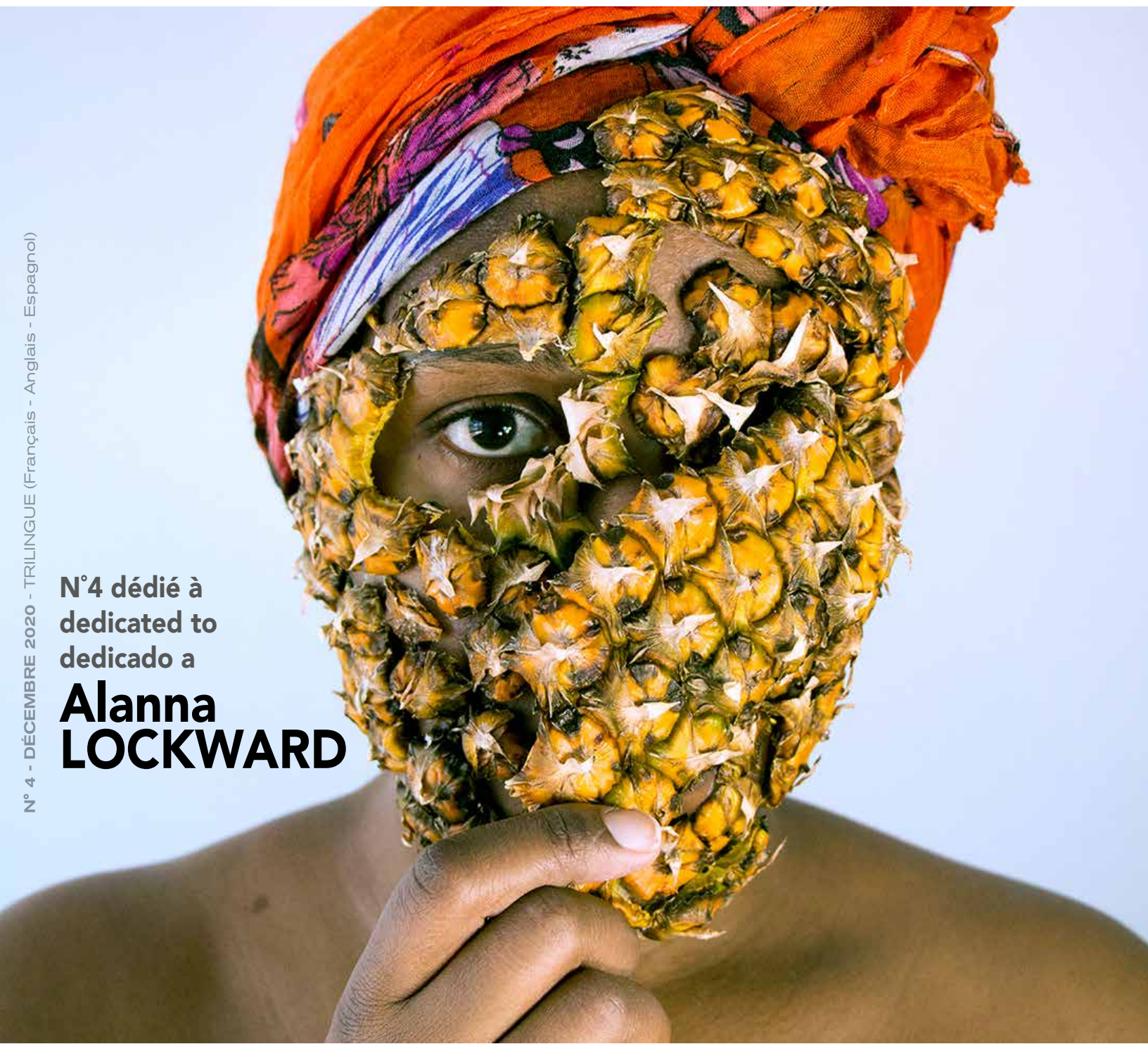


OÙ SONT LES NOUVEAUX EXOTISMES DE L'ART CONTEMPORAIN ?

WHERE ARE THE NEW EXOTICISMS IN CONTEMPORARY ART?
¿DÓNDE ESTÁ EL NUEVO EXOTISMO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO?

N°4 dédié à
dedicated to
dedicado a
**Alanna
LOCKWARD**



ANTE SCRIPTUM

ANTE SCRIPTUM

OÙ SONT LES NOUVEAUX EXOTISMES DE L'ART CONTEMPORAIN ?
WHERE ARE THE NEW EXOTICISMS IN CONTEMPORARY ART?
¿DÓNDE ESTÁ EL NUEVO EXOTISMO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO?

4

2

Le groupe de recherche Minorit'Art est fier de vous présenter le numéro 4 de sa revue éponyme.

Nourris par votre intérêt, nous avons aussi grandi en qualité. Chaque texte reçu a été lu attentivement et avec respect, car ils sont le témoignage d'une confiance accordée en notre groupe. Plus encore, ils sont le signe d'un investissement en temps autant qu'en énergie. Bien que nos choix soient collectifs, ils demeurent toujours cornéliens, car chaque voix nous est précieuse. Cependant, comme il a été dit à l'instant, ce numéro est marqué par un ensemble de mutations.

FORMAT ET QUALITÉ : FORME DU SENSIBLE

Désormais la revue est téléchargeable entièrement depuis un seul fichier PDF. Une fois téléchargée, vous pourrez consulter ces textes en tout temps et depuis votre ordinateur. Minorit'Art affirme ici son statut de revue underground, libre et gratuite. Ce format "bâtard" est en cohérence avec la mission que nous nous sommes donnée : celle d'offrir une voix aux artistes, théoriciens, historiens d'art et quidams qui travaillent à briser la matrice esthétique qui enferme artistes et théoriciens d'art dans les modèles imposés de force ou tacitement par les grands modèles dominants. Ce format libre qui combat la "colonialité du sensible" impose cependant une limite en même temps qu'une ouverture. L'ouverture est de refuser toute forme de coercition ou de correction envers les textes de théoriciens, artistes et historiens. En effet, notre volonté est de laisser les voix s'exprimer

avec leur brillance et leurs défauts. Ce sont alors des textes intouchés. Mal ou bien dressés, ils sont toujours acceptés ou refusés par notre comité de lecture dans leurs formes premières. Cependant, se refuser à la censure ou à la correction n'est pas condamner le sens au pourrissement. Bien que ces incorrections fassent écumer la langue avec malice et dérangeant quelque fois l'ordre "propre" d'un dire universitaire, l'équipe reste à l'affût des contresens, des errements grandiloquents pouvant provoquer confusion et ennui chez nos lecteurs. La revue n'est pas un bateau ivre, bien au contraire. Chaque membre est muni d'une grille lui permettant d'évaluer pertinence, cohérence et style formel de chacun des articles. En bout de course, la faute est permise dès lors que le sens ou la lecture n'en souffre pas.

Engagé et porté à l'incorrection (jusque dans le texte), Minorit'Art reste extrêmement exigeant quant à la qualité des textes proposés.

MULTILINGUISME, UN PARLER SANS DÉPARLER

Le français, l'anglais et l'espagnol ont ceci de commun d'être les trois grandes langues coloniales. Le projet de notre groupe étant de questionner la colonialité des savoirs lovés dans les structures sensibles au fondement de l'art, il nous était impossible de faire l'économie du multilinguisme car chacune est une matrice maintenant les tenants d'une même culture dans un réseau sensible et raisonné unifiant. Ainsi chaque espace colonisé ou ayant subi la colonisation, répond d'une structure linguistique "maître" imposée

par les différents colonisateurs. Selon la métaphore informatique, la langue est le code source de programmation permettant à chaque culture dominée de tourner sous un même système "d'exploitation". En conséquence, le français, l'anglais et l'espagnol forment des structures qui isolent les artistes et théoriciens colonisés les uns des autres. Minorit'Art, en traduisant certains textes vers l'espagnol, l'anglais et inversement, rend compte de la volonté de briser les isolats. En faisant passer certains textes d'une langue à l'autre, nous rendons perceptible une expérience commune de la violence esthétique car l'art possède ses propres modèles de colonialité. Il importe peu que ces textes s'inscrivent ou non dans la pensée décoloniale, ce qui importe c'est que leurs contenus informent sur différents phénomènes de colonialité.

EN CONCLUSION

À travers ce format et son multilinguisme, la revue permet au lecteur d'appréhender l'art en manière d'écosystème. Comme dans tout système, il arrive que des organismes non régulés prolifèrent. Dans de tels cas, c'est l'ensemble de la structure qui est mis à mal. L'art ne possède pas de grille de lecture spécifique. Il ne saurait être séparé des activités humaines car ce sont elles qui lui donnent "définition" et mission. Par avalement, assimilation ou par étouffement, les modèles dominants éradiquent les esthétiques dominées. La colonialité de l'art détruit le divers et établit des systémiques permettant de mieux absorber, réduire. L'altérité est sommée de nouer son esthétique à celle de son colonisateur ou périr. Si le projet de tout organisme est de prospérer, à Minorit'Art nous pensons que l'équilibre et le partage ne s'édicte pas depuis un modèle maître mais depuis une renégociation permanente menant à un échange équitable entre espaces esthétiques. Les textes de chacun des numéros proposent le dialogue depuis des lieux résolument neufs et créatifs.

Eddy Firmin

Pour le groupe Minorit'Art :

Cécilia Bracmort
Mildred Cabrejas
Géraldine Entiope
Eddy Firmin
Karla Cynthia Garcia Martinez
Moridja Kitenge Banza
Jennifer Sidney
Sarah Tchou

*minorit***Art**

SOMMAIRE SUMMARY RESUMEN

OÙ SONT LES NOUVEAUX EXOTISMES DE L'ART CONTEMPORAIN ?
WHERE ARE THE NEW EXOTICISMS IN CONTEMPORARY ART?
¿DÓNDE ESTÁ EL NUEVO EXOTISMO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO?

4

4

Ante scriptum.....	p. 2
Minorit'Art.....	p. 6

Editorial

FR Identités exotisées, les histoires qui nous collent à la peau	p. 8
EN Exoticized identities, the stories that stick to us (Translation by Sarah Tchou).....	p.12
<i>Sarah Tchou, Eddy Firmin, Cécilia Bracmort, Géraldine Entiope</i>	

FR Le Manifeste de l'esthétique décoloniale (Traduction de Sarah Tchou)	p. 16
EN Decolonial Aesthetics	p.21
ES Estéticas Decoloniales (Traducción de Laura Judit Alegre)	p.26

FR Penser les legs d'Alanna Lockward : Dialogue entre Walter Mignolo et Eddy Firmin	p. 32
EN Thinking Alanna Lockward's legacy Dialogue between Walter Mignolo and Eddy Firmin (Edition by Sarah Tchou)	p.52
ES Pensar el legado de Alanna Lockward Diálogo entre Walter Mignolo y Eddy Firmin (Traducción de Tatiana Navallo).....	p.71
<i>Walter Mignolo, Eddy Firmin</i>	

FR Lettre à une femme noire inconnue	p. 91
EN Letter to an Unknown Black Woman.....	p.95
<i>Fatoumata Sakho</i>	

FR L'usage des coquillages dans l'art contemporain antillais : vers un exotisme rejeté ? L'exemple de la femme-coquillage de Kelly Sinnaph Mary	p. 99
EN The Use of Seashells in Contemporary West Indian Art: Towards a Rejected Exoticism? The Shell Woman Example by Kelly Sinnaph Mary (Translation by Jennifer Sidney).....	p.108
ES El uso de las conchas en el arte contemporáneo de las Antillas: ¿renegar el exotismo? El ejemplo de La mujer-concha de Kelly Sinnaph Mary (Traducción de Karla Cynthia Garcia Martinez).....	p.117
<i>Christelle LOZÈRE/Minakshi CARIEN</i>	



Engagé



Dialogue



Neutre



- FR** The Let Go : Lâcher prise dans l'appel à l'unité exubérant de Nick Cave p. 126
EN The Let Go: Nick Cave's Exuberant Call for Unity (Translation by Sarah Tchou) p.134

Iris Amizlev



- FR** Exotisme, animisme et technochamanisme p. 140
EN Exoticism, Animism and Techno-Shamanism (Translation by Sarah Tchou) p.149

Henri Tauliaut



- FR** Les restes de Lusinga Iwa Ng'ombe :
Transformations d'un pillage colonial en capital culturel p. 158
EN Lusinga Iwa Ng'ombe's Remains:
Transforming Colonial Looting into Cultural Capital (Translation by Cécilia Bracmort) p.168
ES Los restos de Lusinga Iwa Ng'ombe:
Transformaciones de un saqueo colonial en capital cultural (Traducción de Mildred Cabrejas)p.178

Martin Vander Elst



- FR** Petit abécédaire de l'exotisme : Exotiser - Érotiser - Coloniser - Dominer p. 188

Jocelyn Valton

COMITÉ DE LECTURE

Cécilia Bracmort
Géraldine Entiope
Eddy Firmin
Sarah Tchou

COORDINATION ET COMITÉ DE RÉDACTION

Cécilia Bracmort
Géraldine Entiope
Eddy Firmin
Sarah Tchou

LIGNE EDITORIALE

Eddy Firmin

TRADUCTIONS

Cécilia Bracmort
Mildred Cabrejas
Karla Cynthia Garcia Martinez
Tatiana Navallo
Jennifer Sidney
Sarah Tchou

MISE EN PAGE ET DESIGN GRAPHIQUE

Géraldine Entiope

CONCEPTION

SITE INTERNET

Jacques Boulogne

RÉALISATEURS VIDÉO

Moridja Kitenge Banza
Eddy Firmin
Leila Zelli

CELLULE VIDÉO

Eddy Firmin
Moridja Kitenge Banza
Géraldine Entiope
Fabrice Paimba



En couverture
Cécilia Bracmort
"Sans titre III - Série Peau
Nature Morte"
Photographie 2020

CONTACTS

Facebook

<http://www.facebook.com/groups/minoritart/>

Réseau d'études décoloniales

<http://reseaudecolonial.org>

Email

minoritart.info@gmail.com



Cécilia Bracmort



Claude Bourguignon Rougier



Mildred Cabrejas



Géraldine Entiope



Eddy Firmin



Karla Cynthia Garcia Martinez



Elizabeth Kelly



Jennifer Sidney



Sarah Tchou

*minorit***Art**

IDENTITÉS EXOTISÉES, LES HISTOIRES QUI NOUS COLLENT À LA PEAU

OU SONT LES NOUVEAUX EXOTISMES DE L'ART CONTEMPORAIN ?
WHERE ARE THE NEW EXOTICISMS IN CONTEMPORARY ART?
¿DÓNDE ESTÁ EL NUEVO EXOTISMO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO?

4

8

Comment intégrer les éléments culturels "exotiques" dans sa pratique sans retomber dans les clichés ou l'exploitation d'un passé colonial douloureux ? Comment réconcilier les instances de vol culturel et identitaire avec son désir d'expression, de continuité et d'intégration des esthétiques et des pratiques ancestrales ? Comment rétablir les nuances et affirmer la qualité intrinsèque des techniques, des images et des œuvres après des siècles de représentations simplistes, faussées ou de condamnation pure et simple ?

Comment trouver sa voix en explorant les voies perdues ou obliées, que ce soit dû à la négligence ou à l'oppression coloniale ? Comment dépasser les interdictions et l'anomie c'est-à-dire l'impératif d'intégration à un régime dominant – imposition autrefois forcée par les empires coloniaux mais qui aujourd'hui agit à travers le "soft-power" et l'uniformisation de la culture et des codes ; résultat de la mondialisation, des échanges et des flux migratoires ? Comment survivre et composer avec le changement des goûts, des coutumes et des idéaux ? Que doit-on accepter dans ce qui passe pour le "progrès", reflet de ce que la société moderne juge désirable (qui définit ultimement le succès ou l'échec des entreprises artistiques) ? Comment mettre en lumière et tirer fierté d'éléments historiquement pervertis pour démontrer l'infériorité des individus et des peuples, et en saisir la beauté et l'importance ? Comment dépasser les habitudes insidieuses de son propre imaginaire, formaté par

des siècles de subordination ? Comment redéfinir les limites de ce qui est possible, désirable ou nécessaire en l'absence d'un carcan colonial et patriarcal explicite ? Surtout, comment accomplir tout cela d'une façon relativement conforme à l'air du temps et qui résonne avec les expériences, les idées et les émotions d'un nombre étendu de personnes et de groupes, si on considère la portée d'une œuvre ou d'une idée comme une mesure juste de vérité et de pertinence ? Cette dernière question explore le revers de la médaille du "retour aux sources" comme tendance actuelle. La popularité des exotismes contemporains n'est pas toujours synonyme d'acceptation et de réparation des erreurs du passé. L'association des cultures précoloniales avec la simplicité persiste en dépit de notre vision contemporaine qui se veut plus "éclairée". À bien des comptes, on observe l'émergence d'un mythe du bon sauvage 2.0 qui dépeint les cultures non-occidentales comme pures, primitives, débridées, proches de la nature et ésotériques, sans toutefois utiliser ouvertement ces termes décriés. Cette idéalisation romantique découle cependant de la même dynamique de représentation faussée et perpétue le fétichisme et la longue tradition de racisme et de sexisme à l'égard des individus et des peuples marginalisés. Ce travers est définitivement un facteur d'incertitude en tant qu'artiste ou penseur descendant-e de ces peuples, qui possède une formation académique occidentale. Comment savoir qu'on ne participe pas nous



même à cette tradition d'exploitation et de distorsion du capital culturel de nos ancêtres ? Comment reconnaître les biais inhérents à notre imaginaire et ne pas se retrouver coupable de pillage malgré nos meilleures intentions de célébration ?

Ne joue-t-on pas non plus le jeu de la modernité : la quête constante de nouveauté et d'originalité et la cooptation de la notion d'authenticité que l'on voit reprise ad nauseam à des fins commerciales ? Historiquement, les exotismes et la résistance face à la culture mainstream ont connu de nombreuses phases de célébration. Ils sont encensés de façon ponctuelle et retombent dans l'obscurité quand une nouvelle obsession émerge. Sommes-nous plus que des pions dans le cycle capitaliste de popularité et de déchéance ? Peut-on éviter la fatigue généralisée du public qui passera tôt ou tard à la prochaine tendance ?



Il nous faut aussi adresser la question du retour de bâton. Si le monde de l'art et certains champs universitaires reconnaissent les injustices de la tromperie coloniale, certain.e.s résistent et défendent becs et ongles le capital de la colonialité, notamment en France hexagonale.



On perçoit alors une résurgence des polarisations au sein de la société.

On observe un fort rejet de ceux qui ne "s'intègrent" pas et l'ostracisme de ceux qui refusent les arguments "évidents" et "sensés" de leur condition dans un système qui cherche à définir, caractériser et hiérarchiser. Cette catégorisation, sans relâche, fournit les arguments de la supériorité occidentale et place inlassablement les autres cultures (leurs individus, langages et pratiques) dans une position subalterne légitimant les inégalités économiques et sociales dans un même pays et entre les différentes régions à travers le monde.

Toutes ces questions sont difficiles et n'ont pas de solution définitive. La seule erreur serait l'immobilité, la honte et le prolongement de l'obturation et du statu quo.



Ne reste qu'à agir et espérer que le dessin transparaisse : démonter le château, pierre par pierre et se soulever pour sa dignité. Cette révolte se produit avant tout de façon intérieure ; par l'observation de ses conflits internes, de ses habitudes, de ses références culturelles et de ses idées afin de débusquer l'héritage de la colonialité en soi.

Il s'agit également d'effectuer un travail extensif de transmutation de la douleur, des blessures et des peines occasionnées par cet héritage de domination et d'instrumentalisation. Comme un acte de rébellion, il nous faut transcender la colère et le ressentiment : vivre et se montrer pleinement. Le but ici est d'atteindre la sérénité, l'assurance, l'aisance et l'état de conscience optimal qui permet aux êtres de se définir, de vivre libres et en sécurité. C'est là un des rares idéaux reconnus non seulement par la tradition occidentale (défini par les Lumières) mais qui résonne aussi dans la plupart des traditions des peuples du monde.

Les textes du présent numéro nous offrent des pistes pour commencer à répondre à ces questions.

L'interview entre **Eddy Firmin** et **Walter Mignolo**, qui rend hommage à la commissaire **Alanna Lockward** décédée l'an dernier et *le Manifeste Esthétiques Décoloniales*, co-écrit par celle-ci, dressent un état des lieux nécessaire du tort causé aux cultures.

Les Restes de Lusingalwa Ng'ombe, par **Martin Vander Elst** enquête sur les répercussions du pillage culturel et artistique du point de vue d'un anthropologue.

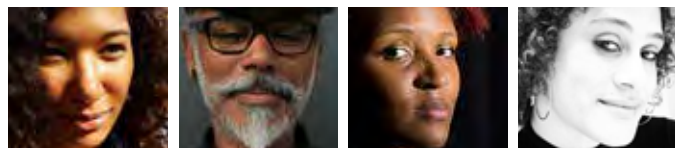
La lettre poignante de **Fatoumata Sakho** explore les façons d'être et de s'affirmer sans réserve dans une société où l'héritage raciste s'obstine à perpétuer la condescendance et la déshumanisation.

Iris Amizlev nous offre un regard sur l'œuvre de **Nick Cave** et sa recherche de guérison et de paix dans un monde dangereux et oppressif.

Les autres textes fourmillent d'exemples d'artistes qui mélangent les techniques passées avec leur formation artistique pour subvertir les exotismes. Ils refusent de se laisser définir selon les archétypes dominants, à la manière de la photographe et commissaire **Cécilia Bracmort**, mise à l'honneur en couverture. Ces artistes exposent leur vision critique et leur quête d'identité avec une acuité qui n'est pas sans une bonne dose d'humour et de dérision.

Ce numéro, développé pendant la période de tumulte causé par la pandémie COVID-19 et les démonstrations du mouvement Black Lives Matter, est peut-être le plus important à date. La crise sanitaire globale et le contexte politique aux États-Unis, sur lequel le monde a les yeux rivés, ont mis à nu les travers du racisme et des inégalités inhérentes aux sociétés capitalistes. Nous voyons plus que jamais l'importance d'adresser les questions liées aux images et aux représentations. Plus qu'une lubie universitaire et élitiste, celles-ci définissent la qualité de vie des personnes et des groupes marginalisés. Dans un tel contexte, reprendre en main son propre récit et son image est un acte de prise de pouvoir et d'espoir.

Le Groupe Minorit'Art



EXOTICIZED IDENTITIES THE STORIES THAT STICK TO US

OU SONT LES NOUVEAUX EXOTISMES DE L'ART CONTEMPORAIN ?
WHERE ARE THE NEW EXOTICISMS IN CONTEMPORARY ART?
¿DONDE ESTÁ EL NUEVO EXOTISMO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO?

4

12

How to integrate "exotic" cultural elements into one's practice without falling back into clichés or exploiting a painful colonial past? How to reconcile instances of cultural theft and appropriation with one's own desire for expression and integration of ancestral aesthetics and practices? How can we restore nuances and affirm the intrinsic quality of these techniques and artworks after centuries of simplistic, distorted representations and/or outright condemnation? How to find one's voice in exploring obliterated paths, erased by neglect or colonial oppression? How to overcome years of suppression and anomie, that is the imperative of integration into a dominant system – an imposition that was once forced by colonial empires but acts today through soft power and the standardization of culture and codes; the result of globalization, trade and migration. How to survive and cope with rapidly changing tastes, customs and ideals? What should we accept in what passes for "progress" ; the reflection of what modern society deems desirable (which ultimately decides the success or failure of artistic endeavors)? How do we highlight and take pride in historically perverted elements used to demonstrate the inferiority of individuals and peoples, and establish their beauty and their importance? How can we overcome the insidious habits of our own consciousness, rooted in centuries of learned subordination, and redefine the limits of what is possible, desirable or necessary in the absence of an explicit colonial and patriarchal structure? Above all, how do we do all of this in a way that is relatively compliant with today's trends, that resonates with the experiences, ideas

and emotions of a wide range of people and groups, if we consider the reach of artworks and ideas as a fair measure of their truth and significance?

This last question explores the downside of the current push toward a "return to basics". The popularity of modern exoticism is not always synonymous with acceptance and reparation for the mistakes of the past. The association of pre-colonial cultures with simplicity persists in spite of our more "enlightened" contemporary vision. On many accounts, we observe an emergence of a myth of the Noble Savage 2.0 , in which non-Western cultures are portrayed as pure, primitive, unbridled and esoteric; without ever using these disgraced terms openly. However, this romantic idealization stems from the same dynamic of distortion and perpetuates fetishism and the long tradition of racism and sexism towards marginalized individuals and peoples. For the artists and thinkers who are descendants of these communities and have a western academic background, this bias is definitely a factor of uncertainty. How do we know that we are not complicit in reinforcing this tradition of exploitation and distortion of the cultural capital of our ancestors? How can we recognize the biases held in our own consciousness so as not to find ourselves guilty of looting despite our best intentions? Also, are we not playing the game of modernity: the constant quest for novelty and originality and the co-optation of authenticity that we see thrown around carelessly for commercial purposes? Exoticism and resistance to the mainstream culture are topics that have known many revivals over



time. They are lauded in a one-off fashion and fall back into obscurity as soon as a new obsession emerges. Are we more than pawns in the capitalist cycle of popularity and decline? Can we avoid the waning of interest of the audience that will sooner or later move on to the next trend?

We also need to address the risk of backlash. If a sizable portion of the artistic and academic fields recognize the injustices of colonial deception, some resist and defend tooth and nail the results of colonialism, particularly in continental France.

We then observe a greater polarization within society.

We can see a growing rejection of "outsiders" and the ostracism of those who refuse the "obvious" and "sensible" arguments used



to legitimize their situations, in a system geared toward classifying and labelling. This relentless categorization provides the arguments for western superiority while depicting other cultures (their individuals, languages and practices) as "inferior" and "less able". It offers a convenient explanation



for economic and social inequalities within a single country and throughout the world. All these issues are difficult and have no clear-cut solutions. The only mistake would be inertia, shame and settling for this status quo of obscurity.

This leaves action as the only remaining option, with the hope that the design will show through eventually; dismantling the castle, one stone at a time, and rising up for one's dignity. This uprising occurs first and foremost on a personal level; by observing one's internal conflicts, habits, cultural references and ideas in order to uncover the legacy of coloniality within.

It is also an extensive work of transmutation of the pains, wounds and sorrows caused by this legacy of domination and exploitation. As an act of rebellion, we need to transcend the resulting anger and resentment, and use it to exist and show ourselves fully. The goal here is to achieve the serenity, assurance,



ease and the state of consciousness that allows beings to create their present and their future freely and safely. This is one of the few ideals recognized by western tradition (with echoes in the Enlightenment), that is also shared by many cultural and philosophical traditions throughout the world.

The texts featured in this issue give us some insights to start answering these questions.

The conversation between **Eddy Firmin** and **Walter Mignolo**, pays homage to curator **Alanna Lockward**, who passed away last year. She co-wrote the *Decolonial Aesthetics manifesto*, also published here. Both texts provide a necessary inventory of the harm caused to cultures.

The Remains of Lusingalwa Ng'ombe, by **Martin Vander Elst** investigates the impact of cultural and artistic pillage from the perspective of an anthropologist.

Fatoumata Sakho's poignant letter explores the ways of being and asserting oneself unreservedly in a society where a racist heritage persists in perpetuating condescension and dehumanization.

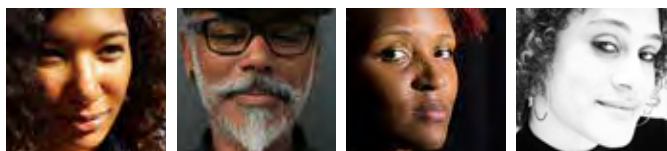
In her text, **Iris Amizlev** presents **Nick Cave's** work and his search for healing and peace in a dangerous and oppressive world.

The other texts are teeming with examples of artists who mix past techniques with their

artistic training to subvert exoticism and refuse to let themselves be defined by mainstream archetypes; like the photographer and curator **Cécilia Bracmort**, featured on the cover, they often use dark humor to demonstrate their critical vision and their quest for identity.

This issue, developed during the period of turmoil caused by the COVID-19 pandemic and the Black Lives Matter protests, is perhaps the most important to date. The global health crisis and the political context in the United States have exposed the flaws of racism and inequality inherent in capitalist societies. We see more than ever the importance of addressing issues related to identities and representations. More than an elitist academic whim, these issues dictate the quality of life of marginalized individuals and groups. In this context, taking control of one's own narrative and perceptions is a true act of empowerment and hope.

Minorit'Art Group



LE MANIFESTE DE L'ESTHÉTIQUE DÉCOLONIALE

Traduction de Sarah Tchou



Un monde transmoderne a émergé, reconfigurant les 500 derniers siècles de la colonialité et de ses conséquences : la modernité, la postmodernité et l'altermodernité. Une des caractéristiques remarquables de cette transformation est la créativité présente/issue du monde non-Occidental et ses conséquences politiques : les pensées indépendantes et les libertés décoloniales dans tous les domaines de la vie. La décolonisation du savoir et de l'être, deux concepts introduits en 1998 par le groupe de travail modernité/colonialité/décolonialité, rencontrent la décolonisation de l'esthétique dans le but d'unir différentes généalogies de re-existence dans les pratiques artistiques à travers le monde.

Les identités-en-politique transnationales ont inspiré une révolution à l'échelle planétaire de la connaissance et de la sensibilité. La créativité des artistes visuels et sonores, des penseurs, des conservateurs et les artifices de l'écriture ont affirmé l'existence d'identités transnationales multiples, qui elles-mêmes se sont réaffirmées dans leur confrontation avec les tendances globales impérialistes d'homogénéisation et d'effacement des différences. Cet élan d'affirmation des identités rivalise de force avec les tendances homogénéisantes de la mondialisation, célébrées par l'altermodernité comme signe de « l'universalité » des pratiques artistiques. Cette notion châtie la magnifique diversité du potentiel créatif humain et la multitude de traditions; son but est de s'approprier les

différences de façon permanente plutôt que de les célébrer.

La décolonialité en général, et plus particulièrement l'esthétique décoloniale, promeuvent la libération des perceptions sensorielles et sensibles, piégées dans le carcan de la modernité et de son côté le plus obscure : la colonialité. La décolonialité soutient l'interculturalité (conceptualisée par des communautés organisées) et se détache du multiculturalisme (conceptualisé et implémenté par l'État). Le multiculturalisme promeut les politiques identitaires, tandis que l'interculturalité promeut les identités-en-politique transnationales.

Le multiculturalisme est géré par l'État et quelques ONG affiliées, alors que l'interculturalité est mise en œuvre par les communautés dans leur processus de détachement des imaginaires des États et du multiculturalisme. L'interculturalité promeut la reconstitution d'identités niées, ou dans certains cas, d'identités reconnues dans un premier temps, puis tuées par le discours de la modernité, de la postmodernité et maintenant de l'altermodernité.

L'interculturalité est la célébration de ceux qui habitent les frontières et qui s'associent à l'intérieur et au-delà de celles-ci. L'esthétique transmoderne décoloniale est interculturelle, inter-épistémique, inter-politique, inter-esthétique et inter-spirituelle, mais toujours à partir des perspectives du Sud global et des territoires de l'ex-Europe de l'Est.

Les flots de migration massifs de l'ex-Europe de l'Est et des pays du Sud vers l'Europe occidentale (aujourd'hui Union Européenne) et les États-Unis ont transformé les sujets de la colonialité en agents actifs du détachement décolonial. "Nous sommes ici parce que vous étiez là-bas" renverse la rhétorique de la modernité. Les identités-en-politique transnationales sont une conséquence de ce renversement qui remet en cause le droit impérial autoproclamé de nommer et de créer des identités (construites et artificielles) par le biais de la banalisation ou de la réduction au silence des individus et des groupes.

L'incarnation du processus décolonial dans les expériences de la vie quotidienne au sein de la matrice de la modernité met à mal la solitude et la quête d'ordre qui émanent des craintes des sociétés industrielles modernes et altermodernes. La décolonialité et l'esthétique décoloniale sont des instruments fondamentaux de confrontation dans un monde inondé de marchandises et « d'informations » qui envahissent les espaces de vie des « consommateurs » et limitent leur potentiel créatif et imaginaire.

Dans le contexte de différentes généalogies de ré-existence, les "artistes" se sont interrogés sur le rôle et le nom qui leur ont été attribué. Ils sont conscients de l'enfermement que les concepts eurocentriques des arts et de l'esthétique leur ont imposé. Ils se sont engagés dans les identités-en-politiques transnationales en remodelant des identités discréditées dans les systèmes modernes de classification liés à la race, au sexe, aux hiérarchies nationales, linguistiques, religieuses et économiques. Ils ont dévoilé les histoires cachées du colonialisme et ont réarticulé ces récits dans certains des espaces de la modernité, tels que le cube blanc et ses lieux dérivés. Ils habitent les frontières, ressentent les frontières, agissent aux frontières : ils ont propulsé la pensée et l'esthétique décoloniales transmodernes. Les transmodernités



Alanna Lockward. Photo: Miguel Gomez.

et les esthétiques décoloniales se sont détachées de tout discours et croyance en l'universalisme, nouveaux ou anciens. Ce faisant, elles ont promu une approche pluriverselle qui rejette toute prétention à une vérité sans guillemets. À cet égard, la transmodernité décoloniale a entériné les identités-en-politique et remis en question les politiques identitaires et l'universalité auto-proclamée de l'alter-modernité.

Des praticiens créateurs, activistes et penseurs nourrissent continuellement le flot de la décolonialité pour amener un monde transmoderne et pluriversel. Ils confrontent et traversent les séparations et les différences coloniales et impériales inventées et contrôlées par la modernité. Ils les démontent et œuvrent à « vivre en harmonie et en plénitude » dans des langues et des histoires décoloniales variées.

Les mondes qui émergent des sociétés transmodernes et décoloniales ont l'art et l'esthétique comme source fondamentale. Ces artistes opèrent dans ce qui peut être

perçu comme les héritages conceptuels de la Conférence de Bandung (1955). La Conférence de Bandung a réuni 29 pays d'Asie et d'Afrique et a été suivie par la formation du Mouvement des Pays Non-Alignés en 1961, compris de pays de l'ancien bloc de l'Est et d'Amérique Latine. L'héritage de la Conférence de Bandung est la possibilité d'imaginer d'autres mondes, en dehors du capitalisme et du communisme, et l'engagement à explorer une troisième voie qui ne se veut ni capitaliste, ni communiste, mais décoloniale. Aujourd'hui, cet héritage conceptuel dépasse la sphère étatique pour comprendre les formes créatives de ré-existence et d'autonomie aux frontières entre le monde moderne et le monde colonial. La métaphore décoloniale d'un "monde dans lequel plusieurs mondes co-existent" implique que la pluriversalité est un projet planétaire qui demande l'apport de différentes notions liées aux propriétés sensibles, olfactives et visuelles qui devraient exister dans une société politique mondiale émergente. La décolonisation de l'esthétique pour libérer l'aïesthésis est une tendance qui est déjà suivie dans tous les domaines de la production de connaissances. Nous observons une poursuite de changements de paradigmes épistémiques dans les disciplines et les formes d'art qui ont poussé le processus de décolonisation à l'intérieur et à l'extérieur de la matrice coloniale du pouvoir.

L'objectif de la pensée et de l'action décoloniales est de continuer à réinscrire, incarner et rendre digne ces façons de vivre, de penser et de ressentir, violemment discréditées ou diabolisées par les agendas interventionnistes coloniaux et impériaux, ainsi que par les critiques internes postmodernes et altermodernes.

Alanna Lockward
 Rolando Vázquez
 Teresa María Díaz Nerio
 Marina Grzinić
 Tanja Ostojic
 Dalida María Benfield

Raúl Moarquech Ferrera Balanquet
 Pedro Lasch
 Nelson Maldonado Torres
 Ovidiu Tichindeleanu
 Miguel Rojas Sotelo
 Walter Mignolo

Dimanche 22 mai 2011

CONTEXTES

En septembre 2009, le MACBA a inauguré l'exposition "Modernologies". Celle-ci a eu lieu trois mois après l'inauguration de "Altermodernity", au Tate Britain.

En novembre 2010, l'exposition "Decolonial Aesthetics" a été inaugurée à Bogota en Colombie.

Du 4 au 7 mai 2011, la suite de "Decolonial Aesthetics" (exposition et atelier) a pris place à Duke University en Caroline du Nord.

Cette rencontre visait à créer une discussion collective sur la façon dont la transmodernité et l'esthétique décoloniales mettent la colonialité au premier plan et dévoilent le côté obscur de la modernité qui continue d'être un angle mort de la postmodernité et de l'altermodernité.

Les événements au Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá et à Duke University ont été conçus comme une réponse aux inquiétudes européennes actuelles concernant la modernité. Cependant, la préoccupation au-delà des discours de l'Europe occidentale et les États-Unis est la « colonialité », le côté le plus sombre de la modernité et ses incarnations ultérieures dans la post et altermodernité. Bien que la modernité/colonialité (et leurs variations) sont issues d'Europe, elles ont été imposées violemment à travers le monde. En parallèle et dans la direction opposée, la décolonialité, originaire des anciennes colonies européennes puis des régions sous le joug de l'impérialisme et de l'interventionnisme Étatsuniens, a régulièrement contesté et remis en cause l'hégémonie de la matrice

moderne/coloniale et sa territorialité. Les sujets de la "colonialité" (les colonisés) expriment leurs préoccupations regardant les conséquences dévastatrices de la colonialité/modernité, routinement cachées en ancrées dans des notions telles que le « "progrès", le "développement" et "l'innovation". En tant que témoins, parties et penseurs de cet état de fait, notre vision est d'atteindre une transmodernité, d'avancer vers un futur où la colonialité sera finalement éradiquée, où nous cesserons d'engager avec les conceptions normalisées eurocentriques de l'existence humaine et des dynamiques sociopolitiques.

La décolonialité et l'esthétique décoloniale avancent vers un futur démocratique qui dépasse les concepts Occidentaux de la démocratie. Pour accomplir cela, il est nécessaire d'ancrer la dignité humaine dans les différentes formes d'identités et d'identifications. Cette dignité est radicalement incompatible avec les notions homogénéisantes de "culture" et "d'universalité" des discours et des pratiques artistiques, exhaustivement théorisés par la modernité, la postmodernité et l'altermodernité.

En dépit des contributions des penseurs et des artistes non-hégémoniques qui ont remis en question ces paradigmes au fil des décennies, l'altermodernité ne considère toujours pas la complexité des problèmes identitaires dans les arts comme un sujet pertinent. Ce qui compte, c'est toujours l'universalité de l'art. Les productions artistiques sont profilées et analysées seulement en fonction de leurs contributions à l'univers moderniste normatif de "l'esthétique" et de "l'art". Cet "univers" et ses normes ne sont pas originaires du Zimbabwe, de la Bolivie ou de la Serbie. Ainsi, les arguments de la modernité sont basés sur une identité (masculine-blanche-chrétienne-occidentale) européenne qui se veut évidente, invisible et omniprésente. Cette norme silencieuse est la fondation épistémique de la critique altermoderne des sujets d'identité. Dans le même élan, elle cache sa propre identité (masculine-blanche-chrétienne-occidentale) construite. De ce fait, cette norme persiste, tout comme durant les moments les plus "productifs" de la société Européenne, de son aube à ses phases de modernité/colonialité et d'impérialisme/interventionnisme, intacte et incontestée.



Musée des arts contemporains de Bogotá

La colonialité n'opère plus dans la production de tabac ou la traite des esclaves, mais sur le contrôle des finances mondiales, de l'opinion publique et de la subjectivité dans le but de perpétuer et magnifier la rhétorique salvatrice de la modernité. Pour l'approche décoloniale, les identités, les identifications et le détachement sont cruciaux parce qu'ils soutiennent les artificiels *Autres* dans leurs efforts de dévoiler l'hégémonie légitimée du "savoir", propre à la modernité, qui refuse de valider et de responsabiliser les identités qu'elle a construit en premier lieu. Le nationalisme n'a pas ses sources en Chine ou dans le monde Arabe mais en Europe. Le nationalisme en dehors de l'Europe est un phénomène réactif, une conséquence directe de la colonialité. C'est une lame à double tranchant parce que d'un côté, le nationalisme non-européen est un outil de confrontation des ingérences occidentales : il contrecarre les idéologies néolibérales qui châtient le nationalisme au nom de la mondialisation et du marché libre au profit des corporations. De l'autre côté, le nationalisme non-européen risque d'établir les bases discursives qui favorisent l'établissement d'élites politiques et financières cherchant à exploiter et aliéner leur propre population. De plus, il peut servir à justifier l'expansion impériale vers d'autres pays non-occidentaux. À la croisée entre la monoculture de la mondialisation et les cultures régionales nationalistes, la décolonialité cherche à s'établir comme une option de détachement de ces deux tendances et de promotion des identités-en-politique transnationales ; au-delà du marché, des États, des institutions religieuses et des esthétiques normalisées.

CONCEPTS

L'esthétique décoloniale désigne les projets artistiques actuels qui répondent et se détachent du côté obscur de la mondialisation impérialiste. L'esthétique décoloniale cherche à reconnaître et ouvrir des manières de libérer les sens. Nombre d'artistes à

travers le monde contestent les héritages de la modernité et leur réincarnation dans les esthétiques postmodernes et altermodernes.

Aesthesis ou Aiesthesis, signifie "une conscience élémentaire non élaborée, 'sensation de toucher'", associé à la conscience, à l'expérience et l'expression des sens et proche des processus de perception. Le terme esthétique se réfère plutôt à la théorie philosophique de la question de la beauté en tant qu'investigation rationnelle de l'existence, du savoir et de l'éthique. Ainsi, l'esthétique se préoccupe avec l'appréciation de la "beauté" et du "bon goût" : le domaine des artistes. Cette définition vient de l'Europe au 18^e siècle et peut être décrite comme l'esthétique moderne. Au cours des 20 dernières années du 20^e siècle, l'esthétique postmoderne a contesté ce principe, affirmant que les pratiques esthétiques postmodernes peuvent adopter des formes et des regards multiples, des agendas nouveaux ou passés et accueillent des pratiques différentes et alternatives. Plus récemment, ces dernières années, l'esthétique altermoderne s'est introduite dans le débat, déclarant l'esthétique postmoderne obsolète et déclarant l'émergence d'une nouvelle modernité reconfigurée par la mondialisation. En ce sens, les artistes sont supposés intégrer cette nouvelle perception mondialisée en traduisant les valeurs de leurs traditions culturelles pour être légitimes dans les cercles mondiaux. L'identité est sacrifiée au nom de paramètres artistiques généraux. L'esthétique/aesthesis décoloniale continue d'avancer dans une direction radicalement différente qui soutient le renouvellement de son existence.

DECOLONIAL AESTHETICS



A transmodern world has emerged, reconfiguring the past 500 hundred years of coloniality and its aftermath, modernity, postmodernity and altermodernity. A remarkable feature of this transformation is the creativity in/from the Non-Western world and its political consequences—-independent thoughts and decolonial freedoms in all spheres of life. Decoloniality of knowledge and being, two concepts that have been introduced by the working group modernity/coloniality/decoloniality, since 1998, are encountering the decoloniality of aesthetics in order to join different genealogies of re-existence in artistic practices all over the world.

Transnational identities-in-politics have inspired a planetary revolution in knowledge and sensibility. The creativity of visual and aural artists, thinkers, curators and artificers of the written word have affirmed the existence of multiple and transnational identities, reaffirming themselves in their confrontation with global imperial tendencies to homogenize and to erase differences. The affirmation of identities is tantamount with the homogenizing tendencies of globalization which are celebrated by altermodernity as the 'universality' of artistic practices. This notion chastises the magnificent diversity of human creative potential and its different traditions; it perennially aims at appropriating differences instead of celebrating them.

Decolonial aesthetics, in particular, and decoloniality in general have joined the liberation of sensing and sensibilities trapped by modernity and its darker side: coloniality. Decoloniality endorses interculturality, (which has been conceptualized by organized communities) and delinks from multiculturalism (which has been conceptualized and implemented by the State). Multiculturalism promotes identity politics, while interculturality promotes transnational identities-in-politics. Multiculturalism is managed by the State and some affiliated NGO's, whereas interculturality is enacted by the communities in the process of delinking from the imaginary of the State and of multiculturalism. Interculturality promotes the re-creation of identities that were either denied or acknowledged first but in the end were silenced by the discourse of modernity, postmodernity and now altermodernity. Interculturality is the celebration by border dwellers of being together in and beyond the border. Decolonial transmodern aesthetics is intercultural, inter-epistemic, inter-political, inter-aesthetical and inter-spiritual but always from perspectives of the global south and the former-Eastern Europe.

Massive migration from the former Eastern Europe and the global south to former Western Europe (today European Union) and to the United States have transformed the subjects of coloniality into active agents of decolonial delinking. "We are here because

you were there" is the reversal of the rhetoric of modernity; transnational identities-in-politics are a consequence of this reversal, it challenges the self-proclaimed imperial right to name and create (constructed and artificial) identities by means either of silencing or trivialization.

The embodied daily life experience in decolonial processes within the matrix of modernity defeats the solitude and the search for order that permeates the fears of postmodern and altermodern industrial societies. Decoloniality and decolonial aesthetics are instrumental in confronting a world overflowed with commodities and 'information' that invade the living space of 'consumers' and confine their creative and imaginative potential.

Within different genealogies of re-existence 'artists' have been questioning the role and the name that have been assigned to them. They are aware of the confinement that Euro-centered concepts of arts and aesthetics have imposed on them. They have engaged in transnational identities-in-politics, revamping identities that have been discredited in modern systems of classification and their invention of racial, sexual, national, linguistic, religious and economic hierarchies. They have removed the veil from the hidden histories of colonialism and have rearticulated these narratives in some spaces of modernity such as the white cube and its affiliated branches. They are dwelling in the borders, sensing in the borders, doing in the borders, they have been the propellers of decolonial transmodern thinking and aesthetics. Decolonial transmodernities and aesthetics have been delinking from all talks and beliefs of universalism, new or old, and in doing so have been promoting a pluriversalism that rejects all claims to a truth without quotation marks. In this regard, decolonial transmodernity has endorsed identities-in-politics and challenged identity politics and the self-proclaimed universality of altermodernity.



Alanna Lockward. Photo: Miguel Gomez.

Creative practitioners, activist and thinkers continue to nourish the global flow of decoloniality towards a transmodern and pluriversal world. They confront and traverse the divide of the colonial and imperial difference invented and controlled by modernity, dismantling it, and working towards "living in harmony and in plenitude" in a variety of languages and decolonial histories. The world emerging with decolonial and transmodern political societies have art and aesthetics as a fundamental source.

These artists are operating in what can be seen as the conceptual legacies of the **Bandung Conference** (1955). The **Bandung Conference** united 29 Asian and African countries, and was followed by the formation of the **Non-Aligned Movement**, in 1961, which included former Eastern Europe and Latin America. The legacy of the **Bandung Conference** was the possibility of imagining other worlds beyond capitalism and/or communism, to engage in the search and building of a third way, neither capitalist nor communist, but decolonial. Today this

conceptual legacy has been taken beyond the sphere of the state to understand creative forms of re-existence and autonomy in the borders of the modern/colonial world. The decolonial metaphor a "world in which many world would co-exist" implies pluriversality as a planetary project and demands the contribution of different notions of how an emerging global political society should feel, smell and look like. Decolonizing aesthetics to liberate aesthesis has already been happening in all spheres of knowledge-production. We have been witnessing a continuation of epistemic shifts in the disciplines and the arts that have furthered the process of decolonization within and beyond the key elements of the colonial matrix of power.

The goal of decolonial thinking and doing is to continue re-inscribing, embodying and dignifying those ways of living, thinking and sensing that were violently devalued or demonized by colonial, imperial and interventionist agendas as well as by postmodern and altermodern internal critiques.

Alanna Lockward
 Rolando Vázquez
 Teresa María Díaz Nerio
 Marina Grzinić
 Tanja Ostojic
 Dalida María Benfield
 Raúl Moarquech Ferrera Balanquet
 Pedro Lasch
 Nelson Maldonado Torres
 Ovidiu Tichindeleanu
 Miguel Rojas Sotelo
 Walter Mignolo

Sunday, May 22nd, 2011

CONTEXTS

In September of 2009, MACBA inaugurated the exhibition "Modernologies". This exhibition took place three months after the inauguration of "Altermodernity", at the Tate Britain.

In November of 2010, an exhibit on "Decolonial Aesthetics" opened in Bogotá, Colombia.

In May 4-7, 2011, a follow up of "Decolonial Aesthetics" (exhibit and workshop) was organized at Duke University.

This meeting aimed at creating a collective discussion on how decolonial transmodernity and aesthetics are bringing coloniality to the foreground, unveiling the darker side of modernity that continues to be a blind spot of postmodernity and altermodernity. The events at Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá and Duke University are conceived as a response to the current European concern with modernity. However, the concern beyond Western Europe's and the US' discourses is "coloniality", the darker side of modernity, and its subsequent incarnations in post and alter-modernity. Although modernity/coloniality (and its variations) originated in Europe it was (violently) imposed throughout the world. In a parallel and reversed direction, decoloniality, which originated in former European colonies and then later also in those regions subject to US' imperialism and interventionism, has been steadily speaking back and challenging the hegemony of the modern/colonial matrix and its territoriality. The subjects of "coloniality" (the colonized) are voicing their concerns on the devastating consequences of modernity/coloniality, consequences that are perennially hidden by and embedded in notions such as 'progress', 'development' and 'innovation'. As witnesses, components and thinkers of this state of affairs, our vision is to reach a transmodernity, to move towards a future where coloniality will finally be eradicated, where we cease to engage in the normalized Euro-centered conceptions of human existence and socio-political dynamics. Decoloniality and decolonial aesthetics are moving in the direction of democratic futures beyond Western concepts of democracy. In order to accomplish this, it is imperative to establish that human dignity is embedded in different forms of identity and identification, this dignity

is radically incompatible with homogenizing notions of 'culture' and the 'universality' of artistic discourses and practices so extensively theorized in modernity, postmodernity and now in altermodernity.

In spite of the contributions from Non-hegemonic thinkers and art practitioners that have questioned these paradigms for decades, for altermodernity the complexity of identity issues in the arts is still not considered relevant. What continues to count is the 'universality' of art and artistic productions are profiled and analyzed solely with regards to their contributions to the modernist normative universe of 'aesthetics' and 'art'. That 'universe' and those norms were not originated in Zimbabwe, Bolivia or Serbia. Therefore the arguments of altermodernity are based on a self-explanatory, invisible and pervasive (white-male-Christian-Western) European identity. This silenced Norm offers the epistemic foundation for altermodern critique of identity issues while at the same time conceals its own identity as a (white-male-Christian-Western) construction. Accordingly, the Norm remains as in the most 'productive' moments of early European colonialism and subsequently in modernity/

coloniality, as well as in imperialism/interventionism, untouched, unquestioned...

Coloniality does not operate anymore on tobacco production or on the slave trade but on the control of global finances, public opinion and subjectivity in order to perpetuate and magnify the salvationist rhetoric of modernity. For the decolonial option, identities, identification and de-linking are crucial because they assist constructed Others in unveiling the hegemonic legitimacy of 'knowledge' intrinsic to modernity, which denies agency and validation to the identities it constructed in the first place. Nationalism did not originate in China or the Arab World but in Europe. Nationalism beyond Europe is a derivative phenomenon—a direct consequence of coloniality. It is a two-edged sword because on the one hand, nationalism in the Non-European world provides a tool to confront Western encroachments; it is instrumental in counteracting those neo-liberal ideologies that are conveniently chastising nationalism in the name of globalization and free trade for the benefit of corporations. On the other hand, nationalism in Non-European countries could also lay the discursive



Musée des arts contemporains de Bogotá

foundation for the political and financial elite that would allow them to alienate and exploit their own population. Furthermore, it could also justify imperial expansion in other Non-Western countries. Emerging in between the monoculture of globalization and regional nationalist cultures, the decolonial establishes itself as an option of delinking from both globalism and nationalism by means of promoting transnational identities-in-politics beyond the globalized market, the state, institutional religions and normalizing aesthetics.

CONCEPTS

Decolonial aesthetics refers to ongoing artistic projects responding and delinking from the darker side of imperial globalization. Decolonial aesthetics seeks to recognize and open options for liberating the senses. This is the terrain where artists around the world are contesting the legacies of modernity and its re-incarnations in postmodern and altermodern aesthetics.

Aesthesis or Aiesthesis, generally defined as "an unelaborated elementary awareness of stimulation, a 'sensation of touch,'" is related to awareness, sense experience and sense expression, and is closely connected

to the processes of perception. **Aesthetics**, instead, is defined as a philosophical theory of what is beautiful as a rational investigation about existence, knowledge, and ethics. Thus, aesthetics was concerned with the appreciation of "beauty" and "good taste" – the domain of the artist. This definition emerged in eighteenth century Europe and can be described as **modern aesthetics**. In the last two decades of the twentieth century, **postmodern aesthetics** contested the principle of modern aesthetics and argued that postmodernist aesthetic practices may adopt any form, outlook, or agenda, new or old, and allow for other (than postmodernist) practices and alternative approaches. More recently, in the past few years, **altermodern aesthetics** entered into the Western debate. Altermodern aesthetics claims postmodernity is passé and that a new modernity is emerging reconfigured by globalization. Accordingly, artists are supposed to engage with this new globalized perception by means of translating values from their respective cultural backgrounds in order to be legitimized in global circuits. Identity is sacrificed in the name of globalized artistic parameters. **Decolonial aesthetics** continues moving in a radically different direction enabling the re-existence of **decolonial aesthetics/aiesthesis**.

ESTÉTICAS DECOLONIALES

Estética(s) de/descolonial(es) ()*

Traducción de Laura Judit Alegre



*N/T: Durante el proceso de traducción, se suscitaron algunas cuestiones en torno a ciertos conceptos y las formas de expresarlos en español, por lo que se incorporaron referencias y explicitaciones en la versión traducida. Para el caso de "estética(s) de/descolonial(es)", se decidió ofrecer la opción de lectura en singular y en plural, mediante el uso de paréntesis, que no se encuentra en la versión en inglés. Asimismo, se acordó utilizar ambos prefijos (de-/des-) en toda instancia que exprese la noción de decolonialidad o descolonialidad, a fin de anular ambigüedades o preferencias por uno u otro término.

OU SONT LES NOUVEAUX EXOTISMES DE L'ART CONTEMPORAIN ?
WHERE ARE THE NEW EXOTICISMS IN CONTEMPORARY ART?
¿DÓNDE ESTÁ EL NUEVO EXOTISMO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO?

4

26

Para reconfigurar los últimos 500 años de colonialidad y sus secuelas, inscritas en los proyectos de la modernidad, la posmodernidad y la altermodernidad, ha surgido un mundo transmoderno. Un elemento fundamental de esta transformación comprende la creatividad en/desde el mundo no-occidental y las consecuencias políticas que esto genera al impulsar el pensamiento autónomo y las liberaciones de/descoloniales en todas las esferas de la existencia. La de/descolonialidad del saber y del ser son dos conceptos introducidos por el colectivo modernidad/colonialidad/decolonialidad a partir de 1998, que ahora se encuentran con la de/descolonialidad de la estética para reunir diferentes genealogías de re-existencia en las prácticas artísticas en todo el mundo.

Las identidades (transnacionales) en política¹ han inspirado una revolución planetaria en torno al conocimiento y la sensibilidad. La creatividad no solo de artistas visuales y aurales, sino también de pensador*s, curador*s y artífices de la palabra escrita han venido afirmando la existencia de identidades múltiples y transnacionales, al mismo tiempo que se rebelaban y reafirmaban ell*s mism*s

1. N/T: Tener en cuenta la importante distinción entre política de la identidad y de las identidades y la identidad EN política. Las primeras se toman como esencias, la segunda son conscientes de su clasificación por el conocimiento imperial. Como cuando Fausto Reignada dice, por ejemplo, que él no es Indio sino Aymara pero que lo han hecho Indio, como Indio lo van a tener que aguantar. (Ver Mignolo en The decolonial option and the meaning of identity IN politics, 2007: https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/4500/2/anales_9-10_mignolo.pdf).

ante las tendencias imperiales de alcance global en pos de la homogeneización y el borramiento de las diferencias. La afirmación de las identidades es equivalente a los intereses homogeneizadores de la globalización que son bien recibidos por la altermodernidad como la "universalidad" de las prácticas artísticas. Esta noción reprime la extraordinaria diversidad del potencial creador del ser humano y las distintas tradiciones que le pertenecen, con el fin de apropiarse constantemente de las diferencias en lugar de celebrarlas.

La(s) estética(s) de/descolonial(es), en particular, y la de/descolonialidad, en general, se han unido a los procesos de liberación del sentir y de las sensibilidades atrapados por la modernidad y su lado más oscuro: la colonialidad. La de/descolonialidad abraza la interculturalidad², en tanto concepto acuñado por comunidades organizadas, y se distancia del multiculturalismo que ha sido conceptualizado e implementado por el Estado. Mientras que el multiculturalismo promueve políticas identitarias, la interculturalidad fomenta identidades (transnacionales) en política. El multiculturalismo es gestionado por el Estado y algunas ONG asociadas a su proyecto, pero la interculturalidad es implementada por las comunidades que van desprendiéndose del

2. N/T: Ver Catherine Walsh, Interculturalidad, Estado, Sociedad. Luchas (de) coloniales de nuestra época. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Ediciones Abya-Yala (2009).

imaginario del Estado y del multiculturalismo. La interculturalidad impulsa la re-creación de las identidades que han sido negadas o reconocidas inicialmente, pero que luego fueron silenciadas por el discurso de la modernidad, la posmodernidad y actualmente la altermodernidad. La interculturalidad comprende la celebración de l*s sujet*s fronteriz*s por convivir en y más allá de las fronteras³. La(s) estética(s) transmoderna(s) de/descolonial(es) son interculturales, inter-epistémicas, inter-políticas, inter-estéticas e inter-espirituales, y están necesariamente relacionadas con perspectivas que provienen del sur global y de lo que se conoció como la Europa del Este.

La inmensa migración desde los países de la ex Europa oriental y el Sur global hacia los países de la ex Europa occidental (hoy conocida como la Unión Europea) y los Estados Unidos ha transformado a l*s sujet*s de la colonialidad en agentes activ*s del desprendimiento de/descolonial. "Estamos aquí porque han estado allá" es el contraargumento para la retórica de la modernidad. Las identidades (transnacionales) en política son el resultado de esta contrapartida que cuestiona el derecho imperial autoproclamado de nombrar y crear identidades (construidas y artificiales), ya sea mediante el silenciamiento o la trivialización.

La experiencia cotidiana encarnada en los procesos de/descoloniales dentro de la matriz de la modernidad enfrenta el individualismo y la búsqueda de un orden, con el objeto de permear los miedos provenientes de las sociedades industriales posmodernas y altermodernas. La de/descolonialidad y la(s) estética(s) de/descolonial(es) constituyen un instrumento fundamental a la hora de enfrentar un mundo sobrecargado de productos de consumo e "información" que invaden el espacio vital



Alanna Lockward. Photo: Miguel Gomez.

de l*s "consumidor*s" y reducen su potencial creativo e imaginativo.

A partir de diferentes genealogías de la re-existencia⁴, un grupo de "artistas" ha cuestionado con insistencia el rol y el nombre que les han sido asignados. Son conscientes de los límites que imponen los conceptos eurocentrados en torno al arte y la estética y, por consiguiente, se han involucrado en acciones que construyen identidades (transnacionales) en política, a fin de reconstruir identidades que han sido desvalorizadas de acuerdo con jerarquías racializantes, sexuales, nacionales, lingüísticas, religiosas y económicas inventadas dentro de sistemas modernos de clasificación. Han logrado quitar el velo de los relatos escondidos por el colonialismo y rearticularon esas historias en algunos espacios de la modernidad como impone el Cubo Blanco⁵ y sus distintos satélites. Est*s

3. N/T: Ver Gloria Anzaldúa, *Borderland/La Frontera. The New Mestiza* (1987). Walter Dignolo, *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo* (2000, 2003).

4. Re-existencia es un concepto de (Albán Achinte, 2010) en relación con las comunidades afrodescendientes en Colombia. Albán Achinte, Adolfo (2010). *Comida y colonialidad. CALLE14*, Bogotá, Colombia, volumen 4, número 5, julio -diciembre de 2010.

5 N/T: A partir de las ideas de Brian O'Doherty sobre el *modus operandi* del cubo blanco, Jaime Iregui comenta: "Se trata de un espacio expositivo que encarna los ideales de la modernidad por su neutralidad y ausencia de ornamento que aísla la obra de todo tipo de ruidos del entorno. Desde hace

"artistas" viven en las fronteras, sienten en las fronteras, trabajan en las fronteras y han impulsado el pensamiento transmoderno y la(s) estética(s) de/descolonial(es). Las transmodernidades y las estética(s) de/descolonial(es) se han desprendido de todos los discursos y de todas las creencias sobre el universalismo, sean de antaño o actuales, abriendo paso al pluriversalismo que descrea y rechaza todo intento de imponer "una sola" verdad. En este sentido, la transmodernidad de/descolonial da sustento a las identidades en política y cuestiona no solo las políticas identitarias, sino también la universalidad autoproclamada de la altermodernidad.

Profesionales creativ*s, activistas e intelectuales continúan apoyando la corriente de/descolonial a nivel mundial con miras a la concreción de un mundo transmoderno y pluriverso. Se rebelan ante la división ejercida mediante la diferencia colonial e imperial que inventó y controló el proyecto de la modernidad, con el objetivo de desmontarla y trabajar en función de "una vida en armonía y plenitud" junto con otros lenguajes e historias de/descoloniales. Los mundos que emergen desde sociedades políticas transmodernas y de/descoloniales consideran al arte y la estética como elementos primordiales.

Est*s artistas fundamentan su trabajo en lo que puede considerarse los "legados conceptuales" de la Conferencia de Bandung de 1955. Dicha conferencia reunió alrededor de 29 países asiáticos y africanos y tuvo como resultado la fundación del Movimiento de Países no Alineados en 1961, que incluía naciones latinoamericanas y europeas del ex bloque soviético. El legado de la Conferencia de Bandung permitió imaginar otros mundos que trasciendan el capitalismo o el comunismo para fomentar la búsqueda y la construcción de una tercera vía, que no fuera capitalista o comunista, sino de/descolonial.

décadas, el cubo blanco ha sido vulnerado por trabajos que se plantean en contextos 'no artísticos', como aquellas propuestas que buscan establecer un diálogo con lugares patrimoniales, espacio público, comunidades y distintas manifestaciones culturales." (Ver <http://esferapublica.org/nfblog/dentro-y-fuera-del-cubo-blanco-1/>)

En la actualidad, este legado conceptual ha sido adoptado por fuera de la esfera del Estado para comprender nuevas formas de re-existencia y autonomía en las fronteras del mundo moderno-colonial. La metáfora de/descolonial del Zapatismo "un mundo donde puedan co-existir muchos mundos" supone la pluriversalidad como proyecto planetario y requiere la contribución de diferentes nociones sobre cómo podría sentir, percibir y constituirse una sociedad política emergente a nivel mundial. Hace tiempo se ha puesto en marcha la de/descolonización de la estética para liberar la estesis en todas las esferas de la producción del conocimiento. Hemos observado una continuidad de cambios epistémicos en las disciplinas y en las artes que han profundizado los procesos de descolonización/decolonialidad en, a través y paralelos a los aspectos fundamentales de la matriz colonial de poder.

El objetivo del pensamiento y la práctica de/descolonial implica seguir reinscribiendo, encarnando y dignificando aquellos modos de vivir, pensar y sentir que fueron violentamente desvalorizados o demonizados por las agendas coloniales, imperiales e intervencionistas, así como también por las críticas al interior de la posmodernidad y la altermodernidad.

Alanna Lockward
Rolando Vázquez
Teresa María Díaz Nerio
Marina Grzinic
Tanja Ostojic
Dalida María Benfield
Raúl Moarquech Ferrera Balanquet
Pedro Lasch
Nelson Maldonado Torres
Ovidiu Tichindeleanu
Miguel Rojas Sotelo
Walter Mignolo

Domingo, 22 de mayo de 2011

CONTEXTO

En septiembre del 2009, el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA) inauguró la muestra "Modernologías", tres meses después de que la galería londinense Tate Britain hubiera inaugurado la exhibición "Altermodernidad". En noviembre del 2010, se inauguró la muestra "Estéticas decoloniales" en Bogotá, Colombia, y al año siguiente, desde el 4 al 7 de mayo, se organizó una muestra y un taller de esta exhibición en la Universidad de Duke.⁶

Este encuentro tenía por objetivo generar una discusión colectiva sobre la manera en que la transmodernidad y la(s) estética(s) de/descolonial(es) están poniendo en tela de juicio la colonialidad como el lado oscuro de la modernidad, que continúa siendo ignorada en los proyectos posmodernos y altermodernos. Los eventos en el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá y en la Universidad de Duke son considerados una respuesta a la actual preocupación de Europa en torno a la modernidad. Sin embargo, la preocupación central, por fuera de los

discursos provenientes de Europa Occidental y Estados Unidos, es la "colonialidad", como el lado oscuro de la modernidad, y sus posteriores reconfiguraciones posmodernas y altermodernas. Aun cuando la modernidad/colonialidad (y sus variantes) se originó en Europa, fue impuesta (con violencia) en todo el mundo. Por el contrario, la de/descolonialidad –originada en las ex colonias europeas y luego en aquellas regiones subyugadas por el imperialismo e intervencionismo estadounidense– ha respondido y cuestionado permanentemente la hegemonía de la matriz moderna/colonial y su alcance territorial. L*s sujet*s de la "colonialidad" (l*s colonizad*s) están expresando sus preocupaciones sobre las consecuencias devastadoras de la modernidad/colonialidad que generalmente son ocultas, o incluso encubiertas bajo nociones como "progreso", "desarrollo" e "innovación". Como testig*s, participantes y pensador*s de estos temas, nuestra visión procura alcanzar la transmodernidad para vivir un futuro donde la colonialidad sea erradicada por completo y dejemos de regirnos bajo concepciones eurocentristas que buscan normalizar la existencia humana y la dinámica socio-política. La de/descolonialidad y la(s) estética(s) de/descolonial(es) están avanzando hacia

6. Cfr. <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/2013/08/30/center-for-global-studies-and-the-humanities/>



Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá

horizontes democráticos más allá de los conceptos occidentales de democracia. Para alcanzar esta meta, es indispensable establecer la noción de que la dignidad humana se encuentra presente en diferentes modos de identidad e identificación y que es radicalmente incompatible con las nociones homogeneizantes de "cultura" y "universalidad" de los discursos y las prácticas artísticas ampliamente teorizados en la modernidad, la posmodernidad y actualmente la altermodernidad.

A pesar de los aportes de intelectuales y profesionales del arte fuera del canon hegemónico que han cuestionado estos paradigmas por décadas, la complejidad de las problemáticas identitarias en el arte aún no es considerada relevante por la altermodernidad. Todavía se concibe y se analiza el arte y las producciones artísticas bajo una noción "universalista", únicamente en relación con sus contribuciones al universo normativo de la modernidad en torno a lo que se entiende por "estética" y "arte". Dicho "universo" y sus reglas no tuvieron origen en Zimbabwe, Bolivia o Serbia. Por consiguiente, los argumentos de la altermodernidad están fundamentados en una identidad europea autopercebida, invisible y generalizante (*blanca-masculina-cristiana-occidental*). Esta Norma silenciada brinda la fundamentación epistémica para la crítica altermoderna sobre las problemáticas identitarias, al mismo tiempo que esconde su propia identidad como una construcción (*blanca-masculina-cristiana-occidental*). De esta manera, la Norma se mantiene intacta e incuestionable, tal como en los periodos más "productivos" del temprano colonialismo europeo y, eventualmente, de la modernidad/colonialidad, así como también del imperialismo/intervencionismo.

La colonialidad ya no interviene en la producción de tabaco o en el mercado de esclavos, pero ejerce control sobre las finanzas, la opinión pública y la subjetividad a nivel mundial, con el objeto de perpetuar y masificar la retórica salvacionista de la modernidad. Para la opción de/descolonial, las identidades, la identificación y el

desprendimiento son cruciales a la hora de revelar, junto con l*s Otr*s construid*s, la legitimidad hegemónica del "conocimiento" intrínseca a la modernidad que niega potencialidad y validez a las identidades que construyó inicialmente. El nacionalismo no se originó en China o el mundo árabe, sino en Europa. En otras palabras, el nacionalismo por fuera de Europa es un fenómeno derivado, es decir, una consecuencia directa de la colonialidad. Constituye un arma de doble filo, ya que por un lado sirve como herramienta para enfrentar las invasiones y usurpaciones occidentales en los países no europeos. En este sentido, el nacionalismo funciona como contrargumento de las ideologías neoliberales que, por conveniencia, lo repudian en nombre de la globalización y el libre mercado para beneficiar a las corporaciones. Por otro lado, el nacionalismo en estos países podría también sentar las bases discursivas para que las élites políticas y financieras puedan mantener alienados y explotados a sus propios pueblos. Además, podría justificar la expansión imperial en otros países no occidentales. En un contexto condicionado por la monocultura de la globalización y las culturas nacionalistas regionales, la corriente de/descolonial emerge y se establece a sí misma como una opción de desprendimiento tanto del "globalismo" como del nacionalismo mediante la promoción de identidades (transnacionales) en política que superen el mercado globalizado, el Estado, las religiones institucionales y la estética normalizante.

CONCEPTOS

Estética(s) de/descolonial(es) hace referencia a proyectos artísticos actuales que responden y se desprenden del lado oscuro de la globalización imperial. La(s) estética(s) de/descolonial(es) busca(n) reconocer y abrir opciones para liberar los sentidos, al mismo tiempo que se constituye(n) como el terreno donde artistas de diversas partes del mundo están interpelando a los legados de la

modernidad y sus reconfiguraciones dentro de la estética posmoderna y altermoderna.

La **estesis** o **aiesthesis** se define por lo general como "una conciencia básica de estimulación sin demasiados fundamentos" o una "sensación de tacto" que está relacionada con la conciencia, la experiencia sensorial y la expresión de las emociones, particularmente conectadas a los procesos de percepción. La **estética**, por el contrario, se define como una teoría filosófica acerca de lo bello como una investigación racional sobre la existencia, el conocimiento y la ética. En este sentido, la estética se ocupaba de la apreciación de la "belleza" y el "buen gusto" que comprenden el campo de acción de l*s artistas. Esta definición proviene de la Europa del siglo XVIII y puede describirse como **estética moderna**. En las dos últimas décadas del siglo veinte, la **estética posmoderna** criticó los principios de la estética moderna y estableció que las prácticas estéticas

posmodernas pueden adoptar cualquier forma, perspectiva o agenda, sean antiguas o actuales, y admiten otras prácticas y enfoques alternativos (que no sean posmodernos). En los últimos años, la **estética altermoderna** ha sido incluida en las discusiones del mundo occidental. Esta corriente afirma que la posmodernidad pertenece al pasado y que una nueva modernidad está surgiendo bajo la reconfiguración de la globalización. Por ende, se supone que l*s artistas deben involucrarse con esta nueva percepción globalizada y traducir valores provenientes de sus respectivos contextos culturales a fin de ser legitimados en los circuitos mundiales.

Se sacrifica la identidad en nombre de parámetros artísticos globalizados. La **decolonialidad** continúa avanzando en una dirección completamente diferente que permite la continua re-existencia de **esteSis decoloniales**

PENSER LES LEGS D'ALANNA LOCKWARD



Dialogue entre Walter Mignolo et Eddy Firmin

Ce numéro 4 de notre revue est dédié à la commissaire Alanna Lockward, disparue l'an dernier. Elle s'est engagée avec un ensemble d'artistes et de théoriciens à défendre la proposition décoloniale dans le domaine des arts sur la scène internationale et particulièrement en Europe. Elle lègue aux générations présentes et futures un ensemble de réflexions dans le champ des arts et notamment des arts visuels.

Eddy Firmin : À Minorit'Art, nous considérons Alanna Lockward comme la première commissaire décoloniale, en ce sens qu'en 2011 elle a, avec des théoriciens tels que vous, Nelson Maldonado Torres, Rolando Vázquez et des artistes tels que Teresa María Díaz Nerio, Pedro Lasch, Tanja Ostojic, cosigné le manifeste, Esthétiques décoloniales. Comment et où est-il né ? De quelle manière Lockward s'est-elle impliquée dans ce projet ? Comment vous êtes-vous impliqué dans ce geste collectif ?

Walter Mignolo : Merci Eddy pour cette initiative qui consiste à garder en vie les legs d'Alanna. Il est intéressant de revenir sur les origines et les répercussions du Manifeste Esthétiques Décoloniales. Voici comment cela s'est passé : Début mai 2011, j'ai organisé à Duke University la deuxième conférence d'Esthétiques décoloniales, accompagnée d'une exposition et d'un workshop. J'y ai invité Alanna. C'est Tanja Ostojic qui, un ou deux ans plus tôt, nous avait présentés par e-mail. Tanja a dit quelque chose comme "Je pense que vous devriez vous connaître tous les deux". Un échange épistolaire (par e-mail) a commencé peu après et a duré jusqu'à sa soutenance de thèse via Skype, le 13 décembre 2018, c'est-à-dire la dernière

fois que j'ai vu Alanna. Elle est décédée trois semaines et demie plus tard, le 7 janvier 2019. Pour répondre spécifiquement à ta question sur le Manifeste Esthétique Décoloniale, voici ce qu'il en est. La conférence s'est terminée ce samedi-là à midi. De nombreux participants sont partis juste après. Certains sont restés jusqu'au dimanche. J'ai organisé un dîner, simplement pour profiter du printemps de la Caroline, m'asseoir dehors et discuter. Mais Alanna réfléchissait encore aux événements de la conférence, et elle a eu l'idée de rédiger un manifeste sur l'esthétique décoloniale. L'idée a été unanimement saluée et le reste du dîner fut consacré à un brain-storming. Si je me souviens bien, Alanna, Tanja Ostojic, Dalida Benfield, Rolando Vázquez, Nelson Maldonado-Torres, Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet et moi-même étions présents à ce dîner. Nous avons poursuivi le travail par le biais de courriels et avons invité d'autres signataires.

