale est une constante « déprise » de la *matrice coloniale du pouvoir* et que, par conséquent, elle ne peut être entreprise que par une personne qui est déjà dans cette « déprise »⁷⁷³. Cela signifie que, pour qu'une pratique artistique soit décoloniale, elle doit émaner d'une subjectivité consciente de l'existence de la *matrice coloniale du pouvoir* et ayant la volonté de s'en détacher. Dans ce même sens, il explique dans un autre texte de 2020 que, pour lui, la décolonialité « n'est pas un modèle ou un cadre conceptuel pour interpréter des événements ou des textes [ou des œuvres d'art, nous ajoutons] ; au contraire, les événements ou les textes sont les manifestations qui permettent de comprendre la manière d'opérer de la *matrice coloniale du pouvoir* »⁷⁷⁴.

⁷⁷³ Walter Mignolo, « Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después », *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte* 14, n° 25 (9 janvier 2019): 20, <https://doi.org/10.14483/21450706.14132>.

⁷⁷⁴ Dans le texte original : "[...] *decoloniality in my arguments is not a model or a conceptual frame in the interpretation of world events or texts; on the contrary, events, issues or texts are the manifestations allowing me to understand the work of CMP in the configuration of such an event. [...]* " in : Walter D. Mignolo, « On

Notre étude nous a permis également d'identifier une tension au sein de la question de la décolonialité de l'art et des esthétiques décoloniales. L'art, en tant qu'activité autonome, et l'esthétique en tant que discipline, sont inhérents à la Modernité. Dans aucune autre civilisation que l'occidentale on a produit des objets ou des expressions destinés à la seule contemplation esthétique désintéressée. Les chants, les danses, les sculptures, la peinture, les tissages, etc., servaient à créer des liens avec le sacré, avec la nature et dans sa communauté. Cette autonomisation de la sphère de l'art a d'ailleurs justifié la séparation entre l'art et l'artisanat, reléguant ce dernier à la production en série de marchandises pour le tourisme. La question qui se pose est : comment décoloniser l'art tout en faisant de l'art ?

La décolonialité est une praxis de « déprise », ou de détachement de la *matrice coloniale du pouvoir*, et non pas uniquement une approche théorique ou un type d'analyse. Autrement dit, faire une lecture ou une interprétation d'une œuvre d'art à partir du cadre conceptuel de la Modernité/Colonialité ne fait pas de l'œuvre une œuvre « décoloniale », ni de l'artiste un artiste « décolonial ». On l'a compris : un objet ne peut pas être décolonial et, de cette manière, il ne peut y avoir d'art « décolonial », ni de musée « décolonial », mais des praxis décoloniales envers ces institutions et ces modèles de classification et de conception du monde.

Or, on peut parler de la colonialité de l'art, de l'esthétique ou de musées pour identifier et étudier les façons dont l'autonomisation de cette activité par rapport aux autres activités humaines, ainsi que la création d'une discipline philosophique telle que l'esthétique, ont imposé une normativité universelle et ont construit un récit linéaire et eurocentré sur l'histoire de l'art qui a classé la production sensible et symbolique des sociétés en catégories hiérarchisées. Décoloniser les concepts et les institutions ne signifie pas pour autant qu'on doive inclure tout ce qui a été exclu dans ces mêmes concepts et institutions. Peut-on intégrer dans le musée, les salles de spectacle, les galeries d'art des pratiques sensibles communautaires sans les décontextualiser ? Faut-il briser les frontières entre le sacré et l'artistique ? Décoloniser les savoirs et les institutions de la modernité/colonialité ne consisterait pas plutôt à interroger comment ils sont devenus dominants et comment ils opèrent pour construire d'autres formes de penser et de faire ?

Ces questions ont amené le groupe à l'origine de la réflexion sur les « esthétiques décoloniales » à différencier conceptuellement deux stratégies. D'une part, celle qui œuvre pour une

visibilité et une reconnaissance de l'*aisthesis* décoloniale et des esthétiques de la ré-existence, qui ne sont pas des pratiques coloniales à décoloniser, mais des pratiques qui demandent à être reconnues et valorisées en tant que formes sensibles légitimes. D'autre part, celle des « interventions critiques dans l'art contemporain »⁷⁷⁵ qui ont pour objectif de rendre visible la reproduction de la *matrice coloniale du pouvoir* au sein même des institutions, des discours, des pratiques et des œuvres d'art. Dans ce travail doctoral, nous avons choisi de nous concentrer sur l'étude de la deuxième stratégie pour identifier comment la théorie de la Modernité/Colonialité/Décolonialité est adoptée, ou pas, dans le circuit de l'art pour rendre visible la *matrice coloniale du pouvoir* et faire place à un processus de décolonialité.

L'exposition-rencontre *Estéticas Decoloniales* à Bogota, suivie de son prolongement à l'université de Duke intitulé « +*Decolonial Aesthetics* », a initié une dynamique qui a mené à la formation d'un groupe d'artistes-chercheurs et de théoriciens. Ces derniers ont présenté leurs réflexions et actions lors de plusieurs événements artistiques et universitaires. Une partie du groupe a même publié le manifeste *Estéticas Decoloniales/ Decolonial Aesthetics* dans le but de se forger une identité et un programme. Tous ces échanges ont nourri la réflexion et les discours sur les esthétiques décoloniales, ont permis l'intégration d'une nouvelle génération d'artistes et de chercheurs qui se sont appropriés le discours décolonial, et ont clarifié le caractère contextuel de la praxis décoloniale. En effet, même si la *matrice coloniale du pouvoir* englobe actuellement l'ensemble de la planète, les processus de décolonialité ne sont pas les mêmes aux États-Unis, en Europe, en Asie ou en Amérique latine, et prennent différentes formes. Cette prise de conscience a permis de passer d'un discours presque exclusivement basé sur la transnationalité, perçue comme situation privilégiée de la *pensée frontalière*, à l'incorporation de l'énonciation décoloniale à partir de l'indigénéité.

Nous avons décidé de clôturer notre enquête avec l'analyse de l'exposition « *HD : Haceres Decoloniales. Prácticas liberadoras del estar, el sentir y el pensar* », organisée par Pedro Pablo Gómez et présentée à Bogota en 2015. Ce choix repose sur deux raisons principales. D'abord, cette exposition nous permet de ramener la réflexion à Bogota, point de départ de notre recherche. Ensuite, elle offre un prisme intéressant pour examiner l'évolution des discours sur les esthétiques décoloniales depuis « *Estéticas Decoloniales* » en 2010 jusqu'à « *HD : Haceres Decoloniales* » en 2015.

⁷⁷⁵ Vázquez et Mignolo, « Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings ».

Les évolutions du discours sur les esthétiques décoloniales

Entre les premières réflexions sur la colonialité de l'Art, l'exposition-rencontre *Estéticas Decoloniales*, et finalement l'exposition *HD : Haceres decoloniales* en 2015, le discours sur les esthétiques décoloniales a évolué. Nous pouvons identifier trois changements majeurs dans cette évolution. Tout d'abord, il y a le passage de l'énonciation du curateur à celle de l'artiste. Ensuite, l'élaboration d'une *formation discursive*⁷⁷⁶ pour les esthétiques décoloniales. Enfin, on constate le déplacement de l'extériorité du discours disciplinaire vers la légitimité du discours par la discipline elle-même.

De l'énonciation du curateur à l'énonciation de l'artiste

La première exposition sur le sujet, *Estéticas Decoloniales*, a été conçue comme une enquête visant à identifier et à caractériser les pratiques artistiques décoloniales. Au moment de l'exposition, la question de la colonialité de l'Art avait été abordée par des chercheurs tels que Zulma Palermo⁷⁷⁷ et Adolfo Albán Achinte⁷⁷⁸. Ils s'étaient notamment penchés sur une réflexion concernant la partition géo-esthétique entre l'Art et l'artisanat, ainsi qu'entre l'Art et l'art populaire ou traditionnel. Cependant, aucune recherche spécifique n'avait alors été menée sur les pratiques artistiques décoloniales dans le contexte du circuit de l'art.

Dans cette perspective, l'exposition *Estéticas Decoloniales* n'a pas été conçue comme une déclaration curatoriale affirmée, mais plutôt comme une exploration de l'existence et des caractéristiques des pratiques artistiques décoloniales. En conséquence, l'exposition semble inégale, présentant parfois des œuvres qui ne correspondent pas tout à fait à la proposition théorique. De plus, la co-organisation de cette première exposition avec Walter Mignolo, ainsi que l'intégration des propositions de María Elvira Ardila, ont ajouté à l'hétérogénéité des œuvres présentées.

⁷⁷⁶ Michel Foucault explique que qu'on peut identifier une "formation discursive" lorsqu'on peut définir une régularité entre les objets, les types d'énonciation, les concepts, les choix thématiques, etc. : Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Nachdr. d. Ausg. 1969, Bibliothèque des sciences humaines (Paris: Gallimard, 2008), 56.

⁷⁷⁷ Voir : Zulma Palermo, *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2009).

⁷⁷⁸ Voir : Adolfo Albán Achinte, *Texiendo textos y saberes: cinco hilos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad* (Popayán, Colombia: Editorial Universidad del Cauca, 2006); Albán Achinte, « Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia »; Adolfo Albán Achinte, « Estéticas de la re-existencia: ¿lo político del arte? », in *Estéticas y opción decolonial*, 1. ed, Creaciones (Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012), 281-95.

Cette nature exploratoire de l'exposition *Estéticas Decoloniales* rend sa réception parfois difficile. Pour l'élaboration des textes expographiques⁷⁷⁹, les commissaires ont mélangé des textes écrits par eux-mêmes avec des textes écrits par les artistes sur demande, à partir de la question sur le lien entre leur œuvre et la décolonialité. L'absence d'indication sur la paternité des textes a d'ailleurs suscité des critiques d'appropriation et de cannibalisation des œuvres par les commissaires, comme nous avons pu le voir dans l'article d'Elkin Rubiano⁷⁸⁰. La publication de vidéos explicatives de Walter Mignolo sur la Modernité/Colonialité, ainsi que la volonté d'analyser les œuvres présentées à travers leur élément potentiellement décolonial, sans que tous les artistes aient nécessairement réfléchi sur le sujet, fait apparaître parfois le discours curatorial comme forcé et imposé.

De plus, bien que l'une des conclusions à tirer de l'exposition *Estéticas Decoloniales* soit que les artistes peuvent aborder la colonialité sous différentes approches (la colonialité du savoir, du regard, de la nature, etc.), toute critique de la Modernité ne peut être considérée comme une démarche décoloniale, ce que nous avons vu avec les œuvres de José Alejandro Restrepo, de Nadín Ospina ou de Miguel Ángel Rojas. En effet, un artiste peut porter un regard critique sur la Modernité, le capitalisme, le patriarcat, etc., sans avoir nécessairement une démarche décoloniale, c'est-à-dire sans avoir conscience de la colonialité et sans volonté de s'en déprendre. De même, il peut y avoir des interprétations ou des lectures d'une œuvre d'art à partir de perspectives postmodernes, altermodernes, ou décoloniales, mais le fait d'analyser une œuvre à partir des concepts de la théorie de la Modernité/Colonialité ne confère pas à l'œuvre un caractère décolonial.

Malgré cela, *Estéticas Decoloniales* a contribué à lancer une réflexion sur la façon dont les pratiques artistiques décoloniales peuvent favoriser la décolonialité en tant que processus de prise de conscience de la façon dont opère la *matrice coloniale du pouvoir* et sur la construction d'une *transmodernité*, comprise comme un dialogue égalitaire entre les différentes cultures. Elle a également ouvert la voie à une caractérisation de ce qui peut être considéré comme un processus artistique décolonial.

⁷⁷⁹ Par texte expographique, nous entendons tout texte écrit affiché ou mis gratuitement à disposition des visiteurs au sein de l'exposition, indépendamment de son support, à l'exception de la signalétique et de l'étiquette. Il peut être constitué d'un énoncé ou plus, de taille variable, et présente des informations connexes à un ou des objets exposés et à l'exposition elle-même, tel que définit in : Françoise Rigat, « Les textes expographiques : pour une approche de la langue-culture dans les expositions d'art moderne », *Éla. Études de linguistique appliquée* 138, n° 2 (2005): 153

⁷⁸⁰ *Cfr.* p. 208-211

Dans le cas de la deuxième exposition, *HD : Haceres Decoloniales*, la dynamique est complètement inversée. Cette exposition semble être une réponse aux interrogations suscitées par la première, *Estéticas Decoloniales*. Pour celle-ci, Pedro Pablo Gómez a effectué une sélection d'artistes qui répondent à un critère d'énonciation depuis la *blessure coloniale* et a laissé les artistes parler par eux-mêmes. De cette manière, le commissaire s'énonce à travers une sélection cohérente d'artistes qui construisent le discours décolonial.

C'est ici que les deux expositions se distinguent. Dans *Estéticas Decoloniales*, nous retrouvons des œuvres d'artistes lues ou interprétées à partir de la notion d'esthétique décoloniale (ou de ce que chaque artiste imaginait être cette notion), tandis que dans *HD : Haceres Decoloniales*, les artistes exposés sont (presque) tous engagés dans une démarche de décolonialité. Cette transition de l'énonciation du curateur à l'énonciation de l'artiste témoigne d'une compréhension de la décolonialité qui se reflète jusque dans les titres des expositions. On passe du paradoxe des *Estéticas Decoloniales*, qui nous renvoie plutôt à l'objet esthétique, aux *Haceres Decoloniales* qui suggèrent une action, un processus, une façon de faire qui transcende l'œuvre elle-même.

La formation discursive

L'une des contributions les plus significatives de l'exposition *Estéticas Decoloniales* est d'avoir initié une dynamique de réflexion, de recherche et d'action autour de ce sujet. Entre les deux expositions abordées, un groupe d'artistes et d'universitaires s'est attelé à clarifier et approfondir les concepts liés aux esthétiques décoloniales, tout en s'efforçant de les diffuser au sein du circuit institutionnel de l'art contemporain. Bien que certains aspects de ce mouvement puissent paraître problématiques —comme la constitution d'un groupe assez fermé autour de l'Université de Duke et de la figure de Walter D. Mignolo, la généralisation de l'expérience du migrant transnational en Europe ou aux États-Unis, et parfois même la présence de discours moralisateurs— des initiatives telles que l'Institut Transnational Décolonial, le Manifeste *Estéticas Decoloniales*, les différentes publications individuelles ou collectives du groupe, ainsi que les actions artistiques et de diffusion lors d'événements artistiques internationaux, ont contribué à donner une visibilité importante à ce sujet. Elles ont également permis l'élaboration d'une formation discursive, c'est-à-dire un socle commun de concepts, références et problématiques.

La formation discursive sur les esthétiques décoloniales a également soulevé des paradoxes et des tensions dans la relation entre art et décolonialité, comme nous l'avons indiqué précédemment. Au niveau conceptuel, la contradiction de la notion d'« esthétique décoloniale » avait été mise en évidence lors de la rencontre à Duke. En réponse à cela, le groupe a proposé l'utilisation du terme *aisthesis* pour englober l'ensemble de pratiques sensibles et symboliques, et ainsi signaler l'esthétique comme une discipline moderne/coloniale. Encore dans un article publié en 2019, Walter Mignolo explique que

Estos dos conceptos [gnoseología y aesthesis] asientan a la vez la enunciación decolonial y reducen epistemología y estética a meros fenómenos investigados, pues la enunciación moderno/colonial deviene contenido para la enunciación decolonial que reemplaza los términos de la conversación. Gnoseología y aesthesis configuran esferas del conocer y del sentir ya no sujetas a epistemología y estética (teoría del fenómeno estético). Estas dos categorías son a la vez analíticas y proyectivas en la medida en que hacen posible construir gnoseología y aesthesis decoloniales⁷⁸¹.

Quoi qu'il en soit, cette formation discursive a été essentielle pour légitimer les esthétiques décoloniales en tant que sujet académique et artistique, ce qui a entraîné l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes et d'artistes-chercheurs qui ont contribué à briser les cloisonnements de ce champ. C'est le cas de Kency Cornejo, dont le rôle a été fondamental dans le développement du sujet en Amérique Centrale, mais aussi de personnes comme Raúl Moarquench Ferrera Balanquet, Daniel B. Chávez ou Benvenuto Chavajay-Ixtetelá. La formation d'un discours, sans chercher nécessairement à l'unifier, a engendré une multiplication des recherches et des références aux esthétiques décoloniales, suscitant un intérêt croissant de la part des institutions artistiques. Cela a mené à la troisième évolution du discours : la légitimité par la discipline elle-même.

De l'extériorité disciplinaire à la légitimité par la discipline

La reconnaissance croissante de l'importance de la perspective décoloniale dans le domaine artistique est un signe de l'évolution du discours vers sa légitimation. Ce qui était initialement considéré comme un discours extérieur à la discipline⁷⁸² est désormais reconnu comme faisant partie intégrante de la discipline artistique, témoignant de sa pertinence. Cela se traduit

⁷⁸¹ Mignolo, « Reconstitución epistémica/estética », 19.

⁷⁸² Michel Foucault soulignait que « dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité ». L'une des procédures de contrôle internes du discours est la discipline, qui « reconnaît des propositions vraies et fausses » dans ses limites, et « repousse, de l'autre côté de ses marges, toute une tétatologie du savoir » in : Michel Foucault, *L'ordre du discours : Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, nrf (Paris: Gallimard, 2009), 10-11, 36.

notamment par l'adoption du discours sur la décolonialité par des institutions du circuit de l'art, y compris les musées et les programmes universitaires en études artistiques.

Au moment de l'exposition *Estéticas Decoloniales*, le discours artistique en Colombie était sous le contrôle des chercheurs et des critiques d'art qui ont réagi sur la plateforme virtuelle *Esfera Pública* en signalant Walter Mignolo comme le représentant d'une université états-unienne et comme non-spécialiste de l'art. Cette procédure d'exclusion par la raréfaction des sujets parlants⁷⁸³ vise à maintenir le discours sous le contrôle de la discipline. Cela explique en partie pourquoi les attaques se sont concentrées sur Mignolo plutôt que sur Pedro Pablo Gómez, qui était alors reconnu comme un spécialiste de l'art en Colombie.

L'intégration du discours décolonial à la discipline a nécessité une autre évolution. Il a fallu qu'il transcende le cercle restreint du groupe d'origine pour être embrassé par de nouveaux acteurs dans le milieu artistique. De ce fait, un nombre croissant d'artistes, d'universitaires et de commissaires d'exposition adoptent désormais ce discours. Ce processus s'est traduit par un changement de perspective : on est passé de voix uniquement transnationales à l'incorporation des voix subalternes propres au contexte latino-américain. De même, l'approche a évolué d'une perspective purement théorique vers la mise en avant d'expériences concrètes et vécues, marquant une transition de l'énonciation des curateurs ou des chercheurs, à celle des artistes.

L'incorporation du discours en Colombie

En Colombie, par exemple, après les virulentes réactions de certains chercheurs et critiques d'art à la proposition des esthétiques décoloniales, Miguel Rojas Sotelo remporte en 2017 le Prix National de Critique sur l'Art dans la catégorie « texte long », avec un essai intitulé « *Soberanía Visual en Abya Yala* »⁷⁸⁴.

Dans ce texte, Rojas Sotelo rend compte de la manière dont des créateurs amérindiens s'approprient les outils et les langages des médias pour construire des œuvres où l'oralité et la performance renforcent l'aspect visuel, participant ainsi à un processus de construction d'une souveraineté visuelle. En effet, Rojas Sotelo part du constat que la colonialité a effacé la

⁷⁸³ Michel Foucault explique que ce type de procédures de contrôle des discours déterminent les conditions de leur mise en jeu, imposent aux individus qui les tiennent un certain nombre de règles et ne permettent pas à tout le monde d'avoir accès à eux. La raréfaction du discours implique que « nul n'entrera dans l'ordre du discours s'il ne satisfait à certaines exigences ou s'il n'est, d'entrée de jeu, qualifié pour le faire ». Foucault, 36.

⁷⁸⁴ Miguel Rojas Sotelo, « Soberanía visual en Abya Yala », in *Reconocimientos a la crítica y el ensayo Arte en Colombia. Premio Nacional de Crítica 2016-2017*. (Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura, 2018), 5-15.

capacité de lecture d'autres formes de représentation que le texte (stèles, codex, textiles, céramiques, idéogrammes, pétroglyphes, architecture, etc.), reléguant ainsi une pluralité d'expressions à l'oubli. Pour cette raison, bon nombre d'artistes contemporains amérindiens font appel à l'oralité et à la performance pour créer des nouveaux langages visuels à partir de pratiques artistiques situées et relationnelles. L'auteur cite trois artistes qu'il analyse à travers une lecture décoloniale : Rosa Tisoy Tandioy, Benjamín Jacanamijoy et Benvenuto Chavajay Ixtetelá.

Selon Rojas Sotelo, l'option décoloniale se manifeste à travers des lectures d'espaces frontaliers qui ne peuvent pas être rangées dans des genres spécifiques et qui rompent les canons esthétiques traditionnels et avant-gardistes. Ainsi, ces espaces frontaliers sont des réalités excentrées, situées et contextuelles qui, de l'intérieur du projet moderne/contemporain, apparaissent comme des formes directes de résistance au modèle, ou qui, en utilisant la structure du modèle, cherchent à l'habiter⁷⁸⁵.

Cette même année 2017, la première édition du Festival « Arte y Decolonialidad » (FAD) voit le jour au Musée Colonial de Bogota⁷⁸⁶. Organisée par le collectif « Arte y Antropología » et le Musée Colonial, cette première édition se déroule sur une seule journée, le 15 octobre 2017, avec pour objectif d'aborder « *el Día de la Raza* » depuis une posture critique et réflexive. Quelques jours plus tard, le Musée Colonial inaugure l'exposition « *Museo Decolonial* » de l'artiste colombien Julián Santana (1984), qui propose une série d'interventions de la collection du musée à partir d'une perspective décoloniale. Selon Santana,

*Pensar en modo decolonial, es debatir sobre la colonialidad del ser y del saber, desde una perspectiva que va más allá de un periodo y visibiliza un patrón de poder colonial inherente aún a los cuerpos, el pensamiento y las sociedades. El Museo decolonial, es una intervención plástica que acciona ese debate dentro de un espacio representativamente colonial, y que por ende busca detonar desde el arte preguntas y reflexiones que involucran aquel ser y saber que en tanto cultura inmaterial ha sido históricamente invisibilizado en contraste con todo aquello que sí ha sido y es considerado atesorable.*⁷⁸⁷

Malgré l'utilisation du cadre conceptuel de la théorie de la Modernité/Colonialité pour expliciter son travail, l'exposition « *Museo Decolonial* » de Santana n'a pas suscité de controverse parmi les critiques et théoriciens d'art colombiens. Jorge Peñuela, qui avait précédemment qualifié la proposition de Walter D. Mignolo sur les esthétiques décoloniales de

⁷⁸⁵ Rojas-Sotelo, 5.

