

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SUCRE : EXPLORATION DE LA MÉMOIRE, DE LA CULTURE ET DE L'IDENTITÉ,
SELON UNE APPROCHE DÉCOLONIALE DANS UNE PRATIQUE INSTALLATIVE.

MÉMOIRE CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

MARIA CLAUDIA HOYOS MONCAYO

MAI 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

CONSÉCRATION

Dans un acte de création,

J'invoque votre ouverture,

J'invoque le pouvoir de l'art comme instrument de transformation.

J'invoque notre désir partagé de changer le cours de l'histoire avec nos actions décoloniales.

Je poursuis mon travail de déprise.

Avec cette réflexion, je m'engage à :

Transformer

Couper

Et subvertir

Le joug inconscient de la colonialité.

DÉDICACE

À ma mère adorée qui est partie si vite à cause du Covid,
À mon père chéri pour son amour,
À mes enfants, Azul et Julien pour leur patience,
À Daniel qui m'appuie depuis tant d'années,
À mes directrices pour leur confiance et leur compréhension,
À Claudia Patricia, photographe sœur et complice de mes aventures,
À Fouad Saad, pour son soutien inconditionnel,
À toutes les femmes inspirantes de mon existence tantes, amies, enseignantes, artistes, professeurs.

TABLE DES MATIÈRES

CONSÉCRATION.....	ii
DÉDICACE.....	iii
LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 HISTORIA AZÚCAR Y MEMORIA – Histoire: sucre et mémoire.....	3
1.1 Prise de conscience coloniale.....	3
1.2 Bref détour historique de l’industrie de la canne à sucre.....	6
1.2.1 La ville de Santiago de Cali.....	6
1.2.2 Le village de San Estéban de Caloto.....	7
1.3 Production et conditions de travail d’hier et d’aujourd’hui dans l’industrie du sucre.....	8
1.4 Fabio Melecio Palacios et les <i>corteros</i>	10
1.5 Mémoire coloniale du sucre.....	11
CHAPITRE 2 LA FIGURA DEL ARTISTA ANTROPOLOGO, ETNOLOGO Y ARQUEÓLOGO DE SU CONTEMPORANEIDAD – La figure de l’artiste anthropologue, ethnologue et archéologue de sa contemporanéité.....	13
2.1 Les figures de l’artiste contemporain.....	13
2.2 Oscar Muñoz : mémoire et mort.....	14
2.3 Vik Muniz : interroger le réel.....	18
2.4 Kara Walker: vestiges du présent.....	20
CHAPITRE 3 DESCOLONIZAR : TEORIAS DECOLONIALES – Décoloniser : les théories décoloniales.....	22
3.0 Exergue.....	23
3.1 La pensée décoloniale : quelques points d’ancrage.....	24
3.2 Théories décoloniales latino-américaines.....	24
3.3 Anibal Quijano : notion de race et colonialité du pouvoir.....	25
3.4 Walter Mignolo : l’option décoloniale.....	26
3.5 L’exposition Estéticas décoloniales et le concept d’esthétique décoloniale de Gomez et Mignolo.....	27
3.6 D’autres avenues de réflexions : le groupe <i>Modernidad /Colonialidad</i>	28
3.7 Deux approches critiques : Yury Forero et Kader Attia.....	29
3.7.1 Yury Forero.....	29
3.7.2 Kader Attia.....	31

CHAPITRE 4 INSTALACION Y RITUAL – Installation et rituel	33
4.1 Préambule : explorations installatives réalisées durant mes études à la Maitrise	33
4.1.1 Trois étapes dans les champs : brûler, couper, ramasser	33
4.1.1.1 <i>Aire negro ou Las quemas</i> , 2019	34
4.1.1.2 <i>Seis mil pesos la tonelada</i> , 2019.....	35
4.1.1.3 <i>La Zafra</i> , 2019	36
4.2 Genèse de l’exposition <i>MEMORIAS DE AZÚCAR</i>	37
4.2.1 <i>Antimonumento</i> – La transmission de savoirs et eurocentrisme	38
4.2.2 <i>Cañaduzal en duelo</i> – La domination ethnoraciale.....	40
4.2.3 <i>Nefropatia Azucarera</i> – L’exploitation de la force du travail.....	42
4.3 Introduction au rituel de purification : cercle et objets rituel	43
4.3.1 Autour du rituel développé pour l’exposition <i>MEMORIAS DE AZÚCAR</i> – Le contrôle des formes de subjectivité	44
4.3.2 Trois actions et leur mise en forme.....	45
4.3.2.1 Action de purification et consécration (sans public)	45
4.3.2.2 Construction in situ : intervention dans l’espace (sans et avec public)	46
4.3.2.3 Interventions : lecture des définitions des mots qui constituent l’ <i>antimonumento</i> (sans et avec public)	47
CONCLUSION.....	48
RÉFÉRENCES.....	49
BIBLIOGRAPHIE	53

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 <i>Cortero cortando caña, Santander de Quilichao, 2021</i> Maria Hoyos.....	8
Figure 1.2 <i>Cortero cortando caña, en Caloto, 2021</i> Maria Hoyos	9
Figure 1.3 Performance BMR Fabio Melesio Palacios, 2011 Galería Santafé <i>Bamba, Martillo y Refilón.</i>	10
Figure 2.1 Oscar Muñoz Aliento,1996. 12 disques métalliques sérigraphie et pellicule, 20 cm de diamètre chacun.....	15
Figure 2.2 <i>Pixels</i> , 1999 Oscar Muñoz	16
Figure 2.3 <i>Huelga de Corteros 2008</i> Cubes de sucre, colorant alimentaire et bois	17
Figure 2.4 <i>Sugar Children</i> ,1996 Vik Muniz photographie, sucre sur fonds noir	18
Figure 2.5 <i>Sugar Children</i> , Vik Muniz 1996 Photographie, sucre sur fond noir	19
Figure 2.6 <i>A Subtlety or The Marvelous Sugar Baby, 2014, Domino Sugar Factory, Brooklyn, New York</i>	20
Figure 2.7 <i>A Subtlety The Marvelous Sugar Baby</i>	21
Figure 3.1 Sébastien de Belalcázar, journal <i>El Espectador</i> , le 28 avril 2021.....	23
Figure 3.2 Yury Forero, <i>ME-MORIA</i> , 2017 Texte ruban funéraire. Détail installation 224 cm x 46 cm chaque lettre 28 cm x 46 cm	29
Figure 3.3 <i>Oil and Sugar</i> ,2007 Kader Attia (montage photographique issu de l'œuvre vidéo).....	31
Figure 4.1 <i>Aire negro ou Las quemadas</i> , 2019	34
Figure 4.2 <i>Seis mil pesos la tonelada</i> , 2019	35
Figure 4.3 <i>La Zafra</i> , 2019	36
Figure 4.4 <i>Antimonumento</i> 2022	38
Figure 4.5 <i>Cañaduzal en duelo</i> , 2022.....	40
Figure 4.6 <i>Nefropatia Azucarera, 2020-2021</i> , Animation en sucre	42
Figure 4.7 <i>Espacio ritual</i> , 2022.....	44
Figure 4.8 <i>Maria Hoyos, Memorias de Azúcar</i> , 2022	47

RÉSUMÉ

Loin des références médicales concernant la surconsommation de sucre, ses effets néfastes sur le corps humain ou son haut pouvoir addictif, j'explore l'histoire coloniale liée à la production de cette denrée alimentaire. Symbole d'exclusivité, de raffinement et de pouvoir au XVI^e siècle, la consommation de sucre était réservée essentiellement aux privilégiés, à l'utilisation festive ou médicinale.

Introduit en Amérique au bord des caravelles de Christophe Colomb, sa production a changé l'histoire de plusieurs pays au Nouveau Monde. Par-delà ses usages familiers, la culture de la canne à sucre permet aujourd'hui d'en connaître davantage sur les rapports de forces et de pouvoir qui ont été exercés dans l'histoire coloniale, l'histoire moderne et l'établissement du capitalisme.

