



**HAL**  
open science

# Décolonialité depuis les arts : stratégies, initiatives, propositions

Marcelle Bruce

► **To cite this version:**

Marcelle Bruce. Décolonialité depuis les arts : stratégies, initiatives, propositions. Décoloniser ! Notions, enjeux et horizons politiques, 24, Ritimo, 2023, 9782914180955. hal-04595770

**HAL Id: hal-04595770**

**<https://hal.science/hal-04595770>**

Submitted on 4 Jun 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

## Décolonialité depuis les arts : stratégies, initiatives, propositions

L'Art, tel que nous le concevons aujourd'hui, est un concept né dans le long processus de constitution du système-monde moderne/colonial dont l'une des caractéristiques est la rationalisation et la différenciation des structures sociales en différentes sphères de valeurs. En effet, jusqu'à la Renaissance, le mot « art » (*techné* en grec ou *ars* en latin) désignait un savoir-faire, une habileté ou une capacité à faire quelque chose. Ainsi, ces vocables pouvaient identifier toute sorte d'activité qui nécessitait une habileté technique : les sciences, les métiers manuels, la peinture, la danse, etc. En outre, 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.

Les premiers pas vers l'autonomisation de la sphère de l'art des autres sphères d'activités, notamment la sphère spirituelle ou religieuse, débutent vers la fin du XV<sup>ème</sup> siècle, dans l'Italie de la Renaissance, quand des groupes de peintres commencent à exiger la reclassification de leur métier, jusque-là qualifié d'art mécanique, en art libéral. Ce processus est naturellement accompagné par l'émancipation des artistes des corporations d'artisans. A la fin du XV<sup>ème</sup> siècle, à Florence, l'artiste apparaît pour la première fois comme sujet créateur. Ce passage de l'artisan faisant partie des corporations, à l'artiste travaillant tout 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. En 1563, les arts visuels sont séparés officiellement des arts mécaniques pour la première fois en Italie par la création de l'*Accademia del Disegno* à Florence. Cette innovation précoce devra attendre presque un siècle pour se formaliser en France et presque deux pour arriver en Espagne, et marque la tendance d'autonomisation d'une nouvelle sphère de l'activité humaine : l'Art.

L'autonomisation de l'Art arrive à son plus haut point au XVIII<sup>ème</sup> siècle avec la naissance de l'esthétique comme branche de la philosophie. Les changements dans le statut de l'art, l'institutionnalisation de sa pratique par les académies et les salons, le développement d'un marché de l'art, l'apparition d'une littérature de critique d'art et la diversification des publics, posent la question de pourquoi trouvons-nous des choses belles ou laides, au centre de la réflexion philosophique de l'époque. Il fallait,

alors, repérer la faculté humaine qui nous permet d'expérimenter la beauté. C'est Immanuel Kant qui mène la nouvelle discipline à son aboutissement à partir de la définition de cette faculté, qu'il nomme le goût, comme une espèce de sixième sens qui permet de juger un objet ou une représentation par une satisfaction dégagée de tout intérêt. Le goût, malgré son caractère subjectif, est pour Kant un élément suffisamment invariable pour qu'il soit universel à la nature humaine.

De cette façon, l'Art est conçu comme une activité autonome dont l'objectif est désintéressé : les œuvres d'art sont faites pour être contemplées et non pas avec une fin utilitaire et les artistes sont des sujets créateurs avec un don exceptionnel. Au moment où l'Europe devient, grâce à la colonisation de l'Amérique, pour la première fois de l'histoire le centre du système-monde, le particularisme de la subjectivité européenne s'impose comme le modèle universel à suivre pour l'ensemble de la planète. Cette conception produit une séparation géo-esthétique entre l'Art et toutes les autres expressions sensibles et de sens qui seront relégués à un statut inférieur : l'artisanat, la magie, l'art primitif, etc.

C'est dans ce sens que le sémiologue argentin Walter D. Mignolo explique que l'esthétique, comme science du beau, « a colonisé » l'*aisthesis*, comme faculté de perception sensible. En effet, le mot grec *aisthesis*, dont le mot *esthétique* dérive, fait référence à la faculté de percevoir et de sentir. Ainsi, tout être vivant possède la capacité de l'*aisthesis*. Or, lors de la constitution de l'esthétique comme théorie du beau et du sensible, elle a rendu universelle *une* manière de percevoir la beauté tout en niant toute autre forme. Dans une opération basée sur ce que le philosophe argentin-mexicain Enrique Dussel appelle le « mythe de la Modernité », les origines de l'histoire de l'esthétique (et de l'Art comme pratique) ont été retracées à la Grèce classique et un récit linéaire entre la Grèce classique et l'Europe Occidentale a été formé tout en excluant les histoires et les créations des autres populations. A partir de ce constat, Mignolo propose la notion d'*aisthesis décoloniale* comme une invitation à *provincialiser* l'esthétique comme une discipline normative de la perception qui émane de l'expérience de l'Europe moderne, et à dévoiler l'*aisthesis* dans toute son ampleur pour revaloriser d'autres façons de percevoir, de sentir et de faire l'expérience du monde.