⁷⁸⁶ Le Musée Colonial de Bogota a été créé en 1942 et est l'un des cinq musées du Ministère de la Culture de Colombie à Bogota.

⁷⁸⁷ Présentation du projet par l'artiste extrait de son portfolio sur : http://elkruce.org/wp-content/uploads/2018/06/CVS/2.Portafolio_de_proyectos_art%C3%ADsticos_Julian_Santana.pdf

« logophobique » et avait affirmé qu'une esthétique émanant de la *blessure colonial* était impossible⁷⁸⁸, rédige une critique très positive de l'exposition de Julián Santana⁷⁸⁹ où il emploie sans gêne l'adjectif décolonial pour décrire l'artiste (« *Santana piensa decolonialmente* »). Cependant, sa conception du décolonial demeure vague et contradictoire.

Peñuela qualifie Santana d'artiste « post-contemporain »⁷⁹⁰ et « décolonial ». Cependant, en s'appuyant sur le philosophe slovène Slavoj Žižek, il écrit que l'enjeu des artistes post-contemporains n'est pas la décolonialité mais plutôt la désidéologisation. Peñuela prône un art dépourvu d'idéologie qui met l'accent sur la forme et qui reste autonome par rapport aux autres disciplines⁷⁹¹. Malgré les déclarations de l'artiste lui-même, qui emploie le concept de *matrice colonial* du pouvoir et manifeste clairement une volonté de mettre en évidence sa façon d'opérer par la classification et la hiérarchisation de la population, Peñuela déclare explicitement que « *esta indagación es importante, pero su relato debe ser desbordado en la elaboración artística* ».

L'absence de clarté conceptuelle concernant la décolonialité est également évidente dans la présentation de l'exposition de Santana faite par le Ministère de la Culture. Sur son portail d'actualités, il est écrit que la décolonialité est un « *proceso encaminado a visibilizar la convivencia y resiliencia cultural a través de temáticas como la identidad, la historia, el*

⁷⁸⁸ Cfr. p.198

⁷⁸⁹ Jorge Peñuela, « Julián Santana: Museo decolonial. Flechas dirigidas al dispositivo Museo », *liberatorio* (blog), 31 janvier 2018, <http://liberatorio.org/?p=8224>; L'article de Peñuela a été par la suite publié dans son ouvrage : Jorge Peñuela, *Escrituras artísticas: el arte colombiano en perspectiva cultural*, Primera edición, Colección Creaciones (Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2020), 54-57.

⁷⁹⁰ Le concept d'art post-contemporain a gagné en notoriété grâce au philosophe autrichien Armen Avanessian (né en 1973). Avanessian propose que l'évolution de l'art contemporain a été intrinsèquement liée à la progression du capitalisme, ainsi qu'à l'idée que le futur est une destination vers laquelle nous devons tendre. Néanmoins, l'émergence du capitalisme financier spéculatif, l'essor de l'Internet et le développement rapide des technologies ont façonné un monde qui semble être sans futur, permettant ainsi l'établissement de réalités post-capitalistes et post-démocratiques. Dans ce contexte, l'art post-contemporain s'affirme en tant que critique du capitalisme, remplaçant les discours esthétiques traditionnels par des interventions créatives et des confrontations directes avec le système, un mouvement rendu possible en grande partie grâce aux avancées technologiques. Voir : Armen Avanessian, « Tomorrow Today », *DIS Magazine* (blog), 8 septembre 2015, <http://dismagazine.com/blog/78332/tomorrow-today-armen-avanessian/>; En Amérique latine, plusieurs critiques et artistes se sont emparés de l'idée. Voir, par exemple : Javier González Panizo, « Hacia el Arte Post-Contemporáneo o la Enésima Muerte del Arte », *[esfera-publica]* (blog), 7 juillet 2017, <https://esferapublica.org/hacia-arte-post-contemporaneo-la-enesima-muerte-del-arte/>; Abu Faisal Sergio Tapia, « El Manifiesto del Arte Post-Contemporáneo en Resistencia », *Musée International d'Art Post-contemporain en résistance* (blog), 18 mai 2021, <https://www.miapcr-museum.ar/2023/06/el-manifiesto-del-arte-post.html>.

⁷⁹¹ Il définit, par exemple, les propositions de recherche artistique décoloniales comme « *informadas en lo formal y libres de los protocolos de cosificación de otros campos* ».

territorio y la geopolítica »⁷⁹². C'est peut-être ce laxisme conceptuel qui a facilité peu à peu l'intégration de la notion de décolonialité dans le discours de l'art en Colombie.

Le titre de l'exposition (*Museo Decolonial*) n'a pas suscité non plus de réactions particulières. Cependant, le paradoxe d'une proposition décoloniale présentée dans un musée, qui est en soi une institution moderne/coloniale, avait été une critique soulevée lors de l'exposition *Estéticas Decoloniales*⁷⁹³. De plus, comme nous l'avons déjà souligné, l'utilisation de l'adjectif « décolonial » pour qualifier un objet (une œuvre d'art ou un musée, par exemple), pose problème. En effet, lorsque nous parlons des institutions de la Modernité, nous ne pouvons qu'initier un processus de décolonialité. Il est difficile de parler d'institutions décoloniales existant dans le cadre de la Modernité.

En 2018, le Musée Colonial décide de poursuivre sa proposition et propose le « *Museo Decolonial* » comme espace d'intervention artistique dans le cadre du FAD. Après sa première édition d'une seule journée, le FAD devient un événement d'une semaine pour sa deuxième édition, de trois semaines pour l'édition de 2019⁷⁹⁴ et d'un mois pour l'édition 2021 (en 2020 il n'a pas eu lieu à cause de la pandémie et l'édition 2023 aura lieu du 12 octobre au 3 décembre). Pour la quatrième édition, du 12 octobre au 14 novembre 2021, le FAD devient la « *Bienal de Arte y Descolonialidad 'Reexistencias'* »⁷⁹⁵ et se présente comme suit :

REEXISTENCIAS representa una manifestación simbólica de espíritu descolonial a través de las artes, este espacio de enunciación es puesto en marcha con el propósito de construir valor

⁷⁹² Ministerio de Cultura, « El artista Julián Santana expone su obra en el Museo Colonial », 27 octobre 2017, <http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/El-artista-Juli%C3%A1n-Santana-expone-su-obra-en-el-Museo-Colonial.aspx>.

⁷⁹³ Elkin Rubiano écrit à ce propos que « *si la decolonialidad estética es una crítica radical a la estética de la modernidad, no se entiende por qué "Estéticas decoloniales" se expuso en una de las instituciones occidentales y modernas por excelencia: el museo, lugar consagrado para la contemplación desinteresada y sin finalidad, esto es, el lugar propicio para aplicar categorías puramente kantianas, es decir, pura modernidad estética* » in : Rubiano, « Discursos curatoriales y prácticas artísticas: Aciertos y desencuentros en "Estéticas decoloniales" », 71.

⁷⁹⁴ En 2019 le Festival prend un format plus long, allant du 12 octobre au 3 novembre, et lance trois appels différents : le premier pour les commissaires d'exposition afin de constituer le groupe curatorial du festival, le deuxième pour les artistes souhaitant participer à l'exposition collective in situ au Musée colonial, intitulée « Reexistencia ! », et enfin un troisième appel pour des conférences et des communications sur le sujet de l'art et de la décolonialité. « III Festival Arte y Decolonialidad [FAD] », Museo Colonial, consulté le 8 mai 2023, http://www.museocolonial.gov.co/programacion/calendario-actividades/Paginas/04_festival_FAD_2019.aspx.

⁷⁹⁵ Pour cette édition, la Biennale lance six appels à participation. Le premier pour l'exposition collective in situ « *Museo Decolonial* », le deuxième pour faire partie du comité de commissariat d'exposition, qui serait ainsi composé d'un invité, d'un artiste référent de la troisième édition du festival, d'une partie de l'équipe de commissaires du Musée Colonial, d'un représentant du groupe de gestion culturelle *Animal Simbólico* et d'une personne sélectionnée entre les candidats. Le troisième appel pour la mise en place d'un laboratoire de médiation artistique, le quatrième pour des propositions théoriques et méthodologiques sur les études artistiques décoloniales, le cinquième pour un laboratoire de création et le sixième pour articuler la programmation de la biennale avec d'autres initiatives artistiques.

simbólico resignificativo mediante la activación de escenarios de diálogo que pongan en cuestión imaginarios, prácticas y lógicas de pensamiento colonial.

Este proyecto se articula desde un marco de acción que promueve el reconocimiento, convergencia y circulación de estéticas, prácticas, experiencias y saberes artísticos con planteamiento descolonial, genera oportunidades de participación descentralizada, convoca acciones artísticas colaborativas, posibilita revalorar otros sentires/pensares no hegemónicos, e invita a replantear la memoria cultural y mirada expositiva y de difusión de nuestro patrimonio e historia colonial.⁷⁹⁶

Bien qu'elle soit en passe de devenir un événement artistique majeur en Colombie sur l'art et la décolonialité, les membres du groupe des esthétiques décoloniales, qui ont introduit le sujet dans le pays, sont absents. Cette absence, combinée à une certaine souplesse conceptuelle, pourrait être l'une des raisons pour lesquelles le FAD (et après la Biennale) rencontre moins de résistances et de critiques. Suite aux débats suscités par l'exposition *Estéticas Decoloniales* parmi les critiques et théoriciens d'art du pays, se distancier du groupe associé à Walter Mignolo pourrait être perçu comme une stratégie pour éviter de polariser l'opinion publique. Cependant, à la suite de l'appel de 2021, Adolfo Albán Achinte est invité à rejoindre l'équipe curatoriale en tant que réfèrent national sur les pratiques artistiques de la ré-existence⁷⁹⁷. De la même façon, Pedro Lasch, Benvenuto Chavajay, Fabiano Kueva et Mayra Estévez Trujillo sont sélectionnés pour l'exposition *Museo Decolonial* de cette même année.

La normalisation du discours de la décolonialité à l'international

L'adoption et la normalisation du discours sur la décolonialité sont également perceptibles au sein des institutions artistiques en Amérique latine⁷⁹⁸. Cependant, l'intérêt pour la

⁷⁹⁶ Animal Simbólico, « Bases de convocatoria ∓E2021 », 2021, https://drive.google.com/file/d/1RRKjmfSj6CY47SkfkOdOwVV58itrrzNX/view?usp=sharing&fbclid=IwAR0vfMcD2zrpYvO6H_m3aEHcDH-HQMMcUuSpJYoB_ca3NRwETVtIHv9FeGjQ&usp=embed_facebook.

⁷⁹⁷ Redacción, « Museo Decolonial, donde se habla de quienes no menciona la historia », *El Nuevo Siglo*, 11 octobre 2021, <http://www.elnuevosiglo.com.co/articulos/10-09-2021-museo-descolonial-donde-se-habla-de-quienes-no-menciona-la-historia>.

⁷⁹⁸ Par exemple, en mai 2016 le Musée d'Art Latino-américain de Buenos Aires (MALBA) organise le séminaire « ¿De qué va la (de)colonialidad ? » dispensé par Walter Mignolo. En 2018, le musée Jumex, qui arbitre l'une des collections privées les plus importantes du Mexique, inaugure l'exposition « Memorias del Subdesarrollo : el giro descolonial en el arte de América Latina, 1960-1985 ». Celle-ci présente des œuvres d'artistes latino-américains qui remettent en question les modèles culturels et esthétiques imposés, et font écho aux critiques avancées par les théories latino-américanistes telles que la théorie de la Dépendance ou la philosophie de la libération. Ces œuvres proposent un vocabulaire dans lequel des savoirs locaux, des expressions populaires et les conditions de pauvreté matérielles de la région sont mis en évidence. En 2016, la fondation arteba (qui organise la foire d'art contemporaine du même nom à Buenos Aires) invite Dorota Biczal, Andrea Giunta et Luis Vargas Santiago à éditer un dossier intitulé « Descolonizaciones Inciertas » dans les numéros 3 et 4 de la revue arteba. Dans ce dossier, les éditeurs définissent la décolonialité « como el cuestionamiento de las estructuras que definen y regulan los poderes instituidos. Sus intervenciones no radican exclusivamente en el tradicional cuestionamiento a las instituciones del arte. También podrían pensarse, como sostenía el poeta y artista argentino Ricardo Carreira, que invertir el uso de los zapatos cambiándolos de pie involucra un acto de descolonización » : Dorota Biczal, Andrea Giunta, et Luis Vargas Santiago, éd., « Descolonizaciones Inciertas I », ArteBA, 2016, 171.

décolonialité est plus évidente dans les institutions des anciens pays colonisateurs, y compris les États-Unis⁷⁹⁹. En Espagne, notamment, les grandes institutions d'art contemporain s'interrogent sur la nécessité de décoloniser leurs collections, leurs expositions ainsi que leurs activités de médiation et de formation.

En septembre 2021, le Musée National Centre d'Art Reina Sofía de Madrid présente une restructuration majeure de sa collection, sous le nom de « *Vasos Comunicantes 1881-2021* ». Cette nouvelle muséographie offre des récits et des expériences en lien avec le monde actuel, adoptant un regard critique qui questionne les approches patriarcales, coloniales et commémoratives ayant défini la Modernité la plus hégémonique au XX^{ème} siècle, en faveur d'approches féministes, décoloniales et écologistes⁸⁰⁰. Organisée en huit épisodes, nous nous intéressons particulièrement à l'épisode sept de la collection, intitulé « *El Dispositivo 92, ¿Puede la Historia ser rebobinada?* », qui aborde esthétiquement le contexte hispano-américain depuis les années 90 marqué par des événements tels que la commémoration des 500 ans de la « découverte » de l'Amérique, l'exposition universelle de Séville 1992, les mouvements altermondialistes, ou encore le soulèvement zapatiste au Mexique.

Cet « épisode » de la collection accorde une place primordiale à des œuvres qui aspirent à « décoloniser nos regards et notre pensée, notamment à travers de l'étude du lien entre colonialité et violence pour repenser nos catégories », selon le directeur du Centre d'Art, Manuel Borja-Villel⁸⁰¹. Grâce à un don important provenant de collections privées⁸⁰², la salle 002.17 expose des œuvres d'artistes mayas⁸⁰³ qui remettent en question les catégories traditionnelles de représentation. C'est le seul moment de l'exposition où les artistes sont identifiés non pas par leur nationalité mais par leur énonciation ethnique. Ce parti pris révèle les dynamiques de pouvoir à l'œuvre au sein des nations latino-américaines et repense la conception même d'Amérique latine.

⁷⁹⁹ Voir, par exemple : Csilla E. Ariese et Magdalena Wróblewska, *Practicing Decoloniality in Museums: A Guide with Global Examples* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022), <https://doi.org/10.5117/9789463726962>; Françoise Vergès, *Programme de désordre absolu: décoloniser le musée* (Paris: La Fabrique éditions, 2023).

⁸⁰⁰ Cfr. La feuille de salle de la collection : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, « *Vasos Comunicantes. Colección 1881-2021* », septembre 2021, https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/vasos_comunicantes_coleccion.pdf.

⁸⁰¹ Vidéo de présentation de la collection in : « *Dispositivo 92. ¿Puede la Historia ser rebobinada?* », s. d., <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/episodio-7>.

⁸⁰² Redacción, « La Fundación Museo Reina Sofía recibe obra valorada en 1,5 millones de euros », *Revista de Arte - Logopress*, 2 mars 2020, <https://www.revistadearte.com/2020/03/02/la-fundacion-museo-reina-sofia-recibe-obra-valorada-en-15-millones-de-euros/>.

⁸⁰³ Parmi les artistes exposés dans cette salle on retrouve Benvenuto Chavajay, Edgar Calel, Sandra Monterroso, Marilyn Boror Bor, Antonio Pichillá et Ángel et Fernando Poyón

Un an plus tard, en 2022, dans le cadre de la commémoration du bicentenaire des indépendances hispano-américaines et en lien avec l'inauguration de la nouvelle collection du Musée Reina Sofía, l'Agence Espagnole de Coopération Internationale pour le Développement (AECID) s'associe à la Casa América de Madrid et aux six centres culturels de la Coopération Espagnole en Amérique Centrale pour organiser l'exposition « *El pasado adelante* ». Cette exposition, présentée simultanément dans les sept centres culturels (Madrid, San José, Guatemala, San Salvador, Tegucigalpa, Managua et Panamá) entre le 19 novembre 2021 et le 5 février 2022, se distingue par son caractère innovant. Non seulement elle se tient en même temps dans six pays différents (même si, bien sûr, les œuvres présentées diffèrent d'un lieu à l'autre), mais elle instaure également un dialogue dynamique entre Madrid et les cinq capitales centraméricaines. Il ne s'agit donc pas d'une exposition conçue en Espagne et présentée en Amérique Centrale, comme c'est souvent le cas. Au contraire, elle est coordonnée par Tamara Díaz Bringas et Ricardo Ramón Jarne, avec la participation d'un groupe de chercheurs, artistes et commissaires d'exposition de chaque pays d'Amérique centrale⁸⁰⁴.

Le choix du titre « *El pasado adelante* » pour commémorer les indépendances d'une partie des anciennes colonies espagnoles est très éclairant. Empruntée à Benvenuto Chavajay, cette phrase met en avant la conception maya du temps, où le passé est perçu comme étant devant nous. Selon la présentation de l'exposition, celle-ci cherche à remettre en question la *matrice coloniale du pouvoir* :

*La exposición interroga la colonialidad y su persistencia en la desigual atribución de valor a ciertos saberes, formas de organización, espiritualidad o de relación. Poner en valor conocimientos y prácticas no extractivas de relación con la naturaleza y otros seres vivos ressignifica ese "pasado adelante" al que mira esta propuesta*⁸⁰⁵.

⁸⁰⁴ Les commissaires de chaque pays centroaméricain sont : Illimani de los Andes de Nicaragua, Walterio Irahuetta d'El Salvador, Adrienne Samos de Panamá., Julio José Méndez Lanza de Honduras, Gabriel Rodríguez Pellecer y Lucía Ixchiú de Guatemala, et Paula Piedra, Lola Malavasi, Daniela Morales de Teorética, Costa Rica.

⁸⁰⁵ « *El pasado adelante* », consulté le 9 mai 2023, <https://www.casamerica.es/exposiciones/el-pasado-adelante>.

La décolonialité comme discours institutionnel : banalisation ou construction d'un *plurivers* ?

L'intégration du discours sur la décolonialité au sein des institutions artistiques offre de nouvelles perspectives de recherche. Jusqu'à présent, nous avons centré notre enquête sur la formation discursive et l'énonciation des artistes vis-à-vis du discours sur la colonialité/décolonialité des arts. Désormais, deux autres questions s'ouvrent : d'une part, l'adoption de ce discours par les institutions, en particulier les musées, et d'autre part, la réception de ce discours par un large public.

En effet, la volonté affichée par certaines institutions telles que le Musée Colonial de Bogota, le Centre d'Art Reina Sofia à Madrid, ou le MACBA à Barcelone de se "décoloniser", est une réponse à une prise de conscience des exclusions et des hiérarchisations sur lesquelles la Modernité a été construite. Elles proposent désormais des espaces pour « écouter »⁸⁰⁶ des voix autrefois passées sous silence dans leurs propres discours muséaux, évoluant vers une narrative *pluriverselle* au lieu d'une narration universelle.

Bien que, comme l'a souligné Walter Mignolo dans son article sur le Musée d'Art Islamique de Doha et le Musée des Civilisations Asiatiques de Singapour, les efforts visant à créer des pluriverses soient importants même s'ils ne s'inscrivent pas nécessairement dans une démarche décoloniale⁸⁰⁷, cette approche comporte également des risques de récupération et de neutralisation des pratiques décoloniales. "Décoloniser" le musée peut être réduit à diversifier les collections en intégrant des artistes non-blancs, tout en les insérant dans une narrative hégémonique qui perpétue l'occultation de la *matrice coloniale du pouvoir*.

Face à cette montée du discours décolonial dans le *mainstream* culturel et artistique, certaines mises en garde et critiques ont émergé. Comme on l'a constaté, par exemple dans le cas de l'exposition *Principio Potosí*, les institutions artistiques européennes s'efforcent d'incorporer des perspectives locales au commissariat des expositions, ce qui peut s'avérer compliqué, comme dans ce cas particulier. Ensuite, ces institutions œuvrent pour l'intégration des œuvres provenant d'autres histoires que l'occidentale, comme nous le voyons dans la nouvelle collection du Centre d'Art Musée Reina Sofia. Pourtant, cette dynamique risque d'entraîner de

⁸⁰⁶ Voir : Rolando Vázquez, « El museo, decolonialidad y el fin de la contemporaneidad », *Otros Logos, Revista de estudios críticos*, n° 9 (2018): 49-50.

⁸⁰⁷ Cfr. p. 247-248 de cette thèse ; Mignolo, *Activar los archivos, descentralizar a las musas*, 18.

nouveaux rapports de pouvoir entre centre et périphérie et de contribuer à la valeur du discours décolonial comme « actif-périphérie »⁸⁰⁸

Luisa Villegas, commissaire et historienne d'art colombienne, note qu'en incorporant des voix provenant de l'Amérique latine, des institutions espagnoles telles que le Centre d'Art Musée Reina Sofía deviennent des espaces de légitimation. Cela crée une relation de codépendance avec les acteurs des circuits artistiques latino-américains :

A partir de estas curadurías se puede evidenciar el protagonismo que instituciones museales como el MNCARS y prácticas curatoriales de algunos de los curadorxs más visibles de Abya Yala han asumido en la producción de la idea de arte latinoamericano que circula en el Estado español. Este proceso inició con la inclusión de obras sudacas curadas por autoridades españolas, pasó por curadurías de las voces autorizadas del mundo curatorial internacional provenientes de Sudamérica, hasta llegar a una multiplicidad de presencias sudacas migrantes, tanto en las colecciones y en las programaciones, así como profesionales en los museos, que durante la última década han delineado una suerte de relación de codependencia entre las instituciones y circuitos españoles y agentes artísticxs, investigadorxs, curadorxs provenientes de Abya Yala e inscritxs en los circuitos de circulación globales en los que el “arte latinoamericano”, así como el arte de otras regiones “periféricas”, continúa aumentando su valor.⁸⁰⁹

Le risque d'incorporer la « périphérie » au discours hégémonique est ce que le théoricien de l'art mexicain Joaquín Barriendos appelle le *globocentrisme esthétique* comme forme contemporaine de l'eurocentrisme esthétique. Le *globocentrisme esthétique* prétend intégrer toutes les sociétés de la planète, c'est-à-dire l'altérité historiquement niée par la Modernité, à un circuit et une histoire de l'art qui se présentent comme horizontaux et polycentriques, mais qui restent soumis aux normes et au contrôle des centres de pouvoir occidentaux, rendus invisibles par le discours *globocentrique* :

El globocentrismo estético es entonces la forma en la que se expresa en la actualidad el occidentalismo, en tanto que deseo no-reprimido de conquistar el globo como imagen. El motor que mueve al globocentrismo desde dentro y el que lo proyecta desde ese mundo interior hacia la geografía global, es el globalism. En tanto que la ideología que le proporciona a la globalidad un territorio discursivo para poder reproducirse en múltiples temporalidades, a lo que aspira entonces el globalism es a corregir (epistemológicamente) y a completar (geopolíticamente) el proyecto moderno, ensanchándolo con el objetivo de -esta vez sí- hacerlo coincidir con los límites del planeta. Decimos a reproducirse en múltiples temporalidades y no en múltiples lugares ya que, a diferencia de la modernidad -que siempre fue un fenómeno incompleto que necesitaba espacializarse- la globalidad es un proyecto espacialmente acabado. En la medida en que el globalismo consiste en la toma de conciencia de que la crítica a la colonialidad no

⁸⁰⁸ Cfr. p. 29

⁸⁰⁹ Luisa Villegas, « ¿Opacar los bordes, reactivar la otredad? Curadurías críticas en la era de la diversidad », *post(s)* 7 (2021): 106.

permitirá que la modernidad sea completada desde Occidente, lo que el globocentrismo plantea es completarla esta vez a través de la alteridad (en la voz del subalterno)⁸¹⁰.