Ce projet de création centré sur cette denrée alimentaire explore divers enjeux politiques, culturels et historiques qui se rattachent au développement de sa production agricole.

Par le rituel et l'utilisation de l'espace d'objets sacrés, et par l'installation, je partage ma réflexion identitaire mettant en valeur ma propre expérience, la diversité culturelle et l'interculturalité, vous invitant à transformer notre propre relation face à l'hégémonie d'un modèle productiviste.

Mots clés : Sucre, décolonisation, identité, culture, installation, conditions de travail, production de sucre, colonialité, mémoire, identité.

INTRODUCTION

Je suis une artiste qui regarde l’histoire à travers son vécu
Mon objectif est de témoigner d’un passé qui est présent
J’explore mon identité à travers la mémoire des sans mémoire
J’apprends peu à peu à comprendre la valeur de notre savoir
Mon exploration avec le sucre est d’abord identitaire

J’explore sa splendeur
J’ausculte sa laideur
Le sucre est un puits sans fond
Je décode son sens si profond
Son amertume et sa douceur
Son importance
Pour l’empire envahisseur.

Ma recherche est un hommage à notre résilience, à nos ancêtres, à notre humanité, à notre culture et aux travailleurs agricoles en particulier. Celle-ci permet de partager notre histoire, histoire tissée d’expériences anciennes et nouvelles marquées par des mouvements migratoires millénaires.

Profondément attachée à ma ville d’origine Santiago de Cali, en Colombie, ma pratique cherche à exposer l’exploitation de la force de travail capitaliste à travers le sucre et son histoire. Les théories décoloniales nourrissent ma réflexion portant sur les rapports socioéconomiques et culturels des anciennes colonies.

Mon approche comme chercheuse, artiste et enseignante est transdisciplinaire¹. Dans cette perspective, il n’existe pas un lieu culturel privilégié d’où l’on puisse juger les autres cultures. Cette démarche est elle-

¹ Lors du Premier Congrès mondial de la Transdisciplinarité, tenu par le Centre International de Recherches et études Transdisciplinaires (CIRET) au Portugal du 2 au 6 novembre 1994, a été adopté la Charte de la Transdisciplinarité. Cette charte établit un ensemble de principes fondamentaux de la communauté des esprits transdisciplinaires, constituant un contrat moral que tout signataire de cette charte fait avec soi-même, en dehors de toute contrainte juridique et institutionnelle. Je réfère ici à deux considérations du préambule qui définissent ma vision transdisciplinaire : « Considérant que la rupture contemporaine entre un savoir de plus en plus cumulatif et un être intérieur de plus en plus appauvri mène à une montée d’un nouvel obscurantisme, dont les conséquences sur le plan individuel et social sont incalculables, [...] Considérant que la croissance des savoirs, sans précédent dans l’histoire, accroît l’inégalité entre ceux qui les possèdent et ceux qui en sont dépourvus, engendrant ainsi des inégalités croissantes au sein des peuples et entre les nations sur notre planète » (CIRET, 1994, Préambule). Le but de l’association est de développer

même transculturelle, elle conduit à une attitude ouverte à l'égard des mythes, des religions et de ceux qui les respectent dans un esprit transdisciplinaire. Cette approche se situe dans, entre et au-delà des disciplines scientifiques.

Ma pratique est ouverte au savoir des émotions, de l'intuition, de la spiritualité, de la sagesse ancestrale, des expériences mystiques et à d'autres dimensions oubliées dans la science occidentale. En utilisant le sucre comme symbole de colonialité, je souhaite créer un espace d'ouverture aux autres formes de savoir. Au sein de ma culture hybride, l'autel, l'objet sacré, le rituel de purification et de guérison sont des éléments actifs qui agissent comme vecteur de conscience décoloniale.

l'activité de recherche dans une nouvelle approche scientifique et culturelle – la transdisciplinarité – dans sa tentative de prendre en compte les conséquences d'un flux d'information circulant d'une branche de connaissance à une autre et de créer un lieu privilégié de rencontre et de dialogue entre les spécialistes des différentes sciences et ceux des autres domaines d'activité, en particulier, les spécialistes de l'éducation.

CHAPITRE 1

HISTORIA AZÚCAR Y MEMORIA – Histoire : sucre et mémoire

1.1 Prise de conscience coloniale

Depuis plusieurs années, l'installation fait partie de mon langage plastique, mais au début de mes études en 1995 à l'Université Javeriana en Colombie, j'étais inscrite à un programme en art audiovisuel et fascinée par le langage cinématographique et l'exploration vidéo.

L'approche installative a émergé de façon très naturelle par l'exploration de l'espace avec la sculpture, et la lumière, les objets trouvés et l'assemblage. Deux ans après le début de mes études en audiovisuel à Bogota, je suis retournée dans ma ville natale Santiago de Cali, pour étudier au Conservatoire d'arts visuels où j'ai été admise.

À la fin des années quatre-vingt-dix, Cali venait de traverser un moment très difficile de son histoire, intimement lié au narcotrafic. Les années 90 ont été une décennie entachée par la violence du Cartel de Cali et la guerre entre les cartels de la drogue. Plusieurs facteurs comme la guerre contre la guérilla, le narcotrafic et des pratiques comme le « nettoyage social »² ont contribué à la dégradation des valeurs sociales. Le paramilitarisme, le narcotrafic et la guérilla ont créé ainsi des blessures profondes dans le tissu social³ de la ville et celui du pays en général.

Lorsque je suis arrivée à Santiago de Cali en 1997, pour étudier les arts visuels à l'Instituto Départemental de Bellas Artes de Cali, l'école était considérée comme un lieu de création très prolifique abritant également le conservatoire et la maison de l'orchestre départemental des beaux-arts. Les plus importants artistes visuels de la Colombie y ont enseignés, tels que : Doris Salcedo, Oscar Muñoz, Pablo Van Wong, Bernardo Ortiz,

² *La limpieza social* « nettoyage social » est un terme utilisé en Colombie pour désigner les pratiques répandues des groupes paramilitaires, militaires, des narcotrafiquants et des regroupements de droite organisés visant à assassiner des membres de la société jugés non désirables. Les victimes de cette pratique sont les enfants de la rue, les sans-abris, et les travailleurs, usés du sexe. Le paramilitarisme, le narcotrafic et la guérilla ont créé ainsi des blessures profondes dans le tissu social de la ville et celui du pays en général.

³ Pour Pan Wei (2008), professeurs à l'École d'études internationales de l'Université de Pékin, les valeurs sociales peuvent se comprendre ainsi : « Celles-ci se manifestent sous forme de "normes sociales" qui, inscrites au plus profond de la conscience des gens, servent à orienter leur comportement dans la société. » (Wei, 2008, p.74)

José Horacio Martínez, Jorge Reyes, Wilson Días, Juan Mejía, Elías Heim, Jorge Acero, César Alfaro, entre autres. Cette école d'art a exercé une grande influence dans mon travail artistique.

Ma pratique était principalement picturale à ce moment-là, malgré mon intérêt pour l'image en mouvement. L'enseignement au conservatoire préconisait l'art conceptuel et l'art de l'objet. En 1998, mon attention à l'époque, était plutôt portée sur la peinture coloniale pour après se centrer sur la peinture coloniale, colombienne plus spécifiquement. Des peintres coloniaux et républicains tels que ceux de l'atelier des Figueroa (1635), El Viejo Baltazar de Figueroa, (1594-s. d.) Baltazar de Figueroa, (1629-1667) et son fils Gaspar de Figueroa, (1594-1658) Pedro José Figueroa, (1780-1836) Gregorio Vazquez de Arce y Ceballos (1638-1711), Joaquín Gutiérrez (actif de 1750 et 1810), José María Espinosa (1796-1883), Nicolas Cortés (s.XVIII-1816) m'ont ainsi amenée à m'intéresser de plus près à l'histoire de l'art colombien et à la place qu'elle occupe dans la culture occidentale.