Le Manifeste Esthétiques Décoloniales comporte à la fin, un récit qui relate une partie de l'histoire¹. Je voudrais souligner certains des événements précédents qui ont fait partie des conversations ainsi que quelques références postérieures à la signature. Cela

1. <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/>

répond à votre question sur la façon dont je me suis impliqué et comment j'ai été un promoteur actif du manifeste.

Deux évènements sur les Esthétiques Décoloniales ont eu lieu avant le manifeste. Le premier a eu lieu à Bogotá, en novembre-décembre 2011, sous la direction de Pedro Pablo-Gómez, d'Elvira Ardiles (directrice du MAMBO, Museo de Arte Moderno de Bogotá) et de moi-même². La deuxième a eu lieu à Duke, organisée par moi-même. J'ai eu la chance d'inviter Alanna. À ce moment-là, elle avait déjà travaillé sur son propre projet, Art Labor Archives, pendant de nombreuses années. La conférence de Duke était la deuxième sur les esthétiques décoloniales, avec une exposition et un atelier. Tanja Ostojic a été invitée à la fois à Bogota et à Duke.

Quant aux événements qui ont suivi le manifeste, Alanna a commencé sa formidable série de BE-BOP (Black Europe Body Politics), 2012-2018. Comme elle l'a souvent dit, BE-BOP a vu le jour, au croisement de, Art Labor Archives³ et de l'Esthétique Décoloniale. Alanna m'a invité à être le conseiller du BE.BOP, nous avons donc travaillé en étroite collaboration dans tous les BE.BOP. Par ailleurs, un certain nombre d'habitues de BE.BOP (Patricia Kaersenhout, Gloria Wekker, Jeannette Elhers, Patrice Naiambana, Teresa Diaz Neiro, Rolando Vázquez, Ovidiu Tichindeleanu, Alanna bien sûr, et moi-même) étions des habitués de l'Université d'été décoloniale de Middelburg. Ce camp de Middelburg a été fondé par Rolando Vázquez et moi-même. Alanna l'a rejoint en tant qu'enseignante à l'été 2012. Depuis lors, le BE.BOP et l'Université d'été décoloniale de Middelburg sont devenus les deux faces d'une même médaille. Vous trouverez une belle interview d'Alanna à Middelburg dans le lien en bas de page⁴.

E-F : Walter Mignolo, vous avez développé le concept d'esthétique décoloniale à la base de ce manifeste. Pouvez-vous nous en expliquer les grandes lignes ?

W-M : Oui, cependant je délie (plutôt que je "développe" ; j'évite l'usage de ce terme très moderniste, qui est né en économie et a ensuite envahi tous les domaines d'expériences, y compris nos subjectivités). Le concept d'esthétique décoloniale a été introduit à l'origine par l'Afro-Colombien Adolfo Albán-Achinte⁵ vers 2002, alors qu'il était étudiant dans le programme de doctorat créé et géré par Catherine Walsh à l'Universidad Andina Simón Bolívar, à Quito, en Équateur. Adolfo demandait : "Quel est le rôle de l'art et de l'esthétique dans la matrice coloniale du pouvoir ? (patron colonial de poder?)" Personne n'y prêtait attention à ce moment-là. Soit parce que nous n'avions pas les réponses, soit parce que nous ne voyions pas comment cela pouvait nous relier les uns aux autres. Mais plusieurs années plus tard, en 2009, un groupe d'environ 7 personnes parmi les 25 étudiants en doctorat à l'Université Andina Simón Bolívar, ont pris la question au sérieux. Adolfo, qui était à ce moment-là professeur adjoint et qui a assisté Catherine Walsh dans le programme, a pris part aux conversations où l'esthétique décoloniale était abordée. Parmi ces étudiants se trouvait Pedro-Pablo Gómez, de l'école des Beaux-Arts de l'Universidad Distrital de Bogota. Il était alors le directeur du merveilleux magazine d'art, Calle 14. Revista de Investigación en el campo del arte. Il m'a invité à écrire un essai sur l'esthétique décoloniale, que j'ai intitulé Decolonial Aesthetics⁶. Il a été publié en mars 2010. C'était le point de départ de la première exposition que j'ai mentionnée plus tôt, inaugurée à Bogota en novembre 2010 et qui s'est poursuivie à Duke l'année suivante.

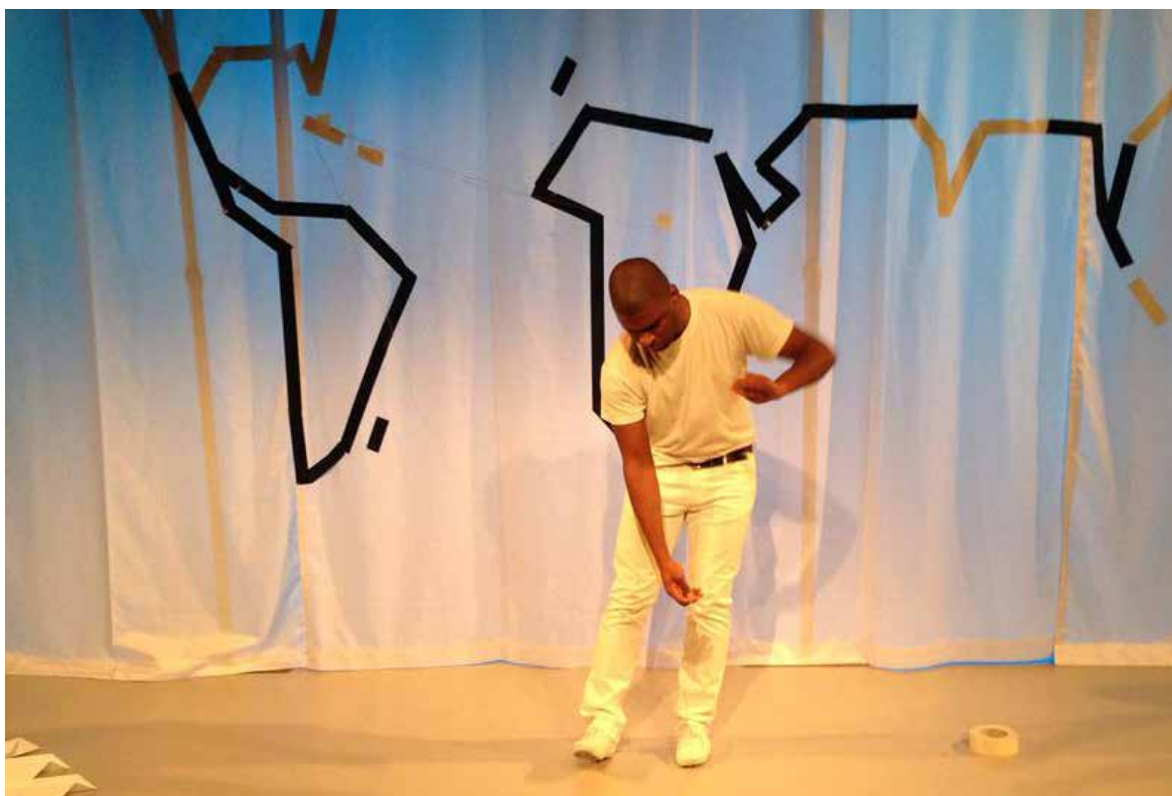
2. <https://globalstudies.trinity.duke.edu/projects/esteticas>

3. <https://alannalockward.wordpress.com/artlabourarchives/>

4. <https://www.youtube.com/watch?v=6yju8GH9nks>. In this interview in Spanish Alanna expresses succinctly her curatorial vision, her incorporation of basic principles of the Decolonial Summer School and her pedagogical philosophy.

5. <https://www.traficantes.net/libros/pr%C3%A1cticas-creativas-de-re-existencia>

6. <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1224>, 2010



QUINSY GARIO A VILLAGE CALLED GARIO BEBOP 2014 COURTESY OF ART LABOUR ARCHIVES. @Alanna Lockward's Flickr

Les motivations étaient de se détacher de l'esthétique moderne (et postmoderne et alter-moderniste). Parce que notre préconception générale de l'art et de l'esthétique aujourd'hui est essentiellement celles que G.W.F. Hegel a définie dans son œuvre monumentale (non seulement en termes de taille, mais aussi de portée et de permanence). Avec Emmanuel Kant et Hegel, l'esthétique était rattachée à l'art et l'art était encadré conceptuellement par l'esthétique. Depuis une perspective régionale, eurocentrique et moderne c'est, en général, notre compréhension de l'art et de l'esthétique. C'est là, la première réponse à la question d'Adolfo : quel est le rôle de l'art et de l'esthétique dans la matrice coloniale du pouvoir ? La question et le travail de réponse réalisé depuis, a pour projet s'en dissocier et se sortir de ce regard.

Nous essayons de le faire en quelques étapes, et voici une esquisse simplifiée :

a). L'art et l'esthétique ont été reliés pour la première fois dans l'Europe du XVIIIe siècle, plus précisément au cœur de l'Europe (Allemagne, France et Angleterre).

Ces concepts n'existaient nulle part ailleurs dans le monde et, de toute évidence, nulle part ailleurs dans le monde ils n'auraient pu être reliés entre eux. Des expressions telles que l'art et l'esthétique "chinois, indigène, arabe, etc.", se réfèrent à la façon dont les observateurs occidentaux "voient" ces pratiques, et non à ce qui est réellement fait. Néanmoins ce "regard" ne s'est solidifié qu'après la colonisation, lorsque des concepts occidentaux ont été incorporés à leurs mémoires, leurs langues, leurs actions et leurs pensées millénaires.

b) Avec l'expansion coloniale de l'Occident et la continuation de la colonisation du savoir qui était déjà à l'œuvre via la théologie occidentale chrétienne (la théologie orientale ne faisait pas partie de ce jeu, bien au contraire), des concepts ont été exportés/importés. Avec l'éducation occidentale dans les colonies, on a enseigné aux populations ce qu'était l'art et comment l'apprécier. De même, les missionnaires "disaient" aux penseurs indigènes ce qu'ils faisaient et cela était bien ou mauvais, les intellectuels occidentaux analysaient depuis

leurs points de vue séculaire des catégories telles que l'art, la science, l'esthétique et la philosophie. En conséquence, tout ce qui appartenait aux Chinois, aux musulmans, aux Africains et autres peuples indigènes dans différentes parties du monde devenait de "l'art" pour les Européens si les "objets" passaient le test, ou en étaient destitués dans le cas contraire. Dans le même temps, chez des personnes qui utilisaient autre chose dans leur vie quotidienne pour parler de ce qu'elles faisaient et fabriquaient, l'esthétique s'est implanté et a supprimé tous les concepts utilisés dans leurs langues non européennes. En bref, les Européens, qu'ils soient théologiens ou laïcs, n'ont rien vu ce qui était là ; ils n'ont vu que ce qu'ils croyaient être là.

c) L'intronisation de l'esthétique dans l'Europe du XVIII^e siècle a colonisé l'esthétique qui, dans son étymologie, fait allusion aux sens, à tous les sens, à l'émotion, est ancrée dans le ressentir et non dans le raisonnement. Ainsi, la question était, et est toujours, de décoloniser l'esthétique pour libérer l'aisthesis. L'aisthesis est au-delà du concept occidental "d'art" (ars, aptitude à faire quelque chose, quoi qu'il arrive, c'est pourquoi on trouve le mot "art" dans notre langage courant, et l'artiste (la personne habile) dans de nombreux domaines d'expérience.

d) La tâche est devenue, suite à la réorientation de la décolonisation par Anibal Quijano en tant que reconstitution épistémologique, celle de reconstituer les épistémologies et les esthétiques, en ramenant ce que ces deux concepts ont destitué, dans l'histoire culturelle même des langues européennes dérivées du grec et du latin.

e) La reconstitution de l'épistémologie et de l'esthétique et leur décolonisation ont eu pour but de libérer la gnoséologie (se référant à toute production de connaissances) et l'esthétique (se référant aux sens et à la perception de tous les organismes vivants,

y compris les humains)⁷. Une tâche énorme reste à accomplir, à commencer par les catégories de langues non occidentales, de mémoires et de praxis de vie pour remettre en question ce que les Européens appellent l'art et la praxis esthétique. C'est ce que je fais depuis, *The Darker Side of the Renaissance*. Alphabétisation, territorialité et colonisation (1995). Il ne s'agit pas d'analyser ce qu'ils font, mais de se regarder soi, dans le miroir de nos limites, de notre ignorance et même parfois de notre arrogance. En bref, la question est que l'épistémologie et l'esthétique sont en deçà de ce que nous, au niveau décolonial, ressentons que nous faisons et de ce que nous voulons mettre en avant.

E-F : Un an après la publication du manifeste, elle a été commissaire et organisatrice de BE.BOP (Black Europe Body Politics) 2012, un événement majeur dans le champ des arts visuels, suivi des éditions de 2013, 2014, 2016 et 2018. Ce cycle d'événements où se succèdent expositions, tables rondes, diffusions de films documentaires, performances artistiques et ateliers, a commencé à Duke University en Caroline du Nord (où vous êtes professeur), et s'est exporté en Europe. Pouvez-vous nous rappeler l'objectif de BE.BOP ? Pourquoi est-il si important de préserver la mémoire de ce travail ? Y a-t-il un BE.BOP en préparation ?

W-M : La meilleure façon de répondre à ta question est de laisser Alanna parler. Ce paragraphe est extrait de l'introduction du catalogue BE.BOP 2016 :

« *Black Europe Body Politics est une initiative transdisciplinaire et indisciplinaire (italique ajouté, WM) basée à Berlin et ayant un impact international par le biais*

7. J'explore ceci en détail ici: "Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial 10 años después." Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte 14/25, 2019, <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/14132>. la première approche est mentionnée dans la note de bas de page #. La deuxième est l'introduction co-écrite Rolando Vázquez du dossier spécial Decolonial Aesthesis: Colonial Wounds Decolonial Healings, Social Texts Periscope, 2013, https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesis-colonial-wounds-decolonial-healings/. Alanna a un texte dans ce dossier, "Black Europe Body Politics: Towards an Afropean Decolonial Aesthetics." https://socialtextjournal.org/periscope_article/black-europe-body-politics-towards-an-afropean-decolonial-aesthetics/, vous pouvez observer ici comment BE.BOP, Middleburg et les questions d'esthétique décoloniale interagissent.

de présentations dans les grandes villes des continents (...) BE.BOP s'engage à construire des débats publics dans lesquels les histoires et les récits négligés obtiennent une plus grande visibilité (...)

BE.BOP 2016 réunira pour la première fois deux trajectoires parallèles : la trajectoire initiée en novembre 2010, à Bogota, sous le titre *Estéticas Decoloniales* (Esthétiques décoloniales), sous la direction de Pedro Pablo Gómez, Elvira Ardiles et Walter Mignolo. Ces deux volets ont déjà trouvé un lieu de rencontre dans la page écrite : le volume collectif publié par Social Text-Periscope et co-édité par Walter Mignolo et Rolando Vázquez. »⁸

Que faut-il préserver ? J'aime cette question pour la simple raison qu'elle est déjà une négation des fantasmes de la modernité : changement, innovation, excellence, nouveauté ! Non, vous avez raison, il est important d'être conservateur, et c'est une des forces de la pensée décoloniale : préserver ce que la modernité, dans sa constitution même, a démonisé. Vois-tu, les fantasmes de la modernité ont été très efficaces. Ils nous ont piégés et continuent de le faire, si vous n'êtes pas très attentifs, dans la conviction qu'il faut réussir. Et pour ce faire, vous devez faire tout cela : l'innovation, etc. et donc, le destin de votre vie est de vivre pour travailler : c'est le génial mantra du capitalisme.

Le BE.BOP (et Middelburg) est exactement ce que la modernité n'est pas et qui ne peut être soutenu par son principe et ses objectifs mêmes. C'est pourquoi Alanna dit qu'elle est indisciplinaire et non pas interdisciplinaire⁹. Le BE.BOP (et l'Université d'été décoloniale de Middelburg) sont des entreprises épistémiquement et esthétiquement désobéissantes. C'est une chose (la désobéissance) que nous, dans le prolongement du BE.BOP, souhaitons préserver. Deuxièmement, Alanna avait un

savoir-faire et un magnétisme fascinants pour rassembler les gens. Beaucoup d'entre nous, au début, ne se connaissaient pas. Au cours de ce deuxième BE.BOP, j'ai demandé à Alanna : "Comment connais-tu autant de personnes ?" Et elle m'a répondu : "Je ne les connais pas tous, j'en invite beaucoup parce que j'aimerais les connaître" Bingo ! Et elle avait raison 95% du temps. Donc, ce que j'ai vu, c'est c'est le mouvement de sa vie elle-même, l'intuition qui définit son travail de conservateur. Alanna n'a pas sélectionné des invités en consultant une sorte de classement ou de sondage pour voir qui est "célèbre". BE.BOP n'était ni un divertissement ni un spectacle : chaque BE.BOP était une expérience de vie pour tous les participants et les personnes concernées. C'était un événement qui était ouvert au public, mais il n'était pas fait pour le public. Aucune subvention importante de Volkswagen ou de la Fondation Ford n'a été demandée. Personne n'a été payé ou même pris en charge.

Nous avons tous participé parce que c'était une réunion de famille. C'était des rassemblements communautaires de respect et d'écoute, d'amour plutôt que de compétition, de soins plutôt que de profit. Les autochtones et les Africains savent bien, grâce à leurs souvenirs de l'esclavage et du passage du milieu, comment la modernité (la matrice coloniale du pouvoir) a démonisé et détruit le communal pour implanter le social. Le social est limité à l'espèce humaine. Le communal est tissé sur la vicularidad (vernaculaire) avec tout organisme vivant et le vent de la vie, de la lumière, des nuages, etc. C'est la deuxième caractéristique que nous voudrions préserver et reconstruire : le sens du communal. C'est la deuxième caractéristique que nous voulons préserver et reconstruire : le sens de la communauté. Et nous le ferons. Parce qu'avec l'Université d'été décoloniale de Middelburg, nous sommes déjà une famille, au sens communautaire, et non au sens chrétien ; une famille libérale.

8. BE.BOP 2016, Catalogue. https://monoskop.org/images/6/6d/BE.BOP_2016_Call_and_Response.pdf

9. Indisciplinar las ciencias sociales.

Et la troisième est implicite dans la première et la deuxième : la dimension spirituelle qui a animé le BE.BOP et l'Université d'été décoloniale, c'est pour cela qu'Alanna dirigeait le BE.BOP et était en même temps une présence inestimable à ce camp. C'est ce que nous voudrions préserver, en maintenant une désobéissance et un découplage avec tous les événements superficiellement similaires. Le BE.BOP était unique. Il y a de belles citations dans le blog Global Social Theory, écrite par Jeannette Elhers et Robbie Williams (qui ont tous deux travaillé étroitement avec elle). Vous y trouverez un aperçu de l'héritage d'Alanna¹⁰. Si vous écoutez une interview de 10 minutes en espagnol au Centro Eduardo León Jiménez en République dominicaine (note de bas de page), vous comprendrez mieux ce que j'essaie de transmettre¹¹.

Oui, BE.BOP va continuer et nous y travaillons déjà. Le siège a été transféré de Berlin à Eindhoven, aux Pays-Bas, et Patricia Kaersenhout, qui travaillait en étroite collaboration avec Alanna depuis la première édition du BE.BOP, dirigera la suite. Un petit événement de lancement est prévu pour avril 2021. Il sera ensuite intégré à l'Université d'été décoloniale de Middelburg, sous le nom qu'il a toujours eu, jusqu'à la 11^e édition (juin-juillet 2020), au Musée d'art contemporain Van Abbe à Eindhoven. Trois jours sur deux semaines et demie de l'Université d'été seront consacrés à BE.BOP. Nous avons récemment (pendant la deuxième semaine de juillet 2020) organisé une réunion en ligne rassemblant tous ceux qui ont travaillé en étroite collaboration avec Alanna de 2012 à 2018, et ce fut un soutien unanime et enthousiaste à la poursuite de l'Université d'été. Je dirais même plus : cela DOIT CONTINUER, et je pense que certains des héritages d'Alanna sont ancrés en nous tous qui avons travaillé avec elle dans cette entreprise fantastique : c'était la vie d'Alanna, elle s'est intégrée à nos vies.

10. <https://globalsocialtheory.org/thinkers/lockward-alanna/>

11. <https://www.youtube.com/watch?v=rsu6JWLY98Q>

E-F : Durant les années BE.BOP, Lockward développe le concept d'identité afropéenne, fortement basé sur le cheminement de décolonisation épistémique des artistes caribéens aux identités nées du choc de l'Afrique et de l'Europe. L'afropéanité reconnaît ce double héritage identitaire, faisant contrepoids aux monocultures des identités européennes empreintes d'une amnésie niant leurs histoires et implications dans la traite négrière, la colonisation. Vous poursuivez cette réflexion dans le texte *Spirituality, Subjectivity And (Im) Migrant Consciousness : The Tasks Ahead* (publié dans le catalogue BE.BOP 2014), en proposant la figure de l'(Im)migrant. Celle-ci participe d'une "double conscience"¹² au sens où l'entend W.E.B. Dubois. Cette conscience métisse bouscule les règles d'une identité unique, articulée par un sentiment d'appartenance national exclusif (ou bien / ou bien). Entre autres choses, la méconnaissance de cette "double conscience" a pour effet une perception erronée des "minorités" (dans les arts et ailleurs) qui les éjectent aux marges des identités nationales.

Pour ma part, en puisant dans vos concepts d'épistémologie frontalière et de désobéissance épistémique développés dans votre ouvrage, *Désobéissance épistémique*, je propose dans ma thèse le concept d'épistémè bossale : une méta-épistémè articulant consciemment plusieurs épistémès¹³ et cherchant à équilibrer leurs rapports de force. En effet, dès les débuts de la mondialisation, l'esclave caribéen (prototype du migrant moderne) conserve et transmet une part de son épistémè d'origine tout en endurant et transmettant celle venue d'Europe. Ces négociations interépistémiques extrêmement complexes fondent les sociétés Caribéennes ; parce que

12. Pour paraphraser W.E.B. Dubois, cette figure de l'(im)migrant : « ne voudrait pas africaniser [l'Europe et l'Amérique, car ils ont] trop à enseigner au monde et à l'Afrique. Elle ne voudrait pas décolorer son âme noire dans un flot [d'eupéanisme et américanisme] blanc, car elle sait qu'il y a dans le sang noir un message pour le monde».

13. Les logiques de partage permettant de transmettre et recevoir des savoirs sensibles et raisonnés à chaque instant de la vie sociale d'un individu. L'épistémè articule la transmission du savoir au sein d'un même ensemble culturel.

nées d'une tabula rasa : le génocide total des peuples premier (particulièrement vérifiable dans les petites îles de la Caraïbe). La particularité première de l'épistémè bossale est d'articuler des politiques de partage du savoir exclusivement exogènes. Aucune n'est issue de la Caraïbe, mais d'Afrique, d'Europe (et plus récemment d'Asie). Sa seconde particularité est de favoriser les arts comme support principal de sauvegarde des logiques de partage du savoir d'Afrique. À travers des pratiques, dont la base type réside dans l'articulation tambour/danse/chant, (répandu dans toute la Caraïbe et l'Amérique latine), l'art a joué un rôle fondamental dans la sauvegarde et la transmission des savoirs non autorisés par le système colonial. Comme le rappelle un des fils de l'épistémè bossale, Édouard Glissant, ces stratégies frontalières de partage du savoir permettent aux afro-péens contemporains de la Caraïbe de "changer, en échangeant avec l'Autre, sans [se] perdre ni [se] dénaturer".

Ainsi, lorsque le manifeste *Esthétiques décoloniales* encourage les artistes à réhabiliter des politiques de partage du savoir "qui ont été violemment dévaluées et démonisées par les agendas coloniaux", peut-on y voir un appel à l'émergence d'une sorte d'épistémè bossale négociant une équité entre diverses épistémès ? Comment peut-on poursuivre les efforts de reconnaissance et de visibilité de cette "conscience double" ?

W-M : Oui, pendant les six ans de BE.BOP, Alanna a centré son travail autour du concept de l'afropéanité et a certainement contribué à son expansion, sa croissance et sa maturation. Et merci de poser un cadre contextuel à ces deux questions. Afin d'y répondre proprement, je vais commencer par un court détour. Il y a une certaine dose de confusion (particulièrement en Europe, peut-être à cause de la distance géographique et épistémique avec les Amériques) autour de la compréhension de la multitude de généalogies du décolonial. Pour

commencer, rappelons-nous la mission et l'objectif d'Alanna pour BE.BOP 2016 : dans le second paragraphe, elle mentionne que l'édition de 2016 réunissait deux trajectoires. La trajectoire née lors du BE.BOP de 2012 et celle née à Bogota en 2010 dont j'ai fait le récit plus tôt. Ces deux trajectoires ont des racines dans deux différents modes de mémoires, d'expériences, de sensibilités, d'histoires et de généalogies de la pensée. En tant qu'afro-Caribéenne, Alanna était enracinée dans les mémoires et les histoires du Passage du milieu. Dans cette trajectoire, les auteurs que vous mentionnez, Frantz Fanon, Édouard Glissant et certainement Aimée Césaire, représentent des piliers importants de la diaspora Afro-Caribéenne et Afro-Sud-Américaine. Et vous avez raison quand vous dites que les afro-Caribéens (insulaires et continentaux, comme par exemple les Brésiliens) sont une part fondamentale de la Caraïbe et de l'Amérique centrale et du Sud.

La population Afro du Pacifique d'Amérique du Sud a été pour longtemps invisible mais leur existence s'est affirmée au cours des dernières décennies. Maintenant, il est important de comprendre que ces populations ne sont pas "latines" de la même façon que les premières nations, comme les Mapuches du Chili ou les multiples nations Maya du Sud de Mexico, ne sont pas considérées comme "latines". Pour les mêmes raisons, les "Latins", descendants des Européens continentaux en Amérique du Sud, ne sont ni Afro, ni indigènes. Remarquez que les langages de la Guadeloupe, d'Haïti et de la Martinique sont dérivés d'une langue "latine" mais que le Français n'est pas considéré comme un langage d'Amérique "latine". L'espagnol et le portugais "définissent" la latinité. Les raisons sont historiques : après la Révolution Française, la France a étendu son contrôle en Europe Occidentale et s'est éloignée du Portugal et de l'Espagne qui perdaient alors leur prestige et leur influence impériale, remplacés par la France et l'Angleterre.



JEANNETTE EHLERS WHIP IT GOOD BEBOP 2014 COURTESY OF ART LABOUR ARCHIVES 1 - @Alanna Lockward's Flickr

Ce que je viens de dire contextualise quelque peu une des deux trajectoires. La deuxième trajectoire mentionnée par Alanna à Bogota en 2012 sont les *Esthétiques décoloniales*. Le titre complet de cette exposition/atelier était *Estéticas Decoloniales. Sentir/Pensar/Hacer. Abya Yala/La Gran Comarca*¹⁴. J'explique : sentir/penser/hacer (ressentir, penser, faire) avait pour but de tourner le dos aux distinctions entre les artistes (qui font) et les critiques et historiens (qui pensent). Le terreau commun est sentir (ressentir), l'énergie qui provoque la pensée et qui se manifeste sous la formes d'activités différentes, que ce soit un essai, une peinture, une exposition multimédia, une chanson ou une proposition théorique. Telles étaient nos réponses décoloniales et notre refus d'obéir aux cloisons et aux prisons disciplinaires de la modernité occidentale. Abya Yala/La Gran Comarca rompt ses liens avec l'Amérique Latine. Qu'est-ce que j'entends par là? En 2009, le 4^e Sommet des Peuples Indigènes des Amériques

s'est réunit à Puno, au Pérou. Presque tout le monde s'accordait à affirmer que leur territoire n'était pas l'Amérique Latine mais Abya-Yala. Je cite un passage rapporté par NACLA (le Congrès d'Amérique du Nord en Amérique Latine) :

"Abya-Yala est le terme utilisé par les Kuna du Panama pour désigner les Amériques. Les activistes Indigènes embrassent de plus en plus ce terme comme une alternative pour s'éloigner du langage Eurocentrique.

Le professeur péruvien Anibal Quijano qui a longtemps travaillé avec les mouvements indigènes a dit qu'il croit "que ce rendez-vous est l'acte politique le plus important de l'année en Amérique Latine. Il est important, non seulement pour les peuples indigènes mais aussi pour le reste de l'Humanité. Il remet en cause le rôle du capital dans son moment le plus sombre alors qu'il menace la survie de la planète."

La seconde trajectoire qui animait les *Esthétiques décoloniales* à Bogota était une continuation de l'esprit du programme

14. <http://esferapublica.org/nfblog/wp-content/uploads/2013/07/ed01.png>

doctoral crée et dirigé à Quito par Catherine Walsh, que j'ai mentionné plus tôt. Celle-ci a été fondée à partir du travail d'Anibal Quijano¹⁵. Quijano était d'Amérique Latine, comme nous tous, engagés dans l'organisation de l'évènement, que ce soit "crioll-o-a-s" (Espagnol né au Nouveau-Monde) ou "Mestiz-a-o-s", avec la collaboration d'Afro-Andéens et d'Andéens Indigènes. Abya-Yala est le territoire des peuples indigènes qui n'habitent pas l'Amérique Latine mais Abya-Yala. Et la Gran Comarca est le territoire habité par les Afro-continentaux (principalement de la Colombie, de l'Équateur et du Brésil) de façon similaire. Maintenant, vous ou le lecteur demanderez peut-être : comment ne peuvent-ils pas habiter l'Amérique Latine"? Si vous posez cette question, vous croyez que l'Amérique Latine est une réalité ontologique et non pas une invention politique de "criollos" et de "Metizos" de conivence avec la France après le gain de leur indépendance de l'Espagne et du Portugal ; une génération foncièrement eurocentrique qui s'est alliée avec la France dans le but de limiter l'expansion Étatsunienne sans le Sud après la Guerre Hispano-Américaine et le traité de Guadeloupe-Hidalgo (1948) ait accordé de vastes territoires autrefois appartenant à l'Espagne à l'État-Nation Mexicain.

Cette seconde trajectoire a une base double. La première vient de Quijano et son concept révolutionnaire de colonialité. La colonialité, dans cette instance précise, est le côté obscur de la modernité. Ainsi Modernité et colonialité vont de pair. L'idée qu'on ne trouve pas l'une sans l'autre découle directement de cette proposition basique de la pensée décoloniale de Quijano. Après lui, la tâche décoloniale est une reconstitution épistémique et esthétique pour restituer ce que la modernité a dévalué. C'est pertinent pour nous, qui nous engageons dans la reconstitution du savoir, de la pensée, du

ressenti et des croyances¹⁶. Le livre que vous avez mentionné plus tôt, *La Désobéissance épistémique*, est mon propre sommaire du travail effectué par les individus qui se réclament de la pensée décoloniale inspirée par Quijano. Il y a évidemment des dialogues entre ces deux trajectoires. Celui-ci prend notamment place à l'Université d'été de Middleburg, avec la pensée décoloniale de la Caraïbe et de la diaspora africaine d'un côté et celle dérivée de la colonisation des régions andéennes et des travaux plus récents (1960s) sur les théories de dépendance aux sentiers. L'évènement à Bogota en était imprégné. Il est important de définir les différences entre ces différentes bases de références coloniales ancrées dans des mémoires corpo-géographiques distinctes.

Le phénomène décolonial est global mais pluriel et il dépend d'éléments particuliers sous-tendus par la matrice coloniale du pouvoir. Il est pluri-versel et ne peut être uni-versel. Un décolonial universel serait un décolonial impérial. À Middleburg, Alanna retenait ses racines afropéennes et afro-caribéennes aux côtés de Jeannette Elhers, Quincy Gario, Gloria Wekker, Patricia Kaersenhout et Patrice Naiambana. En même temps, elle travaillait avec María Lugones, Fabian Barba, Rolando Vazquez, Ovidiu Tichindeleanu, Madina Tlostanova, Manuela Boatca et moi-même, qui sommes héritiers de la pensée de Quijano¹⁷. Entre ces deux trajectoires, Jean Casimir, une figure de proue au camp, venu d'Haïti, mélangeait ces influences. Alanna avait en elle l'empreinte de son territoire d'origine (Afro-péenne et Afro-Caribéenne) et était aussi, en tant que dominicaine, connectée à l'histoire coloniale hispanique et la pensée décoloniale de Quijano. Ce dernier, avec Enrique Dussel seraient l'équivalent de Fanon et Glissant pour l'Amérique espagnole.

16. Mignolo "Geopolitics of sensing and knowing: on (de) coloniality, border thinking and epistemic disobedience." *Postcolonial Studies*, 14/3, 2011, 273-283.

17. The Haitian. A Decolonial History. Chapel Hill: North Carolina U.P., 2020

15. Quijano, coloniality and modernity rationality

Mais la deuxième trajectoire comporte un deuxième élément, qui est en rapport direct avec l'histoire relatée dans le paragraphe précédent sur l'invention de l'Amérique "Latine", la Guerre Hispano Américaine et le traité de Guadeloupe-Hidalgo qui ont eu pour conséquence de laisser des milliers de mexicains dans le territoire des É-U ainsi que de créer un territoire limitrophe qui a fait des Chicano-a-s des citoyens américains de seconde zone. Le concept clé ici est ce territoire limitrophe, la frontière et la pensée à la frontière, défini dans le livre de Gloria Anzaldúa *La Frontera, La nouvelle Metisza* (1987). Ce concept a deux dimensions : l'une est géopolitique et l'autre est corpopolitique. Anzaldúa, serait une figure de stature comparable à Fanon ou Glissant pour les Latinx aux É-U. Dans le contexte de Middleburg, Alanna avait des conversations constantes avec Maria Lugones, dont la pensée participe de Quijano et d'Anzaldúa. En ce qui me concerne, Anzaldúa a éclairé le concept de la frontière, non pas en tant qu'objet d'étude (ce qui est en vogue en Europe) mais en tant que position que l'on occupe qu'on le veuille ou non. Être dans cette position frontalière forge votre pensée et vos actions; c'est une position qui module brièvement la praxis de vie : la praxis la plus fondamentale des organismes vivants sur terre et ne nécessite aucune théorie.

J'ai déjà trop parlé mais je veux adresser votre point sur l'épistémè bossale. En effet, l'articulation des désobéissances épistémiques et esthétiques dépendent des histoires locales, de la mémoire, de la langue et de la praxis de vie de la personne concernée. Edizón León (Afro-équatorien de l'université Andina Simón Bolívar de Quito), décrit dans sa thèse doctorale le concept de "pensamiento cimarrón" ou pensée marronne, qui je trouve est proche de votre concept.

"...se trabaja en la reflexión de lo que sería un pensamiento cimarrón o de la existencia, basada en las experiencias del cimarronaje. Los cuestionamientos y alcances de este

pensamiento cimarrón. Y que desembocaría en un pensamiento político encaminado a la de(s)colonialidad. Se trabajan conceptos como colonialidad del saber, ancestralidad, epistemologías otras, diáspora".¹⁸

"Notre travail porte sur la question de ce qu'une pensée ou une existence Marronne peut signifier, basé sur les expériences du marronnage; sur les questions et la portée de cette pensée. Et qui entraînerait un courant politique imprégné de questions (dé) coloniales. Plusieurs concepts font l'objet d'études tels que la colonialité du savoir, la généalogie, les autres épistémologies et la diaspora".

Donc je suis d'accord avec votre estimation, et celle d'autres penseurs, artistes, musiciens qui abondent d'épistémologie (comme par exemple Bob Marley). C'est pourquoi nous devons confronter l'esthétique tout en réalisant que ces concepts sont des prisons de l'universalité Européenne dont l'objectif premier est de réguler le savoir, la sensibilité, le goût et la beauté tout en destituant la pluriversalité de savoirs, la gnoséologie (pour suivre dans les pas de Valentin Y. Mudimbe et de son œuvre charnière, *L'invention de l'Afrique* (1988), et l'aesthesis.

E-F : Fin 2018, j'ai commencé un bref échange avec Alanna Lockward, malheureusement interrompu par son décès. Cet échange que j'aimerais donc continuer avec vous s'apparentait à ceci : La pensée décoloniale a des racines assez profondes chez trois penseurs de l'espace franco-caribéen : Aimée Césaire, Frantz Fanon et surtout Édouard Glissant. En revanche les artistes et chercheurs issus de cet espace n'ont participé ni à BE.BOP, ni aux autres grandes rencontres décoloniales, y a-t-il une raison qui explique cette fracture entre l'espace hispanophone/anglophone et l'espace franco-caribéen?

W-M : Eddy, la première partie de cette question est intéressante et importante. Et la

18. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4679>

réponse n'est pas facile. Mais je vais essayer. Toutefois, en premier je veux réitérer ma mention de Jean Casimir, d'Haïti, un habitué de Middleburg depuis la deuxième année de l'événement. Je peux me rappeler l'émotion d'Alanna quand elle l'a rencontré. Elle a levé ses bras en l'air tellement haut qu'elle aurait pu toucher le ciel. Casimir, comme vous le savez, est un intellectuel caribéen proéminent. En plus (pour Alanna), il est Haïtien, et Haïti était une de ses obsessions, à cause de la longue histoire de ce pays dans son refus d'accepter une division entre Afro-Caribéens et Afro-Dominicains. C'est une problématique importante empreinte du poids des conflits impériaux durant la période sombre de l'expansion européenne; flambeau qui est ensuite passé aux É-U et qui a longtemps pesé sur Haïti et sur la République Dominicaine.

En dehors de moments similaires, je veux adresser votre question, philosophiquement d'abord et ensuite empiriquement.

Philosophiquement, cela dépend de comment vous abordez la vie, de ce que vous pensez et de ce que vous faites. Pour faire simple, il y a la façon moderne/eurocentrique avec une touche de politiquement correct venu des É-U. Cette approche implique une compulsion de faire, d'être actif, en mouvement. Elle est centrée sur le succès, l'obtention de bourses et de partenariats universitaires dans une optique d'avancement de carrière. Donc les gens organisent des événements et des expositions, publient des livres et appliquent pour des bourses. C'est l'approche institutionnelle. Les institutions vous forment, elles offrent des récompenses, un cachet monétaire ou professionnel. Vous agissez en accord avec les institutions et faites attention à qui vous invitez et qui vous engagez. L'élément politiquement correct vous demande de faire attention à ne laisser personne de côté, d'être inclusif et gentil. Je ne suis pas contre la gentillesse, je fais ici référence à la gentillesse institutionnelle,

même quand on ne veut pas être gentil, inclusif ou démocratique. Une fois un "projet" terminé, il est terminé et il est temps d'en commencer un nouveau, de demander de nouvelles bourses, d'avoir une proposition (dans le sens qu'il faut se forcer à avoir des idées "innovantes" qui affectent le "changement". Vous ne vous posez pas la question des raisons pour innover ni de quels changements apporter. Si vous vous rappelez, on parlait d'être conservateurs plus haut pour préserver ce que la modernité/l'eurocentrisme ont dévalué.

Prenez par exemple les départements universitaires. Quand il y a une ouverture, les considérations pour remplir le poste sont basées sur les besoins du département, et une compétition démocratique s'opère entre les candidats. Ni le BE.BOP d'Alanna ou Middleburg ne jouent ce jeu; nous brisons les liens avec celui-ci. Le support reçu par Alanna pour le dernier BE.BOP ont permis de financer le transport des participants en Europe et je crois de payer des honoraires modestes. Mais comme je l'ai dit plus tôt, aucun de nous ne participaient pour les l'argent ou l'honneur, mais pour leur qualité de rencontres communautaires, d'amour et de respect plutôt que de compétition et "d'accomplissement" moderne. Notre objectif était la conservation et la réémergence de la longue nuit des blessures coloniales. Pas besoin de bourses pour cela. Personne ne donne de bourse pour réunir les gens dans le respect et l'amour et se réunir sans un environnement communautaire qui célèbre la créativité et la vie. BE.BOP et Middleburg sont des affirmations de vie, nous utilisons les institutions plutôt que d'être utilisés par celles-ci.

Il y a beaucoup à dire à ce sujet si vous regardez comment Alanna a réussi à faire tous les BE.BOP et comment nous travaillons sur l'Université d'été décoloniale, qui se déplace maintenant au musée Von Abbe où le directeur, Charles Esche, vise à réorienter le musée vers le dé-moderne et le dé-



YOEL DIAZ VAZQUEZ YEMAYA BEBOP 2014 COURTESY OF ART LABOUR ARCHIVES - @Alanna Lockward's Flickr

colonial. Souvenez-vous de ce qu'Alanna a dit quand je lui ai demandé comment elle connaissait tant de gens : "Je ne les connais pas tous, j'invite les gens parce que j'aimerais les connaître". Ce n'est pas l'institution, dans ce cas, qui guide vos sélections, c'est votre propre intuition, votre plaisir, votre goût, votre créativité (même si elle n'est pas novatrice !). Même chose à l'Université d'été. Au début, nous avons invité des gens que nous connaissions qui travaillaient sur la colonisation et aussi des gens que nous voulions connaître. Nous avons fini par avoir une équipe stable, pour ainsi dire, d'amis et de collègues. Nous avons inversé le "cher collègue et néanmoins ami" en "cher ami et néanmoins collègue". Ce n'est pas non plus du népotisme. Dans le népotisme, vous invitez votre famille ou vos amis à faire ce que vous avez à faire, qu'ils soient qualifiés ou non, mais ils en tirent un bénéfice économique ou social. Nous n'offrons ni argent ni distinctions à l'école, pas plus qu'Alanna au BE.BOP. Nous procédons à l'inverse : nous invitons des personnes que nous aimerions connaître et nous devenons amis. Ou pas, car l'intuition

ne fonctionne pas toujours. Mais encore une fois, ce qu'Alanna faisait, c'est ce que nous faisons à l'École, ce que nous faisons aussi avant, avec la modernité collective/colonialité/décolonialité entre 1998 et 2008. Ce sont des rassemblements de personnes qui s'aiment, qui apprécient et respectent et qui ne rivalisent pas pour l'excellence ou pour être numéro un.

La réponse empirique à votre question découle des principes philosophiques de l'action décoloniale que j'ai exposés dans les paragraphes précédents. Alanna a invité de nombreuses personnes pendant les années du BE.BOP. Toutes ne sont pas restées dans le noyau. Personne n'a été rejeté (il y a eu bien sûr quelques conflits), ils sont restés ou sont partis en fonction des événements et de leurs sentiments. La démocratie, telle qu'elle est conceptualisée dans la théorie politique moderne, ne fonctionne pas ici. C'est la théorie politique décoloniale qui est à l'œuvre : elle est basée sur la construction du communal, qui n'est ni le bien commun marxiste ni le bien commun libéral et, bien

sûr, pas non plus la société de marché néo-libérale. Le communal est distinct du social. Le social est une configuration d'êtres humains (organisés hiérarchiquement en humains et en sous-hommes), tandis que le communal concerne nos relations avec la terre vivante et le cosmos vivant que la modernité a réduit, par convenance, à un seul nom, un seul nom : la nature. C'est le flux de la vie qui guide notre action, et non les attentes de la modernité (théologique, libérale, marxiste, néolibérale, moderne, postmoderne). Ainsi, le mode de vie empirique dont le BE.BOP et Middleburg ont été le résultat, est une praxis de vie décoloniale qui se détache des exigences et des attentes institutionnelles des "projets réussis" et les ignore.

Ai-je une explication sur l'absence de la Caraïbe française (au-delà de Casimir) dans ces deux projets ? Et ai-je un conseil ou une indication ? Ce n'est pas ce qu'Alanna cherchait. Elle a juste suivi ses intuitions. Pourquoi, dans sa curiosité constante, n'a-t-elle pas ressenti et établi des liens avec les gens de la Caraïbe française, à l'exception d'Haïti qui, comme je l'ai dit plus tôt, était son amour et son obsession en tant que Dominicaine ? Rappelez-vous que la marche vers son dernier jour de vie a commencé à Haïti, alors qu'elle était en visite et travaillait avec son cher ami Charo Oquet¹⁹. Alanna a invité Charo au moins deux fois, si je me souviens bien. Souvenez-vous du livre d'Alanna : *Un Haití Dominicano*, publié en 2014, qui rassemble des essais de 1994 à 2014. Haïti a été incorporé dans l'être d'Alanna. Il est révélateur que ses derniers jours aient été passés à Haïti. Mais pourquoi seulement Haïti dans la Caraïbe française ? Peut-être parce qu'elle avait un lien vital avec l'autre moitié de la même île, et qu'elle connaissait et ressentait la racialisation de l'Haïtien du point de vue dominicain. Elle était plus ancrée à Haïti, plus que la Guadeloupe ou la Martinique. Peut-être parce qu'elle était basée à Berlin et non à Paris, et peut-

être parce que, pour des raisons que je ne comprends pas, l'Allemagne et les Pays-Bas - contrairement à la France - ont été plus réceptifs au décolonial et au postcolonial. Ses proches collaborateurs à Berlin étaient basés en Allemagne (Tanja Ostojic, Manuela Boatca, Julia Roth, Elena Quintarelli).

Quant à l'Université d'été, comme Rolando Vázquez est basé aux Pays-Bas, cela explique la présence du Suriname et de Curaçao (où la langue officielle est le néerlandais) et la migration vers les Pays-Bas se fait naturellement. Cependant, comme l'anglais est largement parlé aux Pays-Bas (étant la langue internationale), et non le français ou l'allemand, c'est également la langue de l'Université d'été qui rassemble des personnes dont les langues maternelles sont l'espagnol, le français, le roumain, le russe et le néerlandais. Par conséquent, dans les flux et les parcours de nos vies (BE.BOP et Middleburg), aucun chemin ne nous a conduit à des rencontres avec des Caribéens français (sauf Jean Casimir) ou des ressortissants français. Ma réponse empirique à votre question est que cela s'est passé comme ça ; quand vous ne concevez pas votre praxis de vie mais que vous êtes guidé par votre sens, par votre plaisir plutôt que par vos obligations ou ce qui "doit être fait", vous ne cherchez pas, vous trouvez simplement. C'est ainsi que j'ai compris ce qu'Alanna faisait et pourquoi elle le faisait.

Est-ce que j'ai des conseils ? Je me souviens maintenant d'une des dernières scènes du film *Queimada* (1963), de Gillo Pontecovo, qui est encore remarquable aujourd'hui. José est le révolutionnaire local inventé par les Britanniques pour démanteler le gouvernement portugais actif - dans une île imaginaire des Caraïbes. Une fois que le projet britannique est réalisé et que José n'est plus nécessaire, il est mis au rebut. Il devient alors un révolutionnaire à lui tout seul et se bat contre les Britanniques. Naturellement, il est capturé dans les montagnes et amené à

19. http://www.charooquet.com/charooquet_16/Arrayanos_Performance.html.

la ville pour être pendu. Les soldats qui l'ont capturé étaient pour la plupart des indigènes noirs. Dans l'une des dernières scènes, l'un de ces soldats marche sur le cheval où José est monté, les mains attachées derrière le dos. Ils parlent et le soldat pose plusieurs questions à José qui lui explique comment fonctionne la politique et ce que signifie la liberté. José termine la conversation en disant : "Eh bien, vous posez des questions et vous trouverez les réponses". Ce sont des questions qui n'ont pas de réponse immédiate mais une fois qu'elles commencent à être posées, il n'y a pas de retour. Les chemins et les possibilités sont ouverts, la recherche commence.

Après avoir abordé la question suivante, je suis revenu à celle-ci pour ajouter ceci comme un pointeur. Le conseil est, une fois que le diagnostic a été fait (que vous fournissez dans le contexte précédant la question), ce qui doit être fait pour nous amener (je veux dire, vous, les Caribéens français en France et les Canadiens français), à participer aux conversations décoloniales qui manquent dans ces régions. Mais d'abord, la question à se poser serait : pourquoi voulons-nous (je veux dire vous, style indirect) faire cela, pour quoi, pour qui ? Une fois que vous aurez répondu à ces questions, vous pourrez alors commencer à réfléchir à la manière de le faire. Mais la dernière question à se poser est celle du comment. En tout cas, je pense que vous abordez vous-même cette question dans la dernière intervention ci-dessous alors que vous projetez déjà ce qu'il faut faire en 2021.

E-F : Merci Walter, de poser ces questions rhétoriques : "pourquoi voulons-nous faire cela, pour quoi, pour qui ?". Bien qu'ils n'y ait pas besoin d'y répondre, ma réponse (supervisée par notre groupe) peut permettre de mieux comprendre les différences et l'urgence de construire un pont.

Je peux citer ici une partie de la déclaration de notre journal, Ante Scriptum, en ce qui concerne le "pour quoi" :

"Le français, l'anglais et l'espagnol ont en commun d'être les trois principales langues coloniales. Le projet de notre groupe étant d'interroger la colonisation des savoirs ancrés dans les structures sensibles à la base de l'art, il était impossible de le faire sans le multilinguisme, car chacune de ces matrices maintient le détenteur de la même culture dans un réseau hermétique sensible et factuel. Ainsi, chaque espace qui a été colonisé ou a subi une colonisation, repose sur une structure linguistique "maîtresse" imposée par les différents colonisateurs. Selon la métaphore informatique, le langage est le code source de programmation permettant à chaque culture dominée de fonctionner sous le même système "d'exploitation". Par conséquent, le français, l'anglais et l'espagnol forment des structures qui isolent les artistes et les théoriciens colonisés les uns des autres."

De loin, BE.BOP nous apparaît comme un effort pour faire tomber ces murs.

En ce qui concerne "pour qui", je soutiendrais que la moitié d'entre nous vient des Caraïbes françaises et de France²⁰. Nous ressentons le besoin de mieux nous comprendre, mais nous nous sentons aussi seuls dans ce combat. La dynamique de notre groupe/famille est similaire à celle que vous avez décrite dans votre réponse précédente. Nous sommes animés par l'amour et un profond respect les uns pour les autres. Nous le faisons parce que c'est la bonne chose à faire. Aucune voix n'est plus haute que l'autre. Personne n'est payé, pas même les traducteurs. Nous sommes profondément conscients qu'une partie de nos connaissances a été enterrée, mais elle est toujours là. Nous travaillons dur pour le

20. Certains d'entre nous se disent réfugiés artistiques, car le système français est conçu pour nous ignorer et tuer nos voix. Des générations d'artistes visuels afro-français (ceux qui sont là depuis des siècles) ont été effacées de l'Histoire et n'existent nulle part. Ici, au Québec, c'est encore difficile mais la discussion est possible. Nous pouvons exister à travers le regard des uns et des autres. Quelques espaces ont été créés pour débattre de notre existence même. Il n'y a pas de chasse aux sorcières ici, du moins pas dans la même mesure que ce que nous voyons dans l'espace français. C'est la raison pour laquelle certains d'entre nous sont venus ici. Nous cherchions un endroit où nous n'aurions pas à craindre d'être brûlés sur le bûcher publiquement pour avoir dit "décolonial".

restaurer. Pour ce faire, nous devons nous rapprocher de notre "famille élargie" dans les régions anglophones/espagnoles. Les membres qui la composent possèdent des graines qui peuvent aider les artistes de l'espace francophone. Et je crois que nous avons aussi des réponses pour eux.

Mais la question de savoir qui bénéficie des actions est complexe pour un artiste. Tout "artiste décolonial" ressent une tension entre son désir de reconnaissance et son besoin de droiture/intégrité. S'aligner sur la pensée décoloniale, c'est être conscient que faire ce qui est juste est plus important que la reconnaissance. Mais tout de même, nous devons ré-exister dans une famille/un groupe, car l'isolement signifie la mort (nos créations doivent trouver des spectateurs, et nous devons aussi manger et vivre). C'est ce qui nous arrive dans le monde francophone, l'isolement et la solitude. Notre journal est conçu pour briser ce cycle qui existe depuis l'esclavage moderne.

Au Canada, les études et la pensée décoloniales²¹ s'introduisent tranquillement dans l'art et l'espace public. Nous avons tous en tête le n° 36 du magazine *Fuse*, "Esthétique décoloniale", dédié au Symposium on *Decolonial Aesthetics from the Americas* qui a eu lieu à Toronto. Dans l'espace anglophone, des cours basés sur les études décoloniales sont dispensés en art (par exemple à l'Université Concordia), mais dans les universités et espaces publics francophones du Québec, cette pensée fait face à d'énormes résistances (d'ailleurs nous sommes la seule revue d'art à base francophone du Canada dédiée aux études décoloniales). En Belgique et surtout en France, les résistances sont encore plus fortes. Une véritable chasse aux sorcières est faite aux artistes et activistes qui endossent

ce courant de pensée. Au seul mot de "décolonial", les esprits se ferment ! Selon vous, qu'est-ce qui pourrait expliquer une telle diabolisation de ce champ de recherche par les espaces francophones occidentaux ?

W-M : C'est une autre question intéressante, à laquelle il est difficile de répondre. Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, permettez-moi de vous remercier pour votre réponse claire et précise, et aussi éclairante, à mes questions sur le pourquoi, le qui et le quoi. Votre réponse donne à notre conversation une pleine dimension et une correspondance avec les horizons et l'expérience de vie qui est partie intégrante de BE.BOP et de Middleburg. En ce qui concerne le décolonialisme en France, oui, je sais qu'il y a des mouvements là-bas. Je me souviens d'un récent atelier à Nanterre en 2018 où j'ai été invité et qui avait Maria Lugones comme figure clé. À ma connaissance, il y a une forte présence de Houria Bouteldja et des Indigènes de la République. J'ai néanmoins le sentiment qu'en Allemagne, aux Pays-Bas et en Angleterre (plus du côté postcolonial), il se passe beaucoup plus de choses. Autograph (créé par Stuart Hall) à Londres où Alanna a organisé une antenne de son dernier BE.BOP (l'autre était à Berlin) en est un exemple.

Revenons maintenant à votre question. Le contexte que vous fournissez est très significatif. Tout d'abord, je voudrais souligner que le décolonialisme n'a pas vu le jour à l'université. Il s'opère au-delà de l'université : il s'agit de la vie, pas des "études". Maintenant, je vous pose une question : les études postcoloniales sont-elles diabolisées en France et dans les anciennes colonies que vous avez mentionnées, ou bien s'agit-il seulement du décolonial ?

Permettez-moi d'être clair sur ce point : je ne pratique pas les études décoloniales, je ne les défends pas et je ne les attaque pas. Je ne comprends même pas ce qu'étudieraient les études décoloniales. En outre, si vous

21. Malheureusement, ou heureusement, je ne sais pas. Les études décoloniales sont présentes dans certaines universités françaises. J'y ai personnellement trouvé une partie de mon matériel de recherche (par exemple à l'Université de Toulouse, même en français). Mais une grande partie du sens se perd dans la traduction. Par exemple, certains des textes que j'avais à ma disposition ont été traduits de l'espagnol vers l'anglais, puis de l'anglais vers le français. Comme moi, la plupart d'entre nous ne lisent et ne parlent que le français et l'anglais, et dans certains cas que le français



SASHA HUBER HAÏTI CHERIE BEPOP 2014 COURTESY OF ART LABOUR ARCHIVES - @Alanna Lockward's Flickr

formulez le décolonial en termes "d'étude", il devient une "perspective" de plus dans le marché libre des perspectives académiques modernes. Comme beaucoup d'autres, je parle et j'écris sur l'option décoloniale. Laissez-moi donc vous expliquer cela avant d'aborder votre question. C'est une façon d'être dans le monde, de faire et de penser. Le BE.BOP (et Middleburg), c'était faire et vivre la décolonisation, pas les études décoloniales. La sponsorship par deux universités ne signifie pas que nous faisons des "études décoloniales". Nous faisons de la pensée décoloniale, ce qui est tout à fait

différent. Mais l'université est un petit endroit dans le cadre des études décoloniales qui permettent de faire, de penser et de vivre. Et comme vous le dites, le plus souvent, cela va à l'encontre de ce but. Mais la pensée n'est pas seulement académique. Parfois, le monde universitaire empêche la pensée de se produire. Elle est réprimée par des règlements disciplinaires. Pourquoi le terme option ? Je vous donne une explication plus détaillée dans la note de bas de page ci-dessous²².

22. Epistemic disobedience and the decolonial option, 2011, <https://escholarship.org/item/62j3w283>

Mais brièvement, cet argument se présente comme suit :

a) Nous vivons entourés d'options.
 b) Les options sont des récits, des histoires (qu'elles soient théologiques, scientifiques, philosophiques, orales, visuelles, etc.) qui nous disent ce qu'est le monde, ce qu'est la société, ce que nous devons faire, ce qu'est notre passé, ce que serait notre avenir, etc.

c) Le récit est ancré dans les institutions. Les personnes qui dirigent les institutions sont des conteurs dans une bulle (imaginez *The Truman's Show* ou *The Matrix*) et nous ne savons pas dans quelle mesure les histoires sont imbriquées les unes dans les autres. Nous pensons qu'il y a quelque chose qui s'appelle la "réalité". Les disciplines "étudient" les différents aspects de cette réalité, mis en place par les récits dans lesquels nous vivons et par lesquels nous vivons. Dans l'école de pensée décoloniale basée sur le travail de Quijano et la diaspora africaine (Gloria Wekker, Jeannette Elhers, Patricia Kaersenhout, y compris Quincy Gario et Patrice Naiambana), nous - suivant l'héritage de Quijano - appelons la toile du conte et des concepts, principes et hypothèses, la matrice coloniale du pouvoir.

d) Les principaux types de récits qui nous (dés)orientent sont : les systèmes de croyances (par exemple, les religions) ; les systèmes d'idées (idéologies - libéralisme, marxisme, confucianisme, conservatisme, nationalisme) ; et les options disciplinaires (sciences naturelles et sociales, sciences humaines, arts, écoles professionnelles). Le décolonialisme est une option qui était absente parmi les options qui modèlent notre vie. Mettre l'option décoloniale sur la table, dans la sphère publique et dans le monde universitaire, est un geste politique et éthique qui fournit des histoires qui se détachent des options existantes et explorent les possibilités de ré-existence (pas seulement de résistance, ce qui est nécessaire mais loin d'être suffisant).

Nous pouvons maintenant aborder la

diabolisation du domaine de recherche universitaire et politique des enquêtes décoloniales. Ce sont deux terrains de jeu différents. Abordons le premier. Je me souviens de quelques manifestes d'environ 80 professeurs français éminents, publiés, je crois, dans *Le Point Politique*²³, alertant la population sur la "menace décoloniale" et "une stratégie hégémonique". Je peux comprendre que les conservateurs français blancs soient effrayés par le flux de migrants "de couleur" et le malaise qu'ils peuvent ressentir par leur répression des mémoires du colonialisme français en Afrique, en Asie et dans les Caraïbes. Reconnaître cela reviendrait à reconnaître le sang dans vos privilèges. Quant à la situation académique, il en est toujours ainsi lorsqu'un "domaine d'étude" perturbe les disciplines classiques et canoniques des sciences sociales et humaines. Aux États-Unis, cela s'est produit avec les études féministes d'abord, puis les études ethniques et raciales, et les études LGBTQ+. D'une manière ou d'une autre, aux États-Unis, toutes ces disciplines ont réussi à subsister et à gagner leur place à l'université. Et c'est une bonne chose. Mais le décolonialisme ne vise pas à être « reconnu » à l'université, mais à utiliser l'université comme un endroit, parmi d'autres, où l'option décoloniale pourrait être exposée et avancée. La reconnaissance n'est pas notre objectif (le décolonial), le découplage et la guérison des blessures coloniales l'est. Aujourd'hui, en France et en français, peut-être parce que l'histoire a changé, la France et le Canada français (et non les Caraïbes) sont devenus les plus conservateurs des grands États impériaux des 500 dernières années (Espagne, Portugal, Pays-Bas, France et Grande-Bretagne).

Au-delà du cercle académique, les enquêtes décoloniales en politique ne doivent pas se limiter à un travail académique dans le sens de l'avancement d'un domaine d'étude mais dans le sens de l'investigation

23. https://www.lepoint.fr/politique/le-decolonialisme-une-strategie-hege-monique-l-appel-de-80-intellectuels-28-11-2018-2275104_20.php

pour comprendre le passé et le présent des différentes oppressions, humiliations et diabolisations pour préserver des privilèges. Nous (vous et nous, BE.BOPers et membres de l'Université d'été) ne faisons pas avancer une discipline. Nous sommes indisciplinaires. Les enquêtes décoloniales sont destinées, comme celles de Sherlock Holmes, à dévoiler le crime, le crime de la colonialité et, ce faisant, à échapper, se détacher et guérir les blessures coloniales. Cette guérison doit être à la fois épistémique et esthétique, ou mieux encore, gnoséologique et esthétique. Ainsi, vous voyez que si la rhétorique de la modernité promeut et célèbre les changements, en revanche, l'objectif le plus fondamental des projets modernes et postmodernes, et du mondialisme (sa version politico-économique), est de préserver les privilèges. Le capitalisme n'est pas parfait, nous dit-on, mais il n'y a pas d'autre option, nous dit-on aussi.

Je connais l'énergie, la créativité et la vigueur décoloniale du Canada anglophone. Je connais bien la décolonisation au Canada britannique, principalement celle des Premières Nations. Je me suis demandé pourquoi cela se passait au Canada britannique et non au Canada français. Je pense par exemple à la remarquable publication en ligne *Decolonization, Indigeneity, Education and Society*²⁴.

E-F : En mars 2019 a eu lieu l'exposition, Le modèle noir de Géricault à Matisse, au Musée d'Orsay. Exposition nécessaire mais brillamment ratée, disent nombre d'artistes et activistes décoloniaux Français. La critique essentielle portait sur le fait que cette exposition tant attendue était celle du corps noir représenté par le corps blanc, autrement dit comment le corps noir est symbolisé et exotisé dans les arts visuels occidentaux. Les principaux intéressés, c'est-à-dire les artistes visuels afro-français n'étaient pas conviés au dialogue sur leurs propres corps.

Selon vous est-il souhaitable de questionner ces violences où faut-il simplement éviter le débat décolonial avec des lieux qui reconduisent tacitement la fabrication d'un récit colonial sur l'altérité ?

W-M : Avec le peu que je sais de cette exposition, je vais me risquer à une interprétation, parce que j'ai vu - au moment de l'exposition et maintenant que j'ai passé en revue une partie de la littérature - un modèle planté au XVI^e siècle qui n'a cessé de croître jusqu'à aujourd'hui, et duquel les objets exposés sont un signal. Nous pourrions appeler ce modèle "Lascasismo". la définition est la suivante : Bartolomé de Las Casas (frère, prêtre, évêque et propriétaire terrien) était, comme on le sait, un défenseur radical des "Indiens". C'est le nom qu'il a donné au peuple de l'actuelle Abya-Yala et au continent, "Indias Occidentales". Son plaidoyer était en faveur d'une conversion pacifique, face à Juan Ginés de Sepúlveda (théologien, humaniste, philosophe) qui défendait l'esclavage colonial. Dans ce débat, tous les défenseurs des droits de l'Homme aujourd'hui approuveront l'argument de De Las Casas, et à juste titre. Cependant, prendre le parti de De Las Casas nous a laissé l'héritage de la dichotomie "l'un ou l'autre", et nous savons qu'il y avait et qu'il y a encore aujourd'hui beaucoup de gens qui soutiennent la position de Sepúlveda. Le fait de rester dans cette dichotomie nous empêche de poser les questions que son emprise nous empêche de poser. Ces questions sont : Pourquoi aucun "Indien" n'a été invité au débat ? Pourquoi le destin des Indiens a-t-il dû être décidé entre deux officiers espagnols de l'Église et de l'État ? Vous voyez le schéma : les hommes blancs européens créent des problèmes qui impliquent des non-Européens mais ils apportent aussi les solutions à ces problèmes. Nous pouvons lire cela aujourd'hui à la lumière du puissant argument de Gloria Wekker : "l'innocence blanche"²⁵.

24. <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/des>

25. White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race. Durham: Duke University Press, 2016

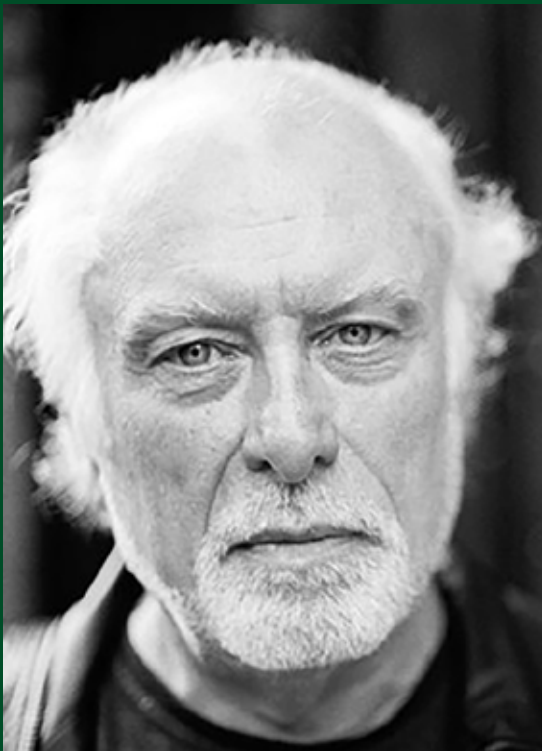
C'était plus facile au XVI^e siècle, car les "Indiens" n'avaient pas accès à l'imprimerie ni aux connaissances juridiques nécessaires pour participer aux débats de Valladolid (1550-1551) qui opposaient De Las Casas et Sepúlveda. Une seule voix dissidente a pris une position décoloniale : ni celle de De Las Casas ou de Sepúlveda. C'est plutôt le Guaman "indien" de langue kechwa Poma de Ayala qui a composé le premier traité politique décolonial, *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (vers 1580-1616) qui, bien sûr, est resté inconnu jusqu'au XX^e siècle. Je peux citer un autre exemple : Jean Paul-Sartre célébrant Frantz Fanon dans *Les Misérables de la Terre* (1961). Dans la préface, Sartre n'avait pas de concurrent explicite. Son concurrent, c'est le silence et l'incompréhension des Français et des Européens. Dans cet esprit, Sartre dit au lecteur : écoutez, il (Fanon) ne nous parle plus. La position de Sartre sera reconnue, ainsi que celle de De Las Casas. La différence est que lorsque Sartre a écrit la préface, Fanon était là, écoutant et écrivant tout seul et révélant que Sartre prenait position. Je vois le même schéma se manifester dans *Le Modèle Noir*, que l'on pourrait résumer ainsi : la théologie de la libération, des libéraux et des marxistes honnêtes, assumant l'universalité de la civilisation occidentale, se portent à la défense de personnes et de régions dévalorisées (surtout si elles ont fait une fortune considérable aux dépens de ceux avec qui elles prennent parti), exploitées, marginalisées par la théologie, le libéralisme et le marxisme. Pour mieux comprendre ce que je veux dire, il suffirait d'écouter le magistral discours de 20 minutes prononcé par James Baldwin lors du mémorable débat avec William F. Buckley intitulé 'Le rêve américain a-t-il été réalisé aux dépens du nègre américain ?' (Université de Cambridge, 1965). Dans ce cas, les rôles ont été inversés : De Las Casas ou Sartre n'étaient plus nécessaires : un "nègre" prenait la relève, démystifiant les humanistes honnêtes de

gauche et de droite²⁶

E-F : Seriez-vous prêt à vous engager en 2021 dans une nouvelle expérience aux côtés d'un autre commissaire décolonial, mais cette fois dans l'espace francophone et tout particulièrement à Montréal ?

W-M : Bien sûr ! Et permettez-moi d'insister sur la recommandation de regarder la courte interview d'Alanna à Saint-Domingue, que j'ai mentionnée dans la note de bas de page 4. Vous pouvez y voir Alanna elle-même en espagnol, et d'ailleurs en quatre segments ; le premier est consacré à son expérience de conservatrice, le deuxième décrit la prison de la formation disciplinaire, et le troisième et le quatrième segment parlent des expériences de conservation aujourd'hui et de son propre enseignement orienté vers les futurs conservateurs-trices. Dans le deuxième segment, elle décrit comment elle intègre l'esprit de l'Université d'été décoloniale dans sa propre praxis de vie : <https://www.youtube.com/watch?v=rsu6JWLY98Q>

26. <https://aeon.co/videos/the-legendary-debate-that-laid-down-us-political-lines-on-race-justice-and-history>. Je me rappelle ce débat car nous l'avons ravivé avec in BE.BOP 2013, ça commence à 1'28", <https://www.youtube.com/watch?v=VvyAsWTtyHA>



WALTER MIGNOLO

Philosophe et sémioticien Walter D. Mignolo est l'un des fondateurs de l'école de pensée modernité/colonialité. Ses premiers travaux se sont concentrés sur l'histoire de l'écriture et comprenaient des discussions sur la littérature, l'historiographie, la cartographie et la théorie culturelle. En développant l'idée de "décolonisation", Mignolo s'appuie sur les travaux d'Anibal Quijano et plaide spécifiquement pour la nécessité d'une décolonisation épistémique. Celle-ci est nécessaire, selon lui, pour réparer les dommages causés par la modernité et pour comprendre la modernité/colonialité uniquement en tant que modernité.

La décolonisation de la connaissance, suggère Mignolo, se produit en reconnaissant les sources et les lieux géopolitiques de la connaissance tout en affirmant les modes et les pratiques de la connaissance qui ont été niés par la domination de formes particulières. Il ne plaide pas simplement pour une géopolitique de la localisation comme élément central de toute entreprise universitaire, mais plutôt pour une prise en compte de ce que cette géopolitique permet de connaître et de la manière dont elle doit être connue. Pour Mignolo, la question clé n'est pas seulement que l'épistémologie n'est pas ahistorique, mais aussi, et peut-être surtout, que l'épistémologie "doit être géographique dans son historicité" (2000 : 67). Mignolo (2000) a également décrit ce phénomène comme une "pensée frontalière".

Plus récemment, il a également travaillé sur l'idée d'une "esthétique décoloniale" avec d'autres personnes, dont Alanna Lockward et Rolando Vazquez. Il s'agit d'un mouvement collectif qui met en lumière les pratiques qui ont remis en cause et subverti l'hégémonie de la modernité/colonialité dans le domaine des sens et de la perception.

Sources : <https://globalsocialtheory.org/thinkers/mignolo-walter/>



EDDY FIRMIN

Praticien-chercheur
Phd. Etudes et Pratiques des Arts

Originaire de la Guadeloupe, Eddy Firmin est diplômé de l'École Supérieure d'Art du Havre et de l'Institut Régional d'Art Visuel de la Martinique. Il est titulaire d'un doctorat en Études et pratiques des Arts de l'UQAM.

L'artiste franco-caribéen qui a choisi de mener carrière artistique au Québec trouve en ce lieu un écho à ses propres recherches identitaires. Ce chemin qui le mène en Amérique du Nord a commencé par un cycle international de résidences d'artistes conçu comme une conquête extraterritoriale visant à reconstituer le puzzle de son identité plurielle. Son intérêt pour la céramique et la réflexion théorique guident ses choix au gré de son parcours ; de la Fondation J.Llorens Artigas (2006, Barcelone, Espagne), le Shigaraki Ceramic Culture Park (2008, Koka, Japon), la National Art Gallery (2009, Harare, Zimbabwe), l'École Supérieure d'Art du Havre-Rouen (2009-2010, France), jusqu'au Québec (Canada). L'artiste n'a eu de cesse d'explorer les limites transculturelles et transnationales de son identité. Il se définit comme explorateur de l'interculturalité.

THINKING ALANNA LOCKWARD'S LEGACY



Dialogue between Walter Mignolo and Eddy Firmin
Edited by Sarah Tchou

This 4th issue of our journal is dedicated to curator Alanna Lockward who passed away last year. She was dedicated, along with other artists and thinkers, to uphold the decolonial approach in the arts, internationally and most notably in Europe. Her legacy to the present and future generations is her contribution to an extensive body of thought in the artistic field, especially in visual arts.

Eddy Firmin: At Minorit'Art, we consider Alanna Lockward to be the first decolonial curator, due to the fact that in 2011 she, along with authors such as you, Nelson Maldonado Torres, Rolando Vázquez and artists such as Teresa María Díaz Nerio, Pedro Lasch, Tanja Ostojic, co-signed the manifesto Decolonial Aesthetics.

How and where did this manifesto come about? How was Alanna Lockward involved in this project? How did you get involved in this collective enterprise?

Walter Mignolo: Thanks Eddy for your initiative to keep Alanna's legacies alive. It is interesting to think back to the origins and the repercussions of the Manifesto. This is how it happened:

In early May of 2011, I organized at Duke the second conference on Decolonial Aesthetics, exhibit and workshop. I invited Alanna. It was Tanja Ostojic who, a year or two earlier introduced us through email. Tanja said something like "I think you should get to know each other." An email conversation began shortly after, and lasted until her dissertation defense, on December 13th 2018, the last time I saw Alanna, via Skype. She passed three and a half weeks later, on

January 7 2019. Addressing specifically your question about the Manifesto, it went like this. The conference ended on that Saturday at noon. Many participants left right after. Some stayed until Sunday. I organized a dinner, simply to enjoy the Carolina Spring, sit outside and chat. But Alanna was still thinking and contemplating the events of the conference, and she came up with the idea of writing a Decolonial Aesthetics Manifesto. The idea was unanimously celebrated and the rest of the dinner was devoted to brain storming. As I recall, present at that dinner were Alanna, Tanja Ostojic, Dalida Benfield, Rolando Vázquez, Nelson Maldonado-Torres, Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet and myself. We continued the work through emails and invited the signature of other participants in the event.

The narrative at the end of the Manifesto tells part of the story tells part of the story.¹ I would like to underscore a few events that were part of the conversations as well as a few references to what happened after. This addresses your question about how I got involved in all of this experience of which I have also been promoter. Two events on Decolonial Aesthetics took place before

1. <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/>

the Manifesto. The first one was in Bogotá, in November-December 2011, curated by Pedro Pablo-Gómez, Elvira Ardiles (director of MAMBO, Museo de Arte Moderno de Bogotá) and myself². The second was at Duke, organized by myself. I had the chance of inviting Alanna. At that point, she already had worked on her own project, Art Labor Archives³, for many years. The Duke's conference was the second on Decolonial Aesthetic, exhibit and workshop. Tanja Ostojic was invited to both, Bogotá and Duke.