Dans cette idée du globocentrisme esthétique, l'art contemporain devient synonyme d'art global mais reste défini par un modèle occidental de circulation et de visibilité, comme l'explique la chercheuse de l'Université de Berkeley, spécialiste en art latino-américain, Natalia Brizuela⁸¹¹. Dans ce contexte, la subalternité devient le nouvel « actif » ou la nouvelle « valeur » que les institutions d'art contemporain recherchent, afin de « décoloniser » leurs collections et discours.

Rolando Vázquez met en lumière un autre écueil : l'usage du terme de « contemporanéité ». Selon lui, ce concept renforce le déni de co-temporalité⁸¹² que les sciences modernes ont infligé aux sociétés non-occidentales. Vázquez soutient que la *contemporanéité* est le temps de la Modernité, désormais globale et en apparence non-eurocentrée, mais qui reproduit le regard supérieur du sujet moderne/occidental face à l'Autre.

La contemporaneidad es el eje de separación de la temporalidad relacional. Establece la cronología y el principio de novedad (inmanencia, porvenir, contemporaneidad) sobre las temporalidades relacionales, es decir, sobre la precedencia (Vázquez, 2017a; Chávez y Vázquez, 2017). Expresa el orden moderno/colonial como amnesia, como olvido. En la condición de contemporaneidad el "ahora" alcanza su definición a través de la discriminación temporal. El "ahora", como una propiedad exclusiva del "yo", se define en contraposición con el otro que aparece como tradicional, pasado, atrasado, una copia tardía. Junto a la contemporaneidad, las nociones de novedad, futuro, actualidad, rigen nuestra experiencia del tiempo y nos guían hacia el estado de olvido característico del presente vacío. Así, la experiencia se reduce a la superficie del presente, se restringe exclusivamente al ámbito de la presencia. La contemporaneidad instituye el presente vacío y su correspondiente afirmación del mundo como artificio, como confinamiento de la experiencia, volviéndose superficial, insustancial y carente de contenido.⁸¹³

De ce fait, l'adjectif « contemporain » neutralise la potentialité décoloniale de la démarche de ces artistes et la réduit à un simple exemple de la diversité au sein de la nouvelle esthétique globale. Par exemple, quand un artiste « subalternisé » comme Benvenuto Chavajay est présenté au Centre d'Art Reina Sofia comme un artiste « contemporain », le composant décolonial de sa pratique et de son énonciation risque d'être neutralisé.

⁸¹⁰ Barriendos Rodríguez, « La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos », 187.

⁸¹¹ Natalia Brizuela, « Global? Contemporary? Latin American? Time Matters in/and Art Today », *Revista Hispánica Moderna* 72, n° 2 (décembre 2019): 146.

⁸¹² Sur le déni de co-temporalité voir : Johannes Fabian, *Le temps & les autres: comment l'anthropologie construit son objet*, trad. par Estelle Henry-Bossonney et Bernard Müller, Essais (Toulouse: Anacharsis, 2006).

⁸¹³ Vázquez, « El museo, decolonialidad y el fin de la contemporaneidad », 58.

Ces réflexions ouvrent de nouvelles pistes de recherche concernant les possibilités de décoloniser les institutions et leurs discours, mais aussi sur les alternatives décoloniales possibles. Comment l'intégration du discours sur la Modernité/Colonialité/Décolonialité par les institutions artistiques et culturelles contribue-t-elle à la construction des pluriverses et à la facilitation de dialogues *transmodernes* ? Dans quelle mesure l'adoption de ce discours pourrait-il renforcer les dynamiques de pouvoir inhérentes à la *matrice coloniale du pouvoir* en cette ère de globocentrisme ? Et quelles sont les alternatives pour les institutions artistiques souhaitant se départir de l'eurocentrisme sans récupérer ou neutraliser les énonciations et les pratiques décoloniales ?

Index de noms propres

A

Acha, Juan (1916-1995)	25
Ahmad, Aijaz (1941-2022)	57, 59, 60
Albán Achinte, Adolfo (1958-)	99, 102, 110, 121, 123, 125, 156, 209, 223, 235, 248, 251, 307, 315
Alberdi, Juan Bautista (1810-1884)	36
Angola, Mercedes (1962-)	130, 131, 133, 184, 204
Angulo, Liliana (1974-)	130, 132, 133, 134, 135, 184, 235
Anzaldúa, Gloria (1942-2004)	95, 189, 275
Arcos Palma, Ricardo (1968-)	194, 195, 196, 197, 198, 201, 203, 204, 205, 206, 215, 227
Ardila, María Elvira	127, 163, 181, 184, 186, 308

B

Barbero, Jesús Martín (1937-2021),	84, 85
Barón, Manuel (1973-)	130, 138, 139, 140, 141, 142, 215, 235
Barreto, José Manuel	204, 205
Barriandos, Joaquín (1973-)	27, 28, 111, 156, 203, 318, 319
Baumgarten, Alexander Gottlieb (1714-1762)	103
Béji, Hélé (1948-)	201, 202
Benfield, Dalida María (1964-)	122, 143, 144, 145, 222, 231, 239, 242, 243, 245, 248, 251, 253, 257, 301
Beorlegui, Carlos (1947-)	35, 36, 40, 45, 49
Bhabha, Homi (1949-)	57, 58, 66
Bourguignon Rougier, Claude	9, 11, 129
Bourriaud, Nicolas (1965-)	31, 111, 116, 117, 118, 119, 120, 194, 195, 196, 198, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 216, 219, 237, 238, 239, 280, 282
Breitwieser, Sabine (1962-)	113, 114, 152
Bustos, Marta Lucía	110, 121, 215, 226, 227

C

Callinicos, Alex (1950-)	57
Carrillo Can, Isaac Esau (1983-2017)	249, 257, 291, 292, 293
Castro-Gómez, Santiago (1958-)	9, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 66, 82, 83, 87, 89, 90, 94, 99, 109, 200, 211
Catelli, Laura (1977-)	38, 40, 41, 42
Chavajay Ixtetelá, Benvenuto (1978-)	32, 249, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 286, 287, 288, 291, 310, 312, 315, 317, 320
Chávez, Daniel B. (Brittany)	249, 257, 293, 295, 296, 297, 298, 310
Contarini, Silvia (1957-)	11, 49, 59, 60
Cornejo, Kency	248, 253, 256, 257, 264, 268, 269, 273, 310
Coronil, Fernando (1944-2011)	9, 81, 83, 86, 87, 109

D

De Valdenebro, Eulalia (1978-)	163, 164, 165, 184
Dirlik, Arif (1940-2017)	57, 58, 59, 60
Donis, Alex (1964-)	249, 299, 300
Dussel, Enrique (1934-)	9, 43, 48, 49, 50, 51, 63, 67, 68, 69, 70, 86, 87, 88, 92, 94, 96, 98, 101, 109, 113, 114, 143, 162, 211

E

Escobar, Arturo (1952-)	9, 43, 86, 99, 109, 132, 133, 160, 168, 240, 277, 278
Estévez Trujillo, Mayra	110, 122, 158, 159, 184, 315

F

Fals Borda, Orlando (1925-2008)	43, 46, 47
Fanon, Frantz (1925-1961)	96, 97, 273, 275
Fernández Retamar, Roberto (1930-2019)	66, 81
Ferrera-Balanquet, Raúl Moarquech (1958-)	230, 239, 240, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 251, 252, 253, 257, 290, 291

Foucault, Michel (1926-1984) 22, 30, 56, 57, 58, 152, 307, 311
Freire, Paulo (1921-1997) 47, 48, 67, 68

G

García, Lía (La Novia Sirena) (1989-) 52, 293, 294, 295
García Canclini, Néstor (1939-) 85, 187, 188, 189, 195, 260, 263
Gliozzi, Giuliano (1942-1991) 15
Glissant, Edouard (1928-2011) 119, 198, 199, 200, 201, 202
Gómez Moreno, Pedro Pablo (1964-) 30, 32, 99, 105, 107, 110, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 131, 137, 141, 145, 173, 174, 176, 178, 186, 190, 192, 194, 205, 208, 209, 215, 217, 223, 226, 227, 235, 242, 245, 248, 258, 274, 275, 277, 284, 289, 291, 299, 300, 301, 306, 309, 311
Gómez-Muller, Alfredo 12, 13, 14
Grosfoguel, Ramón (1956-) 9, 11, 86, 87, 89, 90, 98, 99, 109, 156, 275
Gruzinski, Serge 22, 71
Gržinić, Marina (1958-) 122, 150, 152, 153, 155, 204, 222, 224, 225, 227, 229, 240, 249
Guha, Ranajit (1923-2023) 55

H

Habermas, Jürgen (1929-) 56, 67, 119
Hall, Stuart (1932-2014) 55, 84, 195
Haya de la Torre, Víctor Raúl (1895-1979) 39
Hegel, Georg Wilhelm Friederich (1770-1831) 50, 51, 57, 92, 97, 152, 174, 175, 176, 204, 205
Heinich, Natalie (1955-) 22, 100, 111, 112, 191, 232, 233
Hoggart, Richard (1918-2014) 54, 84
Hurtado, Fátima 10, 11, 49, 50

J

Jacanamijoy, Benjamín (1965-) 122, 130, 136, 137, 184, 185, 189, 204, 215, 235, 312

Joubert, Claire 11, 49, 58, 59, 60

K

Kant, Immanuel (1724-1804) 22, 90, 91, 92, 103, 104, 152, 204, 205, 206, 217, 218

Khatibi, Abdelkébir (1938- 2009) 199, 200

Klor de Alva, Jorge (1948-) 65

Kusch, Rodolfo (1922-1979) 1, 43, 48, 51, 52, 53

L

Lambuley, Ricardo 110, 121, 122, 194, 215, 223, 226

Lander, Edgardo (1942-) 9, 19, 43, 86, 87, 93, 109

Lasch, Pedro (1975-) 114, 115, 116, 122, 124, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 222, 230, 239, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 250, 251, 252, 257, 315

Levinas, Emmanuel (1906-1995) 50, 51, 96

Lockward, Alanna (1961-2019) 120, 222, 230, 231, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 251, 254

Lugones, María (1944-2020) 78, 99, 143, 258, 276

M

Maldonado-Torres, Néstor 9, 96, 97, 109, 230, 258

Mariátegui, José Carlos (1894-1930) 18, 39, 40, 41, 76, 77

Marini, Ruy Mauro (1932-1997) 35, 38, 43, 44, 45, 46

Martí, José (1853-1895) 36, 37, 38, 81

Mignolo, Walter (1941-) 9, 29, 30, 34, 60, 62, 64, 65, 70, 71, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 102, 104, 105, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 131, 137, 139, 141, 142, 143, 145, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 159, 160, 161, 173, 186, 189, 190, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 217, 218, 219,

	221, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 240, 241, 245, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 259, 270, 273, 275, 302, 304, 305, 306, 308, 309, 310, 311, 313, 315, 316
Mosquera, Gerardo (1945-)	27, 28, 29, 134, 230
Muñoz, Jesús Holmes	282, 283

O

O’Gorman, Edmundo (1906-1995)	35, 66, 82
Ortiz, Fernando (1881-1969)	66, 95, 202
Ospina, Nadín (1960-)	124, 127, 173, 179, 180, 181, 182, 185, 186, 189, 216, 308
Ostojic, Tanja (1972-)	122, 124, 125, 151, 153, 154, 155, 159, 204, 217, 222, 224, 227, 228, 231, 245, 251

P

Palermo, Zulma (1938-)	9, 87, 99, 101, 109, 209, 251, 307
Paz, Octavio (1914-1998)	24, 42, 45, 68, 162, 189
Peñuela, Jorge	204, 313
Piel Canela, Colectivo	288, 289
Poma de Ayala, Guaman (1534-1615)	34, 66
Ponce de León, Carolina (1955-)	27, 179, 186

Q

Quijano, Aníbal (1928-2018)	9, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 63, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 86, 87, 88, 93, 94, 97, 99, 101, 108, 109, 211, 273, 276
-----------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

R

Restrepo, José Alejandro (1959-)	99, 122, 123, 133, 134, 139, 141, 142, 167, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 184, 190, 191, 192, 225, 227, 308
Richard, Nelly (1948-)	23, 25, 84, 85, 184

Rivera Cusicanqui, Silvia (1949-)	2, 42, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 229
Roa, Martín Alonso	163, 166, 167, 168, 280
Rodó, José Enrique (1871-1917)	36, 37, 38
Rojas, Miguel Ángel (1946-)	99, 124, 127, 141, 148, 149, 179, 182, 183, 184, 185, 242, 308, 312
Rojas Sotelo, Miguel (1971-)	143, 146, 148, 149, 150, 221, 222, 230, 239, 240, 242, 245, 248, 252, 253, 257, 312
Romero, Javier	122, 161, 162
Rubiano, Elkin (1974-)	167, 215, 216, 217, 218, 308, 314
Rueda, Santiago (1972-)	122, 126, 127, 139, 171, 174, 183, 184, 185, 209

S

Saïd, Edward (1935-2003)	57, 58, 59, 66, 82, 83, 228
Salazar, Carlos	48, 197, 259, 274
Salazar Bondy, Augusto (1925-1974)	48
Sánchez Ramos, Irene (1959-2010)	43, 53
Sánchez Velandia, Gustavo (Elena)	205
Sandoval, Chela (1956-)	223
Sarmiento, Domingo Faustino (1811-1888)	36, 81
Sastoque, Alex	169, 170
Schaub, Jean-Frédéric (1963-)	7, 16, 17, 18
Schlenker, Alex (1969-)	110, 122, 156, 157, 158, 184
Sebastiani, Silvia	16, 17, 18
Sosa, Raquel	43, 53
Spivak, Gayatari (1942-)	64, 65, 209, 214

T

Tisoy Tandioy, Rosa	283, 284, 285, 286, 312
Tlostanova, Madina	123, 153, 230, 251
Toloza, Germán (1962-)	171, 172

V

Vasconcelos, José (1882-1959)	39, 40, 41
-------------------------------	------------

Vázquez, Rolando (1974-) 156, 160, 161, 230, 231, 241, 247, 249, 250,
251, 258, 259, 278, 279, 293, 306, 319, 320
Villamizar, Guillermo 206, 207, 208

W

Wallerstein, Immanuel (1930-2019) 7, 12, 13, 14, 19, 20, 45, 64, 68, 71, 72, 73,
74, 75, 79, 86, 94, 158
Walsh, Catherine 9, 59, 67, 68, 84, 87, 98, 109, 110, 189, 190,
211, 223, 224, 229, 231, 245, 258
Williams, Raymond (1921-1988) 54, 84, 195
Wilson, Fred (1954-) 112, 124

Z

Zea, Leopoldo (1912-2004) 48, 81
Žižek, Slavoj (1949-) 61, 189, 313

Sources et corpus de l'enquête

Catalogues d'exposition

Gómez, Pedro Pablo, et Walter D. Mignolo. *Estéticas decoloniales. Sentir, Pensar, Hacer en Abya Yala y la Gran Comarca*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

Gómez Moreno, Pedro Pablo. *HD: Haceres Decoloniales: prácticas liberadoras del estar, el sentir y el pensar*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2016.

Enregistrements vidéo, films et programmes de télévision

Angulo, Liliana. « Visiones ». *Vimeo*, 11 mai 2017, <https://vimeo.com/217108540>.

Benfield, María Dalida. *Hotel Panamá*, 2010, <https://vimeo.com/user10974779>.

Cárdenas Oñate, Lorena Marisol. *Abrazando la memoria*. 26 mars 2015. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=vmNzQsrQJPM>.

Chavajay, Benvenuto. *Indigeniety Decoloniality @Rt Artists Talk*. 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=n8hhyAaqbX4>.

---. *Indigeniety Decoloniality @Rt Performance*, 2014. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=Q56r9bbd4ns>.

---. *Entrevista a Benvenuto Chavajay 19 Bienal de Arte Paiz*. 21 juin 2014. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=Mil4AAEnN6U>.

---. *Convivir. Compartir. Entrevista a Benvenuto Chavajay*. Réalisé par Fundación Paiz, 2013. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=9tQ3LfdigBA>.

---. *Muxu'x*, 2015. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=TqXH6mmpyd0>.

---. *TC2- Guatemala punto y línea sobre el antiplano - (4/5)*. Réalisé par TEORETICA, 2012. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=UN7RsvWEUXI>.

---. *TC2 - Discusión - Guatemala punto y línea sobre el antiplano (5/5)*. Réalisé par TEORETICA, 2012. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=54zgQY8j5FQ>.

---. *Un reino de las horas: Conversación con Benvenuto Chavajay*. <https://teoretica.org/eventer/un-reino-de-las-horas-conversacion-con-benvenuto-chavajay/>.

- Enregistrements des communications de la rencontre universitaire « *Estéticas Decoloniales* » à l'Universidad Francisco José de Caldas du 10 au 12 novembre 2010, <https://www.youtube.com/@paulusgo/videos>.
- Enregistrements des communications de la rencontre universitaire « + *Decolonial Aesthetics* » à l'université de Duke du 4 au 6 mai 2011 : <https://globalstudies.trinity.duke.edu/projects/shifting/feb-8-12>.
- « Estéticas decoloniales ». *Optica. Arte Actual.*, réalisé par Carlos Serna, UNIMEDIOS: Universidad Nacional de Colombia, 24 décembre 2010. [unetelevision.unal.edu.co](http://unetelevision.unal.edu.co/detalle/cat/optica/article/esteticas-decoloniales.html), <http://unetelevision.unal.edu.co/detalle/cat/optica/article/esteticas-decoloniales.html>.
- Gržinić Marina *et al.* *Decoloniality (Images of Struggle)*. 2011. <http://grzinic-smid.si/?p=420>
- Gržinić, Marina et Aina Smid. *Obsedenost*, mini DV, 2008, <http://grzinic-smid.si/?p=396>.
- Kueva, Fabiano. *Dialogo #1: Silvia Rivera Cusicanqui (Oído Salvaje, 2012)*. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=qFvVcrBhjEA>.
- Mignolo, Walter. *¿Qué es estéticas decoloniales?* 9 novembre 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=znaaLQZO0g>.
- Rey Silva, Isaac. *Las pinturas de Germán Toloza « El Estado del Vacío »*. 2008, https://www.youtube.com/watch?v=nE_XA2owYqo.
- Rico, Diana. « Cacique sonoro ». *El lado b de la historia*, 1, 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=4BFFYCCzckU>.
- Rojas-Sotelo, Miguel. *Narcochingadazo Bicentenario*, 2010 [vimeo.com](https://vimeo.com/17198482), <https://vimeo.com/17198482>. Consulté le 29 décembre 2021.
- Schlenker, Alex. *Imagen, memoria, modernidad: « perspectivas-otras » para el abordaje de la representación visual*, 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=jtgFpao-yUI>.

Publications sur blogs et sites internet

- Alterciclo. « Charla con la artista Mercedes Angola ». *Alterciclo - cultura y creatividad*, 25 mai 2017, <https://alterciclo.co/2017/05/25/entrevista-mercedes-angola/>.
- Arcos-Palma, Ricardo. « Decolonialidad V.s. Altermodernidad: ¿dos Posturas Irreconciliables? » *[esferapublica]*, 14 novembre 2010. contraesfera.wordpress.com,

<https://contraesfera.wordpress.com/2010/11/14/decolonialidad-v-s-altermodernidad-dos-posturas-irreconciliables/>. Consulté le 28 mai 2020.

Ayala, Oscar. « Tablero emborronado: La mirada del artista Manuel Barón dentro del contexto contemporáneo ». *Tablero emborronado*, 20 mars 2013, <http://tableroemborronado.blogspot.com/2013/08/la-mirada-del-artista-manuel-baron.html>.

Banco de la República. « Mercedes Angola ». *Enciclopedia Banrepcultural*, https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Mercedes_Angola. Consulté le 23 mars 2021.

Barón, Manuel. « El Cacique Turmequé y El Tejo ». *El Cacique Turmequé y El Tejo*, domingo, de enero de 2017, <https://manuelbaron.blogspot.com/2017/01/el-cacique-turmeque-significaen.html>.

---. « Encuentro y Choque Entre Dos Culturas ». *Encuentro y Choque Entre Dos Culturas*, 27 juin 2011, https://manuelbaron.blogspot.com/2011/06/encuentro-y-choque-entre-dos-culturas_27.html.

Chois, Yolanda. « Nieves, Barro, Azúcar ». *Barcú*, <https://barcu.com/avistamientos/yolanda-chois/>. Consulté le 29 août 2021.

« Decolonial Subversivo ». *ArtesLocales*, 16 juillet 2016, <https://arteslocales.wordpress.com/decolonial-subversivo/>.

Díaz, Claudia. « 1996 Musa Paradisiaca, José Alejandro Restrepo ». *[esferapública]*, 26 juillet 2016, <https://esferapublica.org/nfblog/1996-musa-paradisiaca-jose-alejandro-restrepo/>.

GimnasiaCI. « La dignidad de los chunches. Benvenuto Chavajay ». *gimnasia*, 23 janvier 2015, <https://revistagimnasia.wordpress.com/2015/01/23/bchavajay/>.