Cet intérêt grandissant concernant l'art colonial colombien m'a permis de découvrir l'ouvrage de Marta Traba (1985), *Historia abierta del arte colombiano*, édité par l'Instituto Colombiano de Cultura Colcultura et la Tertulia. Critique d'art colombien, née à Buenos Aires en Argentine, Marta Traba occupait à l'époque une place très importante dans le monde de l'histoire de l'art et au sein de la communauté artistique en Colombie. Dans son ouvrage, sa perspective est eurocentriste et dénigrante, elle définit l'art colombien de cette époque, comme étant provincial, étroit d'esprit et replié sur lui-même :

La critique de l'époque s'inscrit parfaitement dans cette misère de la peinture, et faute de visions générales, entre l'éloge fragmenté dans le dithyrambe vide des concepts, dans la protection frénétique des patrimoines provinciaux. Pour les arts du continent, il n'y a pas de moment plus provincial que la période qui s'écoule entre les précurseurs et les mouvements collectifs déjà en cours, car ce n'est pas par la force de l'ordre historique, comme cela s'est produit au début de la République et bien sûr dans la colonie. C'est provincial par des mystifications et de ressentiments, affirmés dans les plus mesquins nationalismes, retardant par peur son contact avec l'art et la littérature étrangers. [traduction libre] (Traba, 1985, p.109)

L'idéologie eurocentriste de son discours a joué pour moi un rôle déclencheur. Il m'a par ailleurs aidé à prendre conscience des diverses formes de hiérarchisation préexistantes au sein de la critique d'art en regard de l'histoire et de l'art colombien qui se déclinent également dans plusieurs aspects socioéconomiques et culturels de mon éducation.

Au fur et à mesure que mon analyse de l'art colonial et de la république progressait, j'ai pris connaissance de l'importance de la contextualisation, pour ensuite approfondir davantage mes connaissances de l'histoire de l'art colombien.

La contextualisation en didactique se réfère à la mise en relation d'une action, ainsi qu'aux circonstances historiques, sociales, artistiques, politiques, ou sociales dans lesquelles elles se sont produites⁴.

À la suite de cette lecture déterminante, un autre moment important dans ma prise de conscience s'est imposé en 2018 en visionnant une conférence fort intéressante intitulée *Sentir-Pensar – Hacer*, donnée par de Walter D. Mignolo (2010), sémiologue et penseur décolonial argentin, à la faculté d'arts ASAB⁵ de l'Universidad Distrital Francisco José de Caldas, à Bogota. Dans le cadre de celle-ci, Mignolo s'applique à définir le concept de *colonialidad*, le décrivant comme une stratégie de contrôle et de domination des peuples non européens qui permet ainsi d'établir un système hiérarchique. Mignolo souligne ainsi l'importance de développer une conscience décoloniale.

Cette prise de conscience permet, entre autres, de se rendre compte de notre place dans la matrice coloniale de pouvoir. Pour le sémiologue, la décolonisation n'est pas une mission en soi, mais représente plutôt une option pour ceux qui veulent la considérer. Dans cette perspective, mon travail artistique cherche ainsi à sensibiliser au concept de colonialité et à la notion de pouvoir qui en découle afin de reconstruire sur de nouvelles réalités.

Mon travail de création explore également des questions identitaires et culturelles qui se rattachent à mes expériences et mes origines. Je suis très attachée à la culture et à l'histoire de ma ville natale qui a été profondément marquée par les dynamiques de domination coloniale inhérentes à l'industrie de la canne à sucre. Cette monoculture intensive fait partie des pratiques capitalistes courantes que constitue le colonialisme endémique qui s'immisce dans plusieurs sphères de notre quotidien. Dans ma pratique artistique, le sucre utilisé comme symbole de colonialité, cherche à témoigner des systèmes de domination qui persistent après l'indépendance de plusieurs pays colonisés en Amérique latine

⁴ La contextualisation en didactique se réfère à la mise en relation d'une action, ainsi qu'aux circonstances historiques, sociales, artistiques, politiques, ou sociales dans lesquelles elles se sont produites.

⁵ ASAB, Academia Superior de artes de Bogotá, Facultad de artes Universidad Distrital Francisco José de Caldas

1.2 Bref détour historique de l'industrie de la canne à sucre

1.2.1 La ville de Santiago de Cali

Sébastien de Belalcázar a fondé la ville de Santiago de Cali en 1536. Deux ans après, en 1538, il introduit dans la région du Valle Del Cauca, les premières plantes de canne à sucre importées de Santo-Domingo qui dépasseront ses attentes en termes de productivité. Les cannes se sont répandues avec facilité dans un temps avantagusement inespéré (Patiño, 1976).

Au début de la colonie, les cannes rentraient par la ville de Carthagène et peu de temps après par la ville de Buenaventura. Selon l'historien colombien Victor Manuel Patiño, ce sont les indigènes Quimbayas qui à l'origine cultivaient la canne à sucre, mais leur population s'est décimée progressivement à cause de la difficulté du travail dans les champs. C'est ainsi que sont arrivés des millions d'esclaves expatriés de Guinée et du Sénégal qui travailleront aux pressoirs appelés *trapiches*, dans des conditions extrêmes. Servant à extraire le jus des cannes, ces pressoirs pouvaient fonctionner par traction animale ou par traction humaine. Les plus redoutables étaient appelés *Matagentes*, « Tue-gens ». Activés par traction humaine, ils représentaient un véritable supplice pour qui arrivait à les faire fonctionner avec la force de son corps.

Vers 1560, se sont installées aux abords du fleuve El Cauca, les quatre premières grandes sucreries : Amaime, Caloto, Arroyo-Hondo, Cañasgordas. Les bordures du fleuve El Cauca ont ainsi délimité le territoire de production de canne à sucre depuis les débuts de la colonie.

Trois grandes personnalités ont marqué l'évolution économique de la ville et de la région du Valle Del Cauca à travers la production de la canne à sucre. Santiago Eder (est le précurseur de la mécanisation et de la modernisation agricole dans la région Del Valle Del Cauca), a fondé la sucrerie Manuelita en 1864, une des plus anciennes et emblématiques de l'histoire *Vallecaucana*. Eder a acheté les plus belles terres de la région à Jorge Isaacs.

Hernando Caicedo, né à la fin du XIX siècle devient le premier entrepreneur du sucre de Valle Del Cauca et s'initie à la profession du sucre à Cuba (Sanchez, 2008). Il inaugure El Ingenio Riopaila S.A et instaure sa fabrique transformation du sucre Colombina en 1928.

La même année, Modesto Cabal fonde la sucrerie Central Providencia, qui a été inaugurée avec 300 travailleurs et une production de 500 tonnes de cannes pressées par jour.

1.2.2 Le village de San Estéban de Caloto

La ferme de ma grand-mère Mariela est située sur le chemin entre Villa Rica et San Estéban de Caloto. Depuis plus de 60 ans, les terres sont louées à une des principales sucreries de la région. Les sucreries cultivent la canne à sucre, la récoltent et la raffinent.

Mon enfance s'est déroulée près des champs à la ferme familiale, j'ai regardé pendant des heures les employés à l'ouvrage. Leur travail extrême dans de mauvaises conditions m'a profondément affecté malgré mon jeune âge. J'ai grandi avec un sentiment viscéral de non-conformisme concernant les modèles sociaux établis en Colombie ainsi qu'à travers le racisme et le patriarcat présents au sein de ma famille et dans la société en général.

Selon l'historien Wilson Jiménez (2019), Magíster en Histoire de l'Université del Valle, le village de Caloto a vécu beaucoup de violence au long de son histoire coloniale et contemporaine, il a été fondé en 1560, par une communauté espagnole occupant des territoires autochtones. Pendant plusieurs années, il est devenu un village itinérant, un village phénix, Ciudad Fénix selon les historiens Sendoya et Aprile-Gnisset (1997). Il a dû se reconstruire et déménager à plusieurs reprises, à cause des multiples destructions provoquées par les attaques de la communauté Páez et Pijao qui résistent à l'invasion des Espagnols. Nueva Segovia de San Estéban de Caloto⁶ s'est finalement établi aux rives Del Rio Palo en 1714. Aujourd'hui, sa population est principalement constituée de travailleurs agricoles de canne à sucre et leurs familles. Cependant la guérilla, le narcotrafic, la délinquance commune et le paramilitarisme convergent régulièrement dans cet endroit stratégique proche de la Cordillère centrale et de Santiago de Cali qui est le centre économique de la région.