As for the events after the Manifesto, Alanna began her formidable series of BE-BOP (Black Europe Body Politics), 2012-2018. BE-BOP emerged, and she mentioned it often, at the crossing of Art Labour Archives and Decolonial Aesthetics. Alanna invited me to be BE.BOP's advisor, so we worked closely in all the BE.BOPs. Furthermore, a number of BE.BOP's habitués (Patricia Kaersenhout, Gloria Wekker, Jeannette Elhers, Patrice Naiambana, Teresa Diaz Neiro, Rolando Vázquez, Ovidiu Tichindeleanu, Alanna of course, and myself) are also habitués in the Middelburg Decolonial Summer School. The Middelburg Decolonial Summer School was founded by Rolando Vázquez and myself. Alanna joined the school as a teacher in the Summer of 2012. Since then, BE.BOP and the Middelburg Decolonial Summer School became two sides of the same coin. There is a nice interview with her at Middelburg that can be found in the footnote link⁴.

E-F: Walter Mignolo, you have developed the concept of decolonial aesthetics that forms the basis of this manifesto. Could you tell us about the main principles of this concept?

W-M: Yes, I did unfold (rather than develop; I avoid this very modern word, which originated in economics and then invaded all areas of experiences and our subjectivities), but the concept was originally introduced by Afro-Colombian Adolfo Albán-Achinte⁵ around 2002, when he was a student in the PhD program created and managed by Catherine Walsh at the Universidad Andina Simón Bolívar, in Quito, Ecuador. Adolfo was asking, "What is the role of art and aesthetics in the colonial matrix of power (patron colonial de poder?) Nobody paid attention to it at that point. We either did not have and answer or did not see how they could relate to each other. But several years later, in 2009, a group of about 7 among the 25 students in the PhD, took the question seriously. Adolfo, who was at that point assistant professor and assisted Catherine Walsh in the program, took part of the conversations where decolonial aesthetics was addressed. Among those students was Pedro-Pablo Gómez, from the school of Fine Arts, Universidad Distrital, Bogotá. At that point, he was the director of a wonderful art magazine, Calle 14. Revista de Investigación en el campo del arte. He invited me to write an essay on decolonial aesthetics for it, which I titled it Decolonial Aesthetics⁶. It was published in March of 2010. It was the launching pad of the first exhibit I mentioned earlier, inaugurated in Bogota in November of 2010 that continued at Duke the following year.

The motivations were to delink from the modern aesthetics (and postmodern and alter-modern). The general understanding of art and aesthetics today is basically the one framed by G.W.F. Hegel in its monumental work (not only in size but also in scope and permanence). With Immanuel Kant and Hegel, aesthetic was pegged to art and art was framed conceptually by aesthetic. That is, in general, our understanding of art and aesthetics as modern, regional and

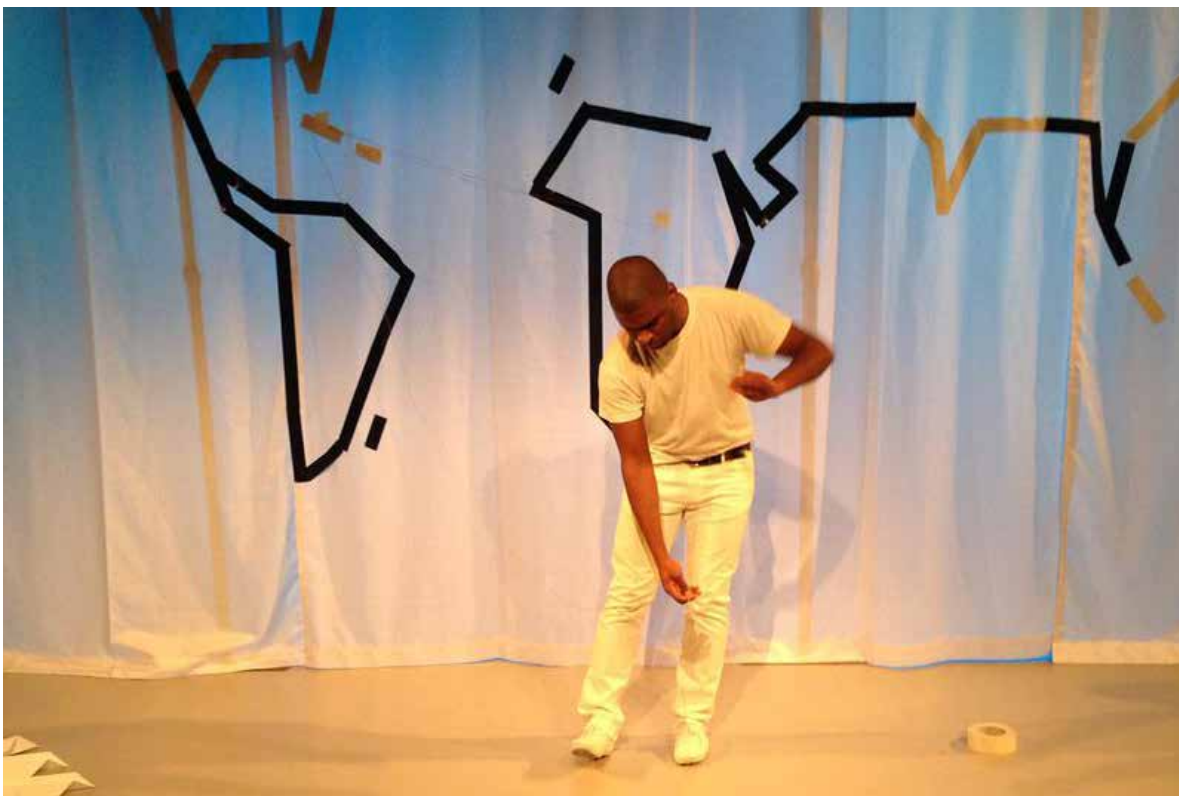
2. <https://globalstudies.trinity.duke.edu/projects/esteticas>

3. <https://alannalockward.wordpress.com/artlabourarchives/>

4. <https://www.youtube.com/watch?v=6yju8GH9nks>. In this interview in Spanish Alanna expresses succinctly her curatorial vision, her incorporation of basic principles of the Decolonial Summer School and her pedagogical philosophy.

5. <https://www.traficantes.net/libros/pr%C3%A1cticas-creativas-de-re-existencia>

6. <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1224>, 2010



QUINSY GARIO A VILLAGE CALLED GARIO BEBOP 2014 COURTESY OF ART LABOUR ARCHIVES - @Alanna Lockward's Flickr

Eurocentric. That was the first answer to Adolfo's question: what is the role of art and aesthetics in the colonial matrix of power? The question and the difficult answer is the work done since, to delink and get out of it.

We are trying to do that in a few steps, and here is a very basic sketch:

a) Art and aesthetic were connected for the first time in 18th century Europe, more specifically in the heart of Europe (Germany, France and England). In no other places in the world did those concepts exist and obviously, nowhere in the world could they have been linked together. Expressions like "Chinese, Indigenous, Arabic" etc art and aesthetics refer to how Western observers "see" what they do, not to what they actually do. It only became the case after colonization Western concepts were incorporated into their millenarian memories, languages, doing, and thinking of what they do.

b) With Western colonial expansion and the continuation of the coloniality of knowledge that was already at work via Christian Western Theology (Eastern Theology was not part of this game, quite

the opposite), the concepts were exported/ imported. Western education in the colonies taught people what art was and how to value it. In the same way that missionaries "told" indigenous thinkers what they were doing, or not having or having wrong, secular Western intellectuals analyzed categories such as art, science, aesthetics and philosophy. As a consequence, anything belonging to the Chinese, or Muslims, or Africans, or Indigenous people in different parts of the world, became "art" for the Europeans if the "objects" passed the test, or became destituted if they did not. At the same time, aesthetics took the place and displaced whatever concepts and conversations that people who spoke non-European languages had in their daily lives to talk about what they were doing and making. Briefly European, from theologians to the secular, never saw what there is they saw what they saw. To put it briefly, Europeans, theologians and secular alike, never truly saw what was there; they only saw what they thought was there.

c) The enthronization of aesthetics in 18th Century Europe colonized aesthesis,

which in its etymology alludes to the senses, all the senses, and to emotioning, which is embedded in sensing and not with reasoning. So, the question was, and still is, to decolonize aesthetics to liberate aesthesis. Aesthesis is beyond the Western concept of "art" (ars, skill to do something, no matter what, which is why you find the word "art" in everyday speech, and artist (the skillful person) in many areas of experience.

d) The task became, following Anibal Quijano's re-orientation of decolonization as epistemological reconstitution, to reconstitute epistemology and aesthetics, bringing back what both concepts destituted, still within the very cultural history of European languages derived from Greek and Latin.

e) The reconstitution of epistemology and aesthetic and their decolonization meant to liberate gnoseology (referring to all knowledge-making) and aesthesis (referring to the senses and the sensing of all living organisms, including humans).⁷ A huge task remains to be done, starting with categories of non-Western languages, memories and praxis of living to call into question what Europeans call art and aesthetics praxis. I have been doing that since *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonialization* (1995). The point is not to analyze what they do, but to look at ourselves, in the mirror of our limitations, ignorance and even sometimes arrogance. Briefly, the question was that epistemology and aesthetics were coming short of what we, decolonially, sensed that we were doing and what we wanted to put forward.

E-F: One year after the Manifesto was published, Alanna Lockward curated and

organized BE.BOP (Black Europe Body Politics) 2012, a major event in the field of visual arts, followed by editions in 2013, 2014, 2016 and 2018. This cycle of events, which included exhibitions, round tables, documentary film screenings, artistic performances and workshops, began at your university, Duke (NC), and also took place in Europe. Can you remind us of the mission of BE.BOP. Why is it important to preserve the legacy of this project? Is there a BE.BOP in the works?

W-M: The best way to address your question is to let Alanna speak. This paragraph is taken from the introduction to the BE.BOP 2016, catalog:

Black Europe Body Politics is a transdisciplinary and interdisciplinary (italics added, WM) curatorial initiative based in Berlin with an international impact through presentations in major cities across the continents (...) BE.BOP is committed to building public discussions in which neglected storytelling and histories achieve a greater visibility (...)

*BE.BOP 2016 will bring together for the first time two parallel trajectories: the trajectory initiated in November 2010, in Bogotá, under the heading of Estéticas Decoloniales (Decolonial Aesthetics), curated by Pedro Pablo Gómez, Elvira Ardiles and Walter Mignolo. These two strands found already a place of encounter in the written page: the collective volume published by Social Text-Periscope and co-edited by Walter Mignolo and Rolando Vázquez."*⁸

What is important to preserve? I like this question for the simple reason that it is already a negation of the fantasies of modernity: change, innovation, excellence, newness! No, you are right, it is important to be conservative, and that is one force of the decolonial: to preserve what modernity,

7. I have explored this venues in detail here "Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial 10 años después." Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte 14/25, 2019, <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/14132>. The first approach was the essay mentioned in footnote 1 mentions. The second was the introduction co-written with Rolando Vázquez to the special dossier Decolonial AestheSis: Colonial Wounds Decolonial Healings, Social Texts Periscope, 2013, https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesis-colonial-woundsdecolonial-healings/. Alanna has a piece in this dossier, "Black Europe Body Politics: Towards an Afropean Decolonial Aesthetics." https://socialtextjournal.org/periscope_article/black-europe-body-politics-towards-an-afropean-decolonial-aesthetics/, where you can see both the interweaving of Be.Bop, the decolonial school, and the decolonial aesthetics/aesthesis conversation.

8. BE.BOP 2016, Catalog, https://monoskop.org/images/6/6d/BE.BOP_2016_Call_and_Response.pdf

in its very constitution needed to destitute. See, the fantasies of modernity were very effective. They have trapped us and continue to do so, if you are not very attentive, in the belief that you have to succeed. And to do so, you have to do all of that: innovation, etc. and therefore, the destiny of your living is living to work: it is the genial mantra of capitalism.

BE.BOP (and the Middelburg Decolonial Summer School) is just what modernity is not and that cannot be supported by its very principle and goals. That is why Alanna says interdisciplinary and not interdisciplinary.⁹ BE.BOP (and the Middelburg Decolonial Summer Schools) are epistemically and aesthetically disobedient undertakings. That is one thing we, in the continuation of BE.BOP, would like to preserve. Secondly, Alanna had a fascinating savoir-faire and magnetism to get people together. Many of us, at the beginning, did not know each other. During this second BE.BOP, I asked Alanna, "How do you know so many and different people?" And she said: "I do not know all of them, many I invite because I would like to know them." Bingo! And she was right 95% of the time. So, what I saw is that it is life itself, the intuition that defines her curatorial work. Alanna did not select the invitees by consulting some kind of ranking or polls to see who is "famous." BE.BOP was neither entertainment nor spectacle: each BE.BOP was a life experience, for all participants and people involved. It was open to the public, but they were not done for the public. No major grants from Volkswagen or the Ford Foundation were requested. No one was paid or even had expenses covered.

We all attended because it was a family gathering. They were communal gatherings of respect and listening, of love rather than competition, of care rather than taking advantage. Indigenous people and Africans know very well through their memories of enslavement and the Middle Passage, how

modernity (the colonial matrix of power) destituted and destroyed the communal to implant the social. The social is limited to the human species. The communal is weaved on the vincularidad with all living organism and the life of winds, light, clouds, etc. This is the second feature that we'd like to preserve and rebuild: the sense of the communal. And we will. Because together with the Middelburg Decolonial Summer School, we are already a family, in the communal sense, not in the Christian sense; a liberal family. And the third is implied in the first and second: the spiritual dimension that moved BE.BOP and the Decolonial Summer School, which is why Alanna was leading BE.BOP and was at the same time an invaluable presence in the Summer School. This is what we would like to preserve, maintaining the disobedience and the delinking from all superficially similar events. BE.BOP was unique. There is a beautiful entry in the blog Global Social Theory, written by Jeannette Elhers and Robbie Williams (who both closely worked with her). There, you will find insights into Alanna's legacies¹⁰. If you listen to a 10-minute interview in Spanish at the Centro Eduardo León Jiménez in the Dominican Republic (footnote 5), you will better understand what I am trying to convey.¹¹

Yes, BE.BOP will continue and we have already been working at it. The headquarters have moved from Berlin to Eindhoven, in the Netherlands and Patricia Kaersenhout, who had been working closely with Alanna since the first BE.BOP, will lead the continuation. A small kickoff event is planned for April 2021. It will then become integrated to the Middelburg Decolonial Summer School, under the same name it is being held, since the 11th edition (June-July 2020), at the Van Abbe Museum of Contemporary Art in Eindhoven. Three days in the middle of the two and a half weeks period of the School will be devoted to BE.BOP. We recently (during the second week of July of 2020) had an online meeting

9. Indisciplinar las ciencias sociales.

10. <https://globalsocialtheory.org/thinkers/lockward-alanna/>

11. (<https://www.youtube.com/watch?v=rsu6JWLY98Q>)

gathering all of us who worked closely with Alanna from 2012 to 2018, and it was an unanimous and enthusiastic endorsement of the continuation. I would say that it was more than that. It was: it MUST CONTINUE, and I think that some of Alanna's legacies are embedded in all of us who worked with her in this fantastic undertaking: it was Alanna's life, it has become integrated to our lives.

E-F: During the BE.BOP years, Alanna Lockward unfolded the concept of Afropean identity, strongly based on the epistemic decolonization process of Caribbean artists with identities born from the clash of Africa and Europe. Afropeanity recognizes the dual identity born of this heritage. It contradicts the European mode of monocultural identities marked by amnesia and the denial of their involvement in the slave trade and colonization. You take this reflection further in the text *Spirituality, Subjectivity And (Im) Migrant Consciousness: The Tasks Ahead* (published in the BE.BOP 2014 catalogue), where you describe the figure of the (Im) migrant who owns a "double consciousness" as explained by W.E.B. Dubois¹². This "metisse" consciousness upsets the rules of a unique identity, exclusively centered around a sense of national belonging (either/or). The denial of this "double consciousness" results, among other things, in a misrepresentation of "minorities" (in the arts and elsewhere) that casts them to the sidelines of national identities.

For my part, drawing from the concepts of border thinking and epistemic disobedience that you described in your book, *La Désobéissance épistémique : Rhétorique de la Modernité, Logique de la Colonialité et Grammaire de la Décolonialité*, I proposed in my thesis the concept of *épistémè bossale*: a meta-*épistémè* that consciously articulates several *épistémès*¹³ and seeks to adjust their power dynamics. Indeed, we can observe that

12. To quote W.E.B. Dubois, on double consciousness, the (Im) migrant : «would not want to Africanize [Europe and America, because they have] too much to teach the world and Africa. It would not want to discolor its Black soul in a flood of white [Europeanism and Americanism], because it knows that there is a message for the world in Black blood.»

13. The strategies of sharing allow to transmit and receive meaningful and reasoned knowledge at every moment of an social life. The *épistémè* articulates the transmission of knowledge within a cultural entity.

from the very beginning of globalization, the Caribbean slave (prototype of the modern migrant) retains and passes down parts of his original *épistémè*, while at the same time enduring and transmitting the *épistémè* coming from Europe. These extremely complex interepistemic negotiations are the foundation of Caribbean societies, born out of a *tabula rasa*: the total genocide of the first peoples of these territories (particularly verifiable in the small islands of the Caribbean). The first particularity of the *épistémè bossale* is the articulation of knowledge-sharing systems that are exclusively exogenous: none of them originated in the Caribbean. Rather, they come from Africa, Europe (and even more recently from Asia). Its second particularity is to promote art as the main vector for safeguarding and sharing the systems of knowledge from Africa. Through different practices (widespread throughout the Caribbean and Latin America), typically rooted in the articulation of drums, dance and songs, art has played a fundamental role in keeping a trace of the knowledge that was forbidden by the colonial system. Édouard Glissant, one of the heirs of the *épistémè bossale*, reminds us that these liminal strategies of knowledge-sharing continue to allow contemporary Afro-Caribbean Afropeans to «change, by exchanging with the Other, without losing [themselves]».

When the manifesto, *Decolonial Aesthetics*, encourages artists to rehabilitate knowledge-sharing policies «that have been violently devalued and demonized by colonial agendas», can it be perceived as a call for the rise and development of a kind of *épistémè bossale* seeking to negotiate more equity between various epistemes? How can we uphold the efforts of raising awareness and asserting this "double consciousness"?

W-M: Yes, during the 6 years of BE.BOB, Alanna worked around the concept of Afropean identity and certainly expanded, matured and ripened it.



JEANNETTE EHLERS WHIP IT GOOD BEBOP 2014 COURTESY OF ART LABOUR ARCHIVES 1 - @Alanna Lockward's Flickr

And thank you for framing conceptually these two questions. To properly address both questions, I will start by taking a short detour. There is quite a bit of confusion, especially in Europe (perhaps because of the geographic and epistemic distance with the Americas), when it comes to decolonial understanding of the variegated genealogies of the decolonial. To start with, let's remember Alanna's statement/mission for BE.BOP 2016: there, in the second paragraph, she mentioned that BE.BOP 2016 was bringing together two trajectories: The trajectory initiated by BE.BOP in 2012 and the trajectory initiated in Bogotá, in 2010, which I narrated above. These two trajectories were grounded in two different memories, experiences, sensibilities, histories and genealogies of thoughts. Alanna, as an Afro-Caribbean was grounded in the memories and histories of the Middle Passage. As you mentioned, in that trajectory, certainly, Aimée Césaire, Frantz Fanon and Edouard Glissant are three pillars of the Afro-Caribbean and Afro-South American diaspora. And you are

right for saying that Afro-Caribbeans (both insular and continental, e.g., Brazil) are a fundamental dimension of the Caribbean, South and Central America.

The Pacific Afro-population in South America has been invisible for a long time, but they came to life in the past decades. Now it is important to keep in mind that Afro-Caribbeans and South Americans are not "Latin" in the same way that the First Nations from Mapuches in Chile and the diversity of Maya nations in Southern Mexico, are not "Latin" either. For the same reason that "Latins", the people of European peninsular descent in South America are neither Afro- or Indigenous. Notice that the language of Guadalupe, Haiti and Martinique is a "Latin" derived language, but French is not considered a language of "Latin" America. Spanish and Portuguese "define" Latinité. The reasons are historical: after the French Revolution, France took over the leadership of "Latin" Europe but distanced itself from Spain and Portugal who were losing their

imperial clout replaced by France and England.

So, what I just said was to contextualize a bit one trajectory, Alanna's trajectory. The second trajectory mentioned by Alanna was the Decolonial Aesthetic in Bogotá in 2010. The full title of the exhibit cum workshop was *Estéticas Decoloniales. Sentir/Pensar/Hacer. Abya Yala/La Gran Comarca*¹⁴. Let me explain: *sentir/pensar/hacer* (sensing, tinking, doing) was intended to turn our backs on the distinction between artists (the makers) and critics or historians (the thinkers). The common ground is *sentir* (sensing), the energy that provoke thinking, which manifest itself of various "making", be an essay, a painting, a multimedia exhibit, a song or a theoretical proposal. These were our decolonial responses and disobedience to the partitions and disciplinary jail of Western modernity. As for *Abya Yala/La Gran Comarca*, we delink from Latin America. What do I mean? In 2009 the Fourth Summit of the Indigenous People of the Americas gathered in Puno, Peru. There was an overwhelming agreement that their territory is not Latin America but *Abya-Yala*. Let me quote from a coverage in NACLA (North America Congress in Latin America),

Abya-Yala is the term the Kuna people of Panama use to describe the Americas. Indigenous activists have increasingly embraced it as an alternative to Eurocentric language.

Peruvian professor Aníbal Quijano who has long worked with Indigenous movements said that he believed "that this meeting is the most important political act in Latin America this year. It is important not only for Indigenous peoples, but also for the rest of humanity. It calls into question the role of capital in its worst moment as it threatens the survival of the planet."

The second trajectory that animated the Bogotá Decolonial Aesthetics, was a continuation, as I mentioned before, of the work in the PhD in Quito created and directed by Catherine Walsh. This trajectory was founded in Anibal Quijano's work. Quijano was "Latin" American and so were all of us organizing the event, whether of "criollo/a/s" (Spanish born in the New World) or *mestiz/a/o/s*, in conversation with Afro-Andeans and Indigenous Andeans. *Abya-Yala* is the territory of the Indigenous people who do not inhabit Latin America but *Abya-Yala*. And *La Gran Comarca* is the territory inhabited by Afro-continental (Colombian, Ecuadorian and Brazilian mainly). Afro-continentals do not inhabit Latin America but *La Gran Comarca*. Now you (or the reader) may ask, "How come, they do inhabit Latin America?" If you ask that question, you believe that Latin America is an ontological reality and not a political invention of "criollos" and "mestizos", in connivance with France after they gained independence from Spain and Portugal. A generation deeply Eurocentric, who at the same time contributes to France's political project to stop the US advance towards the South, after the Spanish-American War and the Treaty Guadalupe-Hidalgo, 1848, by means of which the US possessed vast territories belonging first the Spanish empire and then to the Mexican nation-state.

The second trajectory mentioned by Alanna has two venues. The first comes from Quijano's world-remaking, by introducing the concept of "coloniality."¹⁵ Coloniality, in this specific and precise conceptualization, is the darker side of Western modernity. Hence, modernity/coloniality. There is no modernity without coloniality is a basic assumption of decolonial thinking after Quijano. After Quijano, the decolonial task is the epistemic and aesthetic reconstitution to restitute what modernity destituted. It is relevant for those of us engaging in reconstitution (already referred above) of knowing, thinking, sensing,

14. <http://esferapublica.org/nfblog/wp-content/uploads/2013/07/ed01.png>

15. Quijano, coloniality and modernity rationality

believing.¹⁶ The book you mentioned before *La désobéissance épistémique*, which is my own summary of the work being done by people in the decolonial school of thought inspired by Quijano. There are of course dialogues between the two trajectories Alanna mentioned. The Middelburg Decolonial Summer School is precisely where it takes place, with decolonial thinking emerging from the Caribbean and the African Diaspora, on the one hand, and the concept of coloniality that emerged from the colonization of the Andean regions and from more recent work (in the 60s) on dependency theory, to which Quijano participated and contributed. The event in Bogotá was embedded and soaked in these colonial experiences. It is important to make distinctions between the different decolonial venues grounded in particular geo-body memories.

The decolonial is global but diverse and it depends on particular inscriptions in the colonial matrix of power. It is global and pluriversal, it cannot be uni-versal. A decolonial universal will be an imperial decolonial. At the Middelburg Decolonial Summer School, Alanna maintained her Afro-Caribbean and Afropean grounding, next to Jeannette Elhers, Quincy Gario, Gloria Wekker, Patricia Kaersenhout and Patrice Naiambana. At the same time, she was working with María Lugones, Fabian Barba, Rolando Vazquez, Ovidiu Tichindeleanu, Madina Tlostanova, Manuela Boatca and myself, who are heirs of Quijano's legacies. In between the two trajectories, Jean Casimir, from Haiti (a key figure at the School), blended the Afro-Caribbean history with Quijano legacies.¹⁷ Alanna has her own definitive home (Afro-Caribbean and Afropean, the memories of the Middle Passage and immigration) and is also (being Dominican, a Spanish speaking country) connected with the Spanish American colonial history and decolonial thinking that Quijano re-oriented for many

of us. Quijano (and also Enrique Dussel), in other words, would be the Fanon and Glissant of Spanish America.

But there is a second leg to the second trajectory, that comes from the story I told in the previous paragraph on the invention of "Latin" America, the Spanish-American War and the Treaty Guadalupe Hidalgo, that on the one hand left thousands of Mexicans within US's territory and, on the other hand, created a borderland that made Chicanos and Chicanas secondary citizens of the US. The key concept of this second leg is borderland and border thinking, which comes from Gloria Anzaldúa's seminal book *Borderland/ La Frontera. The New Mestiza* (1987). This key concept has two dimensions: one geo-political and the other body-political. Anzaldúa (to make another didactic parallel), would be the equivalent of Fanon and Glissant for Latinxs in the US. In the context of the Middelburg Decolonial School, Alanna had ceaseless conversations with Maria Lugones whose thinking is grounded in both Quijano and Anzaldúa. As for me, Anzaldúa shed light on the question of the borderland; of course not as an "object of study" (which has become fashionable in Europe), but as the place where you dwell, whether you like it or not. Dwelling in the border shapes both your thinking and your doing; it models, briefly, your praxis of living, which is the most fundamental praxis of any living organism in the planet. No theory or design is necessary for and in the praxis of living,

I have already talked too much, but I want to address your point on *épistémè bossale*. Indeed, the articulation of epistemic and aesthetic disobediences depends on the local histories, memories, languages and praxis of living of the persons doing it. Edizón León, afro-Ecuadoriano in his doctoral dissertation at the Universidad Andina Simón Bolívar de Quito, describes the concept of "*pensamiento cimarrón*" (maroon thinking), that I find akin to your *épistémè bossale*:

16. Mignolo "Geopolitics of sensing and knowing: on (de) coloniality, border thinking and epistemic disobedience." *Postcolonial Studies*, 14/3, 2011, 273-283.

17. The Haitian. *A Decolonial History*. Chapel Hill: North Carolina U.P., 2020

*"...se trabaja en la reflexión dde lo que sería un pensamiento cimarrón o de la existencia, basada en las experiencias del cimarronaje. Los cuestionamientos y alcances de este pensamiento cimarrón. Y que desembocaría en un pensamiento político encaminado a la de(s)colonialidad. Se trabajan conceptos como colonialidad del saber, ancestralidad, epistemologías otras, diáspora."*¹⁸

"...we work on the reflection of what would be a maroon thought or existence, based on the experiences of maroon. The questions and scope of this maroon thought. And that would lead to a political thought aimed at that of (s) coloniality. Concepts such as coloniality of knowledge, ancestry, other epistemologies, diaspora are worked on."

So, I agree with your Caribbean assessment, with the pléiade of thinkers, activists, artists, musicians (Bob Marley for instance) overflow epistemology. That is why we needed to confront aesthetics while realizing that both concepts are prison houses in which the European universality for the regulations of knowing and sensing, the regulations of taste and beauty, destituted the pluriversity of the vast array of knowing and knowledge that I am rendering as gnoseology (following the step of Valentin Y. Mudimbe in his landmark work, *The Invention of Africa*, 1988) and aesthesis that I introduced in parallel with Mudimbe's introduction of gnoseology and for the same reasons.

E-F: At the end of 2018, I began a brief exchange with Alanna Lockward, unfortunately interrupted by her passing. This exchange, that I would like to continue with you, was as follows:

Decolonial thought finds a strong part of its roots in the works of three thinkers of the Franco-Caribbean space: Aimée Césaire, Frantz Fanon and notably Édouard Glissant.

However, the artists and researchers from this region did not take part in BE.BOP, nor in several other major decolonial events. Is there a reason for this divide between the more international Spanish/English-speaking sphere and the Franco-Caribbean and French-speaking space? Do you have any pointers or advice in order to bridge that gap?

W-M: The first question of this section is an interesting and important question Eddy. And not easy to answer. But I will try. But first, I have already mentioned Jean Casimir, from Haiti, who has been a habitué at the Middelburg Decolonial School since its second year. I can remember Alanna's emotion when she met Casimir in Middelburg. I have a photo from that week that says it all. She raised her hands so high in the air, she could have touched the sky. Casimir as you know is a prominent Caribbean intellectual. On top of it (for Alanna), he is Haitian, and Haiti was a passion and an obsession of hers, owing to the country's history of resistance to accept the divide between Afro-Caribbeans and Afro-Dominicans. It is an interesting issue that carries the weight of imperial conflicts in the long night of European expansion and also the torch that Europe passed to the US, and that impinged on both Haiti and the Dominican Republic.

But aside from recalling moments like this, I would address your question, first philosophically, and then empirically. Philosophically, it depends on what is your approach to life and on what you think and do. There is, to simplify matters, the modern/Eurocentric way, with the US touch of "political correctness." The modern approach is the compulsion to do, to be active, on the move, to succeed, to apply for grants, to make a career. So, people organize events, edit books, organize exhibits, and apply for grants and fellowships. That is the institutional approach. The institutions shape you; they offer grants, rewards and recognition. And

18. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4679>



YOEL DIAZ VAZQUEZ YEMAYA BEBOP 2014 COURTESY OF ART LABOUR ARCHIVES - @Alanna Lockward's Flickr

you have to behave institutionally and pay attention to whom you will invite and involve. The US touch of political correctness demands that you pay attention not to leave people out, to be inclusive, and to be nice. I am not against being nice, I am specifically referring to being nice institutionally, even if you do not feel like being nice, inclusive and democratic. Once a "project" is over, it is over, and it is time to initiate a new one, apply for grants, have a proposal (meaning you have to force yourself to have "innovative" ideas that affect "changes". You do not ask why you have to be innovative and what changes you would push for. Remember, we were talking about being conservative, a few pages above, to preserve what modernism/eurocentrism destituted.

Or take for example university departments. When there is an opening, the considerations to fill it are based on what the department needs, and a competition is democratically opened so people can compete with each other to obtain that position. Neither Alanna's BE.BOP nor the

Middelburg Decolonial Summer School play that game, we delink from it. Neither Alanna nor we, at the School, are trying to fill gaps or look for what we are missing. Alanna received some support in the last BE.BOP that enabled her to pay for the participants' trips within Europe, and I think, to provide a modest honorarium. But as I said before, none of us attended BE.BOP for the money or the honors, but because they were communal encounters of love and respect not of competition and trying to achieve something to "advance" modernity. The change we were aiming for was to preserve and to re-emerge from the long night of colonial wounds; healing was the experience, decolonial healings in communal encounters. You do not need grants for that, no one will give you grants to gather people who respect and love each other, do not compete and get together in a sort of ceremonial celebration of life and creativity. BE.BOP and the Middelburg Decolonial Summer Schools are life-making; we use institutions instead of being used by the institutions.

There is much to say about this if you look at how Alanna managed to do all the BE.BOPs and how we work on the Decolonial Summer School, now moving to the Von Abbe Museum where the director, Charles Esche, is aiming at re-orienting the museum towards the de-modern and de-colonial. Remember what Alanna said when I asked her how she knew so many people: "I do not know all of them, I invite people because I would like to know them". It is not the institution, in this case, who guides your selections, it is your own intuition, your pleasure, your taste, your creativity (even if it is not innovative!). Same thing at the Decolonial Summer School. At the beginning we invited people we knew who were working on coloniality and also people we wanted to know. We ended up with a stable team, so to speak, of friends and colleagues. We reversed the "cher collègue et néanmoins ami" to "cher ami et néanmoins collègue." This is not nepotism either. In nepotism, you invite your family or your friends in what you have to do, whether they fit or not, but they will benefit economically or socially. We offer neither money nor honors at the School, neither did Alanna in BE.BOP. We proceed in reverse: we invite people we would like to know and then we become friends. Or not, as the intuition doesn't always work. But again, what Alanna was doing is what we are doing at the School, which is also what we did before, with the collective modernity/coloniality/decoloniality between 1998 and 2008. They are gatherings of people who like each other, that enjoy and respect and do not compete for excellence or to be number one.

The empirical answer to your question is derived from the philosophical principles of decolonial doing that I outlined in the previous paragraphs. Alanna invited many people during the BE.BOP years. Not all of them remained in the core. No one was rejected (there were of course some conflicts), they either stayed or departed according to the events and how they felt. Democracy, in

the way that it is conceptualized in modern political theory, doesn't work here. This is decolonial political theory at work: it is based on building the communal, which is neither the Marxist commons nor the liberal common good and of course, not the neo-liberal market society either. The communal is distinct from the social. The social is a configuration of human beings (hierarchically organized in humans and lesser humans), while the communal involves our relations with the living earth and the living cosmos that modernity reduced, to propriety, to one noun, one single noun: nature. It is the flow of life that guides our doing, not the expectations of modernity (theological, liberal, Marxist, neoliberal, modern, postmodern). So, the empirical life-making of which BE.BOP and the Decolonial Summer School were the outcome, is decolonial praxis of living that delinks from and ignores the institutional requirements and expectations of "successful projects."

Do I have an explanation why the French Caribbean (beyond Casimir), have been absent from these two projects? And do I have an advice or a pointer? Alanna was not looking for this or that. She just followed her intuitions. Why in her constant curiosity did she not sense and connect with people from the French Caribbean, except for Haiti which as I said earlier was her love and her obsession as Dominican? Remember that the walk to her last day of life began in Haiti, while she was visiting and working with her dear friend Charo Oquet.¹⁹ Alanna invited Charo at least twice as I remember. Remember Alanna's book: *Un Haïti Dominicain* published in 2014, collecting essays from 1994-2014. Haiti was incorporated into Alanna's being. It is telling that her last days were spent in Haiti. But why only Haiti in the French Caribbean? Perhaps because she was vitally connected to the other half of the same Island, and she knew and felt the racialization of Haitian from Dominican perspective. She was more

19. http://www.charooquet.com/charooquet_16/Arrayanos_Performance.html.

embedded in Haiti, more than Guadelupe or Martinique. Perhaps because she was based in Berlin and not in Paris, and perhaps because, for reasons I do not understand, Germany and The Netherlands—contrary to France—have been more receptive to the decolonial and the postcolonial. Her close collaborators in Berlin were based in Germany (Tanja Ostojic, Manuela Boatca, Julia Roth, Elena Quintarelli).

As for the Decolonial Summer School, because Rolando Vázquez is based in the Netherlands, it explains the presence of Suriname and Curaçao (where the official language is Dutch) and migration to the Netherlands occurs naturally. However, because English is widely spoken in the Netherlands (being the international language), and not French or German, it is also the language of the Summer School that gathers people whose native languages are Spanish, French, Romanian, Russian and Dutch. As a consequence, in the flows and walks of our lives (BE.BOP and the Decolonial Summer School), no path led us to encounters with French Caribbeans (except Jean Casimir) or French nationals. My empirical answer to your question is that it just happened like that; when you do not design your praxis of living but are driven but by your sensing, by your pleasure rather than by your obligations or what "has to be done", you do not look for, you just find. That is how I understood what and why Alanna was doing what she was doing.

Do I have and advice? I remember now one of the last scenes of the movie *Queimada* (1963), by Gillo Pontecorvo, that is still remarkable today. José is the local revolutionary made up by the British to debunk the current Portuguese government—in an imaginary Caribbean island. Once the British design is accomplished and José is no longer needed, he is discarded. As a result, he becomes a revolutionary on his own, and fights against the British. Naturally,

he is captured in the mountains and brought to the town to be hanged. The soldiers who captured him where mostly Black natives. In one of the final scenes, one of those soldiers is walking the horse where Jose is mounted, with his hands tied up behind his back. They talk and the soldier asks several questions to José who explains to him how politics work and what freedom means. José closes the conversation by saying, "well, you are asking questions and you will find the answers." They are questions that do not have an immediate answer but once they begin to be asked, there is no return. The paths and the possibilities are open, the search begins.

After addressing the next question, I came back to this one to add this as a pointer. The advice is, once that the diagnosis has been done (which you provide in the context preceding the question), what shall be done to bring ourselves (I mean, you, French Caribbeans in France and French Canadians), to participate in the decolonial conversations that are missing in these regions. But first the question to be addressed would be: why we (I mean you, indirect style) want to do that, for what, to whose benefit? Once you address these questions, then you can start thinking about how to do it. But the how is the last question to be asked. In any event, I think you are addressing this question yourself in the last intervention below when you are already projecting what to do in 2021.

E-F: Thank you Walter, for asking this rhetorical questions on " why we want to do that, for what, to whose benefit ?". Despite the fact they don't need to answer, my reply (supervised by our group) can provide a better understanding of the differences and the urge for a bridge.

I can quote here a part of the, Ante Scriptum, statement of our journal concerning the "for what":

"French, English and Spanish have in common that they are the three main colonial languages. The project of our group being to question the coloniality of knowledge embedded in the sensitive structures at the basis of art, it was impossible to do so without multilingualism, because each one of those matrixes maintains the holder of the same culture in a sensitive and factual hermetical network. Thus each space that has been colonized or has undergone colonization, stands on a "master" linguistic structure imposed by the different colonizers. According to the computer metaphor, language is the programming source code allowing each dominated culture to run under the same "operating" system. Consequently, French, English and Spanish form structures that isolate the colonized artists and theorists from each other."

From a distant view, BE.BOP appears to us as an effort to break down those walls.

As for "to whose benefit", I will argue that half of us come from the French Caribbean and France²⁰. We feel the urge to have a better understanding of ourselves, but we also feel alone in this fight. The dynamic of our group/family is similar to what you described in your previous answer. We are driven by love and deep respect for each other. We are doing it because it is the right thing to do. No voice is higher than the other. No one gets paid, not even the translators. We are deeply aware that some of our knowledge has been buried, but it is still there. We are working hard to restore it. In order to do so, we need to connect with our "extended family" in the English/Spanish speaking areas. They possess seeds can help artists in

20. Some of us call themselves artistic refugees, because the French system is designed to ignore us and kill our voices. Generations of afro-french visual artists (those who have been there for centuries) have been erased from history and do not exist anywhere. Here, in Quebec, it's still hard but discussion is possible. We can exist through the eyes of each other. A few spaces have been created to debate about our very existence. There is no witch hunt here, at least not to the same extent as what we see in the French space. This is the reason why some of us came here. We were looking for a place where we wouldn't have to fear being burned at the stake publicly for saying "decolonial".

the Francophone space. And, I believe we have some answers for them as well.

But the question of who benefits from the actions is complex for an artist. Every "decolonial artist" feels a tension between their desire for recognition and their urge for righteousness/integrity. To align oneself with decolonial thought is to be aware that doing the right thing is more important than recognition. But, all the same, we must re-exist in a family/ a group, because isolation means death (our creations need to find viewers, and we also need to eat and live). This is what is happening to us in the French-speaking world, isolation and solitude. Our journal is designed to break this cycle that exists since modern slavery.

In Canada, decolonial studies²¹ and thought (you will surely say that only "decolonial thought" exists) are slowly but steadily gaining ground in the arts and in public spaces. For example, we all have in mind *Fuse Magazine #36*, *Decolonial Aesthetics*, dedicated to the Symposium on Decolonial Aesthetics from the Americas, held in Toronto. In the English-speaking sphere, courses based on decolonial thought are taught in art school (for example at Concordia University). However, in the French-speaking universities and public spaces of Quebec, this thinking faces enormous resistance (we are after all the only French-based art magazine in Canada dedicated to decolonial studies). In Belgium and especially in France, the pushback is even stronger. A real witch hunt is being waged on artists and activists who endorse this school of thought. People's minds shut down at the mere mention of the word "decolonial"!

21. Unfortunately, or fortunately, I don't know. Decolonial studies are present in some French universities. I personally found some of my research material there (for example at the University of Toulouse, even in French). But a lot of the meaning is lost in translation. For example, some of the texts I had at my disposal were translated from Spanish to English, then from English to French. Like me, most of us only read and speak French and English, and in some cases only French.



SASHA HUBER HAÏTI CHERIE BEPOP 2014 COURTESY OF ART LABOUR ARCHIVES - @Alanna Lockward's Flickr

In your opinion, what could explain such a demonization of this field of research by French-speaking countries, particularly in the West

W- M: That is another interesting question, difficult to answer. But before going into that let me thank you for your clear and pointed, and also illuminating, answer to my questions on the why, the who and the what. Your answer gives our conversation a full dimension and correspondence with the horizons and the living experience, in doing and being in Be.Bop and the Decolonial

Summer School. As for decoloniality in France, yes, I do know that there are some movements there. I remember a recent workshop in Nanterre in 2018 where I was invited and where Maria Lugones was the key figure. To my knowledge, there is a strong presence of Houria Bouteldja and Les Indigènes de la République. Still, I feel that in Germany, the Netherlands and in England (more on the postcolonial side) there is quite a bit more going on. Authograph (created by Stuart Hall) in London where Alanna's organized one leg of her last Be.Bop (the other was in Berlin) is an example.

Now back to your question. The context you provide very meaningful. First, I would underscore that the decolonial did not emerge at the university. It is beyond the university, it is about life, not about "studies". Now I ask a question: are postcolonial studies demonized in France and the former colonies you mentioned, or it is just the decolonial?

Let me be clear on this: I do not practice decolonial studies, nor defend or attack it. I do not even understand what decolonial studies would study. Furthermore, if you formulate the decolonial in terms of "study" it become one more "perspective" in the free market of modern academic perspectives. I and many others talk and write about the decolonial option. So, let me explain this before addressing your question. It is a way of being in the world, of doing and thinking. BE.BOP was decolonial doing and living, not decolonial studies. And so is the Decolonial Summer School. The fact that it is sponsored by two universities it does mean that we do "decolonial studies." We do decolonial thinking, which is something quite different. Then again, academia is one small place within the scope of decolonial doing, thinking and living. And as you say, more often than not, it goes against it. But thinking is not just academic. Sometimes the academia prevents thinking to happen. It is repressed by disciplinary regulations. Why the term option? I provide a longer explanation in the footnote below.²²

But briefly that argument runs like this:

- a) We live among options.
- b) Options are narratives, storytelling (be it theological, scientific, philosophical, oral, visual, etc.etc.) that tell us what the world is, what society is, what we have to do, what our past is, what our future would be, etc.
- c) Storytelling is embedded in institutions. The people running the institutions are storytellers within a bubble (imagine The Truman's Show or The Matrix) and we do not know the extent in which the stories are interwoven. We think there is something

called "reality." The disciplines "study" different aspects of that reality that are set up by the storytelling we live in and by. In the decolonial school based on Quijano's work and the African diaspora (Gloria Wekker, Jeannette Elhers, Patricia Kaersenhout, including visits of Quincy Gario and Patrice Naiambana) we—following Quijano's legacy—call the web of storytelling and concepts, principles, and assumptions, the colonial matrix of power.

d) The main type of storytelling that (des)orients us are: systems of belief (e.g., religions); systems of ideas (ideologies—Liberalism, Marxism, Confucianism, Conservatism, Nationalism); and disciplinary options (natural and social sciences, the humanities, the arts, professional schools). The decolonial is an option that was absent among the options that model our lives. Putting the decolonial option on the table, in the public sphere and in academia, is a political and ethical move that provides stories that delink from existing options and explore possibilities of re-existence (not just of resistance, which is necessary but hardly sufficient).

Now we can address the demonization of an academic field of research and the politics of decolonial investigations. They are two different ball games. Let's address the first. I remember a couple of manifestos by some 80 prominent French professors, I think published *Le Point Politique*²³, alerting the population about the "decolonial threat" and "a stratégie hégémonique." I can understand that white French conservatives are scared by the flow of migrants "of color" and the discomfort they may feel repressing the memories of French colonialism in Africa, Asia and the Caribbean. To recognize that would mean to recognize the blood in your privileges. As for the academic situation, it is always this way when a "domain of study" disrupts the classical and canonical disciplines in the social sciences and the humanities. In the US, it happened with women studies

22. Epistemic disobedience and the decolonial option, 2011, <https://escholarship.org/uc/item/62j3w283>

23. https://www.lepoint.fr/politique/le-decolonialisme-une-strategie-hegemonique-l-appel-de-80-intellectuels-28-11-2018-2275104_20.php

first, then ethnic and race studies, then with LQTBO+ studies. Somehow in the US all of these managed to subsist and to gain their place at the university. And that is good. But the decolonial does not aim to be "recognized" at the university, but to use the university as one place, among many, where the decolonial option could be exposed and advanced. Recognition is not our (the decolonial) goal, delinking and healing colonial wounds is. Now in France and in French, perhaps since history has changed, France and French-Canada (not the Caribbean) became the most conservative of the major imperial states in the past 500 years (Spain, Portugal, the Netherlands, France and Britain).

Thinking beyond that academe, the politics of decolonial investigations shall not be restricted to academic work in the sense of advancing a field of study but in the sense of investigating to understand the past and present of different oppressions, humiliations, and demonization to preserve privileges. We (you and us, Be.Bobbers and the Decolonial Summer School) are not advancing a discipline. We are indisciplinatory. Decolonial investigations are geared, like Sherlock Holmes, to un-cover the crime, the crime of coloniality and by so doing to escape, delink and heal the colonial wounds. This healing shall be both epistemic and aesthetic, or better yet, gnoseological and esthetic. So, you see that while the rhetoric of modernity promotes and celebrates changes, on the other hand, the most basic goal of the modern and postmodern projects, and of globalism (its politico-economic version), is all about preserving privileges. Capitalism is not perfect, we are told, but there is no other option, we are also told.

I am familiar with the decolonial energy, creativity and vigor in English speaking Canada. I am quite familiar with decoloniality in British Canada, chiefly from First Nations. I have wondered why this is happening in

British Canada and not in French Canada. I am thinking for example of the remarkable online journal publication *Decolonization, Indigeneity, Education and Society*.²⁴

E-F: In March 2019, the exhibition *Le modèle noir de Géricault à Matisse* was held at the Musée d'Orsay. As necessary as this exhibition was viewed, its many detractors, mainly French decolonial artists and activists, say it was brilliantly missed. The central criticism was that this long-awaited exhibition was about the Black body represented by the White body. In other words, it was more about the symbolization and exoticization of the Black body in Western visual arts. The principal interested parties, i.e. the Afro-French visual artists, were not invited to the discourse about their own bodies (by showing works).

In your opinion, is it advisable to question this violence, or should we simply avoid engaging in a decolonial debate with spaces that tacitly re-enact the construction of the colonial narrative on otherness?

W-M: With the little I know about this exhibition I will venture an interpretation, because I saw—at the moment of the exhibit and now that I have reviewed some of the literature—a pattern planted in the sixteenth century that did not stop growing until today, that exhibits are a sign post. We could call this pattern "Lascaismo." It means the following: Bartolomé de Las Casas (friar, priest, bishop and landowner) was, as it is well known, a radical advocate for the "Indians." That is the name he gave to the people of today Abya-Yala and to the continent, "Indias Occidentales." His advocacy was for peaceful conversion confronting Juan Ginés de Sepúlveda (theologian, humanist, philosopher) who defended colonial slavery. In this debate, all defenders of Human Rights today will approve De Las Casas argument, and rightly so. However, taking side with De Las Casas left us in the dichotomy either/or, and we know there were and are also today

24. <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/des>

many supporting Sepúlveda's position. Remaining within the dichotomy blind us to ask questions that the force of the dichotomy prevents us from asking. The questions are: Why no "Indians" were invited to the debate? Why the destiny of the "Indians" had to be decided between two Spanish officers of the Church and the State? You see the pattern: the white European men create problems that involve non-European people but they also provide the solutions for these problems. We can read that today in the light of Gloria Wekker's powerful argument: "white innocence."²⁵

It was easier in the sixteenth century because "Indians" did not have access to the printing press or the legal knowledge to participate in the Debates of Valladolid (1550-1551) that opposed De Las Casas and Sepúlveda. There was one dissenting voice that took a decolonial position: neither from De Las Casas nor Sepúlveda. Rather, it was Kechwa-speaking "Indian" Guaman Poma de Ayala who composed the first decolonial political treatise, *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (circa 1580-1616) which, of course, remained unknown until the 20th century. I can quote another example: Jean Paul-Sartre celebration of Frantz Fanon in *The Wretched of the Earth* (1961). In the preface, Sartre did not have an explicit contender. His contender is the silence and incomprehension of French and European people. In that vein, Sartre tells the reader: listen, he (Fanon) is no longer speaking to us. Sartre's position shall be recognized, as well as De Las Casas. The difference is that when Sartre wrote the preface, Fanon was right there, listening and writing on his own and revealing that Sartre was taking his position. I see the same pattern manifested in *Le Modèle Noir*, that could be summarized as follows: theology of liberation, honest liberals and honest Marxists, assuming the universality of Western civilization, come out in defense of devalued people and regions (especially if they have made a considerable

fortune at the expense of those with whom they take side), exploited, marginalized by theology, liberalism and Marxism. To better understand the point I am making, it would suffice to listen to the magistral 20-minute speech delivered by James Baldwin in the memorable debate with William F. Buckley titled "Was the American Dream Achieved at the Expenses of the American Negro?" (Cambridge University, 1965). In this instance, the tables were turned: De Las Casas or Sartre were no longer necessary: a "Negro" was taking over, debunking honest humanists left and right.²⁶

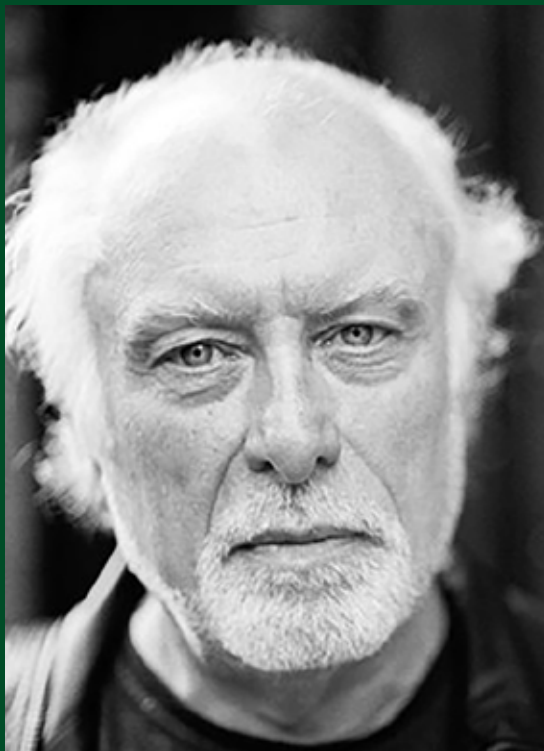
E-F: Would you be ready to embark on another project with a different decolonial curator in 2021, but this time in the French-speaking space, and more precisely in Montreal?

W-M: Sure! And let me stress the recommendation to watch Alanna's short interview in Santo Domingo, that I mentioned in footnote 4. There you can see Alanna herself in Spanish, furthermore in four segments; the first is devoted to her experience as curator, in the second she describes the prison house of disciplinary formation, and in the third and fourth segments she talks about curatorial experiences today and her own teaching oriented to future curators. In the second segment she incorporates the spirit of the Decolonial Summer School in her own praxis of living, <https://www.youtube.com/watch?v=rsu6JWLY98Q>

E-F: Walter, let me thank you. I hope we will continue our discussion about a decolonial exhibition to be held in Montreal in 2021.

25. *White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race*. Durham: Duke University Press, 2016

26. <https://aeon.co/videos/the-legendary-debate-that-laid-down-us-political-lines-on-race-justice-and-history>. I recall this debate because with Alanna we revived in in BE.BOP 2013, it starts in 1'28", <https://www.youtube.com/watch?v=VvyAsWTTyHA>



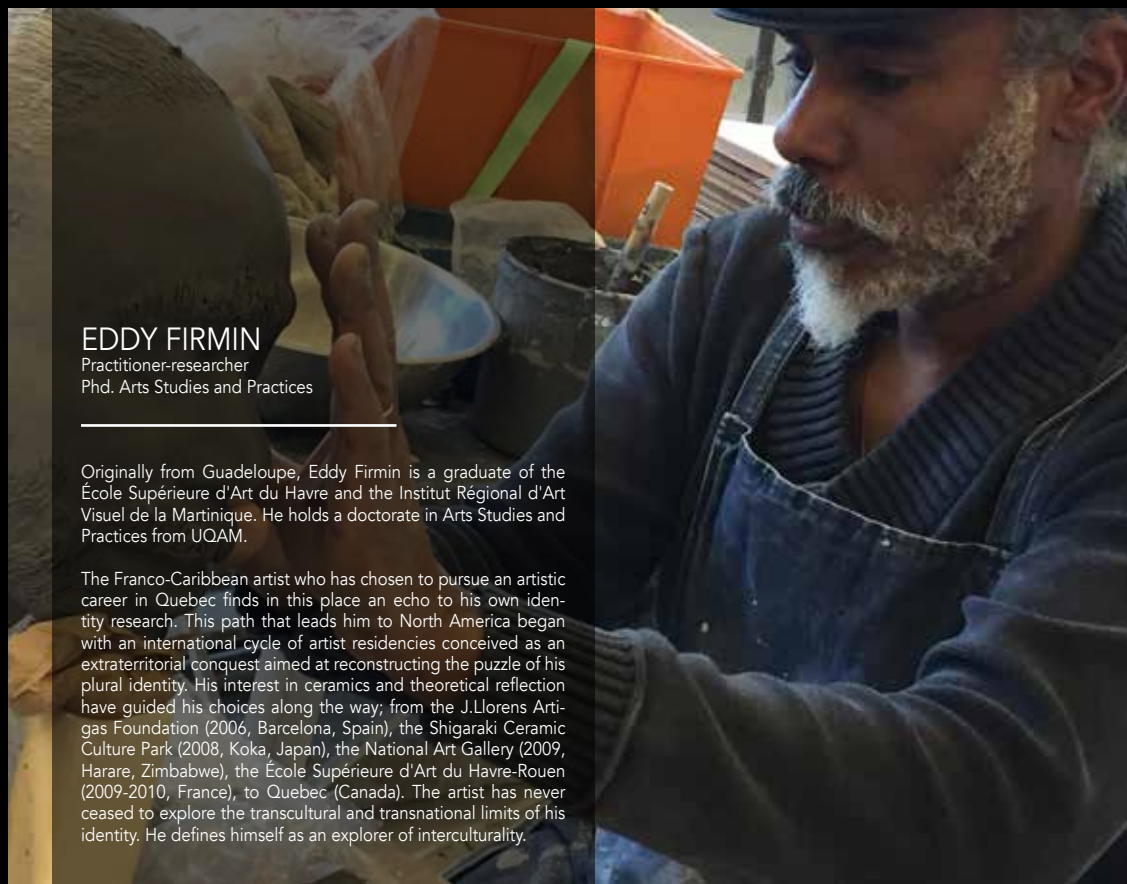
WALTER MIGNOLO

The philosopher and semiotician, Walter D. Mignolo, is one of the founders of the modernity / coloniality school of thought. His early work focused on the history of writing and included discussion of literature, historiography, cartography, and cultural theory. In developing the idea of 'decoloniality', Mignolo builds on the work of Anibal Quijano and argues specifically for the necessity of epistemic decolonization. This is required, he argues, to undo the damage wrought by both modernity and by understanding modernity / coloniality only as modernity.

The decolonization of knowledge, Mignolo suggests, occurs in acknowledging the sources and geo-political locations of knowledge while at the same time affirming those modes and practices of knowledge that have been denied by the dominance of particular forms. He is not arguing simply for a geo-politics of location as central to any academic endeavour, but rather a consideration of what that geo-politics enables to be known and how it is to be known. The key issue for Mignolo is not only that epistemology is not ahistorical, but also, and perhaps more importantly, that epistemology 'has to be geographical in its historicity' (2000: 67). This has also been described by Mignolo (2000) as 'border thinking'.

More recently, he has also worked on the idea of 'decolonial aestheSis' with others including Alanna Lockward and Rolando Vazquez. This is a collective movement that highlights the practices that have challenged and subverted the hegemony of modernity/coloniality in the realm of the senses and perception.

Sources: <https://globalsocialtheory.org/thinkers/mignolo-walter/>



EDDY FIRMIN
 Practitioner-researcher
 Ph.D. Arts Studies and Practices

Originally from Guadeloupe, Eddy Firmin is a graduate of the École Supérieure d'Art du Havre and the Institut Régional d'Art Visuel de la Martinique. He holds a doctorate in Arts Studies and Practices from UQAM.

The Franco-Caribbean artist who has chosen to pursue an artistic career in Quebec finds in this place an echo to his own identity research. This path that leads him to North America began with an international cycle of artist residencies conceived as an extraterritorial conquest aimed at reconstructing the puzzle of his plural identity. His interest in ceramics and theoretical reflection have guided his choices along the way; from the J.Llorens Artigas Foundation (2006, Barcelona, Spain), the Shigaraki Ceramic Culture Park (2008, Koka, Japan), the National Art Gallery (2009, Harare, Zimbabwe), the École Supérieure d'Art du Havre-Rouen (2009-2010, France), to Quebec (Canada). The artist has never ceased to explore the transcultural and transnational limits of his identity. He defines himself as an explorer of interculturality.

PENSAR EL LEGADO DE ALANNA LOCKWARD



Diálogo entre Walter Mignolo y Eddy Firmin
Traducción de Tatiana Navallo

Este cuarto número de la revista está dedicado a la curadora Alanna Lockward, fallecida el año pasado. Junto a una serie de artistas y teóricos, ella fue quien asumió el compromiso de defender una propuesta decolonial en el ámbito del arte, a nivel internacional y, particularmente en Europa.

Eddy Firmin: En Minorit'Art consideramos a Alanna Lockward la primera curadora decolonial, en el sentido en el que ella, junto a teóricos como usted, Nelson Maldonado Torres, Rolando Vázquez y los artistas Teresa María Díaz Nerio, Pedro Lasch, Tanja Ostojic, propusieron en el manifiesto Estéticas decoloniales. - ¿Cómo nace esta propuesta? - ¿De qué manera Alanna Lockward se implicó en este proyecto? - ¿Cómo se implicó usted mismo en este gesto colectivo?

Walter Mignolo: Gracias Eddy por esta iniciativa que consiste en conservar vivo el legado de Alanna. Resulta interesante volver a los orígenes y repercusiones del manifiesto Estéticas decoloniales. Así fue cómo sucedió :

A principios de mayo del 2011, organicé en Duke University la segunda conferencia de Estética decolonial, acompañada de una exposición y de un taller. En esa ocasión invité a Alanna, ya que dos años antes, Tanja Ostojic nos había presentado por correo electrónico. En ese momento, Tanja dijo algo así como « Yo creo que ustedes deben conocerse ». Un poco después comenzó un intercambio epistolar (por correo electrónico) hasta su defensa de tesis por Skype, el 13 de diciembre de 2018, es decir, la última vez que vi a Alanna, puesto que murió tres semanas y media después, el 7 de enero de 2019.

La respuesta específica a tu pregunta, sobre el manifiesto Estéticas decoloniales, es ésta: la conferencia se terminó aquel sábado al mediodía. Muchos de los participantes se habían ido inmediatamente después, otros se quedaron hasta el domingo. Yo organicé un almuerzo, simplemente para aprovechar la primavera de Carolina, sentarme afuera y conversar, pero Alanna todavía reflexionaba en torno a los acontecimientos de la conferencia, y ella tuvo la idea de escribir un manifiesto sobre estéticas decoloniales. La idea fue unánimemente bien recibida y el resto del almuerzo se consagró a una lluvia de ideas. Si bien recuerdo, Alanna, Tanja Ostojic, Dalida Benfield, Rolando Vázquez, Nelson Maldonado-Torres, Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet y yo mismo estuvimos presentes en ese almuerzo. Continuamos el trabajo a través de correos electrónicos e invitamos a otros firmantes.

El manifiesto Estéticas decoloniales incluye al final un relato que relata una parte de la historia¹. Me gustaría destacar algunos eventos previos que fueron parte de las conversaciones como así también algunas referencias posteriores a la firma. Esto responde a su pregunta acerca del modo mediante el cual me impliqué y fui un promotor activo del manifiesto.

1. <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/>

Dos eventos sobre Estética decolonial se habían realizado antes la escritura del manifiesto. El primero en Bogotá, en noviembre-diciembre de 2011, bajo la dirección de Pedro Pablo Gómez, Elvira Ardiles (directora del MAMBO, Museo de Arte Moderno de Bogotá) y la mía². El segundo, organizado por mí mismo, se realizó en Duke. En este último, tuve la oportunidad de invitar a Alanna. Para ese momento, ella ya había trabajado durante varios años en su propio proyecto Art Labor Archives. La conferencia en Duke fue la segunda sobre Estética decolonial, e incluía una exposición y un taller. Tanja Ostojic había sido invitada a ambas, a la conferencia de Bogotá y a la de Duke.

En cuanto a los eventos que siguieron al manifiesto, conviene indicar que Alanna comenzó su formidable serie de BE.BOP (Black Europe Body Politics), 2012-2018. Tal como ella dijo, a menudo, BE.BOP nació en la encrucijada de los archivos de Art Labor Archives³ y los de Estéticas decoloniales. Alanna me invitó a ser el asesor de BE.BOP, de manera que trabajamos en estrecha colaboración en todos los BE.BOP. Además, varios de los participantes de BE.BOP (Patricia Kaersenhout, Gloria Wekker, Jeannette Elhers, Patrice Naiambana, Teresa Diaz Neiro, Rolando Vázquez, Ovidiu Tichindeanu, por supuesto Alanna, y yo mismo) participábamos en la Escuela decolonial de verano de Middelburg. Ese campo de Middelburg lo fundamos Rolando Vázquez y yo. Alanna se integró en tanto profesora durante el verano de 2012. Desde entonces, BE.BOP y la Escuela decolonial de verano de Middelburg se convirtieron en las dos caras de la misma moneda. Usted encontrará una hermosa entrevista de Alanna en Middelburg, en el enlace final de la página⁴.

E.F: Walter Mignolo, usted desarrolló el concepto de Estética decolonial, que se

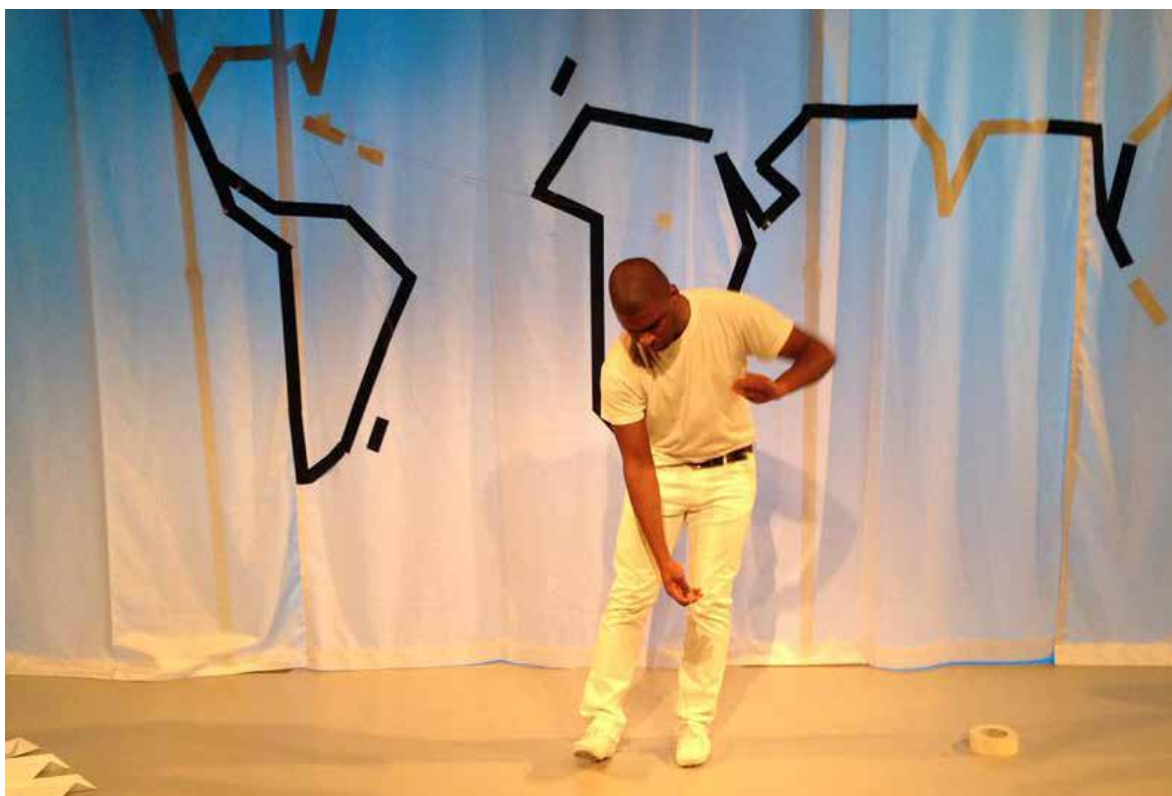
2. <https://globalstudies.trinity.duke.edu/projects/esteticas>
3. <https://alannalockward.wordpress.com/artlabourarchives/>
4. <https://www.youtube.com/watch?v=6yju8GH9nks>. In this interview in Spanish Alanna expresses succinctly her curatorial vision, her incorporation of basic principles of the Decolonial Summer School and her pedagogical philosophy.

encuentra en la base del manifiesto. ¿Podría explicarnos los puntos principales?

W-M: Sí, sin embargo yo despliego (en lugar de "yo desarrollo"; evito el uso de este término tan modernista, que nació en la economía y luego invadió todas las áreas de la experiencia, incluidas nuestras subjetividades). El concepto de Estética decolonial ha sido introducido originalmente por el afrocolombiano Adolfo Albán-Achinte⁵ alrededor de 2002, cuando era estudiante del programa de doctorado creado y dirigido por Catherine Walsh en la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito, Ecuador. Adolfo se hacía la pregunta acerca de « ¿Cuál era el rol del arte y de la estética en la matriz colonial del poder (o patrón colonial del poder)? Pero, en aquel momento, nadie le prestaba atención; ya sea porque no se tenían respuestas, ya sea porque no se veía cómo esa pregunta podía conectarnos entre sí. Pero varios años después, en 2009, un grupo de unos siete de los veinticinco estudiantes de doctorado de la Universidad Andina Simón Bolívar se tomó el tema en serio. Adolfo, que era profesor adjunto y que colaboró con Catherine Walsh en el programa, participó en las conversaciones donde se abordó la problemática de la estética decolonial. Entre esos estudiantes se encontraba Pedro Pablo Gómez, de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Distrital de Bogotá. Él era entonces el director de la maravillosa revista de arte, Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte. Me invitó a escribir un ensayo sobre Estética decolonial que titulé "*Aisthesis Decolonial*"⁶, publicado en marzo de 2010. Este fue el punto de partida de la primera exposición que mencioné anteriormente, inaugurada en Bogotá en noviembre de 2010 y a la que se le dio continuidad en Duke al año siguiente.

Las motivaciones eran desprenderse de la estética moderna (posmoderna y alter-

5. <https://www.traficantes.net/libros/pr%C3%A1cticas-creativas-de-re-existencia>
6. <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1224>



QUINSY GARIO A VILLAGE CALLED GARIO BEBOP 2014 CORTESÍA DE ART LABOUR ARCHIVES. @Alanna Lockward's Flickr

modernista), ya que nuestra preconcepción general sobre el arte y la estética de hoy son esencialmente la que G.W.F. Hegel definió en su obra monumental, entendida esta no solo en términos de tamaño, sino también en términos de alcance y permanencia. Con Immanuel Kant y Hegel, la estética estaba vinculada al arte y el arte estaba conceptualmente enmarcado por la estética. Desde una perspectiva regional, eurocéntrica y moderna es, en general, nuestra comprensión del arte y la estética. Esta es la primera respuesta a la pregunta de Adolfo: ¿cuál es el papel del arte y la estética en la matriz colonial del poder? La pregunta y el trabajo de respuesta realizado desde entonces, tiene como proyecto dissociarse y salir de esa mirada.

Esto se puede ver, en algunos pasos, en este bosquejo simplificado:

a) El arte y la estética se unieron por primera vez en Europa del siglo XVIII, más precisamente en el corazón de Europa (Alemania, Francia e Inglaterra). Estos conceptos no existían en ninguna otra parte del mundo y, obviamente, en ningún otro

lugar del mundo podrían haberse vinculado. Expresiones tales como el arte y la estética "china, indígena, árabe, etc." se refieren a la forma en la que los observadores occidentales "ven" estas prácticas, y no a lo que realmente se hace. Sin embargo, esta "visión" solo se consolidó después de la colonización, cuando los conceptos occidentales se incorporaron a sus memorias, lenguajes, acciones y pensamientos que tenían miles de años de antigüedad.

b) Con la expansión colonial de Occidente y la continuación de la colonización del saber que ya estaba en funcionamiento a través de la teología cristiana occidental (la teología oriental no formaba parte de ese juego, sino todo lo contrario), los conceptos fueron exportados / importados. La educación occidental en las colonias inculcó en la población la concepción de arte y cómo debía apreciarse. De la misma manera, los misioneros "decían" a los pensadores indígenas lo que tenían que hacer y si esto debía considerarse correcto o incorrecto; así, los intelectuales occidentales analizaron desde sus perspectivas seculares

categorías como el arte, la ciencia, la estética y la filosofía. Como resultado, todo lo que pertenecía a los chinos, musulmanes, africanos y otros pueblos indígenas de diferentes partes del mundo se convertía en « arte » para los europeos si los « objetos » pasaban la prueba, o eran despojados de ese valor, si no lo hacían. Al mismo tiempo, entre las personas que usaban otros medios en su vida cotidiana para hablar de lo que hacían y fabricaban, la estética no solo se implantó sino que suprimió todos los conceptos utilizados en lenguas no europeas. En resumen, los europeos, ya sean teólogos o laicos, no vieron nada de lo que estaba allí; solo vieron lo que pensaban que estaba allí.

c) La entronización de la estética en Europa del siglo XVIII colonizó la estética que, en su etimología, alude a todos los sentidos y a la emoción, que está enraizada en el sentimiento y no en el razonamiento. Por lo tanto, la cuestión era, y sigue siendo, decolonizar la estética con el fin de liberar la *aisthesis*. La *aisthesis* está más allá del concepto occidental del « arte », en tanto *ars*, refiere a la capacidad de hacer algo, sin importar qué, por eso encontramos la palabra "arte" en nuestro lenguaje cotidiano, y el artista (la persona hábil) en muchas esferas de experiencia.

d) La tarea se convirtió, tras la reorientación de la decolonización propuesta por Aníbal Quijano, como una reconstitución epistemológica, la de reconstituir las epistemologías y las estéticas, devolviendo lo que estos dos conceptos han destituido, en la propia historia cultural de las lenguas europeas derivadas del griego y del latín.

e) La reconstitución de la epistemología y de la estética y su descolonización tuvieron por objeto liberar la gnoseología (en referencia a toda producción de conocimientos) y la estética (en relación con los sentidos y la percepción de todos los organismos vivos, incluidos los humanos)⁷.

7. Este aspecto lo abordo en « Reconstitución epistémica / estética: la *aisthesis* decolonial 10 años después » <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/14132>.

La primera aproximación ya ha sido mencionada a pie de página. La segunda es la introducción que he escrito con Rolando Vázquez para el

Queda una enorme tarea por realizar, comenzando por las categorías de lenguas no occidentales, de memorias y de praxis de vida para poner en cuestión lo que los europeos llaman arte y praxis estética. Esto es lo que estuve haciendo desde *The Darker Side of the Renaissance. Alphabétisation, territorialité et colonisation* (1995). No se trata de analizar lo que hacen, sino de mirarnos a nosotros mismos, en el espejo de nuestros límites, nuestra ignorancia y a veces incluso nuestra arrogancia. En resumen, la cuestión es que la epistemología y la estética están por debajo de lo que nosotros, a nivel decolonial, sentimos que estamos haciendo y lo que queremos proponer.

E-F: Un año después de la publicación del manifiesto, Alanna Lockward fue curadora y organizadora de BE.BOP (Black Europe Body Politics) 2012, un gran evento en el campo de las artes visuales, seguido de las ediciones de 2013, 2014, 2016 y 2018. Este ciclo de eventos, que incluye exposiciones, mesas redondas, proyecciones de películas documentales, actuaciones artísticas y talleres, comenzó en la Universidad de Duke en Carolina del Norte, donde usted es profesor, y se ha exportado a Europa. ¿Puede recordarnos el objetivo de BE.BOP? - ¿Por qué es tan importante preservar la memoria de esta obra? - ¿Hay un BE.BOP en preparación?

W-M: La mejor manera de responder a su pregunta es dejar que Alanna hable. Este párrafo está tomado de la introducción del catálogo BE.BOP 2016:

"Black Europe Body Politics es una iniciativa transdisciplinaria e indisciplinaria (cursiva añadida por W.M.) con sede en Berlín, y que tiene un impacto internacional,

dossier Decolonial Aesthetics: Colonial Wounds Decolonial Healings https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthetics-colonial-woundsdecolonial-healings/.

Alanna participa en el dossier con « Black Europe Body Politics: Towards an Afropean Decolonial Aesthetics » https://socialtextjournal.org/periscope_article/black-europe-body-politics-towards-an-afropean-decolonial-aesthetics/.