Dans cet ordre d'idées, l'Art a fonctionné dans la structure coloniale du pouvoir comme un moyen de façonner et de contrôler la sensibilité, la subjectivité et les modes de relation au monde, c'est-à-dire la façon dont nous faisons l'expérience du monde. Or, des multiples formes de résistance, à l'intérieur et à l'extérieur du champ artistique, ont toujours été en tension avec les formes et les discours hégémoniques. L'art, en ce sens, a toujours été porteur de sa propre résistance. Cependant, la plupart de ces résistances sont restées dans le cadre épistémique de la modernité.

La spécificité de l'option décoloniale est qu'elle part d'une prise de conscience que l'art est une activité inhérente à la Modernité/Colonialité et que, par conséquent, il a été un élément de hiérarchisation, d'exclusion et d'infériorisation des autres manières de percevoir, d'exprimer et de donner sens au monde. La tâche décoloniale est ainsi de dévoiler la façon d'opérer de la structure coloniale du pouvoir. Deux stratégies coexistent et se complètent dans ce but. La première consiste à reconnaître ces "autres" formes sensibles et de sens comme des formes légitimes, différentes, mais non inférieures, aux formes artistiques. Ces pratiques *aïsthésiques* (car nous ne pouvons pas les qualifier d'artistiques ou d'esthétiques), présentées comme exotiques, folkloriques ou alternatives, stérilisées et vidées de leur sens pour être consommées dans un marché avide d'altérité et d'originalité, sont des formes vivantes de résistance et d'existence de différentes communautés et coexistent, depuis les marges, avec les pratiques reconnues comme artistiques qui se développent au sein des sociétés contemporaines depuis le début de la colonisation et jusqu'à nos jours. Ce sont des chants et des danses exécutées en collectif, lors de cérémonies ou des festivités, pour se mettre en relation avec la Nature, pour remercier ou demander des faveurs à des entités non humaines ou aux différentes déités, dans une réciprocité ; des objets quotidiens ou des offrandes faites pour la reproduction de la vie même et non pas avec des fins de contemplation ; des vêtements qui symbolisent des cosmovisions, etc. Il ne s'agit pas de les incorporer au champ de l'Art et les exposer dans des musées (comme ce fut le cas de la célèbre exposition *Les Magiciens de la Terre* de Jean-Hubert Martin en 1989) car ceci équivaldrait à les sortir de leur contexte et les cannibaliser. Il s'agit humblement de prendre conscience que différentes populations de la planète ont des différentes façons de faire l'expérience du monde et que l'Art, n'est qu'une façon parmi d'autres.

La deuxième stratégie concernant la décolonialité de l'art émerge au sein même du champ de l'art à partir des pratiques des artistes, des conservateurs, des chercheurs et des critiques d'art qui, à travers des pratiques et des discours situés, utilisent les outils de leurs propres disciplines pour dévoiler les façons dont l'esthétique, l'art et ses institutions ont été complices de la reproduction de la structure coloniale du pouvoir. En effet, avec l'expansion du système-monde moderne, notamment par les colonisations, l'Art s'est répandu comme activité autonome jusqu'à être adopté par la grande majorité des sociétés de la planète qui ont fondé à leur tour des académies, des écoles, des musées, etc. La circulation de marchandises, des idées et de personnes dans le nouveau système-monde s'est reflété dans la production artistique des différents pays et communautés qui ont adapté les normes esthétiques occidentales à leurs expériences et réalités locales. Ces expressions artistiques ont pourtant été subalternisées par le circuit institutionnel de l'Art qui les a traités d'art dérivatif ou exotique en le présentant toujours accompagné d'un adjectif : art latino-américain, art asiatique, art indigène, etc. Cette adjectivisation, en plus de souligner la différence géo-esthétique entre l'Art tout-court (réservé à l'art occidental) et les autres expressions artistiques, envoyait une image homogène des sociétés : l'Amérique Latine, l'Asie ou l'Afrique devenaient des régions culturellement uniformes qui se caractérisaient par leurs différences culturelles avec l'Occident.