Santiago de Cali est une ville effervescente, avec une forte influence africaine dans plusieurs de ses expressions culturelles. Son passé associé aux cartels de la drogue, a marqué le tissu social déjà fracturé par la guerre contre la Guérilla.

Actuellement en Colombie, le département de la Valle Del Cauca compte plus de 250,000 hectares de canne à sucre cultivée et 36,000 emplois directs dépendent de cette monoculture. Sa production est la neuvième au monde et représente une petite partie de la production mondiale si on la compare avec des productions comme celles du Brésil ou de l'Inde. Cette pratique de monoculture s'est installée depuis les temps

⁶ Les Páez et Les Pijao appartiennent à un ensemble de peuples autochtones de la Colombie.

hispaniques et représente aujourd'hui environ 24,3 millions de tonnes de canne à sucre qui se produisent par année dans la région. Soit, un marché estimé à 100 millions de dollars américains approximativement.

1.3 Production et conditions de travail d'hier et d'aujourd'hui dans l'industrie du sucre

Figure 1.1 *Cortero cortando caña, Santander de Quilichao, 2021* Maria Hoyos



La production mondiale de sucre s'élève à 182 millions de tonnes et est évaluée à 186 millions pour l'année 2021-2022. Elle fait partie de l'économie mondiale, sa consommation ne cesse pas d'augmenter. Le Brésil, suivi par l'Inde et la Chine, était avant la pandémie, le premier producteur du sucre au monde, contrôlant ainsi 22% du marché mondial. L'impact des changements climatiques, les incendies et la pandémie ont provoqué une baisse de la demande de biocombustible, affectant la production de canne à sucre.

Le département de Valle Del Cauca est le premier producteur de canne à sucre en Colombie. Il compte aujourd'hui, 13 grandes sucreries de la région du Valle Del Cauca y norte del Valle, Manuelita, Riopaila-Castilla, Incauca y Providencia entre autres qui représentent une production supérieure à 750,000 tonnes de sucre exportées en 2019.

Dans cette région de la Colombie, les conditions de travail ont été au centre d'importantes grèves qui ont éclaté en 1976, 2005 et 2008. Alberto Bejarano, spécialiste en droit du travail connaît bien la situation des travailleurs de la canne à sucre de la région. Selon lui, la création en sous-traitance de pseudo-coopératives misent sur pied pour l'embauche et la gestion des travailleurs, a eu progressivement des effets néfastes sur les conditions de travail et la rémunération des *corteros*. En incitant à créer ces coopératives, les grandes multinationales du sucre ont ainsi contourné leur responsabilité envers leurs employés. Tristement en 2008, les travailleurs ont dû continuer à lutter pour retrouver les droits acquis au 17^e siècle par les esclaves!

Figure 1.2 *Cortero cortando caña, en Caloto, 2021* Maria Hoyos



Dans son article intitulé « La colère du sucre : la grève de 1976 à la sucrerie », Ricardo Sanchez Angel (2008) analyse les conditions de la grève des *corteros* de canne à sucre. Les travailleurs de l'industrie revendiquaient des droits acquis par les esclaves⁷ dans la tradition des *Codigos de Sol* (codes limitant le travail aux heures de clarté), qui ont été instaurés à Aranjuez en 1789 en Espagne, avec l'intention de protéger les esclaves.

La domination ethno raciale est présente dans l'industrie de la canne à sucre depuis la colonie. Le travail dans le champ se déroule encore aujourd'hui dans des conditions pénibles. Plusieurs choses ont changé depuis mon enfance, mais les conditions de travail ne se sont pas améliorées, au contraire, peu à peu les « *corteros* » se font remplacer par des machines qui coupent et ramassent la canne à sucre à leur place. Plusieurs dirigeants du syndicat des travailleurs sont morts assassinés dans les dernières années, car ils réclamaient des conditions plus dignes et plus sécuritaires et des mécanismes pour réintégrer le marché du

⁷ La tradition des Codes de Sun, a été établie par le certificat royal signé à Aranjuez le 31 mars 1789, dans le but de protéger les esclaves selon laquelle les noirs dans les colonies de l'Espagne ne devraient pas travailler du matin au soir.

travail. Pendant la quarantaine imposée par la pandémie de Covid- 19, 4 représentants des travailleurs de l'industrie de la canne à sucre ont été assassinés dans leur maison par des hommes armés.

1.4 Fabio Melecio Palacios et les *corteros*

Fabio Melecio Palacios est un artiste contemporain important de la Colombie qui a remporté en 2011 le prestigieux prix Luis Caballero en arts visuels. Il aborde dans une approche multidisciplinaire, divers enjeux qui relèvent de l'actualité et de l'histoire au moyen de la performance, du dessin, de l'objet sculptural, de la peinture et de la photographie. Depuis plusieurs années, son travail artistique explore différents aspects de son identité en lien avec sa communauté, ses racines afrodescendantes et le racisme.

Figure 1.3 Performance BMR Fabio Melesio Palacios, 2011 Galería Santafé *Bamba, Martillo y Refilón*



L'œuvre intitulée *Bamba, Martillo y Refilón* réalisée en 2010, fait partie de l'héritage culturel de Santiago de Cali en ce sens qu'elle est étroitement liée à l'histoire de la production de canne à sucre en Colombie. À travers celle-ci, Melecio Palacios rend hommage à son père et à tous ceux qui comme lui exercent le métier de *corteros*, coupeur de canne à sucre. L'imposante installation est composée de 582 machettes qui sont suspendues par un fil de nylon au plafond. L'artiste cherche à travers cette œuvre à créer un sentiment d'insécurité et de danger chez le spectateur. Le dispositif d'ensemble est à la fois magistral et très déstabilisant. Dans la vidéo qui accompagne l'exposition (Palacios, 2019), l'artiste nous parle du titre de l'œuvre *Bamba, Martillo y Refilón*, qui réfère à trois marques réputées de machettes.

Fabio Melesio Palacios y explique également les différences entre les machettes présentées, qui ont toutes été utilisées pendant des années. Sur chacune de celles-ci, nous pouvons remarquer les multiples signes du temps inscrits dans l'acier qui donnent une présence singulière à l'œuvre.

1.5 Mémoire coloniale du sucre

En 1982, Éric Robert Wolf anthropologue américain, publie un essai déterminant intitulé *Europe and the People Without History*. Développé à partir d'une approche socio-culturelle de l'anthropologie et inscrit dans une démarche historique, l'essai pionnier retrace les transformations du capitalisme mondial à partir des rapports de classes et de la dynamique des pouvoirs. Cette publication ouvre par la suite les portes à la recherche de Sidney Wilfred Mintz (2014), *La douceur et le pouvoir, la place du sucre dans l'histoire moderne*.

Parler du sucre sans se référer à la recherche de Sidney Wilfred Mintz est inconcevable. Pour Kennet Bertrams, professeur à l'Université libre de Bruxelles où il enseigne l'histoire économique et l'histoire des sciences et des techniques, le livre de Mintz est un « Projet visant à arrimer l'anthropologie à une démarche historique et à faire de l'histoire, sans oublier les enjeux sociaux, culturels et symboliques du présent » (Bertrams, 2014, p.9).

La perspective de l'anthropologie culturelle nous permet aujourd'hui de revisiter l'histoire à partir de l'émergence de l'industrie de la canne à sucre et de son rôle dans l'établissement des colonies à travers le monde. Le sucre devient alors, un révélateur des rapports de force qui sont présents à l'intérieur des sociétés impérialistes. Pour Mintz (2014), la production de sucre s'est placée au centre des intérêts économiques mondiaux, au moment où cette denrée est devenue un produit de première nécessité pour les ouvriers. L'offre grandissante de canne à sucre amènera l'établissement d'une nouvelle économie qui résulte d'une dynamique de production esclavagiste. Rendu comestible pour la première fois en Nouvelle-Guinée, puis développé en Inde et introduit au Nouveau Monde par Christophe Colomb.