En este dossier se puede ver cómo se integran las perspectivas de BE.BOP y Middelburg, acerca de la problemática de la estética decolonial.

a través de presentaciones en las principales ciudades de todos los continentes (...) BE.BOP se compromete a promover debates públicos en los que las historias y narraciones olvidadas adquieran mayor visibilidad (...)

BE.BOP 2016 reunirá por primera vez dos trayectorias paralelas: la iniciada en noviembre de 2010, en Bogotá, bajo el título Estéticas decoloniales, dirigida por Pedro Pablo Gómez, Elvira Ardiles y Walter Mignolo.

Estas dos partes ya encontraron un lugar de encuentro en la página escrita: el volumen colectivo publicado por Social Text-Periscope y co-editado por Walter Mignolo y Rolando Vázquez⁸.

¿Qué se debe preservar ? Me gusta esta pregunta por la sencilla razón de que ya es una negación de las fantasías de la modernidad: ¡cambio, innovación, excelencia, novedad! No, tiene razón, es importante ser conservador, y esta es una de las fortalezas del pensamiento decolonial: preservar lo que la modernidad ha demonizado, en su misma constitución. Verá, las fantasías de la modernidad han sido muy efectivas. Nos han atrapado y siguen haciéndolo, si no se está muy atento, en la convicción de que debemos tener éxito. Y para ello, tenemos que hacer todo esto: innovación, etc. y así el destino de la vida es vivir para trabajar: que es el gran mantra del capitalismo.

BE.BOP (y la Escuela decolonial de verano de Middelburg) es exactamente lo que la modernidad no es y no puede ser apoyada por su principio ni sus mismos objetivos. Por eso Alanna dice que es indisciplinario y no interdisciplinario⁹. Tanto BE.BOP como la Escuela decolonial de verano de Middelburg son emprendimientos epistémica y estéticamente desobedientes. La desobediencia es algo que nosotros,

como una extensión de BE.BOP, deseamos preservar. En segundo lugar, Alanna tenía una fascinante habilidad y magnetismo para convocar a la gente. Muchos de nosotros, al principio, no nos conocíamos. Durante el segundo BE.BOP, le pregunté a Alanna: "¿Cómo conoces a tanta gente?" Y ella dijo: "No los conozco a todos, invito a muchos porque me gustaría conocerlos". ¡Bingo! Y ella tenía razón el 95% de las veces. Así que lo que vi fue el movimiento de su vida misma, la intuición que define su trabajo como curadora. Alanna no seleccionaba a los invitados consultando algún tipo de ranking o encuesta para ver quién era « famoso ». BE.BOP no era ni un entretenimiento ni un espectáculo: cada BE.BOP era una experiencia de vida para todos los participantes y las personas involucradas. Era un evento abierto al público, pero no era para el público. No se solicitaron grandes subvenciones de Volkswagen ni de la Fundación Ford. No se le pagó a nadie.

Todos participamos porque era una reunión familiar. Era una reunión comunitaria de respeto y escucha, de amor en lugar de competencia, de cuidado en lugar de beneficio. Los pueblos indígenas y los africanos saben bien, gracias a la memoria de la esclavitud y de su pasaje del medio, cómo la modernidad (la matriz colonial del poder) satanizó y destruyó lo comunal para implantar lo social. Lo social se limita a la especie humana. Lo comunal se teje en la vincularidad (vernacular) con todos los organismos vivos, la luz, las nubes, etc. Esta es la segunda característica que nos gustaría preservar y restituir: el sentido de lo comunitario. Y lo haremos, porque con la Escuela decolonial de verano de Middelburg ya somos una familia, en el sentido comunitario, no en el sentido cristiano; una familia liberal.

Y la tercera está implícita en la primera y la segunda: la dimensión espiritual que animó a BE.BOP y a la Escuela decolonial de verano

8. BE.BOP 2016, Catálogo. https://monoskop.org/images/6/6d/BE.BOP_2016_Call_and_Response.pdf

9. Indisciplinar las ciencias sociales.

de Middelburg, por eso Alanna dirigió BE.BOP y fue al mismo tiempo una presencia inestimable en este campo. Esto es lo que nos gustaría preservar, el manteniendo la desobediencia, desvinculándonos de todos los eventos superficiales similares. BE.BOP fue único. Se pueden leer citas hermosas en el blog Global Social Theory, escrito por Jeannette Elhers y Robbie Williams, quienes trabajaron en estrecha colaboración con Alanna. Allí encontrará un vistazo del legado de Alanna¹⁰. Si escucha una entrevista de 10 minutos en español en el Centro Eduardo León Jiménez en la República Dominicana, entenderá mejor lo que estoy tratando de decir¹¹.

Sí, BE.BOP continuará y ya estamos trabajando en ello. La sede central se trasladó de Berlín a Eindhoven, Países Bajos, y Patricia Kaersenhout, que ha trabajado en estrecha colaboración con Alanna desde el primer BE.BOP, encabezará lo que sigue. Un pequeño evento de lanzamiento está previsto para abril de 2021. Luego se integrará a la Escuela decolonial de verano de Middelburg, bajo el nombre que siempre ha tenido hasta la onceava edición (junio-julio de 2020), en el Museo Van Abbe de Arte Contemporáneo de Eindhoven. Serán dedicados a BE.BOP tres días durante las dos semanas y media de la Escuela decolonial de verano de Middelburg. Recientemente (durante la segunda semana de julio de 2020) organizamos una reunión en línea que reunió a todos los que trabajaron estrechamente con Alanna entre 2012 y 2018, y hubo un apoyo unánime y entusiasta para dar continuidad a la Escuela decolonial de verano. Yo diría que incluso más. Esto DEBE CONTINUAR, y creo que algunos de los aspectos del legado de Alanna están arraigados en todos los que trabajamos con ella en este fantástico esfuerzo: fue la vida de Alanna, la que se integró a nuestras vidas.

E-F: Durante los años de BE.BOP, Alanna Lockward desarrolló el concepto de identidad afroeuropea, fuertemente basado en el camino de decolonización epistémica de artistas caribeños con identidades nacidas del choque entre África y Europa. La afroeuropeidad reconoce este doble patrimonio de identidad, contrarrestando las monoculturas de identidades europeas marcadas por la amnesia, negando sus historias e implicaciones en la trata de esclavos y la colonización. La continuidad de esta reflexión se puede ver en el texto *Spirituality, Subjectivity And (Im) Migrant Consciousness: The Tasks Ahead* (publicado en el catálogo BE.BOP 2014), que propone la figura del (in)migrante. Esto es parte de una "doble conciencia"¹² en el sentido otorgado por W.E.B. Dubois. Esta conciencia mestiza trastorna las reglas de una identidad única, articulada por un sentido exclusivo de pertenencia nacional (bien / o bien). Entre otras cosas, el desconocimiento de esta "doble conciencia" da lugar a una percepción errónea de las "minorías" (en las artes y en otras esferas) que las expulsan a los márgenes de las identidades nacionales.

Por mi parte, basándome en sus conceptos de epistemología fronteriza y desobediencia epistémica desarrollados en su trabajo, propongo en mi tesis el concepto de episteme bozal: una meta-episteme que articula concientemente varias epistemes¹³ y busca equilibrar sus relaciones de poder. En efecto, desde el comienzo mismo de la globalización, el esclavo caribeño (prototipo del migrante moderno) conserva y transmite una parte de su epistemología original, a la vez que sostiene y transmite la procedente de Europa. Estas negociaciones interepistémicas, extremadamente complejas, son la base de las sociedades

12. Parafraseando a W.E.B. Dubois, esta figura del (in)migrante: « no querría africanizar [Europa y América, porque tienen] demasiado que enseñar al mundo y a África ». No querría descolorear su alma negra en un diluvio de blanco [europeísmo y americanismo], porque sabe que hay un mensaje para el mundo con sangre negra.

13. La lógica del compartir permite transmitir y recibir conocimientos sensibles y razonados en cada momento de la vida social de un individuo. La epistemología articula la transmisión del conocimiento dentro de un mismo conjunto cultural.

10. <https://globalsocialtheory.org/thinkers/lockward-alanna/>
11. <https://www.youtube.com/watch?v=rsu6JWLY98Q>

caribeñas, porque nacieron de una tabula rasa: el genocidio total de los pueblos indígenas (particularmente contrastables en las islas pequeñas del Caribe). La primera particularidad de la episteme bozal es la de articular exclusivamente políticas de intercambio de conocimientos exógenos. Ninguna de ellas se originó en el Caribe, sino en África, Europa (y más recientemente en Asia). Su segunda particularidad es la de promover las artes como el principal medio para salvaguardar la lógica del intercambio de saberes de África. A través de prácticas, cuya base típica radica en la articulación de tambor/baile/canto, difundidas por todo el Caribe y América Latina. El arte ha desempeñado un papel fundamental en la conservación y la transmisión de saberes no autorizados por el sistema colonial. Como nos recuerda Édouard Glissant, uno de los hijos de la episteme bozal, estas estrategias fronterizas de intercambio de saberes permiten a los afrodescendientes contemporáneos del Caribe "cambiar, intercambiando con el Otro, sin perderse ni distorsionarse".

Así pues, cuando el manifiesto Estéticas decoloniales alienta a los artistas a rehabilitar las políticas de intercambio de saberes "que han sido violentamente devaluados y demonizados por las agendas coloniales", ¿puede considerarse como un llamado a la aparición de una especie de episteme bozal, que negocie la equidad entre varias epistemes? - ¿Cómo se pueden llevar a cabo los esfuerzos para reconocer y visibilizar esta "doble conciencia"?

W-M: Sí, durante los primeros seis años de BE.BOP, Alanna trabajó en torno al concepto de la identidad afroeuropea y por supuesto contribuyó a su expansión, crecimiento y maduración. Y gracias por enmarcar conceptualmente estos dos temas. Para responder cabalmente a estas dos preguntas, empezaré haciendo un pequeño desvío. Existe cierta confusión, especialmente en Europa (quizás debido

a la distancia geográfica y epistémica con las Américas), en lo que respecta a la comprensión de las diferentes genealogías del pensamiento decolonial. Para empezar, recordemos la declaración/misión de Alanna para BE.BOP 2016: allí, en el segundo párrafo, menciona que la edición BE.BOP 2016 reunía dos trayectorias: aquella iniciada por BE.BOP en 2012 y la de Bogotá de 2010, que he mencionado anteriormente. Estas dos trayectorias tienen sus raíces en modos diferentes de memorias, de experiencias, de sensibilidades, de historias y de genealogías de pensamiento. En tanto afrocaribeña, Alanna estaba arraigada en las memorias e historias del pasaje del medio. Como mencionó, en esta trayectoria, Aimée Césaire, Frantz Fanon y Édouard Glissant son ciertamente los tres pilares de la diáspora afrocaribeña y afrosudamericana. Y tiene razón al decir que los afrocaribeños (tanto insulares como continentales, por ejemplo los brasileños) son parte fundamental del Caribe y de América central y del sur.

La población afro del Pacífico de América del sur fue invisibilizada durante mucho tiempo, pero ha cobrado vida en los últimos decenios. Ahora, es importante tener presente que los afrocaribeños y los sudamericanos no son "latinos", de la misma manera que tampoco lo son los Mapuches de Chile ni los Mayas del sur de México. Por la misma razón que los « latinos », personas de origen peninsular europeo en América del sur no son ni afro ni indígenas. Obsérvese que el idioma de Guadalupe, Haití y Martinica es un idioma derivado del "latín", pero el francés no se considera un idioma de América « Latina ». El español y el portugués "definen" la latinidad. Las razones son históricas: después de la Revolución francesa, Francia encabezó la Europa "latina" pero se distanció de España y Portugal, que perdieron su poder imperial en favor de Francia e Inglaterra.

Esto que acabo de decir, contextualiza un poco una de las dos trayectorias. La segunda



JEANNETTE EHLERS *WHIP IT GOOD BEBOP* 2014 CORTESÍA DE ART LABOUR ARCHIVES 1 - @Alanna Lockward's Flickr

trayectoria, mencionada por Alanna en 2012 es la de las Estéticas decoloniales. El título completo de la exposición y el taller fue Estéticas decoloniales. Sentir / Pensar / Hacer, Abya Yala / La Gran Comarca¹⁴. Déjeme explicarle: sentir / pensar / hacer pretendía apartarse de la distinción entre artistas (quienes hacen) y críticos o historiadores (quienes piensan). El punto en común es el sentir la energía que desencadena el pensamiento, que se manifiesta bajo diferentes actividades, ya sea un ensayo, una pintura, una exposición multimedia, una canción o una propuesta teórica. Estas son nuestras respuestas decoloniales y nuestro rechazo a obedecer a las particiones y los compartimentos disciplinarios de la modernidad occidental. Abya Yala / La Gran Comarca rompe sus vínculos con América Latina. ¿Qué quiero decir con esto? En 2009, la cuarta Cumbre de Pueblos indígenas de las Américas se reunió en Puno, Perú. Hubo un gran acuerdo en afirmar de que su territorio no era América Latina sino Abya-

Yala. Permítame citar un informe en NACLA (Congreso de América del Norte en América Latina):

"Abya-Yala es el término utilizado por los Kuna de Panamá para referirse a las ; Américas. Los activistas indígenas están adoptando cada vez más este término como una alternativa para distanciarse del lenguaje eurocéntrico.

El profesor peruano Aníbal Quijano, quien trabajó bastante tiempo con los movimientos indígenas dijo que él creía que ese encuentro "es el acto político más importante del año en América Latina. Importante, no solo para los pueblos indígenas sino también para el resto de la humanidad. Él pone en cuestión el rol del capital en su momento más sombrío, en cuanto amenaza la supervivencia del planeta".

La segunda trayectoria que motivaba las Estéticas decoloniales de Bogotá era una continuación del espíritu del programa

14. <http://esferapublica.org/nfblog/wp-content/uploads/2013/07/ed01.png>

de doctorado creado y dirigido en Quito por Catherine Walsh, a quien mencioné anteriormente. Aquel había sido fundado a partir del trabajo de Aníbal Quijano¹⁵. Quijano era de América Latina, como todos nosotros, comprometidos en la organización del evento, ya sea "criollo-a-s" (español nacido en el Nuevo Mundo) o "mestizo-a-s", con la colaboración de afroandinos y de indígenas andinos. Abya-Yala es el territorio de los pueblos indígenas que no viven en América Latina sino en Abya-Yala. De manera similar, la Gran Comarca es el territorio habitado por los afrocontinentales, principalmente de Colombia, Ecuador y Brasil. Ahora, usted o el lector se preguntan tal vez ¿cómo es posible que no vivan en América Latina? Si usted se hace esta pregunta, cree que América Latina es una realidad ontológica y no una invención política de "criollos" y "metizos" en connivencia con Francia después de que se independizaron de España y Portugal; una generación fundamentalmente eurocéntrica que se alió con Francia para limitar la expansión estadounidense sin el sur, después de la Guerra Hispano Americana y el Tratado de Guadalupe-Hidalgo (1948), con el que se concedió vastos territorios que antes pertenecían a España al Estado-nación mexicano.

Esta segunda trayectoria tiene una doble base. La primera viene de Quijano y su revolucionario concepto de colonialidad. La colonialidad, en este caso, es el lado oscuro de la modernidad. Así, la modernidad y la colonialidad van de la mano. La idea de que uno no puede encontrarse sin el otro proviene directamente de esta proposición básica del pensamiento decolonial de Quijano. Después de él, la tarea decolonial es una reconstitución epistémica y estética para restaurar lo que la modernidad ha devaluado. Esto es relevante para nosotros, los que estamos comprometidos en la reconstitución del conocimiento, el pensamiento, el sentimiento y las creencias¹⁶. El libro que mencionó antes,

La desobediencia epistémica, es mi propio resumen del trabajo realizado por individuos inspirados por el pensamiento decolonial de Quijano. Obviamente hay diálogos entre estas dos trayectorias. Esta última tiene lugar en particular en la Escuela decolonial de verano de Middelburg, con el pensamiento decolonial del Caribe y la diáspora africana por un lado, y el derivado de la colonización de las regiones andinas y los trabajos más recientes (los 60) sobre las teorías de la dependencia, por el otro. El evento de Bogotá estuvo permeado por esto. Es importante definir las diferencias entre estas bases de referencias coloniales ancladas en distintas memorias corpo-geográficas.

El fenómeno decolonial es global pero plural y depende de elementos particulares sustentados por la matriz de poder colonial. Es pluri-versal y no puede ser uni-versal. Una decolonialidad universal sería una decolonialidad imperial. En Middelburg, Alanna conservó sus raíces afroeuropeas y afrocaribeñas junto con Jeannette Elhers, Quincy Gario, Gloria Wekker, Patricia Kaersenhout y Patrice Naiambana. Al mismo tiempo, trabajó con María Lugones, Fabián Barba, Rolando Vázquez, Ovidiu Tichindeleanu, Madina Tlostanova, Manuela Boatca y conmigo, que somos herederos del pensamiento de Quijano. Entre ambas trayectorias, el haitiano Jean Casimir (una figura clave en la Escuela) mezcló la historia afrocaribeña con los legados de Quijano. Alanna tenía en su interior la impronta de su propio hogar (afrocaribeño y afroeuropeo) y también estaba, como dominicana, conectada a la historia colonial hispana y al pensamiento decolonial de Quijano¹⁷. Este último, junto con Enrique Dussel, serían los equivalentes a Fanon y Gliding para América española.

thinking and epistemic disobedience ». *Postcolonial Studies*, 14/3, 2011, 273-283.

17 *The Haitian. A Decolonial History*. Chapel Hill: North Carolina U.P., 2020.

15. Quijano, colonialismo y racionalidad moderna.

16. Mignolo « Geopolitics of sensing and knowing: on (de) coloniality, border

Pero la segunda trayectoria tiene un segundo elemento, que está directamente relacionado con la historia que se relata en el párrafo anterior sobre la invención de la América « Latina », la Guerra Hispano Americana y el Tratado de Guadalupe-Hidalgo, que tuvo como resultado el dejar a miles de mexicanos en el territorio de Estados Unidos, así como la creación de un territorio fronterizo que hizo de los chicanos, ciudadanos americanos de segunda clase. El concepto clave aquí es el de territorio fronterizo, la frontera y el pensamiento fronterizo, definido en el libro de Gloria Anzaldúa *La Frontera, La nueva Mestiza* (1987). Este concepto tiene dos dimensiones: una es geopolítica y la otra es corpopolítica. Anzaldúa, sería una figura comparable a Fanon o Glissant para el Latinx en EE.UU. En el contexto de Middelburg, Alanna mantuvo constantes conversaciones con María Lugones, cuyo pensamiento se vincula en parte al de Quijano y al de Anzaldúa. En lo que a mí respecta, Anzaldúa iluminó el concepto de frontera, no como objeto de estudio (que está de moda en Europa) sino como posición que uno ocupa, nos guste o no. Estar en esta posición fronteriza moldea el pensamiento y las acciones; es una posición que modula brevemente la praxis de la vida: la praxis más fundamental de los organismos vivos en la tierra y no requiere ninguna teoría.

Ya he dicho demasiado, pero quiero abordar su punto sobre la episteme bozal. En efecto, la articulación de la desobediencia epistémica y estética depende de las historias locales, la memoria, el lenguaje y la praxis de vida del interesado. Edizón León (afroecuatoriano de la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito), describe en su tesis doctoral el concepto de "pensamiento cimarrón" o pensamiento marrón, que encuentro cercano a su concepto:

"...se trabaja en la reflexión de lo que sería un pensamiento cimarrón o de la existencia, basada en las experiencias del cimarronaje. Los cuestionamientos y alcances de este

pensamiento cimarrón. Y que desembocaría en un pensamiento político encaminado a la de(s)colonialidad. Se trabajan conceptos como colonialidad del saber, ancestralidad, epistemologías otras, diáspora"¹⁸.

Así que estoy de acuerdo con su evaluación, y la de otros pensadores, artistas, músicos que abundan en la epistemología (como Bob Marley, por ejemplo). Por eso debemos enfrentarnos a la estética, al mismo tiempo que nos damos cuenta de que estos conceptos son compartimentos de la universalidad europea cuyo objetivo principal es regular el conocimiento, la sensibilidad, el gusto y la belleza, al tiempo que se destituye la plurivalencia del conocimiento, la gnoseología (para seguir los pasos de Valentín Y. Mudimbe y su obra seminal, *L'invention de l'Afrique* (1988)), y aesthesis.

E-F: A finales de 2018, comencé un breve intercambio con Alanna Lockward, lamentablemente interrumpido por su muerte. Este intercambio que me gustaría continuar con usted fue similar a este: El pensamiento decolonial tiene raíces bastante profundas en tres pensadores del espacio franco-caribeño: Aimée Césaire, Frantz Fanon y especialmente Édouard Glissant. Por otro lado, los artistas e investigadores de este espacio no participaron ni en BE.BOP, ni en los otros grandes encuentros decoloniales. ¿Hay alguna razón que explique esta fractura entre el espacio hispanófono / anglófono y el espacio franco-caribeño?

W-M: Eddy, la primera parte de esta pregunta es interesante e importante. Y la respuesta no es fácil. Pero voy a intentarlo. Sin embargo, primero quiero reiterar mi mención a Jean Casimir, de Haití, un asiduo de Middelburg desde el segundo año de los encuentros. Puedo recordar la emoción que Alanna sintió cuando lo conoció. Levantó sus

18 <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4679>

brazos en el aire tan alto que podría haber tocado el cielo. Casimir, como saben, es un destacado intelectual caribeño. Además (para Alanna) es haitiano, y Haití era una de sus obsesiones, debido a la larga historia de ese país de negarse a aceptar una división entre afro-caribeños y afro-dominicanos. Se trata de una cuestión importante, marcada por el peso de los conflictos imperiales durante el oscuro período de expansión europea, antorcha que luego se transfirió a Estados Unidos y que durante mucho tiempo ha pesado sobre Haití y República Dominicana.

Aparte de momentos similares, quiero abordar su pregunta, primero filosófica y luego empíricamente. Filosóficamente, depende de cómo se aborde la vida, lo que se piensa y lo que se hace. En pocas palabras, existe la forma moderna / eurocéntrica con un toque de corrección política de EE.UU. Este enfoque implica una compulsión por hacer, por estar activo, por estar en movimiento. Se centra en el éxito, la obtención de becas y la inserción en asociaciones académicas para que la carrera continúe. Así que la gente organiza eventos y exposiciones, publica libros y solicita becas. Ese es el enfoque institucional. Las instituciones entrenan, ofrecen recompensas, un honorario monetario o profesional. Se actúa de acuerdo con las instituciones y se presta atención a quiénes se invita y a quiénes se contrata. El elemento de corrección política pide que se tenga cuidado en no dejar a nadie afuera, que se sea inclusivo y amable. No estoy en contra de la amabilidad, me refiero a la amabilidad institucional, incluso cuando no se quiere ser amable, inclusivo o democrático. Una vez que un « proyecto está terminado », está terminado y es hora de comenzar uno nuevo, de pedir nuevas subvenciones, de formular una propuesta (en el sentido de que tenemos que forzarnos a tener ideas « innovadoras » que afecten al « cambio ». No se hace la pregunta del porqué se está innovando o qué cambios se quiere

hacer. Si recuerda, más arriba, hablábamos de ser conservadores para preservar lo que la modernidad / eurocentrismo ha devaluado.

Tomemos como ejemplos los departamentos universitarios. Cuando hay una vacante, las consideraciones para ocupar el puesto se basan en las necesidades del departamento, y se realiza una competencia democrática entre los candidatos. Ni BE.BOP de Alanna ni la Escuela decolonial de verando de Middelburg juegan este juego; rompemos los lazos con este último. El apoyo que Alanna recibió para el último BE.BOP ayudó a financiar el transporte de los participantes a Europa y creo que a pagar una modesta cuota. Pero como dije antes, ninguno de nosotros participó por el dinero o el honor, sino por la calidad de los encuentros comunitarios, el amor y el respeto, en lugar de la competencia y el « logro » moderno. Nuestro objetivo era la preservación y el resurgimiento de la larga noche de heridas coloniales. No se necesitaban becas para esto. Nadie da becas para unir a la gente en el respeto y el amor y para unirse en un ambiente comunitario que celebre la creatividad y la vida. BE.BOP y Middelburg son afirmaciones de la vida, usamos instituciones en vez de ser usados por estas.

Hay mucho que decir al respecto si observamos cómo Alanna se las arregló para hacer todo BE.BOP y cómo estamos trabajando en la Escuela decolonial de verano, que ahora se está trasladando al Museo Von Abbe donde el director, Charles Esche, pretende reorientar el museo hacia lo de-moderno y de-colonial. Recuerde lo que dijo Alanna cuando le pregunté cómo conocía a tanta gente: "No los conozco a todos, invito a la gente porque me gustaría conocerlos". No es la institución, en este caso, la que guía las selecciones, sino la propia intuición, el placer, el gusto, la creatividad (¡aunque no sea innovadora!). Lo mismo en la Escuela decolonial de verano. Al principio, invitamos



YOEL DIAZ VAZQUEZ YEMAYA BEBOP 2014 CORTESÍA DE ART LABOUR ARCHIVES- @Alanna Lockward's Flickr

a personas que conocíamos que trabajaban sobre la colonización y también a personas que queríamos conocer. Terminamos teniendo un equipo estable de, por así decirlo, amigos y colegas. Hemos invertido el "querido colega y también amigo" en "querido amigo y también colega". Esto tampoco es nepotismo. En el nepotismo, se invita a la familia o a los amigos a hacer lo que se tiene que hacer, estén calificados o no, pero se benefician económica o socialmente. No ofrecemos dinero ni distinciones en la Escuela de verano, como tampoco Alanna en BE.BOP. Hacemos lo contrario: invitamos a gente que nos gustaría conocer y nos hacemos amigos. O no, porque la intuición no siempre funciona. Pero de nuevo, lo que Alanna estaba haciendo es lo que hacemos en la Escuela de verano, lo que también hacíamos antes, con la modernidad/colonialidad/decolonialidad colectiva entre 1998 y 2008. Son reuniones de personas que se quieren, que se aprecian y respetan, y que no compiten por la excelencia o por ser el número uno.

La respuesta empírica a su pregunta deriva de los principios filosóficos de la acción decolonial, esbozada en párrafos anteriores. Alanna invitó a mucha gente durante los años de realización de BE.BOP. No todos se quedaron en el núcleo. Nadie fue rechazado (hubo por supuesto algunos conflictos), se quedaron o se fueron dependiendo de los eventos y sus sentimientos. La democracia, tal como se conceptualiza en la teoría política moderna, no funciona aquí. Es la teoría política decolonial la que está en juego: se basa en la construcción de lo comunal, que no es ni el bien común marxista ni el liberal, y por supuesto tampoco la sociedad de mercado neoliberal.

Lo comunal es distinto de lo social. Lo social es una configuración de seres humanos (organizados jerárquicamente en humanos y sub-humanos), mientras que lo comunal concierne a nuestra relación con la tierra y el cosmos viviente, que la modernidad ha reducido, por conveniencia, a un solo nombre: la naturaleza. Es el flujo de la vida lo que guía nuestra acción, no las

expectativas de la modernidad (teológica, liberal, marxista, neoliberal, moderna, postmoderna). Así, el modo de vida empírico del que resultaron BE.BOP y Middelburg, es una praxis de vida decolonial que se aleja de las exigencias y expectativas institucionales de los "proyectos exitosos" y los ignora. ¿Tengo una explicación acerca de la ausencia del Caribe francófono (más allá de Casimir) en estos dos proyectos? ¿Y tengo algún consejo o indicación? Esto no es lo que Alanna estaba buscando. Sólo siguió su intuición. ¿Por qué, en su constante curiosidad, no sintió y se conectó con la gente del Caribe francés, excepto con Haití que, como dije antes, era su amor y obsesión como dominicana? Recuerde que el camino hacia su último día de vida comenzó en Haití, cuando visitaba y trabajaba con su querida amiga Charo Oquet¹⁹. Alanna invitó a Charo al menos dos veces, si bien recuerdo. Recuerda el libro de Alanna: *Un Haití Dominicano*, publicado en 2014, que reúne ensayos de 1994 a 2014. Haití se incorporó al ser de Alanna. Dicen que sus últimos días los pasó en Haití. Pero ¿por qué sólo Haití del Caribe francés? Tal vez porque tenía una conexión vital con la otra mitad de la misma isla, y conocía y sentía la racialización de los haitianos desde la perspectiva dominicana. Estaba más arraigada a Haití, más que a Guadalupe o Martinica. Tal vez porque estaba instalada en Berlín y no en París, y tal vez porque, por razones que no entiendo, Alemania y los Países Bajos – a diferencia de Francia – eran más receptivos al decolonialismo y al postcolonialismo. Sus colaboradores más cercanos en Berlín estaban en Alemania, me refiero a Tanja Ostojic, Manuela Boatca, Julia Roth y Elena Quintarelli.

En cuanto a la Escuela de verano, ya que Rolando Vázquez está instalado en los Países Bajos, explica la presencia de Surinam y Curazao (donde el idioma oficial es el holandés) y la migración a los Países Bajos se produce de forma natural. Sin embargo,

como el inglés es ampliamente hablado en los Países Bajos (al ser el idioma internacional), y no el francés o el alemán, es también el idioma de la Escuela de verano, que reúne a personas cuyas lenguas maternas son el español, el francés, el rumano, el ruso y el holandés. Por lo tanto, en los flujos y caminos de nuestras vidas (BE.BOP y Middelburg), ningún camino nos ha llevado a encuentros con caribeños franceses (excepto con Jean Casimir) o con franceses. Mi respuesta empírica a tu pregunta es que así es como sucedió; cuando no se concibe la praxis de vida sino que uno se guía por su sentido, por el placer más que por las obligaciones o lo que "hay que hacer", no se busca, simplemente se encuentra. Así entendí lo que Alanna hacía y por qué lo hacía.

¿Tengo algún consejo? Ahora recuerdo una de las últimas escenas de la película *Queimada* (1963) de Gillo Pontecorvo, que aún hoy es notable. José es el revolucionario local inventado por los británicos para dismantelar el actual gobierno portugués – en una isla caribeña imaginaria. Una vez que el proyecto británico se completa y José ya no es necesario, se desecha. Luego se convierte en un revolucionario por su cuenta y lucha contra los británicos. Naturalmente, es capturado en las montañas y llevado a la ciudad para ser colgado. Los soldados que lo capturaron eran en su mayoría nativos negros. En una de las últimas escenas, uno de estos soldados, que está andando en el caballo donde está José, con las manos atadas a la espalda, le hace varias preguntas a José, y él le explica cómo funciona la política y lo que significa la libertad. José termina la conversación diciendo: "Bueno, haz preguntas y encontrarás las respuestas". Estas son preguntas que no tienen respuestas inmediatas, pero una vez que se empiezan a hacer, no hay vuelta atrás. Los caminos y posibilidades están abiertos, la búsqueda comienza.

19. http://www.charooquet.com/charooquet_16/Arrayanos_Performance.html.

Después de abordar la siguiente pregunta, volví a esta última para añadir una puntualización. El consejo es, una vez hecho el diagnóstico (que usted proporciona en el contexto que precede a la pregunta), lo que hay que hacer para introducir a (me refiero a usted, a los caribeños francófonos en Francia y a los canadienses francófonos) en las conversaciones decoloniales que faltan en estas regiones. Pero primero, la pregunta que se debería hacer es: ¿por qué queremos (quiero decir usted, estilo indirecto) hacer esto, para qué, para quién? Una vez que haya respondido a estas preguntas, puede empezar a pensar en cómo hacerlo. Pero la última pregunta que hay que hacer es el cómo. En cualquier caso, creo que usted mismo se ocupa de esta cuestión en la última intervención a continuación, cuando ya está planeando qué hacer en 2021.

E-F: Gracias, Walter, por hacer estas preguntas retóricas: « ¿por qué queremos hacer esto, para qué, para quién? » Aunque no hay necesidad de responderlas, mi respuesta (supervisada por nuestro grupo) puede ayudarnos a entender mejor las diferencias y la urgencia de construir un puente. Puedo citar aquí parte de la declaración de nuestra revista, *Ante Scriptum*, sobre el "para qué":

"El francés, el inglés y el español tienen en común que son tres lenguas coloniales principales. Siendo el proyecto de nuestro grupo cuestionar la colonización del conocimiento anclado en las estructuras sensibles en la base del arte, era imposible hacerlo sin considerar el multilingüismo, porque cada una de estas matrices mantiene al poseedor de la misma cultura en una red hermética sensible y factual. Así pues, cada espacio que ha sido colonizado o ha sufrido algún tipo de colonización, descansa sobre una estructura lingüística 'matriz' impuesta por los diferentes colonizadores. Según la metáfora de la computadora, el lenguaje es el código fuente de programación que permite a cada cultura dominada funcionar bajo el

mismo sistema 'operativo'. En consecuencia, el francés, el inglés y el español forman estructuras que aíslan a los artistas y teóricos colonizados entre sí".

Por lejos BE.BOP se nos presenta como un esfuerzo para derribar estos muros. En cuanto al "para quién", diría que la mitad de nosotros viene del Caribe francófono y de Francia²⁰. Sentimos la necesidad de entendernos mejor, pero también nos sentimos solos en esta lucha. La dinámica de nuestro grupo / familia es similar a la que describió en su respuesta anterior. Estamos impulsados por el amor y un profundo respeto entre los unos y los otros. Lo hacemos porque es lo correcto. Ninguna voz es más fuerte que la otra. A nadie se le paga, ni siquiera a los traductores. Somos profundamente conscientes de que algunos de nuestros conocimientos han sido enterrados, pero todavía están ahí. Estamos trabajando duro para restaurarlo. Por eso, necesitamos acercarnos más a nuestra "familia extendida", de las regiones anglófonas / hispanófonas, pues los miembros que la integran tienen las semillas que pueden ayudar a los artistas del espacio francófono. Y creo que también nosotros tenemos respuestas para ellos.

Pero la cuestión de quién se beneficia de las acciones es compleja para un artista. Todo "artista decolonial" siente una tensión entre su deseo de reconocimiento y su necesidad de mantener la rectitud / integridad. Alinearse al pensamiento decolonial es ser consciente de que hacer lo correcto es más importante que el reconocimiento. Pero de todos modos, debemos re-existir en una familia / grupo, porque el aislamiento significa la muerte (nuestras creaciones deben encontrar espectadores, y también debemos comer y

20. Algunos nos consideramos refugiados artísticos porque el sistema francés está diseñado para ignorarnos y acallar nuestras voces. Generaciones de artistas visuales afrofranceses (los que han existido durante siglos) han sido borrados de la historia. Aquí en Quebec, si bien es difícil, todavía la discusión es posible. Podemos existir a través de los ojos del otro. Algunos espacios han sido creados para debatir nuestra propia existencia. No hay caza de brujas aquí, al menos del mismo modo que se ve en el ámbito francés. Por eso algunos de nosotros hemos venido aquí. Buscábamos un lugar donde no tuviéramos que preocuparnos por ser quemados en la hoguera públicamente por decir « decolonial ».

vivir). Esto es lo que nos pasa en el mundo francófono, el aislamiento y la soledad. Por esto mismo, nuestro periódico está diseñado para romper este ciclo que ha existido desde la esclavitud moderna.

En Canadá, los estudios y el pensamiento decolonial²¹ se están introduciendo silenciosamente en el arte y el espacio público. Todos tenemos en mente la revista Fuse #36, "*Decolonial Aesthetics*", dedicada al Simposio de Estética Decolonial de las Américas celebrado en Toronto. En el espacio anglófono se imparten cursos basados en estudios decoloniales en el arte (por ejemplo, en la Universidad de Concordia), pero en las universidades y espacios públicos francófonos de Quebec, este pensamiento se enfrenta a una enorme resistencia (además, somos la única revista de arte francófona canadiense dedicada a los estudios decoloniales). En Bélgica y sobre todo en Francia, las resistencias son aún más fuertes. Se está llevando a cabo una verdadera caza de brujas contra los artistas y activistas que apoyan esta corriente de pensamiento. ¡Ante la simple palabra "decolonial", la mente de la gente se cierra!

En su opinión, ¿qué podría explicar tal demonización de este campo de investigación por parte de los espacios francófonos occidentales?

W-M: Esa es otra pregunta interesante que es difícil de responder. Pero antes de llegar al fondo del asunto, permítame agradecerle su clara, precisa y también esclarecedora respuesta a mis preguntas sobre el por qué, el quién y el qué. Su respuesta da a nuestra conversación una dimensión completa y una correspondencia con los horizontes y la experiencia de vida. que es una parte integral de BE.BOP y Middelburg. En cuanto

21. Desafortunadamente, o afortunadamente, no lo sé. Los estudios decoloniales están presentes en algunas universidades francesas. Personalmente encontré allí parte de mi material de investigación (por ejemplo, en la Universidad de Toulouse, incluso en francés). Pero gran parte del significado se pierde en la traducción. Por ejemplo, algunos de los textos de los que disponía fueron traducidos del español al inglés y luego del inglés al francés. Como yo, la mayoría de nosotros solo leemos y hablamos inglés y francés, y en algunos casos solo francés.

al decolonialismo en Francia, sí, sé que hay movimientos allí. Recuerdo un reciente taller en Nanterre en 2018 al que fui invitado y que tenía a María Lugones como figura clave. Por lo que sé, hay una fuerte presencia de Houria Bouteldja y de los indígenas de la República. Sin embargo, tengo la sensación de que en Alemania, Holanda e Inglaterra (más en el lado poscolonial) está sucediendo mucho más. Un ejemplo es el autógrafo (creado por Stuart Hall) en Londres, donde Alanna organizó una sede de su último BE.BOP (el otro fue en Berlín).

Ahora, volvamos a su pregunta. El contexto que usted explicita es muy significativo. En primer lugar, me gustaría señalar que el decolonialismo no se originó en la universidad. Tiene lugar más allá de la universidad: se trata de la vida, no de "estudios". Ahora, le hago una pregunta: ¿se demonizan los estudios poscoloniales en Francia y en las antiguas colonias que usted mencionó, o es solo decolonialismo?

Permítame ser claro en este punto: no practico estudios decoloniales, no los defiendo ni los ataco. Ni siquiera entiendo qué estudiarían los estudios decoloniales. Además, si se formula decolonialmente en términos de "estudio", se convierte en otra "perspectiva" en el libre mercado de las perspectivas académicas modernas. Como muchos otros, hablo y escribo sobre la opción decolonial. Así que déjame explicarte esto antes de abordar su pregunta. Es una forma de estar en el mundo, de hacer y pensar. En BE.BOP (y Middelburg) se trataba de hacer y vivir la decolonización, no de estudios decoloniales. El patrocinio de dos universidades no significa que hagamos "estudios descoloniales". Hacemos un pensamiento decolonial, lo cual es bastante diferente. Pero la universidad es un pequeño lugar dentro del marco de los estudios decoloniales donde se puede hacer, pensar y vivir. Y, como usted dice, la mayoría de las veces, va en contra de ese objetivo. Pero el pensamiento no es sólo académico. A



SASHA HUBER HAÏTI CHERIE BEPOP 2014 CORTESÍA DE ART LABOUR ARCHIVES - @Alanna Lockward's Flickr

veces la academia impide la producción de pensamiento. Esta se reprime por las normas disciplinarias. ¿Por qué la opción del término? Le doy una explicación más detallada en la nota a pie de página que sigue²².

Brevemente, aquí le presento el argumento:

- a) Vivimos rodeados de opciones.
- b) Las opciones son relatos, historias (ya sean teológicas, científicas, filosóficas, orales, visuales, etc.) que nos dicen qué es el mundo, qué es la sociedad, qué necesitamos hacer, cuál es nuestro pasado, cuál sería nuestro futuro, etc.

- c) El relato está enraizado en las instituciones. Las personas que dirigen las instituciones son narradores de relatos que están en una burbuja (imagínese The Truman's Show o The Matrix) y no sabemos hasta qué punto las historias están entrelazadas. Creemos que hay algo llamado "realidad". Las disciplinas "estudian" diferentes aspectos de esta realidad, establecidos por los relatos en los que vivimos y a través de los cuales vivimos. En la escuela de pensamiento decolonial basada en la obra de Quijano y la diáspora africana (Gloria Wekker, Jeannette Elhers, Patricia Kaersenhout, incluyendo a Quincy Gario y Patrice Naiambana), nosotros

22. Desobediencia epistémica y opción decolonial. <https://escholarship.org/uc/item/62j3w283>

– siguiendo el legado de Quijano – llamamos a la red de relatos y conceptos, principios e hipótesis, la matriz colonial del poder.

d) Los principales tipos de narrativas que nos (des)orientan son: sistemas de creencias (por ejemplo, las religiones); sistemas de ideas (las ideologías, como liberalismo, marxismo, confucianismo, conservadurismo, nacionalismo); y opciones disciplinarias (ciencias naturales y sociales, humanidades, artes, escuelas vocacionales). El decolonialismo es una opción que ha estado ausente entre las opciones que dan forma a nuestras vidas. Poner la opción decolonial sobre la mesa, en la esfera pública y en el mundo académico, es un gesto político y ético que proporciona relatos que rompen con las opciones existentes y exploran las posibilidades de re-existencia (no solo de la resistencia, que es necesaria, sino que está lejos de ser suficiente).

Ahora podemos abordar la demonización del campo de investigación académica y política de las investigaciones decoloniales. Son dos campos diferentes de juego. Vamos a abordar el primero. Recuerdo algunos manifiestos de unos 80 eminentes profesores franceses, publicados, creo, en *Le Point Politique*²³, alertando a la población de la "amenaza decolonial" y de "una estrategia hegemónica". Puedo entender que los conservadores franceses blancos estén asustados por el flujo de migrantes "de color" y el malestar que pueden sentir por su represión de los recuerdos del colonialismo francés en África, Asia y el Caribe. Reconocer esto sería como reconocer la sangre en los propios privilegios. En cuanto a la situación académica, esto es siempre el caso cuando un "campo de estudio" perturba las disciplinas clásicas y canónicas de las ciencias sociales y humanas. En Estados Unidos, esto sucedió con los estudios feministas primero, luego los estudios étnicos y raciales, y luego los estudios LGBTQ+. De alguna manera, en Estados Unidos, todas estas disciplinas

han logrado sobrevivir y ganarse su lugar en la universidad. Y esto es algo bueno. Pero el decolonialismo no consiste en ser "reconocido" en la universidad, sino en utilizar la universidad como un lugar, entre otros, en el que la opción decolonial sea expuesta y avance. El reconocimiento no es nuestra meta (decolonial), la desvinculación y la curación de las heridas coloniales sí lo son. Hoy en día, en Francia y en francés, quizás porque la historia ha cambiado, Francia y el Canadá francófono (no el Caribe) se han convertido en los más conservadores de los grandes estados imperiales de los últimos 500 años (España, Portugal, los Países Bajos, Francia y Gran Bretaña).

Más allá del círculo académico, las investigaciones decoloniales en política no deben limitarse a la labor académica, en el sentido del avance en un campo de estudio, sino en el sentido que la investigación adquiere para comprender el pasado y el presente de las diferentes opresiones, humillaciones y demonizaciones a fin de preservar los privilegios. Nosotros (ustedes y nosotros, BE.BOPers y miembros de la Escuela de verano) no consolidamos una disciplina. Somos indisciplinados. Las investigaciones decoloniales tienen por objeto, como las de Sherlock Holmes, descubrir el crimen, el crimen de la colonialidad y, al hacerlo, escapar, desprenderse y curar las heridas coloniales. Esta curación debe ser tanto epistémica como estética, o mejor aún, gnoseológica y estética. Así, se ve que mientras la retórica de la modernidad promueve y celebra el cambio, el objetivo más fundamental de los proyectos modernos y posmodernos, y del globalismo (su versión político-económica), es preservar el privilegio. El capitalismo no es perfecto, se nos dice, pero no hay otra opción, también se nos dice.

Conozco la energía, la creatividad y el vigor decolonial del Canadá anglófono. Estoy familiarizado con la decolonización del Canadá anglófono, en particular el de las

23. https://www.lepoint.fr/politique/le-decolonialisme-une-strategie-hegemonique-l-appel-de-80-intellectuels-28-11-2018-2275104_20.php

Primeras Naciones. Me he preguntado por qué esto estaba sucediendo en el Canadá anglófono y no en el francófono. Pienso, por ejemplo, en la notable publicación en línea *Decolonization, Indigeneity, Education and Society*²⁴.

E-F: En marzo de 2019, se realizó la exposición *Le modèle noir* de Géricault à Matisse, en el Museo de Orsay. Una necesaria pero brillantemente perdida exposición, dicen muchos artistas y activistas decoloniales franceses. La crítica esencial fue que esta, tan esperada exposición, trataba sobre el cuerpo negro representado por el cuerpo blanco; en otras palabras, cómo el cuerpo negro es simbolizado y exotizado en las artes visuales occidentales. Los principales interesados, es decir, los artistas visuales afrofranceses, no fueron invitados al diálogo sobre sus propios cuerpos.

En su opinión, ¿es aconsejable cuestionar esta violencia, o deberíamos simplemente evitar el debate decolonial en los lugares que tácitamente renuevan la fabricación de una narrativa colonial sobre la alteridad?

W-M: Con lo poco que sé de esta exposición, voy a arriesgar una interpretación, porque vi – en el momento de la exposición y ahora que he revisado parte de la literatura – un modelo implantado en el siglo XVI que ha seguido creciendo hasta el día de hoy, y del que los objetos expuestos son una señal. Podríamos llamar a este modelo "Lascasianismo". La definición es la siguiente: Bartolomé de Las Casas (hermano, sacerdote, obispo y terrateniente) fue, como sabemos, un defensor radical de los "indios". Este es el nombre que le dio a la gente de la actual Abya-Yala y del continente, "Indias Occidentales". Su petición era una conversión pacífica frente a Juan Ginés de Sepúlveda (teólogo, humanista, filósofo) que defendía la esclavitud colonial. En este debate, todos los defensores de los derechos humanos de

hoy estarían de acuerdo con el argumento de De Las Casas, y con razón. Sin embargo, ponernos del lado de De Las Casas nos dejó el legado de la dicotomía "lo uno o lo otro", y sabemos que hubo y hay muchas personas que apoyan la posición de Sepúlveda. Sin embargo, el hecho de permanecer en esta dicotomía nos impide hacernos las preguntas apropiadas. Esas preguntas son: ¿Por qué no se invitó a ningún "indio" al debate? ¿Por qué el destino de los "indios" tuvo que ser decidido entre dos oficiales españoles de la Iglesia y el Estado? Usted puede ver el patrón: los hombres blancos europeos crean problemas que involucran a los no europeos, pero también proponen soluciones para estos problemas. Hoy, podemos leer esto a la luz del potente argumento de Gloria Wekker: "la inocencia blanca"²⁵.

Esto era más fácil en el siglo XVI, porque los "indios" no tenían acceso a la imprenta ni a los conocimientos jurídicos necesarios para participar en los debates de Valladolid (1550-1551) entre De Las Casas y Sepúlveda. Solo una voz disidente asumió una posición decolonial: ni De Las Casas ni Sepúlveda. Más bien, el "indio" quechua hablante Guamán Poma de Ayala quien compuso el primer tratado político decolonial, *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (alrededor de 1580-1616), que, por supuesto, permaneció desconocido hasta el siglo XX. Puedo citar otro ejemplo: la celebración a Frantz Fanon de Jean Paul Sartre en *Les Misérables de la Terre* (1961). En el prefacio, Sartre no tenía ningún competidor explícito. Su competidor fue el silencio y la incompreensión de los franceses y europeos. Con este espíritu, Sartre dice al lector: escucha, él (Fanon) ya no nos habla. La posición de Sartre será reconocida, así como la de De Las Casas. La diferencia es que cuando Sartre escribió el prefacio, Fanon estaba allí, escuchando y escribiendo por su cuenta y revelando que Sartre tomaba una posición. Veo que el mismo patrón se manifiesta en *El Modelo Negro*, que podría

24. <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/des>

25. *White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race*. Durham: Duke University Press, 2016.

resumirse de la siguiente manera: la teología de la liberación, los liberales honestos y los marxistas, asumiendo la universalidad de la civilización occidental, defienden a las personas y regiones que están devaluadas (especialmente si han hecho una fortuna considerable a expensas de aquellos con los que toman partido), explotadas, marginadas por la teología, el liberalismo y el marxismo. Para entender mejor lo que quiero decir, solo hay que escuchar el magistral discurso de 20 minutos de James Baldwin en el memorable debate con William F. Buckley titulado, "¿Se realizó el sueño americano a costa del negro americano?" (Universidad de Cambridge, 1965). En este caso, los papeles fueron invertidos: De Las Casas o Sartre ya no eran necesarios: un "negro" se hizo cargo, desmitificando a los humanistas honestos de izquierda y derecha²⁶.

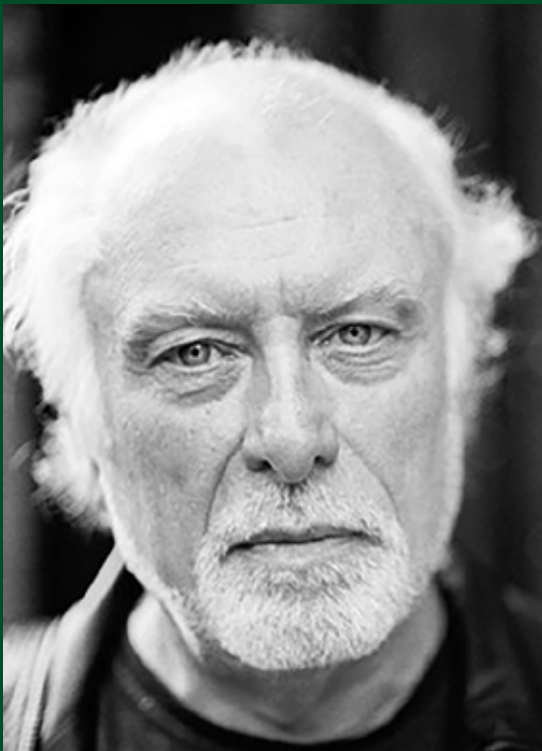
E-F: ¿Estaría usted preparado para sumarse en 2021 a una nueva experiencia junto a otro curador decolonial, pero esta vez en el espacio francófono de Montreal?

W-M: ¡Por supuesto! Y permítame hacer hincapié en la recomendación de ver la breve entrevista de Alanna en Santo Domingo, que mencioné en la nota 4. Allí se puede ver a la propia Alanna en español, y por cierto, en cuatro segmentos. En el primero presenta su experiencia como curadora, en el segundo describe la prisión de la formación disciplinaria, y en los segmentos tercero y cuarto habla de su experiencia en la curaduría actual y de su propia enseñanza para futuros curadores. En el segundo segmento, describe cómo integra el espíritu de Escuela decolonial de verano, en su propia práctica de vida: <https://www.youtube.com/watch?v=rsu6JWLY98Q>.

E-F: Walter, déjeme darle las gracias. Espero que continuemos nuestra discusión

sobre la exposición decolonial que se realizará en Montreal en 2021.

26. <https://aeon.co/videos/the-legendary-debate-that-laid-down-us-political-lines-on-race-justice-and-history>. Recuerdo este debate de BE.BOP 2013, ver a partir de 1'28", <https://www.youtube.com/watch?v=VvyAsWTyHA>



WALTER MIGNOLO

El filósofo y semiólogo Walter D. Mignolo es uno de los fundadores de la escuela de pensamiento de la modernidad/colonialidad. Sus primeros trabajos se centraron en la historia de la escritura e incluyeron discusiones sobre literatura, historiografía, cartografía y teoría cultural. Al desarrollar la idea de "descolonización", Mignolo se basa en la obra de Anibal Quijano y defiende específicamente la necesidad de una descolonización epistémica. La descolonización del conocimiento, sugiere Mignolo, se produce mediante el reconocimiento de las fuentes geopolíticas y los lugares de conocimiento, al tiempo que se afirman los modos y prácticas de conocimiento que han sido negados por la dominación de formas particulares.

No aboga simplemente por una geopolítica de la localización como elemento central de cualquier empresa académica, sino más bien por un reconocimiento de lo que esta geopolítica permite que se conozca y cómo debería conocerse. Para Mignolo, la cuestión clave no es sólo que la epistemología no es ahistórica, sino también, y quizás lo más importante, que la epistemología "debe ser geográfica en su historicidad" (2000: 67).

Mignolo (2000) también ha descrito este fenómeno como "pensamiento fronterizo" y más recientemente también ha trabajado en la idea de una "estética decolonial" con otros, incluyendo a Alanna Lockward y Rolando Vazquez. Se trata de un movimiento colectivo que pone de relieve las prácticas que han desafiado y subvertido la hegemonía de la modernidad/colonialidad en el ámbito de los sentidos y la percepción.

Fuentes: <https://globalsocialtheory.org/thinkers/mignolo-walter/>



EDDY FIRMIN

Profesional-investigador
 Doctorado. Estudios y prácticas artísticas

Originario de Guadalupe, Eddy Firmin es graduado de la École Supérieure d'Art du Havre y del Institut Régional d'Art Visuel de la Martinique. Tiene un doctorado en Estudios y Prácticas Artísticas de la UQAM.

El artista franco-caribeño que ha elegido seguir una carrera artística en Quebec encuentra en este lugar un eco a su propia búsqueda de identidad. Este camino que lo lleva a América del Norte comenzó con un ciclo internacional de residencias de artistas concebido como una conquista extraterritorial destinada a reconstruir el rompecabezas de su identidad plural. Su interés por la cerámica y la reflexión teórica han guiado sus elecciones a lo largo del camino; desde la Fundación J.Llorens Artigas (2006, Barcelona, España), el Parque de la Cultura de la Cerámica de Shigaraki (2008, Koka, Japón), la Galería de Arte Nacional (2009, Harare, Zimbabwe), la École Supérieure d'Art du Havre-Rouen (2009-2010, Francia), hasta Quebec (Canadá). El artista nunca ha dejado de explorar los límites transculturales y transnacionales de su identidad. Se define a sí mismo como un explorador de la interculturalidad.

LETTRE À UNE FEMME NOIRE INCONNUE



Fatoumata Sakho

Madame,

Je m'excuse par avance, mes recherches ont été vaines. Les archives me désarment.
Je ne peux vous nommer avec la décence méritée, ni mettre un visage sur votre existence.

Ce « sobriquet », « La Négresse », dont on vous a affublé...« un hommage »,dit-on.
Je ne sais vraiment pas par quoi commencer... Le mythe voudrait, qu'au début du 19^e, vous ayez « laissé un bon souvenir au soldat de Napoléon 1^{er} ». Des soldats fréquentants, aux portes de Biarritz, le lupanar du hameau d'Harausta rebaptisé, jusqu'à aujourd'hui, quartier de « La Négresse ».

Madame, je veux vous honorer, là où l'Histoire de France vous a broyée.
La raison voudrait que l'on se penche sur votre parcours, une violence bercée par l'Atlantique. La nostalgie veut que l'on se réfugie derrière un folklore bien enraciné.
Cependant nos expériences en tant qu'Afro-descendants importent-elles ? Quid de la mise en perspective de notre histoire commune lorsque des voix s'élèvent, questionnent et que personne n'écoute ? Comment agir face à cette violence ordinaire ?

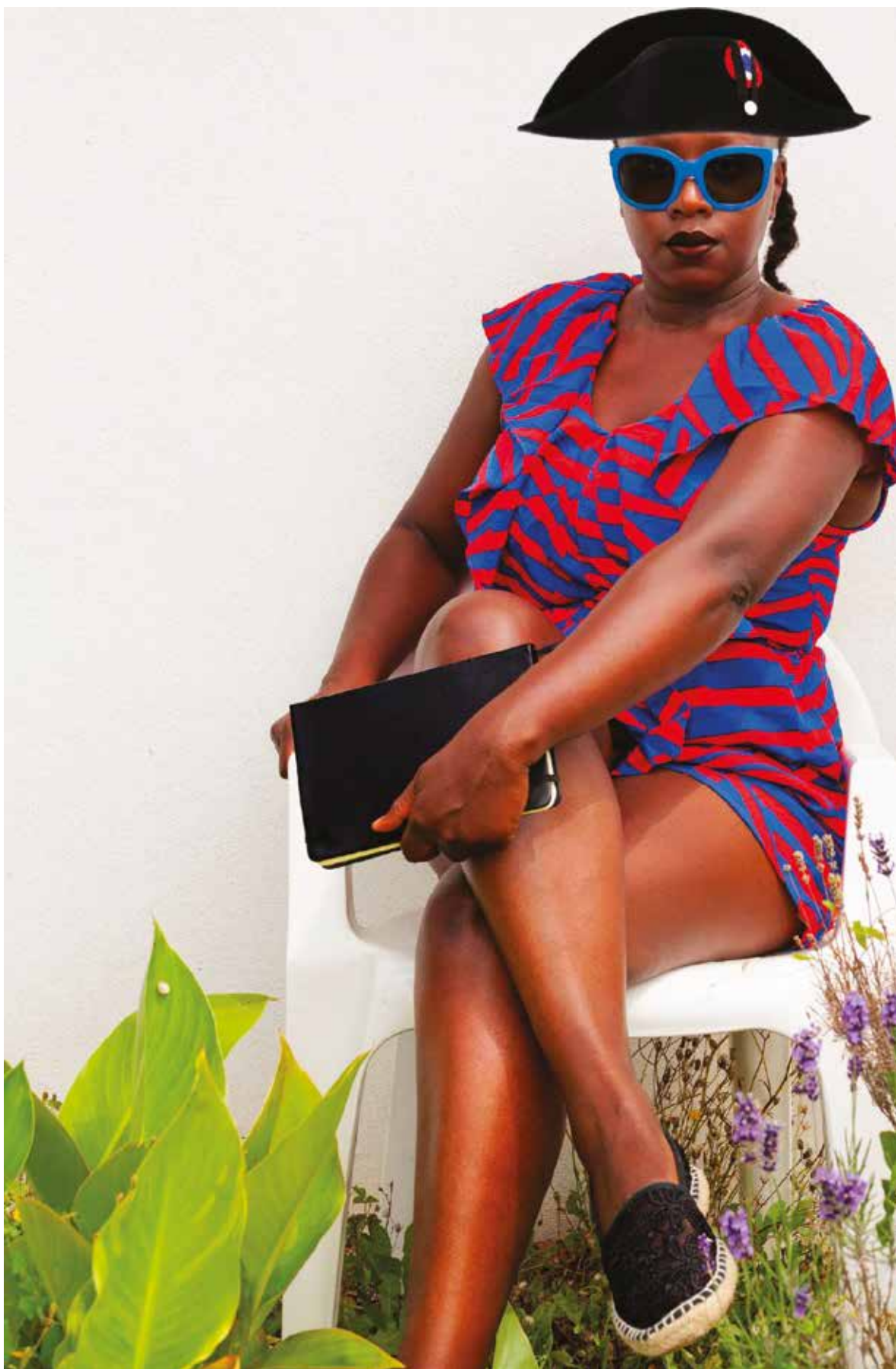
Madame, voilà maintenant 10 ans que je viens vous rendre visite sur cette chère Côte Basque. Ma destinée prolonge la vôtre. Je parle de là où l'on vous a figée, mais le reste de l'hexagone n'est pas en reste.

Madame, vous avez composé avec votre temps, à moi de faire de même avec le mien. Je respire. Je suis à Biarritz. Je suis un esprit libre. Je reprends le flambeau.

Mes sincères amitiés
Fatoumata

Biarritz est une ville touristique sur la côte Atlantique Française. C'est une commune limitrophe de Bayonne et de son port. Celui-ci fut, en son temps, un port négrier ayant participé au commerce triangulaire vers Saint Domingue, colonie française, devenue Haïti en 1804.

- Série de 19 photographies -



Bonjour Fatoumata, Bien reçu

Ta lettre fait-elle allusion à l'œuvre de Marie-Guillemine Benoist?

Eddy

Bonjour Eddy

Dans cette série je ne fais pas directement allusion au tableau « Portrait d'une négresse ». On y retrouve des corrélations.

J'interroge ici le racisme et le sexisme à l'encontre de femmes noires, qui se manifestent sans vergogne dans l'espace public.

Au Pays Basque, le mythe de la Négresse se transmet de génération en génération et cristallise cette impunité française. « On va à la Négresse », comme on irait acheter des baguettes.

Biarritz est un cadre idyllique qui pétrifie dès que l'on pose son pied à la gare de la Négresse, qu'on va faire ses courses au docks de la Négresse... Tout débat se termine en fin de non-recevoir.

Comment reprendre le contrôle de la narration ? Changer la représentation ? Raconter son histoire, son présent et projeter le futur sans demander de comptes à personne ?

Je rends hommage à cette femme oubliée des archives et mystifiée sans que l'on se soucie de sa vie, de sa trajectoire.

Je parle à une des soldates noires inconnues. Une de celles dont je suis le prolongement. Une de celles dont je suis la mémoire.

« La Négresse » n'a pas de flamme sous l'Arc de Triomphe. Son existence est souillée par un folklore qui persiste. Certains invoque la Césaire pour se défendre, alors que celui-ci n'était même pas né.

Je la considère aujourd'hui comme une résistante, je suis elle, elle est moi. Je j'investis Biarritz comme cette femme noire inconnue n'aurait pu le faire au regard de sa condition.

Bien à toi

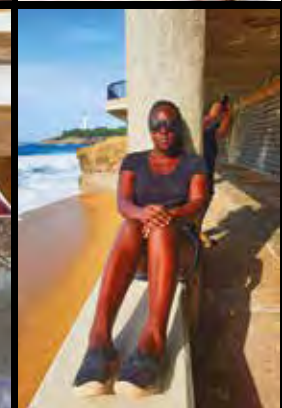
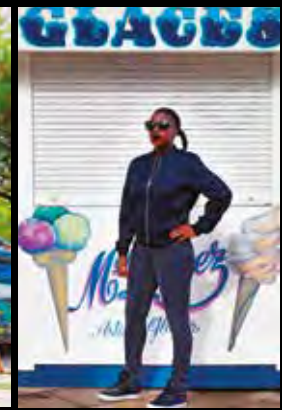
Bonsoir Fatoumata

Ta réponse m'était nécessaire. Le travail du praticien décolonial est un assemblage de voix et voie. Tout est dans le contexte ou si tu préfères l'étymologie du terme "avec le texte" et le tien me glace d'effroi.

Si au Canada notre travail trouve plus d'échos que des résistances... il semble qu'en France il y a plus de résistance que d'échos.

Merci pour cette mise en contexte.

Eddy



EN

LETTER TO AN UNKNOWN BLACK WOMAN

Fatoumata Sakho



Dear Madam,

First, I would like to apologize to you, my investigations were of no avail. The archives were of no help. Neither can I name you with due respect, nor put a face to the life you led.

That « sobriquet », « La Negresse »*, given to you ... « A tribute » they say. I really do not know where to start. The myth has it that in early 19th century, you left wonderful memories to a Napoleonic soldier. Soldiers, clients of a joyhouse sitting on the outskirts of Biarritz in the hamlet of Harausta, renamed since then quarter of “La Negresse”.

Madam, I want to honour you today, where History of France kept grinding you down. We now, and with reason, should look at your life, violence rocked by the Atlantic sea. Nostalgia hides behind a deeply-rooted folklore. Yet, do experiences of Afro-descendants matter? And what about our common history from a different perspective where voices are raised, call in question, never to be heard? How to act against commonplace violence?

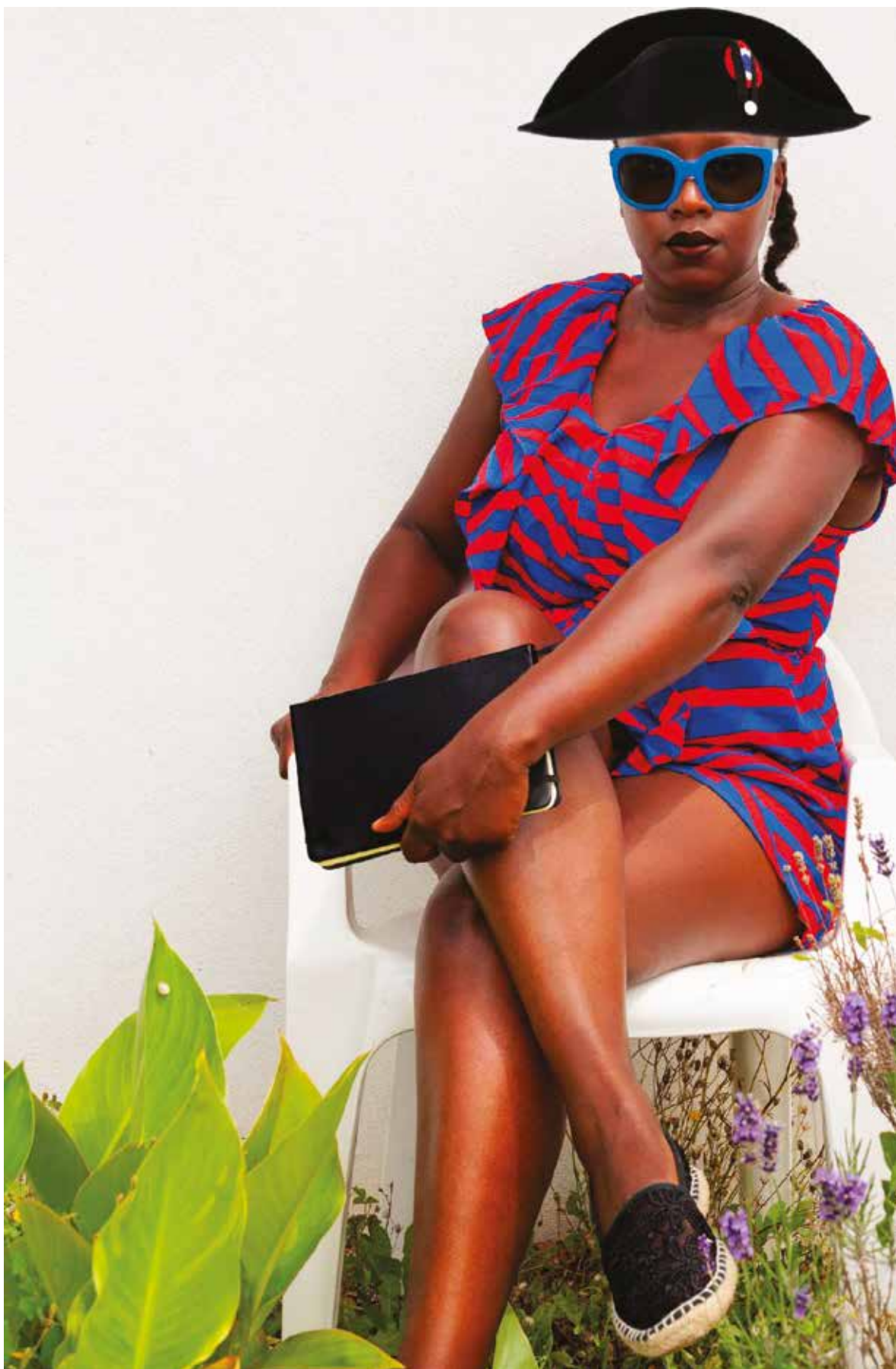
Madam, for the past ten years, I have been paying you visits to our beloved Basque country coast. My destiny perpetuates yours. I can speak right here where you were stilled, places like this one abound in France.

Madam, you did come to terms with the times you lived through, so shall I. I am alive. I am in Biarritz, I am a free spirit. I am taking up the torch.

Yours faithfully
Fatoumata

Biarritz is a tourist destination on the French Atlantic coast. It is a neighbouring municipality of Bayonne with the harbour. The harbour was once a slave port, part of the triangular slave trade to Saint Domingue, a former French colony which was proclaimed Haiti in 1804.

A series of 19 photographs



Hello Fatoumata, Well received

Is your letter a reference to Marie-Guillemine Benoist's work?

Eddy

Hello Eddy,

In this series, I do not refer explicitly to the painting « Portrait d'une négresse ». There are parallels.

In it, I question the shameless display of racism and sexism against Black women in the public sphere.

In the Basque Country, the myth of the Negress is passed down the generations and crystalizes this French impunity. "We're going to the Negress", in the same way we would go buy baguettes.

Biarritz is a paradise that petrifies as soon as you step foot in the Negress' Train Station, go grocery shopping at the Negress' docks... Every debate leads nowhere.

How to take back control of the narrative? Change the representation? Tell one's own story or present or even think about one's

own future without an external demand for accountability?

I Pay tribute to this woman, erased from the archives and mystified without a care for her life or her trajectory.

I talk to one of these unknown Black female warriors of which I am the continuity; of which I am the memory.

The Negress doesn't have a torch underneath the Arc de Triomphe. Her existence is soiled by a persisting folklore. There are some who use Césaire as a defense, even though it precedes his birth.

Today, I see her as a beacon of resistance. I am her and she is me. I circulate in Biarritz in a way that would have been impossible to do for this woman, given her situation.

Yours in friendship,

Good evening Fatoumata,

Your reply was necessary for me. The work of the decolonial artist is a mixture of voices and paths. Context is everything, or if you prefer the etymology of the word "with the text", and yours is chilling. If here, in Canada, our work resonates more than it is met with resistance... I feel like in France, there is more resistance than resonance.

Thank you for contextualizing.

Eddy

* The nigger

FATOUMATA SAKHO

BIOGRAPHIE

Fatoumata Sakho is a French born photographer. She lives in France. Her attendance to the Beaux-Art workshops was determinant in her orientation towards visual art photography, as well as in her definition of Art as experience.

BIOGRAPHY

She impregnates herself with places, postures, contents and forms. On a wider scale, she experiments through other people's life, objects, mercantile society, archives, life, history... She plays with temporality, she stages, she narrates and projects in the public and the private space.



PRIX

- Finaliste CAP PRIZE for Contemporary African Photography / 2019

EXPOSITIONS

- XOTIC / 2018 Hall des Grands Moulins - Université Paris 7 Diderot
- Festival Hors Pistes / 2018 Centre Georges Pompidou
- Paris Tout doit disparaître / 2017 ABA Montparnasse
- Paris Mnémosyne / 2016 ABA Montparnasse
- Paris Les Nuits Photographiques / 2015 Pierrevet À l'origine / 2015 ABA Montparnasse
- Paris Extérieur moi / 2014 ABA Montparnasse, Paris

PUBLICATIONS

- L'œil de la Photographie / 2019
- Minorit'art / 2019 lancement au Musée des Beaux-Arts de Montréal
- Sexe, race & colonies - La domination des corps du XVe siècle à nos jours / 2018 direction Pascal Blanchard – éditions de la Découverte
- L'œil de la Photographie / 2015



L'USAGE DES COQUILLAGES DANS L'ART CONTEMPORAIN ANTILLAIS : VERS UN EXOTISME REJETÉ ?

L'EXEMPLE DE LA FEMME-COQUILLAGE
DE KELLY SINNAPAH MARY

Par Christelle LOZÈRE co-écrit avec Minakshi CARIEN

Résumé : Pour l'histoire de l'art, cette mise en correspondance — objet d'art européen/objet (d'art) naturel non européen — dans un espace muséal renvoie à l'histoire du collectionnisme, des exotismes en art, du colonialisme. Aussi l'usage des coquillages « exotiques » dans l'art actuel pose une double question : l'artiste d'aujourd'hui, s'appropriant de l'objet encore nourri et façonné par les imaginaires occidentaux, s'inscrit-il dans une continuité des représentations symboliques, plastiques, voire idéologiques d'antan ? Ou bien la présence des lambis, nautiles, oursins dans les pratiques artistiques, peut-elle être perçue ou même revendiquée par les artistes contemporains comme une création totalement personnelle de la forme et de la matière naturelle, travaillée ou détournée, qui se voudrait donc distancée et dégagée des imaginaires eurocentrés, qu'ils soient sacrés ou profanes ? Les recherches plastiques de l'artiste guadeloupéenne Kelly Sinnapah Mary, autour de la « femme-coquillage » et de la « femme-oursin » (2018), offre une analyse particulièrement intéressante. En déplaçant les regards (centre/périphérie ainsi que les marges), il s'agit donc de s'interroger sur la démarche plastique de l'artiste autour de son usage engagé du coquillage, tout en la replaçant dans l'histoire de l'art européen, puis antillais où la maîtrise des techniques artisanales ancestrales des objets naturels s'inscrit dans les héritages caribéens.

Mots-clés : Histoire de l'Art / Art contemporain / Coquillage / Imaginaires / Détournement / Post-colonialisme / Militantisme / Coolitude.

En 2008 et 2010, le Musée international des arts modestes de Sète et celui des beaux-arts de Brest consacraient une exposition intitulée « Coquillages et crustacés » mettant en avant des productions d'artistes contemporains pour la plupart reconnus, dont plusieurs avaient créé des pièces spéciales pour l'occasion. Ces œuvres étaient mises en regard avec celles d'artistes majeurs de l'avant-garde (Marcel Duchamp, Man Ray), de l'art brut ainsi que des "objets populaires et une collection de parures ethniques¹". L'artiste Nicolas

Floc'h, expert en plongée sous-marine, exposait alors un rocher massif recouvert de coquillages, remontés dans les filets d'un chalutier (Île, 2000), révélant, à travers la présence des mollusques, la fascination de l'homme pour les mondes marins et insulaires. La performeuse Christelle Familiari (Le Repli), Orlan ou encore l'artiste italien Saverio Lucariello (Coquillages et crustacés) abordaient la question du corps et la dimension sexuelle du coquillage. La présence de collections extra-européennes de Marina Yaguello (Alice au pays du langage,

1. Exposition de Sète, Musée international des arts modestes, Coquillages & crustacés, [exposition, Sète, Musée international des arts modestes, 20

juin-16 novembre 2008, Brest, Musée des beaux-arts, 11 mai-24 octobre 2010], Catalogue par Norbert Dufort, Jean-Luc Parant, Paul-Armand Gette, Brest, 2010.