Kueva, Fabiano. « CENTRO EXPERIMENTAL OÍDO SALVAJE (1996-2016) ». *ANTENAS-INTERVENCIONES (2008-2014)*, <https://antenas-intervenciones.blogspot.com/>. Consulté le 1 septembre 2021.

Lockward, Alana, Rolando Vázquez, Teresa Díaz Neiro, Marina Gržinić, Michelle Eistrup, et al. *Manifiesto Estéticas Decoloniales/ Decolonial Aesthetics*. 22 mai 2011, <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/esteticas-decoloniales-i/>. [« Le Manifeste de l'Esthétique Décoloniale ». *Minorit'art*, traduit par Sarah Tchou, n° 4, décembre 2020, p. 16-20].

Majúl, Alí, et Daniel B. Chávez. « ¿Lo que el cuerpo nos enseña o lo que nosotrxs le enseñamos al cuerpo? Entrevista a Daniel B. Chávez ». *CANAL CULTURA*, 1 juillet 2016, <https://carloscastrom.wordpress.com/2016/07/01/lo-que-el-cuerpo-nos-ensena-o-lo-que-nosotrxs-le-enseñamos-al-cuerpo-entrevista-a-daniel-chavez/>.

- Mignolo, Walter. « Colonialidad, la cara oculta de la modernidad ». *[esferapública]*. *esferapublica.org*, <http://esferapublica.org/nfblog/colonialidad-la-cara-oculta-de-la-modernidad/>. Consulté le 9 mai 2020.
- . « En Guatemala, Sobre (De)Colonialidad En Ciudad de La Imaginación – Walter Mignolo ». *Walter Mignolo*, 30 décembre 2013, <http://waltermignolo.com/en-guatemala-sobre-decolonialidad-entrevista-de-rosina-cazali-escobar-con-walter-mignolo/>.
- . « Qué Es Estética(s) Decolonial(es)? » *[esferapública]*, 9 novembre 2010. *esferapublica.org*, <http://esferapublica.org/nfblog/el-no-de-santiago-sierra-un-pequeno-ejercicio-para-el-analisis-del-discurso/>.
- Oído Salvaje. « ANTENAS 28: QUADRA V.2 desde Bogotá ». *ANTENAS-INTERVENCIONES (2008-2014)*, <https://antenas-intervenciones.blogspot.com/2010/11/antenas-28-quadra-v2-desde-bogota.html>. Consulté le 2 septembre 2021.
- Rhee, Margaret. « Producing a [Feminist] [Decolonial] [Multiple] World through a Frame: Dalida Maria Benfield ». *HASTAC*, 12 juin 2011, <https://www.hastac.org/blogs/margaret-rhee/2011/06/12/producing-feminist-decolonial-multiple-world-through-frame-dalida>.
- Rojas-Sotelo, Miguel. « Antecedentes ». *Mingas de la imagen*, <https://sites.duke.edu/mingas-delaimagen/conozca-mas/>. Consulté le 30 novembre 2021.
- Rubiano, Elkin. « Discursos curatoriales y prácticas artísticas: Aciertos y desencuentros en “Estéticas decoloniales” ». *[esferapública]*, 20 juillet 2013. *esferapublica.org*, <http://esferapublica.org/nfblog/discursos-curatoriales-y-practicas-artisticas-aciertos-y-desencuentros-en-esteticas-decoloniales/>.
- Rueda Fajardo, Santiago. « El Estado del Vacío – German Toloza ». *Santiago Rueda. Investigación en arte y fotografía.*, 24 janvier 2008, <https://santiagorueda.wordpress.com/2008/01/24/el-estado-del-vacio-german-toloza/>.
- Salazar, Carlos. « Cuando la Banca promueve la Subversión De-colonial ». *[esferapública]*, 7 août 2011. *esferapublica.org*, <http://esferapublica.org/nfblog/cuando-la-banca-promueve-la-subversion-de-colonial/>.
- . « Estética Duke-colonial ». *[esferapública]*, 1 août 2011. *esferapublica.org*, <http://esferapublica.org/nfblog/estetica-duke-colonial/>.
- Villamizar, Guillermo. « Debate Altermodernidad / Decolonialidad (segunda Parte) ». *[esferapública]*, 4 février 2012, <http://esferapublica.org/nfblog/debate-altermodernidad-decolonialidad-segunda-parte/>.
- . « Debate Altermodernidad decolonialidad ». *[esferapública]*, 30 juillet 2011, <http://esferapublica.org/nfblog/debate-altermodernidad-decolonialidad/>.

Comptes rendus et publications

- Angola, Mercedes. « Museo Virtual: Objetos de medición para cuerpos desmemoriados ». *La investigación en artes y el arte como investigación*, Fondo de Publ. Univ. Distrital Francisco José de Caldas, 2006, p. 47-50.
- Angola, Mercedes, et Raúl Cristancho, éditeurs. *Viaje sin mapa: representaciones afro en el arte contemporáneo colombiano*. Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 2006.
- Angola, Mercedes, et Maguemati Wabgou. *Llegamos a Bogotá: décadas 1940/ 1950/ 1960*. Universidad Nacional de Colombia, 2015.
- Arcos-Palma, Ricardo. « Violencia, imagen y creencia. Reflexión crítica sobre la obra de José Alejandro Restrepo ». *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, n° 17, juillet 2009, p. 6-23.
- Benfield, Dalida María. « Decolonizing the Digital/Digital Decolonization ». *Worlds & Knowledges Otherwise (WKO)*, vol. 3, n° 1, t 2009, <https://globalstudies.trinity.duke.edu/projects/worlds>.
- . « Ruta del Canal de Panamá ». *Estéticas y opción decolonial*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 93-99.
- Benfield, Dalida María, et al. « Décolonialité et expérience esthétique : une approximation ». *Inter : art actuel*, n° 111, printemps 2012, p. 35-39.
- Cárdenas Oñate, Lorena Marisol. « Abrazando la memoria estética ritual diaspórica de muñecas de trapo en Ubuntu ». *Epistemologías do Sul*, vol. 5, n° 2, 2021, p. 146-67.
- . *Caminando la palabra hilvanada por mujeres afrodescendientes hacia la decolonialidad estética feminista*. Escribana Books, 2019, p. 205-09.
- Carrillo Can, Isaac Esau. « El erotismo andrógino en la cosmovisión y lenguaje maya ». *Andar erótico decolonial*, Ediciones del Signo, 2015, p. 73-81.
- Chavajay, Benvenuto, et al. *Muxu'x: del origen y la desobediencia*. Ciudad Imaginación, 2015.
- . « Soy de la generación de padres analfabetos ». *Estudios Artísticos*, vol. 4, n° 4, janvier 2018, p. 30-41, <https://doi.org/10.14483/25009311.12931>.
- Chavajay, Benvenuto, et Hugo Quinto. « Entrevista a Benvenuto Chavajay ». *GAP...unchecked!!! artistas contemporáneos del interior guatemalteco*, 2010, p. 35-43, https://issuu.com/dsagastume/docs/gap_unchecked.
- Chavarría, María José, éditeur. *Chunches: mololon tak nakun : Benvenuto Chavajay*. Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 2015, https://issuu.com/madc/docs/cat_benvenuto.

- Chávez, Brittany. « Decolonial Aesthesis: Arte Nuevo InteractivA and a New Generation of Decolonial Thinkers, Makers, and Doers ». *emisférica*, vol. 11, n° 1, 2014, <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-11-1-decolonial-gesture/11-1-dossier/arte-nuevo-interactiva.html>.
- Chávez, Daniel B. « Devenir performerx: Hacia una erótica soberana decolonial Niizh Manitoag ». *Andar erótico decolonial*, Ediciones del Signo, 2015, p. 83-98.
- . « Notas para corazonar la performance como una práctica pedagógica decolonial ». *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*, vol. 2, Abya Yala, 2017, p. 465-87.
- Cornejo, Kency. « Indigeneity and Decolonial Seeing in Contemporary Art of Guatemala ». *Fuse*, vol. 36, n° 4, Fall 2013, p. 24-31.
- Cristancho, Raúl. *Miguel Ángel Rojas*. Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1991.
- Cunin, Elisabeth. « La ‘negra nieves’ ou le racisme à fleur de peau. Regards croisés sur une caricature ». *Bulletin de l’Institut français d’études andines*, n° 32 (2), septembre 2003, p. 237-62, <https://doi.org/10.4000/bifea.6164>.
- De Valdenebro, Eulalia. « Nativas/Foráneas, un principio Metantrópico ». *Ejercicios decolonizantes II: arte y experiencias estéticas desobedientes*, 1a ed compendiada, Ediciones del Signo, 2016.
- Donis, Alex. « Artist Statement ». *Theatre Journal*, vol. 55, n° 3, 2003, p. 584-584, <https://doi.org/10.1353/tj.2003.0103>.
- Espinosa Arango, Mónica Lucía. « En un edificio, el mundo: el camino-relato sensible de Uaira Uaua ». *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, n° 23, septiembre 2015, p. 189-92, <https://doi.org/10.7440/antipoda23.2015.09>.
- Estévez Tujillo, Mayra. *UIO-BOG: estudios sonoros desde la Región Andina*. Centro Experimental Oído Salvaje, 2008.
- Ferrera Balanquet, Raúl Moarquech. « Arte Nuevo InteractivA: El imaginario colectivo de un proyecto curatorial en Mérida, Mexico/ Arte Nuevo InteractivA : la manoeuvre d’un projet de commissariat à Mérida, Mexique ». *Inter : art actuel*, n° 102, printemps 2009, p. 86-94.
- , éditeur. *Andar erótico decolonial*. Ediciones del Signo, 2015.
- Giraldo Escobar, Sol Astrid. *Retratos en blanco y afro, Liliana Angulo*. Ministerio de Cultura, 2014.

- Godoy Anativia, Marcial. « Desobediencia visual: Una entrevista con Benvenuto Chavahay y Kency Cornejo ». *emisférica*, vol. 11, n° 1, 2014, <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-11-1-decolonial-gesture/11-1-dossier/kency-cornejo-and-benvenuto-chavajay-interview.html>.
- Gómez Moreno, Pedro Pablo, éditeur. *Arte y estética en la encrucijada descolonial II*. Ediciones del Signo, 2014.
- González, Jennifer A. « Stone Muse/ Musa de Piedra ». *Black Mirror/ Espejo Negro*, John Hope Franklin Humanities Institute: Nasher Museum of Art at Duke University, 2010, p. 64-71.
- Gutiérrez, Natalia. *Cruces. Una reflexión sobre la crítica del arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Alcaldía Mayor de Bogotá : Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2000.
- . « José Alejandro Restrepo. TransHistorias. » *ArtNexus*, vol. 1, n° 43, mars 2002, p. 54-57.
- . *Miguel Ángel Rojas: esencial: conversaciones con Miguel Ángel Rojas*. Paralelo 10 : Planeta, 2010.
- Herkenhoff, Paulo. « El hambre polisémica de José Alejandro Restrepo ». *Transhistorias, Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 2001, p. 44-51.
- Holmes Muñoz, Jesús. « La andada en la configuración de la memoria. De Puerto Guzmán Putumayo a Bogotá. » *Diálogos sobre investigación-creación. Perspectivas, experiencias y procesos en la Maestría en Estudios Artísticos Facultad de Artes ASAB*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2016, p. 45-47.
- Jacanamijoy, Benjamín. « El arte de contar y pintar la propia historia ». *Mundo Amazónico*, vol. 5, 2014, p. 211-19.
- . « Pensadores de tierra y agua: el arte de tejer la vida y contar historias ». *Estéticas y opción decolonial*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 251-60.
- Lasch, Pedro. « EVO in Istanbul. A proposal for the 11th Istanbul Biennial ». *IDEA arts + society*, n° 33-34, 2009, p. 146-48.
- . *Grand Gestures and (Im)Modest Proposals: A Project for Documenta 13 AND AND AND, Kassel, Germany*. 2012.
- . « Huit manières de lire une carte ». *Géoesthétique*, Éditions B42, 2014, p. 83-88.
- . « Propositions for a Decolonial Aesthetics and “Five Decolonial Days in Kassel” (Documenta 13 AND AND AND) ». *Social Text online*, juillet 2013, https://socialtextjournal.org/periscope_article/propositions-for-a-decolonial-aesthetics-and-five-decolonial-days-in-kassel-documenta-13-and-and-and/.

- . « The indianization of Globalization ». *The Global South*, vol. 5, n° 1, Printemps 2011, p. 12-13.
- . « University, Narcochingadazo, and Hemispheric Non-Cooperation ». *e-misférica*, vol. 6, n° 2, février 2009, <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-62/6-2-dossier/university-narcochingadazo-and-hemispheric-non-cooperation.html>.
- Lasch, Pedro, et al. *Black Mirror/ Espejo Negro*. John Hope Franklin Humanities Institute: Nasher Museum of Art at Duke University, 2010.
- Leibold, Valerie Elisabeth. « La Sirena decolonial: Lia La Novia y sus interrupciones afectivas ». *Extravío. Revista electrónica de Literatura Comparada*, n° 8, octubre 2015, p. 148-64.
- Lockward, Alanna. *Apremio: apuntes sobre el pensamiento y la creación contemporánea desde el Caribe*. Cendeac, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2006.
- Lockward, Alanna, et Walter Mignolo, éditeurs. *Be.Bop 2012. Black Europe Body Politics*. Kultursprünge e.V. im Ballhaus Naunynstrasse, 2012, https://monoskop.org/images/3/39/BE.BOP_2012.pdf.
- , éditeurs. *Be.Bop 2013 Decolonizing the « Cold » War*. Kultursprünge e.V. im Ballhaus Naunynstrasse, 2013, https://monoskop.org/images/2/2b/BE.BOP_2013_Decolonizing_the_Cold_War.pdf.
- Lorenzana, Adrián. *XVII Bienal de arte Paiz*. Fundación Paiz para la Educación y la Cultura, 2010.
- Meyer, Richard. « Alex Donis: An Introduction ». *Theatre Journal*, vol. 55, n° 3, octobre 2003, p. 581-83.
- Mignolo, Walter. « Aiesthesis decolonial ». *CALLE14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 4, n° 4, juin 2010, p. 10-25.
- . « Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después ». *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, vol. 14, n° 25, janvier 2019, p. 14-33, <https://doi.org/10.14483/21450706.14132>.
- Mignolo, Walter, et Pedro Pablo Gómez Moreno. « Estéticas decoloniales: sentir, pensar, hacer en Abya Yala y la Gran Comarca ». *Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes-ASAB, 2015, p. 99-121.
- , éditeurs. *Estéticas y opción decolonial*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

- Mignolo, Walter, et Rolando Vázquez. « Aesthesis decolonial: heridas coloniales/sanaciones decoloniales ». *Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes-ASAB, 2015, p. 123-37.
- Monterroso, Sandra. « Del arte político a la opción Decolonial en el arte contemporáneo Guatemalteco ». *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales*, vol. 3, n° 5, décembre 2015, p. 127-35.
- Ospina, Nadin. *Nadín Ospina: la suerte del color*. El Museo, 2014.
- Ostojic, Tanja. « Cruzando fronteras ». *Estéticas y opción decolonial*, traduit par Álvaro José Moreno Gutiérrez, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 103-12.
- Ostojic, Tanja, Marina Gržinić, et Adele Eisenstein, éditeurs. *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojic*. Argobooks, 2009.
- Ostojic, Tanja, Marina Gržinić, et Suzana Milevska. *Strategies of success: curators series, 2001-2003 : Tanja Ostojic*. La Box ; SKC, 2004.
- Payeras, Javier. « La Historia de la Herida ». *La Historia de la Herida, Ciudad Imaginación*, 2015, p. 36-37.
- Pena Mejía, Adriana. « Negra menta: por un reconocimiento a la mujer afrocolombiana ». *Artelogie*, n° 9, juin 2016, <https://doi.org/10.4000/artelogie.322>.
- Pérez-Ratton, Virginia, et Tamara Díaz Bringas. *Nadín Ospina: Pop-Colonialismo*. Teor/ética, 2001.
- Ponce de León, Carolina. « Precolombino postmoderno ». *Poliester*, vol. 4, n° 11, hiver 1995, p. 28-31.
- Quinto, Hugo, et al. *GAP...unchecked!!! artistas contemporáneos del interior guatemalteco*. 2010, https://issuu.com/dsagastume/docs/gap_unchecked.
- Restrepo, José Alejandro, et Carlos Basualdo. *TransHistorias: historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*. Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 2001.
- Restrepo, José Alejandro. « Las islas de la utopía ». *Estéticas y opción decolonial*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 133-45.
- Rodriguez, Antoine. « De novias, quinceañeras, sirenas y muxes*: las desidentificaciones trans* performáticas mexicanas de Lía García y de Lukas Avendaño ». *Sociocriticism [En ligne]*, vol. XXXV, n° 1, 2020, <https://revues.univ-tlse2.fr/sociocriticism/index.php?id=2857#ftn12>.

- Rodríguez Mazabel, Floresmiro. « Benjamín Jacanamijoy, Uaira Uaua: Trama de colores para renovar el mundo ». *Nómadas*, n° 34, abril 2011, p. 188-99.
- Rojas-Sotelo, Miguel. « Narcoaesthetics in Colombia, Mexico, and the United States: Death Narco, Narco Nations, Border States, Narcochingadazo? » *Latin American Perspectives*, vol. 41, n° 2, mars 2014, p. 215-31, <https://doi.org/10.1177/0094582X13518757>.
- . « Postales de un territorio excéntrico ». *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, vol. 4, n° 5, janvier 2010, p. 118-33.
- Rojas-Sotelo, Miguel, et Raúl Moarquench Ferrera Balanquet. « Decolonial AestheSis at the 11th Havana Biennial ». *Social Text On line*, juillet 2013, https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aestheSis-at-the-11th-havana-biennial/.
- . « Decolonial Aesthetics: Collective Creative Practice in Progress ». *IDEA Arts + Society*, n° 39, 2011, p. 89-109.
- Romero Flores, Javier Reynaldo. « Interculturalidad y liberación. A propósito del Carnaval de Oruro ». *Dinámicas interculturales en contextos (trans)andinos*, Centro de Ecología y Pueblos Andinos CEPA/ Consejo Interuniversitario Flamenco VLIR-UOS, 2009, p. 97-127.
- . « Legitimación de la modernidad/colonialidad en el carnaval de Oruro ». *T'inkazos*, n° 31, 2012, p. 137-56.
- . « Sensibilidades vitales: fiesta, color, movimiento y vida en el espacio festivo de Oruro-Bolivia ». *Estéticas y opción decolonial*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 233-48.
- Rosa, Rodrigo Rey. « Retorno a Chichicastenango ». *Cahiers d'études romanes*, n° 38, juin 2019, p. 273-82, <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.9440>.
- Rubiano, Elkin. « Discursos curatoriales y prácticas artísticas: Aciertos y desencuentros en "Estéticas decoloniales" ». *Arte y emancipación estética*, édité par Porfirio Cardona Restrepo et Augusto Solórzano, Primera edición, Universidad Pontificia Bolivariana, 2012, p. 55-74.
- Schlenker, Alex. « Imagen, Memoria, Modernidad: "Perspectivas-Otras" para el abordaje de la representación visual ». *Estéticas y opción decolonial*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 163-207.
- , éditeur. *Desenganche: visualidades y sonoridades otras*. La Tronkal, 2010.
- , éditeur. *Fronteras y bordes los desafíos transdisciplinarios del arte contemporáneo*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2016.

Sigal, Pete. « Colonial Reflections/ Magical Imaginations: Pedro Lasch's Tezcatlipoca ». *Black Mirror/ Espejo Negro*, John Hope Franklin Humanities Institute : Nasher Museum of Art at Duke University, 2010, p. 74-83.

Vázquez, Rolando, et Daniel B. Chávez. « Precedence, trans* and the decolonial ». *Angelaki. Journal of the theoretical humanities*, vol. 22, n° 2, juin 2017, p. 39-46.

Vázquez, Rolando, et Walter Mignolo. « Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings ». *Social Text On line*, juillet 2013, https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aestheSis-colonial-woundsdecolonial-healings/

Articles de journaux et magazines

Allen, Jennifer. « Censorship in Austria; De Stichting Stedelijk; The Vincent 2006; Regina José Galindo in Paris ». *Artforum*, 3 janvier 2006, <https://www.artforum.com/news/censorship-in-austria-de-stichting-stedelijk-the-vincent-2006-regina-jose-galindo-in-paris-10164>.

« Austria retira los polémicos carteles sexuales proeuropeos ». *El País*, 30 décembre 2005. [elpais.com, https://elpais.com/internacional/2005/12/30/actualidad/1135897207_850215.html](https://elpais.com/internacional/2005/12/30/actualidad/1135897207_850215.html).

Cazali, Rosina. « Chavajay: poéticas del lugar común ». *Albedrío.org*, 27 juin 2007, <http://www.albedrio.org/htm/articulos/r/rcazali-001.htm>.

De nombres y dignidades - Barrancópolis. 10 août 2016, <https://barrancopolis.com/de-nombres-y-dignidades/>.

García, Lía, et Tadeo Cervantes. « Hacia otra pedagogía radical de la proxémica y de lo habitable ». *Terremoto*, n° 13, otoño 2018, <https://terremoto.mx/revista/hacia-otra-pedagogia-radical-de-la-proxemica-y-de-lo-habitable/>.

Hernández, Oswaldo J. « Benvenuto Chavajay “Lo híbrido que puede ser lo contemporáneo” ». *Magacín siglo 21*, 5 septembre 2010, p. 6-7.

Kirk, Lisbeth. « EU Sex-Posters Spark Protests in Austria ». *EUobserver*, 29 décembre 2005, <https://euobserver.com/political/20612>.

Kraske, Marion, et Annette Langer. « Scandal in Austria: Art or Porn? » *Der Spiegel International*, 2 janvier 2006. www.spiegel.de, <https://www.spiegel.de/international/scandal-in-austria-art-or-porn-a-392803.html>.

Ochoa, Salazar. « Identidad, Descolonialidad y Resistencia, un acercamiento al pensamiento de Benvenuto Chavajay ». *La hora*, 30 janvier 2015, p. 2.

Rosales, José Luis. « Piel Canela recrea la cultura afrochoteña en sus muñecas ». *El Comercio*, 27 février 2018, <https://www.elcomercio.com/tendencias/artesantias-figuras-cultural-afrodescendientes-chota.html>.

Entretiens et communications privées

Gómez Moreno, Pedro Pablo. *Entretien avec Pedro Pablo Gómez*. Entretien réalisé par Marcelle Bruce, 21 mars 2021.

---. *Sobre los textos de presentación de Estéticas Decoloniales*. Message électronique, 15 août 2021.