À l'origine, le sucre était un symbole de raffinement, d'exclusivité, et de pouvoir. Il était utilisé par les privilégiés, la noblesse, la royauté et le clergé. Le sucre possède depuis ses origines de multiples usages. Il est condiment, colorant, agent de conservation, substance édulcorante et agent thérapeutique. Il est également utilisé en médecine, en autres comme effet placebo dont l'usage était déjà connu dans l'Égypte ancienne. Selon Mintz le sucre a aussi été utilisé pour traiter les brûlures et les blessures. Lors des certains rituels et cérémonies modernes, le sucre est au centre des célébrations et commémorations. Le gâteau est primordial dans le rituel de mariage, lors des anniversaires, graduations, lors des baptêmes, entre autres. Le chocolat est le centre aux festivités religieuses à Pâques et à Saint-Valentin, toutes les fêtes sont en quelque sorte des prétextes pour communier avec le sucre.

CHAPITRE 2

LA FIGURA DEL ARTISTA ANTROPOLOGO, ETNOLOGO Y ARQUEÓLOGO DE SU CONTEMPORANEIDAD – La figure de l’artiste anthropologue, ethnologue et archéologue de sa contemporanéité

2.1 Les figures de l’artiste contemporain

Dans cette deuxième partie, je me suis concentrée sur le travail de trois artistes contemporains de renommée internationale qui ont réfléchi aux enjeux sociaux, politiques et économiques du sucre à l’intérieur même leur travail artistique. J’ai cherché ainsi à diversifier les enjeux critiques de même que les approches artistiques. À travers l’image multiple de l’artiste, anthropologue, ethnographe et archéologue, j’analyse trois œuvres qui utilisent le sucre dans leur réflexion du présent, en relation avec l’histoire : l’œuvre *Pixels* de Oscar Muñoz, l’œuvre *Sugar Children* de Vik Muniz, et *A Subtlety or The Marvelous Sugar Baby* de Kara Walker.

La communication de Marie Fraser (2007), intitulée « L’artiste en anthropologue », qui a été prononcée lors du colloque *L’objet à l’œuvre. Repenser l’objet dans l’histoire et les théories de l’art* (organisé par le département d’histoire de l’art de l’Université du Québec à Montréal), trouve une grande résonance dans les pratiques et à travers les œuvres que j’ai retenues. Elles sont le fruit de quêtes, le résultat d’une analyse et naissent de la nécessité d’observer le réel. Issues d’explorations plastiques, elles révèlent des cicatrices de l’histoire, des témoignages du passé qui s’inscrivent dans le présent. Par celles-ci, ces artistes questionnent, analysent et approfondissent des faits culturels (dans une prise de conscience à l’intérieur de leur propre société ou de leur réalité immédiate), en utilisant l’archive, la fouille archéologique et des procédures d’enquête.

Dans l’article paru à la suite de cette conférence, Fraser (2014) analyse dans son ensemble l’œuvre de Raphaëlle de Groot, qui s’inspire des techniques de l’ethnologie, des méthodes d’enquête dans le terrain, en utilisant la collecte et la restitution. Elle souligne l’importance de la figure de l’artiste qui réfléchit sur sa contemporanéité.

En parlant du travail d’enquête entamé, Raphaëlle de Groot qui s’identifie elle-même à la figure du détective, utilisant une méthode de classement, d’archivage et de documentation, Fraser précise ceci : « Elle choisit un lieu, pénètre sa culture et l’étudie, apprend son langage, tisse des liens avec la communauté, sollicite la participation des gens, favorise la rencontre avec l’autre. » (Fraser, 2014, p.161).

Pour Marie Fraser, plusieurs artistes épousent la figure de l'artiste anthropologue, caractérisée par le « rapport que les sociétés entretiennent avec le monde et la culture, l'espace et le temps, les relations humaines, la communauté, l'identité, l'altérité, le rôle de l'objet et sa valeur symbolique. » (Fraser, 2014, p.159).

Les postures de l'artiste anthropologue culturel, ethnologue se sont développées à différents moments de notre histoire contemporaine. En lien avec l'article de Marie Fraser (2014), on peut penser à l'instar de Jean-Claude Moineau (2007) à des artistes comme le précurseur Joseph Kosuth (1976), aux photographes Andres Serrano (1990) et Anthony Hernandez (1995), et plus près de nous à Raphaëlle de Groot (2001).

On peut noter de manière plus générale que la figure de l'artiste dans l'art contemporain, s'est pour ainsi dire émancipée, en profitant abondamment de l'important développement des sciences humaines au XXe et de ses différents domaines de recherche (anthropologie, archéologie, ethnologie, sociologie, histoire etc.). Elles ont en quelque sorte élargi le champ d'investigation de la création et ont permis aux artistes d'approcher leur propre réalité en développant de nouvelles méthodes d'approche. En lien avec cette figure de l'artiste anthropologue, j'ai choisi d'approfondir dans les sous-chapitres suivants, le travail de trois artistes : Oscar Muñoz, Vik Muniz et Kara Walker. Leurs approches et méthodes de recherche s'apparentent à l'anthropologie mais aussi à l'ethnographie ainsi qu'à l'archéologie. Aujourd'hui les artistes s'inspirent des outils et des connaissances développées par les sciences humaines, afin d'interroger de phénomènes sociales et culturelles. Dans cette perspective, l'approche d'Oscar Muñoz consiste principalement à témoigner de la violence omniprésente en Colombie ; le travail de Kara Walker utilisant des méthodes associées à l'archéologie, s'applique à examiner le présent afin d'investiguer le racisme à travers les vestiges du passé ; enfin Vik Muniz s'intéresse à la manière d'un ethnographe, aux expériences de vie quotidienne de groupes d'enfants ou de communautés ciblées.

2.2 Oscar Muñoz : mémoire et mort

L'œuvre de cet artiste colombien explore depuis plusieurs années la mémoire de la Colombie en nous plongeant dans ses réalités, ses violences et la vulnérabilité de l'existence humaine. Son œuvre s'inspire fréquemment d'archives locales, d'images photographiques crues et violentes, exposées dans les médias populaires colombiens.

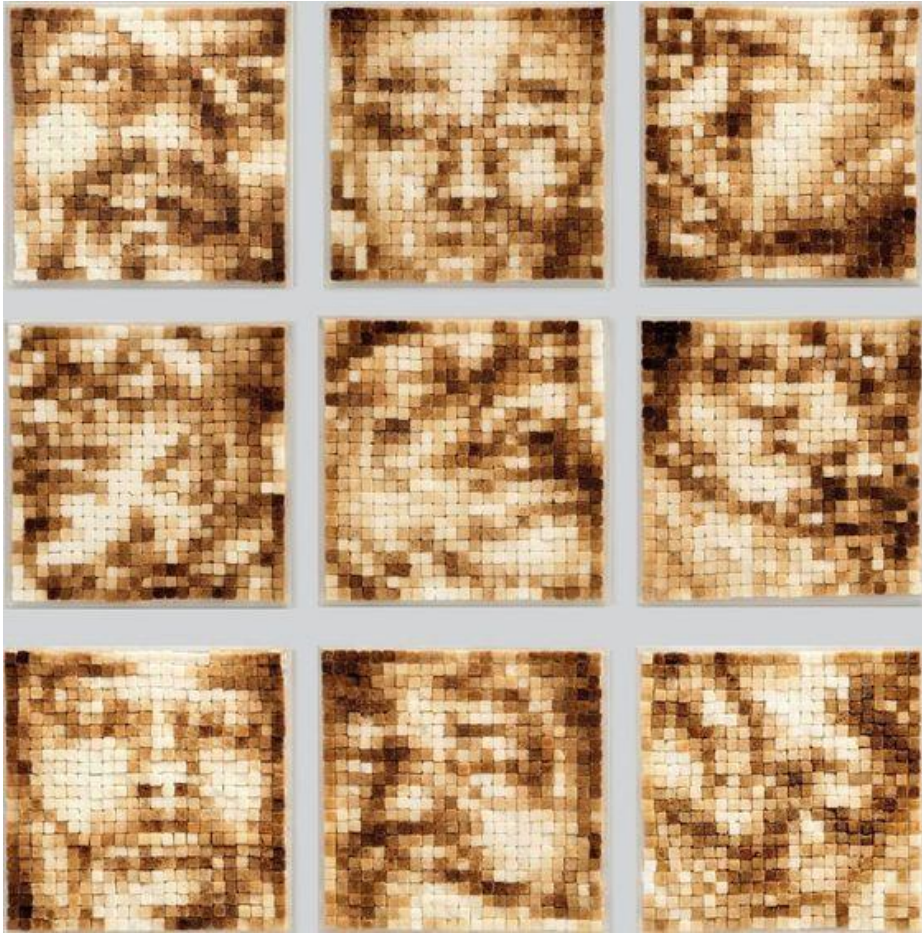
La violence est abordée par l'artiste en utilisant des documents qui sont publiés dans les journaux sensationnalistes, anciens et actuels tout en cherchant à prélever des images qui sont gravées dans la mémoire collective du pays. En ce sens, le rôle de la documentation est primordial dans son œuvre.