1981) — linguiste, professeur émérite des universités, collectionneuse et créatrice de bijoux — avait pour vocation d'attester « à la fois de l'ancienneté et la richesse des usages culturels et sociaux des coquillages des anciennes parures ethniques² ». Pour l'histoire de l'art, cette mise en correspondance — objet d'art européen/objet (d'art) naturel non européen — dans un espace muséal renvoie à l'histoire du collectionnisme, des exotismes en art, du colonialisme. Conque de lambi, nautil, oursin, coquillages divers, issus des mers lointaines étaient, en effet, bien connus des collectionneurs de cabinets de curiosités et des artistes européens dès la Renaissance. Aussi l'usage des coquillages « exotiques » dans l'art actuel pose une double question : l'artiste d'aujourd'hui, s'appropriant de l'objet encore nourri et façonné par les imaginaires occidentaux, s'inscrit-il dans une continuité des représentations symboliques, plastiques, voire idéologiques d'antan ? Ou bien la présence des lambis, nautilus, oursins dans les pratiques artistiques, peut-elle être perçue ou même revendiquée par les artistes contemporains comme une création totalement personnelle de la forme et de la matière naturelle, travaillée ou détournée, qui se voudrait donc distancée et dégagée des imaginaires eurocentrés, qu'ils soient sacrés ou profanes ? Les recherches plastiques de l'artiste guadeloupéenne Kelly Sinnapah Mary, autour de la "femme-coquillage" et de la "femme-oursin" (2018), offre une analyse particulièrement intéressante. Sa poïétique veut réinventer la dimension symbolique et matérielle de l'objet tout en lui attribuant une vocation militante et post-colonialiste. En déplaçant les regards (centre/périphérie ainsi que les marges), il s'agit donc de s'interroger sur la démarche plastique de l'artiste autour de son usage engagé du coquillage, tout en la replaçant dans l'histoire de l'art européen, puis antillais où la maîtrise des techniques artisanales ancestrales des objets naturels s'inscrit dans les héritages caribéens.

LE COQUILLAGE, OBJET DE COLLECTION. NATURALIA, EXOTICA, ARTIFICIALIA

À la frontière du monde animal, végétal et minéral, les coquillages ont toujours fasciné l'Homme. Élément de parure, symbole de fécondité ou encore ornement architectural, leur forme organique et leur coloris, nacré ou marbré, ont fait d'eux, depuis la préhistoire, des monnaies d'échanges, des objets de culte et de collection. À la Renaissance, pierres précieuses, fossiles et coquillages prennent place dans les chambres des merveilles constituées par les élites européennes. Amplifiée par le commerce triangulaire et le développement des sciences, la multiplication des voyages permet à la fois l'accumulation d'objets naturels rares pour l'époque issue des mondes lointains et la composition de catalogues encyclopédiques des productions de la terre³. Arrivés dans les cales de navires par la collecte, la transaction ou la force, *naturalia* et *exotica*⁴ mêlent alors des objets ethnographiques, plus au moins précieux et sacrés, aux plantes, herbiers, animaux vivants ou empaillés, squelettes, insectes, carapaces, cornes ou encore défenses. Depuis l'Occident, ces curiosités exotiques sont considérées par leur collectionneur comme des trésors singuliers, vestiges de récits merveilleux et légendaires sacrés ou profanes appartenant à des mondes antinomiques, aussi enchantés et sacralisés que primitifs et barbares. Ainsi *naturalia* et *artificialia* forment un assemblage de spécimens hybrides — mi-naturels, mi-produits de la main de l'homme — "caractérisant la culture de la curiosité si prégnante dans l'Europe moderne entre la Renaissance tardive et les premières Lumières, soit à peu près entre 1580 et 1720"⁵. Le montage des coquilles sur des

3. Marie-Noëlle Bourguet, « La collecte du monde : voyages et histoire naturelle (fin XVIIe siècle-début XIXe siècle) », in Claude Blanckaert (éd.), *Le Muséum national d'histoire naturelle et l'amélioration des plantes au XIXe siècle*. Paris, Muséum national d'histoire naturelle, p.163-196.

4. Patricia Falguières, *Les Chambres des merveilles*, Bayard-Centurion, coll. « Le rayon des curiosités », Paris, 2003.

5. Pierre-Yves Lacour, « Coquilles et médailles. *Naturalia* et *artificialia* dans les collections de province autour de la Révolution », *Gradhiva*, 23 | 2016, 50-67.

2. Idem. Dossier de presse de l'exposition, p.3.



Figure 1. Anonyme, Burgau, Mufical, Porcelaine, Trompette marine, Cafque de mer et Lambis, © Manioc, bibliothèque numérique, provenance Collectivité territoriale de Guyane. Bibliothèque Alexandre-Franconie¹

1. Le roman *Les Derniers jours de Saint-Pierre* publié sous la forme de feuilleton dans l'illustration de 1903 précise que les « menues bibelots en verroterie ou en coquillages » étaient « aux Antilles, le luxe des intérieurs modestes ». Cf. Remy Saint-Maurice, « *Les Derniers jours de Saint-Pierre* », Supplément de l'illustration, n°3145, 6 juin 1903, p.20.

pièces d'orfèvrerie ou des antiques est alors apprécié des amateurs⁶. Associé à la déesse Vénus (fécondité, sexualité) ou encore attribut de Saint Jacques de Compostelle (pèlerinage), le motif du coquillage et ses symboliques trouvent un essor particulier dans le style rocaille de Louis XV s'inspirant dans ses formes et ses ornements des traités de conchyliologie⁷. Le goût pour les curiosités amène ainsi à une vaste commercialisation, puis industrialisation des matières étrangères dans les empires coloniaux. Les plus belles plantes, coquillages, animaux tropicaux enrichissent le répertoire stylistique des beaux-arts, particulièrement dans un contexte où l'exotisme, esthétique qui se développe à partir du XVIII^e siècle, s'affirme au XIX^e siècle dans le second empire colonial, et touche particulièrement la peinture, les arts décoratifs et mobiliers⁸.

6. Ibid.

7. Anne Lafont (dir.), 1740, *Un abrégé du monde: savoirs et collections autour de Dezallier d'Argenville*, INHA, Fage, 2012.

8. Christelle Lozère, « Le rôle des images dans la diffusion des savoirs sur les plantes médicinales des Antilles », in *L'usage des plantes médicinales aux Antilles et en Guyane. Les remèdes anciens au fil du temps*, sous la direction de François Pagny, Paris, Karthala, Collection Terres d'Amérique, n°9, novembre 2015, p. 37-59.

COQUILLAGE ET CRÉATION ARTISTIQUE : UNE TRADITION ANTILLAISE ANCIENNE

Aux Antilles françaises, des artisans d'art se spécialisent dès le XIX^e siècle dans la création d'objets décoratifs en coquillage, en écailles de poissons ou encore en latanier, probablement pour répondre à la demande des amateurs européens⁹. Le dépouillement des catalogues des expositions universelles témoigne, par la participation d'exposants issus des « vieilles colonies », de savoir-faire locaux probablement anciens¹⁰. Ainsi, la Guadeloupe et l'île de Saint-Barthélemy se distinguent à plusieurs reprises pour leurs créations artistiques en coquillage obtenant des récompenses. En 1885, le Comité central d'exposition de Pointe-à-Pitre reçoit à l'exposition universelle d'Anvers une médaille d'argent pour ses parures en coquilles et en écailles de poissons¹¹. Il est à nouveau primé à l'exposition de Paris de 1889 puis à celle de Lyon en 1894¹². L'artisanat féminin de Saint-Barth se distingue particulièrement dans les catalogues des collections coloniales exposées, révélant probablement une tradition locale et une maîtrise des matériaux naturels insulaires : mesdemoiselles Ridderhjerta et Louisa Hodge (Paris, 1889) ou encore Dinzey et Amélie Cock (Marseille, 1922) présentent aux visiteurs des expositions leurs créations en coquillage : porte-montre, ornement, pot à fleurs, croix.

Les prémices du tourisme de croisière dans la Caraïbe amènent, dès les années 1920, à la construction d'une offre touristique pensée

9. Le roman *Les Derniers jours de Saint-Pierre* publié sous la forme de feuilleton dans l'illustration de 1903 précise que les « menues bibelots en verroterie ou en coquillages » étaient « aux Antilles, le luxe des intérieurs modestes ». Cf. Remy Saint-Maurice, « *Les Derniers jours de Saint-Pierre* », Supplément de l'illustration, n°3145, 6 juin 1903, p.20.

10. Les Kalinagos, peuple amérindien ayant migré vers les îles des Caraïbes, utilisaient déjà les coquillages dans leur outillage. Cf. Benoît Bérard, Jean-Yves Billard, Thierry L'Étang, Guillaume Lalubie, Costantino Nicolizas, Bruno Ramstein et Emma Slayton, « Technologie du fait maritime chez les Kalinago des Petites Antilles aux XVI^e et XVII^e siècles », *Journal de la société des américanistes*, 102-1 | 2016, p. 129-158.

11. Catalogue officiel général, Exposition universelle d'Anvers, section française, Paris, Ed. Monnier, 1885.

12. Christelle Lozère, « Expositions provinciales et identités coloniales au XIX^e siècle » in *Les expositions: propagande et construction identitaire à travers la fantasmagorie de temps modernes*, Revue Diacronie Studi di Storia Contemporanea, n°18, chapitre 5, 2014.

depuis le Ministère des colonies destinée particulièrement dans l'entre-deux-guerres à une clientèle américaine et française privilégiée¹³. Le besoin d'objets touristiques, publicitaires ou de souvenirs, caractéristiques des savoir-faire du régionalisme antillais à l'exotisme français¹⁴, s'intensifie dans les années 1930 : poupée créole, objet en cire, panier en lianes, vase et corbeille en fougères, éventail en latanier, calebasse gravée, bracelet en graines, potiche ou encore objets en coquilles et coquillages sont vendus aux touristes développant l'artisanat local ainsi que les vocations et les pratiques artistiques insulaires. Dans l'esprit des pouvoirs publics, la création d'une école des arts appliqués à Fort-de-France a pour objectif, en 1943, de répondre à la demande croissante de productions artisanales à vocation commerciale. Mais dès son ouverture, l'établissement se détourne de sa destination officielle pour devenir un foyer de créations artistiques antiacadémiques et anticolonialistes. La réappropriation des objets naturels, des formes symboliques ainsi que des récits mémoriels marqués par les blessures diasporiques, amène à l'élaboration progressive d'une nouvelle esthétique identitaire caribéenne contemporaine nourrie par les études post-coloniales et décoloniales¹⁵. Ainsi, «les matériaux de récupérations naturels récupérés dans nos régions sont souvent des symboles repères d'identité que nos artistes nous révèlent¹⁶» (cf. concept de René Louise, Manifeste du marronisme moderne, 2014).

LES RECHERCHES EXPÉRIMENTALES DE KELLY SINNAPAH MARY

Dans cette dynamique, l'artiste guadeloupéenne Kelly Sinnapah Mary explore le coquillage dans ses recherches actuelles. Elle réalise des essais, des assemblages, en cassant des conques à lambi qui sont ainsi morcelées. Elle crée des petites architectures ou sculptures à partir d'objets naturels.

"J'essaie de déconstruire le coquillage pour pouvoir le reconstruire à nouveau. Ce qui fait dans mes essais, ça donne des petites constructions. C'est ce que je suis en train d'explorer en ce moment. Comme tu le vois là, c'est l'un de mes premiers essais. J'ai trouvé qu'entre le carrelage et le coquillage, il y a des similarités de matériaux. Mon essai donne un aspect un peu architectural au coquillage avec les tessons de carrelage et le fait d'associer deux éléments qui sont emprunts de milieux, d'univers différents¹⁷."

Dans ses «petites constructions», l'artiste peut ne présenter qu'un fragment de conque à lambi posé au centre d'un socle en bois entouré de morceaux de sel (Figures 2 et 3. Fragment de coquillage). Elle peut aussi choisir de le déconstruire et le reconstruire en le mettant en dialogue, en le métissant avec du carrelage (Figure 4. Assemblage coquillage – carreau). Le coquillage devient une matière. Une fois, qu'il est concassé, Sinnapah Mary fabrique à l'aide de cette nouvelle composition du mortier (Figures 5 et 6. Petite construction savon et mortier de coquillage). Elle offre d'autres possibilités de transformation, de présentation du coquillage. C'est en le déconstruisant, en le cassant, en le morcelant, qu'elle le métamorphose. Elle ne souhaite pas que le coquillage soit visible dans son unité, mais dans sa diversité. Sa démarche est de révéler la résistance et la beauté du matériau par un jeu d'expérimentations dans sa défragmentation.

13. Olivier Dehoorne, Christelle Murat et Nathalie Petit-Charles, « Le tourisme de croisière dans l'espace caribéen : évolutions récentes et enjeux de développement », Études caribéennes [En ligne], 13-14 | Décembre 2009.

14. Appelé péjorativement de « doudouisme » à partir des années 1940 pour qualifier un exotisme français aux images d'Épinal chantre de la politique assimilationniste de la Troisième République.

15. Capucine Boidin, « Études décoloniales et postcoloniales dans les débats français », Cahiers des Amériques latines, 2009, p. 129-140.

16. René Louise, Manifeste du Marronisme moderne : philosophie de l'esthétique – Le métissage culturel, éditions Yehkri.com, 2014, p. 47.

17. Minakshi Carien, Entretien avec K.Sinnapah Mary, 25 octobre 2019, Saint-François.



Figure 2 et 3. Kelly SINNAPAH-MARY, Recherche et expérimentation, Fragment de coquillage, assemblage, 2019
© Minakshi Carien.



Figure 4. Kelly SINNAPAH-MARY, Recherche et expérimentation, Assemblage coquillage-Carreau, assemblage, 2019
© Minakshi Carien.

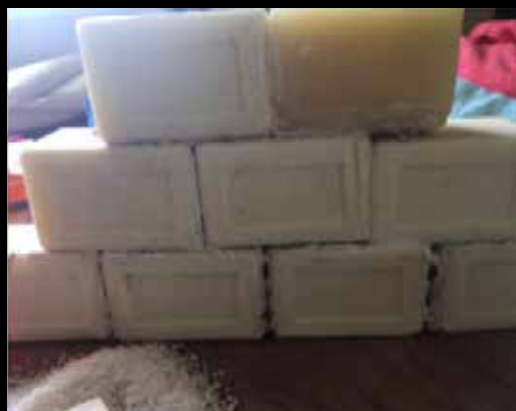


Figure 5 et 6. Kelly SINNAPAH-MARY, Recherche et expérimentation, petite construction savon et mortier de coquillage assemblage, 2019 © Minakshi Carien

"Quand tu regardes ces petits assemblages, tu ne te rends pas compte tout de suite que ce sont des coquillages. C'est l'intérieur du coquillage, cette couleur marbrée, rosée. Et puis, j'avais envie d'aller dans ce geste, de casser, puis de reconstruire comme un geste un peu naïf, de recoller les morceaux, de reconstituer le coquillage. Mais tout au long du processus, on se rend compte que je ne vais pas réussir. Il y a trop de tessons. Je ne peux pas y arriver. Tu vois, le matériau s'effrite : il est tranchant, le travailler n'est pas évident¹⁸."

Kelly Sinnapah Mary est d'origine indienne et le coquillage est porteur d'une charge symbolique imprégnée des légendes lui conférant un caractère précieux, magique, divin.

18. Ibid.

"Le coquillage a une charge importante. On a l'habitude de le voir dans son entité, tel qu'on le voit à la mer, sur le port, dans les magasins d'artisanat. Là, il est différent. Tu vois, il y'a quelque chose de beaucoup plus minimal¹⁹."

Dans la mythologie hindoue, cette énergie renvoie à l'épisode du barattage de l'océan de lait²⁰. Selon l'historienne Vasundhara Filliozat, le noyau de la légende est l'acquisition de l'élixir d'immortalité²¹ : "le Bhagavata, le Visupurana, le Sivapurana sont les principales sources de ce mythe, mais chacun étoffe l'histoire à sa manière : Visnu est

19. Minakshi Carien, Entretien, op.cit.

20. La création du monde selon la mythologie hindouiste a lieu lors du barattage de l'océan primordial, constitué de lait. Les dieux et démons souhaitent obtenir l'élixir d'immortalité et remuent cet océan pour acquérir ce nectar avec l'aide de Vishnu (Vasundhara Filliozat).

21. Vasundhara Filliozat, « Introduction », La mythologie hindoue. Tome I. Visnu, Paris, Éditions Agamat, 2014, p. 13-21.

important et puissant²²". Dieu, conservateur de la Trinité, il possède quatre bras. Dans la première main, il tient une coquille de conque (sankha) l'indication de la diffusion du son divin "Om", dans laquelle il souffle pour vaincre les démons. Il règne sur l'océan qui est porteur du nectar d'immortalité. De la découverte de ce trésor naît une femme d'une grande beauté. "Chaque Purana a sa version sur le nombre des êtres et objets sortis de la mer lors du barattage et la variation va de neuf à treize²³". Dans une autre version, il est précisé que "l'un après l'autre, divers trésors sortirent de la mer au fur et à mesure que le barattage progressait : une conque blanche, un cheval blanc, un éléphant blanc, l'astre Lune [...]. Visnu prit la conque²⁴".

Outre cette symbolique hindoue, d'autres imaginaires créoles associent la conque de lambi à l'évocation des esprits des cimetières (les mânes²⁵), à la mort. Sinnapah Mary poursuit ses expériences sur le coquillage en associant des matériaux prélevés dans les lieux d'inhumation, carreau-sable, à un questionnement sur les ossements.

"C'est vrai que quand on le casse, en dirait de l'os. Quand le coquillage est déjà bien travaillé par la mer, il n'a plus cet aspect brillant, ça s'en va. Et donc tu as l'impression que c'est de l'os. Puis là, je travaille aussi avec du savon toujours dans l'expérimentation de réaliser des petites architectures, des briques. Mon mortier c'est du sable et des morceaux de coquillages et voilà. Un mortier que je fabrique. Ce travail est en continuité avec l'installation sur les ossements. De casser le coquillage de s'en servir comme matériaux, qui est un objet touristique, de pouvoir l'amener, de lui donner une portée plus précieuse au stade même de l'ossement. Le fait de recréer ces objets, ces coquillages de leur donner une préciosité qui est au-delà de cette signification touristique du coquillage, de leur donner cet aspect d'ossements. Parce que c'est vraiment que dans mon essai

22. Ibid.

23. Ibid.

24. Ibid., p. 20-41.

25. Âmes des morts.



Figure 7. Anonyme, Barattage de Ksirasaagara, La Mer de Lait. Temple de Lokeshvara (Virupaksha), Pattadakal, Karnataka © V.Filliozat, Mythologie Hindoue. Tome I. Visnu, p.17.

en dirait un os cassé, une reconstruction, j'essaie de les reconstruire²⁶."

FEMME-COQUILLAGE, FEMME-OURSIN : UN DÉTOURNEMENT DES FIGURES FÉMININES INFANTILES.

Dans sa série Notebook of no return²⁷ (2018), la figure hybride de la femme-coquillage ne fait ni référence à la mythologie hindoue du barattage de l'océan de lait ni à l'imaginaire funéraire. Les questionnements identitaires et personnels sont ici plus intimes et engagés²⁸. Dans un espace feutré, Sinnapah Mary amène le spectateur dans un décor confortable, presque familial, reproduit à partir de ses souvenirs d'enfance qui apparaissent comme éclatés : des murs roses, de la broderie, des objets. Un détail de l'installation pousse à la découverte

26. Minakshi Carien, Entretien avec K.Sinnapah Mary, 26 janvier 2019, Saint-François.

27. Installation présentée par l'artiste dans l'exposition collective Désir Cannibale du 27 juillet au 19 septembre 2018 à la Fondation Clément, Martinique.

28. Le titre fait référence à l'œuvre poétique d'Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal, Volontés revue, Paris, n°20, 1939 (réédité en 1947).



Figure 8. Kelly SINNAPAH-MARY, Notebook of no return, série de peinture, 2018 © Sinnapah Mary.



Figure 9. Kelly SINNAPAH-MARY, Notebook of no return, peinture (détail) 2018 © Sinnapah Mary.

d'une femme-oursin qui semble se défendre contre un loup avec un coquillage cassé. Un corps gît à ses côtés : il a été tranché. Le loup la guette. Elle possède précieusement dans son panier d'autres coquillages. Cette scène évoque pour l'artiste l'univers des contes pour enfants : "Je travaille pas mal aussi sur les personnages de contes. Cendrillon, Le petit Chaperon rouge et aussi Les Aventures d'Alice au pays des merveilles en ce moment²⁹." Mais si la littérature enfantine est sa source d'inspiration, elle s'approprie des personnages féminins en

leur donnant une apparence indienne, à son image : "À cette époque, il n'y avait pas vraiment de personnages auxquels on pouvait s'identifier. Ils avaient tous la peau blanche et les paysages que l'on voyait nous paraissaient trop lointains³⁰". L'artiste use ici du détournement³¹ pour créer une mythologie personnelle liée à son identité "indo-descendante". Dans ses peintures, elle imite des scènes, mais en les transformant, en leur donnant une autre matérialité.

Mais si la femme-oursin, poursuivie par un loup menaçant fait référence à la cruauté du monde de l'enfance, sa présence dans Notebook of no return résonne aussi, pour Ayelevi Novivor, avec la violence de la société antillaise post-esclavagiste qui dévore des enfants dans "une indifférence mortifère" : "Au cœur d'une société guadeloupéenne dont les actes fondateurs sont empreints de violence et de barbarie, la thématique de l'exposition proposée par le commissaire Jean-Marc Hunt entre en résonance avec les tensions, fléaux et questionnements qui traversent actuellement les sociétés caribéennes et particulièrement le milieu de l'art contemporain. À dessein, la thématique donne lieu à un fil narratif cohérent dans l'intention artistique sans occulter l'hétérogénéité des représentations. [...] À la différence de l'anthropophage qui se repaît de chair humaine, le cannibale ritualise en plus l'assouvissement carnassier. L'intentionnalité se mue en une arme redoutable; elle est l'affaire d'un impérialisme persistant ou de domination masculine, les formes de submersions culturelles chez Steek ou Kelly Sinnapah Mary font l'objet de représentations et d'installations dans lesquelles le sujet semble vouloir engloutir l'autre ou est avalé dans une indifférence mortifère³²."

10410430. Virginie Ehon, « Focus Œuvre : « Notebook of No Return » de Kelly Sinnapah Mary », Africanlinks, 2018, article en ligne.

31. Dans le domaine artistique, le détournement concerne généralement les images, les œuvres, les objets, les matériaux industriels et naturels quelles que soient leur taille et leur matière. Il consiste alors en une modification du sens de l'image ou de la fonction de l'objet. Le contexte et le lieu peuvent également jouer un rôle. Celui-ci modifie donc ce qui existait antérieurement. Il est une modalité de l'appropriation qui consiste à utiliser une source, un référent déjà existant dans la réalisation d'une œuvre nouvelle. Cf. Dominique Berthet, Art et détournement, Paris, Edition L'harmattan, 2019.

32. Ayelevi Novivor, « S'inféoder au désir cannibale : entre intentionnalité et tentation du surhumain », in Désir Cannibale, Exposition d'art contemporain de Guadeloupe (Jean-Marc Hunt, commissariat), Catalogue de l'exposition collective, du 27 juillet au 19 septembre 2018 Fondation Clément, 2018.

29. Minakshi Carien, Entretien avec K.Sinnapah Mary, op.cit.

LA FEMME-COQUILLAGE : MILITANTISME OU COOLITUDE ?

La figure de la femme-coquillage témoigne-t-elle d'un militantisme féministe ou une coolitude chez l'artiste ? Pour Sinnapah Mary, « il y a une continuité dans mon travail, quand on regarde la genèse ».

« J'ai développé un concept Vagina et donc un concept qui s'est personnifié. Au départ, c'était une femme avec une grosse bouche rouge, avec tout un travestissement autour de cette personne, je me mettais en scène, j'ai fait des dessins, des installations. Ce personnage racontait, parlait de domination surtout de domination masculine. En même temps, elle était prédatrice, elle est aussi victime. Au fil du temps, il a évolué au fil de mes questionnements. J'ai parlé de l'identité de la femme qui change quand elle est enceinte quand elle devient mère. Et donc ce personnage était toujours là. Il changeait, il évoluait³³. »

Mais contrairement à Vagina³⁴, l'artiste dans Notebook of no return fait état de questionnement identitaire sans dénier une part de violence et de rejet qui existe dans la société. La poétique de l'artiste dans cette série n'est pas celle d'un militantisme féministe, ne traite pas de rapport de domination masculine, mais elle est plus encline à un militantisme indianiste. Elle nous explique : « je m'identifiais à ces personnages et c'est vrai, qu'avec le recul, je me dis que ces personnages, auxquels je m'identifiais, étaient tous blancs : des fillettes blanches, blondes. Il n'y avait rien qui correspondait à notre contexte social géographique³⁵ ». Le détournement permet à l'artiste de s'identifier à ces personnages, mais aussi de questionner son identité, les deux mondes qui façonnent son origine : l'Occident et l'Inde. Peut-il s'apparenter à des questionnements post-colonialistes ou à

une vision hindoue ? Selon Françoise Vergès et Carpanin Marimoutou, « l'appréhension de notre terre intègre l'océan. La notion de seascape, intraduisible en français, se prête à notre propos : l'océan est un paysage mental, immense et vide, espace de la traite, de l'engagisme, de la déportation et du lien. Lieu du crime, de ce qui sépare, mais aussi lieu d'une première transformation, d'une première création qui réunit les diversités³⁶ ». L'œuvre de l'artiste questionne ainsi l'engagisme indo-guadeloupéen à travers son concept du « non-retour » dans sa figure de la femme-oursin immergée dans un océan tapissée de vide, d'espace sporadique et de lacunes.

Ainsi, le travail de Kelly Sinnapah Mary sort des représentations occidentales du coquillage (objet de curiosité, objet exotique/ethnique, objet touristique ; Vénus, Saint-Jacques de Compostelle, fécondité, pèlerinage) en créant une mythologie personnelle, identitaire, féministe, engagée, inscrite dans les problématiques caribéennes, renvoyant à la traversée, au mythe du kala pani³⁷ et au non-retour de ses ancêtres Indiens. Son œuvre s'apparente aux recherches de l'artiste d'origine trinitarienne Andil Gosine et aux romans de la mauricienne Ananda Devi. Ces questionnements reposent sur une volonté de rendre compte de la conscience diasporique des « indo-descendants ».

"L'eau noire qu'ils ont été forcés de traverser et qui a effacé derrière eux toutes les traces, rompu toutes les attaches, englouti leur mémoire d'une manière tellement définitive que l'exil est devenu leur patrie, pas cette terre, pas cette île, non, l'exil³⁸."

36. Françoise Vergès, Jean-Claude Carpanin Marimoutou, Amarres. Créolisation india-océane, Paris, L'Harmattan, 2005, p.25.

37. Selon Ramassamy-Nadarassin, le kala pani est une malédiction que « certaines couches d'Indiens réfutaient à traverser l'océan de peur d'être jugés impurs ». Inspiré du Code de Manou ou lois de Manou, cette croyance considérait que l'hindou s'exposait à la traversée d'espaces souillés. » La malédiction crée une crainte chez de nombreux Indiens qui préfèrent se confronter à la misère, les famines et la disette de l'Inde du XIXe en refusant de s'engager, de partir, mais d'autres Indiens prendront le risque de traverser les eaux noires pour aller améliorer leurs conditions de vie. Cf. J.R. Ramsamy-Nadarassin, Les travailleurs indiens sous contrat à la Réunion (1848-1948) Entre le retour programme et le début des intégrations, La Réunion, 2012, Thèse pour le Doctorat en Histoire Contemporaine, Université de la Réunion Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Département d'Histoire), Glossaire.

38. Ananda Devi, Le voile de Draupadi, Paris, L'harmattan, 1993, le feu du « Kala pani », p. 127.

33. Minakshi Carien, Entretien avec K.Sinnapah Mary, 26 janvier 2019, Saint-François.

34. Dans Vagina, l'artiste esquisse des questionnements liés un militantisme féministe, notamment des rapports de domination ou en traitant de sujets dérangeants liés à la sexualité ou au corps féminin (Vagina, intallation, 2013).

35. Minakshi Carien, Entretien avec K.Sinnapah Mary, op.cit.



Figure 9. Andil GOSINE, Our holy water and mine, Bocal en verre, eau, 2014
© Andil Gosine.

Kelly Sinnapah Mary et Andil Gosine amènent les spectateurs à questionner cette identité, ce processus en mettant en image ce "non retour", cette « malédiction des eaux noires », cette « coolitude », cette conscience "indo-descendante" ancrée dans la diversité d'images conservée de l'Inde. Le kala pani devient l'effacement, l'engloutissement dans les flots de l'oubli.

BIBLIOGRAPHY

- BERTHET, D., 2019, Art et détournement, Paris, L'harmattan.
- BOLDIN, C., 2009, « Études décoloniales et postcoloniales dans les débats français », Cahiers des Amériques latines.
- DEHOORNE, O., MURAT, C., PETIT-CHARLES, N., 2009, « Le tourisme de croisière dans l'espace caribéen : évolutions récentes et enjeux de développement », Études caribéennes [Online], 13-14 | December.
- DE ROCHE, C., 1665, Natural and moral history of the West Indies of America: enriched with a large number of beautiful figures in intaglio, the most significant places & rarities, which are described there: with a Caribbean vocabulary, Rotterdam.
- DEVI, A., 1993, Le voile de Draupadi, Paris, L'harmattan.
- FALGUIÈRES P., 2003, Les Chambres des merveilles, Bayard-Centurion, coll. « Le rayon des curiosités », Paris.
- FILLIOZAT, V., 2014, La mythologie hindoue. Tome I. Visnu, Paris, Agamat.
- HUNT, J.-M., 2018, Désir Cannibale, Contemporary art exhibition from Guadeloupe, Catalog of the collective exhibition, from July 27 to September 19, 2018 Clément Fondation.
- LACOUR, P.-Y., 2016, "Shells and medals. Naturalia and artificialia in the provincial collections around the Revolution", Gradhiva, 23 |
- LAFONT, A., 2012, 1740, Un abrégé du monde: savoirs et collections autour de Dezallier d'Argenville, INHA, Page.
- LOUISE, R., 2014, Manifesto of Modern Marronism: Philosophy of Aesthetics - Cultural Mixture, Yehkri.com editions.
- LOZERE, C., 2014, " Provincial exhibitions and colonial identities in the 19th century, Exhibitions: propaganda and identity construction through the phantasmagoria of modern times, Revue Diacronie Studi di Storia Contemporanea, n°18, chapter 5.
- RAMSAMY-NADARASSIN, J.-R., 2012, Indian contract workers in Reunion (1848-1948) Between program feedback and the start of integrations, Thesis, Reunion, University of Reunion.
- VERGES, F., MARIMOUTOU, C., 2005, Amarres, Créolisation indio-océanes, Paris, L'harmattan.



CHRISTELLE LOZÈRE

MCF en Histoire de l'Art, CNRS UMR 8053 LC2S
Université des Antilles



MINAKSHI CARIEN

Docteur en Sciences de l'Art : Praxis, Esthétique et Théorie,
Université d'Artois
Membre de Texte et Culture, l'Université d'Artois
Membre associé du Crillash, Université des Antilles
Membre associé de « Minorit'Art »

THE USE OF SEASHELLS IN CONTEMPORARY WEST INDIAN ART: TOWARDS A REJECTED EXOTICISM?



THE SHELL WOMAN, EXAMPLE BY KELLY SINNAPAH MARY

By Christelle LOZÈRE co-written with Minakshi CARIEN

Translation by Jennifer Sidney

Summary: For art history, this matching - European art object / non-European natural (art) object - in a museum space refers to the history of collecting, exoticism in art, colonialism. Also the use of "exotic" shells in contemporary art poses a double question: does the artist of today, appropriating the object still nourished and shaped by Western imaginaries, fits into a continuity of symbolic, plastic, even ideological representations of yore? Or can the presence of queen conch, nautilus, sea urchins in artistic practices be perceived or even claimed by contemporary artists as a totally personal creation of form and natural material, worked or diverted, which would therefore want to be left behind and freed from Eurocentric imaginaries, whether sacred or profane? The plastic research of the Guadeloupe artist Kelly Sinnapah Mary, around the "shell woman" and the "sea urchin woman" (2018), offers a particularly interesting analysis. By shifting the gaze (center / periphery as well as the margins), it is therefore a question of questioning the artist's plastic approach around his committed use of the shell, while replacing it in the history of European art, then West Indian art where the mastery of ancestral artisanal techniques of natural objects is part of the Caribbean heritage.

Keywords: Art History / Contemporary art / Seashell / Imaginaries / Diversion / Post-colonialism / Militancy / Coolitude.

In 2008 and 2010, the International Museum of Modest Arts in Sète and the museum of fine arts in Brest devoted an exhibition entitled "Shells and crustaceans" highlighting the productions of mostly recognized contemporary artists, several of whom had created special pieces for the occasion. These works were compared with those of major avant-garde artists (Marcel Duchamp, Man Ray), art brut as well as "popular objects and a collection of ethnic adornments¹". The artist Nicolas Floc'h, expert in scuba diving, then exhibited a massive rock covered with shells, hauled up

in the nets of a trawler (Île, 2000), revealing, through the presence of mollusks, the fascination of man for the marine and island worlds. The performer Christelle Familiari (Le Repli), Orlan and the Italian artist Saverio Lucariello (Coquillages et crustacées) tackled the question of the body and the sexual dimension of the shell. The presence of extra-European collections by Marina Yaguello (Alice au pays du langage, 1981) - linguist, professor emeritus of universities, collector and designer of jewelry - was intended to attest "to both the seniority and the wealth cultural and social uses of the shells of ancient ethnic ornaments²". For art history, this matching - European art object / non-

¹ Sète Exhibition, International Museum of Modest Arts, Shellfish & Crustaceans, [exhibition, Sète, International Museum of Modest Arts, June 20-November 16, 2008, Brest, Museum of Fine Arts, May 11-October 24, 2010], Catalog by Norbert Dufort, Jean-Luc Parant, Paul-Armand Gette, Brest, 2010.

² Same. Exhibition press kit, p.3.

European natural (art) object - in a museum space refers to the history of collecting, exoticism in art, colonialism, nautilus, sea urchin, various shells, from distant seas were, in fact, well known to collectors of cabinets of curiosities and European artists from the Renaissance. Also the use of "exotic" shells in contemporary art poses a double question: does the artist of today, appropriating the object still nourished and shaped by Western imaginaries, fits into a continuity of symbolic, plastic, even ideological representations of yore? Or can the presence of queen conch, nautilus, sea urchins in artistic practices be perceived or even claimed by contemporary artists as a totally personal creation of form and natural material, worked or diverted, which would therefore want to be left behind? and freed from Eurocentric imaginaries, whether sacred or profane? The plastic research of the Guadeloupe artist Kelly Sinnaph Mary, around the "shell woman" and the "sea urchin woman" (2018), offers a particularly interesting analysis. His poietics want to reinvent the symbolic and material dimension of the object while giving it a militant and post-colonialist vocation. By shifting the gaze (center / periphery as well as the margins), it is therefore a question of questioning the artist's plastic approach around his committed use of the shell, while replacing it in the history of European art, then West Indian art where the mastery of ancestral artisanal techniques of natural objects is part of the Caribbean heritage.

THE SEASHELL, COLLECTOR'S ITEM. NATURALIA, EXOTICA, ARTIFICIALIA

On the border between the animal, plant and mineral world, seashells have always fascinated humans. Element of adornment, symbol of fertility or architectural ornament, their organic form and their color, pearly or marbled, have made them, since prehistoric times, exchange currencies, objects of worship and collection. During the Renaissance, precious stones, fossils and

shells take place in the chambers of wonders created by the European elites. Amplified by triangular trade and the development of science, the multiplication of trips allows both the accumulation of rare natural objects for the time from distant worlds and the composition of encyclopedic catalogs of the earth's productions³. Arrived in the holds of ships by collection, transaction or force, *naturalia et exotica*⁴ then mix ethnographic objects, more or less precious and sacred, with plants, herbaria, living or stuffed animals, skeletons, insects, shells, horns or still defenses. Since the West, these exotic curiosities have been regarded by their collector as unique treasures, vestiges of marvelous and legendary sacred or profane tales belonging to antinomic worlds, as enchanted and sacred as they were primitive and barbaric. *Naturalia* and *artificialia* thus form an assembly of hybrid specimens - half natural, half produced by human hands - "characterizing the culture of curiosity so prevalent in modern Europe between the late Renaissance and the first Enlightenment, ie roughly between 1580 and 1720"⁵. The mounting of shells on silverware or antiques is then appreciated by amateurs⁶. Associated with the goddess Venus (fertility, sexuality) or even an attribute of Saint Jacques de Compostela (pilgrimage), the shell motif and its symbolism find particular development in the Rococo style of Louis XV, drawing inspiration from its shapes and ornaments from treatises on conchology⁷. The taste for curiosities thus leads to a vast commercialization, then industrialization of foreign materials in the colonial empires. The most beautiful plants, shells, tropical animals enrich the stylistic repertoire of the fine arts, particularly in a context where exoticism, an aesthetic that developed from

3. Marie-Noëlle Bourguet, « La collecte du monde : voyages et histoire naturelle (fin XVIIe siècle-début XIXe siècle) », in Claude Blanckaert (ed.), *The National Museum of Natural History and Plant Breeding in the Nineteenth Century*. Paris, National Museum of Natural History, p.163-196.

4. Patricia Falguières, *Les Chambres des merveilles*, Bayard-Centurion, coll. « Le rayon des curiosités », Paris, 2003.

5. Pierre-Yves Lacour, « Shells and medals. *Naturalia* and *artificialia* in the provincial collections around the Revolution », *Gradhiva*, 23 | 2016, 50-67.

6. Ibid.

7. Anne Lafont (dir.), 1740, *Un abrégé du monde: savoirs et collections autour de Dezallier d'Argenville*, INHA, Fage, 2012



Figure 1. Anonymous, Burgau, Mufical, Porcelaine, Trompette marine, Cafque de mer and Lambis, © Manioc, digital library, provenance Guyana local authority. Alexandre-Franconia Library¹

1. Charles de Rochefort, *Natural and moral history of the West Indies of America*: enriched with a large number of beautiful figures in intaglio, the most significant places & rarities, which are described there: with a Caribbean vocabulary, Rotterdam, 1665, p. 232

the 18th century, asserted itself in the 19th century in the second colonial empire, and particularly affects painting, decorative arts and furniture⁸.

SEASHELL AND ARTISTIC CREATION: AN ANCIENT CARIBBEAN TRADITION

In the French Antilles, artisans began to specialize in the 19th century in the creation of decorative objects in seashells, fish scales or even latanier, probably to meet the demand of European amateurs⁹. The examination of the catalogs of the universal exhibitions testifies, by the participation of exhibitors coming from the "old colonies", of probably old local know-how¹⁰. Thus, Guadeloupe and the

8. Christelle Lozère, « The role of images in the dissemination of knowledge on the medicinal plants of the Antilles », in *The use of medicinal plants in the Antilles and Guyana. Ancient remedies over time*, edited by François Pagney, Paris, Karthala, Collection Terres d'Amérique, n°9, November 2015, p. 37-59.

9. The novel *Les Derniers jours de Saint-Pierre*, published as a serial in the *Illustration* of 1903, specifies that "small trinkets in glass or shell" were "in the West Indies, the luxury of modest interiors." Cf. Remy Saint-Maurice, « *Les Derniers jours de Saint-Pierre* », *Supplement to Illustration*, No. 3145, June 6, 1903, p.20.

10. The Kalinagos, an Amerindian people who migrated to the Caribbean islands, already used shells in their tools. Cf. Benoît Bérard, Jean-Yves

island of Saint-Barthélemy have distinguished themselves on several occasions for their artistic shell creations, obtaining awards. In 1885, the Central Exhibition Committee of Pointe-à-Pitre received a silver medal at the Universal Exhibition in Antwerp for its ornaments made of shells and fish scales¹¹. It was again awarded at the Paris exhibition of 1889 then at that of Lyon in 1894¹². The female craftsmanship of Saint-Barth stands out particularly in the catalogs of the colonial collections exhibited, probably revealing a local tradition and a mastery of materials natural islanders: Mesdemoiselles Ridderhjerta and Louisa Hodge (Paris, 1889) or even Dinzey and Amélie Cock (Marseille, 1922) present their shell creations to visitors of exhibitions: watch holder, ornament, flowerpot, cross.

The beginnings of cruise tourism in the Caribbean led, in the 1920s, to the construction of a tourist offer designed since the Colonial Ministry, intended particularly in the interwar period for a privileged American and French customers¹³. The need for tourist objects, advertising or souvenirs, characteristic of the know-how of West Indian regionalism with French exoticism¹⁴, intensified in the 1930s: Creole doll, wax object, basket of lianas, vase and basket of ferns, fan in latanier, engraved calabash, bracelet in seeds, vase or even objects in shells and shells are sold to tourists developing local crafts as well as the vocations and artistic practices of the island. In the spirit of the public authorities, the creation of a school of applied arts in Fort-de-France aimed, in 1943, to meet the growing demand for artisanal productions

Billard, Thierry L'Étang, Guillaume Lalubie, Costantino Nicolizas, Bruno Ramstein and Emma Slayton, "Technologie du fait maritime chez les Kalinago des Petites Antilles aux XVI^e et XVII^e siècles", *Journal de la société des américanistes*, 102-1 | 2016, p. 129-158.

11. General official catalog, Universal Exhibition of Antwerp, French section, Paris, Ed. Monnier, 1885.

12. Christelle Lozère, "Expositions provinciales et identités coloniales au XIX^e siècle" in *Les expositions: propagande et construction identitaire à travers la fantasmagorie de temps modernes*, *Revue Diacronie Studi di Storia Contemporanea*, n°18, chapter 5, 2014.

13. Olivier Dehoorne, Christelle Murat and Nathalie Petit-Charles, "Cruise tourism in the Caribbean area: recent developments and development challenges", *Caribbean studies* [Online], 13-14 | December 2009.

14. Pejoratively called "doudouism" from the 1940s to qualify a French exoticism with the images of Épinal champion of the assimilationist policy of the Third Republic.

with a commercial vocation. But as soon as it opened, the establishment turned away from its official destination to become a hotbed of anti-academic and anti-colonialist artistic creations. The reappropriation of natural objects, symbolic forms as well as memorial stories marked by diasporic wounds, leads to the progressive development of a new contemporary Caribbean identity aesthetic nourished by post-colonial and decolonial studies¹⁵. Thus, "the natural salvaged materials recovered in our regions are often landmark symbols of identity that our artists reveal to us"¹⁶ (cf. concept by René Louise, Manifesto of Modern Maronism, 2014).

KELLY SINNAPAH MARY'S EXPERIMENTAL RESEARCH

In this dynamic, Guadeloupe artist Kelly Sinnapah Mary explores the shell in her current research. She carries out tests, assemblies, by breaking queen conch's conch which are thus fragmented. She creates small architectures or sculptures from natural objects.

"I'm trying to deconstruct the shell so I can rebuild it again. What makes in my tests, it gives small constructions. This is what I am exploring right now. As you can see there, this is one of my first attempts. I found that between the tiles and the shell, there are similarities in materials. My essay gives a somewhat architectural aspect to the shell with the shards of tiles and the fact of associating two elements that are borrowed from different backgrounds and universes"¹⁷. "

In her "small constructions", the artist can only present a fragment of a conch placed in the center of a wooden base surrounded by pieces of salt (Figures 2 and

3. Shell fragment). She can also choose to deconstruct it and reconstruct it by putting it in dialogue, by mixing it with tiling (Figure 4. Shell - tile assembly). The shell becomes a material. Once it is crushed, Sinnapah Mary makes mortar using this new composition (Figures 5 and 6. Small soap and shell mortar construction). It offers other possibilities of transformation, of presentation of the shell. It is by deconstructing it, breaking it, breaking it up, that she metamorphoses it. She does not want the shell to be visible in its unity, but in its diversity. Her approach is to reveal the resistance and the beauty of the material through a game of experimentation in its defragmentation.

"When you look at these little assemblages, you don't immediately realize that they are seashells. It's the inside of the shell, that marbled, pinkish color. And then, I wanted to go into this gesture, to break, then to rebuild as a somewhat naive gesture, to put the pieces back together, to reconstruct the shell. But throughout the process, you realize that I'm not going to be successful. There are too many shards. I can't do it. You see, the material is crumbling: it is sharp, it is not easy to work with it"¹⁸. "

Kelly Sinnapah Mary is of Indian origin and the seashell carries a symbolic charge steeped in legends giving it a precious, magical, divine character.

"The shell has a heavy load. We are used to seeing it in its entirety, as we see it at the sea, in the port, in craft stores. There it is different. See, there's something much more minimal"¹⁹. "

In Hindu mythology, this energy refers to the episode of the churning of the ocean of milk²⁰. According to historian Vasundhara Filliozat, the core of the legend is the acquisition of the elixir of immortality²¹:

15. Capucine Boidin, « Études décoloniales et postcoloniales dans les débats français », *Cahiers des Amériques latines*, 2009, p. 129-140.

natural salvaged materials recovered in our regions are often landmark symbols of identity that our artists reveal to us "¹⁷ (cf. concept by René Louise, Manifesto of Modern Maronism, 2014).

16. René Louise, Manifeste du Marronisme moderne : philosophie de l'esthétique – Le métissage culturel, éditions Yehkri.com, 2014, p. 47.

17. Minakshi Carien, Interview with K.Sinnapah Mary, October 25th 2019, Saint-François.

18. Ibid.

19. Minakshi Carien, Interview, op.cit.

20. The creation of the world according to Hindu mythology takes place during the churning of the primordial ocean, consisting of milk. The gods and demons wish to obtain the elixir of immortality and stir this ocean to acquire this nectar with the help of Vishnu (Vasundhara Filliozat)

21. Vasundhara Filliozat, « Introduction », *La mythologie hindoue*. Tome I. Visnu, Paris, Agamat Edition, 2014, p. 13-21.



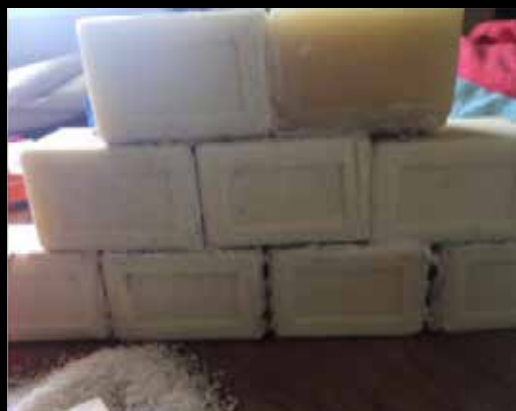
Figure 2 and 3. Kelly SINNAPAH-MARY, Research and experimentation, Shell fragment, assembly, 2019
© Minakshi Carien.



Figure 4. Kelly SINNAPAH-MARY, Research and experimentation, Shell-Tile blend, blend, 2019
© Minakshi Carien.



Figure 5 and 6. Kelly SINNAPAH-MARY, Research and experimentation, small construction soap and shell mortar assembly, 2019
© Minakshi Carien.



"Bhagavata, Visnupurana, Sivapurana are the main sources of this myth, but each one adds to the story in its own way. : Visnu is important and powerful²²". God, curator of the Trinity, he has four arms. In the first hand he holds a conch shell (sankha) indicating the diffusion of the divine sound "Om", in which he blows to defeat demons. He rules the ocean which carries the nectar of immortality. From the discovery of this treasure is born a woman of great beauty. "Each Purana has its version of the number of beings and objects that came out of the sea during the churning and the variation goes from nine to thirteen²³. " In another version, it is specified that one after the other, various treasures came out of the sea as the churning progressed: a white conch, a white horse, a white elephant, the star Moon [...]. Visnu took the conch.

22. Ibid.
23. Ibid.

In addition to this Hindu symbolism, other Creole imaginaries associate the queen conch's conch with the evocation of the spirits of cemeteries (the manes²⁴), with death. Sinnapah Mary continues her experiments on the seashell by associating materials taken from burial places, tile-sand, with a questioning of bones.

"It's true that when you break it, it looks like bone. When the shell is already well worked by the sea, it no longer has that shiny aspect, it goes away. And so you feel like it's bone. Then there, I also work with soap, still experimenting with making small architectures, bricks. My mortar is sand and pieces of seashells and there you go. A mortar that I make. This work is a continuation of the installation on the bones. To break the shell to use it as materials, which is a tourist

24. Souls of the dead.



Figure 7. Anonymous, Churning of Ksirasagara, La Mer de Lait. Lokeshvara Temple (Virupaksha), Pattadakal, Karnataka © V. Filiozat, Hindu Mythology. Volume I. Visnu, p.17.

object, to be able to bring it, to give it a more precious reach at the very stage of the bone. The fact of recreating these objects, these shells to give them a preciousness that goes beyond this tourist significance of the shell, to give them this aspect of bones. Because that's really what in my essay looks like a broken bone, a rebuild, I'm trying to rebuild them²⁵. "

WOMAN-SHELL, WOMAN-SEA URCHIN: A DIVERSION OF INFANTILE FEMALE FIGURES.

In her Notebook of No Return²⁶ (2018) series, the hybrid figure of the shell woman makes no reference to the Hindu mythology of the churning of the ocean of milk or to the funeral imaginary. Identity and personal questions are here more intimate and

25. Minakshi Carien, Interview with K. Sinnapah Mary, January 26, 2019, Saint-François.

26. Installation presented by the artist in the collective exhibition Désir Cannibale from July 27 to September 19, 2018 at the Clément Foundation, Martinique.

engaged²⁷. In a hushed space, Sinnapah Mary leads the viewer into a comfortable, almost familiar setting, reproduced from her childhood memories that appear shattered: pink walls, embroidery, objects. A detail of the installation leads to the discovery of a sea urchin woman who seems to be defending herself against a wolf with a broken shell. A body lies at his side: it has been cut off. The wolf is watching her. She treasured other seashells in her basket.

This scene evokes the world of children's stories for the artist: "I also work quite a bit on storybook characters. Cinderella, Little Red Riding Hood and also Alice's Adventures in Wonderland right now²⁸. "But if children's literature is her source of inspiration, she appropriates female characters by giving them an Indian appearance, in her image:" At that time, there weren't really any characters you could relate to. identify. They all had white skin and the landscapes we saw seemed too far away²⁹. " The artist here uses diversion³⁰ to create a personal mythology linked to her "indo-descendant" identity. In her paintings, she imitates scenes, but transforming them, giving them another materiality.

But if the sea urchin woman, pursued by a threatening wolf refers to the cruelty of the world of childhood, her presence in Notebook of no return also resonates, for Ayelevi Novivor, with the violence of post-slavery West Indian society that devours children in "deadly indifference":

"At the heart of a Guadeloupe society whose founding acts are marked by violence and barbarism, the theme of the exhibition proposed by curator Jean-Marc Hunt

27. The title refers to the poetic work of Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal, Volontés revue, Paris, n° 20, 1939 (republished in 1947).

28. Minakshi Carien, Interview with K. Sinnapah Mary, op.cit.

29. Virginie Ehon, « Focus Œuvre : « Notebook of No Return » by Kelly Sinnapah Mary », Africanlinks, 2018, online article.

30. In the artistic field, the diversion generally concerns images, works, objects, industrial and natural materials regardless of their size and material. It then consists of a modification of the meaning of the image or of the function of the object. Context and location can also play a role. This therefore modifies what existed previously. It is a modality of appropriation which consists in using a source, an already existing referent in the realization of a new work. Cf. Dominique Berthet, Art et détournement, Paris, Edition l'Harmattan, 2019.



Figure 8. Kelly SINNAPAH-MARY, Notebook of no return, painting series, 2018 © Sinnapah Mary.



Figure 9. Kelly SINNAPAH-MARY, Notebook of no return, painting (detail) 2018 © Sinnapah Mary.

resonates with the tensions, scourges and questions that currently cross Caribbean societies and particularly the world of contemporary art. Purposely, the theme gives rise to a coherent narrative thread in the artistic intention without obscuring the heterogeneity of the representations. [...] Unlike the anthropophagus who feeds on human flesh, the cannibal also ritualizes carnivorous satisfaction. Intentionality turns into a formidable weapon; it is the business of a persistent imperialism or male domination, the forms of cultural submersion in Steek

or Kelly Sinnapah Mary are the object of representations and installations in which the subject seems to want to engulf the other or is swallowed up in a deadly indifference.³¹ "

THE SEASHELL WOMAN: ACTIVISM OR COOLNESS?

Does the figure of the woman-shell testify to feminist activism or coolness in the artist? For Sinnapah Mary, "there is a continuity in my work, when you look at the genesis".

"I developed a Vagina concept and therefore a concept that personified itself. At the beginning, it was a woman with a big red mouth, with a whole disguise around this person, I put myself in scene, I made drawings, installations. This character told, spoke of domination especially male domination. At the same time, she was a predator, she is also a victim. Over time, it has evolved over the course of my questions. I talked about the identity of the woman who changes when she is pregnant when she becomes a mother. And so this character was still there. He was changing, he was evolving³². "

But unlike Vagina³³, the artist in Notebook of No Return talks about questioning identity without denying an element of violence and rejection that exists in society. The poetics of the artist in this series is not that of feminist activism, does not deal with the relationship of male domination, but she is more inclined to an Indianist activism. She explains: "I identified with these characters and it's true, with hindsight, I tell myself that these characters, with whom I identified, were all white: white, blond girls. There was nothing that matched our geographic social context³⁴. " The diversion allows the artist to identify with these characters, but also to question

31. Ayelevi Novivor, "To infer with cannibal desire: between intentionality and temptation of the superhuman", in Désir Cannibale, Contemporary art exhibition in Guadeloupe (Jean-Marc Hunt, curator), Catalog of the group exhibition, from July 27 to September 19, 2018 Clément Foundation, 2018.

32. Minakshi Carien, Interview with K.Sinnapah Mary, January 26th, 2019, Saint-François.

33. In Vagina, the artist sketches questions linked to feminist activism, in particular relations of domination or by dealing with disturbing subjects linked to sexuality or the female body. (Vagina, installation, 2013).

34. Minakshi Carien, Interview with K.Sinnapah Mary, op.cit.

his identity, the two worlds that shape his origin: the West and India. Can it resemble post-colonialist questions or a Hindu view? According to Françoise Vergès and Carpanin Marimoutou, "the apprehension of our land includes the ocean. The notion of seascape, untranslatable into French, lends itself to our purpose: the ocean is a mental landscape, immense and empty, a space for trafficking, hiring, deportation and bonding. Place of crime, of what separates, but also place of a first transformation, of a first creation that brings together diversity ³⁵". The artist's work thus questions Indo-Guadeloupe engagement through her concept of "no return" in her figure of the woman-sea urchin submerged in an ocean lined with emptiness, sporadic space and gaps.

Thus, Kelly Sinnapah Mary's work comes out of Western representations of the shell (object of curiosity, exotic / ethnic object, tourist object; Venus, Santiago de Compostela, fertility, pilgrimage) by creating a personal, identity, feminist, committed mythology, inscribed in the Caribbean issues, referring to the crossing, the myth of kala pani³⁶ and the non-return of his Indian ancestors. Her work is related to the research of the Trinidadian artist Andil Gosine and to the novels of the Mauritian Ananda Devi. These questions are based on a desire to account for the diasporic consciousness of "indo-descendants".

"The black water that they were forced to cross and which erased all traces behind them, broke all ties, swallowed up their memory in such a definitive way that exile



Figure 9. Andil GOSINE, Our holy water and mine, Glass jar, water, 2014 ©Andil Gosine.

became their homeland, not this land, not this island, no, exile³⁷. "

Kelly Sinnapah Mary and Andil Gosine lead the spectators to question this identity, this process by putting in images this "no return", this "curse of black water", this "coolitude", this "indo-descending" consciousness anchored in diversity of preserved images from India. The kala pani becomes erasure, engulfing in the waves of oblivion.

35. Françoise Vergès, Jean-Claude Carpanin Marimoutou, *Amarres. Créolisation india-océane*, Paris, l'Harmattan, 2005, p.25.

36. According to Ramassamy-Nadarassin, the kala pani is a curse that "certain layers of Indians refused to cross the ocean for fear of being judged unclean." Inspired by the Code of Manou or Laws of Manou, this belief considered that the Hindu exposed himself to crossing defiled spaces. The curse creates fear among many Indians who prefer to confront the misery, famines and scarcity of 19th century India by refusing to engage, to leave, but other Indians will take the risk of crossing the black water to improve their living conditions. Cf. J.R. Ramsamy-Nadarassin, *Indian workers under contract in Reunion (1848-1948) Between program feedback and the start of integrations*, Reunion, 2012, Thesis for the Doctorate in Contemporary History, University of Reunion, Faculty of Letters and Human Sciences, Department of History), Glossary.

37. Ananda Devi, *Le voile de Draupadi*, Paris, L'harmattan, 1993, the fire of « Kala pani », p. 127.

BIBLIOGRAPHY

- BERTHET, D., 2019, Art et détournement, Paris, L'harmattan.
- BOLDIN, C., 2009, « Études décoloniales et postcoloniales dans les débats français », Cahiers des Amériques latines.
- DEHOORNE, O., MURAT, C., PETIT-CHARLES, N., 2009, « Le tourisme de croisière dans l'espace caribéen : évolutions récentes et enjeux de développement », Études caribéennes [Online], 13-14 | December.
- DE ROCHE, C., 1665, Natural and moral history of the West Indies of America: enriched with a large number of beautiful figures in intaglio, the most significant places & rarities, which are described there: with a Caribbean vocabulary, Rotterdam.
- DEVI, A., 1993, Le voile de Draupadi, Paris, L'harmattan.
- FALGUIÈRES P., 2003, Les Chambres des merveilles, Bayard-Centurion, coll. « Le rayon des curiosités », Paris.
- FILLIOZAT, V., 2014, La mythologie hindoue. Tome I. Visnu, Paris, Agamat.
- HUNT, J.-M., 2018, Désir Cannibale, Contemporary art exhibition from Guadeloupe, Catalog of the collective exhibition, from July 27 to September 19, 2018 Clément Fondation.
- LACOUR, P.-Y., 2016, "Shells and medals. Naturalia and artificialia in the provincial collections around the Revolution", Gradhiva, 23 |
- LAFONT, A., 2012, 1740, Un abrégé du monde: savoirs et collections autour de Dezallier d'Argenville, INHA, Page.
- LOUISE, R., 2014, Manifesto of Modern Marronism: Philosophy of Aesthetics - Cultural Mixture, Yehkri.com editions.
- LOZERE, C., 2014, " Provincial exhibitions and colonial identities in the 19th century, Exhibitions: propaganda and identity construction through the phantasmagoria of modern times, Revue Diacronie Studi di Storia Contemporanea, n°18, chapter 5.
- RAMSAMY-NADARASSIN, J.-R., 2012, Indian contract workers in Reunion (1848-1948) Between program feedback and the start of integrations, Thesis, Reunion, University of Reunion.
- VERGES, F., MARIMOUTOU, C., 2005, Amarres, Créolisation indio-océanes, Paris, L'harmattan.



CHRISTELLE LOZÈRE

MCF en Histoire de l'Art, CNRS UMR 8053 LC2S
Université des Antilles



MINAKSHI CARIEN

Docteur en Sciences de l'Art : Praxis, Esthétique et Théorie,
Université d'Artois
Membre de Texte et Culture, l'Université d'Artois
Membre associé du Crillash, Université des Antilles
Membre associé de inorit'Art



EL USO DE LAS CONCHAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO DE LAS ANTILLAS: ¿RENEGAR EL EXOTISMO?

EL EJEMPLO DE LA MUJER-CONCHA DE KELLY SINNAH MARY

Un texto de Christelle LOZÈRE en collaboration con Minakshi CARIEN
Traducción de Karla Cynthia Garcia Martinez

Resumen: Para la historia del arte, esta correlación — objeto de arte europeo / objeto (de arte) natural no europeo — en un mismo espacio museístico nos remite al coleccionismo de objetos y al exotismo en el arte del colonialismo. Del mismo modo, el uso “exótico” de conchas en el arte actual nos hace cuestionarnos si hoy en día el artista, al apropiarse de este objeto y fusionarlo con el imaginario occidental, sigue una continuidad en las representaciones simbólicas, plásticas e ideológicas de “antano”. O si, por el contrario, la presencia de caracolas, nautilus y erizos en las prácticas artísticas puede ser percibida e incluso reivindicada por los artistas contemporáneos como creaciones completamente personales en las que la forma de este, material natural, trabajado o distorsionado puede distanciarse de los imaginarios eurocéntricos ya sea con dimensiones sagradas o profanas. Las investigaciones plásticas de la artista guadalupeña Kelly Sinnah Mary realizadas en las obras la “mujer concha” y la “mujer erizo” (2018), muestran un aspecto particularmente interesante. Tomando nuevas perspectivas (centro /periferia y márgenes), es menester preguntarse sobre el proceso plástico de la artista con respecto al uso reivindicador de las conchas y al mismo tiempo, reubicarla en la historia del arte europeo y de las Antillas, en donde el dominio de las técnicas ancestrales de los objetos naturales forma parte de la herencia caribeña.

Palabras clave: Historia del Arte/ Arte contemporáneo / Conchas / Imaginarios / Desvío / Postcolonialismo / Militantismo / boga

En 2008 y 2010 el Museo Internacional de las artes modestas de Sète y el museo de bellas artes de Brest abrían una exposición intitulada Conchas y crustáceos conformada por producciones de artistas contemporáneos casi todos reconocidos. Dichas obras fueron presentadas junto a producciones de artistas de la vanguardia (Marcel Duchamp, Man Ray) y también junto a obras de arte bruto “objetos populares

y una colección de vestimentas étnicas¹. El artista Nicolas Floc'h, experto en buceo, expuso una roca recubierta de conchas montadas en la red de un barco pesquero “Ile”, 2000 dejando ver, por la presencia de moluscos, la fascinación del artista por el mundo marino e insular. La artista de performance Christelle Familiar “Le repli”, Orlan e incluso el artista Saverio Lucariello

1. Exposición de Sète, Museo internacional de las artes modestas Coquillages & crustacés, del 20 de junio al 16 de noviembre de 2008, Brest, Musée des beaux-arts, del 11 de mayo al 24 de octubre 2010], Catálogo, Norbert Dufort, Jean-Luc Parant, Paul-Armand Gette, Brest, 2010.

"Coquillages et croustacées" abordaron el tema del cuerpo y la dimensión sexual de las conchas. La presencia de colecciones extraeuropeas como la de Marina Yaguello (Alice au pays du langage, 1981) —lingüista, profesora emérita, coleccionista y creadora de joyería — tenía como objetivo atestiguar "al mismo tiempo la antigüedad y la riqueza del uso cultural y social de las conchas en las antiguas vestimentas étnicas²". Para la historia del arte, esta correlación — objeto de arte europeo / objeto (de arte) natural no europeo — en un mismo espacio museístico remite al coleccionismo de objetos y al exotismo en el arte del colonialismo. Concha madre, conchas de nautilo, erizos, y diversos tipos de caracolas provenientes de mares lejanos eran, efectivamente, bien conocidos por los coleccionistas de los gabinetes de curiosidades así como por los artistas europeos desde las épocas del Renacimiento. Del mismo modo, el uso "exótico" de conchas en el arte actual hace cuestionarnos si hoy en día el artista, al apropiarse de este objeto y fusionarlo con el imaginario occidental, da continuidad a las representaciones simbólicas, plásticas e ideológicas de "antaoño". O si, por el contrario, la presencia de caracolas, nautilos, erizos en las prácticas artísticas puede ser percibida e incluso reivindicada por los artistas contemporáneos como creaciones completamente personales donde la forma dada a la materia natural, trabajada o distorsionada pretende distanciarse de los imaginarios eurocéntricos ya sea con dimensiones sagradas o profanas. Las investigaciones plásticas de la artista guadalupeña Kelly Sinnapah Mary realizadas en las obras la "mujer concha" y de la "mujer erizo" (2018), muestran un análisis particularmente interesante. Su poiesis pretende reinventar la dimensión simbólica y material del objeto y al mismo tiempo atribuirle una vocación activista y postcolonialista. A partir de las nuevas perspectivas (centro /periferia y márgenes), es menester preguntarse sobre el proceso

plástico de la artista con respecto al uso reivindicador de las conchas y al mismo tiempo, reubicarla en la historia del arte europeo y de las Antillas en donde el dominio de las técnicas ancestrales de los objetos naturales se ubica dentro de la herencia caribeña.

LAS CONCHAS, OBJETOS DE COLECCIÓN. NATURALIA, EXOTICA, ARTIFICIALIA

En los límites del mundo animal, vegetal y mineral, las conchas siempre han fascinado a la humanidad. Accesorios de vestimentas, símbolos de fecundidad e incluso ornamentos arquitecturales, por su forma orgánica y su color nacre o mármol, las conchas han sido desde la prehistoria monedas de cambio, objetos de culto y de colección. Durante el Renacimiento, las piedras preciosas, los fósiles y las conchas encontraron lugar en los recintos que albergaban las maravillas de las élites europeas. Debido al comercio triangular y al desarrollo de las ciencias, la multiplicación de los viajes permitió la acumulación de objetos naturales traídos de mundos lejanos poco comunes para aquella época. Se multiplicaron los catálogos enciclopédicos de los productos de la tierra³. Traídas en las bodegas de los barcos y obtenidas por la recolección, la transacción o la fuerza, naturalia y exótica⁴ reúnen objetos etnográficos más o menos preciosos y sagrados, plantas, herbolarios, animales vivos o disecados, esqueletos, insectos caparazones, cuernos o colmillos. En el Occidente, esas curiosidades exóticas son consideradas por los coleccionadores como tesoros singulares, vestigios de relatos maravillosos y legendarios, sagrados o profanos pertenecientes a mundos opuestos tan encantadores como sacralizados, primitivos y bárbaros. De tal modo que

3. Marie-Noëlle Bourguet, "La collecte du monde : voyages et histoire naturelle (finales del siglo XVII y principios del siglo XIX)", en Claude Blancaert (éd.), Le Muséum national d'histoire naturelle et l'amélioration des plantes au XIXe siècle. Paris, Muséum national d'histoire naturelle, p.163-196.

4. Patricia Falguières, Les Chambres des merveilles, Bayard-Centurion, coll. « Le rayon des curiosités », Paris, 2003.

2. Idem. Archivo de prensa de la exposición, p.3.

naturalia y artificialia forman un conjunto de especímenes híbridos, medio naturales, medio producidos por la mano del hombre, que "caracterizó la cultura de las curiosidades tan predominante en I Europa moderna de entre el Renacimiento tardío y principios de las Luces, cerca de 1580 y 1720"⁵. El montado de conchas en piezas de orfebrería o de antigüedades era muy apreciado por los aficionados⁶. Asociado a la diosa Venus (fecundidad, sexualidad) o en tanto que atributo de San Juan de Compostela (peregrinaje), el motivo de la concha y sus símbolos tienen auge en el estilo rococó de Luis XV quien se inspiró de los tratados de conchiliología⁷. El gusto por las curiosidades trajo consigo a los imperios coloniales una gran comercialización e industrialización de materiales extranjeros. Plantas hermosas, conchas y animales tropicales enriquecían el repertorio estilístico de las bellas artes, precisamente en un contexto en el que el exotismo, corriente estética de inicios del siglo XVIII, se reafirma durante el siglo XIX en el segundo imperio colonial, sobre todo en el ámbito de la pintura, las artes decorativas y mobiliarias⁸.

LAS CONCHAS Y LA CREACIÓN ARTÍSTICA: UNA ANTIGUA TRADICIÓN ANTILLANA

En las Antillas francesas del siglo XIX, los artesanos se especializan en la creación de objetos decorativos hechos de conchas, escamas de pescado o palma latania probablemente para satisfacer la demanda de los aficionados europeos⁹. El repertorio de catálogos de las exposiciones universales



Figura 1. Anónimo, Burgata, Mufical, Porcelaine, Trompette marine, Cafat de mer et Lambis, © Manioc, biblioteca digital, Collectivité territoriale de Guyane. Bibliothèque Alexandre-Franconie¹

1. Charles de Rochefort, Histoire naturelle et morale des îles Antilles de l'Amérique : enrichie d'un grand nombre de belles figures en taille douce, des places & des raretez les plus considérables, qui y sont décrites : avec un vocabulaire caraïbe, Rotterdam, 1665, p. 232

rinde cuenta, a través de la participación de algunos artistas originarios de las "viejas colonias", de la gran experiencia en estas prácticas.¹⁰ De tal modo, la Guadalupe y la Isla de San Bartolomé ven premiadas en varias ocasiones por sus creaciones artísticas con conchas. En 1885, el comité de la exposición de Pointe-à-Pitre recibe en la exposición universal de Avers una medalla de plata por sus vestimentas de conchas y escamas de pescado¹¹. Dicho comité será premiado una vez más en la exposición de París de 1889 y en la de Lyon en 1894¹². Las artesanías femeninas de San Bartolomé destacan en los catálogos de las colecciones coloniales expuestas, tal vez por su tradición local y su dominio de estos materiales

5. Pierre-Yves Lacour, « Coquilles et médailles. Naturalia et artificialia dans les collections de province autour de la Révolution », *Gradhiva*, 23 | 2016, 50-67.

6. Ibid.

7. Anne Lafont (dir.), 1740, Un abrégé du monde: savoirs et collections autour de Dezallier d'Argenville, INHA, Fage, 2012

8. Christelle Lozère, « Le rôle des images dans la diffusion des savoirs sur les plantes médicinales des Antilles », in *L'usage des plantes médicinales aux Antilles et en Guyane. Les remèdes anciens au fil du temps*, sous la direction de François Pagny, Paris, Karthala, Collection Terres d'Amérique, n°9, novembre 2015, p. 37-59.

9. La novela *Los Últimos días de Saint-Pierre* publicada en diversos libretos. L'illustration de 1903 cuenta que "los ornamentos de vidriería y conchas" eran "en las Antillas, el gran lujo de interiores modestos". Cf. Remy Saint-Maurice, « Les Derniers jours de Saint-Pierre », *Supplément de l'illustration*, n°3145, 6 junio 1903, p.20.

10. Los Kalinagos, pueblo indígena de las islas Caribeñas, usaban las conchas para hacer sus herramientas. Cf. Benoît Bérard, Jean-Yves Billard, Thierry L'Étang, Guillaume Lalubie, Costantino Nicolizas, Bruno Ramstein et Emma Slayton, « Technologie du fait maritime chez les Kalinago des Petites Antilles aux XVIe et XVIIe siècles », *Journal de la société des américanistes*, 102-1 | 2016, p. 129-158.

11. Catalogue officiel général, Exposition universelle d'Anvers, section française, Paris, Ed. Monnier, 1885.

12. Christelle Lozère, "Expositions provinciales et identités coloniales au XIXe siècle" in *Les expositions: propagande et construction identitaire à travers la fantasmagorie de temps modernes*, *Revue Diachronie Studi di Storia Contemporanea*, n°18, capitolo 5, 2014.

insulares. Ridderhjerter y Louisa Hodge (Paris, 1889), pero también Dinzey y Amélie Cock (Marsella, 1922) ofrecen a los visitantes diversas creaciones con conchas: estuches de reloj, adornos, floreros, cruces.

A sus inicios en los años 1920, el turismo de cruceros en el Caribe trajo consigo durante el periodo de entre guerras una oferta turística pensada por el Ministerio de las colonias y destinada a los clientes estadounidenses y franceses privilegiados¹³. La aparición de objetos turísticos, publicitarios o de recuerdos característicos de la región antillana propios del exotismo francés¹⁴ se intensifica durante los años 1930: muñecas criollas, objetos de cera, cestos de bejucos, floreros y recipientes de helecho, abanicos de latania, calabazas grabadas, brazaletes de semillas, jarrones y muchos otros objetos de conchas son comprados por los turistas, lo que impulsa el mercado artesanal local, pero también las prácticas y vocaciones artísticas insulares. Con la creación de una escuela de artes aplicadas en Fort de France en 1943, la administración pública pretendía responder a la demanda creciente de producciones artesanales con la finalidad de comercializarlas. Sin embargo, desde su apertura, la escuela desvía la intención oficial y se convierte en un centro de creación artística antiacadémica y anticolonialista. La reappropriación de objetos naturales, de simbolismo y relatos memoriales marcados por las heridas de la diáspora trajo consigo una nueva estética de la identidad caribeña contemporánea fortalecida por los estudios postcoloniales y decoloniales¹⁵. De tal modo que "los materiales naturales reciclados en nuestras regiones son frecuentemente símbolo y referencia identitaria en las obras de nuestros artistas¹⁶" (cf. concepto de René Louise, *Manifeste du marronisme moderne*, 2014).

13. Olivier Dehoorne, Christelle Murat y Nathalie Petit-Charles, « Le tourisme de croisière dans l'espace caribéen : évolutions récentes et enjeux de développement », *Études caribéennes* [En ligne], 13-14 | décembre 2009.

14. Llamado despectivamente "doudouismo" en los años 1940 para referirse al exotismo francés a imagen de Epinal, profeta de la política asimilacionista de la Tercera República.

15. Capucine Boidin, « Études décoloniales et postcoloniales dans les débats français », *Cahiers des Amériques latines*, 2009, p. 129-140.

16. René Louise, *Manifeste du Marronisme moderne : philosophie de l'esthétique* – Le métissage culturel, éditions Yehkri.com, 2014, p. 47.

EL PROCESO EXPERIMENTAL DE KELLY SINNAPAH MARY

Siguiendo esta dinámica, la artista guadalupeña Kelly Sinnapah Mary explora el uso de conchas en sus obras. Haciendo ensayos, agrupaciones, rompiendo conchas y caracolas, crea pequeñas arquitecturas o esculturas a partir de objetos naturales.

"Trato de fragmentar las conchas para luego reconstruirlas, lo que resulta en mis exploraciones como pequeñas construcciones. Eso es lo que estoy explorando en este momento. Este, es uno de mis primeros ensayos. Me parece que entre las conchas y los azulejos hay similitudes. El resultado de la asociación de estos dos elementos de fuentes completamente diferentes es un tanto arquitectural¹⁷."