Vázquez, Rolando. Entretien réalisé par Marcelle Bruce, 4 mars 2021.

Thèses et documents

Artika. *Cuando el arte carece de centro: El retorno de la fantasía romántica en cuatro artistas santandereanos*. 2010, <https://es.calameo.com/read/00615205886666f09e076>.

Cristancho, Raúl. *Guía de estudio. Imagen regional 5*. Banco de la República, 2006.

Cristancho, Raúl, et Mercedes Angola. *Guía de Estudio N° 37 : Viaje sin Mapa. Representaciones afro en el arte contemporáneo colombiano*. Banco de la República, Biblioteca Luis Angel Arango, 2006.

Estévez Tujillo, Mayra. *Estudios Sonoros desde la Región Andina UIO-BOG*. 2008. Universidad Andina Simón Bolívar, Maestría en Estudios Culturales, <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/1108>.

Garzón, Diego. *El libro que tenía que ser*. 2012, https://issuu.com/nadinospina/docs/libro_primera_parte.

Holmes Muñoz, Jesús. *Andada. Indagación sobre memorias, presencias y ausencias en mi proceso vital de des-plazamiento entre Bogotá y Las Mesas Nariñá*. 2014. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Maestría en Estudios Artísticos.

Rectoría, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. *Resolución 678*. 19 octobre 2010, https://sgral.udistrital.edu.co/xdata/rec/res_2010-678.pdf.

- . *Resolución 704*. 4 novembre 2010, https://sgral.udistrital.edu.co/xdata/rec/res_2010-704.pdf.
- . *Resolución 707*. 4 novembre 2010, https://sgral.udistrital.edu.co/xdata/rec/res_2010-707.pdf.
- . *Resolución 708*. 4 novembre 2010, https://sgral.udistrital.edu.co/xdata/rec/res_2010-708.pdf.
- Restrepo Fernández, Sara Marcela, et Ashly Andrea Vidal Mosquera. *La negra Nieves: análisis de la representación de una comunidad afrocolombiana estereotipada desde la comunicación gráfica*. 2019. Universidad Autónoma de Occidente, Proyecto de Grado para optar al título de Comunicador Social-Periodista, <https://red.uao.edu.co/bitstream/handle/10614/11959/T08963.pdf;jsessionid=340C943CC52A125EE126E978617BD588?sequence=7>.
- Romero Barragán, Rocío. *Clamor de la Razón; Iconomía, Hiperbarroco y Transhistorias en la Obra de José Alejandro Restrepo*. 2013. Universitat de Barcelona, Thèse doctorale en Histoire de l'Art.
- Romero Flores, Javier Reynaldo. *Insurgencia festiva en Oruro-Bolivia. Entre muertos, tolqas, « diablos », morenos y otros « demonios »*. 2015. Universidad Andina Simón Bolívar, Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos, <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4893>.
- Rueda Fajardo, Santiago. *Hiper/Ultra/Neo/Post: Miguel Ángel Rojas, 30 Años de Arte En Colombia*. 2004. Universitat de Barcelona, Diploma de Estudios Avanzados en Historia, Teoría y Crítica de Arte.
- . *Narrativas históricas e imágenes políticas en la obra de José Alejandro Restrepo*. 2004, <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll23/id/494>.
- Sastoque Bermúdez, Alex. *Desde lo más profundo de la existencia. Arte, chamanismo y curación*. 2009. Pontificia Universidad Javeriana, Maestría en Artes Visuales con énfasis en Expresión Audiovisual, <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/4666/tesis96.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Schlenker, Alex. *Indagaciones visuales en la representación fotográfica del foto estudio Rosales: cartografía de los flujos de poder. Apuntes de navegación de un velero llamado Plataforma SUR*. 2013. Universidad Andina Simón Bolívar, Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos, <http://hdl.handle.net/10644/3909>.
- Tisoy Tandioy, Rosa Ximena. *Soy buena semilla=Kanimi alli uiñangapa*. 2013. Universidad del Cauca, Maestría en Artes Plásticas.

Bibliographie

Histoire de la pensée latino-américaine

- Ardiles, Osvaldo, et al. *Hacia una filosofía de la liberación latinoamericana*. Editorial Bonum, 1973.
- Beorlegui, Carlos. *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano: una búsqueda incesante de la identidad*. Universidad de Deusto, 2004.
- Bohorquez, Carmen L., et al., éditeurs. *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y latino (1300-2000): historia, corrientes, temas y filósofos*. Siglo XXI, 2011.
- Bolívar, Simón. *Carta de Jamaica, 1815-2015*. Comisión Presidencial para la Conmemoración del Bicentenario de la Carta de Jamaica, 2015 (1815).
- . « Discurso pronunciado por Simón Bolívar ante el Congreso de Venezuela en Angostura, 15 de febrero de 1819 ». *Co-herencia*, vol. 16, n° 31, 2019, p. 397-424, <https://doi.org/10.17230/co-herencia.16.31.13>.
- Bonfil Batalla, Guillermo. « El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial ». *Anales de Antropología*, n° 9, p. 105-24.
- Briceño Linares, Ybelice. *Del mestizaje a la hibridación: discursos hegemónicos sobre cultura en América Latina*. Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2006.
- Calderón, Javier, et Diana López Cardona. « Orlando Fals Borda y la investigación acción participativa: aportes en el proceso de formación para la transformación ». *I Encuentro hacia una pedagogía emancipatoria en Nuestra América*, n° 1, <https://www.javeriana.edu.co/blogs/boviedo/files/pedagogoc3adas-eman-lc3b3pez-cardona-y-calderc3b3n.pdf>.
- Catelli, Laura. *Arqueología del mestizaje: colonialismo y racialización*. Ediciones Universidad de La Frontera, 2020.
- Cerutti, Horacio. *Filosofía de la liberación latinoamericana*. 3ème, Fondo de Cultura Económica, 2006 (1983).
- Donoso Miranda, Paz Valentina. *¿Ser o no ser el « accidente » de Occidente? Reflexión en torno a la tensión entre la Historia de las Ideas Latinoamericana y el Pensamiento post-colonial y decolonial*. Editorial Académica Española, 2018.
- Dos Santos, Theotonio. *Imperialismo y Dependencia*. Era, 1978.

- . *La teoría de la dependencia: balance y perspectivas*, Plaza & Janés, 2003.
- Duno, Luis. « La invención de la identidad mestiza: reflexiones sobre la ideología del mestizaje cubano ». *Revista Estudios. Revista de Estudios Culturales e Investigaciones Literarias*, n° 19, 2022, p. 35-54.
- Dussel, Enrique. *Apel, Ricoeur, Rorty y la filosofía de la liberación: con respuestas de Karl-Otto Apel y Paul Ricoeur*. Universidad de Guadalajara, 1993.
- . *Método para una filosofía de la liberación: Superación analéctica de la dialéctica hegeliana*. Sígueme, 1974.
- . *Para una ética de la liberación latinoamericana*. Siglo XXI, 1973.
- . « Pensée analectique et philosophie de la libération ». *Analogie et dialectique: essais de théologie fondamentale.*, Labor et Fides, 1982, p. 93-120.
- Dussel, Enrique D. *L'éthique de la libération: brève architectonique d'une éthique matérielle et critique*. Traduit par Albert Kasanda Lumembu, l'Harmattan, 2003.
- Dussel, Enrique et Daniel E. Guillot. *Liberación Latinoamericana y Emmanuel Levinas*. Editorial Bonum, 1975.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. 2. ed., Ed. Era, 2000 (1998).
- Faletto V., Enzo. « Los años 60 y el tema de la dependencia ». *Estudios Avanzados*, vol. 12, n° 33, août 1998, p. 109-17.
- Fals-Borda, Orlando. *Ciencia Propia y Colonialismo Intelectual*. Editorial Nuestro Tiempo, 1970.
- . *Décoloniser les sciences sociales – Descolonizar las ciencias sociales. Une anthologie bilingue de textes - Una antología bilingüe de textos de Orlando Fals Borda (1925-2008)*. Édité par Liliana Díaz et Baptiste Godrie, Editions science et bien commun, 2020, <https://doi.org/10.5281/ZENODO.4383233>.
- Fals-Borda, Orlando, et Carlos Rodrigues Brandao. *Investigación participativa*. 2° éd., Instituto del Hombre, 1986.
- Fernández Retamar, Roberto. *Calibán. Apuntes sobre la cultura en nuestra América*. Diógenes, 1971.
- . *Nuestra América y el Occidente*. UNAM, 1978.
- Freire, Paulo. *L'éducation pratique : pratique de la liberté*. éditions du Cerf, 1971.
- . *Pedagogía del oprimido*. Traduit par Jorge Mellado, 2a éd., Siglo XXI, 2005 (1970). [Pédagogie des opprimés: suivi de *Conscientisation et Révolution; traduit du brésilien*. La

Découverte/Maspero, 1983/ *La pédagogie des opprimés*. Traduit par Melenn Kerhoas et Élodie Dupau, Agone, 2021].

Godrie, Baptiste, éditeur. « Orlando Fals Borda, figure de l'intellectuel décolonial engagé ». *Décoloniser les sciences sociales – Descolonizar las ciencias sociales. Une anthologie bilingue de textes - Una antología bilingüe de textos de Orlando Fals Borda (1925-2008)*, Editions science et bien commun, 2020, p. 1-27, <https://doi.org/10.5281/ZENODO.4383233>.

González Casanova, Pablo. « Colonialismo interno ». *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas.*, CLACSO, 2006, p. 409-34.

Guamán Poma de Ayala, Felipe. *Nueva crónica y buen gobierno: codex péruvien illustré*. 2e réimpr, Institut d'ethnologie, 1989 (1615-1616).

Hurtado López, Fátima. *Dialogues philosophiques Europe-Amérique latine : vers un universalisme ouvert à la diversité. Enrique Dussel et l'éthique de la libération*. 2013. Université Paris I- Panthéon-Sorbonne, Universidad de Granada.

---. « Universalisme ou pluriversalisme ? Les apports de la philosophie latino-américaine ». *Tumultes*, vol. 2017/1, n° 48, mai 2017, p. 39-50.

Kusch, Rodolfo. *América profunda*. 4ème, Editorial Biblos, 2020 (1962).

---. *Geocultura del Hombre Americano*. Fernando García Cambeiro, 1976.

Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 3era éd., Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007 (1928).

---. « El problema de las razas en la América Latina ». *La tarea americana*. CLACSO : Prometeo Libros, 2010 (1929) , p. 65-112.

---. « El problema del Indio ». *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 3era éd., Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007 (1928), p. 26-38.

---. *La tarea americana*. Édité par Héctor Alimonda, CLACSO : Prometeo Libros, 2010 (1929).

Marini, Ruy Mauro. *América latina, dependencia y globalización*. Édité par Carlos Eduardo Martins, 2 ed. Rev., Siglo del Hombre Ed, 2009.

---. « La crisis del desarrollismo ». *La teoría social latinoamericana*, vol. 2, Ediciones El Caballito, 1994, p. 135-54.

Marini, Ruy Mauro, et Mária Millán, éditeurs. *La teoría social latinoamericana*, vol. 1: Los orígenes, Ediciones El Caballito, 1994.

- , éditeurs. *La teoría social latinoamericana*, vol. 2: Subdesarrollo y Dependencia, Ediciones El Caballito, 1994.
- , éditeurs. *La teoría social latinoamericana*, vol. 4: Cuestiones contemporáneas, Ediciones El Caballito, 1996.
- Martí, José. « Los códigos nuevos ». *Obras Completas*, vol. 7, Centro de Estudios Martinianos, 2001 (1877), p. 98-102.
- . « Nuestra América ». *Obras Completas*, vol. 6, Editorial Nacional de Cuba, 1963 (1891), p. 15-23.
- O’Gorman, Edmundo. *La invención de América. El Universalismo de la cultura de Occidente*. Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*. Cátedra : Música Mundana Maqueda, 2002.
- Paz, Octavio. « Palabras al Simposio ». *Simposio de Austin : El artista latinoamericano y su identidad*, par Damián Bayón, Monte Avila, 1977.
- Rappaport, Joanne. « ¿Quién es mestizo? Descifrando la mezcla racial en El Nuevo Reino de Granada, siglos XVI y XVII ». *Varia Historia*, vol. 25, n° 41, juin 2009, p. 43-60.
- Rodó, José Enrique. *Ariel*. Édité par Belén Castro, Cátedra, 2000 (1900).
- Rojas-Mix, Miguel. *Los cien nombres de América: eso que descubrió Colón*. Lumen, 1991.
- Sábato, Hilda. *Repúblicas del Nuevo Mundo: el experimento político latinoamericano del siglo XIX*. Taurus, 2021.
- Sánchez Ramos, Irene, et Raquel Sosa Elízaga, éditeurs. *América Latina: los desafíos del pensamiento crítico*. Siglo Veintiuno Editores, 2004.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo: civilización y barbarie*. Édité par Roberto Yahni, Cátedra, 1990 (1845).
- Vasconcelos, José. *La raza cósmica*. Séptima edición, Editorial Porrúa, 2012 (1925).
- Zea, Leopoldo, éditeur. *América Latina en sus ideas*. Unesco ; Siglo Veintiuno Editores, 1986.
- . *El pensamiento latinoamericano*. 3. ed, Ariel, 1976.
- . *La filosofía americana como filosofía sin más*. Siglo XXI Editores, 2005.

Études Culturelles

Modernité/Colonialité

- Aguer, Bárbara, éditeur. *Cartografías del poder y descolonialidad*. Ediciones del Signo, 2014.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/ La frontera*. Traduit par Carmen Valle, Capitán Swing, 2016.
- Boidin, Capucine, et Fátima Hurtado López, éditeurs. *Philosophie de la libération et tournant décolonial*. IHEAL Éditions, 2009.
- Borsani, María Eugenia, et Pablo Quintero, éditeurs. *Los desafíos decoloniales de nuestros días: pensar en colectivo*. Educo, Editorial de la Universidad Nacional del Comahue, 2014.
- Bourguignon Rougier, Claude, et al., éditeurs. *Penser l'envers obscur de la modernité : une anthologie de la pensée décoloniale latino-américaine*. Pulim, 2014.
- . *Un dictionnaire décolonial*. Éditions science et bien commun, 2021, <https://scienceetbien-commun.pressbooks.pub/colonialite/>.
- Bourguignon Rougier, Claude, et Phillippe Colin. *La réception de la théorie décoloniale en France. Retour sur le supçon d'essentialisme*. 2015, https://www.academia.edu/19642866/La_reception_de_la_theorie_d%C3%A9coloniale_en_France._Retour_sur_le_soup%C3%A7on_dessentialisme.
- Carballo, Francisco, et Walter Mignolo. *Una concepción descolonial del mundo*. Ediciones del Signo, 2014.
- . « Hacia la cartografía de un nuevo mundo: pensamiento descolonial y desoccidentalización (un diálogo con Walter Mignolo) ». *Otros Logos, Revista de estudios críticos*, n° 3, décembre 2012, p. 237-67.
- Castro-Gómez, Santiago. « Apogeo y decadencia de la teoría tradicional. Una visión desde los intersticios ». *Estudios culturales latinoamericanos: retos desde y sobre la región andina*, Universidad Andina Simón Bolívar : Abya Yala, 2003, p. 59-72.
- . « Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la “invención del otro” ». *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*, édité par Edgardo Lander, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO ; UNESCO, Unidad Regional de Ciencias Sociales y Humanas para América Latina y el Caribe, 2000, p. 145-61.
- . *Crítica de la razón latinoamericana*. Segunda edición ampliada, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2011.

- . *El tonto y los canallas: notas para un republicanismo transmoderno*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019.
- . *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
- . *La poscolonialidad explicada a los niños*. Editorial Universidad del Cauca : Instituto Pensar, Universidad Javeriana, 2005.
- , éditeur. *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*. Pensar, Instituto de Estudios Sociales y Culturales : Pontificia Universidad Javeriana, 2000.
- , et al, éditeurs. *Pensar (en) los intersticios: teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Pensar : Pontificia Universidad Javeriana, 1999.
- . « ¿Qué hacer con los universalismos occidentales? Observaciones en torno al “giro decolonial” ». *Pensar distinto, pensar de(s)colonial*, Fundación Editorial el perro y la rana, 2020, p. 13-44.
- Castro-Gómez, Santiago, et María Teresa Garzón. « Editorial ». *Nómadas*, n° 26, Abril 2007, <http://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/inicio/23-teorias-decoloniales-en-america-latina-nomadas-26>.
- Castro-Gómez, Santiago, et Ramón Grosfoguel, éditeurs. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editores : Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, IESCO-UC : Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar, 2007.
- Castro-Gómez, Santiago, et Eduardo Mendieta, éditeurs. *Teorías sin disciplina: Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. Miguel Ángel Porrúa ; University of San Francisco, 1998.
- Catelli, Laura, et al. « Introducción: pensar lo colonial ». *Tabula Rasa*, n° 29, juillet 2018, <https://doi.org/10.25058/20112742.n29.01>.
- Colin, Philippe, et Lissell Quiroz. *Pensées décoloniales : une introduction aux théories critiques d'Amérique latine*. Zones, 2023.
- Coronil, F. « Can Postcoloniality Be Decolonized? Imperial Banality and Postcolonial Power ». *Public Culture*, vol. 5, n° 1, octobre 1992, p. 89-108, <https://doi.org/10.1215/08992363-5-1-89>.
- Coronil, Fernando. « Beyond Occidentalism : Toward Nonimperial Geohistorical Categories ». *Cultural Anthropology*, vol. 11, n° 1, février 1996, p. 51-87.
- . « Del eurocentrismo al globocentrismo: la naturaleza del poscolonialismo ». *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*,

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO ; UNESCO, Unidad Regional de Ciencias Sociales y Humanas para América Latina y el Caribe, 2000, p. 87-111.

---. « Más allá del occidentalismo: Hacia categorías geohistóricas no imperialistas ». *Teorías sin disciplina: Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, Miguel Ángel Porrúa ; University of San Francisco, 1998.

Curiel, Ochy. « Construire des méthodologies féministes depuis le féminisme décolonial ». *Pensée féministe décoloniale*, traduit par Lissell Quiroz, Anacaona Editions, 2022, p. 98-122.

Dube, Saurabh, et al., éditeurs. *Modernidades coloniales: otros pasados, historias presentes*. El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y Africa, 2004.

Dussel, Enrique. *1492: El encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. Plural, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Andrés, 1994. [*1492 l'occultation de l'autre*. Traduit par Christian Rudel, Editions ouvrières, 1992].

---. *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*. 2. ed, Trotta, 1998.

---. « Europa, modernidad y eurocentrismo ». *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Clacso Buenos Aires, 2000, p. 41-53.

---. *Filosofía de la cultura y transmodernidad: Ensayos*. UACM, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.

---. *Filosofías del sur: descolonización y transmodernidad*. Ediciones Akal, 2015.

---. « La nueva Edad del mundo. La Transmodernidad ». *Filosofías del sur: descolonización y transmodernidad*, Ediciones Akal, 2015, p. 257-94.

---. « Meditaciones anti-cartesianas: sobre el origen del anti-discurso filosófico de la Modernidad. » *Tabula Rasa*, n° 9, juillet 2008, p. 153-97.

---. « Sistema-Mundo y “Transmodernidad” ». *Modernidades coloniales: otros pasados, historias presentes*, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2004, p. 201-26.

---. « Transmodernidad e interculturalidad (Interpretación desde la filosofía de la liberación) ». *Filosofía de la cultura y transmodernidad: Ensayos*, UACM, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015, p. 17-69.

Escobar, Arturo. « El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o post-desarrollo? » *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Clacso Buenos Aires, 2000.

- . *La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Fundación Editorial el perro y la rana, 2007.
- . « Mundos y Conocimientos de otro modo, el programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano ». *Tabula Rasa*, traduit par Eduardo Restrepo, n° 1, enero-diciembre 2003, p. 51-86.
- . *Sentir-penser avec la terre : l'écologie au-delà de l'Occident*. Traduit par Atelier de traduction de la Revue d'Études Décoloniales Minga, Éditions du Seuil, 2018.
- . *Territorios de diferencia: lugar, movimientos, vida, redes*. Traduit par Eduardo Restrepo, 1. ed en español, Enviñon Editores, 2010.
- Galceran Huguet, Montserrat. *La bárbara Europa: una mirada desde el postcolonialismo y la descolonialidad*. Traficantes de Sueños, 2016.
- Germaná, César. « Una epistemología otra: la contribución de Aníbal Quijano a la reestructuración de las Ciencias Sociales de América Latina ». *Des/colonialidad y bien vivir: un nuevo debate en América Latina*, Primera edición, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, Cátedra América Latina y la Colonialidad del Poder, 2014, p. 73-99.
- Grosfoguel, Ramón. « “Cultural Racism” and Colonial Caribbean Migrants in Core Zones of the Capitalist World-Economy ». *Review*, vol. 22, n° 4, 1999, p. 409-34.
- . « Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los Zapatistas ». *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Siglo del Hombre Editores : Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, IESCO-UC : Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar, 2007, p. 63-77. [« Vers une décolonisation des « uni-versalismes » occidentaux : le « pluri-versalisme décolonial », d'Aimé Césaire aux zapatistes ». *Ruptures postcoloniales : les nouveaux visages de la société française*, Découverte, 2010, p. 119-38].
- . « La décolonisation de l'économie politique et les études postcoloniales : transmodernité, pensée décoloniale et colonialité globale ». *Penser l'envers obscur de la modernité : une anthologie de la pensée décoloniale latino-américaine*, Pulim, 2014, p. 101-34. [« La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global ». *Tabula Rasa*, n° 4, juin 2006, p. 17-46].
- . « Les implications des altérités épistémiques dans la redéfinition du capitalisme global: Transmodernité, pensée frontalière et colonialité globale ». *Multitudes*, vol. no 26, n° 3, septembre 2006, p. 51-74, <https://doi.org/10.3917/mult.026.0051>.
- . « Preface ». *Review*, vol. 29, n° 2, 2006, p. 141-42.