Figure 2.1 Oscar Muñoz Aliento, 1996. 12 disques métalliques sérigraphie et pellicule, 20 cm de diamètre chacun



Vivant à Cali, Oscar Muñoz aborde une réalité qui m'est proche. Nous partageons des origines communes et nos histoires s'entrecroisent par de nombreux référents. Les enjeux de nos problématiques se recoupent. Je décède avec aisance son langage plastique, son œuvre est composée d'un imaginaire culturel que je connais bien et dont le contexte m'est familier. Je me reconnais dans son travail à travers ses sujets, son esthétique et la fascination qu'il éprouve pour les souvenirs et les diverses formes de mémoire (collective, historique, médiatique, individuelle, culturelle, anthropologique, photographique) (MacLennan, 2018). L'œuvre de Muñoz est à la fois synonyme d'identité, de mémoire, d'oubli, de présence, d'absence. Un peu à l'image de l'histoire de mon pays.

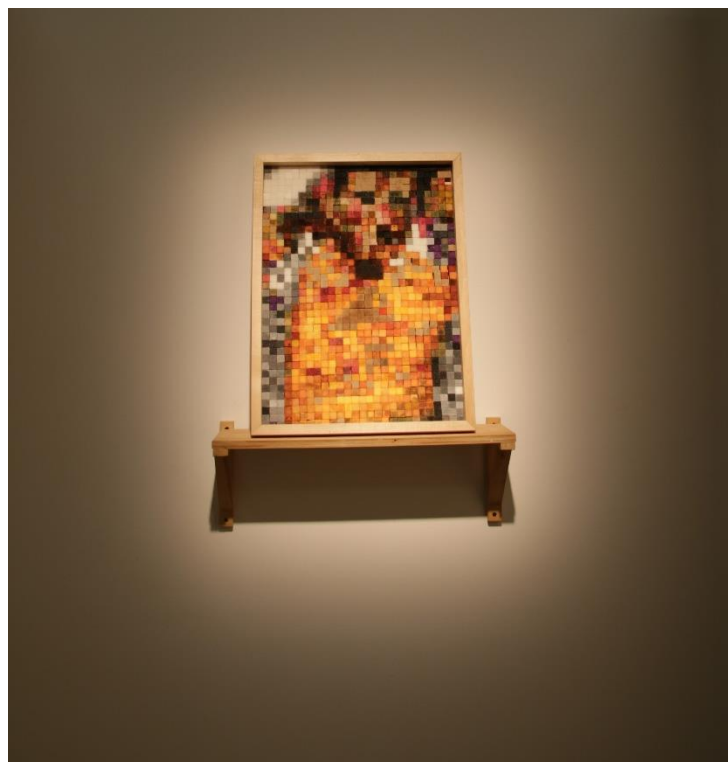
Figure 2.2 *Pixels*, 1999 Oscar Muñoz



Son travail artistique se développe à partir de processus de création novateurs liés aux arts traditionnels et à partir de matériaux inusités qui permettent de créer des œuvres d'art hors du commun. À titre d'exemple, il a réalisé des œuvres éphémères en dessinant avec du charbon à la surface de l'eau, ou encore avec du café sur des cubes de sucre. Il utilise également divers supports, dont des rideaux de douche, des miroirs circulaires et des matériaux éphémères pour réaliser des images réalistes qui sont parfois quasi immatérielles comme dans l'œuvre interactive *Souffle* où l'expiration du spectateur agit comme révélateur de l'image.

Dans un même esprit, l'œuvre *Pixels* est constituée d'une série de portraits réalisés au moyen de cubes de sucre trempés dans le café. L'artiste s'applique dans cette œuvre, à reproduire les archives photographiques d'hommes décédés de mort violente provenant de la morgue de Medellín (Muñoz, 2023). À cet égard, Muñoz cherche à témoigner de cette violence omniprésente sans toutefois reproduire des effets de voyeurisme.

Figure 2.3 *Huelga de Corteros 2008* Cubes de sucre, colorant alimentaire et bois



En lien avec cette œuvre, mais avant sa découverte, j'ai réalisé en 2014 moi aussi un portrait dans le cadre d'une exploration avec des cubes de sucre et du colorant alimentaire. Cette pièce, intitulée *Huelga de corteros 2008* (voir Figure 2.3), installée sur un autel, reproduit en plan rapproché le visage d'un cortero blessé lors des émeutes durant la grève de 2008.

Dans cette œuvre, je me suis intéressée plus particulièrement à la relation entre le travail des *corteros*, l'exploitation de la main-d'œuvre, et l'impunité de la violence persistante envers ces populations vulnérables.

2.3 Vik Muniz : interroger le réel

Figure 2.4 *Sugar Children*, 1996 Vik Muniz photographie, sucre sur fonds noir



Dans son œuvre *Sugar Children* réalisée en 1996, l'artiste d'origine brésilienne Vik Muniz porte un regard sur l'histoire et l'actualité en utilisant le sucre afin de réaliser des portraits d'enfants antillais rencontrés lors de ses vacances à l'île Saint-Christophe dans les Petites Antilles. Ces portraits essentiellement peints au doigt, puis enduits d'une fine couche de sucre laissant transparaître le fond du papier noir, seront par la suite photographiés afin de fixer le résultat de chaque image obtenue. Dans cette œuvre, Muniz élabore la représentation à partir des caractéristiques matérielles du sucre et ses transparences sur un fond noir.

Muniz explore également la figure de l'artiste anthropologue dans l'œuvre réalisée au « Jardim Gramacho », qui est le plus grand dépotoir du continent, situé en banlieue de Rio de Janeiro. Ce projet artistique socialement engagé, réunit un groupe de cueilleurs et de recycleurs choisis par Muniz qui fréquentent activement le lieu dans des conditions les plus difficiles afin de gagner leur vie. À partir de ce groupe de collaborateurs, il réalise d'abord une série de portraits photographiques de chacun d'eux et leur propose de poursuivre leur cueillette de déchets afin de réaliser de grands dessins-objets générés à partir de ces portraits.

Ces immenses dessins constitués presque essentiellement de déchets, seront successivement rephotographiés, tirés en grand format et encadrés. Au terme de cette expérience collaborative de création, la série d'œuvres photographiques sera exposée et mise en vente dans une galerie à New York, les bénéfices seront par la suite versés à l'association des collecteurs de Jardim Gramacho. Afin de témoigner de cette expérience humaine, Muniz a réalisé le film intitulé *Waste Land* en 2009 dans lequel nous pouvons voir tout le processus de création, l'évolution du projet et les répercussions immédiates dans la vie des personnes qui y ont participé.