Dans cette même logique, pendant longtemps la reproduction de la colonialité dans les pays dits « périphériques » a réservé l'art à des expressions de la culture nationale hégémonique et a conduit la grande majorité des artistes à chercher à imiter les courants artistiques euro-étatsuniens et à obtenir la reconnaissance des institutions hégémoniques du circuit de l'art. Or, depuis quelques décennies, des narratives alternatives percent à travers les interstices de l'art institutionnel pour dévoiler les façons dont l'esthétique, l'art et ses institutions ont reproduit la colonialité et se servent des stratégies, des langages et des institutions de l'art pour inverser l'opération et se positionner depuis des lieux d'énonciation de *frontière*, c'est-à-dire, des subjectivités construites à cheval entre la modernité et la colonialité.

C'est le cas de l'artiste guatémaltèque maya tz'utujil Benvenuto Chavajay Ixtetela qui a quitté l'école picturale traditionnelle de son natal San Pedro la Laguna, caractérisée par la représentation réaliste des scènes de la vie quotidienne des communautés mayas autour du lac Atitlán, pour construire un style artistique propre,

en dialogue avec le monde contemporain et ses enjeux, mais depuis une vision locale. Chavajay récuse le concept d'art pour nommer sa pratique car il explique qu'en *tz'utujil*, sa langue maternelle, ce concept n'existe pas. Or, formé à l'École Nationale d'Arts Plastiques de Guatemala, il utilise le langage de l'art pour faire un *retour* à ses origines et soigner la *blessure coloniale*. En employant la performance ainsi que des matériels liés à la cosmovision des peuples mayas, tels l'argile ou le maïs, Chavajay crée des œuvres conceptuelles dans lesquelles il invite à « dé-couvrir » des formes de concevoir et de se mettre en relation avec le monde qui ont été passées sous silence et « couvertes » par la colonialité.

En 2019, par exemple, Chavajay profite de son séjour à Paris, invité par le Centre Pompidou et la plateforme *Cosmopolis*, pour faire une performance dans laquelle il s'est couvert de d'une pâte de maïs et a marché jusqu'au cimetière du Père-Lachaise où se trouve la tombe de l'écrivain guatémaltèque Miguel Ángel Asturias, prix Nobel de littérature en 1967 et dont le roman *Hommes de maïs* est considéré son chef-d'œuvre. En effet, Asturias, qui a étudié anthropologie à Paris dans les années 1920, contraste dans son roman les traditions des peuples indigènes guatémaltèques -les Hommes de maïs, d'après le *Popol Vuh*, le livre sacré des Mayas- avec la société métisse/blanche en pleine transformation et modernisation. L'écrivain montre une vision mélancolique et idéalisée du monde indigène et conclut que la modernisation et l'occidentalisation ont fini avec ce monde *magique* qui est restée dans le passé. Avec sa performance, Chavajay dit vouloir montrer que le véritable Homme de maïs, le Maya, est vivant et existe avant et après l'œuvre d'Asturias.

L'œuvre de Chavajay est une opération d'interculturalité dans laquelle l'art est utilisé comme moyen pour mettre en relation des subjectivités dans un espace-temps partagé. La cosmovision *tz'utujil* s'exprime dans des œuvres d'art contemporain ce qui renverse le déni de co-temporalité que les sciences modernes ont imposé aux sociétés non-occidentales. Dans une région comme l'Amérique Centrale où être autochtone est synonyme d'exclusion et de discrimination, Chavajay réussit à décentrer le discours de l'art à partir d'une énonciation située dans sa réalité de maya *tz'utujil* contemporain.

Le déni de co-temporalité ainsi que la colonialité du savoir et de l'être sont interrogés également par l'artiste mexicain Eduardo Abaroa qui, en 2012, entame son projet *Destruction totale du musée d'anthropologie* où il conçoit un plan détaillé pour

détruire le musée le plus visité du Mexique et symbole patrimonial du Mexique moderne. Avec ce projet, Abaroa met en évidence comment l'État national mexicain sauvegarde et reproduit un récit idéalisé de son héritage culturel autochtone - réifié et appartenant au passé - tout en mettant en œuvre des politiques de discrimination et de marginalisation des populations autochtones vivantes. Cette politique est fondée sur le récit de la « nation » moderne qui dissout les différences dans une prétendue homogénéité qui fonctionne comme ciment de la nation et que, dans le cas du Mexique, ainsi que de la plupart des pays de l'Amérique Latine, a trouvé dans le « métissage » le moyen d'exclure les populations autochtones et afro-descendantes de l'histoire officielle. En outre, le musée national d'anthropologie, comme tout musée de ce genre, est un dispositif colonial d'extractivisme matériel et culturel, et c'est dans ce sens que l'artiste propose sa destruction totale.