- . « Prologue ». *Penser l'envers obscur de la modernité : une anthologie de la pensée décoloniale latino-américaine*, Pulim, 2014, p. 7-8.
- Grosfoguel, Ramón, et Bourguignon Rougier. « Entretien avec Ramón Grosfoguel ». *Revue d'Etudes Décoloniales*, n° 1, septembre 2016, <http://reseaudecolonial.org/2016/09/02/entretien/>.
- Grosfoguel, Ramón, et Jim Cohen. « Un dialogue décolonial sur les savoirs critiques entre Frantz Fanon et Boaventura de Sousa Santos ». *Mouvements*, vol. 72, n° 4, 2012, p. 42, <https://doi.org/10.3917/mouv.072.0042>.
- Grupo de Estudios Sobre la Colonialidad. « Los avatares de la crítica decolonial. Entrevista a Santiago Castro-Gómez ». *Tabula Rasa*, n° 16, juin 2012, p. 213-30.
- Gruzinski, Serge. « W.D. Mignolo, The Darker side of the Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization. -F.J. Cevallos-Candau et Al., Eds., Coded Encounters. Writing, Gender and Ethnicity in Colonial Latin America.- E.H. bonne & W. Mignolo, eds., Writing without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes. » *L'Homme*, vol. 37, n° 141, p. 183-85.
- Gržinić, Marina. « De-linking epistemology from capital and pluri-versality- a conversation with Walter Mignolo, part 1 ». *Reartikulacija*, n° 4, t 2008, p. 20-22.
- . « De-linking epistemology from capital and pluri-versality- a conversation with Walter Mignolo, part 2 ». *Reartikulacija*, n° 5, Automne 2008, p. 21-22.
- . « De-linking epistemology from capital and pluri-versality- a conversation with Walter Mignolo, part 3 ». *Reartikulacija*, n° 6, Printemps 2009, p. 5-7.
- Gzatambide-Fernández, Rubén, et Walter Mignolo. « Decolonial options and artistic/aesthetic entanglements: An interview with Walter Mignolo ». *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, vol. 3, n° 1, 2014, p. 196-212.
- Iglesias Turrión, Pablo, et al. « Devolviendo el balón a la cancha. Diálogos con Walter Mignolo ». *Tabula Rasa*, n° 8, juin 2008, p. 283-319.
- Jáuregui, Carlos A., et Mabel Moraña, éditeurs. *Colonialidad y crítica en América Latina: bases para un debate*. Universidad de las Américas Puebla, 2007.
- Lamus Canavate, Doris. « Diálogos descoloniales con Ramón Grosfoguel: Trasmmodernizar los feminismos ». *Tabula Rasa*, n° 7, décembre 2007, p. 323-40, <https://doi.org/10.25058/20112742.317>.
- Lander, Edgardo. « Eurocentrismo, saberes modernos y naturalización del orden global del capital ». *Modernidades coloniales: otros pasados, historias presentes*, édité par Ishita Banerjee Dube et Walter Mignolo, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2004, p. 259-83.

- , éditeur. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO ; UNESCO, Unidad Regional de Ciencias Sociales y Humanas para América Latina y el Caribe, 2000.
- . « Pensamiento crítico Latinoamericano: impugnación del eurocentrismo. » *Revista de Sociología*, n° 15, 2001, p. 13-25.
- Levander, Caroline, et Walter D. Mignolo. « Introduction: The Global South and World Dis/Order ». *The Global South*, vol. 5, n° 1, Printemps 2011, p. 1-11, <https://doi.org/10.2979/globalsouth.5.1.1>.
- López Nájera, Verónica Renata. *De lo poscolonial a la descolonización. Genealogías latinoamericanas*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Lugones, María. « Hacia un feminismo decolonial ». *La manzana de la discordia*, vol. 6, n° 2, juillet 2011, p. 105-19.
- . « Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System ». *Hypatia*, vol. 22, n° 1, Winter 2007, p. 186-209.
- . « La colonialité du genre ». *Les cahiers du CEDREF*, traduit par Javiera Cossieu-Reyes et Jules Falquet, n° 23, 2008 2019, p. 46-89, <https://doi.org/10.4000/cedref.1196>.
- Maldonado-Torres, Nelson. « El giro decolonial ». *Nuevos acercamientos a los estudios latinoamericanos: cultura y poder*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. CLACSO, 2021, p. 193-222, <https://doi.org/10.2307/j.ctv2v88dft>.
- . « La descolonización y el giro des-colonial ». *Tabula Rasa*, n° 9, juillet 2008, p. 61-72.
- . « Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto ». *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Siglo del Hombre Editores : Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, IESCO-UC : Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar, 2007, p. 127-67.
- Marañón Pimentel, Boris. « Crisis global y descolonialidad del poder: la emergencia de una racionalidad liberadora y solidaria ». *Buen vivir y descolonialidad: crítica al desarrollo y la racionalidad instrumentales*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Económicas, 2014, p. 21-60.
- Mignolo, Walter. « Cambiando las éticas y las políticas del conocimiento: lógica de la colonialidad y poscolonialidad imperial ». *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad : (antología, 1999-2014)*, CIDOB, 2015, p. 141-72.
- , éditeur. *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Ediciones del Signo : Duke University, 2001.

- . « Descolonización epistémica y ética. La contribución de Xavier Albó y Silvia Rivera Cusicanqui a la reestructuración de las ciencias sociales desde los Andes ». *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, vol. 7, n° 3, décembre 2001, p. 175-95.
- . *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del Signo : Duke University, 2010. [*La désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*. P.I.E. Peter Lang, 2015].
- . « Diferencia colonial y razón postoccidental ». *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*, Pensar, Instituto de Estudios Sociales y Culturales : Pontificia Universidad Javeriana, 2000, p. 3-28.
- . « Editor's Introduction ». *Poetics Today*, vol. 15, n° 4, 1994, p. 505-21.
- . *El lado más oscuro del Renacimiento: alfabetización, territorialidad y colonización*. Traduit par Cristóbal Gnecco, Universidad del Cauca, 2016. [*The darker side of the Renaissance: literacy, territoriality, and colonization*. University of Michigan Press, 1995].
- . « El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. » *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Siglo del Hombre Editores : Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, IESCO-UC : Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar, 2007, p. 25-46.
- . « El potencial epistemológico de la historia oral: algunas contribuciones de Silvia Rivera Cusicanqui ». *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, CLACSO, 2002, <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100916024619/18mignolo.pdf>.
- . « Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento: sobre descolonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica ». *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad : (antología, 1999-2014)*, CIDOB, 2015, p. 173-89. [« Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique ». *Mouvements*, vol. 73, n° 1, 2013, p. 181, <https://doi.org/10.3917/mouv.073.0181>].
- . « Géopolitique de la connaissance, colonialité du pouvoir et différence coloniale ». *Multitudes*, vol. 6, n° 3, 2001, p. 56-71. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.3917/mult.006.0056>.
- . *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad : (antología, 1999-2014)*. Édité par Francisco Javier Carballo et Luis Alfonso Herrera Robles, CIDOB, 2015.
- . *Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal, 2011. [*Local histories/global designs: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton University Press, 2000].

- . « La colonialidad a lo largo y ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad ». *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO ; UNESCO, Unidad Regional de Ciencias Sociales y Humanas para América Latina y el Caribe, 2000, p. 55-85.
- . « La colonialidad: la cara oculta de la modernidad ». *Modernologías: Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo*, MACBA, 2009, p. 39-49.
- . *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Gedisa Editorial, 2007.
- . « La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso ». *Tabula Rasa*, n° 8, juin 2008, p. 243-81.
- . « Las Humanidades y los Estudios Culturales: Proyectos intelectuales y exigencias institucionales ». *Estudios culturales latinoamericanos: retos desde y sobre la región andina*, Universidad Andina Simón Bolívar : Abya Yala, 2003, p. 31-57.
- . « Lo nuevo y lo decolonial ». *Estéticas y opción decolonial*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 21-48.
- . « Looking for the Meaning of Decolonial Gesture ». *emisférica*, vol. 11, n° 1, 2014, <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-11-1-decolonial-gesture/11-1-es-says/looking-for-the-meaning-of-decolonial-gesture.html>.
- . « On Decoloniality: Second Thoughts ». *Postcolonial Studies*, vol. 23, n° 4, octubre 2020, p. 612-18, <https://doi.org/10.1080/13688790.2020.1751436>.
- . « Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de áreas ». *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, n° 176-177, juillet 1996, p. 679-96.
- . « Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina ». *Teorías sin disciplina: Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, 1. ed, Miguel Ángel Porrúa ; University of San Francisco, 1998, p. 31-57.
- . « Prefacio ». *Arte y estética en la encrucijada decolonial*, Ediciones del Signo, 2009, p. 7-13.
- . « Response: Las Meninas: A Decolonial Response ». *The Art Bulletin*, vol. 92, n° 1/2, juin 2010, p. 40-47.
- . « The Communal and the Decolonial ». *Pavilion. Journal for Politics and Culture*, n° 14, janvier 2010, p. 147-55.

- . *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Duke University Press, 2011.
- . *Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer*. Édité par Pedro Pablo Gómez Moreno, Primera edición, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes-ASAB, 2015.
- Mignolo, Walter, et Madina V. Tlostanova. « Theorizing from the Borders: Shifting to Geo- and Body-Politics of Knowledge ». *European Journal of Social Theory*, vol. 9, n° 2, mai 2006, p. 205-21, <https://doi.org/10.1177/1368431006063333>.
- Mignolo, Walter, et Catherine E. Walsh. *On decoloniality: concepts, analytics, praxis*. Duke University Press, 2018.
- Mignolo, Walter, et Arturo Escobar. *Globalization and the Decolonial Option*. Routledge, 2010.
- Minga, Atelier de traduction de la Revue d'Études Décoloniales. « Préface : Territoires en lutte, différence radicale et écologies pluriverselles : des pistes pour une autre praxis relationnelle ». *Sentir-penser avec la terre : l'écologie au-delà de l'Occident*, Éditions du Seuil, 2018, p. 9-23.
- Quijano, Aníbal. « Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina ». *Ecuador Debate*, n° 44, agosto 1998, p. 227-38.
- . « Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina ». *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*, édité par Edgardo Lander, 1. ed, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO ; UNESCO, Unidad Regional de Ciencias Sociales y Humanas para América Latina y el Caribe, 2000, p. 201-46.
- . « Colonialidad del poder y clasificación social ». *Journal of World-Systems Research*, vol. XI, n° 2, té/automne 2000, p. 342-87.
- . *Colonialidad del Poder y Des/Colonialidad del Poder*. <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/51.pdf>. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, Argentina.
- . « Colonialidad y Modernidad/Racionalidad ». *Perú Indígena*, vol. 13, n° 29, 1992, p. 11-20.
- . « Colonialité du pouvoir et démocratie en Amérique latine ». *Futur Antérieur*, juin 1994, <https://www.multitudes.net/Colonialite-du-pouvoir-et/>.
- . *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder: antología esencial*. Édité par Danilo Assis Clímaco, CLACSO, 2014.

- , éditeur. *Des/colonialidad y bien vivir: un nuevo debate en América Latina*. Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, Cátedra América Latina y la Colonialidad del Poder, 2014.
- . *Modernidad, Identidad y Utopía en América Latina*. Sociedad y Política Ediciones, 1988.
- . « ¡Qué tal raza! » *Ecuador Debate*, n° 48, diciembre 1999, p. 141-52. [« “Race” et colonialité du pouvoir ». *Mouvements*, traduit par Jim Cohen, vol. 51, n° 3, 2007, p. 111, <https://doi.org/10.3917/mouv.051.0111>].
- . « “Raza”, “Etnia” y “Nación” en Mariátegui: Cuestiones Abiertas ». *José Carlos Mariátegui y Europa: El otro aspecto del descubrimiento*, Amauta, 1993, p. 167-88. [*Aníbal Quijano. Cuestiones y Horizontes. Antología Esencial. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, CLACSO, 2014, p. 743-75.]
- Quijano, Aníbal, et Immanuel Wallerstein. « La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial ». *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, n° 134, Diciembre 1992, p. 583-92.
- Quiroz, Lissell. « María Lugones (1944-2020) : penser le genre et la sexualité en perspective féministe décoloniale ». *Perspectives décoloniales d’Abya Yala*, <https://decolonial.hypotheses.org/2056>. Consulté le 20 décembre 2021.
- Restrepo, Eduardo, et Axel Rojas. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Universidad del Cauca, 2010.
- Romero Losacco, José, éditeur. *Pensar distinto, pensar de(s)colonial*. Fundación Editorial el perro y la rana, 2020.
- Schiwy, Freya, et Nelson Maldonado Torres. *(Des)colonialidad del ser y del saber: (videos indígenas y los límites coloniales de la izquierda) en Bolivia*. Ediciones del signo, 2006.
- Segato, Rita Laura. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos: y una antropología por demanda*. Prometeo Libros, 2015.
- Sinardet, Emmanuelle. « Introduction ». *Penser la différence culturelle du colonial au mondial. Une anthologie transculturelle.*, MIMESIS, 2019, p. 269-76.
- Tlostanova, M. V., et Walter D. Mignolo. *Learning to unlearn: decolonial reflections from Eurasia and the Americas*. Ohio State University Press, 2012.
- Urrego, Miguel Ángel. « Inconsistencias teóricas y políticas del Giro Decolonial en una época de auge de las extremas derechas en América Latina ». *Devenires*, n° 38, décembre 2018, p. 193-228.
- Wallerstein, Immanuel. *Abrir las ciencias sociales: informe de la Comisión Gulbenkian para la reestructuración de las ciencias sociales ; coordinado por Immanuel Wallerstein*.

- Siglo XXI, 2003 [*Open the social sciences: report of the Gulbenkian Commission on the Restructuring of the Social Sciences*. Stanford University Press, 1996].
- . *Comprendre le monde : introduction à l'analyse des systèmes-monde*. La Découverte, 2009.
- . *Las incertidumbres del saber*. Gedisa Editorial, 2005.
- . « L'Occident, le capitalisme et le système-monde moderne ». *Sociologie et sociétés*, vol. 22, n° 1, 1990, p. 15, <https://doi.org/10.7202/001837ar>.
- . *Le Système du monde du XVe siècle à nos jours I : Capitalisme et économie-monde (1450-1640)*. Flammarion, 1984. [*The Modern World-System I: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. Univ. of California Press, 2011]
- Walsh, Catherine. « Estudios (inter)culturales en clave de-colonial ». *Tabula Rasa*, n° 12, juin 2010, p. 209-27.
- . « Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad ». *Perspectivas y convergencias*, vol. XXIV, n° 46, juin 2005, p. 40-50.
- . « Pedagogías decoloniales caminando y preguntando. Notas a Paulo Freire desde Abya Yala. » *Entramados: educación y sociedad*, n° 1, 2014, p. 17-30.
- . « THE POLITICS OF NAMING: (Inter)Cultural Studies in de-Colonial Code ». *Cultural Studies*, vol. 26, n° 1, janvier 2012, p. 108-25, <https://doi.org/10.1080/09502386.2012.642598>.
- , éditeur. *Estudios culturales latinoamericanos: retos desde y sobre la región andina*. Universidad Andina Simón Bolívar : Abya Yala, 2003.
- et al, éditeurs. *Indisciplinar las ciencias sociales: geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder: perspectivas de lo andino*. Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador : Abya Yala, 2002.
- , éditeur. *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. vol. 1, Abya Yala, 2013.
- , éditeur. *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. 1era. edición, vol. 2, Abya Yala, 2017.
- , éditeur. *Pensamiento crítico y matriz (de) colonial*. Universidad Andina Simón Bolívar : Abya-Yala, 2005.

Wynter, Sylvia. « Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation--An Argument ». *CR: The New Centennial Review*, vol. 3, n° 3, 2003, p. 257-337, <https://doi.org/10.1353/ncr.2004.0015>.

Zapata Silva, Claudia. « El giro decolonial. Consideraciones críticas desde América Latina. » *Pléyade*, n° 21, juin 2018, p. 49-71.

Postmodernité et postcolonialité

Acheraïou, Amar. *Questioning hybridity, postcolonialism and globalization*. Palgrave Macmillan, 2011.

Ahmad, Aijaz. *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. Verso, 1992.

Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Traduit par César Aira, Manantial, 2013. [*Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*. Traduit par Françoise Bouillot, vol. 478, Éditions Payot & Rivages, 2019].

Boidin, Capucine. « Études décoloniales et postcoloniales dans les débats français ». *Cahiers des Amériques latines*, n° 62, décembre 2009, p. 129-40, <https://doi.org/10.4000/cal.1620>.

Callinicos, Alex. *Against postmodernism: a marxist critique*. Polity Press, 1989.

Catelli, Laura, et María Elena Lucero. *Materialidades (pos)coloniales y de la (de)colonialidad latinoamericana*. UNR Editora, 2014.

Chakrabarty, Dipesh. *Provincialiser l'Europe: la pensée postcoloniale et la différence historique*. Traduit par Olivier Ruchet et Nicolas Vieillescazes, Éditions Amsterdam, 2020. [*Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. Princeton University Press, 2000].

---. « Una pequeña historia de los Estudios subalternos ». *Repensando la subalternidad: miradas críticas desde/sobre América Latina*, 2010, p. 25-52.

Deleuze, Gilles. *Pourparlers, 1972-1990*. Editions de Minuit, 1990.

Dirlik, Arif. « The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism ». *Critical Inquiry*, vol. 20, n° 2, Hiver 1994, p. 328-56.

During, Simon. « Socialist Ends: The British New Left, Cultural Studies and the Emergence of Academic 'Theory' ». *Postcolonial Studies*, vol. 10, n° 1, mars 2007, p. 23-39.

Foster, Hal. *El Retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Traduit par Alfredo Brotons Muñoz, Akal, 2001.

- , éditeur. *La posmodernidad*. 7. ed, Ed. Kairós, 2008. [*The Anti-aesthetic: essays on post-modern culture*. Bay Press, 1983].
- . *Le retour du réel: situation actuelle de l'avant-garde*. La Lettre Volée, 2005.
- Hall, Stuart. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Édité par Eduardo Restrepo et al., Instituto des Estudios Sociales y Culturales Pensar, Universidad Javeriana, 2010.
- Horkheimer, Max. *Eclipse de la raison suivi de raison et conservation de soi*. Traduit par Jacques Debouzy et Jacques Laize, Payot, 1974.
- Horkheimer, Max, et Theodor W. Adorno. *La dialectique de la raison : Fragments philosophiques*. Traduit par Éliane Kaufholz-Messmer, Gallimard, 1983 (1944).
- Íñigo Clavo, María. « Usted está aquí. ¿Dónde, cuándo y para qué lo poscolonial? » *Lecturas para un espectador inquieto: arte actual*, CA2M: Comunidad de Madrid, 2012, p. 296-320.
- Jameson, Fredric. « Sobre los “Estudios Culturales” » . *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*, Paidós, 1998, p. 69-135.
- . *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983 - 1998*. Verso, 2000.
- Liotard, Jean-François. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Éd. de Minuit, 2002 (1979).
- Pinto Mosqueira, Gustavo. « La recepción de la postmodernidad en América Latina. Apuntes bibliográficos » . *Universitas Philosophica*, n° 38, juin 2002, p. 41-56.
- Prakash, Gyan. « Writing Post-Orientalist Histories of the Third World : Perspectives form Indian Historiography » . *Comparative Studies in Society and History*, vol. 32, n° 2, avril 1990, p. 383-408.
- Saïd, Edward William. *L'Orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*. Seuil, 2005 (1978).
- Spivak, Gayatri Chakravorty. « Can the Subaltern Speak ? » *Marxisme and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, 1988, p. 271-313. [*Pueden hablar los subalternos?* Traduit par Manuel Asensi, Museu d'Art Contemporani, 2009].
- . *Outside in the Teaching Machine*. Routledge, 1993.
- « The Post-colonial Critic » . *The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*, Routledge, 1990.
- Szeman, Imre. « Imagining the Future: Globalization, Postmodernism and Criticism » . *Frame: Journal of Literary Studies*, vol. 19, n° 2, 2006, p. 16-30.

Modernité

Arendt, Hannah. *Condition de l'homme moderne*. Traduit par Georges Fradier, Calmann-Lévy, 2014.

Arnason, Johann P. « The Imaginary Constitution of Modernity ». *Autonomie et autotransformation de la société*, Librairie Droz, 1989, p. 323-38, <https://doi.org/10.3917/droz.bu-sin.1989.01.0323>.

Balibar, Étienne, et Immanuel Wallerstein. *Race, nation, classe : les identités ambiguës*. 2e éd, La Découverte, 2007.

Baudrillard, Jean, et al. « MODERNITÉ ». *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universa-lis-edu.com.proxy.scd.univ-lille3.fr/encyclopedie/modernite/>. Consulté le 4 septembre 2017.

Castoriadis, Cornelius. *Les carrefours du labyrinthe 3 : Le monde morcelé*. Éditions du Seuil, 1999.

Descartes, René. *Méditations Métaphysiques*. 1614, http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/old2/file/descartes_meditations.pdf.

Dumont, Louis. *Essais sur l'individualisme : une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*. Éd. du Seuil, 1991.

Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Gallimard, 2008 (1969).

---. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Gallimard, 2005 (1966).

---. *L'ordre du discours : Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Gallimard, 2009.

---. *Philosophie : anthologie*. Édité par Arnold Ira Davidson, Gallimard, 2005.

Giddens, Anthony. *Consecuencias de la modernidad*. Alianza, 1997. [*Les conséquences de la modernité*. Ed. L'Harmattan, 2007].

Habermas, Jürgen. « La modernité, un projet inachevé ». *Critique*, n° 413, octobre 1981. [« La modernidad, un proyecto incompleto. » *La posmodernidad*, édité par Hal Foster, 7. ed, Ed. Kairós, 1985, p. 19-36].

---. *Le discours philosophique de la modernité : douze conférences*. Gallimard, 2011.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *La raison dans l'histoire : introduction à la philosophie de l'histoire*. Traduit par Kostas Papaioannou, Plon, 1965 (1822).

---. *Leçons sur l'histoire de la philosophie: introduction : système et histoire de la philosophie*. Traduit par Jean Gibelin, Gallimard, 1955 (1805). [*Lecciones sobre la filosofía de la historia universal: edición abreviada que contiene: introducción (general y especial), mundo griego y mundo romano*. Traduit par José Gaos, Tecnos, 2014]

Martuccelli, Danilo. *Qu'en est-il de la modernité ? = About modernity*. Revue internationale de philosophie, 2017.

Meschonnic, Henri. *Modernité, modernité*. Gallimard, 1993.

Raulet, Gérard. « Ce que modernité veut dire ». *Ce que modernité veut dire (I)*, Presses universitaires de Bordeaux, 1994, p. 119-39.

Touraine, Alain. *Critique de la modernité*. Fayard, 1992.

Vadé, Yves, éditeur. *Ce que modernité veut dire*. Presses universitaires de Bordeaux, 1994.

Art et esthétique

Esthétique, art moderne, art contemporain, art global

Abungu, George. « La Déclaration : une question controversée ». *Les Nouvelles de l'ICOM*, vol. 57, n° 1, 2004.

Araeen, Rasheed. « New Internationalism, or the Multiculturalism of Global Bantustans ». *Global visions: towards a new internationalism in the visual arts*, par Jean Fisher, Kala Press in association with the Institute of International Visual Arts, 1994, p. 3-11.