En estas "pequeñas construcciones", la artista presenta un único pedazo de caracola al centro de una base de madera rodeada de granos de sal (figuras 2 y 3 *Fragment de coquillage*). En otras obras, busca fragmentar y reconstruir haciendo dialogar la concha con el azulejo y el cemento (Figura 4. *Assemblage coquillage – carreau*). La concha triturada es usada como materia para fabricar algo nuevo (Figuras 5 y 6. *Petite construction savon et mortier de coquillage*). La artista propone múltiples posibilidades de transformación y de presentación de las conchas. Al desconstruirlas, quebrarlas, fisurarlas, logra su metamorfosis. No quiere que la concha sea visible entera, sino de formas diversas. Su proceso pretende mostrar la resistencia y la belleza del material a través de este juego de experimentaciones y fragmentaciones.

"Cuando miras las obras, no percibes a primera vista que se trata de conchas, percibes el interior, el color mármol rosado. Mi intención era romper y reconstruir, se trataba de una acción ingenua de reconstrucción. Es evidente que no lo lograría, hay demasiados pedazos, es imposible hacerlo. El material se

17. Minakshi Carien, *Entretien avec K. Sinnapah Mary*, 25 octobre 2019, Saint-François.



Figura 2 y 3. Kelly SINNAPAH-MARY, Recherche et expérimentation, Fragmento de concha, conjunto, 2019 © Minakshi Carien.



Figura 4. Kelly SINNAPAH-MARY, Recherche et expérimentation, Assemblage coquillage-Carreau, assemblage, 2019 © Minakshi Carien.

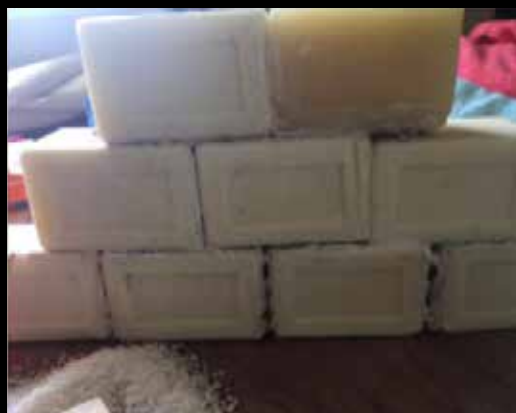


Figura 5 y 6. Kelly SINNAPAH-MARY, Recherche et expérimentation, petite construction savon et mortier de coquillage assemblage, 2019 © Minakshi Carien.

estrella, corta, no es fácil trabajar con él.”¹⁸

Kelly Sinnapah Mary tiene raíces hindúes y para ella las conchas llevan una carga simbólica impregnada de leyendas que le otorgan un valor inestimable, mágico, divino.

“Las conchas tienen un gran valor. Normalmente, las apreciamos enteras, tal y como se encuentran en el mar, en los puertos, en las tiendas de artesanías. En este caso, es diferente. Se trata de algo mucho más minimalista”¹⁹.

En la mitología hindú, este valor viene del relato del batido del mar de leche²⁰.

Según el historiador Vasundhara Filliozat, la leyenda narra la adquisición del elixir de la inmortalidad²¹. “El Bhagavata, el Vishnupurana, el Sivapurana son las fuentes principales de este mito, pero cada uno de ellos narra la historia de forma distinta: Vishnu es importante y poderoso”²². Este dios protector de la Trinidad tiene cuatro brazos. Con una de ellas sostiene una concha madre (sankha) que emite el sonido divino “Om”, puede soplar en ella para vencer a los enemigos. Reina sobre el océano portador del néctar de la inmortalidad. Al descubrir este tesoro nace una mujer de una gran belleza. “Cada Purana presenta su versión del nombre de los seres y objetos sacados

18. Ibid

19. Minakshi Carien, Entretien, op.cit.

20. El origen de mundo según la mitología hinduista tuvo lugar cola gran agitación el océano de leche. Dioses y demonios querían obtener el elixir

de la inmortalidad, así que batieron este océano para obtener ese nectar con la ayuda de Vishnu (Vasundhara Filliozat).

21. Vasundhara Filliozat, « Introduction », La mythologie hindoue. Tome I. Visnu, Paris, Éditions Agamat, 2014, p. 13-21.

22. Ibid

del mar durante la batida y se habla de entre nueve y trece tesoros²³." Una versión de la historia cuenta que "uno a uno cada tesoro fue extraído del mar a medida que el batido aumentaba: una caracola blanca, un caballo blanco, un elefante blanco, el astro de la luna [...]. Vishnu eligió la caracola.²⁴

Además del simbolismo hindú, se atribuyen a las cochas los imaginarios criollos como la invocación de los espíritus del cementerio (los manes²⁵) y su vínculo con la muerte. En su proceso creativo, Sinnapah Mary explora las conchas asociándolas con materiales obtenidos de los lugares de inhumación y los cuadros de arena, cuestionándose sobre las osamentas.

"En realidad, las conchas quebradas se asemejan bastante a los huesos. Cuando ya han sido gastadas por el mar, pierden su aspecto brillante y pareciera que es hueso. En este caso, trabajo con jabón y también con la idea de realizar pequeñas arquitecturas, ladrillos. Mi pasta de modelar se compone de arena y pedazos de concha, nada más. Yo lo fabrico. Este trabajo da continuidad a mis instalaciones con huesos. Quebrar las conchas, usarlas como materia y no como un objeto turístico, transformarlas y hacerlas tomar la forma de huesos, crear esos objetos, hacer del objeto decorativo algo más esencial como los huesos, todo eso es lo que busco en mis experimentaciones, una reconstrucción. Quiero desconstruirlas.²⁶"

MUJER-CONCHA, MUJER-ERIZO: UNE RESIGNIFICACIÓN DE LAS IMÁGENES INFANTILES FEMENINAS

En la serie Notebook of no return²⁷ (2018), el personaje híbrido de la mujer-concha no remite ni a la mitología hindú del batido del

23. Ibid

24. Ibid, p. 20-41.

25. Almas de los muertos.

26. Minakshi Carien, Entretien avec K.Sinnapah Mary, 26 enero 2019, Saint-François.

27. Instalación presentada en la exposición colectiva Désir Cannibale del 27 de julio al 19 de septiembre de 2018 en la Fondation Clément, Martinica.



Figura 7. Anónimo, Barattage de Ksirasaagara, El mar de leche. Templo de Lokeshvara (Virupaksha), Pattadakal, Karnataka © V.Filliozat, Mitología Hindú. Tomo I. Visnu, p.17.

océano de leche ni al imaginario fúnebre. Las formulaciones sobre la identidad personal son en este caso más íntimas y reivindicativas.²⁸ En un espacio tapizado, Sinnapah Mary sumerge al espectador en un ambiente confortable, casi familiar recreado según sus recuerdos de la infancia presentados de forma esporádica: muros rosados, bordados, objetos. Uno de los detalles de la instalación nos lleva a descubrir a la Mujer-erizo quien parece defenderse de un lobo con una concha rota. Un cuerpo inerte se encuentra a su lado, cortado. El lobo la observa acompañada de su cesto de conchas. Esta escena representa para la artista el universo de los cuentos infantiles: " Trabajo los personajes de cuentos infantiles, Cenicienta, Caperucita Roja, y Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas.²⁹" Y aunque los cuentos infantiles son su fuente de inspiración, la artista se reapropia de los personajes femeninos dándoles una apariencia hindú, como la de ella : "en aquella época, no había personajes con quien uno pudiera identificarse. Todos tenían la piel blanca y los

28. El título nos remite a la obra poética de Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal, Volontés revue, Paris, n°20, 1939 (re editado en 1947).

29. Minakshi Carien, Entretien avec K.Sinnapah Mary, op.cit.



Figura 8. Kelly SINNAPAH-MARY, Notebook of no return, serie de pinturas, 2018 © Sinnapah Mary.



Figura 9. Kelly SINNAPAH-MARY, Notebook of no return, serie de pinturas, (detalle) 2018 © Sinnapah Mary.

paisajes nos parecían siembre muy lejanos³⁰. La artista recurre a la distorsión³¹ para crear una mitología personal ligada a su identidad “de descendencia hindú”. En sus pinturas, recrea y transforma las escenas para darles una nueva materialidad.

Según Ayelevi Novivor, incluso si la Mujer-erizo perseguida y amenazada por el lobo refiere a la crueldad del mundo infantil, su presencia en Notebook of no return refiere también a la violencia de la sociedad antillana

30. Virginie Ehon, « Focus Œuvre : « Notebook of No Return » de Kelly Sinnapah Mary », Africanlinks, 2018, article en ligne.
31.

postesclavista devoradora de niños en la más grande “indiferencia mortal”:

“En el contexto de la sociedad de la Guadalupe, cuyos actos fundadores se encuentran impregnados de violencia y de barbarie, el tema de la exposición pospuesto por el curador Jean-Marc Hunt resuena con las tensiones, flagelos y cuestionamientos actuales de las sociedades del caribe, más particularmente en el medio del arte contemporáneo. El tema da lugar a una narrativa coherente de la intención artística sin dejar de lado la heterogeneidad de las representaciones [...]. A diferencia del antropófago quien se alimenta de carne humana, el caníbal ritualiza además la satisfacción carnívora. La intención se vuelve un arma infalible en la que se encuentran implicados el imperialismo constante o la dominación masculina, las distintas formas de sumisión cultural como en el caso de Steek o de Kelly Sinnapah Mary quienes, en sus representaciones e instalaciones, el personaje parece querer tragarse al otro en medio de una indiferencia mortal.”³²

LA MUJER-CONCHA : MILITANTÍSMO O BOGA

¿La figura de la mujer-concha surge como militantismo feminista o como una boga artística? Según Sinnapah Mary, “hay una continuidad en [su] trabajo, si lo observamos en conjunto”.

“Desarrollé el concepto personal Vagina. Al principio, se trataba de una mujer gorda de boca roja, un personaje travestido personificado por mí, hice dibujos, instalaciones. Dicho personaje trataba de dominación masculina. Era al mismo tiempo depredadora y víctima. Con el paso del tiempo, mis cuestionamientos fueron evolucionando, Hablé de la identidad

32. Ayelevi Novivor, « S'inféoder au désir cannibale : entre intentionnalité et tentation du surhumain », en Désir Cannibale, Exposition d'art contemporain de Guadeloupe (Jean-Marc Hunt, curador), Catálogo de la exposición colectiva, del 27 de julio al 19 de septiembre 2018 Fondation Clément, 2018.

cambiante de la mujer, cuando se encuentra embarazada, cuando se vuelve madre. El personaje era siempre el mismo, pero iba cambiando, evolucionando”³³.

Por el contrario³⁴, en Notebook of no return, la artista aborda temas de identidad ligados a la violencia y al rechazo social. En esta serie, la poíesis de la artista no es la del militarismo feminista, ni trata de vínculos de dominación masculina, sino que se centra en un militantismo que concierne la India. Explica: “ me identificaba con esos personajes, y con un poco de perspectiva, me doy cuenta de que se trata de personajes blancos: niñas blancas, rubias. No tenía nada que correspondiera a mi contexto social y geográfico”³⁵. El desvío de la representación de las imágenes permite a la artista identificarse con ellas y al mismo tiempo cuestionarse sobre su propia identidad, sobre los dos universos que conforman sus orígenes: el Occidente y la India. ¿Estaríamos entonces hablando de temas postcolonialistas o hinduistas? Según Françoise Vergès y Carpanin Marimoutou, “el cuestionamiento de nuestra tierra implica la mar. La noción intraducible de seascape conviene perfectamente en este caso : el océano es un paisaje mental, inmenso y vacío, lugar de la trata, de la contratación de mano de obra, de la deportación y de contacto. Lugar de crimen, de separación, lugar de primera transformación, de primera oración unificadora de las diferencias”³⁶. La obra de la artista interroga la contratación indo-guadalupeña a través del concepto de “no-retorno” en el personaje de la mujer-erizo sumergida en un océano tapizado de vacío, un espacio esporádico de lagunas.

De tal modo que el trabajo de Kelly Sinnaph Mary va más allá de las

representaciones occidentales de la concha (objeto de curiosidad, objeto exótico/étnico, objeto turístico; ligado Venus, a San Juan de Compostela, a la fecundidad, al peregrinaje) y crea una mitología personal de identidad, feminista, comprometida con los problemas del Caribe ligados a la travesía, al mito del Kala Pani³⁷ y al no-regreso de los ancestros. Su obra se asemeja a las exploraciones del artista de Trinidad Andil Gosine y a las novelas de la mauricana Ananda Devi. Dichos cuestionamientos buscan rendir cuenta de la consciencia de la diáspora de los “indo-descendientes”.

“Las aguas negras que tuvieron que atravesar, borraron para ellos las huellas, rompieron los vínculos, deshicieron la memoria de una forma tan definitiva que el exilio se convirtió en su patria, no la tierra, ni la isla, sino el exilio”³⁸.

Kelly Sinnaph Mary y Andil Gosine invitan al espectador a cuestionarse sobre la identidad, a un proceso mental en imágenes del “no-regreso” sobre la “maldición de las aguas negras”, la “boga del desplazamiento”, la consciencia “indo-descendiente” incrustada en la diversidad de imágenes de la India. El Kala Pani es la supresión, la desaparición de las flotas en el olvido.

37. Según Ramassamy Nadarassin, el kala pani es una maldición según la cual “algunas clases de hindúes rechazaban atravesar el océano por miedo a ser catalogados como impuros”. Tomada del Código Manú o las Leyes de Manú, esta creencia considera que el hindú se expone a a pasar por lugares sucios”. La maldición produce miedo en muchas personas quienes prefieren continuar en la miseria, la hambruna, la escasez en la India del siglo XIX, antes de arriesgarse a partir. Otros correrán en riesgo de atravesar las aguas negras del coreano con la esperanza de mejorar sus condiciones de vida. Cf. J.R. Ramsamy-Nadarassin, Les travailleurs indiens sous contrat à la Réunion (1848-1948) Entre le retour programme et le début des intégrations, La Réunion, 2012, Thèse pour le Doctorat en Histoire Contemporaine, Université de la Réunion Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Département d'Histoire), Glossaire.

38. Ananda Devi, Le voile de Draupadi, Paris, L'harmattan, 1993, le feu du « Kala pani », p. 127. Ananda Devi, Le voile de Draupadi, Paris, L'harmattan, 1993, le feu du « Kala pani », p. 127.

33. Minakshi Carien, Entretien avec K.Sinnaph Mary, 26 de dinero de 2019, Saint-François.

34. En Vagina, la artista formula cuestionamientos ligados al militarismo feminista, sobre todo en lo que respecta a los vínculos de dominación o a temas incómodos de la sexualidad del cuerpo femenino (Vagina, instalación, 2013)

35. Minakshi Carien, Entretien avec K.Sinnaph Mary, op.cit.

36. Françoise Vergès, Jean-Claude Carpanin Marimoutou, Amarres. Créolisation india-océane, Paris, L'harmattan, 2005, p.25.



Figura 9. Andil GOSINE, Our holy water and mine, frasco de vidrio, agua, 2014 © Andil Gosine.

BIBLIOGRAFIA

- BERTHET, D., 2019, Art et détournement, Paris, L'harmattan.
- BOLDIN, C., 2009, « Études décoloniales et postcoloniales dans les débats français », Cahiers des Amériques latines.
- DEHOORNE, O., MURAT, C., PETIT-CHARLES, N., 2009, « Le tourisme de croisière dans l'espace caribéen : évolutions récentes et enjeux de développement », Études caribéennes [En ligne], 13-14 | Décembre.
- DE ROCHE, C., 1665, Histoire naturelle et morale des îles Antilles de l'Amérique : enrichie d'un grand nombre de belles figures en taille douce, des places & des raretés les plus considérables, qui y sont décrites : avec un vocabulaire caraïbe, Rotterdam.
- DEVI, A., 1993, Le voile de Draupadi, Paris, L'harmattan.
- FALGUIÈRES P., 2003, Les Chambres des merveilles, Bayard-Centurion, coll. « Le rayon des curiosités », Paris.
- FILLIOZAT, V., 2014, La mythologie hindoue. Tome I. Visnu, Paris, Agamat.
- HUNT, J-M., 2018, Désir Cannibale, Exposition d'art contemporain de Guadeloupe, Catalogue de l'exposition collective, du 27 juillet au 19 septembre 2018 Fondation Clément.
- LACOUR, P-Y., 2016, « Coquilles et médailles. Naturalia et artificialia dans les collections de province autour de la Révolution », Gradhiva, 23 |
- LAFONT, A., 2012, 1740, Un abrégé du monde: savoirs et collections autour de Dezallier d'Argenville, INHA, Fage.
- LOUISE, R., 2014, Manifeste du Marronisme moderne : philosophie de l'esthétique – Le métissage culturel, éditions Yehkri.com.
- LOZERE, C., 2014, "Expositions provinciales et identités coloniales au XIXe siècle" in Les expositions: propagande et construction identitaire à travers la fantasmagorie de temps modernes, Revue Diacronie Studi di Storia Contemporanea, n°18, chapitre 5.
- RAMSAMY-NADARASSIN, J-R., 2012, Les travailleurs indiens sous contrat à la Réunion (1848-1948) Entre le retour programme et le début des intégrations, Thèse, La Réunion, Université de la Réunion.
- VERGES, F., MARIMOUTOU, C., 2005, Amarres, Créolisation indiano-céanes, Paris, L'harmattan.



CHRISTELLE LOZÈRE

MCF en Histoire de l'Art, CNRS UMR 8053 LC2S
Université des Antilles



MINAKSHI CARIEN

Docteur en Sciences de l'Art : Praxis, Esthétique et Théorie,
Université d'Artois
Membre de Texte et Culture, l'Université d'Artois
Membre associé du Crillash, Université des Antilles
Membre associé de « Minorit'Art »

THE LET GO : LÂCHER PRISE DANS L'APPEL À L'UNITÉ EXUBÉRANT DE NICK CAVE



Iris Amizlev
Traduction Sarah Tchou

*Un merveilleux changement s'est opéré en moi
Seigneur, tu as changé
Changé
Tu as complètement changé ma vie... ¹*

Pendant trois semaines en juin 2018, Nick Cave a présenté une œuvre d'art interdisciplinaire et multisensorielle à l'armurerie de Park Avenue à New York¹. **The Let Go** (Ndlr "Let Go" signifie *laisser-aller, abandonner et lâcher prise* mais évoque aussi l'idée de libération et de délivrance au sens spirituel) présentait des éléments divers programmés à des heures déterminées pendant certains jours de la semaine. La liste comprenait des performances **Up Right**², des installations dans les salles de réception, une fête dansante dans le Wade Thompson Drill Hall, et l'œuvre **Chase** composée de rideaux mouvants colorés et brillants en Mylar installés tout au long du hall vaste et dégagé.

The Let Go était un appel bon-vivant à l'unité; une invitation à danser et à se sentir libéré de ses inhibitions et de ses angoisses. Toutefois, il existait un contraste frappant entre la festivité et la positivité qui émanaient de l'Armurerie et la motivation du geste de Cave. En dépit des couleurs vives, de la musique revigorante et des performances stimulantes, un sombre message flottait dans l'air.

L'art de Nick Cave est imprégné d'une critique de la société contaminée par le racisme, les meurtres injustes d'hommes noirs non armés, la brutalité policière récurrente et le profilage racial. L'identité afro-américaine de Nick Cave marque sa production artistique depuis l'affaire Rodney King et les émeutes qui ont suivi en 1992 à Los Angeles. Ces événements ont eu un impact profond sur l'artiste et l'ont poussé à contrer le malaise et l'insécurité provoqués par ces images violentes. Cela a mené à la création de son premier *Soundsuit*, ou costume sonore (Ndlr : "sound" signifie son et bruit au sens propre mais est aussi l'attribut de ce qui se voit, se démarque et attire l'attention et est exubérant. Il s'agit également d'un jeu de mot sur le sens supplémentaire de « sound », signifiant sécurité et de protection, comme dans l'expression "safe and sound"), une sculpture portable qui l'a enveloppé dans un bouclier protecteur. Les *Soundsuits* forment un ensemble d'œuvres continu qu'il appelle des peaux secondaires et des armures (entre autres appellations). Ils sont faits de matériaux colorés, notamment du raphia, des perles, des cheveux synthétiques, des cure-pipes et autres objets trouvés. Les armures cachent l'identité de leur porteur et le libèrent ainsi de tout jugement extérieur.

1. The Armory served as a military facility and social club in the 19th century.
2. Since 2015, Up Right has been performed in several cities including Atlanta, Nashville and Chicago.

The Let Go était l'incarnation dans l'espace d'un *Soundsuit* dans lequel le sexe, l'orientation sexuelle, la race et la classe sociale perdaient toute importance; où tout le monde était égal. L'œuvre offrait un environnement sécuritaire, propice à la réunion pour estomper la douleur de la discrimination et de la haine et permettre de guérir : tout le monde était invité à y trouver un sanctuaire et du réconfort.

Une voie d'entrée comme moyen d'ouverture et d'inclusion. C'est ainsi que je vois mon art et son rôle dans le monde. À ce moment de notre histoire collective, nous sommes continuellement confrontés à des obstacles qui nous séparent et qui font de nos différences des éléments négatifs. Je veux offrir la lumière qui rassemble et célèbre nos différences comme une reconnaissance spectaculaire de la puissance de la différence.³

Le Freedom Ball (décrit comme une "parade de la fierté sous acide"⁴) et le concours *Dress to express* (s'habiller pour s'exprimer), inclus dans la programmation du 14 juin, ont mis au premier plan la différence et l'individualité, promouvant et encourageant ainsi l'ouverture d'esprit. Cette soirée, la folie et l'ostentation étaient à l'honneur pour les participants aspirant à gagner des prix en espèces. Pour tous ceux qui se sont habillés, les tenues sont devenues une couche supplémentaire de protection, l'équivalent de revêtir un autre *Soundsuit* à l'abri dans l'univers de Cave.

Pendant les événements *Installation* (le week-end de 11h à 18h), des danseurs professionnels divertissaient et incitaient les gens à s'exprimer par le biais de la musique générée par les meilleurs DJ de New York, avec des invitations à des parties de Twister spontanées, l'apparition de *Soundsuits*, une danse en ligne et un train de la soul, encourageant le public à se déhancher le

long d'un catwalk éclairé⁵. Simultanément, la trajectoire serpentine de *Chase* à travers l'espace créait des cloisons intermittentes (les brins noirs et bleus représentant la police), divisant ou rejoignant les gens qui dansaient ou erraient dans la salle. Notre rôle alternait entre spectateur et participant; dans l'un comme dans l'autre, nous contribuions à la création de l'œuvre d'art de concert avec les professionnels par l'intermédiaire de la transformation de nos corps, mouvements et interactions en médiums artistiques.

Le contexte de groupe et l'énergie collective fomentée grâce aux expériences et aux rencontres partagées ont rendu *The Let Go* hospitalier et accessible, et ont permis à Cave d'accomplir sa quête d'harmonie : "C'est un projet qui concerne vraiment la façon dont vous vous trouvez en interface et en connexion avec les autres."⁶ Pour *Up Right* (les soirs de semaine), le public était assis à la périphérie du hall, au même niveau que la scène ; l'absence de démarcation physique entre les spectateurs et les artistes a renforcé davantage l'accessibilité et l'esprit de communauté de l'œuvre.

Les spectacles *Up Right* étaient ritualisés et chorégraphiés (avec une improvisation facultative), suivant une succession spécifique de mises en scène, commençant par de la musique jouée au piano, l'apparition d'un baryton, l'arrivée d'une chorale, d'un chanteur, de danseurs (initiés) et de leurs habilleuses (praticiennes). Un ton cérémonial dominait l'événement, et tandis que du gospel résonnait dans la salle - parmi les chansons choisies figuraient *You'll Never Walk Alone* et *Changed*⁷, toutes les deux édifiantes et optimistes - nous avons assisté à la construction des *soundsuits*, tandis que les initiés se transformaient en êtres forts, nobles et majestueux.

3. Merci au musicien, compositeur et artiste éducateur Kahil Elzabar, qui a obtenu cette citation par e-mail le 27 Aout 2018. Kahlil a écrit le script et interprété pour la performance *Hear Here* de Cave à Chicago en 2017.

4. Lauren Messman, *Vice US*, 19 juin 2018

5. Pendant la soirée, des *Soundsuits* démontés étaient exposés dans les galeries de l'armurerie.

6. <https://www.youtube.com/watch?v=fyaJMbSe578>

7. Par Gerry and the pacemakers et Tramaine Hawkins respectivement



Photo : Iris Imizlev



Photo : Iris Imizlev

Cave subvertit ici la représentation erronée des corps noirs "exotiques" tels que consommés pendant des siècles par l'esprit colonial de soumission. Les stéréotypes raciaux de personnages soumis et asservis sont remplacés par des personnes réelles qui réclament et réaffirment leur dignité en donnant des exemples de représentations véridiques qui repositionnent le regard blanc pour faire évoluer les perceptions erronées.

L'artiste identifie le moment où les initiés se lèvent pour la première fois dans leur appareil complet comme un rite de passage. Il reconnaît que cette forme de passage lui a manqué en raison de l'absence d'un père dans son éducation ; il s'est inspiré de ce manque pour réaliser une œuvre qui fournit ce processus à de jeunes adultes - les danseurs - qui n'ont pas bénéficié non plus de cette forme de validation.

La référence aux rites de passage dans *Up Right* coïncide avec les phases introduites par l'anthropologue Arnold Van Gennep, qui a identifié trois séquences universelles dans les transitions lors des changements de statut social⁸. Les initiés quittent leur ancienne existence puis commencent une phase de séparation en entrant dans la salle dans une position "mains en l'air, ne tirez pas", tandis qu'ils s'approchent de leurs tabourets désignés. Ils retirent leurs vêtements de ville lentement, devenant vulnérables et méditatifs en attendant leur transformation. La phase liminale se produit lorsque les praticiens, vêtus des blouses et des gants blancs, apparaissent avec des chariots chargés d'éléments de *Soundsuits* et accomplissent la tâche vertueuse et intime d'habiller l'initié dont ils ont la charge, qui oscille entre son état passé et futur.

8. Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*, Chicago: University of Chicago Press, 1960



Photo : Iris Imizlev

Enfin, la phase de réintégration a eu lieu lorsque les initiés se lèvent, méconnaissables et incongrus, et pourtant majestueux dans leurs *Soundsuits*. Après avoir fait le tour de la salle et assumé fièrement leur nouvelle identité, en interagissant parfois brièvement avec les membres du public, ils dansent ensemble, exaltés et célébrant leur passage dans la société en tant qu'êtres formidables et puissants. Après le départ jubilatoire des artistes, le décor revient à son format de boîte de nuit.

L'utilisation du mouvement et de la musique place Cave dans la lignée d'autres artistes à la recherche de nouvelles façons d'impliquer les spectateurs. On peut par exemple considérer *Forty Part Motet* (2001) l'adaptation par Janet Cardiff du *Spem in Alium* (1573) de Thomas Tallis, chanté par le Salisbury Cathedral Choir. L'œuvre comprenait quarante haut-parleurs placés dans l'espace qui abritait la performance, émettant des voix enregistrées séparément pour propulser les visiteurs dans l'univers du texte sacré qui a inspiré la composition.

L'œuvre *Sonic Blossom* (2003) de Lee Mingwei est une œuvre d'art vivante qui impressionne à travers son utilisation des *Leider* de Franz Schubert. Cette œuvre consiste en une offrande à forte charge émotionnelle inspirée par la musique que l'artiste partageait avec sa mère malade ; un chanteur d'opéra parcourait les galeries du lieu d'accueil et choisissait un visiteur à qui il proposait un cadeau sous forme de chanson. Si l'individu acceptait, il était conduit vers une chaise et le chanteur, debout à plusieurs mètres de lui, lui dédiait l'un des cinq *Leider* sélectionnés par Mingwei pour la pièce. Une énergie palpable passait entre chanteur et le récepteur. Selon Mingwei, la vibration de la voix est touchante de façon magique. Bien que l'interaction soit individuelle, plusieurs personnes peuvent être touchées lorsqu'elles regardent et écoutent.

D'une façon similaire, *The Let Go* avait le potentiel d'apaiser et de reconforter le public et les artistes en rassemblant les gens et en dirigeant leur attention commune sur une œuvre d'art originale pendant un bref moment qui reste cependant mémorable dans le



Photo : Iris Imizlev

temps. Cave a expliqué cela : "Avec tout ce qui se passe sur le plan politique, comment trouver un refuge pour libérer l'angoisse et la frustration ? Quelle meilleure façon que sur une piste de danse ?"⁹ Il fait appel aux sentiments de sécurité et d'acceptation dont il jouissait dans sa jeunesse en tant qu'Afro-Américain homosexuel dans les clubs de danse pour créer un refuge dans lequel cette sensation s'étend à tous ceux qui ont participé à *The Let Go*. Sa formation passée de danseur a également suscité l'aménagement de la piste de danse et a façonné la partie performative de son œuvre en général, évidente dans *Up Right*.

Les disciplines de la danse, de la musique et de l'art-thérapie ont établi que les activités créatives contribuent au bonheur, à la santé et au bien-être¹⁰. Conscient du pouvoir de guérison de l'art, Cave a conçu *The Let Go* pour offrir un répit réparateur et changer la façon dont nous nous engageons les uns avec les autres en utilisant le mouvement comme

forme d'expression pour la diplomatie et la réconciliation. Pour Cave, ce n'est pas seulement l'œuvre d'art qui est importante : les interactions expérientielles et sociales qui se déroulent à l'intérieur qui sont tout aussi cruciales.

En conséquence, à travers ses projets à grande échelle et inclusifs, Cave offre des possibilités de rencontres et de collaborations à des groupes locaux mais disparates ; les processus créatifs et logistiques menant aux performances font partie intégrante des œuvres¹¹. Autant que possible, les groupes défavorisés et marginalisés sont impliqués, notamment les personnes des quartiers pauvres, les adultes handicapés sans domicile fixe, les anciens sans-abris vivant avec le VIH/sida, les jeunes LGBTQ et d'autres personnes confrontées à l'analphabétisme et au chômage. Ils font des accoutrements en atelier pour les représentations culminantes, ce qui leur donne un sentiment de fierté, d'accomplissement et de connexion. Ce débouché productif facilite également

9. <https://www.youtube.com/watch?v=fyaJMbSe578>

10. Helen Payne, Ed., *Dance Movement Therapy: Theory and Practice*, London and New York: Routledge, 2017; Barbara L. Wheeler, Ed., *Music Therapy Handbook*, New York: Guilford Press, 2015; *Art Therapy. Journal of the American Art therapy Association*, Alexandria, Virginia.

11. Pour illustrer la complexité inhérente à un projet tel que *As Is*, 2016, in Shreveport, Indiana, voir: <https://www.youtube.com/watch?v=wVdIGBSQy78>

l'expérience du "flow"¹² (Ndlr : état de transe dérivé de l'absorption complète d'un individu par une tâche ou une activité créative pendant lequel l'égo, les considérations personnelles et le temps s'effacent temporairement face à un objectif qui dépasse l'individu) puisqu'ils se concentrent sur des tâches artistiques telles que le perlage. En fait, toutes les personnes impliquées dans le travail de Cave sont en mouvement ; les spectateurs en profitent pour apprécier un événement irrégulier en dehors de la réalité quotidienne et les artistes sont pleinement concentrés sur leur expression créative, jouissant d'un état d'accomplissement accru. Cave a invité de nombreuses organisations communautaires à assister à *The Let Go*, parmi lesquelles des hula-hoopers, des chorales d'église, des

groupes scolaires et des praticiens de yoga. Le fait que les danseurs de *Up Right* aient été sélectionnés en fonction de leur biographie - la priorité a été donnée à ceux qui avaient surmonté des obstacles majeurs - est révélateur d'un objectif visant à donner du pouvoir à ceux qui bénéficieraient le plus de l'expérience du port d'un *Soundsuit*. Lors du casting et des répétitions, les danseurs ont reçu des fiches avec des mots tels que "empathie", "compassion" et "connexion" pour les préparer aux représentations, clarifiant ainsi les intentions de Cave. *The Let Go* était son cadeau d'espoir à une population en proie à l'angoisse, en accord avec l'empathie qui anime sa mission de redonner à la communauté à travers son art.

12. Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, New York: Harper & Row, 1990.



IRIS AMIZLEV

Iris Amizlev, Ph.D. est historienne d'art et conservatrice spécialisée en Pop Art, Land Art et art contemporain. Elle vit à Montréal avec sa famille et travaille au Musée des Beaux Arts de Montréal en tant que conservatrice des arts interculturels.

À PROPOS DE NICK CAVE

Nick Cave est un artiste multidisciplinaire né le 4 février 1959 et basé à Chicago. À l'âge de 8 ans, il a appris de sa mère la complexité et le défi d'être Noir en Amérique. Cave a appris qu'il devrait opérer dans un monde qui pourrait travailler contre lui, et qu'il devrait se construire une carapace afin de se protéger. Il se souvient d'avoir été victime de profilage racial, d'avoir été entouré par la police et d'avoir reçu l'ordre de s'allonger par terre parce qu'une épicerie voisine venait d'être cambriolée. Au lieu de se laisser emporter par la rage, son impulsion a été de devenir un messager, un éducateur et un activiste, et de créer un art qui appelle au dialogue afin d'inspirer l'espoir, de susciter le changement et, possiblement permettre de guérir.

Cave utilise la danse, la performance, la sculpture, l'installation, la vidéo et le son pour créer des visuels colorés, vibrants et excitants. Cette production vient cependant d'un endroit sombre ; derrière la façade de ses œuvres apparemment joyeuses, Cave met en évidence le racisme systémique qui sévit dans les communautés noires. La couleur et le mouvement sont des dispositifs séduisants qui attirent le spectateur. Au fil de l'exploration, ces références se montrent de manière évidente. Récemment, dans la forêt scintillante d'ornements de pelouse métalliques denses accrochés dans son installation massive, *Until* (2017), un examen plus approfondi révèle des mobiles tournants (faits sur mesure) avec des images de fusils, de balles, de larmes et de cibles, en rapport avec la violation récurrente des droits des personnes Noires non armées par la police¹. Les tondi de sa série *Weather or Not* (2018) représentent des cartes superposées de schémas météorologiques catastrophiques sur des scans de jeunes noirs souffrant de SSPT dû au choc causé par la violence armée.

Le projet communautaire actuel de Cave, *AMENDS* (juin 2020), vise à éradiquer le racisme². Instaurée suite au meurtre de George Floyd le 25 mai dernier, cette installation d'art public - conçue avec son partenaire professionnel et de vie, Bob Faust - nécessite la collaboration et une profonde introspection de la part des participants. Le premier volet, intitulé *Letters to the World Toward the Eradication of Racism* (*Lettre au Monde pour l'éradication du racisme*) présente des réflexions et des témoignages manuscrits sur les fenêtres de Facility (sa galerie et espace de création). *Dirty Laundry* présente des notes sur des rubans jaunes suspendus sur des cordes à linge sur la rue opposée (Carl Schurz High School), et le troisième volet lancera un appel à l'action au niveau mondial. Contribuer à cette initiative exige de se montrer vulnérable et implique sa volonté de reconnaître son rôle dans la perpétuation du racisme. En somme, présenter des excuses et faire amende honorable peut être cathartique et devenir un catalyseur de changement.

Lors de son éloge funèbre au service commémoratif de George Floyd à Minneapolis le 4 juin 2020, le révérend Al Sharpton a exhorté la fin des inégalités raciales, des injustices et de l'oppression des Noirs aux États-Unis : "Enlevez votre genou de notre cou !"³ Pour ceux qui vivent à l'ère de la reconnaissance et de la responsabilité, il sera essentiel, pour mettre fin au racisme, de remettre en question la responsabilité et le rôle de chacun face à un système dans lequel l'intolérance, la violence et la haine ciblées sont acceptables et ne donnent lieu qu'à de faibles représailles, et de promouvoir ensuite la justice. L'art de Nick Cave encourage ces conversations et constitue un bel antidote aux conséquences dévastatrices causées par des âmes assombries par la discrimination et une haine maligne.

1. Exposition au MASS MoCA, North Adams, MA; Tramway, Glasgow; Carriageworks, Sydney; Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville, between 2017-2021

2. <http://facilitychicago.org/#/amends/>

3. <https://www.rev.com/blog/transcripts/reverend-al-sharpton-george-floyd-funeral-eulogy-transcript-june-9>

THE LET GO: NICK CAVE'S EXUBERANT CALL FOR UNITY



Iris Amizlev

A wonderful change has come over me
Lord you've changed
Changed
You've changed my life complete...¹

1. Tramaine Hawkins, *Changed*, 2003.

During three weeks in June 2018, Nick Cave presented an interdisciplinary and multisensory artwork in the Park Avenue Armory of New York City.² The Let Go featured various components during designated hours on specific days of the week, including Up Right performances³, installations in reception rooms, a dance party in the Wade Thompson Drill Hall, and Chase, kinetic, colourful and shiny Mylar curtains that occupied and animated the hall's vast, unobstructed space, throughout.

The Let Go was a high-spirited appeal for unity, an invitation to dance and feel liberated from inhibitions and anxieties. However, the sharp contrast between the festivity and positivity emanating out of the Armory and the motivation for Cave's gesture was stark; despite the bright colours, invigorating music and stimulating performances, a sombre message lingered.

The art of Nick Cave is infused with a critique against a society contaminated by

racism, the unjust killings of unarmed black men, recurring police brutality and racial profiling. Cave's identity as an African American has marked his artistic production since the Rodney King beating and ensuing riots in Los Angeles in 1992. These events had a profound impact on the artist who struggled with the unease and insecurity that the violent images provoked, instigating the creation of his first Soundsuit, a wearable sculpture that encased him in a protective shield. This ongoing body of work that he calls secondary skins and suits of armour, among other labels, is made with colourful materials including raffia, beads, synthetic hair, pipe cleaners and other found objects. Soundsuits hide their wearer's identity, thereby freeing them from external judgement.

The Let Go embodied a Soundsuit in which gender, sexual orientation, race and class were irrelevant, and everyone was equal. It provided a safe environment in which to come together, to erase the sting of discrimination and hatred and to heal; everyone was welcome to take sanctuary and find solace.

2. The Armory served as a military facility and social club in the 19th century.
3. Since 2015, Up Right has been performed in several cities including Atlanta, Nashville and Chicago.



Photo : Iris Imizlev

A way in as a way to open and include. This is how I look at my art and its role in the world. At this time in our collective history, we are continually pushed up against obstacles that separate us and point to our differences as negatives. I want to provide the light that gathers and celebrates our differences as a spectacular acknowledgment of the power of difference.⁴

The Freedom Ball (described as a "pride parade on acid"⁵) and 'Dress to express' competition (part of the associated programming, on June 14) embraced difference and individuality, thereby promoting and encouraging open-mindedness. For this evening, wild and outrageous was best as people vied for cash prizes, and for those who dressed up, outfits became an extra layer of protection, like donning another Soundsuit within Cave's sheltered universe.

4. Thank you to musician, composer, interdisciplinary artist and educator, Kahil Elzabar, who obtained this quote via e-mail, 27 August 2018. Kahil wrote the script and performed for Cave's Hear Here performance in Chicago, 2017.
 5. Lauren Messman, "Nick Cave's Freedom Ball Was a Pride Parade on Acid," 19 June 2018, Vice Us.

During Installation hours (week-ends from 11:00 am-6:00 pm), professional dancers entertained and enticed people to express themselves through music generated by New York's finest DJs, with sudden invitations to play twister, the appearance of Soundsuits, a line dance, and a soul train that prompted sashaying down a lit-up runway.⁶ Meanwhile, Chase created intermittent partitions during its serpentine trajectory through the space (the black and blue strands representing police), dividing or joining people dancing or wandering. Our role varied from spectator to participant; either way, we created the artwork, along with the performers, as our bodies, movements and interactions became mediums.

The group setting and collective energy garnered through shared experiences and encounters made The Let Go hospitable and approachable, and fulfilled Cave's quest for harmony: "It's a project that's really about how

6. During the party, disassembled Soundsuits were on display in the Armory's side galleries.



Photo : Iris Imizlev

you find yourself interfacing and connecting with others.”⁷ For Up Right (weekday evenings), audiences sat around the hall’s periphery on the same level as the stage; the lack of a physical demarcation between spectators and performers further enhanced the work’s accessibility and communal spirit.

Up Right performances were ritualized and choreographed (with optional improvisation), following a specific succession of enactments, from the initial piano music, appearance of a baritone, to the arrival of a choir, singer, dancers (initiates) and their dressers (practitioners). A ceremonial tone dominated the occasion, and as gospel music resonated in the hall - among the songs chosen were You’ll Never Walk Alone and Changed,⁸ both uplifting and optimistic – we watched the construction of Soundsuits as initiates were transformed into strong, noble and majestic beings.

Here, Cave subverts the misrepresentation of ‘exotic’ black bodies that have been consumed by the colonial spirit of subjugation

for centuries. Racial stereotypes of submissive and subservient figures are replaced by real people reclaiming and reasserting their dignity, exemplifying truthful portrayals that reposition the white gaze and thus, effecting change from wrongful perceptions.

The artist identifies the moment when initiates first rise, fully adorned, as a rite of passage. He acknowledges missing that form of delivery due to the absence of a father during his upbringing; this privation inspired him to make a work that would provide the process for young adults – the dancers - who didn’t benefit from a form of validation either.

The reference to rites of passage in Up Right coincides with the phases introduced by anthropologist, Arnold Van Gennep, who identified three universal sequences in transitions during changes in social status.⁹ Initiates departed from their former existence and began the separation phase upon entering the hall in a ‘Hands up, don’t shoot stance’, approaching their designated stool. They removed their street clothes slowly,

7. <https://www.youtube.com/watch?v=fyaJMbSe578>

8. By Gerry and the Pacemakers and Tramaine Hawkins, respectively.

9. Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*, Chicago: University of Chicago Press, 1960.



Photo : Iris Imizlev

becoming vulnerable and meditative as they awaited their transformation. The liminal period occurred when practitioners, wearing white lab coats and gloves, appeared with carts loaded with Soundsuit components and fulfilled the virtuous and intimate task of dressing the initiate under their care, who was hovering between their past and upcoming state.

Finally, reintegration transpired when initiates rose, unrecognisable and unfamiliar, yet regal in their Soundsuits. After walking around the hall and assuming their new identities proudly, occasionally interacting briefly with members of the audience, they danced in unison, exultant while celebrating their passage into society as formidable and powerful beings. Following the performers' jubilant departure, the setting reverted to its nightclub format.

Using movement and music situates Cave with other artists seeking novel ways to involve viewers. Consider *Forty Part Motet*, 2001, Janet Cardiff's adaptation of Thomas Tallis' *Spem in Alium* (1573), sung the

Salisbury Cathedral Choir. Forty speakers are placed according to the space that harbours them, emitting separately recorded voices that propel visitors into a realm of the sacred text that inspired the composition.

Lee Mingwei's *Sonic Blossom*, 2013, is a living artwork that impresses through Franz Schubert's *Leider*. Stirred by music that the artist shared with his ailing mother, this work consists of an offering; an opera singer roams through the hosting venue's galleries and chooses a visitor to whom they propose a gift of song. If the individual accepts, they are led to a chair and the singer, standing several meters away, bequests them with one of the five *Leiders* that Mingwei selected for the piece. A palpable energy passes through the singer and receiver; Mingwei explains that the vibration of voice is touching in a magical way. While the interaction is singular, multiple people can be affected as they watch and listen.

Equally, *The Let Go* had the potential to appease and comfort the public and performers by bringing people together and

directing their common attention to a novel artwork for a brief, albeit memorable moment in time. Cave explained that: "With all that's going on politically, how do we find refuge to release the anguish and frustration? What a better way than on a dance floor?"¹⁰ Recalling the feelings of security and acceptance that he enjoyed as a gay, African American man in dance clubs in his youth, he fashioned a haven in which this sensation was extended to those participating in *The Let Go*. His former training as a dancer also elicited the dance floor arrangement and has shaped the performative part of his oeuvre in general, evident in *Up Right*.

The fields of dance, music and art therapy have established that creative activities contribute to happiness, health and wellbeing.¹¹ Cognizant of the power of art to heal, Cave conceived *The Let Go* to provide restorative respite and change the way we engage with one another by using movement as a form of expression for diplomacy and reconciliation. It was not just the artwork that was important for Cave, it was the experiential and social interactions that took place inside that were crucial.

Correspondingly, through his grand scale and inclusive projects, Cave offers possibilities for local but disparate groups to meet and collaborate; creative and logistical processes leading to performances are integral parts of the works.¹² When viable, disadvantaged and marginalised groups are involved, including people from poor neighbourhoods, homeless adults with disabilities, formerly homeless individuals living with HIV/AIDS, LGBTQ youth, and others dealing with illiteracy and joblessness. They make accoutrements for the culminating performances in workshops, giving them a sense of pride, fulfilment

and connection. This productive outlet also facilitates the experience of flow as they focus on artistic tasks such as beading. In fact, everyone implicated in Cave's work is in flow; spectators benefit by appreciating an irregular event outside everyday reality and performers are fully concentrated on their creative expression, enjoying a heightened state of accomplishment.¹³ Cave invited numerous community organisations to attend *The Let Go*, such as hula-hoopers, church choirs, school groups and yoga practitioners.

The fact that *Up Right* dancers were selected according to biographies - precedence was given to those who had overcome major obstacles - is indicative of an objective to empower those who would most benefit from the experience of wearing a Soundsuit. In casting and rehearsals, dancers were given flashcards with words like empathy, compassion and connection to prepare them for performances¹⁴, further clarifying Cave's intentions. *The Let Go* was his gift of hope to a populace in angst, consistent with the empathy that drives Cave's mission to give back to the community through his art.

10. <https://www.youtube.com/watch?v=fyaJMbSe578>

11. See Helen Payne, Ed., *Dance Movement Therapy: Theory and Practice*, London and New York: Routledge, 2017; Barbara L. Wheeler, Ed., *Music Therapy Handbook*, New York: Guilford Press, 2015; *Art Therapy. Journal of the American Art therapy Association*, Alexandria, Virginia.

12. For an example of the complexity inherent in a project such as *As Is*, 2016, in Shreveport, Indiana, see: <https://www.youtube.com/watch?v=wVdIGBSQy78>.

13. Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, New York: Harper & Row, 1990.

14. Melena Ryzik, "Nick Cave Wants You to Work It Out on the Dance Floor", *The New York Times*, 8 June 2018.



IRIS AMIZLEV

Iris Amizlev, Ph.D. is an art historian and curator specializing in Pop Art, Land Art and contemporary art. She lives in Montreal with her family and works at the Montreal Museum of Fine Arts as curator of Intercultural Arts.

ABOUT NICK CAVE

Chicago-based, multidisciplinary artist, Nick Cave, was taught about the complexity and challenge of being Black in America from his mother when he was 8 years old. Cave learned that he would have to operate in a world that could work against him, and that he would have to build a thick skin in order to protect himself. He recalls being racially profiled, surrounded by police and ordered to lie down on the ground because a nearby grocery store had just been robbed. Instead of lashing out in rage, Cave's impulse has been to become a messenger, educator and activist, and make art that calls for dialogue in order to inspire hope, instigate change, and hopefully, heal.

Cave uses performance, sculpture, installation, video and sound to create colourful, vibrant and exciting visuals. But this production comes from a dark place; behind the façade of his seemingly joyful artworks, Cave highlights systemic racism, racial inequalities and injustices, and unarmed black people being violated by police. Color and movement are alluring devices drawing viewers in, and while exploring, these references become evident. Recently, within the glittery forest of densely packed metallic lawn ornaments hanging in Cave's massive installation, *Until*, 2017, closer inspection reveals (custom-made) spinning mobiles with images of guns, bullets, teardrops and targets.¹ His series of wire tondos, *Weather or Not*, 2018, depicts superimposed maps of catastrophic weather patterns on scans of black youth suffering from PTSD due to trauma stemming from gun violence.

Cave's current community-based project, *AMENDS* (June 2020), is intended to eradicate racism.² Instigated by George Floyd's murder on May 25, 2020, this public art installation - conceived with his professional and life partner, Bob Faust - requires collaboration and profound introspection about racism from participants. The first component, *Letters to the World Toward the Eradication of Racism*, features hand-written reflections and testimonials on the windows of Facility, Cave's creative space and gallery. *Dirty Laundry* presents notes on yellow ribbons hanging from clothes lines across the street, at Carl Schurz High School, and the third installment will call for action globally. Contributing to this initiative demands vulnerability and implies a willingness to acknowledge one's part in perpetuating racism. Ultimately apologizing and making amends can be cathartic and become a catalyst to bring about change.

Reverend Al Sharpton was enraged during his eulogy at George Floyd's memorial service in Minneapolis on June 4, 2020, demanding an end to the oppression of black people in the United States: "Get your knee off our necks!"³ For those living in this age of reckoning and accountability, questioning one's responsibility and role in confronting a system in which targeted intolerance, violence and hatred is acceptable and subsequently promoting equality, will be vital to ending racism. Nick Cave's art fosters these conversations and is an antidote to the devastating consequences caused by souls darkened with discrimination and malignant loathing.

1. Exhibited at MASS MoCA, North Adams, MA; Tramway, Glasgow; Carriageworks, Sydney; Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville, between 2017-2021.

2. <http://facilitychicago.org/#/amends/>

3. <https://www.rev.com/blog/transcripts/reverend-al-sharpton-george-floyd-funeral-eulogy-transcript-june-9>

EXOTISME, ANIMISME ET TECHNOCHAMANISME



Henri Tauliaut

OU SONT LES NOUVEAUX EXOTISMES DE L'ART CONTEMPORAIN ?
WHERE ARE THE NEW EXOTICISMS IN CONTEMPORARY ART?
¿DÓNDE ESTÁ EL NUEVO EXOTISMO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO?

4

140

Proposer un texte sur l'exotisme me semble intéressant à partir du moment où, à la fin de celui-ci, nous dégageons des idées, des connaissances pertinentes pour nous. Le "nous" désigne la minorité des Afro-descendants d'Amérique ayant conservé des strates des cultures animistes. Ce "nous" correspond aux "Exotiques", au regard de l'Occident.

Pour le lecteur, il s'agit de comprendre qu'il y a un changement de points de vue. Sur le sujet, rappelons le travail passionnant des anthropologues Philippe Descola sur les ontologies¹ et d'Edouardo Vivieros de Castro sur les concepts de perspectivisme et de multinaturalisme². Dans ce changement de perspective, que pense l'exotique de lui-même ? Que pense-t-il de l'autre ? Avec cette inversion du regard, est-ce que l'Occident est exotique à ses yeux ? Existe-t-il un contre exotisme ?

Mais avant de développer, voyons ce que dit le centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, sur l'exotique et l'exotisme :

"I. – Adj. [En parlant de pers. ou de choses envisagées p. réf. au pays ou à la culture propres du locuteur] Qui est relatif, qui appartient à un pays étranger, généralement lointain ou peu connu; qui a un caractère naturellement original dû à sa provenance. Décor, genre, mode exotique; impressions, rêves, souvenirs

*exotiques; personnages, peuples, races exotiques"*³.

Il est clair que l'on devient exotique par rapport à un référent. Donc, il semble que scientifiquement, le parisien puisse être considéré comme exotique aux yeux d'un amérindien Kalina. Mais est-ce si simple ? Afin de mieux définir l'origine de l'adjectif exotique, le CNRTL dit :

*"XVI^e siècle. Emprunté, par l'intermédiaire du latin *exoticus*, "étranger, exotique", du grec *exôtikos*, "du dehors, extérieur". Relatif à un pays étranger, généralement lointain ou peu connu, présentant d'évidentes différences avec celui qui sert de référence"*⁴.

Les termes "étranger" et "exotique" sont donc proches et les notions de "centre" et de "territoire" sont centrales. Alors, la question demeure : est-ce qu'un touriste chinois parle d'exotisme lorsqu'il voyage en Grèce pour découvrir les trésors de l'Antiquité ? La réponse n'est pas évidente. Si elle est positive, alors tout un chacun peut se targuer d'être l'exotique d'un autre. Par contre, si elle est négative, cela voudrait-il dire que l'exotisme n'est employé que par les Occidentaux ? Que cette terminologie ferait alors partie d'un vocabulaire qui serait spécifique à l'Occident et que l'on pourrait qualifier cette terminologie, d'anthropologique, par Claude Lévi-Strauss, d'ethno-centrée par Philippe Descola, de coloniale par Frantz Fanon ?

1. Descola Philippe, Par-delà nature et culture, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2015.

2. Vivieros de Castro Eduardo, Métaphysiques cannibales, Paris, PUF, coll. « Métaphysiques », 2009.

3. <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/exotique>

4. <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/exotique>



Le chercheur suisse Lionel Gauthier, dans l'article "L'occident peut-il être exotique ? De la possibilité d'un exotisme inversé"⁵, propose une analyse pertinente de l'exotisme à partir de différentes pistes constituant un exotisme inversé. Parmi celles-ci, il y aurait l'exotisme de renvoi, l'exotisme à l'envers, le contre-exotisme et l'exotisme souverain. Afin d'ouvrir son enquête, Lionel Gauthier dit :

"Étudier l'exotisme, c'est travailler sur l'ailleurs. Toutefois, n'est pas exotique qui veut. L'exotisme relève en effet d'un ailleurs spécifique, un ailleurs où il fait beau et chaud, où poussent palmiers et cocotiers...Parallèlement, l'exotisme dépend également d'un ici spécifique, l'Occident. En effet, comme le note Jean-François Staszak, "ce sont les Occidentaux qui, lors des phases d'exploration puis de colonisation, ont défini l'ailleurs et délimité l'exotisme"⁶.

Le chercheur Koffi Anyinefa propose un exotisme de renvoi ou exotisme post-colonial : "Serait l'objet de tout discours culturel portant sur les ex-métropoles et qui émanerait de ressortissants d'anciennes colonies"⁷. Selon L. Gauthier, la notion d'étrangeté est nécessaire pour parler d'exotisme, aussi celle d'extranéité qui correspond à ce que Jean-Marc Moura définit comme l'éloignement, la distance physique. A cela, il faut ajouter que l'exotisme est une relation et que, comme toute relation, "elle est le lieu du surgissement du pouvoir", selon Claude Raffestin. Or, l'exotisme est la reconnaissance de la domination de l'autre ; ce qui fait que l'exotisme de renvoi serait une contradiction car opposant la puissance (l'exotisme) et la rébellion (le renvoi) selon L. Gauthier, l'auteur rappelle que :

"L'Occident n'ayant jamais abandonné sa domination sur le monde depuis la naissance de l'exotisme, tous ses opposants sont des rebelles, et les voyageurs venus d'autres civilisations, y

arrivent comme des sujets qui entreraient au palais du roi. Or, on admire, on déteste, ou on craint le roi, mais on ne le regarde pas de haut"⁸.

L'auteur Victor Segalen, dans son ouvrage *Équipée*, propose le terme d'exotisme à l'envers :

"La curiosité chinoise donne envie de cracher à travers la champignonnière des figures écarquillées. Mais, ici, rien que de noble, et un grand exotisme à l'envers : ces regards sont plus inconnus que tout ; évidemment, ces gens aperçoivent pour la première fois au monde, l'être aberrant que je suis parmi eux"⁹.

L'auteur Tzvetan Todorov considère que Segalen confond en fait exotisme et altérité, car avec l'exotisme, celui qui regarde, a la position du dominant et donc regarde l'autre avec une certaine condescendance.

Les chercheurs Jean-Didier Urbain puis Rodolphe Christin, argumentent en faveur d'un contre-exotisme, autour de l'opposition "voyageur" contre "touriste". Le touriste est dans une posture pleinement à la recherche d'exotisme tandis que le voyageur chercherait à se fondre dans la culture autochtone de manière "endotique". R. Christin explique :

"L'endotisme, cette logique qui exprime le désir d'une appropriation cognitive et pratique socialement et culturellement valide, c'est-à-dire la volonté d'un accès à la réalité de l'autre à la manière de l'autre"¹⁰.

Idéale, quand on est intéressé par la rencontre, cette posture est, dans les faits, difficile à mettre en place. Car, nous voyageons toujours avec nos codes, nos jugements, nos valeurs, notre culture. Et même si nous cherchons à nous fondre dans une autre culture, une grande partie de nos bagages culturels reste présent, de façon inconsciente.

5. Gauthier Lionel. L'occident peut-il être exotique ? De la possibilité d'un exotisme inversé, In : Le Globe. Revue genevoise de géographie, tome 148, 2008, l'exotisme. P. 47-64.

6. Gauthier Lionel. L'occident peut-il être exotique ? De la possibilité d'un exotisme inversé, In : Le Globe. Revue genevoise de géographie, tome 148, 2008, l'exotisme. P. 48.

7. Koffi Anyinefa, Le Metro parisien: Figure de l'exotisme postcolonial, Pennsylvanie, French Forum, Volume 28, Number 2, 2003, P. 78. <https://muse.jhu.edu/article/50800/pdf>

8. Gauthier Lionel. L'occident peut-il être exotique ? De la possibilité d'un exotisme inversé, In : Le Globe. Revue genevoise de géographie, tome 148, 2008, l'exotisme. P. 50.

9. Segalen Victor, Equipée, Paris, Gallimard, 1983.

10. Christin Rodolphe, L'Imaginaire voyageur ou l'expérience exotique, Paris, L'Harmattan, 2000.



Un dernier type d'exotisme inversé est proposé par l'auteur J.F. Staszak sous le nom d'exotisme souverain :

*"En effet, en offrant un statut nouveau à l'indigène, un statut d'acteur détournant le regard occidental à son profit, l'exotisme souverain achève en quelque sorte l'un des derniers relents du colonialisme, le privilège de délimitation de l'exotisme"*¹¹.

C'est par cette attitude que "l'exotisé" peut devenir maître de sa propre représentation dans l'imaginaire occidental. Audronė Žukauskaitė¹² décrit cela comme un "processus d'auto-exotisation"¹³. Le choix de ce positionnement peut être guidé par la volonté d'utiliser l'exotisme à son avantage en l'intégrant dans une démarche d'affirmation de son identité ou simplement à des fins touristiques et commerciales, en répondant aux attentes des visiteurs. L'exotisme souverain, dans ce second cadre, cherche à répondre à la question : "Qu'est-ce que l'Occident veut de nous ?". Cette démarche d'auto-exotisation est bien connue à travers les différentes zones touristiques du monde, et singulièrement dans nos îles de la Caraïbe, où le doudouisme a laissé place à une folklorisation de la culture. Les robes et coiffes en madras, qui ne sont évidemment pas les vêtements du quotidien de ses acteurs, sont arborées lors de "cérémonies" concoctées pour les touristes, à grand renfort de danses et de tambours. Étrangement, le tambour et les danses traditionnelles sont des éléments qui sont défendus comme faisant partie des symboles identitaires. Selon Jean-François Staszak, l'objectif de l'exotisme souverain (identitaire) est d'affirmer, voire, de protéger une identité qui serait en danger. Les poètes et artistes du Brésil sont parmi les premiers à avoir développé l'auto-exotisation en créant le mouvement anthropophage qui récupéra des éléments constitutifs de l'exotisme brésilien et en l'affirmant de façon spectaculaire. Par contre, le danger de figer les éléments d'une culture est le risque de la

folklorisation, voire, de la muséification, qui peut conduire à la mort de celle-ci. Kwame Anthony Appiah rappelle : "Les sociétés qui n'évoluent pas ne sont pas authentiques. Elles sont tout simplement mortes"¹⁴.

Après avoir présenté et résumé les différentes formes d'exotisme inversé, répertoriées et analysées par le chercheur suisse Lionel Gauthier, je souhaite communiquer ma vision d'artiste chercheur.

Depuis deux décennies, je m'intéresse aux rapports entre art & sciences et dirige mes recherches dans deux directions principales: les arts digitaux et la performance. J'inclus, dans ma pratique d'art digital, le numérique et le Bio-Art. En décembre 2019, j'ai finalisé une thèse sur ces sujets, dont le titre est : *Arts biologique et numérique en relation avec le vivant chez les artistes contemporains de la Caraïbe et du continent américain*.

De façon générale, j'expose et performe dans la Caraïbe, en Amérique du Sud et du Nord, en France, au Sénégal et en Chine. Un grand honneur me fut donné en 2015, celui de représenter la Guadeloupe/France à la 12^e Biennale de La Havane avec *Jungle Sphère 3.0*.

Concernant le volet performatif, je réalise depuis 2015, une série de performances avec la chorégraphe performeuse Annabel Guérédrat. Ensemble, nous avons développé les mondes artistiques *Aqua*, *Iguana*, *Afro-Punk* et *Techno-Chamane* et nous co-dirigeons le laboratoire *Cyber Afro-Punk* autour des pratiques performatives et land art à la Savane des Pétrifications en Martinique. Nous avons aussi créé le Festival International d'Art Performance de la Martinique en 2017 et 2019.

Ce qui m'intéresse en tant qu'artiste, c'est ce que je propose comme images, représentations. Par exemple, quels sont les territoires que je peux explorer ? Qu'est-ce qui est, pour moi, de l'ordre du nécessaire,

11. Staszak Jean-François. "Other/otherness", in International Encyclopedia of Human Geography, Elsevier Amsterdam, 2008.

12. Audronė Žukauskaitė est chef de recherche à l'Institut lituanien de recherche sur la culture.

13. Schon Nathalie, L'Auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises, Karthala, Paris, 2003.

14. Appiah Kwame Anthony, La diversité culturelle, une fausse bonne idée, Courrier International, n° 808, 2006, pp. 48-50.

voire, du vital ? Comme la plupart des gens, j'ai le désir de découvrir d'autres cultures. Par contre, j'essaie d'éviter de me retrouver dans une forme d'exotisme car j'associe l'exotisme à un regard superficiel sur les choses et les êtres. Ce type de regard peut n'être que juste esthétique : comme celui que l'on pose sur un paysage dans cette transe méditative nous possédant et possédant le lieu ou la chose. Le regard que j'essaie de poser sur une culture autre, est dirigé vers son intériorité. Il s'agit de voir comment, avec cette civilisation, ces peuples, il est possible de rentrer en relation ; voir comment communiquer avec ses détenteurs à des niveaux qui ne sont pas juste formels. Ma posture est à l'opposé de celle Pablo Picasso. Pour l'artiste espagnol, du début du XX^e siècle, il s'agissait, avant tout, de récupérer des formes pour les intégrer dans l'art du Cubisme (un mouvement d'art moderne) sans se préoccuper des autres strates. Pour moi, il s'agit d'être aussi dans une dimension plastique, symbolique, philosophique et spirituelle, afin de faire corps avec cette autre culture. Il me semble que c'est là tout l'enjeu de la rencontre. Plus généralement, ce qui est essentiel, c'est, qu'en tant qu'individus, en tant que peuples, nous sachions comment faire pour nous recentrer, pour avancer, pour nous nourrir. Ce sont des problématiques plus importantes que celles liées à l'exotisme.

Par ailleurs, comme le souligne le chercheur Koffi Anyinefa, dans la majorité des cas, les anciens colonisés, au nombre desquels font partie les cultures caribéennes, ont une impossibilité à être dans un regard neutre en ce qui concerne leurs racines, qu'elles soient africaines, européennes, amérindiennes ou autres. Il y a une part rêvée, fantasmée même. Peut-être que là aussi il y a une réelle forme d'exotisme de renvoi. Il est clair que la réalité est rarement l'équivalent du rêve et que les diasporas ne peuvent pas revenir aux origines sans nouvelles adaptations. Autrement dit, les peuples d'Amérique diasporique sont inédits.

Images, représentations, mythes sont des formes qui sont en contradiction avec la superficialité de l'exotisme naturaliste. Car

ce sont eux qui nous permettent d'avoir des bases, d'avoir un centre.

Pour un artiste contemporain, d'ici ou d'ailleurs, il est maintenant difficile d'être dans un pur exotisme à la Gauguin, car les questions d'appropriation culturelle sont mondialement débattues et les cultures minoritaires ont de plus en plus les moyens de revendiquer leurs propres inventions. Chez une majorité d'artistes d'Amérique du Sud et de la Caraïbe, il y a une grande difficulté à être dans le discours de l'art contemporain. Car cela revient, pour eux, à être dans une forme de mimétisme, voire d'assimilation à une autre culture. Il est vital pour le développement de nos cultures caribéennes, de créer nos propres images, représentations, nos propres mythes actuels. Pour nous ancrer, nous avons besoin d'ancestralité, c'est-à-dire, savoir d'où nous venons par le biais de la généalogie et de la génétique. Cela nous permet de (re) connaître nos défunts, nos ancêtres, nos divinités, afin de rétablir nos filiations et ainsi leur rendre un culte qui soit animiste ou totémiste. Afin de nous centrer, nous avons besoin de mythes fondateurs auxquels nous pouvons réellement nous identifier. Pour nous projeter et proposer des imaginaires où nous sommes au centre. Nous avons besoin d'Afro-futurisme, de Native-futurisme ou tout autre forme nouvelle nous permettant d'offrir à nos jeunesse des visions positives et utopiques de notre avenir. Dès 1994, l'auteur afro-américain Mark Dery, dans *Black to the Future : Interviews with Samuel R Delany, Greg Tate, and Tricia Rose* (South Atlantic Quarterly), en propose une définition :

*"L'afrofuturisme est l'appropriation de la technologie et de l'imagerie de la science-fiction par les afro-américains (...) l'appropriation équivaut à arracher à l'Empire ses outils informatiques froids et hostiles, afin de se les accaparer pour les changer en armes servant la résistance de masse ».*¹⁵

Dans l'afrofuturisme, c'est cette capacité

15. Dery Mark, *Black to the Future : Interviews with Samuel R Delany, Greg Tate, and Tricia Rose* (South Atlantic Quarterly), FLAME WARS, edited by Mark Dery, 01/1994; Duke University Press., ISBN: 0822315408.



à transformer les outils d'oppression en armes de résistance qui est particulièrement pertinente pour les minorités exotisées. C'est évidemment la possibilité de créer et de se projeter dans des univers à notre image.

Plus récemment, en 2014, dans son ouvrage *Afrofuturisme et devenir-nègre du monde*, le philosophe Achille Mbembe soulignait l'intérêt toujours actuel du mouvement afrofuturiste, propose cette définition :

*"Prenant appui sur la littérature fantastique, la science-fiction, la technologie, la musique et les arts performatifs, l'afrofuturisme tente de réécrire cette expérience nègre du monde en termes de métamorphoses plus ou moins continues, d'inversionns multiples, de plasticité y compris anatomique, de corporalité au besoin machinique"*¹⁶.

De nos jours, l'afrofuturisme prend de l'ampleur grâce aux mouvements Afropunk et au BSAM (*Black Speculative Arts Movement*). Ce dernier mouvement artistique fait la fusion entre la métaphysique kémite d'origine africaine et l'astro-blackness en proposant un afrofuturisme 2.0. Reynaldo Anderson a écrit le livre *Afrofuturism 2.0: The Rise of Astro-Blackness*¹⁷, définissant le BSAM comme :

*"Une pratique créative et esthétique qui intègre la métaphysique diasporique ou africaine à la science et à la technologie et cherche à interpréter, engager, concevoir ou modifier la réalité avec une ré-imagination du passé, la contestation du présent et agir comme catalyseur de l'avenir."*¹⁸

Il est donc indispensable de nous projeter dans un futur que nous construisons pour nous-mêmes et les générations futures, mais il est aussi nécessaire de prendre soin de nos communautés, de nos peuples. Nous avons besoin de renouer avec les pratiques thérapeutiques, religieuses et métaphysiques africaines anciennes comme les cultures

kémite ou congo. Cela nous permet de renouer avec nos racines nos filiations d'avoir une vision claire de notre passé, de savoir faire des choix pertinent dans notre présent et donc d'imaginer un futur ou nous ne somme pas les jouets des autres. La question de l'ancestralité est au cœur de la métaphysique africaine. Les ancêtres sont avec nous. Leur rendre hommage en leur faisant des offrandes ou en leur confiant nos craintes et désir est normal. Le rituel est donc au cœur de la relation avec les ancêtres et les divinités des panthéons afro-caribéens comme le Vaudou ou la Santeria. Les nations amérindiennes ont également leurs religions, leur système métaphysique qui sont connus sou le nom de chamanisme. Les formes africaines et amérindiennes intègrent les technologies ; ce qui permet de les actualiser. Cette intégration est appelée techno-chamanisme.

*"La culture techno-chamanique a, par exemple, numérisé les rythmes, les chants et les sons tribaux des forêts tropicales; remplacé les "plantes enseignants" psychotropes par des effets synthétisés sous forme d'amphétamines, de LSD et d'ecstasy; substitué les danses des derviches tourneurs par des raves; et des feux de joie rituels échangés avec les regards "magiquement" transformateurs du stroboscope, et des images Internet et des fractales générées par ordinateur qui sont projetées sur les murs de la salle."*¹⁹

Cette rencontre entre les technologies actuelles et les spiritualités non monothéistes est l'occasion pour celles-ci de partir à la conquête de nous-mêmes et celle du monde et ainsi véhiculer nos propres rapports au monde.

16. Mbembe, Achille, *Afrofuturisme et devenir-nègre du monde*, Politique africaine, vol. 136, no. 4, 2014, pp. 121-133.

17. <https://www.amazon.com/Afrofuturism-2-0-Astro-Blackness-Reynaldo-Anderson/dp/1498510507>,

18. https://www.vice.com/en_us/article/d3yaaq/exploring-the-future-of-astro-blackness

19. D. Green, "Technoshamanism"

HENRI TAULIAUT

Depuis deux décennies, l'artiste chercheur s'intéresse aux rapports entre art & sciences en dirigeant ses recherches dans deux directions principales: l'art interactif et le Bio-Art. Il finalise une thèse dont le titre est : Arts biologique et numérique en relation avec le vivant chez les artistes contemporains de la Caraïbe et du continent américain sur ces sujets.

Il expose et performe dans la Caraïbe, en Amérique du Sud et du Nord, en France, au Sénégal et en Chine. Ainsi en 2013, Henri Tauliaut expose EIMO à la Biennale Internationale d'Art contemporain de la Martinique. Puis il représente la Guadeloupe/France en 2015 à la 12e Biennale de La Havane avec Jungle Sphère 3.0. Henri Tauliaut présente l'œuvre Flying Shape Courtship à la National Gallery of Jamaica lors de l'exposition internationale Digital en 2016. En juillet 2018 il est en résidence d'artiste à la prestigieuse Red Gate residency de Pékin. En Octobre 2018 il présente l'exposition Empowerment au Fonds d'Art Contemporain de Guadeloupe. En avril 2019 il présente la performance Bubbles au Wolfsonian-Flu Museum de Miami, dans le cadre du Festival du Tout-Monde organisé par l'institut français de Miami.

Depuis 2015, l'artiste-performer, réalise une série de performances avec la chorégraphe performer Annabel Guérédrat. Ensemble ils développent ainsi les mondes artistiques Aqua, Iguana, Afro-Punk et Techno-Chamane et co-dirigent le Laboratoire Cyber Afro-Punk autour des pratiques performatives et Land Art à la Savane des Pétrifications en Martinique. En août 2016, ils sont invités à la résidence d'artiste NAVE de Santiago du Chili et en avril 2017, ils réalisent le 1er Festival International d'Arts Performance de Martinique.

L'artiste Henri Tauliaut réalise les fresques monumentales Matynina sur le Malécon de Fort-de-France en 2017, puis Rezome en Juin 2018, sur le parvis de la Bibliothèque universitaire de Schoelcher.



EXOTICISM, ANIMISM & TECHNO-SHAMANISM



Henri Tauliaut
Translation by Sarah Tchou

I find the idea of submitting a text on exoticism interesting, as long as at the end of it, we derive ideas, knowledge, that is relevant for us. Here, "us" means the Afro-descendant minority in the Americas who kept elements of animist cultures. This "us" refers to "exotic people" from the point of view of Western cultures. It is important for the reader to understand that there is a shift in point of view. On this topic, let's look into of the fascinating work of anthropologists Philippe Descola (on ontologies)¹ and Edouardo Vivieros de Castro, on perspectivism and multinaturalism². In this different perspective, what does the exotic person think of himself or herself? What do they think of the Other? When the lens is flipped, do they think of the Western countries as being exotic? Is there a counter-exoticism?

Before developing these questions further, let's see what the centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (National center of Text and Language Resources) has to say on exotic and exoticism :

" 1. – Adj. [when talking about people or things seen from the speaker's own country and culture as a point of reference] what is relative, belongs to a foreign country, most often far away and unknown; that has peculiar traits due to its nature and provenance. Exotic décor, fashion, genre; exotic impression, dreams, souvenirs; exotic characters, peoples and races".³

1. Descola Philippe, Par-delà nature et culture , Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2015.

2. Vivieros de Castro Eduardo, Métaphysiques cannibales, Paris, PUF, coll. « Métaphysiques », 2009.

3. <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/exotique>

It is clear that the "exotic" emerges when compared to a reference. Thus, logically speaking, it would follow that a person from Paris could be seen as exotic from the point of view of a Kalina Native. But is it that simple? To better explain the etymology of the adjective, the CNTRL says:

"16th century. Borrowed from the latin exoticus, "foreign, exotic", the greek exōtikos, "from outside, external". Relative to a foreign country, usually remote and little known, displaying clear differences with the country used as a reference"⁴.

So, the words "foreign" and "exotic" are closely related; and the notions of "center" and "territory" are at the heart of the idea. Thus, the question remains: does a Chinese tourist talk about exoticism when traveling to Greece to discover the treasures of Antiquity? The answer is not straightforward. If yes, then everyone can brag about being exotic in someone else's mind. If not, does that mean that exoticism is only relative to Western people? Does this word belong to a vocabulary that would be specific to Western culture and, if so, could we qualify this anthropological classification, used by Claude Levi Strauss, as ethnocentrist (to follow Descola) or colonial (in the words of Frantz Fanon).

The Swiss researcher Lionel Gauthier, in his article "L'occident peut-il être exotique ?