On le voit, la création favorise ici la rencontre, l'art est un prétexte pour aller vers l'autre. L'impact des actions est transformateur de l'expérience des participants. Je perçois dans ce type d'intervention artistique et sociale, une approche qui s'apparente à celle l'ethnologie, entendue comme :

l'étude théorique fondée sur une enquête à petite échelle, l'immersion prolongée d'un chercheur sur le terrain, l'observation participante et le dialogue avec des informateurs. C'est ainsi qu'on entend parfois parler d'ethnologie urbaine, d'ethnologie de l'entreprise, d'ethnologie du proche, etc. (Augé et Colleyn, 2009, p.11)

Figure 2.5 *Sugar Children*, Vik Muniz 1996 Photographie, sucre sur fond noir



2.4 Kara Walker : vestiges du présent

Le tournant historiographique, souligné par Hall Foster (2005) et Dieter Roelstraete (2013-2014), résulte de l'observation du réel et se caractérise par un procédé de fouilles, dans le cadre d'une archéologie d'un passé récent. Roelstraete décrit cet imaginaire en évoquant l'archéologie, et « le théâtre scientifique » qui mettent en évidence un ensemble de métaphores liées à l'action de déterrer, de creuser, d'extraire, d'excaver, tout en cherchant l'existence humaine (Fraser, 2014)

Figure 2.6 *A Subtlety or The Marvelous Sugar Baby*, 2014, Domino Sugar Factory, Brooklyn, New York



Le concept de ruines a d'ailleurs inspiré l'artiste Kara Walker depuis sa première visite à la raffinerie Domino Sugar dans laquelle la figure du sphinx et des ruines égyptiennes se sont imposées dans son installation. Ce projet réalisé en mai 2014, a été commissionné à l'occasion de la démolition de l'Usine Domino Sugar Factory (située dans le quartier de Williamsburg, à Brooklyn). Sur un plan plus factuel, cette immense pièce mesure de 22 mètres de hauteur et a nécessité pour sa réalisation, 35 tonnes de sucre. Elle a été réalisée par plus de deux-cents volontaires en neuf semaines de travail. La pièce centrale a d'abord été sculptée en polystyrène puis a été complètement recouverte de sucre.

Cette œuvre développée à partir d'un processus d'enquêtes puisant dans l'histoire des esclaves et le présent des afrodescendants, a été réalisée en hommage aux artisans non rémunérés et surmenés travaillant dans les champs de canne à sucre. À cet effet, Walker souligne dans une vidéo (Art21, 2014) l'importance de ce lieu mythique dans l'histoire du sucre en Amérique et mentionne que la Domino Sugar Factory était la plus

grande raffinerie du monde au dix-neuvième siècle. Véritable temple de transformation du sucre, elle la compare également à une immense cathédrale industrielle.

Figure 2.7 A Subtlety *The Marvelous Sugar Baby*



Un vestige de l'histoire moderne

Dans la deuxième partie du titre de l'œuvre *The Marvelous Sugar Baby*, Walker cherche également à faire écho à cette période non lointaine de l'esclavagisme qui a donné lieu à l'exploitation sexuelle et aux abus de toutes sortes.

Du même coup, *Sugar Baby* nous renvoie par association à l'expression *Sugar Daddy* qui évoque à la fois le rôle de protecteur-pourvoyeur et d'abuseur qui s'exerce au sein d'une relation de pouvoir, de domination et d'exploitation. Dans plusieurs articles qui se rattachent à cette pièce monumentale, on souligne l'hypersexualisation dans la représentation du personnage *Sugar Baby*. La femme est agenouillée et son sexe est exposé de manière explicite.

Par ses multiples couches historiques, Walker initie une réflexion profonde et accessible entre ce lieu revisité, l'histoire de la ségrégation raciale aux États-Unis et les représentations visuelles qu'elle a générées. Elle laisse ainsi transparaître à travers cette figure, plusieurs symboles qui réfèrent à un ensemble de stéréotypes associés à la représentation de la femme noire qui sont issus de références aux *comics* ou caricatures racistes utilisées pour représenter les afro-américains en accentuant leur condition servile.

CHAPITRE 3

DESCOLONIZAR : TEORIAS DECOLONIALES – Décoloniser : les théories décoloniales

Pour bien cibler ma recherche, j’approfondirai mon étude de la pensée décoloniale en dégageant trois concepts centraux, soit : le concept de colonialité du pouvoir, le concept de blessure coloniale et le concept d’esthétique décoloniale. À la suite de ces éléments, je propose un commentaire sur le travail de deux artistes contemporains qui travaillent à partir de l’approche décoloniale.

De manière plus précise à l’intérieur de ce chapitre, je m’intéresse à la pensée décoloniale et au concept de colonialité du pouvoir développé par Anibal Quijano, célèbre sociologue et penseur humaniste péruvien, figure majeure des théories décoloniales qui ausculte la mémoire historique de l’Amérique latine. La pertinence des réflexions de Quijano sur le peuple latino-américain est perceptible dans leur vie quotidienne. En ce sens, je perçois dans les conditions de travail des coupeurs de canne à sucre les dynamiques d’exclusion sociale, de domination ethnoraciale qui persistent à travers cinq siècles dans nos territoires et nos esprits colonisés.

J’aborderai les travaux de Walter Mignolo, sémiologue argentin centré sur les théories décoloniales, ainsi que ceux réalisés en collaboration avec Pedro Pablo Gomez, portant sur les esthétiques décoloniales.

Pour terminer, j’aborderai brièvement les travaux du collectif *Modernidad/Colonialidad*⁸, un important collectif de pensée critique d’Amérique latine. Ce regroupement d’intellectuels (composé de sociologues, de philosophes, d’anthropologues, de critiques littéraires, de pédagogues, et sémioticiens) rejettent le savoir eurocentrique, et proposent une transformation épistémologique.

⁸ Les sociologues Anibal Quijano, Ramón Grosfoguel, Edgardo Lander, Agustín Lao-Montes; les philosophes Enrique Dussel, Santiago Castro-Gómez, María Lugones et Nelson Maldonado-Torres; la pédagogue Catherine Walsh; les anthropologues Arturo Escobar et Fernando Coronil; le critique littéraire Javier Sanjinés; la sociologue Zulma Palermo; et le sémioticien Walter Mignolo.

3.0 Exergue

Figure 3.1 Sébastien de Belalcázar, journal *El Espectador*, le 28 avril 2021



« Le sémiologue est celui qui voit du sens là où les autres voient des choses » (Umberto Eco et Roland Barthes cités dans Eliard, 2016)

Je place ici à titre d'exergue, cette photographie tirée de l'édition du 2 mai 2021 du journal *El Espectador*, prise par Paola Mafla. Le 28 avril 2021, je suis à Santiago de Cali et je suis témoin historique de l'action du peuple Misak. Le monument à Sebastian de Belalcázar, érigé par la ville en 1937 en hommage au IV centenaire de la fondation de Cali, vient d'être retiré de son socle. Le monument du conquistador n'est plus au sommet de la ville, comme celui de El Valle de Pubenza du même fondateur. L'action revendiquée par les *Misak*, appelle à la mémoire des peuples originaires, car le conquistador Sebastian de Belalcázar représente un passé sanguinaire dans l'histoire des Misak. Par cette action, ce peuple dénonce à plusieurs égards la colonialité qui persiste. La dimension raciste et infériorisant de la domination coloniale a alimenté largement l'exploitation du continent depuis l'établissement colonial de l'Espagne en Amérique latine. Durant les dernières décennies, ont émergé nombre d'actions et de révoltes contre ces monuments rendant hommage aux colons représentant le passé colonial instauré depuis 1492. Ces actions d'éclat témoignent que la fracture est toujours présente dans la mémoire des peuples colonisés.

3.1 La pensée décoloniale : quelques points d’ancrage

À partir des années 1930 émerge au sein de plusieurs pays colonisés, le développement de mouvements nationalistes qui revendiquent progressivement leur indépendance et se consolident à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le concept de décolonialité est plus largement défini lors la conférence de Bandung, tenue en Indonésie en 1955. Elle réunissait une vingtaine des pays asiatiques et africains qui ont amplement débattu de leur propre vision du monde en cherchant à imaginer des modèles économiques et organisationnels éloignés du capitalisme et du communisme.