Arnaldo, Javier, et Eva Fernández del Campo, éditeurs. *El arte en su destierro global: cultura contemporánea y desarraigo*. Círculo de Bellas Artes, 2012.

Artprice, et Fiac. *Le Marché de L'Art Contemporain 2008/2009*. Artprice.

Athanassopoulos, Vangelis, et Marc Jimenez, éditeurs. *La pensée comme expérience : esthétique et déconstruction*. Publications de la Sorbonne, 2016.

Avanessian, Armen. « Tomorrow Today ». *DIS Magazine*, 8 septembre 2015, <http://dismagazine.com/blog/78332/tomorrow-today-armen-avanessian/>.

Aznar, Yayo, et Pablo Martínez, éditeurs. *Lecturas para un espectador inquieto: arte actual*. CA2M : Comunidad de Madrid, 2012.

Badger, Gina. « States of Post Coloniality/ Decolonial Aesthetics ». *Fuse*, vol. 36, n° 4, Fall 2013, p. 1-2.

- Balzer, David. *Curationism: how curating took over the art world and everything else*. Coach House Books, 2014.
- Barriendos Rodríguez, Joaquín. « Desplazamientos (trans)culturales. Arte global, movilidad y perifericidad en el sistema internacional del arte contemporáneo / Déplacements (trans)culturels. L'art mondial, la mobilité et la périphérie dans le système international de l'art contemporain ». *Inter : art actuel*, n° 102, printemps 2009, p. 38-45.
- . « Le Système International de l'art contemporain. Universalisme, colonialité et transculturalité ». *Revue 2.0.1*, mai 2010, http://www.revue-2-0.net/files/201_barriendos_fr.pdf.
- . « Un cosmopolitisme esthétique ? de l'"effet Maficiens" et d'autres antinomies de l'hospitalité artistique globale. » *Géoeesthétique*, Éditions B42, 2014, p. 157-63.
- Batteux, Charles. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Durand, 1746.
- Baudelaire, Charles. « Le Peintre de la vie moderne ». *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, tome III*, Calamann Lévy, 1885, p. 51-114.
- Bellet, Harry, et al. « L'évolution des lieux de la concurrence : le cas du marché de l'art contemporain ». *Entreprises et histoire*, vol. 53, n° 4, 2008, p. 91, <https://doi.org/10.3917/eh.053.0091>.
- Belting, Hans. « Introduction ». *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, Hatje Cantz, 2009, p. 1-27.
- . *The End of the History of Art?* University of Chicago Press, 1987.
- Belting, Hans, et Andrea Buddensieg, éditeurs. *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*. Hatje Cantz, 2009.
- Bourdieu, Pierre. « Le marché des biens symboliques ». *L'Année sociologique (1940/1948)*, vol. 22, n° Troisième série, 1971, p. 49-126.
- Bourriaud, Nicolas. « Altermodern ». *Altermodern : Tate Triennial*, édité par Tate Britain et al., Tate Publ, 2009, p. 11-24.
- . « Altermodern Manifesto ». *Tate Modern*, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodern-explained-manifesto>. Consulté le 28 mai 2017.
- . *Altermodern: video interview with Nicholas Bourriaud*. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/altermodern-explain-altermodern/altermodern-video>. Consulté le 1 avril 2009.
- . *Esthétique relationnelle*. Les presses du réel, 1999.

- . *Formes de vie: l'art moderne et l'invention de soi*. Denoël, 2009.
- . *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*. Denoël, 2009.
- . *Radicante*. Traduit par Michèle Guillemont, Adriana Hidalgo editora, 2009.
- Breitwieser, Sabine. *Modernologías: Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo*. MACBA, 2009.
- Chateau, Dominique. *Qu'est-ce qu'un artiste ?* Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- Cheng, François. *Cinq méditations sur la beauté*. Albin Michel, 2017.
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, 2010.
- . *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*. Editions du Seuil, 2000.
- David, Catherine, et Xavier Antich. *Transcripción de la conversación entre Catherine David y Xavier Antich en el marco del encuentro Representaciones árabes contemporáneas. La ecuación iraquí (II), organizado por la UNIA de Sevilla*. 2004, http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=13.
- Deflaux, Fanchon. « Le compte rendu d'exposition dans la configuration de l'art actuel : jeux de tensions et de perspectives ». *Culture & Musées*, vol. 15, n° 1, 2010, p. 93-113, <https://doi.org/10.3406/pumus.2010.1612>.
- Enwezor, Okwui. « Modernity and Postcolonial Ambivalence ». *Altermodern : Tate Triennial*, Tate Publ, 2009, p. 27-40.
- . « The Black Box ». *Documenta 11, Platform 5: Exhibition: Catalogue*, Hatje Cantz, 2002.
- Esquivel, Patrícia. *L'autonomie de l'art en question : l'art en tant qu'art*. Harmattan, 2008.
- Farinelli, Franco. « La production spatiale de la société ». *Géoesthétique*, Éditions B42, 2014, p. 111-17.
- Faure, Elie. *Histoire de l'Art : L'art moderne*. G. Crès, 1921.
- Garzón, Sara. « Manuel Amaru Cholango: Decolonizing Technologies and the Construction of Indigenous Futures ». *Arts*, vol. 8, n° 4, décembre 2019, p. 163, <https://doi.org/10.3390/arts8040163>.
- Gómez Moreno, Pedro Pablo, éditeur. *Arte y etnografía: de artistas, textos, contextos, mapeos y paseantes*. 1. ed, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2007.

- Gómez Moreno, Pedro Pablo, et Edgar Ricardo Lambuley Alférez, éditeurs. *La investigación en artes y el arte como investigación*. 1. ed, Fondo de Publ. Univ. Distrital Francisco José de Caldas, 2006.
- González Panizo, Javier. « Hacia el Arte Post-Contemporáneo o la Enésima Muerte del Arte ». *[esferapublica]*, 7 juillet 2017, <https://esferapublica.org/hacia-arte-post-contemporaneo-la-enesima-muerte-del-arte/>.
- Guasch, Ana María. *El arte en la era de lo global, 1989-2015*. Alianza Editorial, 2016.
- . *Los manifiestos del arte posmoderno: Textos de exposiciones, 1980-1995*. Akal, 2000.
- Heinich, Nathalie. *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'Age classique*. Éditions de Minuit, 1993.
- . *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*. Gallimard, 2014.
- Heinich, Nathalie, et Roberta Shapiro, éditeurs. *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012, <https://doi.org/10.4000/books.editionsehess.1098>.
- Hume, David. *Essai sur la règle du goût*. J.-M. Tremblay, 2010 (1757), <https://doi.org/10.1522/030166161>.
- James, David. « Modern/Altermodern ». *Time: A Vocabulary of the Present*, NYU Press, 2016, p. 66-81.
- Jauß, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Traduit par Claude Maillard, Gallimard, 2005.
- Jimenez, Marc. « Penser l'art aujourd'hui... malgré tout ! » *Penser l'art : Séminaire interarts de Paris*, Klincksieck, 2009, p. 265-70.
- . *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Gallimard, 1997.
- Kant, Immanuel. *Anthropologie d'un point de vue pragmatique: précédé de Michel Foucault, introduction à l'anthropologie*. Traduit par Michel Foucault, Vrin, 2008 (1798).
- . *Critique de la faculté de juger*. Traduit par Alexis Philonenko, Ed. rev. avec des notes nouv, Libr. Philosophique Vrin, 1993 (1790).
- . *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique Réponse à la question "Qu'est-ce-que les Lumières ?* Traduit par Jacqueline Laffitte, Nathan, 2009 (1784).
- Kaufmann, Thomas DaCosta. *Toward a geography of art*. University of Chicago Press, 2004.

- Kristeller, Paul Oskar. « The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I ». *Journal of the History of Ideas*, vol. 12, n° 4, octobre 1951, p. 496, <https://doi.org/10.2307/2707484>.
- Lang, Berel, éditeur. *The death of art*. Haven, 1984.
- Lau, Charlene. « ALTERMODERN: TATE TRIENNIAL 2009 ». *C : International Contemporary Art*, n° 102, 2009, p. 52-53.
- Mairesse, François, et Bernard Deloche. « La question du jugement sur les expositions d'art ». *Culture & Musées*, vol. 15, n° 1, 2010, p. 23-51, <https://doi.org/10.3406/pumus.2010.1609>.
- Mari, Bartomeu. « Presentación ». *Modernologías: Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo*, MACBA, 2009, p. 7-8.
- Mazlish, Bruce. *The new global history*. Routledge, 2006.
- McEvelley, Thomas. *Art & Otherness: Crisis in Cultural Identity*. McPherson & Co Publishers, U.S, 1992.
- Medina, Cuauhtémoc. « Sud, Sud, Sud, Sud ». *Géoesthétique*, Éditions B42, 2014, p. 119-21.
- Montagnon, Florence. « La substitution de l'exposition à l'œuvre ». *Culture & Musées*, vol. 15, n° 1, 2010, p. 137-54, <https://doi.org/10.3406/pumus.2010.1615>.
- . « L'Œuvre d'exposition : Enjeux et procès du concept de l'exposition d'art contemporain ». *Culture & Musées*, n° 11, 2008, p. 107-08.
- Morton, Tom. « Tate Triennial 2009 ». *Frieze*, n° 120. *frieze.com*, <https://frieze.com/article/tate-triennial-2009>. Consulté le 17 avril 2020.
- Mosquera, Gerardo, et Nikos Papastergiadis. « La geo-política del arte contemporáneo ». *Errata*, n° 14, décembre 2015, p. 18-38.
- Moulin, Raymonde. « Le marché et le musée La constitution des valeurs artistiques contemporaines ». *Revue Française de Sociologie*, vol. 27, n° 3, juillet 1986, p. 369, <https://doi.org/10.2307/3321315>.
- Papastergiadis, Nikos. *Cosmopolitanism and Culture*. John Wiley & Sons, 2013.
- Philipsen, Lotte. *Globalizing Contemporary Art: The Art World's New Internationalism*. Aarhus University Press, 2010.
- Piotrowski, Piotr. « Du tournant spatial ou une histoire horizontale de l'art ». *Géoesthétique*, Éditions B42, 2014, p. 123-31.
- Quiros, Kantuta, et Aliocha Imhoff. *Géoesthétique*. Éditions B42, 2014.

- Ramírez, Pablo José, éditeur. *Absurdo*. Ciudad de la Imagination, 2014, <https://issuu.com/ciudadimagination/docs/absurdo-es-low>.
- Rancière, Jacques. *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art*. Editions Galilée, 2011.
- Ribeiro, Renata. « Expositions de arte global como idearios de redefinición geopolítica y social a finales del siglo XX ». *humanidades*, vol. 8, n° 2, juin 2018, p. 1, <https://doi.org/10.15517/h.v8i2.33672>.
- Rigat, Françoise. « Les textes expographiques : pour une approche de la langue-culture dans les expositions d'art moderne ». *Éla. Études de linguistique appliquée*, vol. 138, n° 2, 2005, p. 153.
- Sánchez Medina, Mayra. « La Estética, ¿un saber sobre el arte? » *Fronteras y bordes los desafíos transdisciplinarios del arte contemporáneo*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2016, p. 18-30.
- Schmitz, Edgar. « Tate Triennial 2009 ». *Artforum International*, vol. 47, n° 9, mai 2009, p. 228-29.
- Spettel, Elisabeth. « Esthétique relationnelle : Réorientation du manifeste dans l'art contemporain ». *Études littéraires*, vol. 44, n° 3, juin 2014, p. 47-59, <https://doi.org/10.7202/1025480ar>.
- Stallabrass, Julian. *Art incorporated: the story of contemporary art*. Oxford University Press, 2004.
- Suntharalingam, Silaja. « Tate Triennial 2009: Positioning Global Strategies at Tate Britain ». *Tate Encounters*, vol. Edition 5, juillet 2010, <http://www2.tate.org.uk/tate-encounters/edition-5/Silaja-Suntharalingam-Tate-Triennial-2009.pdf>.
- Tallon, Alain. « Arts et artistes à la Renaissance ». *L'Europe de la Renaissance*, vol. 2^e éd., Presses Universitaires de France, 2013, p. 69-84.
- Talon-Hugon, Carole. *L'art victime de l'esthétique*. Hermann, 2014.
- . *L'esthétique*. Presses Universitaires de France, 2018.
- Tapia, Abu Faisal Sergio. « El Manifiesto del Arte Post-Contemporáneo en Resistencia ». *Musée International d'Art Post-contemporain en résistance*, 18 mai 2021, <https://www.miapcr-museum.ar/2023/06/el-manifiesto-del-arte-post.html>.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Traduit par Francisco Rodríguez Martín, Tecnos, 2002.
- Tate Britain, éditeur. *Altermodern: Tate Triennial*. Tate Publ, 2009.

Toussaint, Evelyne, éditeur. *Postcolonial/Décolonial: la preuve par l'art*. Presses Universitaires du Midi, 2021.

Valencia Cardona, Mario Armando. « Artes integradas, saber ambiental y poder: racionalidad ambiental como fundamento epistémico de las artes integradas y base de una estética crítica intercultural en el contexto de la crisis civilizatoria. Cuatro tesis. » *Estudios artísticos: conversaciones desde Abya Yala*, édité par Pedro Pablo Gómez Moreno, Facultad de Artes-ASAB, 2014, p. 15-28.

Verhagen, Marcus. « The Nomad and the Altermodern. The Tate Triennial ». *Third Text*, vol. 23, n° 6, novembre 2009, p. 803-12.

Villegas, Luisa. « ¿Opacar los bordes, reactivar la otredad? Curadurías críticas en la era de la diversidad ». *post(s)*, vol. 7, 2021, p. 98-130.

Weibel, Peter, et al., éditeurs. *Contemporary art and the museum: a global perspective*. Hatje Cantz : [Distributed in the] U.S.A/North America, D.A.P., Distributed Art Publishers, 2007.

Westphal, Bertrand. *Atlas des égarements : études géocritiques*. Les Éditions de Minuit, 2019.

Zarobell, John. *Art and the Global Economy*. University of California Press, 2017.

Art latino-américain

Acha, Juan. « Hacia un pensamiento visual independiente ». *Hacia una teoría americana del arte*, Ediciones del Sol, 1991, p. 33-83.

---. *Hacia una teoría americana del arte*. Ediciones del Sol, 1991.

Ades, Dawn. *Art in Latin America: the modern era, 1820-1980*. Yale University Press, 1989.

Amaral, Aracy. « Art in Latin America: Permanencia de lo Pintoresco ». *Visión del Arte Latinoamericano en la década de 1980*, Centro Wilfredo Lam, 1994, p. 69-73.

Arteaga, Agustín et Galeries nationales du Grand Palais (France), éditeurs. *Mexique 1900-1950 : Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco et les avant-gardes*. Réunion des musées nationaux, 2016.

Baddeley, Oriana, et Valerie Fraser. *Drawing the line: art and cultural identity in contemporary Latin America*. Verso, 1989.

Baeza Soto, Juan Carlos. *La palette du ciel. Art baroque ibéro-américain (XVIe-XVIIIe siècles) : colonisation de l'esprit et iconophilie chrétienne dans le Nouveau Monde*. Épure - Éditions et presses universitaires de Reims, 2021.

- Barriendos, Joaquín. « Géopolitique de l'art global. La réinvention de l'Amérique latine en tant que région géo esthétique » *L'art à l'ère de la globalisation*, Éditions du Centre Pompidou, 2022, p. 45-60, <https://doi.org/10.3917/ecp.macel.2022.01.0045>.
- . *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*. 2013. Universitat de Barcelona, <http://hdl.handle.net/2445/41383>.
- Bayón, Damián, éditeur. *América Latina en sus artes*. Siglo XXI, 1974.
- . *Simposio de Austin : El artista latinoamericano y su identidad*. Monte Avila, 1977.
- Brizuela, Natalia. « Global? Contemporary? Latin American? Time Matters in/and Art Today ». *Revista Hispánica Moderna*, vol. 72, n° 2, décembre 2019, p. 135-48.
- Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Casa Editorial HUM, 2008.
- Candela, Iria. *Contraposiciones, 1990-2010: arte contemporáneo en Latinoamérica*. Alianza, 2012.
- Colombres, Adolfo. « Prólogo ». *hacia una teoría americana del arte*, Ediciones del Sol, 1991, p. 9-32.
- Creischer, Alice, et al., éditeurs. *Principio Potosí: ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* Verl. der Buchhandlung Walther König, 2011.
- Day, Holliday T., et Hollister Sturges. *Art of the fantastic: Latin America, 1920-1987*. Indianapolis Museum of Art, 1987.
- De La Nuez Santana, José Luis. « Un momento relevante en la historia de la crítica artística latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX: el simposio de Austin (1975) ». *Revista de historiografía*, vol. 33, 2020, p. 83-107, <https://doi.org/10.20318/revhisto.2020.5486>.
- Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia, 2006-2007*. Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades : Ministerio de Cultura, 2007.
- Fauchereau, Serge. *Les peintres mexicains, 1910-1960: la révolution, les calaveras, Diego Rivera, le muralisme, le stridentisme, Orozco, Siqueiros, Paris, New York, les contemporaneos, l'atelier de gravure populaire, Frida Kahlo, Rufino Tamayo, le surréalisme, la ruptura*. Flammarion, 2013.
- Goldman, Shifra M. *Dimensions of the Americas: art and social change in Latin America and the United States*. University of Chicago Press, 1994.
- Guerra Munte, Martín. « Principio Potosí ». *Guaragua*, vol. 14, n° 35, invierno 2010, p. 102-10.

- Gutiérrez Zaldivar, Ignacio. « El arte latinoamericano y el mercado internacional ». *Visión del Arte Latinoamericano en la década de 1980*, PNUD/UNESCO y Centro Wilfredo Lam, 1994, p. 103-06.
- Herzog, Hans-Michael, éditeur. *Cantos Cuentos Colombianos: Arte Colombiano Contemporáneo = Contemporary Colombian Art*. Daros-Latinamerica ; Hatje Cantz, 2004.
- . « “Cantos cuentos colombianos”, Zúrich 2004-2005 ». *Arte Latinoamericano: Un serial*, 11 avril 2020, <https://hansherzog.art/arte-latinoamericano/cantos-cuentos-colombianos-zurich-2004-2005/>.
- . « Colombia: ¿La Atenas de Latinoamérica? » *Arte Latinoamericano: Un serial*, 16 février 2019, <https://hansherzog.art/arte-latinoamericano/colombia-la-atenas-de-latinoamerica/>.
- , éditeur. *Las horas: artes visuales de América Latina contemporánea = The hours ; visual arts of contemporary Latin America*. Daros-Latinamerica, 2005.
- Martin, Mary-Anne. « The Latin American Market Comes of Age ». *Mary-Anne Martin | Fine Art. mamfa.com*, <https://mamfa.com/2374/the-latin-american-market-comes-of-age-2>. Consulté le 22 août 2019.
- Mosquera, Gerardo. « Algunos problemas del comisariado transcultural ». *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Exit Publicaciones, 2010, p. 71-77.
- . *Ante América*. Banco de la República, 1992.
- , éditeur. *Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America*. MIT Press ed, The Institute of International Visual Arts, 1996.
- . *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Exit Publicaciones, 2010.
- . « Del arte latinoamericano al arte desde América Latina ». *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Exit Publicaciones, 2010, p. 123-33.
- Mosquera, Gerardo, et Jean Fisher. « Editorial ». *Errata*, n° 14, décembre 2015, p. 12-17.
- Museo Nacional de Bellas Artes, et Museo Nacional de San Carlos. *El Canon Revisitado, una mirada al arte europeo desde América Latina*. Museo Nacional de Bellas Artes, 2022.
- Palermo, Zulma. « Revisando fragmentos del «archivo» conceptual latinoamericano a fines del siglo XX ». *Tabula Rasa*, n° 9, décembre 2008, p. 217-46, <https://doi.org/10.25058/20112742.346>.
- Paz, Octavio. « Palabras al Simposio ». *Simposio de Austin : El artista latinoamericano y su identidad*, par Damián Bayón, Monte Avila, 1977.

- Pelletier, Adeline, et al., éditeurs. *América Latina, 1960-2013: Photographs*. Museo Amparo ; Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2013.
- Peñuela, Jorge. *Excrituras artísticas: el arte colombiano en perspectiva cultural*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2020.
- Puntual, Roberto. « La mirada del viejo mundo hacia el nuevo mundo ». *Visión del Arte Latinoamericano en la década de 1980*, Centro Wilfredo Lam, 1994, p. 65-68.
- Quiroz, Lissell. *Féminismes et artivisme dans les Amériques, XXe-XXIe siècles*. Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2021.
- Ramírez, Pablo José, éditeur. *Absurdo*. Ciudad de la Imaginación, 2014, <https://issuu.com/ciudadimaginacion/docs/absurdo-es-low>.
- Rishel, Joseph J., éditeur. *Revelaciones: las artes en América Latina, 1492-1820*. Fondo de Cultura Económica : Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2007.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. « Musealidades Ch'ixi. Un diálogo con Gustavo Buntinx ». *Principio Potosí reverso*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, p. 16-20.
- Rivera Cusicanqui, Silvia, et El colectivo, éditeurs. *Principio Potosí reverso*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- Romera, Antonio R. « Despertar de una conciencia artística (1920-1930) ». *América Latina en sus artes*, Siglo XXI Ed., 1974, p. 5-18.
- Rubiano, Elkin, et Miguel Ángel Ruiz García. *Arte y emancipación estética*. Universidad Pontificia Bolivariana, 2012.
- Sondereguer, César. *Arte cósmico amerindio: 3000 años de conceptualidad, diseño y comunicación*. Reimpr., Corregidor, 2010.
- Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes*. 2012, <http://www.digitaliapublishing.com/a/32666/>.
- Sullivan, Edward J., éditeur. *Arte latinoamericano del siglo XX*. Nerea, 1996.
- Teval, Susana T., et Shifra M. Goldman. « El arte latinoamericano y la búsqueda de la identidad ». *Visión del Arte Latinoamericano en la década de 1980*, PNUD/UNESCO y Centro Wilfredo Lam, 1994, p. 21-32.
- Traba, Marta. « Artes plásticas latinoamericanas: la tradición de lo nacional ». *Hispanamérica*, vol. 8, n° 23, décembre 1979, p. 43-69.
- Wechsler, Diana. « ¿De qué hablamos cuando decimos Arte Latinoamericano? » *Caiana*, n° 1, septembre 2012, p. 1-12.

Yáñez, Camilo. « Entrevista a Gerardo Mosquera. La verdadera democracia se basa en el disenso y la confrontación ». *Revista 180*, nº 30, 2012, p. 30-35.

Art, Colonialité et Décolonialité

Albán Achinte, Adolfo. « Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia ». *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, Ediciones del Signo, 2009, p. 83-112.