4. <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/exotique>



De la possibilité d'un exotisme inversé⁵ " (Can the West be exotic? Of the Possibility of a Reversed Exoticism), offers a relevant analysis of several paths that would compose a reversed exoticism. His analysis includes: mirrored exoticism, upside-down exoticism, counter-exoticism and sovereign exoticism. In his opening argument, Lionel Gauthier writes:

"The study of exoticism is a work on the elsewhere. However, not everyone can choose to be exotic. In fact, exoticism pertains to a specific elsewhere, an elsewhere where the weather is nice and warm, where palm trees and coconut trees grow... At the same time, exoticism hinges on a specific 'here', the West. As noted by Jean-François Staszak, 'it is people from the West, who during the phases of exploration and colonization have defined this "elsewhere" and framed exoticism'".⁶

The researcher Koffi Anyinefa proposes a two-way exoticism, or postcolonial exoticism, which would have for subject "every cultural discourse about former metropolises, as formulated by the nationals of formerly colonized areas"⁷. According to L. Gauthier, the notion of "strangeness" is necessarily present when discussing exoticism; so too is the notion of "estrangement", or as Jean-Marc Moura describes it, remoteness and physical distance. Additionally, exoticism is a relationship, and as such, "a place where power emerges", according to Claude Raffestin. However, exoticism is the acknowledgment of another's domination, which makes two-way exoticism a contradiction, in the sense that it opposes might (exoticism) and rebellion (returning the gaze). L. Gauthier reminds us that:

"The West has never abandoned its quest for world domination. Ever since the birth of exoticism, all its opponents are rebels, and the travelers from other civilizations arrive in the West as royal subjects, entering the king's palace. However, we admire, we hate or we fear the king, but we don't look down on him".⁸

The author Victor Segalen, proposes in his book *Équipée*, the term upside-down exoticism:

"The Chinese curiosity makes one want to spit at the collection of astonished faces. But, here, it is nothing but fair, and a great upside-down exoticism: these stares are more unknowing than anything else; of course, these people see for the first time ever, the odd being that I am among them."⁹

The author Tzvetan Todorov argues that in fact, Segalen confuses exoticism and otherness, in the sense that with exoticism, the person sees the other from a dominating position, and thus, with a measure of condescension.

Researcher Jean-Didier Urbain and later Rodolphe Christin, suggest the idea of a counter-exoticism, centered around the opposition of "traveler" and "tourist". The tourist assumes a posture of plainly seeking exoticism, while the traveler wants to blend in the culture of the place they visit in an "endotic" manner. R. Christin explains:

"Endotism, this logic that "expresses the desire for a cognitive appropriation that is socially practical and culturally valid, that is to say, the wish to access the reality of the other in the manner of the other."¹⁰

While this posture is optimal in the context of encounters, it is difficult to maintain in practice. We always travel with our own

5. Gauthier Lionel. L'occident peut-il être exotique ? De la possibilité d'un exotisme inversé, In : Le Globe.

Revue genevoise de géographie, tome 148, 2008, l'exotisme. P. 47-64.

6. Gauthier Lionel. L'occident peut-il être exotique ? De la possibilité d'un exotisme inversé, In : Le Globe. Revue genevoise de géographie, tome 148, 2008, l'exotisme. P. 48.

7. Koffi Anyinefa, Le Metro parisien: Figure de l'exotisme postcolonial, Pennsylvanie, French Forum, Volume 28, Number 2, 2003, P. 78. <https://muse.jhu.edu/article/50800/pdf>

8. Gauthier Lionel. L'occident peut-il être exotique ? De la possibilité d'un exotisme inversé, In : Le Globe. Revue genevoise de géographie, tome 148, 2008, l'exotisme. P. 50.

9. Segalen Victor, *Équipée*, Paris, Gallimard, 1983.

10. Christin Rodolphe, *L'Imaginaire voyageur ou l'expérience exotique*, Paris, L'Harmattan, 2000.



codes, judgments, values and cultures. And, even if we seek to blend in another culture, part of our cultural baggage is still there, even if we're not aware of it.

One last kind of reversed exoticism is proposed by the author J.F. Staszak, sovereign exoticism. He explains:

"In fact, when the Indigenous is granted a new status, the status of an agent who can use the Western gaze for his/her own gain, sovereign exoticism sort of eliminates one of the last remnants of colonialism: the privilege to frame exoticism".¹¹

Through this attitude, "exoticized" people can master their own representation in the Western consciousness. Audronė Zukauskaitė¹² calls this process "self-exoticization"¹³; a posture guided by a will to use exoticism to one's advantage, that integrates it in the process of identity affirmation. It can also be used simply for touristic and commercial purposes that meet the visitors' expectations. In this context, sovereign exoticism answers the question: "What does the West expect from us?". This self-exoticization is well known and practiced in many touristic zones around the world; especially in the Caribbean, where a folklorization of culture has replaced *doudouism*. Dresses and madra headdresses, which are obviously not the everyday attire of the actors, are worn during "rituals" made for the tourists, that heavily feature dances and drums. Strangely, the traditional dances and drums are elements defended as symbols of identity. According to Jean-Francois Staszak, the goal of sovereign exoticism is to affirm, and sometimes, to protect an endangered identity. Brazilian poets and artists were among the first to develop self-exoticization. They created the anthropophagist movement that retrieved key elements of Brazilian

exoticism and promoted them in a spectacular manner. However, the danger of freezing elements of a culture lies in a greater risk of folklorization, or even museification, leading to its death. As Kwame Anthony Appiah reminds us, "societies that do not evolve are not authentic. They are simply dead"¹⁴.

Now that the different forms of reversed exoticism have been reviewed, following along the inventory and classification of the Swiss researcher Lionel Gauthier, I wish to communicate my perspective as an artist researcher.

For two decades, I have been interested in the relationship between arts and sciences. I've focused my research in two main directions: digital arts and performance. Included in my digital art practice are digital art and Bio-Art. In December 2019, I completed a thesis on these topics titled *Arts biologique et numérique en relation avec le vivant chez les artistes contemporains de la Caraïbe et du continent américain (Biological and Digital Arts and their Relationship with the Living by Contemporary Artists of the Caribbean and the Americas)*.

In general, I exhibit and perform in the Caribbean, North and South America, France, Senegal and China. I had the great honor to represent Guadeloupe/France at the 12th Havana Art Biennial in 2015, with *Jungle Sphère 3.0*.

As for the performances, I have been making a series of them with the performer/choreographer Annabel Guérédrat since 2015. Together, we have developed various artistic worlds: *Aqua, Iguana, Afro-Punk et Techno-Chamane*; we also co-direct the *Cyber Afro-Punk* lab, centered around performance practices and land art at the Savane des Pétrifications in Martinique. We have also created the Festival International d'Art Performance de la Martinique, with editions in 2017 and 2019.

11. Staszak Jean-Francois. "Other/otherness", in International Encyclopedia of Human Geography, Elsevier Amsterdam, 2008.

12. Audronė Žukauskaitė est chef de recherche à l'Institut lituanien de recherche sur la culture.

13. Schon Nathalie, L'Auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises, Karthala, Paris, 2003.

14. Appiah Kwame Anthony, La diversité culturelle, une fausse bonne idée, Courrier International, n° 808, 2006, pp. 48-50.

As an artist, I am interested in the images and representations I propose. For example, What territories can I explore? What is necessary, and even vital, for me? Like most people, I have a desire to discover other cultures. However, I try to avoid integrating myself in a form of exoticism because I associate it with a superficial gaze on things and beings. This type of gaze can only be esthetic in nature: like looking at a landscape in a state of meditative trance that encompasses us as well as the place and the thing we're seeing. When I look at other cultures, I try to focus on their interiority. The goal, if possible, is to find a way to build a relationship with this civilization, this people; to find how to communicate on a deeper level that would be devoid of formality. My posture is the opposite of the one assumed by Pablo Picasso. For this early 20th century Spanish artist, the goal was to retrieve forms he could use in Cubist art (a modern art movement), without a care for the other levels. On the other hand, I want to focus on the plastic arts, the symbolic, philosophical and spiritual aspects. It seems to me that these are the whole purpose of an encounter. Broadly speaking, it is essential to know how to find our center, as individuals and people; how to move forward and how to replenish ourselves. These are more important questions than questions relating to the topic of exoticism.

Additionally, as remarked by the researcher Koffi Anyinefa, in most cases, it is impossible for formerly colonized people, such as Caribbean cultures, to have a neutral perspective on their roots, whether they are African, European, Native American or other. There is a part of dreams and even phantasm. Maybe there is a form of two-way exoticism here as well. It is clear that reality is rarely the same as dreams, and that diasporas cannot return to their origins without a certain adaptation. In other words, the people of the diasporic Americas are brand new.

Images, representations and myths contradict the superficiality of naturalist exoticism; they allow us to have basis and a center.

For a contemporary artist, based here or elsewhere, it is difficult to take a stance of pure exoticism (à la Gauguin), because the topic of cultural appropriation is debated throughout the world, and because minority cultures increasingly have the means to claim their own inventions. For a majority of Caribbean and South American artists, being part of the discourse of contemporary art is very difficult. It basically means assuming a posture of mimicry or even assimilation to another culture. Creating our own images, representations and modern myths is vital for the development of our Caribbean cultures. To anchor ourselves, we need to know our ancestry: where we come from, through genealogy and genetics. It allows us to ac(know)ledge our departed, our ancestors, our divinities; to rebuild our ties with them and honor them, through animist or totemist religions. To find our center, we need origin myths and stories with which we can really identify, and project and propose systems of consciousness centered around us. We need Afro-Futurism, Native-futurism, or any other system that would allow our younger generations to hold positive and utopian visions of our future. As early as 1994, the Afro-American author Mark Dery, in *Black to the Future : Interviews with Samuel R Delany, Greg Tate, and Tricia Rose (South Atlantic Quaterly)*, proposes a definition:

"Afrofuturism is the appropriation of Science-fiction's technologies and images by the Afro-American people. (...) the appropriation is the equivalent of taking the Empire's cold and hostile tools in order to own them and use them as weapons of mass resistance".¹⁵

15. Dery Mark, *Black to the Future : Interviews with Samuel R Delany, Greg Tate, and Tricia Rose (South Atlantic Quaterly)*, FLAME WARS, edited by Mark Dery, 01/1994; Duke University Press., ISBN: 0822315408.



This capacity of Afro-Futurism to transform oppressive tools in weapons of resistance is especially relevant for exoticized minorities.

More recently, the writer Achille Mbembe, in his 2014 book, *Afrofuturisme et devenir-nègre du monde*, highlights the relevance of the movement in the current era with this definition:

"Inspired by fantastic literature, Science-Fiction, technology, music and performing arts, Afro-Futurism seeks to rewrite the experience of the world's Negro, in terms of more or less continuous metamorphosis, shape shifting, reversal and plasticity, including anatomical, and, engine-like physicality".¹⁶

Nowadays, Afrofuturism is growing, thanks to the Afropunk movement and the BASM (Black Speculative Arts Movement). The latter fuses African Kemet metaphysics and astro-blackness in its proposition of an Afro-futurism 2.0. In his book *Afrofuturism 2.0: The Rise of Astro-Blackness*¹⁷, Reynaldo Anderson defines BSAM as:

"A creative and esthetic practice that integrates African (or diasporic) metaphysics in science and technology and seeks to explain, engage, create or change reality through re-imagining the past, refuting the present and acts as a catalyzer for the future"¹⁸

Thus, not only is it necessary to imagine the future we are creating for ourselves and the future generations, but we also have to take care of our communities and our people. We need to return to the traditional healing, religious and metaphysical practices of Africa, such as the Kemet or Congo cultures. It allows us to repair the link with our own roots, picture our past clearly, make relevant choices in the present and imagine a future where we are not mere playthings for others. Ancestry is at the heart of African

metaphysics. The ancestors are with us. Honoring them through tributes, or confiding our fears and desires in them, is the norm. Thus, rituals are central to the relationship with ancestors or divinities in the Afro-Caribbean pantheons, as seen in Voodoo or Santería. Native American nations also have their religion and metaphysical systems, known broadly as shamanism. African and Native American systems can integrate technologies which allows them to actualize. This integration is called techno-shamanism.

"For example, the techno-shamanic culture has converted the rhythmic chants and tribal sounds of the tropical forest in a digital format; replaced the psychoactive 'teaching plants' with synthetic compounds such as amphetamines, LSD, and ecstasy; substituted the whirling dervishes dances with rave parties; and ceremonial bonfire with the 'magically' transforming visuals of stroboscopes and fractal computer generated internet footages projected on the walls"¹⁹

Through this fusion with technologies, non-monotheist spiritualities have a greater reach and can more easily conquer our consciousness and the planet, by communicating our ways of interacting with the world.

16. Mbembe, Achille, *Afrofuturisme et devenir-nègre du monde*, Politique africaine, vol. 136, no. 4, 2014, pp. 121-133.

17. <https://www.amazon.com/Afrofuturism-2-0-Astro-Blackness-Reynaldo-Anderson/dp/1498510507>,

18. https://www.vice.com/en_us/article/d3yaaq/exploring-the-future-of-astro-blackness

19. D. D. Green, "Technoshamanism"

HENRI TAULIAUT

For the past two decades, the artist researcher has been interested in the relationship between art and science by focusing his research in two main directions: interactive art and Bio-Art. He completed his thesis titled *Arts biologique et numérique en relation avec le vivant chez les artistes contemporains de la Caraïbe et du continent américain* (Biological and Digital Arts and their Relationship with the Living by Contemporary Artists of the Caribbean and the Americas).

He exhibits and performs in the Caribbean, South America and North America, France, Senegal and China. In 2013, Henri Tauliaut exposed EIMO at the International Biennial of Contemporary Art in Martinique. He went on to represent Guadeloupe/France in 2015 at the 12th Havana Art Biennial with *Jungle Sphere 3.0*. Henri Tauliaut presented the work *Flying*

Shape Courtship at the National Gallery of Jamaica during the International Digital Exhibition in 2016. In July 2018, he participated in the prestigious Red Gate artist residency in Beijing. In October 2018 he presented the exhibition *Empowerment* at the Contemporary Art Fund of Guadeloupe. In April 2019 he presented the performance *Bubbles* at the Wolfsonian-FIU Museum in Miami, as part of the Festival du Tout-Monde organized by the French Institute of Miami.

Starting in 2015, the artist-performer, has realized a series of performances with choreographer-performer Annabel Guérédrat.

Together they developed the artistic worlds *Aqua*, *Iguana*, *Afro-Punk* and *Techno-Chamane* and co-direct the *Laboratory Cyber Afro-Punk*, centered around the performative practices and *Land Art* at the *Savane des Pétrifications* in Martinique.

In August 2016, the pair was invited to the artist residency NAVE in Santiago de Chile and in April 2017, they carried out the 1st International Festival of Performance Arts of Martinique. That same year, Henri Tauliaut realized monumental frescoes *Matynina* on the Malecon of Fort-de-France, followed in June 2018 by *Rezome*, displayed on the forecourt of the Schoelcher University Library.



LES RESTES DE LUSINGA IWA NG'OMBE : TRANSFORMATIONS D'UN PILLAGE COLONIAL EN CAPITALCULTURE

Martin Vander Est



OU SONT LES NOUVEAUX EXOTISMES DE L'ART CONTEMPORAIN ?
WHERE ARE THE NEW EXOTICISMS IN CONTEMPORARY ART?
¿DÓNDE ESTÁ EL NUEVO EXOTISMO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO?

4

158

Le retour des débats sur la restitution des artefacts pillés durant la colonisation dans le cadre de la réouverture du Musée de Tervuren (Belgique) en décembre 2018 et dans les suites du rapport Sarr-Savoy sur la "restitution du patrimoine africain" a eu comme conséquence principale de faire circuler le terme de "décolonial" bien au-delà des milieux militants dans lesquels il s'était formé. Désormais à peu près tout et n'importe quoi peut faire l'objet d'une approche dite "décoloniale", de Tintin au Congo aux institutions culturelles mainstream. Tout se passe alors comme si la seule intention « décoloniale » suffisait, sans qu'une réelle attention aux effets ne soit activée. Afin de tenter de réarmer le geste décolonial, au-delà de ces récupérations progressistes, il importe de faire sentir la dimension de la colonialité dans son efficace contemporaine, c'est-à-dire d'en dramatiser les continuités. Ainsi, au-delà du débat moral sur la restitution, nous voudrions interroger l'"archéologie du regard" (Luntumbue, 2017) que les musées occidentaux ont produit sur les artefacts pillés durant le conquête coloniale. Il existe quantité de travaux intéressants sur le musée en tant que dispositif de pouvoir. Nous voudrions dans ce texte interroger l'historicité d'un type particulier de dispositif idéologique raciste : la construction d'un jugement de goût à partir des sciences coloniales et plus particulièrement à partir de l'ethnologie, de la géographie, de l'anthropométrie, l'esthétique et l'histoire de l'art. Pour ce faire nous tenterons de

restituer la biographie de deux statuettes représentant le lignage d'un important chef Tabwa pillées lors d'un massacre colonial fin du XIX^e siècle et exposées comme "trésor" du Musée de Tervuren ainsi que du crâne de ce chef qui fut assassiné, décapité et exhibé comme trophée de guerre puis ramené en Métropole et présent aujourd'hui au sein des collections de l'Institut des sciences naturelles à Ixelles (Bruxelles). En restaurant, à rebours, les différents régimes d'enrôlement de ces artefacts au sein de l'épistémè coloniale, nous voudrions tenter de problématiser les modalités contemporaines de l'exotisme.

Les différents artefacts dont nous allons tenter de restituer la généalogie coloniale et post-coloniale ont été pillés dans le cadre de la "quatrième expédition de l'Association internationale africaine" au Congo. Ces guerres de conquête coloniale qui précèdent la conférence de Berlin (novembre 1884 – février 1885) et qui prirent l'apparence de missions scientifiques furent évidemment confrontées à de fortes résistances de la part des populations locales. Dans le cadre de la fondation de la station de M'pala afin de consolider son pouvoir dans la région du Tanganyika (Congo), le lieutenant belge Emile Storms sera ainsi confronté à l'opposition d'un puissant chef local, Lusinga Iwa Ng'ombe.¹ Le 4 décembre 1884, cet

1. Dans les carnets de Storms, on peut lire que lors d'une cérémonie d'allégeance Lusinga aurait déclaré, en vue de prévenir le potentat colonial : « Si vous venez en ami, vous serez accueilli comme tel. Si vous venez pour occuper notre pays, je vous tuerai ». Dans une lettre conservée à Tervuren datant du 19 décembre 1883 que Storms adresse au colonel Maximilien Strauch, secrétaire général de l'Association Internationale Africaine, on peut lire ceci : « Au Marungu, j'ai eu une petite difficulté avec le fameux Lusinga. Le fond de



Crâne de Lusinga conservé à l'Institut des Sciences Naturelles de Bruxelles. Crédit : Michel Bouffieux.

important chef Tabwa eut la tête² coupée lors d'une expédition punitive commanditée par Emile Storms. 50 à 60 hommes furent tués et 125 personnes capturées. Tout ce qui ne put être emporté comme « butin de guerre » fut tout simplement brûlé. C'est ainsi que les hommes de Storms s'emparèrent de deux statuettes représentant les ancêtres de Lusinga.

Les regalia du chef Lusinga vaincu seront ainsi prélevés, transbordés et arrachés par Storms à leur langue, à leur univers de référence et d'usage. L'opération de guerre d'expansion coloniale menée par Storms et ses hommes en 1884 ne constituent pas seulement un crime contre les hommes (meurtres, pillages, mise en esclavage, travail forcé, enrôlement forcé dans la force publique, etc.), elle constitue également une mise à mort des ancêtres, un crime contre les

l'affaire est que je lui ai refusé de la poudre. Il a dit qu'il couperait la tête au premier homme de ma station qu'il rencontrerait. S'il a le malheur de mettre son projet à exécution, la sienne, pourrait bien, un jour arriver à Bruxelles avec une étiquette, elle ferait fort bonne figure au musée. »

2. Dans son journal de guerre, Emile Storms écrit à la date du 15 décembre 1884 : « J'ai pris la tête de Lusinga pour la mettre dans ma collection. ».

esprits. À travers ces artefacts pillés (que les colons identifiaient comme des "fétiches", alors que bien souvent il s'agissait de médicaments, dawa) ce qui fut pris ce sont d'énormes réserves de potentiels, d'énormes gisements symboliques, mais aussi des connaissances génératives (Mbembe, 2018). Par cette catastrophe ontologique, les statuettes qui représentaient les ancêtres de Lusinga et la transmission généalogique au sein des clans Tabwa deviennent les captives déshumanisées entièrement disponibles pour l'épistémologie coloniale. Ces artefacts n'ont pas été brûlés, ils ont en quelque sorte « survécu ». Avec Fanon on pourrait parler du devenir zombie de ces artefacts au sein de la culture coloniale. Ils porteront désormais inscrits dans leur chair, comme une forme-de-mort (Ajari, 2019), la trace de cette appropriation violente, la trace de ce qu'on peut appeler un « épistémicide ».

DE LA CONQUÊTE MILITAIRE À LA PRISE DE POSSESSION ETHNOGRAPHIQUE

A son retour en métropole, Storms est invité en 1886 par la Société d'Anthropologie de Bruxelles à présenter sa collection privée dont font partie les statuettes de Lusinga. Avec Victor Jacques, le secrétaire de la société, Storms publie une étude extensive sur la "partie orientale de l'Afrique équatoriale". Pour restituer cette seconde vie des artefacts pillés par Storms à Lusinga, c'est-à-dire cette survivance par-delà le crime colonial, il faut donc prendre en compte une double démarche à la fois militaire, mais aussi ethnographique.³ Le texte de présentation des statuettes Tabwa pillées à Lusinga par Storms devant la Société d'Anthropologie de Bruxelles s'inscrit à l'intérieur d'une attention particulière à l' "art corporel" comme la peinture, les coiffures, les "scarifications" et les "pierçings" ainsi qu'à la musique, à la danse et aux chants. Dans ces notes de guerre, Storms reconnaît aux "cultures du Maniema"⁴ un "certain raffinement" et un "goût pour la décoration" (Couttenier, 2015 : 13). Excavés et rendus muets, les artefacts pillés par Storms à Lusinga ne constituent pas seulement des "trophées de guerre" aux mains du colon. Ces statuettes seront également réinvesties au sein de la colonialité du savoir-pouvoir à partir d'une démarche de type ethnographique.

L'étude ethnographique des statuettes Tabwa (par Storms) ainsi que l'étude anthropométrique du crâne de Lusinga (par Emile Houzé)⁵ se trouvent surdéterminées par



V. JACQUES & É. STORMS, ETHNOGRAPHIE DE L'AFRIQUE ÉQUATORIALE

la nécessité politique interne au colonialisme de la fin du XIX^e siècle d'établir des cartographies ethnolinguistiques du Congo qui devaient servir de base à une gestion administrative du territoire colonial et de ses populations. L'objectif de ces sciences coloniales était alors de fixer, sur les cartes comme dans les écrits ethnographiques, les correspondances entre ethnies, langues, chefferie et territoire. On sent assez aisément poindre dans les débats internes à la Société d'Anthropologie de Bruxelles autour des statuettes et du crâne de Lusinga, l'élaboration d'une forme de gouvernementalité coloniale que l'on appellera le "gouvernement indirect", puis plus tard, sous l'impulsion

cultures indigènes et qu'il faut une démarche ethnographique supplémentaire.

3. Cette démarche militaro-ethnographique est déjà inscrite dans la structure même des carnets Storms qui sont organisés selon les catégories du Questionnaire de sociologie et d'ethnographie publié en 1883 par la Société Anthropologique de Paris : « vie nutritive », « vie sensible », « vie affective », « vie sociale » et « vie intellectuelle » (Hamy, Letourneau, Vinso, Hovelacque, 1883).

4. Dans le langage colonial du XIX^e siècle, le « Maniema » désigne une région connue actuellement sous le nom de Kivu (actuelles provinces du Nord Kivu, du Sud Kivu et du Maniema), la quatrième expédition de l'AIA commandé par Storms était partie de la rive occidentale du lac Tanganyika.

5. Autour de l'étude du crâne de Lusinga se développera un débat interne à la formulation des théories raciologiques au sein de l'anthropologie physique de la fin du XIX^e siècle entre le polygénisme de Houzé qui réalise l'étude craniométrique de Lusinga et le monogénisme de Jacques et de Storms qui postulent que la craniométrie ne peut à elle seule permettre une étude des

du ministre belge des colonies Franck la .politique de l'indigénisme" ("Principes de politique indigéniste", Meeuwis, 1989). Cette forme de gouvernement nécessite de la part du pouvoir colonial une connaissance fine des populations indigènes, de leurs formes d'organisation sociale, de leurs mœurs, de leur transmission du pouvoir et de la parenté afin qu'une autorité indirecte puisse être exercée au travers de chefs coutumiers souvent institués par le colon lui-même (comme Storms le fera en nommant le chef Casanbala après la mise à mort de Lusinga). On comprend ainsi que le type de recensions ethnographiques sur les "populations du Maniema" réalisées par Storms prépare en quelque sorte une forme de gouvernementalité coloniale spécifique.

Lorsque la veuve de Storms lègue au Musée du Congo en 1930 les statuettes pillées en 1884 par son mari à Lusinga celles-ci seront dès lors intégrées en tant qu'« art Tabwa » au sein d'une classification de type ethnique. L'établissement de formes de gouvernementalité coloniale au Congo se traduit ainsi, au sein du Musée du Congo, par la production de notices et de cartels accompagnant les objets dans les vitrines afin d'entériner dans la conscience des citoyens coloniaux l'attribution ethnique à partir des subdivisions géographico-administratives du Congo (c'est ce qui explique la profusion de cartes à Tervuren). Les différences culturelles indigènes réifiées étaient ainsi tout à la fois renforcées, exacerbées, stéréotypées et érigées en systèmes juridiques distincts et incarnées par des autorités politiques et administratives séparées. L'assignation de ces statuettes à une identification ethnique Tabwa est dès lors la trace muséographique d'une redéfinition du concept même d'"ethnie" au sein d'une forme de gouvernementalité coloniale de type indirecte qui implique une double démarche : la fixation des populations indigènes sous le principe "une tribu, un territoire", tandis qu'au Musée du Congo la scénographie coloniale fixe l'identité

ethnique sur la base du principe « une tribu, une vitrine ». Le Musée de Tervuren est ainsi un dispositif de savoir-pouvoir directement inscrit dans les formes de gouvernementalité coloniale.

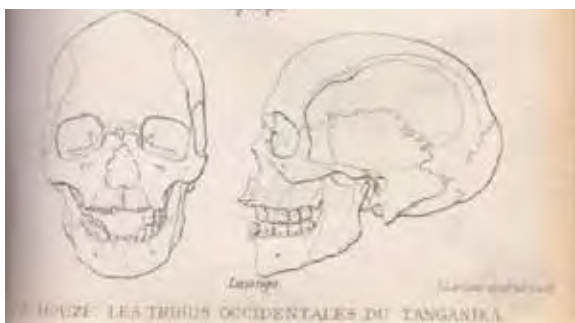
ÉVOLUTION RÉGRESSIVE ET PRIMITIVISME

Dans les notes ethnographiques qu'il consacre à l'"art Tabwa", Storms montre un "respect" particulier pour les forgerons et les sculpteurs. À propos de « chaises avec un dos sculpté » représentant des figures humaines ou animales, il parle de "réels objets d'art" (Jacques et Storms, 1887 : 183).

Les propositions de Storms autour du "goût pour la décoration" ou de l' "art naïf" peuvent être restituées dans la conjoncture à la fois théorique et politique de cette fin de XIX^e siècle et plus particulièrement à l'intérieur des débats internes à la Société d'Anthropologie de Bruxelles. A la différence de Victor Jacques qui pensait que le progrès était le résultat d'une influence extérieure et d'une adaptation au milieu, Storms pensait que les sociétés africaines étaient capables d'un "développement autonome vers la civilisation", mais que le contact avec la civilisation occidentale aurait été la cause de la décadence de ces sociétés. Il y a ici une tension constitutive au sein des théories raciologiques de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle entre l'idée d'une perfectibilité et donc d'une "éducationnalisation" (Roland, 2018) et une politique de type indigéniste de "préservation".

Cette proposition d'une "aspiration instinctive vers le beau" des peuples indigènes qui formera le socle épistémique des mouvements primitivistes s'inscrit dans le débat sur l'"évolution régressive"⁶ de la

6. En effet, en 1897, Jean Demoor (médecin libéral membre du Conseil supérieur d'Hygiène), Jean Massart (médecin et botaniste libéral) et Emile Vandervelde (homme politique libéral président du Parti Ouvrier Belge) publient une étude intitulée L'évolution régressive en biologie et en sociologie censée démontrer que les transformations d'organes comme l'évolution des institutions sociales s'accompagnent toujours de formes de régression, de décadence et de dégénérescence.



À gauche : une planche anthropométrique du crâne de Lusinga présentée par Emile Houzé lors de son exposé devant la Société d'anthropologie de Bruxelles, le 3 mai 1886 ; à droite : la statue pillée à Lusinga trônant alors sur la cheminée du domicile de Storms à Ixelles (Collection Hotz- MRAC)

fin du XIX^e siècle. En effet, les thèmes de la "dégénérescence" et de la "régénération", l'opposition de la "vigueur barbare" et de l'"épuisement de la civilisation", du "sang originel" et du "sang épuisés", de la "barbarie" et de la "civilisation" vont littéralement hanter l'Europe des années 1890-1930. Les théories raciologiques de l'évolution portent toujours en elle, comme leur ombre, cette peur panique de la dégénérescence. Si l'on suit par exemple les travaux et les expositions du "salon de la libre esthétique" (1894, cercle artistique belge d'avant-garde), on perçoit assez aisément comment l'*art nouveau*⁷ se greffe sur le projet colonial : par-delà la "mission civilisatrice" se développe une aspiration à la *régénération* d'un Occident en déclin. Se forme ainsi le « mythe primitiviste » d'un art organique qui puise sa force vitale et le dynamisme des formes dans l'extraction et le pillage des artefacts des peuples colonisés du Congo, du Burundi et du Rwanda.

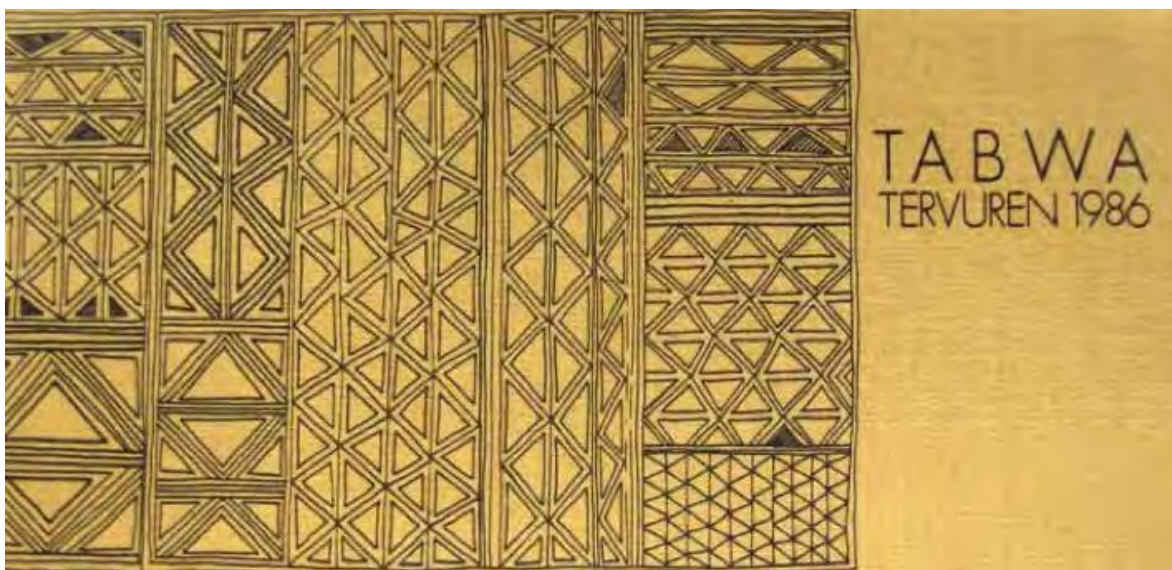
« ART NÈGRE » ET VALORISATION

Les sculptures Tabwa passées du statut de "trophées de guerre", à celui d'"objet ethnographique" au sein de la constitution du panoptique colonial vont peu à peu entrer dans une nouvelle forme d'agencement muséographique pour devenir des "œuvres d'art". Une fois enregistrées au sein de ses collections ethnographiques, l'agenda du

7. L'art nouveau fort présent en tant que style colonial à Bruxelles traduira ces débats d'un point de vue esthétique. Par exemple, le « Sallon d'Honneur » (1897) du Musée de Tervuren montre bien ce mariage entre les « œuvres d'art » belges et les « objets ethnographiques » congolais. Ce qui va bientôt s'appeler le « style congolais » est la marque de l'usage vitaliste de matériaux exotiques comme l'ivoire et le bois et de formes primitivistes.

musée fut d'intégrer ces formes d'art dans la narration des classifications de l'"art nègre" (Première grande exposition au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles intitulée *Art Nègre. Arts anciens de l'Afrique noire* en 1930). Il est à noter que très tôt, Bruxelles s'est affirmé comme centre mondial du commerce de l' "art africain". L'axe Bruxelles-Anvers va jouer (et continue à jouer) un rôle central dans le commerce et la formation des collections d'"art africain". Cependant, peu de pièces avaient effectivement acquis, au Musée, le statut d'"art" avant les années trente (Wastiau, 2000 : 47).

Au sein des mises en scène de type "art nouveau" aucun objet d'"art africain" n'est présenté. Les panoplies d'armes et d'ustensiles de la « vie quotidienne » sont ainsi mélangées et agencées avec des objets d'arts fabriqués par des artistes métropolitains. Derrière ce partage esthétique du sensible se dessine l'idée d'une *perfectibilité* de l'art congolais. En 1910, le Musée de Tervuren est encore doté d'une "salle des fétiche" ainsi que d'une "salle d'art nègre". Ce n'est qu'avec le développement, dans les années 1950, d'une section d'histoire de l'art au sein du musée que les statuettes "Tabwa" seront présentées comme de l'"art tribal" sans référence à leur appropriation lors de l'expansion coloniale. Étiquetés comme "œuvres d'art" ces objets devenus à la mode seront ré-agencés au sein de dispositifs de monstration censés produire un charme hypnotique sur les "amoureux d'art" et faire l'objet de réflexions interminables



À gauche : une planche anthropométrique du crâne de Lusinga présentée par Emile Houzé lors de son exposé devant la Société d'anthropologie de Bruxelles, le 3 mai 1886 ; à droite : la statue pillée à Lusinga trônant alors sur la cheminée du domicile de Storms à Ixelles (Collection Hotz- MRAC)

sur leur essence et sur la valeur esthétique de leurs formes. Avec l'instauration de la catégorie d'"art nègre" naît l'idée d'"authenticité", mais aussi de la "forme pure", c'est-à-dire libre de toute influence extérieure, et principalement occidentale. En effet, le "primitivisme" est né de cette fascination de quelques artistes d'avant-garde pour la *pureté* d'objets fabriqués par des hommes considérés comme n'ayant pas encore été corrompus par la culture et le Progrès de l'Occident. Les pillages des "objets ethnographiques" s'étant d'ailleurs faits sous l'impérieuse nécessité de sauver les "vestiges" d'une civilisation "sauvage, archaïque et primitive".⁸

Ce nouveau mode d'existence des

8. Cette relation entre la description des massacres et violences coloniales comme la "disparition des cultures africaines", le processus de conservation et de valorisation se trouve également au cœur du processus de "collecte" des crânes pour l'anthropologie physique. Préparant la Foire Internationale d'Anvers de 1885, voici la lettre que Maximilien Strauch, secrétaire générale de l'Association Internationale Africaine et responsable de la section commerciale et de l'exposition scientifique envoie à Emile Storms le 20 juillet 1883 : « Ne manquez pas non plus de recueillir quelques crânes des nègres indigènes si vous le pouvez sans froisser les sentiments superstitieux de vos gens. Choisissez autant que possible les crânes d'individus appartenant à une race bien tranchée, et dont le caractère n'a pas subi de modifications physiques par suite de croisements. Notez soigneusement le lieu d'origine des sujets, ainsi que leur âge quand cela est possible (...) D'ici à quelques années ils seront très rares et par cette raison ils auront un grand prix pour les savants qui tenteront d'écrire l'histoire de ces peuples en l'histoire de leur avènement à la civilisation » (Lettre de Strauch à Storms, 20 juillet 1883, MRAC, HA.01.017.06). Pour Maximilien Strauch une action rapide de conservation et d'exposition des artefacts et des crânes en métropole était nécessaire. Dans le langage de l'idéologie coloniale de l'époque, les « dernières traces de la culture africaine en train de disparaître » devait impérative être conservée (Couttenier, 2015 : 14).

objets sera renforcé dans les présentations "orientées-art" qui virent le jour après l'indépendance du Congo en 1960, lorsque le projet colonial-impérial s'est trouvé fortement remis en cause par les processus de décolonisation. Ainsi, depuis la rupture produite par l'indépendance, le musée du Congo belge devenu Musée royal de l'Afrique centrale va re-déployer ses collections sans autre motif que de montrer son patrimoine tout en renforçant le statut nouvellement acquis par ces statuettes en tant que "chef d'œuvre". Ce geste scénographique est en réalité un syndrome typique des musées d'ethnographie rétrograde, qui ont trouvé plus facile de continuer à éblouir/aveugler leur public avec leurs "trésors" (mal acquis) sur le fond d'une esthétique ethnocentrique à prétention universaliste que de remettre en cause leur logique profonde afin de produire de nouveaux concepts muséographiques.

En effet, présenter les objets comme "travail de l'art" implique une sorte d'oubli volontaire des conditions qui ont présidé à leur appropriation violente dans le contexte colonial au profit d'un intérêt non problématisé pour la "diversité culturelle".

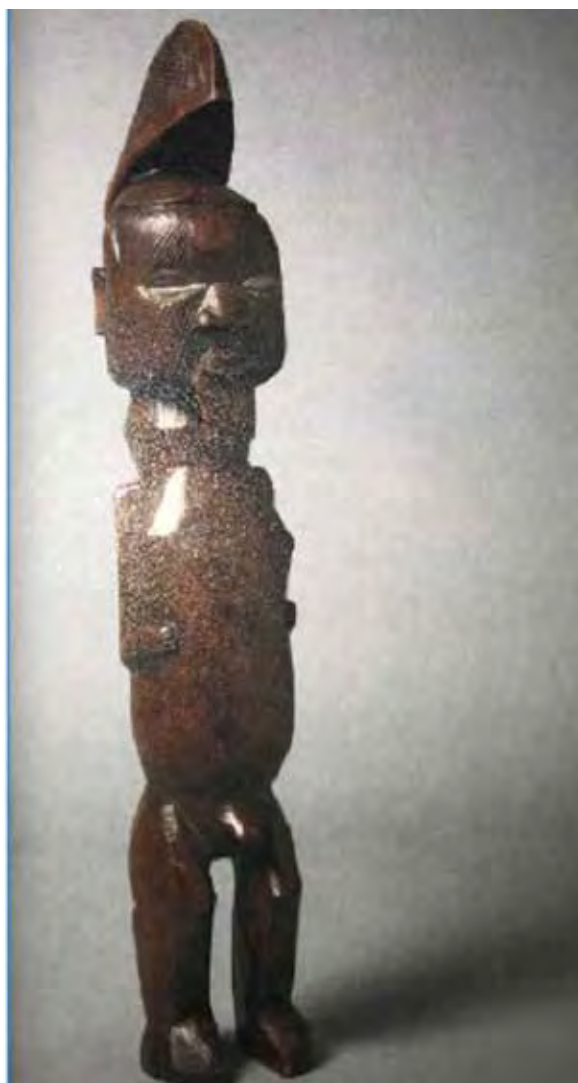


Passage du mode d'existence "objets ethnographiques" à celui d' "œuvre d'art". in Labyrinthe-fétiches. Une exposition de Toma Muteba Luntumbue (2019).

En réalité plus les artefacts sont éloignés de leur contextualisation anthropologique, plus ils entrent dans un processus de valorisation à travers lequel ils peuvent s'imposer uniquement par leurs seules qualités esthétiques (Price, 2012 : 134). Tout s'est alors passé comme si l'inclusion des statuettes Tabwa dans des publications ou des expositions itinérantes leur ajoutait, à chaque nouveau déplacement, une valeur auratique supplémentaire liée à l'accroissement de leur valeur financière tout en les faisant connaître internationalement et en renforçant ainsi le prestige du musée.

En retraçant la généalogie coloniale et post-coloniale des statuettes Tabwa de Lusinga, on retrouve ce nouage constitutif entre la violence de l'agression originelle (l'accumulation primitive) et le processus exorbitant de valorisation⁹ de l'"art tabwa"

9. On peut, entre autre, citer l'exposition *The Rising of a New Moon : A century of Tabwa* (1986) qui fera de l' « art Tabwa » une des plus grande tradition sculpturale africaine. C'est par exemple le cas d'un masque Tabwa dit Musangwe mit en vente en 2018 par la salle de vente Christie's pour 2.913.750 euros. Dans le catalogue édité à l'occasion de cette vente publique et intitulé *Un chef-d'œuvre de l'art Tabwa et sous-titré « Quintessence de la beauté : une icône de l'art Tabwa »*, Bruno Claessens reprend tous les poncifs sur le « style tabwa », la « charge magique » des statuettes en s'appuyant sur les textes de Storms. On y retrouve également toute l'érotique coloniale sur



sur le marché de l'art. Il est intéressant de noter qu'en droit pénal un tel processus de valorisation patrimonial d'objets obtenus par le crime recouvre un délit dit de *blanchiment*. Car c'est bien de cela dont il s'agit, du *blanchiment des crimes coloniaux* ; pas simplement de "refoulement", mais de sublimation/valorisation des crimes et des pillages. Le délit de blanchiment est imprescriptible et se reconduit à chaque acte de transformation patrimonial. C'est pourquoi les différents agencements muséographiques dans lesquels ces objets ont été enrôlés depuis leur extraction coloniale peuvent être restitués en tant que "dispositif d'éblouissement" (Tonda, 2015) produit par

l'altérité omnisexuelle tabwa, sur la supposée « sexualité débordante », sur l'« exubérance sexuelle » des rites de fécondité tabwa que les statues et les masques seraient sensés incarner mais aussi des jugements de goût sur le « naturalisme raffiné » et les « proportions harmonieuses ».



De gauche à droite : panoplie de trophées figurants une statuette volée à Lusinga au centre au domicile de Storms ; présentation des statuettes volées à Lusinga dans le cadre de l'exposition « Trésors cachés de Tervuren » (MRAC, 1995) ; les statuettes de Lusinga et un masque Tabwa exposé dans le cadre de l'exposition « The Rising of a new moon. A century of Tabwa Art » (MRAC, 1985) ;

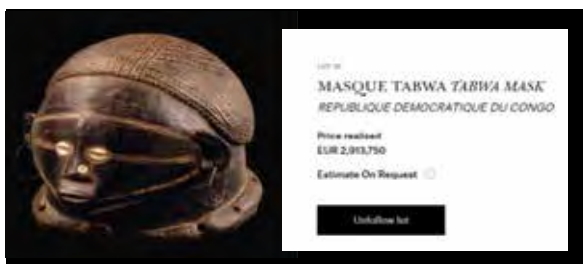
la violence de l'imaginaire impérialiste. En effet, plus que de *refoulement*, nous faisons l'hypothèse que cette violence initiale se trouve en quelque sorte transmise et ré-agencée de façon à produire de la *valeur*. Comme le disait Marx dans "L'accumulation primitive" : "Le capital arrive au monde suant le sang et la boue par tous les pores".

LE "DÉSIR NÉGROPHILIQUE" COMME MOTEUR DES EXOTISMES

Pour restituer la (re)production d'une forme culturelle de négrophobie à travers la transformation des statuettes pillées par Storms à Lusinga fin du XIX^e siècle en capital culturel, le concept de "désir négrophilique" que Norman Ajari déploie dans son article qu'il consacre à l'œuvre d'Arthur Jafa nous semble pertinent. Ce que dit Ajari, c'est que la prise en compte des stéréotypes dégradants ne peut se faire sans prise en compte du *désir* qui anime ce rapport aux formes culturelles, mais aussi au corps noir lui-même (Ajari, 2019b : 134). C'est ce que Ajari appelle, en prolongeant le geste de la critique afropessimiste, la "fongibilité" : c'est-à-dire le caractère de ce qui est consommable et substituable. Comme l'écrit Franck Wilderson, un des théoriciens de l'Afropessimisme : "La fongibilité de la noirceur rend possible son appropriation par la psyché blanche en tant que "bien de jouissance". Cette possibilité de consommation et d'appropriation

est bien, comme le rappelle Ajari, une des conséquences sur le long terme de l'esclavage qui a fait du Nègre un "bien dont la propriétaire avait tout le loisir".

Ce que montre la généalogie coloniale et post-coloniale des statuettes pillées par Storms c'est que le désir, contrairement à ce qu'en aura dit toute l'esthétique kantienne, n'est en rien un affect anhistorique, une condition *a priori* de l'expérience. Au contraire il est une production des rapports de force et de domination dans une conjoncture historique donnée. Pillées et excavées de leur contexte de production et d'usages, les statuettes Tabwa sont ainsi vidées de leur sens et rendues disponibles pour différentes modalités d'appropriation au sein de la muséographie (post)coloniale. En prolongeant les analyses de Saidiya Hartman sur le rôle prépondérant d'une "obscène théâtralité du commerce des esclaves" (1997 : 17), Ajari montre comment la constitution d'un tel désir négrophilique a "historiquement contribué à consolider l'asservissement des esclaves, des colonisés et de leurs descendants, et à affaiblir leurs efforts de libération et d'humanisation" (Ajari, 2019b : 135). Comme l'écrit Ajari, la négrophobie n'est pas seulement le fait de la haine contre les noirs, mais se structure également à partir d'une érotique, d'un puissant attrait. En l'espèce, il s'agit de rendre compte du fait que la vie des noirs,



Vente du masque Tabwa Musangwe sur le site de Christie's.

jusque dans les affres de souffrance les plus insupportables, est convertible en sources d'amusement, de jouissance et de distraction pour la société civile blanche (Wilderson, 2010 : 115). Il en va ainsi du processus de transformation du fruit d'un pillage colonial en capital culturel que nous avons tenté ici de restituer. En effet, la « fongibilité de la forme » est ce qui se produit au cœur du processus de valorisation de ce qui porte le nom d'"art Tabwa".

Du point de vue d'une anthropologie de la réparation, il ne faut jamais séparer la construction d'un désir esthétique procuré par la "contemplation" (rendue innocente) des statuettes Tabwa pillées par Storms et exposées en tant que "chef-d'œuvre" ou "trésor" (de la valeur) du Musée de la présence/absence du crâne de Lusinga refoulé¹⁰ dans une collection héritée de l'anthropologie du XIX^e siècle et en dépôt au sein de l'Institut des Sciences Naturelles à Ixelles (Bruxelles). À travers un *détour* généalogique nous avons tenté de montrer comment la constitution de ce désir négrophilique, ici sous la forme d'une jouissance esthétique à l'œuvre dans la "contemplation" de l'"art Tabwa", est en réalité constitutive de la blanchité en tant que plaisir-consommation-consumation rendu innocent de la souffrance et de la violence infligée aux colonisés. Nous avons dès lors tenté de restituer l'*historicité* de ce

lien profond dans la conscience occidentale moderne entre la jouissance esthétique de la "beauté", de la "forme pure" et le fruit des massacres, des violences, des spoliations, de l'exploitation, c'est-à-dire cette relation consubstantielle entre "désir esthétique" et violence de l'agression initiale qui s'exprime avec force lorsqu'il s'agit d'artefacts qualifiés d'objets d' "art africain" et que l'on retrouve tout au long du processus de valorisation.

On perçoit alors assez distinctement dans les réactions d'hostilité à l'encontre des demandes de restitution des artefacts pillés durant la colonisation qui émane en Belgique de la diaspora subsaharienne comment cette blanchité/blanchiment s'est constituée historiquement à la fois comme une forme d'insensibilité à la souffrance de l'autre colonisé (par le refoulement des crimes et des pillages sur lesquelles elle s'est constituée), mais aussi en tant qu'absence de disposition éthique¹¹. La production de la catégorie d'"art africain" dans sa volonté d'illusion, légitimé comme droit culturel et privilège, continue en réalité de voiler la catastrophe historique du racisme (Mariott, 2007 : 32). Ce que rendent possible les exigences de restitution des artefacts pillés dans le cadre de la colonisation en venant *interrompre* la consommation-consumation de cette altérité radicale et subalternisée c'est peut-être alors de confronter les blancs, de manière irréductiblement politique, à la parole et l'expérience vécue des afrodescendants que l'omniprésence du désir négrophilique a d'ordinaire pour fonction de désamorcer (Ajari, 2019b : 141).

10. Devenu objets de l'anthropométrie lors de leur retour en Métropole, les crânes des chefs congolais assassinés par les agents de l'Etat Indépendant du Congo ne seront cependant jamais exposés au Musée du Congo à Tervuren par crainte de nuire à sa mission de pédagogie coloniale et d'effrayer le public : « Les collections (d'anthropométrie) étaient consultables pour étude par les scientifiques dans le Palais des Colonies, mais n'étaient pas présentées au public. Le Musée du Congo participait en fait de la propagande coloniale de Léopold II et la présentation de crânes aurait probablement causé trop de remous, et ce d'autant plus que le projet colonial était déjà hautement controversé après les publications de George Washington Williams, Roger Casement et Edmund Dene Morel, qui révélèrent les atrocités perpétrées par le régime colonial » (Couttenier, 2015 : 128).

11. Le propre de la blanchité en tant qu' "échantillon majoritaire" (Deleuze) est d'être sans conscience, c'est-à-dire sans capacité éthique (au Congo on parlerait probablement des « Tintins » pour qualifier ces individus sans conscience, sans âme cf. Jean Bofane, Congo Inc., p. 147). C'est une des raisons qui explique, peut-être, que la plupart du temps un Blanc qui commet un blackface affirme, sous la forme de l'auto-critique (qui ressemble fort au dispositif du confessionnal), qu'il est sincèrement désolé et qu'il s'excuse pour le dommage qu'il a causé (cf. les récents événements avec les supporters de l'Intermillan face à Lukaku). On vient d'en avoir à nouveau l'exemple au Canada avec Justin Trudeau.

BIBLIOGRAPHIE

- Ajari N., 2019, *La dignité ou la mort. Éthique et politique de la race*, Paris, Editions La Découverte
- Ajari N., 2019b, « Du désir négrophilique. Arthur Jafa contre l'érotique coloniale de la masculinité noire », in *Minorit'Art*.
- Couttenier M., 2015, « "One Speaks Softly, Like in a Sacred Place". Collecting, Studying and Exhibiting Congolese Artefacts as African Art in Belgium », in *Journal of Art Historiography*. 12. 1-40.
- Demoor J., Massart J., & Vandervelde E., 1897, *L'évolution régressive en biologie et en sociologie* (Vol. 85), Bruxelles, Ancienne Librairie Germer Baillière et Ca.
- Hartman Saidiya V., 1997, *Scenes of Subjection : Terror, slavery, and self-making in nineteenth-century America*, Oxford - New-York, York, Oxford University Press.
- Hamy M., Hovelacque M., Vinson M. & Letourneau M., 1889, « Questionnaire de sociologie et d'ethnographie », in *Bulletins de la Société d'Anthropologie*, Paris, 24.
- Jacques V & Storms E., 1887, « Notes sur l'ethnographie de la partie orientale de l'Afrique équatoriale », in *Bulletin de la Société d'anthropologie de Bruxelles*, n°5, Bruxelles, F. Hayez
- Luntumbue T., 2017, « L'exposition comme lieu d'activisme. Conversation avec Toma Muteba Luntumbue » in Bawin J, *Labyrinthe-fétiches*, Liège, Cité Miroir
- Marriott David, 2007, *Haunted life : Visual culture and Blackmodernity*, New Brunswick – Londres, Rutgers University Press
- Mbembe A., 2018, « À propos de la restitution des artefacts africains conservés dans les musées d'Occident », en ligne : AOC, <https://aoc.media/analyse/2018/10/05/a-propos-de-restitution-artefacts-africains-conserves-musees-doccident/>
- Meeuwis M., 1999, « Flemish nationalism in the Belgian Congo versus Zairian anti-imperialism: Continuity and discontinuity in language ideological debates », in J. Blommaert (éd.), *Language Ideological Debates*, Berlin and New York, Mouton de Gruyter, pp. 381-423.
- Price S., 2012, *Arts primitifs ; regards civilisés*, Paris, Éditions Beaux-arts de Paris
- Roland E., 2018, « Esquisse d'une généalogie des formes de gouvernementalité et des dispositifs éducatifs en Belgique du XIV^e ou XXI^e siècle », *Ligue de l'Enseignement et de l'Éducation permanente*, Bruxelles.
- Tonda J., 2015, *L'impérialisme postcolonial. Critique de la société des éblouissements*, Paris, Karthala
- Wastiau B., 2000, *Un essai sur la « vie sociale » des chefs-d'œuvre du musée de Tervuren*, Tervuren, MRAC
- Wilderson Frank B., 2010, *Red, White & Black : Cinema and the structure of U.S. antagonisms*, Durham – Londres, DukeUniversity Press.
- Wilderson Frank B., 2015, "Blacks and the master/slaverelation", in : Wilderson, Frank B., et al. (2017) *Afro-Pessimism : An introduction*. Minneapolis, Racked & Dispatched.



MARTIN VANDER ELST

Anthropologue (aspirant FNRS)
 Laboratoire d'Anthropologie
 Prospective (UCL, Belgique)

Martin Vander Elst est philosophe et anthropologue au sein du Laboratoire d'Anthropologie Prospective de l'Université Catholique de Louvain (UCL –Belgique). Il réalise actuellement une thèse (aspirant FNRS) sur les enjeux politiques et éthiques de la restitution des artefacts et restes humains pillés lors de la colonisation depuis une anthropologie de la réparation.

LUSINGA IWA NG'OMBE'S REMAINS: TRANSFORMING COLONIAL LOOTING INTO CULTURAL CAPITAL



Martin Vander Est
Translation by Cécilia Bracmort

OU SONT LES NOUVEAUX EXOTISMES DE L'ART CONTEMPORAIN ?
WHERE ARE THE NEW EXOTICISMS IN CONTEMPORARY ART?
¿DÓNDE ESTÁ EL NUEVO EXOTISMO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO?

4

168

In the context of the reopening of the Museum of Tervuren (Belgium) in December 2018 and in the wake of the Sarr-Savoy report on the "restitution of African heritage", the return of the debates on the restitution of artefacts stolen during colonization had the main consequence of circulating the term "decolonial" well beyond the militant circles in which it was created.

For now on, anything can be the subject of a so-called "decolonial" approach, from Tintin in the Congo to mainstream cultural institutions. Everything then happens as if the "decolonial" intention alone were enough to solve everything, without putting any real attention to the effects. To possibly rearm the decolonial gesture way beyond these progressive recuperations, it is important to make sure that the dimension of coloniality is visible into its contemporary effectiveness, meaning to emphasize its continuities to this day. Thus, beyond the moral debate on restitution, we would like to question the "archaeology of the gaze" (Luntumbue, 2017) that Western museums have produced on the artefacts looted during the colonial conquest. As a lot of interesting works already exist on the subject of museums as a power device, we would like in this text, question the *historicity* of a particular type of racist ideological device: the construction of a judgment of taste from colonial sciences and more particularly from ethnology, geography, anthropometry, aesthetics and art history. To do so, we will attempt to restore the biography

of two statuettes representing the lineage of an important Tabwa chief looted during a colonial massacre at the end of the 19th century and then exhibited as a "treasure" in the Tervuren Museum, as well as the skull of this chief who was murdered, beheaded and exhibited as a war trophy, then brought back to Metropolitan France and today present in the collections of the Institute of Natural Sciences in Ixelles (Brussels). By restoring, in reverse chronology, the different regimes of enlistment of these artefacts within the colonial episteme, we would like to attempt to problematize the contemporary modalities of exoticism.

The various artefacts we will attempt to restore the colonial and post-colonial genealogy here, were looted as part of the "Fourth Expedition of the International African Association" to the Congo. These wars of colonial conquest which preceded the Berlin Conference (November 1884 - February 1885) took the appearance of scientific missions and obviously met with strong resistance within the local populations. Within the framework of the foundation of the M'pala station in order to consolidate his power in the region of Tanganyika (Congo), the Belgian lieutenant Emile Storms was thus confronted with the opposition of a powerful local chief, Lusinga Iwa Ng'ombe¹

1. In Storms' notebooks, we read that during an allegiance ceremony Lusinga would have declared, in order to warn the colonial potentate: "If you come as a friend, you will be welcomed as such. If you come to occupy our country, I will kill you". In a letter dated on 19 December 1883 kept in Tervuren from Storms to Colonel Maximilien Strauch, Secretary General of the International African Association, it is stated: "At the Marungu I had a small difficulty with the famous Lusinga. The bottom line is that I refused



Lusinga's skull kept in the Bruxelles Institute of Natural Sciences. Credits : Michel Bouffieux

On December 4, 1884, this important Tabwa chief had the head cut off² during a punitive expedition commanded by Emile Storms. 50 to 60 men were killed and 125 captured. Anything that couldn't be taken away as "spoils of war" was simply burned down. This is how Storms' men took two statuettes representing Lusinga's ancestors.

The *regalia* of the defeated chief Lusinga will thus be extracted, transhipped and rooted up from their language, their universe of reference and use. The war operation of colonial expansion carried out by Storms and his men in 1884 not only constitutes a crime against humanity (murders, pillaging, enslavement, forced labour, forced enlistment in the police force, etc.), it also constitutes a killing of the ancestors, a crime against the spirits. Enormous reserves of potential, enormous symbolic deposits, but also

generative knowledge were taken through these looted artefacts (which the colonists identified as "fetishes", whereas very often they were medicines, dawa) (Mbembe, 2018). Through this ontological catastrophe, the statuettes that represented Lusinga's ancestors and genealogical transmission within the Tabwa clans became the dehumanized captives entirely available for colonial epistemology. These artefacts were not burnt, they somehow "survived." With Fanon we could talk about their *becoming zombie* fate within the colonial culture. From now on, they will bear in their flesh, as a *form of death* (Ajari, 2019), the trace of this violent appropriation, the trace of what can be called an "epistemicide."

FROM MILITARY CONQUEST TO ETHNOGRAPHIC POSSESSION

On his return home to the metropolis, Storms was invited in 1886 by the Brussels Anthropological Society to present his

him powder. He said he would cut off the head of the first man in my station he met. If he has the misfortune to carry out his project, his own, could well, one day arrive in Brussels with a label, it would look very good in the museum. »

2. In his war diary, Emile Storms wrote on December 15, 1884: "I took the head of Lusinga to put it in my collection. »

private collection, which included Lusinga's statuettes. Together with Victor Jacques, the secretary of the society, Storms publishes an extensive study on the "eastern part of equatorial Africa." In order to restore the *second life* of these artefacts looted to Lusinga, i.e. their survival beyond the colonial crime, a double approach must be taken, both military and ethnographic³. The text presenting the looted Tabwa statuettes before the Anthropological Society of Brussels is part of a special focus on "body art" such as painting, hairstyles, "scarification" and "piercings" as well as music, dance and song. In these war notes, Storms acknowledges to the "cultures of Maniema"⁴ a "certain refinement" and a "taste for decoration" (Couttenier, 2015: 13). Excavated and rendered mute, the looted artefacts are not only 'trophy of war' in the hands of the settler. They will also be reinvested in the colonality of power-knowledge through an ethnographic approach.

The ethnographic study of the Tabwa statuettes (by Storms) as well as the anthropometric study of the skull of Lusinga (by Emile Houzé)⁵ are overdetermined by the political necessity internal to colonialism at the end of the nineteenth century to establish ethnolinguistic cartographies of the Congo which were to serve as a basis for an administrative management of the colonial territory and its populations.

The objective of these colonial sciences was then to fix, on maps as in ethnographic writings, the correspondences between

3. This military-ethnographic approach is already inscribed in the very structure of the Storms notebooks, which are organized according to the categories of the Questionnaire of Sociology and Ethnography published in 1883 by the Anthropological Society of Paris: "nutritive life", "sensitive life", "affective life", "social life" and "intellectual life" (Hamy, Letourneau, Vinsou, Hovelacque, 1883)

4. In the colonial language of the nineteenth century, "Maniema" refers to a region currently known as Kivu (now the provinces of North Kivu, South Kivu and Maniema), the fourth AIA expedition commanded by Storms had set out (had started on) from the western shore of Lake Tanganyika

5. Around the study of the skull of Lusinga will develop an internal debate on the formulation of racial theories within the physical anthropology at the end of the nineteenth century between the polygenism of Houzé, who carried out the craniometric study of Lusinga, and the monogenism of Jacques and Storms, who postulated that craniometry alone could not permit a study of indigenous cultures and that an additional ethnographic approach was needed.



V. JACQUES & É. STORMS, ETHNOGRAPHIE DE L'AFRIQUE ÉQUATORIALE

ethnic groups, swaddling clothes, chieftaincy and territory. In the internal debates at the Anthropological Society of Brussels around the statuettes and Lusinga's skull, one can easily sense the emergence of a form of colonial governmentality that would be called "indirect government", and later, under the impetus of the Belgian Minister of Colonies Franck, the "policy of indigenism" ("Principles of Indigenist Policy", Meeuwis, 1989). This form of government requires the colonial power to have a detailed knowledge of the indigenous populations, their forms of social organization, their customs, their transmission of power and kinship so that indirect authority can be exercised through customary chiefs often instituted by the colonist himself (as Storms did when he

appointed Chief Casanbala after the killing of Lusinga). It is thus understandable that the type of ethnographic reviews on the "Maniema populations" carried out by Storms prepares in some way for a specific form of colonial governmentality.

When Storms' widow bequeathed the statuettes looted in 1884 to the Museum of Belgium Congo located in Tervuren in 1930, those were included to the collection as "Tabwa art" in an ethnic classification. The establishment of colonial forms of governmentality in Congo is reflected within the Museum of Belgium Congo in the production of notices and cartels accompanying the objects in the showcases in order to confirm in the consciousness of colonial citizens the ethnic attribution based on the geographic-administrative subdivisions of the Congo (explaining the profusion of maps in Tervuren). The reified indigenous cultural differences were thus at once reinforced, exacerbated, stereotyped and erected into separate legal systems embodied by separate political and administrative authorities. Attributing a Tabwa ethnic identification to these statuettes is therefore the museographic trace of a redefinition of the very concept of "ethnicity" within a form of colonial governmentality of the indirect type, which implies a twofold approach: the fixation of indigenous populations under the principle of "one tribe, one territory," while in the Museum of Congo the colonial scenography fixes ethnic identity on the basis of the principle of "one tribe, one showcase". The Tervuren Museum is thus a mechanism of power-knowledge directly inscribed in the forms of colonial governmentality.

REGRESSIVE EVOLUTION AND PRIMITIVISM

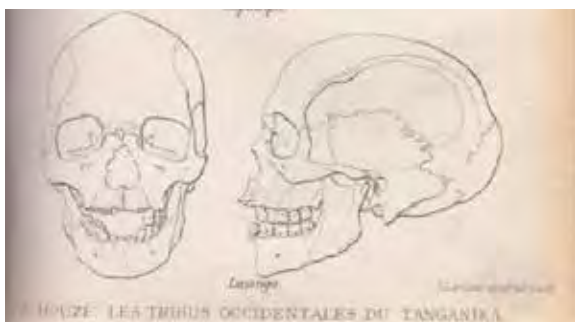
In his ethnographic notes on "Tabwa art," Storms shows a particular "respect" for blacksmiths and sculptors. He refers

to "chairs with carved backs" depicting human or animal figures as "real works of art" (Jacques and Storms, 1887: 183). Storms' proposals around the "taste for decoration" or "naive art" can be seen in the theoretical and political context of the end of the 19th century, and more particularly in the internal debates of the Anthropological Society of Brussels. Unlike Victor Jacques, who believed that progress was the result of external influence and adaptation to the environment, Storms believed that African societies were capable of "autonomous development towards civilization", but that contact with Western civilization would have been the cause of the decadence of these societies. There is here a constitutive tension within the raciological theories of the late nineteenth and early twentieth centuries between the idea of perfectibility and thus 'educationalization' (Roland, 2018) and an indigenist-type policy of 'preservation'.

This proposal of an "instinctive aspiration towards the beautiful" of indigenous peoples, which would form the epistemic basis of the primitivist movements, is part of the debate on "regressive evolution"⁶ from the end of the 19th century. Indeed, the themes of "degeneration" and "regeneration", the opposition of "barbaric vigour" and "exhaustion of civilisation", of "original blood" and "exhausted blood", of "barbarity" and "civilisation" would literally haunt the Europe of the 1890s and 1930s. The raciological theories of evolution still carry within them, like their shadow, this panic fear of degeneration. For example, if we follow the work and exhibitions of the "salon de la libre esthétique" (1894, Belgian avant-garde art circle), it is fairly easy to see how the *Art Nouveau*⁷ is grafted onto the colonial

6. Indeed, in 1897, Jean Demoor (a liberal doctor who was a member of the Superior Hygiene Council (Conseil supérieur d'Hygiène), Jean Massart (liberal physician and botanist) and Emile Vandervelde (liberal politician and president of the Belgian Workers' Party) publish a study entitled *L'évolution régressive en biologie et en sociologie* (The regressive evolution in biology and sociology) which is supposed to demonstrate that organ transformations such as the evolution of social institutions are always accompanied by forms of regression, decadence and degeneration.

7. *Art Nouveau*, which was very much present as a colonial style in Brussels, would translate these debates from an aesthetic point of view. For example, the "Salon d'Honneur" (1897) of the Museum of Tervuren clearly shows



An anthropometric plate of Lusinga's skull presented by Emile Houzé during his presentation in front of the Anthropology Society of Brussels on May 3, 1886.



Lusinga's statue looted and then enthroned on the chimney of Storms' home in Ixelles (Collection Hotz- MRAC)

project: beyond the "civilising mission" there is an aspiration for the *regeneration* of a declining West. Thus, the "primitivist myth" of an organic art is formed, which draws its vital force and dynamism of forms from the extraction and plundering of artefacts from the colonized peoples of Congo, Burundi and Rwanda.

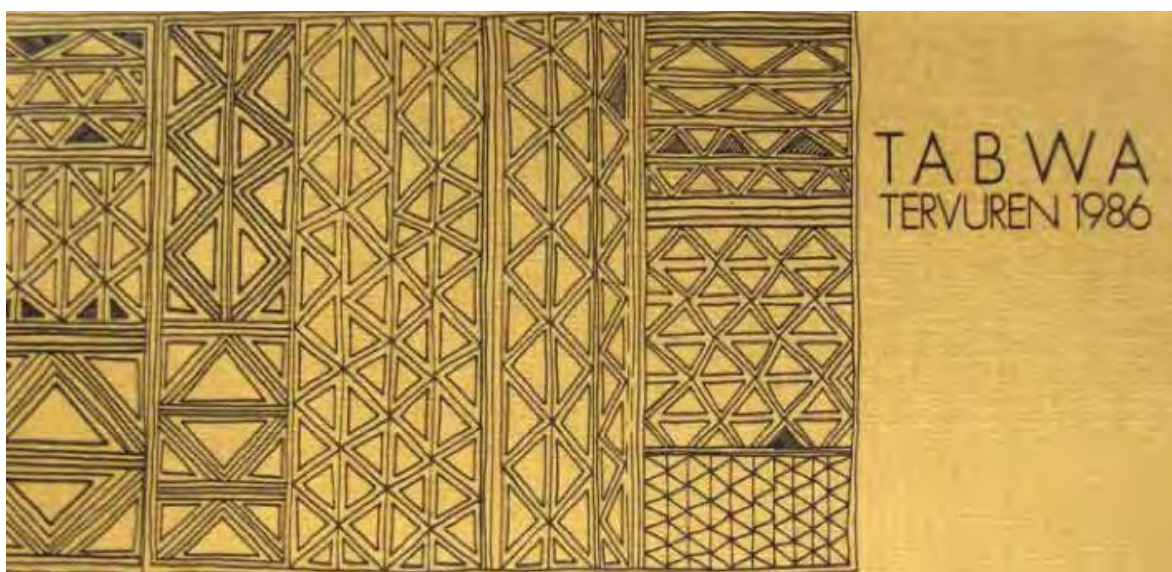
"NEGRO ART" AND VALORIZATION

The Tabwa sculptures, which were transformed from "war trophies" to "ethnographic objects" within the constitution of the colonial panoptic, gradually entered a new form of museographic arrangement to become "works of art". Once recorded within its ethnographic collections, the museum's agenda was to integrate these art forms into the narrative of the classifications of "Negro art" (First major exhibition at the Palais des Beaux-Arts in Brussels entitled Negro Art. Ancient Arts from Black Africa in 1930. It should be noted that very early on, Brussels asserted itself as a world centre for the trade of "African art". The Brussels-Antwerp axis will play (and still do) a central role in the trade and the formation of collections of "African art." However, few pieces had actually acquired the status of "art" in the museum before the 1930s (Wastiau, 2000: 47).

Within the "art nouveau" type of staging, no "African art" objects are presented. Panoplies of weapons and this marriage between Belgian "works of art" and Congolese "ethnographic objects". What will soon be called the "Congolese style" is the mark of the vitalist use of exotic materials such as ivory and wood and of primitivist forms.

utensils from "everyday life" are thus mixed and arranged with art objects made by metropolitan artists. Behind this aesthetic sharing of the sensitive is the idea of a *perfectibility* of Congolese art. In 1910, the Museum of Tervuren was still equipped with a "fetish room" and a "room of Negro art." It was only with the development in the 1950s of an art history section within the museum that "Tabwa" statuettes were presented as "tribal art" without reference to their appropriation during colonial expansion. Labelled as "works of art", these fashionable objects will be re-arranged within display devices that are supposed to produce a hypnotic charm on "art lovers" and be the subject of endless reflections on their essence and the aesthetic value of their forms. With the introduction of the category of "negro art", the idea of "authenticity" was born, but also of "pure form", i.e. free of any external, mainly Western, influence. In fact, "primitivism" was born from the fascination of some avant-garde artists for the purity of objects made by men who were considered to have not yet been corrupted by the culture and progress of the West. The looting of "ethnographic objects" was, moreover, carried out under the imperative need to save the "vestiges" of a "wild, archaic and primitive" civilization⁸.

8. This relationship between the description of massacres and colonial violence as the "disappearance of African cultures" and the process of conservation and valorization is also at the heart of the process of "collecting" skulls for physical anthropology. In preparation for the Antwerp International Fair of 1885, here is the letter that Maximilien Strauch, General Secretary of the International African Association and responsible for the commercial section and the scientific exhibition, sent to Emile Storms on July 20, 1883: "Do not fail to collect some skulls of the indigenous negroes if you can without offending the superstitious feelings of your people (your subjects). Choose as far as possible the skulls of individuals belonging to a well-sliced race, and whose character has not been physically altered as a result of cross-breeding. Care-



"The Rising of a New Moon: A Century of Tabwa Art" exhibition By Evan M. Maurer and Allen F. Roberts (Tervuren 1986)

This new mode of existence of the objects will be reinforced in the "art-oriented" presentations that came into being after the independence of the Congo in 1960, when the colonial-imperial project was strongly challenged by the decolonization processes. Thus, since the rupture produced by independence, the Museum of the Belgian Congo, now called the Royal Museum for Central Africa, will redeploy its collections for no other reason than to show its heritage while reinforcing the newly acquired status of these statuettes as "masterpieces". This scenographic gesture is in fact a typical syndrome of retrograde ethnographic museums, which have found it easier to continue to dazzle/blind their public with their (badly acquired) "treasures" against the background of an ethnocentric aesthetic with universalist pretensions than to question their profound logic in order to produce new museographic concepts. Indeed, presenting objects as "work of art" implies a kind of voluntary amnesia on the conditions that led on their violent appropriation in the colonial

context in favour of an unproblematic interest in "cultural diversity". In fact, the further artefacts are from their anthropological contextualization, the more they enter into a process of valorization through which they can impose themselves solely by their aesthetic qualities (Price, 2012: 134). It was as if the inclusion of Tabwa statuettes in publications or travelling exhibitions added to them, with each new move, an additional auratic value linked to the increase in their financial value, while at the same time making them known internationally and thus enhancing the prestige of the museum.

In tracing the colonial and post-colonial genealogy of Lusinga's Tabwa statuettes, one finds this constitutive knot between the violence of the original aggression (primitive accumulation) and the exorbitant process of valorization.⁹ It is interesting to note that in criminal law such a process of patrimonial valorisation of objects obtained by crime

fully note the place of origin of the subjects, as well as their age when possible (...) Within a few years they will be very rare, and for this reason they will be of great value to the scholars who will attempt to write the history of these peoples in the history of their advent to civilization" (Letter from Strauch to Storms, July 20, 1883, RMCA, HA.01.017.06). For Maximilian Strauch a rapid action of conservation and exhibition of artefacts and skulls in the metropolis was necessary. In the language of the colonial ideology of the time, it was imperative to preserve the "last traces of the disappearance of African culture" (Couttenier, 2015: 14).

9. One can, among others, cite the exhibition *The Rising of a New Moon: A century of Tabwa (1986)*, which made "Tabwa art" one of the greatest African sculptural traditions. This is for example the case of a Tabwa mask known as *Musangwe* put on sale in 2018 by Christie's auction house for 2,913,750 euros. In the catalogue published on the occasion of this public auction, entitled "A Masterpiece of Tabwa Art" and subtitled "Quintessence of Beauty: An Icon of Tabwa Art", Bruno Claessens takes up all the clichés about the "tabwa style", the "magic charge" of the statuettes, based on the texts of Storms. We also find all the colonial eroticism about the omnisexual tabwa otherness, about the supposed "overflowing sexuality", about the "sexual exuberance" of the tabwa fertility rites that the statues and masks are supposed to embody, but also tasteful judgements about the "refined naturalism" and the "harmonious proportions" of "Tabwa art" on the art market.