Et si le musée est effectivement un produit de la modernité qui, depuis des siècles, reproduit la colonialité par la représentation, l'exposition et l'appropriation de l'*autre*, tout en réaffirmant le *même* normatif - moderne/occidental - qui cache son énonciation dans l'universalité de l'art, la théorie décoloniale ne cherche pas la destruction réelle des musées mais la contextualisation de leurs origines, la prise de conscience de leur rôle dans la structure coloniale du pouvoir et la transparence dans lieux d'énonciation depuis lesquels leurs collections et leurs récits sont conçus. Plusieurs musées entament depuis quelques années ce travail de réflexion. Une autre étape de ce processus consiste à ouvrir des espaces pour les voix qui ont été historiquement réduites au silence. Cette étape est délicate car le risque est de tomber dans la logique de la représentation du subalterne ce qui impliquerait la reproduction des rapports de pouvoir où il y aurait un sujet capable d'analyser et d'énoncer -à partir de ses propres grilles d'analyse- et un autre sujet, objetisé, qui n'aurait pas de voix. Comme nous le rappelle souvent le sociologue mexicain Rolando Vázquez, la méthode décoloniale est celle de l'écoute. En ce sens, il ne s'agit pas d'incorporer l'autre dans le regard du moi (ce qui a été fait à diverses reprises depuis les années 1980 dans le cadre des politiques multiculturalistes en matière d'art), mais de fournir des espaces d'égalité pour que les autres puissent s'énoncer dans un processus de construction pluriverselle de la transmodernité.

Un effort dans cette voie est celui du centre d'art contemporain le plus important de Rotterdam, auparavant appelé *Witte de With* d'après d'un officier naval qui a

participé à l'expansion coloniale néerlandaise, et qui a changé de nom en 2021, après trois ans de processus de concertation, pour devenir le *Kunstinstituut Melly*, en référence à l'œuvre de l'artiste canadien d'origine chinoise Ken Lum « *Melly Shum déteste son travail* », affichée sur la façade du bâtiment du centre d'art contemporain depuis 1990. L'œuvre de Lum montre la photographie d'une femme d'origine asiatique qui sourit à côté de la phrase « *Melly Shum déteste son travail* » et fait référence à la réalité d'une grande partie des immigré·es qui se voient forcé·es d'accepter des travaux précaires. Selon la propre institution, le nom a été choisi pour sa capacité à montrer sa volonté d'être responsable, vulnérable, réactive et plus accueillante d'une société plurielle. Or, si la politique de (ré)nommer est fondamentale dans le processus de prise de conscience de la modernité/colonialité, les changements de nom ne sont évidemment pas suffisants. Avec son nouveau nom, le *Kunstinstituut Melly* a lancé aussi une nouvelle philosophie et un nouveau programme institutionnel basé sur les méthodologies d'apprentissage collectif et la réflexion sur les sociétés actuelles.

Décoloniser l'art et ses institutions n'implique donc pas seulement l'incorporation de la diversité sous la même structure de pouvoir (en incluant simplement des artistes racialisés aux collections ou aux expositions, par exemple), mais surtout de prendre conscience de la position que chaque individu et chaque institution occupe dans la structure coloniale de pouvoir et d'œuvrer à son démantèlement. Dans le monde global dans lequel nous vivons, il ne s'agit donc pas de détruire les institutions de la modernité ou de refuser leurs apports, mais de rendre visible les lieux d'énonciation pour construire des rapports d'égalité entre la pluralité de formes de faire l'expérience du monde.

## **Bibliographie**

Albán Achinte, A. (2009) 'Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia', in *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, pp. 83–112.

Mignolo, W. (2010) 'Aisthesis decolonial', *CALLE14: revista de investigación en el campo del arte*, 4(4), pp. 10–25.

Mignolo, W. and Gómez Moreno, P.P. (eds) (2012) *Estéticas y opción decolonial*. 1. ed. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Creaciones).

Mignolo, W.D. and Gómez Moreno, P.P. (2015) 'Estéticas decoloniales: sentir, pensar, hacer en Abya Yala y la Gran Comarca', in *Trayectorias de re-existencia: ensayos en*

*torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer*. Primera edición. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes-ASAB (Colección Doctoral), pp. 99–121.

Mignolo, W.D. and Vázquez, R. (2015) 'Aesthesis decolonial: heridas coloniales/sanaciones decoloniales', in *Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer*. Primera edición. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes-ASAB (Colección Doctoral), pp. 123–137.

Palermo, Z. (2009) *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Vázquez, R. (2018) 'El museo, decolonialidad y el fin de la contemporaneidad', *Otros Logos, Revista de estudios críticos*, (9), pp. 46–61.