---. « Estéticas de la re-existencia: ¿lo político del arte? » *Estéticas y opción decolonial*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 281-95.

---. *Tejiendo textos y saberes: cinco hilos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad*. Editorial Universidad del Cauca, 2006.

Allain Bonilla, Marie-Laure. « “Is it conceivable to decolonize the collections from Western museums of modern and contemporary art?” Theoretical and practical aspects ». *Muséologies: Les cahiers d'études supérieures*, vol. 8, nº 2, 2016, p. 79, <https://doi.org/10.7202/1050761ar>.

---. « Processus décoloniaux dans l'art : institutions et savoirs ». *Critique d'art*, nº 52, mai 2019, p. 58-70, <https://doi.org/10.4000/critiquedart.46179>.

Ariese, Csilla E., et Magdalena Wróblewska. *Practicing Decoloniality in Museums: A Guide with Global Examples*. Amsterdam University Press, 2022, <https://doi.org/10.5117/9789463726962>.

Badger, Gina. « States of Post Coloniality/ Decolonial Aesthetics ». *Fuse*, vol. 36, nº 4, Fall 2013, p. 1-2.

Barrera Contreras, Miriam, et Rolando Vázquez. « Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales: Entrevista a Rolando Vázquez ». *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, vol. 11, nº 18, 2016, p. 76-93.

Barriandos Rodríguez, Joaquín. « La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico ». *Nómadas*, nº 35, octubre 2011, p. 13-29.

Bergeron, Yves, et Michèle Rivet. « Introducción. Descolonizar la museología o “reformular la museología” ». *ICOFOM Study Series*, nº 49-2, décembre 2021, p. 44-57, <https://doi.org/10.4000/iss.3508>.

Biczel, Dorota, et al., éditeurs. « Descolonizaciones Inciertas I ». *ArteBA*, 2016, p. 169-92.

---, éditeurs. « Descolonizaciones Inciertas II ». *ArteBA*, 2017, p. 169-92.

- Borsani, María Eugenia, et María José Melendo, éditeurs. *Ejercicios decolonizantes II: arte y experiencias estéticas desobedientes*, Ediciones del Signo, 2016.
- Cajigas Rotundo, Juan Camilo. « Estéticas de re(ex)sistencia. Por las sendas de la decolonización de la subjetividad ». *Nómadas*, n° 26, Abril 2007, p. 128-37.
- Cazali, Rosina, et Walter Mignolo. « Convivir. Entrevista de Rosina Cazali a Walter Mignolo (Extractos) ». *Absurdo*, Ciudad de la Imaginación, 2014, p. 42-44, <https://issuu.com/ciudadimaginacion/docs/absurdo-es-low>.
- Colectivo Aestéticas Decoloniales. « Haceres y decires des/decoloniales. De la estética a la aestesis ». *Otros Logos, Revista de estudios críticos*, n° 7, 2016, p. 81-102.
- Cornejo, Kency. « Indigeneity and Decolonial Seeing in Contemporary Art of Guatemala ». *Fuse*, vol. 36, n° 4, Fall 2013, p. 24-31.
- . *Visual Disobedience: The Geopolitics of Experimental Art in Central America, 1990-Present*. 2014. Duke University, Thèse de doctorat en Art, Histoire de l'Art et Études visuelles.
- Dussel, Enrique. « Siete hipótesis para una estética de la liberación ». *Revista PRAXIS*, n° 77, mai 2018, pp. 1-37. <https://doi.org/10.15359/77.1>.
- Ex-Souza, Fabiana. « Interroger le terrain du sensible : la colonialité esthétique ». *Postcolonial/Décolonial: la preuve par l'art*, Presses Universitaires du Midi, 2021, p. 103-08.
- Ferrera Balanquet, Raúl Moarquench. « Imaginarios y estrategias decoloniales ». *Estudios Artísticos*, vol. 4, n° 4, janvier 2018, p. 42-61.
- Firmin, Eddy. « Penser les legs d'Alanna Lockward. Dialogue entre Walter Mignolo et Eddy Firmin ». *Minoritart*, n° 4, décembre 2020, p. 32-51.
- Gómez Moreno, Pedro Pablo. « Decolonialidade estética: geopolíticas do sentir, do pensar e do fazer ». *Revista GEARTE*, vol. 6, n° 2, juillet 2019, <https://doi.org/10.22456/2357-9854.92910>.
- . *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015.
- . « “Esthétique décoloniale” Entretien avec Pedro Pablo Gómez ». *Marges*, n° 23, octobre 2016, p. 102-10, <https://doi.org/10.4000/marges.1207>.
- , éditeur. *Estudios artísticos: conversaciones desde Abya Yala*. Facultad de Artes-ASAB, 2014.
- Gómez Moreno, Pedro Pablo, et Walter Mignolo. *Reconstitución Estética Decolonial*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes-ASAB, 2021.

- King Álvarez, Esteban. « Destrucción total del museo de antropología. Entrevista a Eduardo Abaroa ». *Espacios Transnacionales. Revista Latinoamericana-Europea de Pensamiento y Acción*, nº 18, juin 2022, p. 70-80.
- Lobeto, Claudio Fernando. « Estéticas decoloniales en la Bienal Sur 2019 ». *Index, revista de arte contemporáneo*, nº 09, juillet 2020, p. 2-10, <https://doi.org/10.26807/cav.vi09.280>.
- Lockward, Alanna. « Politique du corps dans l'Europe noire : Vers une esthétique afropéenne décoloniale ». *Tumultes*, vol. nº 48, nº 1, juin 2017, p. 103-15, <https://doi.org/10.3917/tumu.048.0103>.
- . « Somapolitica Europei Negre: Testimoniale Ale Unui Eveniment / Black Europe Body Politics: Testimonials of an Event. » *IDEA Arts + Society*, édité par Ovidiu Tichindeleanu, nº 42, 2012, p. 109-40.
- Mignolo, Walter. *Activar los archivos, descentralizar a las musas*. Traduit par Fernando Quincoces, MACBA, 2014.
- . *Colonialidad, el lado más oscuro de la modernidad- El descontento y la promesa. Colonialidad, modernidad y epistemologías descoloniales*. 2 juin 2014, <https://www.macba.cat/ca/pei-obert-el-descontentament-i-la-promesa>.
- . *Decolonialidad y desoccidentalización: la distribución racial del dinero y del conocimiento - El descontento y la promesa. Colonialidad, modernidad y epistemologías descoloniales*. 3 juin 2014, <https://www.macba.cat/ca/pei-obert-el-descontentament-i-la-promesa>.
- . « Decolonial Aesthetics: Unlearning and Relearning the Museum Through Pedro Lasch's Black Mirror/Espejo Negro / Estética Descolonial: Desaprendiendo y Reaprendiendo El Museo a Través Del Black Mirror/Espejo Negro de Pedro Lasch ». *Black Mirror/ Espejo Negro*, John Hope Franklin Humanities Institute : Nasher Museum of Art at Duke University, 2010, p. 86-103.
- . *Museums in the Colonial Horizon of Modernity*. 2005, p. 66-77, <https://cimam.org/documents/53/CIMAM-2005-Annual-Conference-Museums-Intersections-in-a-Global-Scene.pdf>.
- Palermo, Zulma. *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Ediciones del Signo, 2009.
- . « Mirar para comprender: artesanía y re-existencia ». *Otros Logos, Revista de estudios críticos*, vol. 1, nº 3, décembre 2012, p. 223-36.
- Rojas-Sotelo, Miguel. « Adelante el pasado: oralidad y visualidad, acto y evento en las prácticas artísticas del mundo indígena contemporáneo ». *Revista Kaypunku*, vol. 4, nº 1, juin 2019, p. 521-91.

- . « Decolonizing Aesthetics ». *Encyclopedia of aesthetics*, Second edition, Oxford University Press, 2014.
- . « Soberanía visual en Abya Yala ». *Reconocimientos a la crítica y el ensayo Arte en Colombia. Premio Nacional de Crítica 2016-2017.*, Ministerio de Cultura, 2018, p. 5-15.
- Schlenker, Alex, éditeur. « De la curaduría a las xuradurías. (Re)pensar en perspectiva decolonial lo curatorial en el campo del arte ». *Fronteras y bordes los desafíos transdisciplinarios del arte contemporáneo*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2016, p. 46-67.
- . « El debate por la perspectiva decolonial ». *Malaidea: cuadernos de reflexión*, n° 4, septembre 2012, p. 169-89.
- Schütz, Marine. « Les musées européens, des espaces de circulation pour la pensée décoloniale ? » *Marges*, n° 32, mai 2021, p. 65-80, <https://doi.org/10.4000/marges.2468>.
- Tlostanova, Madina. « La aesthesis trans-moderna en la zona fronteriza eurasiática y el anti-sublime decolonial ». *Estéticas y opción decolonial*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 53-89. [*CALLE14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 5, n° 6, 2011, p. 10-31.]
- Toussaint, Evelyne, éditeur. *Postcolonial/Décolonial: la preuve par l'art*. Presses Universitaires du Midi, 2021.
- Vázquez, Rolando. « Border and Embodied Aesthesis and Relational Temporalities ». *Be.Bop 2013 Decolonizing the « Cold » War*, Kultursprünge e.V. im Ballhaus Naunynstrasse, 2013, p. 19, https://monoskop.org/images/2/2b/BE.BOP_2013_Decolonizing_the_Cold_War.pdf.
- , éditeur. « Colonialidad y Relacionalidad ». *Los desafíos decoloniales de nuestros días: pensar en colectivo*, Educo, Editorial de la Universidad Nacional del Comahue, 2014, p. 173-96.
- . « El museo, decolonialidad y el fin de la contemporaneidad ». *Otros Logos, Revista de estudios críticos*, n° 9, 2018, p. 46-61.
- . « Modernity Coloniality and Visibility: The Politics of Time ». *Sociological Research Online*, vol. 14, n° 4, septembre 2009, p. 109-15, <https://doi.org/10.5153/sro.1990>.
- . « Precedence, Earth and the Anthropocene: Decolonizing Design ». *Design Philosophy Papers*, vol. 15, n° 1, janvier 2017, p. 77-91, <https://doi.org/10.1080/14487136.2017.1303130>.
- . « Translation as Erasure: Thoughts on Modernity's Epistemic Violence: Translation as Erasure ». *Journal of Historical Sociology*, vol. 24, n° 1, mars 2011, p. 27-44, <https://doi.org/10.1111/j.1467-6443.2011.01387.x>.

---. *Vistas of Modernity: Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary*. 2020.

Vázquez, Rolando, et Miriam Barrera. « Entretien avec Rolando Vasquez. Aesthetics décoloniales et temps relationnels. » *La Désobéissance Epistémique. Rhétorique de la Modernité, Logique de la Colonialité et Grammaire de la Décolonialité*, P.I.E. Peter Lang, 2015.

Vergès, Françoise. *Programme de désordre absolu : décoloniser le musée*. La Fabrique éditions, 2023.

Walsh, Maria. « Rolando Vázquez: Vistas of Modernity- decolonial aesthetics and the end of the contemporary ». *Art Monthly*, n° 452, décembre 2021, p. 36.

Sources d'appui

Animal Simbólico. *Bases de convocatoria JE2021*. 2021, https://drive.google.com/file/d/1RRKjmfSj6CY47SkfkOdOwVV58itrrzNX/view?usp=sharing&fbclid=IwAR0vfMcD2zrpYvO6H_m3aEHcDHHQMM-cUuSpJYoB_ca3NRwETVtIHv9FeGjQ&usp=embed_facebook.

Arango, Juan Pablo. *Guía de estudio núm. 218. Museo Casa de Moneda*. Banco de la República, 2018, <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll29/id/194/rec/1>.

Araújo, Angelina. « La Colección Numismática del banco central de Colombia ». *Billetaria*, n° 13, Abril 2013, p. 26-28.

Bakewell, Peter. « La minería en la Hispanoamérica colonial ». *América Latina colonial: economía*, édité par Leslie Bethell, vol. 3, Ed. Crítica, 1990, p. 49-91.

Bastos, Santiago. « Derechos Indígenas y El Proceso de Paz. Los Lastres Irresueltos Del Conflicto. » *ReVista Harvard Review of Latin America*, vol. X, n° 1, Automne / Hiver 2011 2010, <https://revista.drclas.harvard.edu/indigenous-rights-and-the-peace-process/>.

BAVO, éditeur. *Cultural Activism Today: The Art of over-Identification*. Episode publ, 2007.

Biboum, Johan. « Le tejo, un sport détonant ». *L'Équipe*, 24 décembre 2013, <https://www.lequipe.fr/Coaching/Archives/Actualites/Le-tejo-un-sport-detonant/743800>.

Calderón Schrader, Camilo, éditeur. *50 años, Salón Nacional de Artistas*. Instituto Colombiano de Cultura, 1990.

Casaús Arzú, Marta. « El Genocidio: la máxima expresión del racismo en Guatemala: una interpretación histórica y una reflexión ». *Nuevo mundo mundos nuevos*, septembre 2009, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.57067>.

- Centro Nacional de Acción Pastoral. « Acerca del nombre “Abya Yala” ». *Temas de Nuestra América Revista de Estudios Latinoamericanos*, vol. 8, n° 18, août 2017, <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/tdna/article/view/9712>.
- Comisión para el Establecimiento Histórico. *Guatemala: memoria del silencio*. Oficina de Servicios para Proyectos de las Naciones Unidas, 1999, p. 4383.
- Comité Olímpico Colombiano | Federación Colombiana de Tejo. <http://www.coc.org.co/national-federations/federacion-colombiana-de-tejo/>. Consulté le 27 mars 2021.
- Dardot, Pierre, et Christian Laval. *Commun : essai sur la révolution au XXIe siècle*. La Découverte, 2014.
- De la Torre, Pablo. « La gran comarca afroecuatoriana: una propuesta para la defensa de los territorios ancestrales. » *Encuentro Internacional de Reflexión y Participación « Al Otro Lado de la Raya »: memoria: Quito, 12-13 de diciembre de 2011*, ABYA YALA, Universidad Politécnica Salesiana, 2012, p. 91-97.
- De Las Casas, Fray Bartolomé. *Obras Escogidas de Fray Bartolomé de Las Casas : Apologética Historia*. Édité par Juan Pérez de Tudela Bueso, vol. 4, Ediciones Atlas, 1958.
- El arte post-contemporaneo, el arte revolucionario*. <https://revista.miapcr-museum.ar/2023/04/el-arte-post-contemporaneo-el-arte.html>. Consulté le 29 juillet 2023.
- Éliane, Elmaleh. « La terre comme substance ou le “Land Art” ». *Revue française d'études américaines*, n° 93, septembre 2002, p. 65-77.
- Flahutez, Fabrice, et Miguel Egaña, éditeurs. « Les années soixante en France : une décennie sous LSD ». *Arts drogués*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2013, p. 39-52, <https://doi.org/10.4000/books.pupo.8228>.
- Gutiérrez, Natalia. « Un lugar en el mundo ». *40 Salón Nacional de Artistas: 11 Salones Regionales de Artistas*, Ministerio de Cultura, 2006, p. 125-229.
- Humboldt, Alexander von. *Cartas americanas*. Edité par Charles Minguet, 2. ed, Biblioteca Ayacucho, 1989.
- Izaguirre, Inés. « La Universidad y el Estado terrorista. La Misión Ivanissevich. » *Conflicto Social*, vol. 4, n° 5, 2011, p. 287-303.
- LEY 613 DE 2000. <http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Leyes/1664721>. Consulté le 27 mars 2021.
- LEY 1947 DE 2019. <http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Leyes/30036082>. Consulté le 27 mars 2021.

- Losonczy, Anne-Marie, et Silvia Mesturini Cappelletti. « Pourquoi l'ayahuasca ? : De l'internationalisation d'une pratique rituelle amérindienne ». *Archives de sciences sociales des religions*, n° 153, mars 2011, p. 207-28, <https://doi.org/10.4000/assr.22832>.
- Martínez Mauri, Mónica. « De tule nega à kuna yala. Médiation, territoire et écologie au Panama, 1903-2004 ». *Nuevo mundo mundos nuevos*, janvier 2008, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.15592>.
- Maya, Maureén. « Vientos descoloniales en el Museo Colonial de Bogotá ». *El Espectador*, 14 octobre 2021, <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/vientos-descoloniales-en-el-museo-colonial-de-bogota/>.
- « Memorias Del Subdesarrollo El Giro Descolonial En El Arte De America Latina 1960 1985 ». *Museo Jumex*, <https://www.fundacionjumex.org/es/exposiciones/98-memorias-del-subdesarrollo-el-giro-descolonial-en-el-arte-de-america-latina-1960-1985>. Consulté le 29 juillet 2023.
- Ministerio de Cultura, éditeur. *40 Salón Nacional de Artistas: 11 Salones Regionales de Artistas*. Ministerio de Cultura, 2006.
- . *El artista Julián Santana expone su obra en el Museo Colonial*. 27 octobre 2017, <http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/El-artista-Juli%C3%A1n-Santana-expone-su-obra-en-el-Museo-Colonial.aspx>.
- , éditeur. *Proyecto Pentágono: investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia*. Ministerio de Cultura, 2000.
- Moro, Braulio. « Une recolonisation nommée « plan Puebla-Panamá » ». *Le Monde diplomatique*, 1 décembre 2002, p. 14-15.
- Museo Colonial. « Segundo Festival Decolonial ». *Museo Colonial*, <http://www.museocolonial.gov.co/programacion/calendario-actividades/Paginas/Segundo-Festival-Decolonial.aspx>. Consulté le 8 mai 2023.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Vasos Comunicantes. Colección 1881-2021*. septembre 2021, https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/vasos_comunicantes_coleccion.pdf.
- Navarrete Linares, Federico. « ¿Dónde queda el pasado? Reflexiones sobre los cronotopos históricos ». *El historiador frente a la historia. El tiempo en Mesoamérica*, Instituto de Investigaciones Históricas UNAM, 2004, p. 29-52.
- Neira, Armando. « El ascenso, la caída y reivindicación del tejo ». *El Tiempo*, 5 octobre 2018, <https://www.eltiempo.com/cultura/entretenimiento/origenes-e-importancia-del-tejo-en-colombia-277212>.

- Ortiz, Bernardo, éditeur. *Urgente! 41 Salón Nacional de Artistas, Cali*. Ministerio de Cultura, 2010.
- Pablo, Ofelia de, et Javier Zurita. « Las heridas de Guatemala ». *El País*, El País Semanal, 17 avril 2013. *elpais.com*, https://elpais.com/elpais/2013/04/15/eps/1366020076_807356.html.
- Paul, Benjamin D., et Joseph Johnston. « Arte Étnico: Orígenes y desarrollo de la pintura al óleo de los artistas mayas de San Pedro La Laguna, Guatemala ». *Mesoamérica*, n° 36, décembre 1998, p. 423-40.
- Pellegrino, Adela, et al. *La migración internacional en América Latina y el Caribe: tendencias y perfiles de los migrantes*. Naciones Unidas. CEPAL ;, 2003.
- Pentimalli, Michela, et Eduardo Murillo, éditeurs. *Encuentro estética(s) contemporánea(s)*. Fundación Simón I. Patiño, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Andrés, 2009.
- Peñuela, Jorge. « Julián Santana: Museo decolonial. Flechas dirigidas al dispositivo Museo ». *liberatorio*, 31 janvier 2018, <http://liberatorio.org/?p=8224>.
- Perrone, Nicolás Hernán. « Adaptaciones y estrategias político-religiosas locales de un jesuita expulso: Diego León de Villafañe (1731-1830) y un conflicto teológico con el clero de San Miguel de Tucumán ». *Nuevo mundo mundos nuevos*, décembre 2021. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.86060>.
- Pineda Camacho, Roberto. « La Constitución de 1991 y la perspectiva del multiculturalismo en Colombia ». *Alteridades*, vol. 7, n° 14, 1997, p. 107-29.
- Principio Potosí | Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/principio-potosi-como-podemos-cantar-canto-senor-tierra-ajena>. Consulté le 18 avril 2022.
- Proyecto de Recuperación de la Memoria Histórica (REMHI). *Guatemala: Nunca Más*. Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado, 1998.
- Rama Vitale, Claudio. *Los postgrados en América Latina y el Caribe en la sociedad del conocimiento*. Unión de Universidades de América Latina y el Caribe, 2007.
- Redacción. « La Fundación Museo Reina Sofía recibe obra valorada en 1,5 millones de euros ». *Revista de Arte - Logopress*, 2 mars 2020, <https://www.revista-dearte.com/2020/03/02/la-fundacion-museo-reina-sofia-recibe-obra-valorada-en-15-millones-de-euros/>.
- . « Museo Descolonial, donde se habla de quienes no menciona la historia ». *El Nuevo Siglo*, 11 octobre 2021, <http://www.elnuevosiglo.com.co/articulos/10-09-2021-museo-descolonial-donde-se-habla-de-quienes-no-menciona-la-historia>.

- Restrepo, Luis Fernando. « El Cacique de Turmequé o los agravios de la memoria ». *Cuadernos de Literatura*, vol. 14, n° 28, juillet 2010, p. 14-33.
- . « Narrating Colonial Interventions: Don Diego de Torres, Cacique of Turmequé in the New Kingdom of Granada ». *Colonialism past and present: reading and writing about colonial Latin America today*, State University of New York Press, 2002, p. 97-117.
- Rojas, Ulises. *El Cacique de Turmequé y su época*. Impres. Departamental, 1965.
- Sanabria Hernandez, Gustavo. *Memorias y olvido: sala de exposiciones ASAB (1996-2013)*. Primera edición, Agosto de 2017, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2017.
- Seminario ¿De qué va la (de)colonialidad? Malba. <https://www.malba.org.ar/evento/seminario-de-que-va-la-decolonialidad/>. Consulté le 29 juillet 2023.
- Soto Arango, Diana. « El profesor universitario de América Latina: hacia una responsabilidad ética, científica y social ». *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, vol. 13, 2009, p. 166-88.
- . « Los doctorados en Colombia. Un camino hacia la transformación universitaria ». *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, vol. 12, 2009, p. 152-95.
- Uprimny Yepes, Rodrigo, et Luz María Sánchez Duque. « Constitución de 1991, justicia constitucional y cambio democrático: un balance dos décadas después ». *Cahiers des Amériques latines*, n° 71, décembre 2012, p. 33-53, <https://doi.org/10.4000/cal.2663>.
- Varela, Francisco J., et al. *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Traduit par Carlos Gardini, 2^a, Gedisa Editorial, 1997.
- Vargas Pacheco, Ernesto. « Tiempo y espacios sagrados entre los mayas. El Katún 8 ahau: patrón cíclico ». *El historiador frente a la historia. El tiempo en Mesoamérica*, Instituto de Investigaciones Históricas UNAM, 2004, p. 195-231.