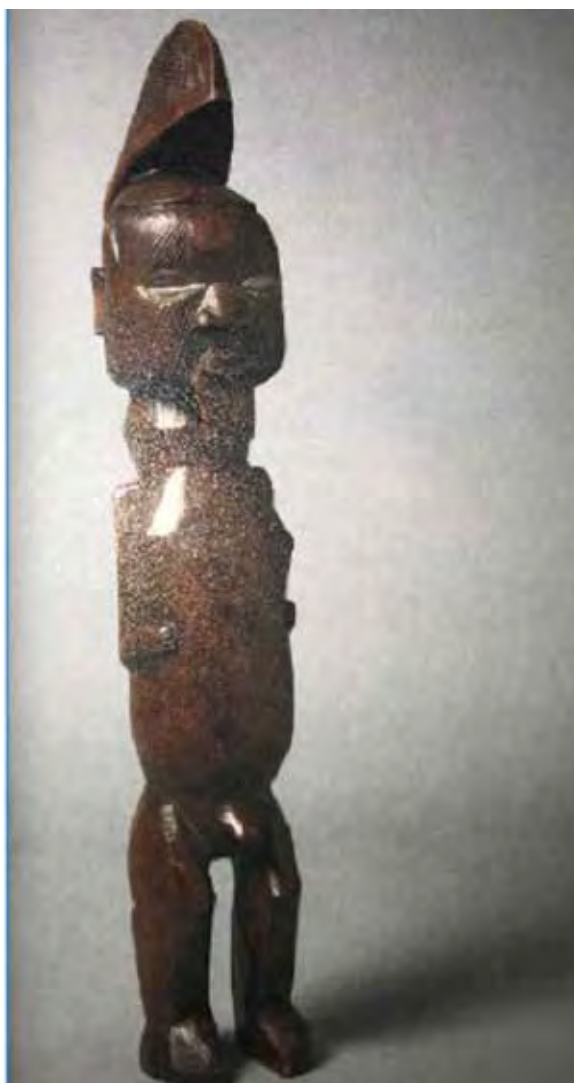


Passing from the state of existence as "ethnographic" objects to the state of "art object". In *Labyrinthe-fétiches*. An exhibition by Toma Muteba Luntunmbue (2019).

covers a so-called *laundering* offence. For this is what we are talking about, the *laundering of colonial crimes*; not simply "repression", but sublimation/valorization of crimes and looting. The laundering offence is not subject to a statute of limitations and is repeated with each act of transformation of assets. This is why the various museum layouts in which these objects have been enlisted since their colonial extraction can be restored as a "dazzling device" (Tonda, 2015) produced by the violence of the imperialist imagination. More than repression, we hypothesize that this initial violence is somehow transmitted and re-arranged in order to produce value. As Marx said in "Primitive Accumulation": "Capital comes into the world sweating blood and mud out of every pore."

"NEGROPHILIC DESIRE" AS A DRIVING FORCE OF EXOTISM

In order to restore the (re)production of a cultural form of negrophobia through the transformation of the statuettes plundered by Storms in Lusinga at the end of the nineteenth century into cultural capital, the concept of "negrophilic desire" that Norman Ajari deploys in his article he devotes to the



work of Arthur Jafa seems relevant to us. What Ajari says is that degrading stereotypes cannot be taken into account without taking into account the desire that drives this relationship to cultural forms, but also to the black body itself (Ajari, 2019b: 134). This is what Ajari calls, extending the gesture of Afro-pessimistic criticism, "fungibility": meaning the character of what is consumable and substitutable. As Franck Wilderson, one of the theorists of Afro-pessimism, writes: "The fungibility of blackness is makes possible its appropriation by the white psyche as a 'good of enjoyment'". This possibility of consumption and appropriation is indeed, as Ajari reminds us, one of the long-term consequences of slavery, which made the Negro a "good whose owner had all the leisure".



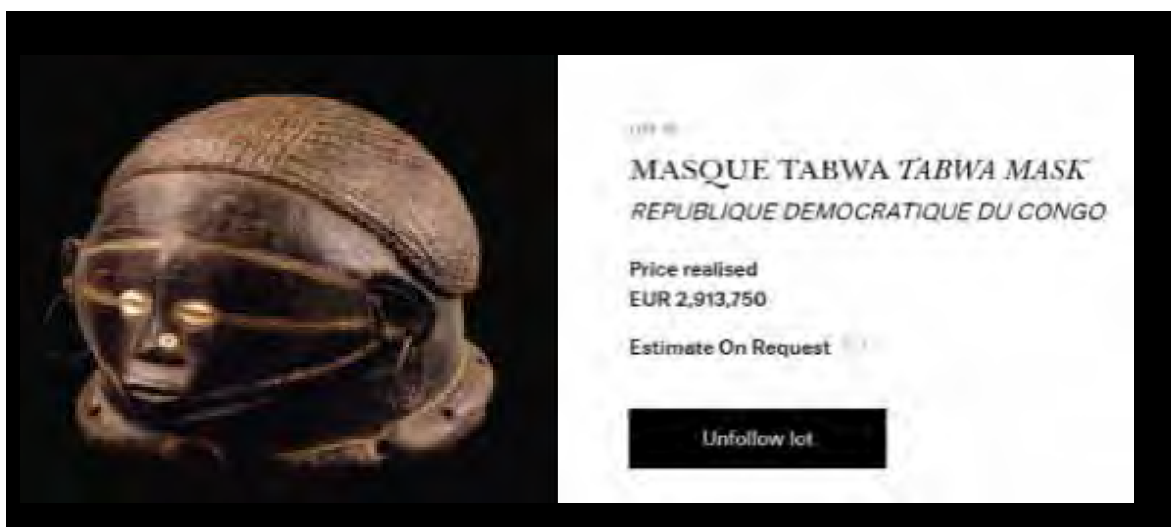
From left to right: panoply of trophies depicting a statuette stolen from Lusinga in the center at Storms' home; presentation of the statuettes stolen from Lusinga as part of the exhibition "Tervuren's Hidden Treasures" (RMCA, 1995); the statuettes of Lusinga and a Tabwa mask exhibited as part of the exhibition "The Rising of a new moon. A century of Tabwa Art" (RMCA, 1985);

What the colonial and post-colonial genealogy of the statuettes plundered by Storms shows that desire, contrary to the Kantian aesthetics, is in no way an ahistorical affect, an a priori condition of experience. On the contrary, it is a production of the balance of power and domination in a given historical situation. Looted and excavated from their context of production and use, Tabwa statuettes are thus emptied of their meaning and made available for different modalities of appropriation within (post) colonial museography. By extending Saidiya Hartman's analyses of the preponderant role of an "obscene theatricality of the slave trade" (1997: 17), Ajari shows how the constitution of such a negrophilic desire has "historically contributed to the oppression of slaves, colonized people and their descendants as well as to weaken their efforts of liberation and humanization" (Ajari, 2019b: 135). As Ajari writes, negrophobia is not only the result of hatred against black people, but is also structured from an erotic, powerful attraction. In this case, it is a matter of realizing that the lives of black people, even in the most unbearable torments of suffering, are convertible into sources of amusement, enjoyment and distraction for white civil society (Wilderson, 2010: 115). The process of transforming the benefits of colonial plunder into the cultural capital that we have attempted to restore here, follows

the same pattern. The 'fungibility of form' is indeed what occurs at the heart of the process of valuing what is called 'Tabwa art.'

From the point of view of an anthropology of reparation, one must never separate the construction of an aesthetic desire provided by the 'contemplation' (rendered innocent) of the Tabwa statuettes looted by Storms and exhibited as a 'masterpiece' or 'treasure' (of value) in the Museum from the presence/absence of Lusinga's skull cast away¹⁰ into a collection inherited from 19th-Century anthropology and on deposit at the Institute of Natural Sciences in Ixelles (Brussels). Through a genealogical detour we have attempted to show how the constitution of this negrophilic desire, here in the form of an aesthetic enjoyment at work in the "contemplation" of "Tabwa art", is in reality constitutive of whiteness as a pleasure-consumption-destruction rendered innocent of the suffering and violence inflicted on the colonized. We have therefore attempted to restore the *historicity* of this profound link in modern Western consciousness between

10. Which became objects of anthropometry upon their return to Metropolitan France], The skulls of Congolese chiefs murdered by agents of the Independent State of Congo will never be exhibited in the Congo Museum in Tervuren for fear of harming its mission of colonial pedagogy and frightening the public: "The (anthropometric) collections were available for study by scientists in the Palais des Colonies, but were not presented to the public. The Congo Museum was in fact part of Leopold II's colonial propaganda and the presentation of skulls would probably have caused too much commotion, all the more so as the colonial project was already highly controversial after the publications of George Washington Williams, Roger Casement and Edmund Dene Morel, which revealed the atrocities perpetrated by the colonial regime" (Couttenier, 2015: 128)]



Sale of the Tabwa Musangwe mask on the Christie's site.

the aesthetic enjoyment of "beauty", of "pure form" and the fruit of massacres, violence, spoliation, exploitation, meaning this consubstantial relationship between "aesthetic desire" and the violence of the initial aggression that is strongly expressed when it comes to artefacts qualified as "African art" and which are found throughout the process of valorization.

In the hostile reactions against the demands for restitution of the artefacts looted during colonization that emanate in Belgium from the sub-Saharan diaspora, one can distinctly perceive the way this whitewashing has historically constituted itself both as a form of insensitivity to the suffering of the colonized (by repressing the crimes and looting on which it was based), but also as an absence of ethical disposition¹¹. The production of the category of "African art" in its illusionary intent, legitimized as a cultural right and privilege, continues in reality to veil the historical catastrophe of racism (Mariott, 2007: 32). By *interrupting* the consumption-destruction pattern of this radical and subalternized otherness, the demands for the

restitution of artefacts looted in the context of colonization may give the possibility to confront in an irreducibly political way white people with the Afrodescendants' words and lived experiences whom the omnipresence of negrophilic desire usually serves to defuse (Ajari, 2019b: 141).

11. The peculiarity of whiteness as a "majority sample" (Deleuze) is to be without conscience, i.e. without ethical capacity (in the Congo one would probably speak of "Tintins" to qualify these individuals without conscience, without soul cf. Jean Bofane, *Congo Inc.*, p. 147). This is one of the reasons why, perhaps, most of the time a white man who commits a blackface asserts, in the form of self-criticism (which closely resembles the confessional device), that he is sincerely sorry and apologizes for the damage he has caused (cf. the recent events with the Intermillan supporters in front of Lukaku). We've just had the example again in Canada with Justin Trudeau.

BIBLIOGRAPHY

- Ajari N., 2019, La dignité ou la mort. Éthique et politique de la race, Paris, Editions La Découverte
- Ajari N., 2019b, « Du désir négrophilique. Arthur Jafa contre l'érotique coloniale de la masculinité noire », in Minorit'Art.
- Couttenier M., 2015, « "One Speaks Softly, Like in a Sacred Place". Collecting, Studying and Exhibiting Congolese Artefacts as African Art in Belgium », in Journal of Art Historiography. 12. 1-40.
- Demoor J., Massart J., & Vandervelde E., 1897, L'évolution régressive en biologie et en sociologie (Vol. 85), Bruxelles, Ancienne Librairie Germer Baillière et Ca.
- Hartman Saidiya V., 1997, Scenes of Subjection : Terror, slavery, and self-making in nineteenth-century America, Oxford - New-York, York, Oxford University Press.
- Hamy M., Hovelacque M., Vinson M. & Letourneau M., 1889, « Questionnaire de sociologie et d'ethnographie », in Bulletins de la Société d'Anthropologie, Paris, 24.
- Jacques V & Storms E., 1887, « Notes sur l'ethnographie de la partie orientale de l'Afrique équatoriale », in Bulletin de la Société d'anthropologie de Bruxelles, n°5, Bruxelles, F. Hayez
- Luntumbue T., 2017, « L'exposition comme lieu d'activisme. Conversation avec Toma Muteba Luntumbue » in Bawin J, Labyrithe-fétiches, Liège, Cité Miroir
- Marriott David, 2007, Haunted life : Visual culture and Blackmodernity, New Brunswick - Londres, Rutgers University Press
- Mbembe A., 2018, « À propos de la restitution des artefacts africains conservés dans les musées d'Occident », en ligne : AOC, <https://aoc.media/analyse/2018/10/05/a-propos-de-restitution-artefacts-africains-conserves-musees-doccident/>
- Meeuwis M., 1999, « Flemish nationalism in the Belgian Congo versus Zairian anti-imperialism: Continuity and discontinuity in language ideological debates », in J. Blommaert (éd.), Language Ideological Debates, Berlin and New York, Mouton de Gruyter, pp. 381-423.
- Price S., 2012, Arts primitifs ; regards civilisés, Paris, Éditions Beaux-arts de Paris
- Roland E., 2018, « Esquisse d'une généalogie des formes de gouvernementalité et des dispositifs éducatifs en Belgique du XIV^e ou XXI^e siècle », Ligue de l'Enseignement et de l'Éducation permanente, Bruxelles.
- Tonda J., 2015, L'impérialisme postcolonial. Critique de la société des éblouissements, Paris, Karthala
- Wastiau B., 2000, Un essai sur la « vie sociale » des chefs-d'œuvre du musée de Tervuren, Tervuren, MRAC
- Wilderson Frank B., 2010, Red, White & Black : Cinema and the structure of U.S. antagonisms, Durham - Londres, DukeUniversity Press.
- Wilderson Frank B., 2015, "Blacks and the master/slaverelation", in : Wilderson, Frank B., et al. (2017) Afro-Pessimism : An introduction. Minneapolis, Racked & Dispatched.



MARTIN VANDER ELST

Anthropologist (aspiring FNRS)
Anthropology Laboratory
Prospective (UCL, Belgium)

Martin Vander Elst is a philosopher and anthropologist at the Laboratory of Prospective Anthropology of the Catholic University of Louvain (UCL-Belgium). He is currently working on a thesis (FNRS aspirant) on the political and ethical stakes of the restitution of artifacts and human remains looted during colonization from an anthropology of reparation.

LOS RESTOS DE LUSINGA IWA NG'OMBE:

TRANSFORMACIONES DE SAQUEO COLONIAL EN CAPITAL CULTURAL



Martin Vander Est
Traducción de Mildred Cabrejas

OU SONT LES NOUVEAUX EXOTISMES DE L'ART CONTEMPORAIN ?
WHERE ARE THE NEW EXOTICISMS IN CONTEMPORARY ART?
¿DÓNDE ESTÁ EL NUEVO EXOTISMO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO?

4

178

El retorno a los debates sobre la restitución de los artefactos saqueados durante la colonización en el marco de la reapertura del Museo de Tervuren (Bélgica) en diciembre del 2018 y siguiendo el informe Sarr-Savoy sobre la "restitución del patrimonio africano" ha tenido como consecuencia principal el poner en circulación el término "decolonial" más allá de los medios militantes donde se formó. En lo sucesivo, casi todo y no importa qué puede ser objeto de una aproximación "decolonial" desde *Tintin en el Congo* hasta las instituciones culturales dominantes. Todo pasa entonces como si la sola intención "decolonial" fuese suficiente, sin que una atención real a los efectos sea activada. A fin de tentar rearmar el gesto decolonial, más allá de recuperaciones progresistas, lo que importa es hacer sentir la dimensión de la colonialidad en toda su eficacia contemporánea, es decir, dramatizar las continuidades. Así, más que un debate moral sobre la restitución, queremos interrogar "la arqueología de la mirada" (Luntumbue, 2017) que los museos occidentales han producido sobre los artefactos saqueados durante la conquista colonial. Existe gran cantidad de interesantes trabajos sobre el museo como dispositivo de poder. Quisiéramos en este texto, interrogar la *historicidad* de un tipo particular de dispositivo ideológico racista: la construcción de un juicio de gusto a partir de las ciencias coloniales y muy particularmente a partir de la etnología, de la geografía, la

antropometría, la estética y la historia del arte. Para lograrlo, intentaremos restituir la biografía de dos estatuillas representantes de la genealogía de un importante jefe Tabwa saqueadas durante la masacre colonial de finales del siglo XIX y expuestas como "tesoro" en el Museo de Tervuren así como el cráneo del propio jefe quien fue asesinado, decapitado y exhibido como trofeo de guerra y posteriormente llevado a la metrópoli y presentado hoy como parte de las colecciones del Instituto de ciencias naturales de Iselas (Bruselas). Restaurando los diferentes regímenes de introducción de estos artefactos al interior de la episteme colonial, queremos problematizar las modalidades contemporáneas del exotismo.

Los diferentes artefactos a través de los cuales intentaremos restituir la genealogía colonial y post-colonial fueron saqueados durante la "cuarta expedición de la Asociación Internacional africana" al Congo. Esas guerras de conquista colonial que preceden la Conferencia de Berlín (noviembre 1884-febrero 1885) y que tomaron la apariencia de misiones científicas fueron evidentemente confrontadas a fuertes resistencias por parte de las poblaciones locales. En el marco de la fundación de la estación de M'pala con el propósito de consolidar su poder en la región de Tanganyika (Congo), el lugarteniente belga Emile Storms será confrontado por la oposición de un poderoso jefe local, Lusinga



Cráneo de Lusinga conservado en el Instituto de Ciencias Naturales de Bruselas. Crédito: Michel Bouffieux.

Iwa Ng'ombe¹. El 4 de diciembre de 1884, a este importante jefe Tabwa le fue cortada la cabeza ² en una expedición punitiva ordenada por Emile Storms. Todo lo que no pudo ser importado como "botín de guerra" fue simplemente quemado. Es así como los hombres de Storms se apoderan de dos estatillas que representan los ancestros de Lusinga.

Las *insignias reales* del jefe Lusinga, vencido, fueron de esta forma extraídas, trasbordadas y arrebatadas por Storms de su lengua de origen, de su universo de referencia y utilización. La operación de guerra de expansión colonial puesta en

marcha por Storms y sus hombres en 1884 no solo constituye un crimen contra los seres humanos (muertes, saqueo, esclavitud, trabajo forzado, enrolamiento forzado en la fuerza pública, etc.), ella constituye igualmente la muerte de ancestros, un crimen contra los espíritus. A través de esos artefactos saqueados (que los colonos identificaron como "fetiches" si bien, en realidad se trataba de medicamentos, *dawa*) aquello que fue tomado fue una enorme reserva de potencial, enormes depósitos simbólicos, pero también, conocimientos generativos (Mbembe, 2018). Por esta catástrofe ontológica, las estatuillas que representaban los ancestros de Lusinga y la transmisión genealógica al interior del clan Tabwa devienen los cautivos enteramente deshumanizados por la epistemología colonial. Estos artefactos no fueron quemados, ellos han, en cierta forma, "sobrevivido". Siguiendo a Fanon podríamos hablar del "devenir zombis" de estos artefactos dentro de la cultura colonial.

1. En los cuadernos de Storm podemos leer que tras una ceremonia donde el colonizador intentó imponerle lealtad, Lusinga había declarado, para prevenir al potentado colonial: "Si usted viene como amigo, usted será acogido como tal. Si usted viene para ocupar nuestro país, yo lo mataré". En una carta conservada en Tervuren fechada el 19 de diciembre de 1883, que Storms dirige al coronel Maximilien Strauch, secretario general de la Asociación Internacional Africana, podemos leer: En Marungu, tengo una pequeña dificultad con el famoso Lusinga. El trasfondo del asunto es que lo he rechazado con pólvora. El ha dicho que cortará la cabeza al primer hombre de mi estación que encuentre. Si él tiene la mala suerte de ejecutar su proyecto, la suya podría bien, un día, arribar a Bruselas con una etiqueta, ella será una muy buena figura en el museo."

2. En su diario de guerra, Emile Storms escribió en fecha 15 de diciembre de 1884: "He tomado la cabeza de Lusinga para ponerla en mi colección".

Ellos portarán en lo adelante, inscritas en su silla, como una forma de muerte (Ajari, 2019), la traza de esta apropiación violenta, la traza de aquello que podemos llamar un "epistemicidio".

DE LA CONQUISTA MILITAR A LA TOMA DE POSICIÓN ETNOLÓGICA

A su regreso a la metrópoli, Storms fue invitado en 1886 por la Sociedad de Antropología de Bruselas a presentar su colección privada, donde estaban incluidas las estatuillas de Lusinga. Junto con Victor Jacques, el secretario de la Sociedad, Storms publica un extenso estudio sobre la "parte oriental de África ecuatorial". Para restituir esa *segunda vida* de los artefactos saqueados por Storms a Lusinga, es decir, esa sobrevivencia más allá del crimen colonial, hay que tomar cuenta un doble recorrido, a la vez militar y etnográfico³. El texto de presentación de las estatuillas Tabwa robadas a Lusinga por Storms, delante la Sociedad de Antropología de Bruselas se registra dentro de una particular atención al "arte corporal" como la pintura, los peinados, las "escarificaciones" y los "piercings" al igual que a la música, la danza y los cantos. En sus notas de guerra, Storms reconocía a las "culturas de Maniema"⁴ un "cierto refinamiento" y un "gusto por la decoración" (Couttenier, 2015: 13). Removidos de su espacio y silenciados, los artefactos saqueados por Storms a Lusinga no constituyen solamente "trofeos de guerra" en manos del colono. Esas estatuillas serán igualmente reinvertidas al interior de la colonialidad del saber-poder a partir de una trayectoria de tipo etnográfica.

3. Este recorrido militar-etnográfico ya está inscrito en la estructura misma de los cuadernos de Storms que se organizan según las categorías del Cuestionario de sociología y etnografía publicado en 1883 por la Sociedad de Antropología de París: "vida nutricional", "vida sensible", "vida afectiva", "vida social" y "vida intelectual" (Hamy, Letourneau, Vinso, Hovelacque, 1883).

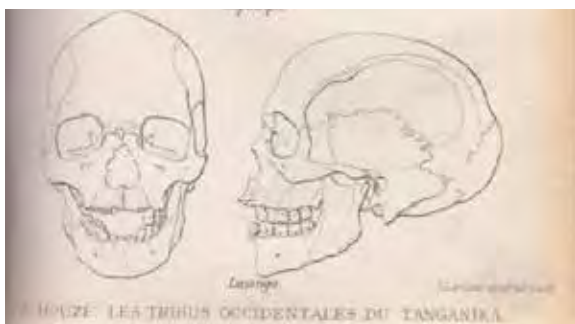
4. En el lenguaje colonial del siglo XIX, « Maniema » designa una región conocida actualmente con el nombre de Kivu (actuales provincias de Kivu del norte, Kivu del Sur y Maniema), la cuarta expedición de la AIA ordenada por Storms era parte de la Riviera occidental del lago Tanganyika.



V. JACQUES & É. STORMS, ETHNOGRAPHIE DE L'AFRIQUE ÉQUATORIALE

El estudio etnográfico de las estatuillas Tabwa (por Storms) así como el estudio antropométrico del cáneo de Lusinga (realizado por Emile Houzé)⁵ están predeterminados por la necesidad política interna al colonialismo de finales del siglo XIX de establecer las categorías etnolingüísticas del Congo que debían servir de base a una gestión administrativa del territorio colonial y de sus poblaciones. El objetivo de las ciencias coloniales fue entonces fijar, tanto sobre los mapas como sobre los escritos etnográficos, las correspondencias entre etnias, lenguas, jefatura y territorio. Se siente despuntar

5. Alrededor del estudio del cáneo de Lusinga se desarrollará un debate que se registra en la formulación de teorías raciológicas al interior de la antropología física de finales del siglo XIX entre el poligenismo de Hozé que realiza el estudio craneométrico de Lusinga y el monogenismo de Jacques y Storms quienes postulaban que la craneometría no puede por ella misma permitir un estudio de las culturas indígenas y que es necesaria una investigación etnográfica suplementaria.



Una placa antropométrica del cráneo de Lusinga presentada por Emile Houzé durante su presentación ante la Sociedad de Antropología de Bruselas el 3 de mayo de 1886.



La estatua de Lusinga fue saqueada y entronizada en la chimenea de la casa de Tormentas en Ixelles (Colección Hotz- MRAC)

demasiado cómodamente en los debates internos de la Sociedad de Antropología de Bruselas alrededor de las estatuillas y el cráneo de Lusinga, la elaboración de una forma de gobiernomentalidad colonial que llamaremos "gobierno indirecto", más tarde, bajo el impulso del ministro belga de colonia Franckla "política del indigenismo" (Principios de política indigenista" Meeuwis, 1989). Esta forma de gobierno necesita de la parte del poder colonial un vasto conocimiento de las poblaciones indígenas, de sus formas de organización social, de sus costumbres, de sus formas de transmisión de poder y de los parentescos para que una autoridad indirecta pueda ser ejercida a través de jefes ancestrales, frecuentemente instituidos por el propio colono (como el propio Storms lo hará nombrando a Casanbala tras la muerte de Lusinga). Comprendemos así que el tipo de recensiones etnográficas sobre las "poblaciones de Maniema" realizadas por Storms prepara, en cierta manera, una forma de gobiernomentalidad colonial específica.

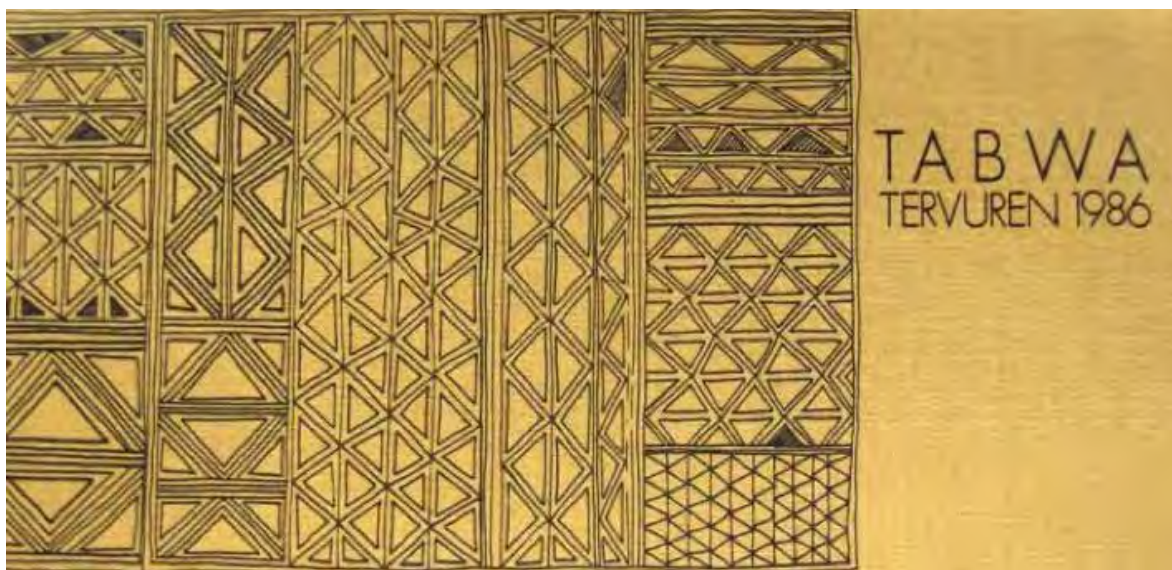
Luego que la viuda de Storms lega en 1930 al Museo del Congo las estatuillas saqueadas por su esposo a Lusinga, ellas serán integradas en calidad de "arte Tabwa" dentro de una clasificación de tipo étnica. El establecimiento de formas de gobiernomentalidad colonial en el Congo se traduce así, al interior del Museo del Congo, por la producción de noticias y carteles que acompañan los objetos en las vitrinas con el objetivo de consagrar, en la conciencia de los ciudadanos coloniales, la atribución étnica fabricada a partir de las

subdivisiones geográfico-administrativas del Congo (esto explica la profusión de mapas en Taruven). Las diferencias culturales indígenas reificadas quedan así reforzadas, exacerbadas, estereotipadas y erigidas en sistemas jurídicos distintos y encarnados por autoridades políticas y administrativas separadas.

La asignación de estas estatuillas a una identificación étnica Tabwa se convierte así en la traza museográfica de una redefinición del concepto mismo de "etnia" en el seno de una forma de gobiernomentalidad colonial de tipo indirecta que implica un doble trazado: la fijación de las poblaciones indígenas al principio "una tribu, un territorio", a la vez que, en el Museo del Congo la escenografía colonial fija la identidad étnica sobre la base del principio "una tribu, una vitrina". El museo de Tervuren deviene dispositivo de saber-poder directamente inscrito en las formas de gobiernomentalidad colonial.

EVOLUCIÓN REGRESIVA Y PRIMITIVISMO

En las notas etnográficas que consagra al "arte Tabwa" Storms muestra "respeto" por la herrería y las esculturas. A propósito de "sillas con espalda esculpida" representando figuras humanas o animales, el habla de "verdaderos objetos de arte" (Jacques y Storms, 1887 : 183). Las proposiciones de Storms alrededor del "gusto por la decoración" o del "arte naïf" pueden ser restituidas en la coyuntura a la vez teórica y política del fin del siglo XIX y más particularmente dentro de los debates



"El surgimiento de una luna nueva: Un Siglo de Arte Tabwa" exposición de Evan M. Maurer y Allen F. Roberts (Tervuren 1986)

internos de la Sociedad de Antropología de Bruselas. A diferencia de Victor Jacques quien pensaba que el progreso era el resultado de una influencia exterior y de una adaptación al medio, Storms pensaba que las sociedades africanas eran capaces de un "desarrollo autónomo hacia la civilización", pero que el contacto con la civilización occidental había sido la causa de la decadencia de estas sociedades. Hay aquí una tensión constitutiva dentro de las teorías raciológicas de fin del siglo XIX y principios del XX entre la idea de una perfectibilidad y, por consiguiente, de una "educacionalización" (Roland, 2018) y una política de tipo indigenista de "preservación".

Esta proposición de una "aspiración instintiva hacia lo bello" de los pueblos indígenas que formará el sustento epistémico de los movimientos primitivistas se inscribe en el debate sobre la "evolución regresiva"⁶ de finales del siglo XIX. En efecto, los temas de la "degeneración" y de la "regeneración", la oposición entre el "el vigor bárbaro" y el "agotamiento de la civilización", de la "sangre original" y la "civilización" van literalmente a perseguir la Europa de los años 1890-1930.

6. En efecto, en 1897, Jean Demoor (médico liberal miembro del Consejo superior de Higiene), Jean Massart (médico y botánico liberal) y Emile Vandervelde (político liberal presidente del Partido Obrero Belga) publican un estudio titulado La evolución regresiva en biología y en sociología intentando demostrar que las transformaciones de órganos como la evolución de las instituciones sociales, se acompañan siempre de formas de regresión, de decadencia y degeneración.

Las teorías raciológicas de la evolución llevan en ellas, como su propia sombra, ese miedo, pánico de la degeneración. Si seguimos, por ejemplo los trabajos y las exposiciones del "salón de la libre estética" (1894, círculo artístico belga de vanguardia), percibimos muy cómodamente como el *art nouveau*⁷ se injerta en el proyecto colonial: más allá de la "misión civilizatoria" se desarrolla una aspiración a la *regeneración* de un Occidente en declive. Se forma así el "mito primitivista" de un arte orgánico que obtiene su fuerza vital y dinamismo de formas en la extracción y el saqueo de artefactos provenientes de los pueblos colonizados del Congo, Burundi y Ruanda.

"ARTE NEGRO" Y VALORIZACIÓN

Las esculturas Tabwa que pasaron del estatus de "trofeos de guerra" al de "objetos etnográficos" al interior de la constitución del panóptico colonial van poco a poco a entrar en una nueva forma de agencia museográfica para devenir "obras de arte" una vez registradas en las colecciones etnográficas, la agenda del museo fue integrar estas formas de arte en la narración de clasificaciones de "arte negro" (Primer gran exposición en el

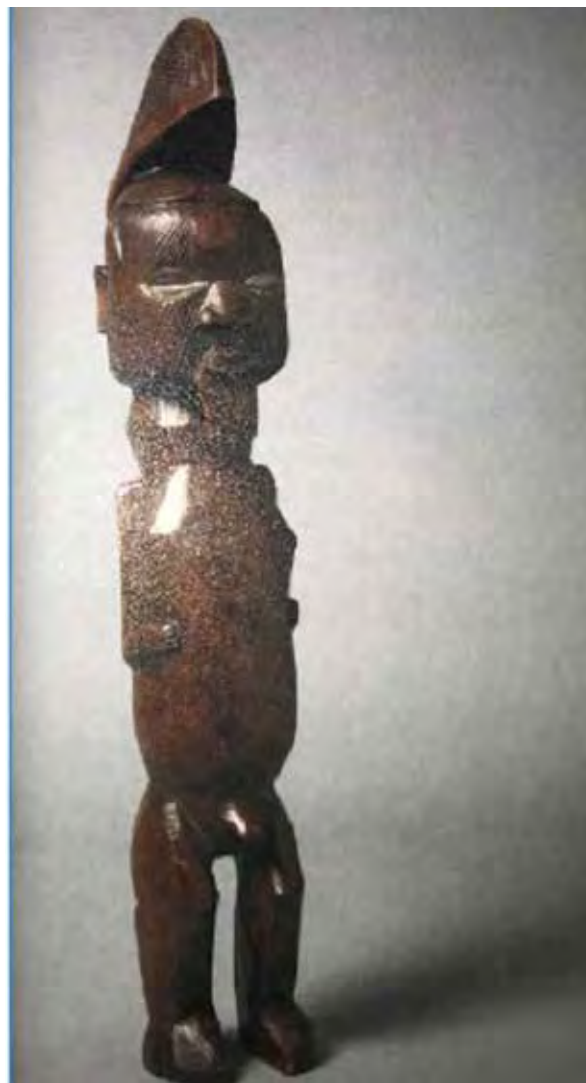
7. El *art nouveau*, presente como estilo colonial en Bruselas, traducirá los debates desde un punto de vista estético. Por ejemplo, el "Salón de Honor" (1897) del Museo de Tervuren muestra bien ese matrimonio entre las "obras de arte" belgas y los "objetos etnográficos" congoleños. Eso que pronto se llamará "estilo congolés" es la marca del uso revitalizante de materiales exóticos como el marfil y la madera y de formas primitivistas.



Pasando del estado de existencia como objetos "etnográficos" al estado de "objeto de arte". En Labyrinthe-fétiches. Una exposición de Toma Muteba Luntunmbue (2019).

Palacio de Bellas Artes de Bruselas titulada *Arte Negro. Artes antiguas del África negra* en 1930). Debe notarse que bien temprano Bruselas se afirma como centro mundial del comercio del "arte africano". El eje Bruselas-Anvers va a jugar (y continúa jugando) un rol central en el comercio y la formación de colecciones de "arte africano". Sin embargo, pocas piezas habían realmente adquirido, en el Museo, el estatus de "arte" antes de los años treinta (Wastiau, 2000:47).

En el centro de las puestas en escena de tipo "*art nouveau*" no aparece ningún objeto de "arte africano". Las panoplias de armas y de utensilios de la "vida cotidiana" son de esta forma mezcladas y combinadas con objetos de arte fabricados por los artistas metropolitanos. Detrás de este intercambio estético de lo sensible se representa la idea de una *perfectibilidad* del arte congolés. En 1910 el Museo de Tervuren fue dotado también de una "sala de fetiches" y de una "sala de arte negro". No es sino con el desarrollo, en los años 1950, de una sección de historia del arte en el museo que las estatuillas "Tabwa" serán presentadas como de "arte tribal" sin referencia a su apropiación durante la expansión colonial. Etiquetadas como "obras de arte", estos objetos convertidos



en la moda serán reorganizados dentro de dispositivos de exhibición concebidos para producir un encanto hipnótico sobre los "enamorados del arte" y ser el objeto de reflexiones interminables sobre su esencia y el valor estético de sus formas. Con la instauración de la categoría "arte negro" nace la idea de "autenticidad", pero también de la "forma pura", es decir, libre de toda influencia exterior y principalmente occidental. En efecto, el "primitivismo" nace de esa fascinación de algunos artistas de vanguardia por la pureza de los objetos fabricados por los hombres considerados como no corrompidos aún por la cultura y el Progreso de Occidente. Los saqueos de "objetos etnológicos" con la imperiosa necesidad de salvar los "vestigios" de una civilización "salvaje, arcaica y primitiva"⁸.

8. Esta relación entre a descripción de las masacres y las violencias coloniales como la "desaparición de las culturas africanas", el proceso de conservación



De izquierda a derecha: panoplia de trofeos que representan una estatuilla robada de Lusinga en el centro de la casa de Tormentas; presentación de las estatuillas robadas de Lusinga en el marco de la exposición "Los tesoros ocultos de Tervuren" (RMCA, 1995); las estatuillas de Lusinga y una máscara Tabwa expuestas en el marco de la exposición "El nacimiento de una luna nueva". Un siglo de arte tabwa" (RMCA, 1985);

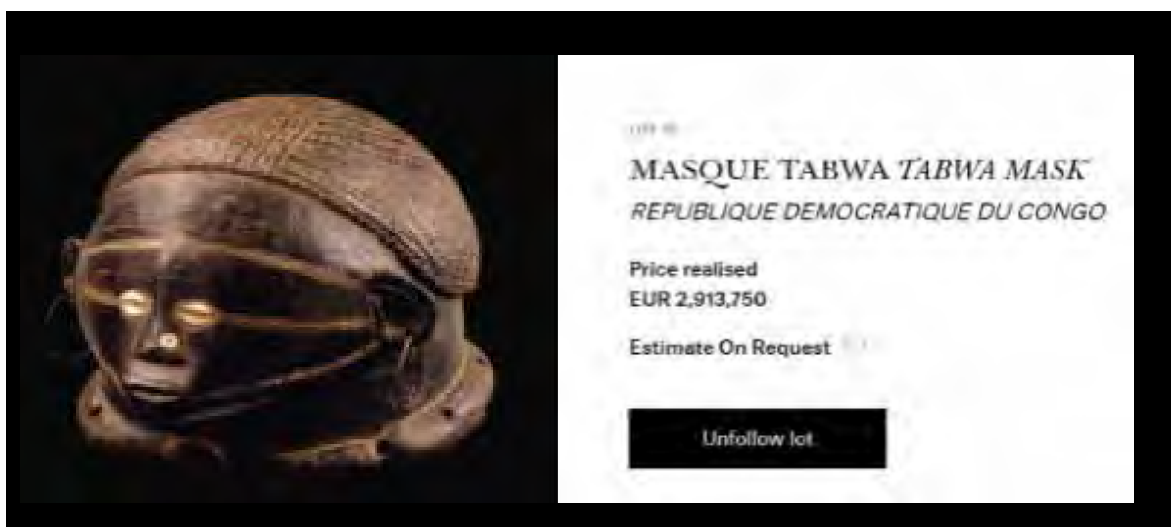
Este nuevo modo de existencia de los objetos será reforzado en las representaciones « orientées-art » que fueron organizadas tras la independencia del Congo en 1960, desde que el proyecto colonial-imperial llegó a ser fuertemente cuestionado por los procesos de descolonización. De esta forma, desde la ruptura producida por la independencia, el museo del Congo belga devenido Museo real de África central va a re-exponer sus colecciones sin otro motivo que mostrar su patrimonio, reforzando el nuevo estatus adquirido por las estatuillas como "obras maestras". Este gesto escenográfico es en realidad un síndrome típico de los museos de etnografía retrógrada que encuentran más fácil continuar deslumbrando/cegando a su público con sus "tesoros" (mal adquiridos) expuestos sobre el telón de una estética etnocéntrica con pretensión universalista que reorientar su lógica profunda a fin de producir nuevos conceptos museográficos. En efecto, presentar los objetos como "trabajo de arte" implica una suerte de olvido voluntario de

y de valorización se encuentra igualmente en el centro mismo del proceso de "recolecta" de cráneos por la antropología física. Preparando la Feria Internacional de Anvers de 1885, esta es la carta que Maximilien Strauch, secretario general de la Asociación Internacional Africana y responsable de la sección comercial y de la exposición científica envía a Emile Stoms el 20 de julio de 1883: "No deje de recolectar algunos cráneos de negros indígenas si puede sin dañar los sentimientos supersticiosos de su gente. Escoja en lo posible los cráneos de individuos pertenecientes a una raza bien definida y sin modificaciones físicas por cruzamientos. Anote cuidadosamente el lugar de origen de los sujetos y, si es posible, la edad (...) Dentro de unos años serán muy raros y por esa razón tendrán un precio elevado para los investigadores que traten de escribir la historia de esos pueblos y la historia de su arribo a la civilización" (Carta de Strauch a Storms, 20 de julio de 1883, MRAC, HA.01017.06). Para Maximilien Strauch una acción rápida de conservación y de exposición de artefactos y cráneos en la metrópoli era necesaria. En el lenguaje de la ideología colonial de la época, las "últimas trazas de la cultura africana en vías de desaparición" debía imperativamente ser conservada (Couttenier, 2015 : 14).

las condiciones de su apropiación violenta en el contexto colonial para beneficio de un interés no problematizado por la "diversidad cultural". En realidad, mientras más se alejan los artefactos de su contextualización antropológica, más se sumergen en un proceso de valorización a través del cual ellos se pueden imponer únicamente por sus cualidades estéticas (Price, 2012 : 134). Todo ha pasado entonces como si la inclusión de las estatuillas Tabwa en las publicaciones o exposiciones itinerantes les añadieran, en cada nuevo desplazamiento, un valor aurático suplementario ligado a su valor financiero, dándolas a conocer internacionalmente como forma de reforzar el prestigio del museo.

Reconstruyendo la genealogía colonial y post-colonial de las estatuillas Tabwa de Lusinga, encontramos este nudo constitutivo entre la violencia de la agresión original (la acumulación originaria) y el proceso exorbitante de valorización⁹ del "arte tabwa" en el mercado del arte. Es interesante notar que en derecho penal tal proceso

9. Podemos, entre otros, citar la exposición The Rising of a New Moon: A century of Tabwa (1986) que hará del "arte Tabwa" una de las más grandes tradiciones esculturales africanas. Es, por ejemplo, el caso de una máscara Tabwa llamada Musangwe puesta en venta en 2018 por la sala de ventas Christie's a un precio de 2.913.750 euros. En el catálogo editado para la ocasión, titulado Una obra maestra del arte Tabwa, con el subtítulo "Quintaesencia de la belleza: un ícono del arte tabwa", Bruno Claessens habló estereotípicamente sobre el "estilo tabwa", la "carga mágica" de las estatuillas, apoyándose en los textos de Storms. Encontramos igualmente todo el erotismo colonial sobre la alteridad homosexual tabwa, sobre la supuesta "sexualidad desbordante", la "exuberancia sexual" los ritos de fecundidad tabwa que las estatuas y máscaras supuestamente encarnan, pero también los juicios de gusto sobre el "naturalismo refinado" y las "proporciones armoniosas".



Venta de la máscara de Tabwa Musangwe en el sitio de Christie's.

de valorización patrimonial de objetos obtenidos por un crimen constituye un delito de *blanqueamiento*. De modo que, en este caso se trata de un *blanqueamiento de crímenes coloniales*; no simplemente de "negación", sino de sublimación/valorización de los crímenes y el saqueo. El delito de blanqueamiento no prescribe y se redirige con cada acto de transformación patrimonial. Es por eso que las diferentes organizaciones museográficas donde estos objetos han sido enrolados desde su extracción colonial pueden ser restituidas como "dispositivos de deslumbramiento" (Tonda, 2015) producidas por la violencia del imaginario imperialista. En efecto, más que de refutar, tenemos la hipótesis de que esta violencia inicial se encuentra en cierta forma transmitida y reorganizada hacia la producción de valor. Como ha dicho Marx, en "La acumulación originaria": "El capital llega al mundo sudando la sangre y el lodo por todos los poros".

EL "DESEO NEGROFÍLICO" COMO MOTOR DE EXOTISMOS

Para restituir la reproducción de una forma cultural de negrofobia a través de la transformación de las estatuillas saqueadas por Storms a Lusinga a finales del siglo XIX en capital cultural, el concepto de "deseo negrofílico" de Norman Ajari desarrollado en el artículo que consagra a la obra de

Arthur Jafa nos parece pertinente. Lo que Ajari plantea es que la toma en cuenta de los estereotipos degradantes no puede hacerse sin reconocer el *deseo* que anima la relación con las formas culturales y con el cuerpo negro (Ajari, 2019b : 134). Es esto lo que Ajari, siguiendo el gesto de la crítica afro-pesimista, denomina "fungibilidad": es decir, el carácter de eso que es consumible y reemplazable. Como ha escrito Franck Wilderson, uno de los teóricos del Afropesimismo: la fungibilidad del hombre negro hace posible su apropiación por la psiquis blanca como "bien de placer". Esta posibilidad de consumo y apropiación es, como lo recuerda Ajari, una de las consecuencias a largo plazo de la esclavitud que hizo del negro un "bien para el disfrute del propietario".

Esto muestra la genealogía colonial y post-colonial de las estatuillas saqueadas por Storms, es decir, contrariamente a lo que hubiera dicho la estética kantiana, no es para nada un sentimiento ahistórico, una condición *a priori* de la experiencia. Al contrario, es una producción de relaciones de fuerza y dominación en una coyuntura histórica dada. Saqueadas y desconectadas de su contexto de producción y uso, las estatuillas Tabwa son vaciadas de su sentido y hechas disponibles para diferentes modalidades de apropiación al interior de la museografía (post)colonial. Prolongando los análisis de Saidiya Hartman sobre el rol

preponderante de una "teatralidad obscena del comercio de esclavos" (1997 : 17), Ajari muestra cómo la constitución de ese deseo negrofílico ha "contribuido históricamente a consolidar la servidumbre de los esclavos, los colonizados y sus descendientes, y a debilitar sus esfuerzos de liberación y humanización" (Ajari, 2019b : 135). Como ha escrito Ajari, la negrofobia no es solamente el hecho del odio contra los negros, sino que se estructura igualmente a partir de una erótica, de una atracción poderosa. En este sentido, se trata de darse cuenta del hecho de que la vida de los negros, hasta en los tomentos más insoportables, se convierte en fuente de diversión, disfrute y distracción para la sociedad civil blanca (Wilderson, 2010 : 115). Así transcurre el proceso de transformación de los frutos del saqueo colonial en capital cultural que hemos tratado aquí de reconstruir. En efecto, la "fungibilidad de la forma" es lo que se produce al interior del proceso de valorización de aquello que lleva el nombre de "arte Tabwa".

Desde el punto de vista de la antropología de la reparación, no hay que separar jamás la construcción de un deseo estético producido por la "contemplación" (devenida inocente) de las estatuillas Tabwa saqueadas por Storms y expuestas en forma de "obras maestras" o "tesoros" (de valor) del Museo de la presencia/ausencia del cráneo de Lusinga encerrado¹⁰ en una colección heredada de la antropología del siglo XIX y en depósito en el seno del Instituto de Ciencias Naturales en Iselas (Bruxelas). A través de un desvío genealógico hemos intentado mostrar cómo la constitución de ese deseo negrofílico, que aparece aquí bajo la forma de un disfrute estético de la obra en la "contemplación" del "arte Tabwa", es en realidad constitutiva del blanqueamiento en tanto que placer-consumo-consumación convertido devenido

inocente del sufrimiento y la violencia infligida a los colonizados. Nosotros hemos tentado restituir la historicidad de ese lazo profundo en la conciencia occidental moderna entre el goce estético de la "belleza" de la "forma pura" y el fruto de las masacres, de las violencias, de las espoliaciones, de la explotación, es decir, esta relación consustancial entre "deseo estético" y violencia de la agresión inicial que se expresa fuertemente toda vez que se trata de artefactos calificados de objetos de "arte africano" y que encontramos a todo lo largo del proceso de valorización.

Percibimos claramente en las reacciones de hostilidad alrededor de las demandas de restitución de los artefactos saqueados durante la colonización que provienen, en Bélgica, de la diáspora subsahariana, cómo esa pureza/blanqueamiento se constituye históricamente como una forma de insensibilidad al sufrimiento del otro colonizado (por la ocultación de los crímenes y saqueos sobre la que se constituye), a la vez que una ausencia de disposición ética¹¹. La producción de la categoría de "arte africano" en esa voluntad de ilusión, legitimada como derecho cultural y privilegio, continúa en realidad poniendo un velo sobre la catástrofe histórica del racismo (Mariott, 2007 : 32). Lo que hace posible las exigencias de restitución de los artefactos saqueados en el marco de la colonización interrumpiendo el eje consumo- consumación de la alteridad radical y subalternizada es, posiblemente, una confrontación hacia los blancos, de manera irreductiblemente política, por medio de la palabra y la experiencia vivida por los afrodescendientes que la omnipresencia del deseo negrofílico desactiva cotidianamente (Ajari, 2019b : 141).

10. Transformados en objetos de antropometría desde su entrada en la Metrópoli, los cráneos de jefes congoleños asesinados por los agentes del Estado Independiente del Congo, no fueron jamás expuestos en el Museo del Congo en Tervuren por temor de perjudicar su misión de pedagogía colonial asustando al público: "Las colecciones (de antropometría) han estado consultables para el estudio científico en el Palacio de las Colonias, pero no se presentaron al público. El Museo del Congo participaba de hecho de la propaganda colonial de Léopold II y la presentación de cráneos habría causado probablemente demasiado revuelo, más aún cuando el proyecto colonial era ya altamente controversial en las publicaciones de George Washington Williams, Roger Casement y Edmund Dene Morel, quienes revelaron las atrocidades perpetradas por el régimen colonial" (Couttenier, 2015 : 128)

11. Lo propio de la raza blanca en tanto que "muestra mayoritaria" (Deleuze) es su ausencia de conciencia, es decir, de capacidad ética (en el Congo hablamos de "Tintins" para calificar a los individuos sin conciencia, sin alma cf. Jean Bofane, Congo Inc., p.147). Esta es una razón que explica cómo un blackface afirma, en forma de autocrítica (que más bien parece un dispositivo confesional), que se arrepiente sinceramente y ofrece excusas por el daño que causó (cf. los enfrentamientos recientes entre los seguidores de la Intermillan y los de Lukaku). En Canadá tenemos un nuevo ejemplo con Justin Trudeau.

BIBLIOGRAFÍA

- Ajari N., 2019, La dignité ou la mort. Éthique et politique de la race, Paris, Editions La Découverte
- Ajari N., 2019b, « Du désir négrophilique. Arthur Jafa contre l'érotique coloniale de la masculinité noire », in Minorit'Art.
- Couttenier M., 2015, « "One Speaks Softly, Like in a Sacred Place". Collecting, Studying and Exhibiting Congolese Artefacts as African Art in Belgium », in Journal of Art Historiography. 12. 1-40.
- Demoor J., Massart J., & Vandervelde E., 1897, L'évolution régressive en biologie et en sociologie (Vol. 85), Bruxelles, Ancienne Librairie Germer Baillière et Ca.
- Hartman Saidiya V., 1997, Scenes of Subjection : Terror, slavery, and self-making in nineteenth-century America, Oxford - New-York, York, Oxford University Press.
- Hamy M., Hovelacque M., Vinson M. & Letourneau M, 1889, « Questionnaire de sociologie et d'ethnographie », in Bulletins de la Société d'Anthropologie, Paris, 24.
- Jacques V & Storms E, 1887, « Notes sur l'ethnographie de la partie orientale de l'Afrique équatoriale », in Bulletin de la Société d'anthropologie de Bruxelles, n°5, Bruxelles, F. Hayez
- Luntumbue T., 2017, « L'exposition comme lieu d'activisme. Conversation avec Toma Muteba Luntumbue » in Bawin J, Labyrinth-fétiches, Liège, Cité Miroir
- Marriott David, 2007, Haunted life : Visual culture and Blackmodernity, New Brunswick - Londres, Rutgers University Press
- Mbembe A, 2018, « À propos de la restitution des artefacts africains conservés dans les musées d'Occident », en ligne : AOC, <https://aoc.media/analyse/2018/10/05/a-propos-de-restitution-artefacts-africains-conserves-musees-doccident/>
- Meeuwis M., 1999, « Flemish nationalism in the Belgian Congo versus Zairian anti-imperialism: Continuity and discontinuity in language ideological debates », in J. Blommaert (éd.), Language Ideological Debates, Berlin and New York, Mouton de Gruyter, pp. 381-423.
- Price S., 2012, Arts primitifs ; regards civilisés, Paris, Éditions Beaux-arts de Paris
- Roland E., 2018, « Esquisse d'une généalogie des formes de gouvernementalité et des dispositifs éducatifs en Belgique du XIV^e ou XXI^e siècle », Ligue de l'Enseignement et de l'Éducation permanente, Bruxelles.
- Tonda J., 2015, L'impérialisme postcolonial. Critique de la société des éblouissements, Paris, Karthala
- Wastiau B., 2000, Un essai sur la « vie sociale » des chefs-d'œuvre du musée de Tervuren, Tervuren, MRAC
- Wilderson Frank B., 2010, Red, White & Black : Cinema and the structure of U.S. antagonisms, Durham - Londres, DukeUniversity Press.
- Wilderson Frank B., 2015, "Blacks and the master/slaverelation", in : Wilderson, Frank B., et al. (2017) Afro-Pessimism : An introduction. Minneapolis, Racked & Dispatched.



MARTIN VANDER ELST

Antropólogo (aspirante a FNRS)
 Laboratorio de Antropología
 Prospectiva (UCL, Bélgica)

"Martin Vander Elst es filósofo y antropólogo en el Laboratorio de Antropología Prospectiva en la Universidad Católica de Lovaina (UCL-Bélgica). Actualmente elabora una tesis (aspirante FNRS) sobre las implicaciones políticas y éticas de la restitución de artefactos y restos humanos saqueados durante la colonización desde una antropología de la reparación. Martin Vander Elst | UCLouvain (University of Louvain) - Academia.edu"

PETIT ABÉCÉDAIRE DE L'EXOTISME :

EXOTISER - ÉROTISER - COLONISER - DOMINER



Jocelyn Valton

EXOTISME

- * Goût des choses exotiques, du pittoresque attaché à certaines civilisations.
- * Caractère de ce qui évoque les mœurs, les habitants ou les paysages des pays lointains, en particulier à des pays chauds.
- * L'exotisme est une mode littéraire, artistique.

*"L'exotisme est tout ce qui est Autre.
Jouir de lui est apprendre à déguster le Divers."*
Victor Segalen

A travers une série de thèmes, je tente à ma façon, de broser à grands traits les contours d'une notion maintes fois étudiée, qui nous renseigne sur diverses manières d'appréhender l'Autre, différent. D'où vient l'exotisme ? Dans quel contexte émerge-t-il ? Comment s'immisce-t-il dans tous les imaginaires ? Quelques unes de ses manifestations dans le champ de l'art, et dans celui de l'histoire ; les virus peuvent-ils être exotiques ? L'exotisme n'est-il pas le mauvais liant d'une peinture murale d'Hervé Di Rosa à l'Assemblée nationale, défendue par le critique d'art Catherine Millet ?

QUESTIONS À PROPOS DE L'EXOTISME

Qui parle ? De qui parle-t-il ? Depuis quel lieu parle-t-il ? De quel lieu parle-t-il ?

L'exotisme rapporté au "colonial", est un fantasme et un regard d'homme Blanc érotisant le monde. L'exotisme c'est l'Autre maîtrisé, rendu inoffensif, neutralisé. Ceux qui parlent, ont fabriqué la croyance selon laquelle ils pouvaient parler au nom de "tous" les êtres humains. Ils ont mis cette pensée au service de leurs intérêts propres, puis ils ont persuadé le reste du monde que cette pensée là était "universelle", au service des intérêts de tous. Lorsque je m'interroge, je ne pense jamais le monde en ces termes. Je suis curieux de l'Autre, homme ou femme, différent, jamais comme "chose exotique".

L'EXOTISME COMME COROLLAIRE DU PROJET COLONIAL

L'entreprise coloniale pratiquée par les pays occidentaux s'accompagne d'une projection violente de troupes armées vers des pays parfois distants de plusieurs milliers de kilomètres. Elle a pour objectif l'expansion d'un territoire à des fins d'extractivisme, de captation à tout prix, de richesses qui n'existent pas en Europe.

Pour justifier l'injustifiable, le projet colonial est "habillé" de prétextes scientifiques, religieux, civilisationnels... C'est dans ce contexte, où est forgé le concept d'infériorité des "races" non-Blanches, que se renforce la notion d'exotisme, une représentation de l'Autre objetisé, spectacularisé, marchandisé.

Voir l'ouvrage : "L'Orientalisme" d'E. W. Saïd comme invention / construction d'un envers de l'Occident. Une sorte de négatif destiné à légitimer, à faire briller l'Occident. Donner des contours à un lointain pour mieux se situer dans un ici.

RÊVER D'UN ART AU "STYLE TYPIQUEMENT CARIBÉEN". "EXOTIQUE" COMME DANS UN SONGE OCCIDENTAL

Jusque dans les années 1990 en Guadeloupe, de nombreux acteurs de la scène artistique, qui débattaient du manque de visibilité de l'art des Caraïbes, se référant à l'art populaire haïtien dit "naïf", y voyant un modèle idéalisé dont ils voulaient s'inspirer afin de faire émerger un "style" caribéen, c'est-à-dire un type de création plastique, instantanément identifiable par tous pour ses caractéristiques formelles. Un rêve d'indentification instantanée comme une des formes de l'exotisme. Un rêve jamais réalisé...

L'ART DES AUTRES EST UN EXOTISME

"Le Louvre devrait recueillir certains chef d'œuvres exotiques dont l'aspect n'est pas moins émouvant que celui des beaux spécimens de la statuaire occidentale."

Guillaume Apollinaire, 1909, cité par Jacques Kerchache lors d'un entretien en 1998.

L'EXOTISME EST UN ÉROTISME

L'exotisme est saturé d'un érotisme qu'on ne peut séparer de sa dimension de prédation et dont la première possession est de l'ordre de l'imaginaire. L'exotisme est d'abord un refus de s'ouvrir à l'Autre tel qu'il est, pour lui prêter une identité fantasmée,



Eddy Firmin-Ano "Signe Émotionnel Ego 4", 2019

faite de préjugés, qualités et défauts tant physiques que psychologiques et qui vont constituer une véritable camisole dont il ne pourra que difficilement se défaire.

UNITED (EXOTIC) FRUITS & LES COCOS D'EDDY FIRMIN-ANO

Les céramiques Coco Chanel d'Eddy Firmin-Ano, clinquantes, précieuses et fragiles, pleines d'un humour mordant, confrontent la déification des grandes marques du luxe à la française et ce fruit emblématique qui condense la vision exotique portée sur les Caraïbes. On pouvait observer la même confrontation critique entre l'exotisme carte postale des petites cases en bois, héritage esclavagiste emblématiques du paysage traditionnel des Antilles et le logo de la marque Vuitton, dans une série d'œuvres éphémères relevant du

street art, réalisées en Guadeloupe en 2012. Comme deux "richesses" qui s'affrontent, se superposent, sans pouvoir se confondre.

TABLE RONDE ECHOS IMPRÉVUS LA DIFFICILE APPROPRIATION DU PAYSAGE TROPICAL EXOTISÉ

Dans le cadre de l'exposition "Échos Imprévus", MACTe nov. 2016, j'ai animé une table ronde intitulée *Paysage et autres considérations*. Étaient réunis autour de moi les artistes : Kelly Sinnapah-Mary, Eddy Firmin-Ano, Bruno Pédurand et Philippe Thomarel. M'appuyant sur quelques œuvres de ces artistes, éloignées de toute forme d'exotisme, je tentais de comprendre pourquoi le genre "paysage" était si peu présent dans l'art produit en Guadeloupe.

J'observe une forme de méfiance des artistes, poètes ou plasticiens, vis à vis du paysage antillais associé dans l'imaginaire des Occidentaux : à la douceur de vivre, à l'indolence, à l'oisiveté, à l'insouciance...

Si on considère le paysage comme une évocation du pays, et si l'on tient compte de la situation politique de "colonie-départementalisée" qui est celle de l'archipel, n'est-il pas difficile aux artistes de la Guadeloupe de "s'appropriier un pays qui ne s'appartient pas" ?

CANNIBALISME VERSUS EXOTISME

Suzanne Césaire, *Tropiques* et la poésie doudouiste martiniquaise (le doudouisme un exotisme en forme d'autoérotisme, c'est-à-dire retourné contre soi-même) :

"Allons, la vraie poésie est ailleurs. Loin des rimes, des complaints, des alizés, des perroquets. Bambous, nous décrétons la mort de la littérature doudou. Et zut à l'hibiscus, à la frangipane, aux bougainvilliers.

La poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas."

Suzanne Césaire

Revue Tropiques n° 4, janvier 1942



Kelly Sinnapah-Mary "Land owner", Dessin & collage, 2016

A l'opposé de l'exotisme doudouiste dénoncé par Suzanne Césaire, se dresse *La Jungle*, chef d'œuvre du peintre cubain Wifredo Lam.

EXTÉRIORITÉ - FALSIFICATION - EXOTISATION DU RÉCIT HISTORIQUE

Une lecture de l'affaire de la destruction de deux statues de l'abolitionniste Victor Schœlcher le 22 mai 2020 en Martinique. Un iconoclasme en signe de protestation contre la figure imposée d'un grand homme "exotique" puisque venant d'ailleurs ! Présenté aux Antilles françaises comme "Le" libérateur venu sauver les Nègres de l'esclavage. Une version de l'histoire contestée en Guadeloupe¹ et dont un certain nombre de Martiniquais a décidé de ne pas s'accommoder plus longtemps.

Exotisation des premiers colonisateurs, des Conquistadors comme Christophe Colomb, ou Charles Liénard de l'Olive, présentés en "découvreurs" de mondes, en sympathiques et audacieux aventuriers.

EXOTIQUE JUSQUE DANS LA MORT

Saartje Baartman / La Vénus Hottentote, dont le squelette et certains organes baignant dans le formol ont été conservés et exposés jusqu'en 1974 (!) au Musée de l'Homme de Paris. Il fallut attendre l'intercession de Nelson Mandela pour que le peuple Khoïsan obtienne en 2002 que ses restes, jusque-là transformés par l'État français en "patrimoine scientifique" et donc inaliénables, lui soient restitués.

2015, plage de *Raisins Clairs*, commune de St-François, Guadeloupe. Des restes humains appartenant à une population d'esclaves sur un site identifié depuis les années 1990, sont mis au jour par la marée



Crâne d'esclave avec collier de servitude - Site de Raisins Clairs, Guadeloupe

et voisinent avec des touristes occidentaux qui bronzent sur le sable.

Utilisation problématique de ces restes humains ramassés sur la plage à des fins artistiques par François Piquet, artiste français travaillant en Guadeloupe.

CORONAVIRUS VERSUS ANANAS - PRÉVENTION EXOTISME !

Le 22 mai 2020, alors que l'épidémie de coronavirus fait rage en Europe et sur



Affiche de la Préfecture de la Martinique

1. <http://jocelynavalton.blogspot.com/2014/02/resistances-exposition-firminiano.html>

le territoire français, la préfecture de la Martinique diffuse une affiche expliquant les mesures de distanciation physique.

Jugeant que le message passera mieux si le mètre linéaire est converti en ananas (!), le Préfet choisit le roi des "fruits exotiques" en guise de mètre étalon. Au mieux peut-on y voir une forme d'humour bien mal placé émanant du représentant de l'État dans le cadre d'une communication officielle, autrement, serait-ce l'expression d'une forme de condescendance raciste, laissant entendre que les Martiniquais, majoritairement non-Blancs, sont des débilés incapables, auxquels on doit expliquer ce qu'est la distance d'un mètre ? L'invention d'une forme de "novlangue-petit Nègre" en image.

LA FRESQUE D'HERVÉ DI ROSA À L'ASSEMBLÉE NATIONALE - EXOTISME VERSUS RACISME

"Au mois d'avril 2019, *"L'affaire Di Rosa"* a défrayé la chronique du monde de l'art en France. Mame-Fatou Niang, maîtresse de conférence franco-sénégalaise à l'Université Carnegie-Mellon à Pittsburgh, a été invitée par l'Assemblée nationale française à présenter son film *"Les Mariannes Noires"*. A cette occasion, elle voit une fresque de Hervé Di Rosa (peintre de la *"Figuration Libre"* des années 1980) qui orne les murs de l'institution. Réalisée en 1991 dans le cadre d'une commande publique pour

"commémorer" la 1^{ère} abolition française de l'esclavage par la Convention en 1794. La composition met en scène deux représentations stéréotypées de visages de Noirs, utilisant toute la panoplie des ressorts traditionnels de la caricature raciste. Cette dernière pouvant être considérée comme un stade ultime de l'exotisation de l'Autre, rendu inoffensif, définitivement neutralisé. Rien n'y manque : noir cirage pour la peau, yeux (bleus !) roulants et globuleux, lèvres rouges, épaisses et souriantes, petits points d'interrogation pour leurs cheveux crépus...

Universitaires, Mame-Fatou Niang et Julien Suaudeau ont demandé le retrait de cette fresque par le biais d'une pétition publiée dans la presse. Adhérant sans réserves à cette exigence, j'ai relayé leur pétition et répondu sur les réseaux sociaux aux partisans de Di Rosa : notamment l'artiste Orlan, et Catherine Millet, fondatrice et directrice de rédaction de la revue *artpress*, qui a publié un article de soutien au peintre dans le *Nouvel Obs*. Les arguments de Millet font la démonstration de l'incapacité de certains milieux artistiques et intellectuels français d'appréhender les questions liées à l'histoire coloniale et à ses héritages, notamment celui de la "race", qui imprègnent toute la société et toute la culture française. Dans un tel contexte, on peut, comme le clame Hervé Di Rosa, se défendre d'être raciste et pourtant, porter en soi, malgré soi, des stéréotypes racistes. Avoir enracinée, tapie au fond de soi, une constellation



Fresque de H. Di Rosa à l'Assemblée Nationale (détail)

d'images, une manière de penser et de créer apprise depuis l'enfance et véhiculée par toutes les structures d'une société qui devra entreprendre un travail de décolonisation de la pensée et des imaginaires, rendu plus que jamais nécessaire.

"Posons ce préalable : le racisme dont il s'agit ici n'est pas le racisme d'individu à individu. Il n'a pas sa trivialité, il ne s'exprime pas avec sa vulgarité, il n'avance pas de manière aussi frontale. Mais au final, il peut être aussi brutal, aussi dévastateur pour des groupes entiers de populations qu'il impacte."

"AFFAIRE DI ROSA"

Jocelyn Valton critique d'art, répondait point par point, via les réseaux sociaux, aux propos de Catherine Millet, directrice de rédaction de la revue artpress, publiés dans le NouvelObs du 18 avril 2019 :

Catherine Millet : "Ce sont des artistes que l'on attaque, c'est leur travail qui est mis en cause." ;

Jocelyn Valton : Comme d'autres, je questionne en effet le travail de Di Rosa par le biais du débat public. Un travail de critique tout à fait normal en art. Et, saluaire ! Les "armes" du débat démocratique !

C.M. : "il a travaillé à travers le monde, notamment en Afrique, avec des artisans et des artistes pour apprendre leurs techniques et dialoguer avec eux." ;

J.V. : Ce qui ne l'a pas mis à l'abri d'une reprise de formes stéréotypées et réductrices. Des formes créées par des racistes et des suprémacistes pour stigmatiser Africains et Afro-descendants. Des formes qu'il aurait dû avoir l'intelligence sensible de ne pas utiliser dans ce contexte spécifique.

C.M. : "(...) grosses lèvres. C'est une forme de caricature, et alors ? Il serait donc interdit de caricaturer des noirs ?"

J.V. : Nous n'acceptons plus les caricatures racistes d'où qu'elles viennent. Il faudra vous accommoder de ce changement dans l'équilibre des rapports inéquitables instaurés entre le groupe dominant Blanc et "le reste du monde"

C.M. : "Quant à décrocher l'œuvre d'Hervé Di Rosa, j'ai cru comprendre qu'elle était en place depuis des années, des députés de toutes tendances politiques l'ont vue. Personne n'a jamais émis la moindre récrimination."

J.V. : Faut-il rappeler à Catherine Millet le nombre de siècles durant lesquels l'esclavage des Noirs n'a pas provoqué de "récriminations" en France ? Ou bien, à la "féministe", le nombre de siècles durant lesquels la condition subalterne des femmes ne provoquait pas plus de "récriminations" que cela...

C.M. : On ne va quand même pas distribuer des petits manuels dans les écoles pour expliquer les œuvres d'art que certains estiment problématiques !"

J.V. : C'est précisément ce qu'il faudrait faire et pas seulement dans de petits manuels à part. Mais dans les livres scolaires de français, d'histoire, d'espagnol, d'anglais, de philosophie ! N'est-ce pas le rôle de l'école d'enseigner un regard critique ?

C.M. : *"Mais ce qui me choque le plus dans ces accusations lancées contre Hervé c'est qu'elles sont le fait de personnes qui ont justement la capacité de décoder une œuvre. Ces gens sont d'une mauvaise foi totale. Ils mènent une entreprise fondée sur la culpabilisation et rien d'autre. Ce sont eux qui font des caricatures. Ce sont eux les racistes."*

J.V. : Accuser les "autres" d'être "d'une mauvaise foi totale" ne vaut pas démonstration. Nous notons que depuis que les descendants d'esclaves et les autres groupes de Français non-Blancs ont pris la parole, autrefois confisquée par la presse française et qu'ils réclament la fin des discriminations de toutes natures, la fin des privilèges du groupe dominant Blanc (y compris en art), les accusations de "racisme anti-Blanc" se font entendre. Dès lors s'impose un rappel à l'histoire : 1684, un médecin, **François Bernier**, publie un texte dans lequel il divise pour la 1^{ère} fois l'humanité en quatre groupes, quatre "races" : Blanche, Jaune, Rouge et Noire. Hiérarchie qui sera reprise au milieu du XVIII^e siècle par le naturaliste suédois **Carl von Linné**.

C.M. : *"Derrière leurs agissements, on perçoit une utopie dont la finalité serait un grand nettoyage du monde, débarrassé de tous les méchants qu'ils désignent à la vindicte. S'agissant du colonialisme, j'appartiens à une génération qui a fait un travail de relecture de cette période."*

J.V. : Il ne s'agit de désigner quiconque à la vindicte. Mais mettre en question l'expression de ce qui reste après cinq siècles d'esclavage et de colonialisme, qui structure toute la société française, traverse son inconscient et ne disparaîtra pas sans un véritable travail collectif. Je ne me souviens d'un tel "travail de relecture" dans les colonnes de la revue *artpress*.

C.M. : *"Ils prônent le retour de la censure. Quel retour en arrière ! S'il y a des conflits, il faut ouvrir un débat, ce n'est pas compliqué."*

J.V. : Refuser fermement que le racisme ordinaire, inconscient ou mal intentionné s'exprime en France n'a rien à voir avec la censure. Ce projet devrait être celui de tous ! Nous avons ouvert ce fructueux débat que nous avons bien l'intention de nourrir !"

Catherine Millet, l'artiste Orlan tout comme **Hervé Di Rosa**, ont du mal à concevoir que des non-Blancs refusent des représentations à travers lesquelles ils se sentent "exotisés", caricaturés à travers le filtre de la "race" et finalement méprisés dans une œuvre sensée "commémorer", qui devrait donc en principe "rendre hommage" sans ambiguïté. Ils restent sourds au fait que ceux qui sont encore aujourd'hui l'objet de discriminations "raciales", puissent trouver déplacé l'usage d'une quelconque "ironie" ou de quelque "caricature" que ce soit

dans le contexte d'une telle commande. Ils persistent à croire que leur parole seule doit faire autorité et que le ressenti, le regard sensible, l'analyse et l'expérience des "Autres" ne comptent pas. **Catherine Millet**, adopte ici une posture d'inversion devenue classique, en accusant ceux qui luttent contre les discriminations racistes depuis des siècles, d'être eux-mêmes racistes.

"L'affaire Di Rosa" trouve un écho inattendu dans les protestations mondiales et le déboulonnage de statues qui honorent

de manière scandaleuse la mémoire d'une clique de colonisateurs, de tortionnaires et de bourreaux des peuples assujettis par les Occidentaux sur toute la planète : depuis **Christophe Colomb**, en passant par **Gallieni**, le monument à la mission **Marchand** au palais de la Porte Dorée, **Colbert**, la statue de **Theodore Roosevelt** devant le Musée d'Histoire Naturelle de New York, ou celle du négrier **Edward Colston** à Boston.

Mettant ses pas dans ceux des Français qui s'accrochent aux oripeaux du colonialisme et dont les discours réactionnaires dénoncent le "communautarisme", le Président **Emmanuel Macron**, restant sourd aux demandes de justice réparatrice, et désignant les "séparatistes", affirme : "La république n'effacera aucune trace ni aucun nom de son histoire, elle n'oubliera aucune de ses "œuvres" !" "

Décoloniser la culture, c'est produire une énergie psychique en mesure de renverser les dictats d'une vision occidentale pensée comme norme esthétique "universelle", et trouver les moyens d'agir pour provoquer des changements déterminants, notamment dans les imaginaires des générations futures, depuis les images d'Épinal prétendument inoffensives de l'exotisme érotisée jusqu'aux clichés racistes les plus agressifs. Car si autrefois l'Occident était seul à produire langage et pensée diffusés en modèles, il doit désormais compter avec un phénomène récent : l'expression et la diffusion de nouvelles visions contradictoires. Face à l'exotisme désenchanté s'ouvre ainsi la perspective d'un futur prometteur, annoncé dès à présent par les groupes minoritaires non-Blancs, issus des territoires ayant connu la colonisation, qui refusent de se voir imposer des représentations stéréotypées, voire dégradantes, auxquelles les individus ne veulent pas s'identifier.

JOCELYN VALTON

Né, vit et travaille en Guadeloupe. Critique d'art Indépendant – AICA (Association Internationale des Critiques d'Art). Son travail porte notamment sur les conditions d'émergence des pratiques artistiques dans un environnement coercitif marqué par la violence extrême de l'univers plantationnaire, et du développement moderne de l'art comme geste questionnant dans le contexte des Caraïbes-Amériques. Ses publications récentes traitent de sujets qui mêlent social, politique et art comme prolongement de la vie.

Après avoir abandonné la psychologie pour la photographie, j'étudie l'art en Sorbonne. La découverte des arts d'Afrique subsaharienne me mènera au Sénégal pour un voyage de fin d'études. Depuis 1992, j'enseigne en Guadeloupe. Naître et vivre dans le contexte d'une île des Caraïbes constitue un point focal diffractant le regard sur le monde.





En mémoire de / In memory of / En memoria de

Marvin Fabien
1978 - 2020



Minorit'Art Décembre 2020 - **Cécilia Bracmort** ""Sans titre III - Série Peau Nature Morte"" Photographie, 2020