Lors de cette conférence, les penseurs des pays d’ex-colonies réclamaient la valorisation de leur culture en rejetant l’imposition de valeurs esthétiques qui faisaient abstraction de leur réalité et de leur propre histoire.

Dans la mouvance de ce courant de pensée, Franz Fanon est une figure marquante pour l’épistémologie postcoloniale. Psychiatre et essayiste, martiniquais d’origine et de nationalité française, il se revendique citoyen algérien à la suite sa participation à la guerre d’Algérie. Il écrit en 1952 *Les damnés de la terre* qui sera publié quelques jours avant son décès en 1961, dans lequel il ausculte sous différentes formes le colonialisme et les conséquences de cette aliénation sur le colonisé. Cet essai fondateur ainsi que l’ensemble de ses publications jetteront les bases des théories décoloniales et des *Cultural Studies*.

3.2 Théories décoloniales latino-américaines

Je me suis intéressée aux théories décoloniales issues de l’Amérique-latine, car elles font écho à ma propre expérience. J’ai trouvé que ce courant de pensée répondait à plusieurs questionnements concernant l’iniquité sociale et économique de mon pays, et la hiérarchisation raciale d’une société marquée par la pauvreté et l’exploitation du travail. Dans un monde capitaliste basé la surconsommation, les théories décoloniales ouvrent des horizons critiques qui nous permettent de réfléchir et d’agir sur notre temps et notre histoire en rassemblant plusieurs perspectives.

Elles nous amènent ainsi à transformer les paramètres appris depuis de siècles en utilisant le savoir comme un instrument de libération décoloniale. Auscultant le capitalisme et l’utilisation d’un système de domination qui persiste après la décolonisation des anciennes colonies latino-américaines, la pensée décoloniale y émerge au début des années 90 dans les travaux des intellectuels latino-américains tels que : Anibal Quijano, et Walter Mignolo.

3.3 Anibal Quijano : notion de race et colonialité du pouvoir

Les recherches du sociologue Anibal Quijano visent à approfondir dans ses écrits la notion de race et les dynamiques de domination dans les rapports sociaux qui en découlent. Pour Quijano (2007), « la race » est à la fois mode et résultat de domination moderne, elle est présente dans tous les champs du pouvoir capitaliste dans le monde. « Le "racisme" dans les rapports sociaux quotidiens n'est pas la seule manifestation de la colonialité du pouvoir, mais il en est sans doute la plus perceptible et la plus omniprésente » (Quijano, 2007, p.112).

Fondée comme une théorie scientifique selon ses idéologues, la notion de race repose ainsi sur un phénomène de la biologie humaine et un principe de différenciations de couleur. Selon cette logique, le sexe serait au genre, ce que la couleur est à la « race ». Sous cet aspect, la notion de race est décrite comme une construction mentale imposée depuis 1492 et se présente comme principe de classification sociale de notre espèce (Quijano, 2007).

Desde entonces la idea de la raza, el producto mental y específico de la conquista y colonización de América, fue impuesta como criterio y mecanismo social fundamental de clasificación social básica y universal de todos los miembros de nuestra especie. (Quijano, 2006, p.357)

Cette notion idéologique fallacieuse est essentiellement un instrument moderne de domination sociale, une construction idéologique liée au capitalisme colonial et à l'eurocentrisme. Quijano développe également la notion de colonialité et la définit en étroite relation avec le régime au pouvoir qui instaure la colonisation et le capitalisme. Il précise à cet égard qu'en dépit des processus d'autonomisation des nations de l'époque moderne, la colonialité persiste toujours, mais dans une forme sous-jacente.

Selon moi, la colonialité n'est pas située dans un lieu précis du globe et ce n'est pas un concept abstrait. Elle est vraiment le résultat d'une pratique, d'une dévaluation, d'une oppression, d'une discrimination et d'un ensemble complexe de disqualifications qui sont toujours vivants. Ces négations ne sont pas seulement présentes dans le monde des idées, mais s'immiscent également dans la vie de tous les jours.

Quijano (1992) souligne à cet effet que la colonialité n'est pas une simple subordination à la culture occidentale imposée depuis 1492, mais que cette domination s'exerce également à l'intérieur même de l'imaginaire des dominés. En ce sens la pensée décoloniale issue de la modernité s'applique principalement à mettre en évidence la permanence de cette colonialité sous ses diverses formes.

3.4 Walter Mignolo : l'option décoloniale

C'est dans ce contexte de réflexion que le sémiologue argentin Walter Mignolo, développe le concept d'option décoloniale. Son approche cherche à développer un mode de pensée indépendant des paradigmes et des chronologies établies (moderne, postmoderne, altermoderne, science newtonienne, physique quantique, théorie de la relativité, etc.) et de la pensée dualiste des modèles politiques consacrés. À Bandung l'option décoloniale était envisagée afin de trouver une alternative à l'option capitaliste ou-communiste.

Pour Pedro Pablo Gómez (doctorant et collaborateur) et Walter Mignolo, la pensée décoloniale est l'option qui émerge de projets engagés dans un processus de décolonisation entre les immigrants, les peuples originaires aux États-Unis et de l'Europe.

Les chercheurs développent ces concepts portant sur l'option décoloniale, dans le livre *Estéticas y opción decolonial* (Gómez et Mignolo, 2012b). L'option décoloniale y est considérée comme une alternative parmi d'autres systèmes politiques tels que ; le marxisme, le capitalisme, le néolibéralisme et aussi en relation aux croyances, religieuses, christianisme, judaïsme, athéisme (Gomez et Mignolo, 2012b).

Dans l'article « Géopolitiques de la sensibilité et du savoir » (Mignolo, 2013), paru dans la revue *Mouvements*, l'option consiste selon Mignolo à instaurer une distanciation et une transformation des modèles établis en politique en économie. Le communautaire est, pour les penseurs décoloniaux, une alternative pour repenser nos façons de faire.

Mignolo souligne qu'elle ouvre de nouveaux horizons. L'option décoloniale cherche à engager l'égalité mondiale et la justice économique en proposant le communautaire comme modèle alternatif. La pensée décoloniale est une option pour ceux qui cherchent à se déprendre de la colonialité. En ce sens, se déprendre signifie refuser les modèles organisationnels ou politiques déjà établis (Mignolo, 2013, p.182-184).

Pour Mignolo (2013), l'option décoloniale est une perspective créée pour ceux qui souffrent des marques laissées par la dynamique coloniale. Elle met en évidence la dimension raciste et culturellement infériorisant de la domination coloniale. Les problématiques produites par la colonialité sont explorées, exposant les effets de la colonisation et le traumatisme colonial. Il développe une réflexion originale autour de la notion de blessure coloniale. Il cherche à identifier plus concrètement les cicatrices laissées par la colonialité. Face à cette blessure, l'alternative consiste à développer des modèles communautaires.

Aujourd'hui, la pensée décoloniale engage l'égalité mondiale et la justice économique, mais affirme que la démocratie occidentale et le socialisme ne sont pas les seuls modèles qui puissent orienter notre pensée et nos actes. Les arguments décoloniaux proposent le communautaire comme alternative au capitalisme et au communisme. (Mignolo, 2013, p.182)

3.5 L'exposition Estéticas decoloniales et le concept d'esthétique décoloniale de Gomez et Mignolo

Le concept d'esthétique décoloniale avait déjà circulé en 2003, dans le contexte académique d'un séminaire du doctorat, donnée par Catherine Walsh, en *Estudios culturales latino americanos*, à l'Université Andina Simón Bolívar, à Quito.

La publication intitulée *Estéticas decoloniales*, parue en 2012, se situe dans le prolongement et le développement de ce concept. Walter Mignolo et Pedro Pablo Gómez (alors doctorant) à La Universidad Andina collaborent à ce projet d'écriture qui les amène à réfléchir à un ensemble de notions se rattachant aux esthétiques décoloniales. Ce projet initial donnera lieu ultérieurement à une proposition d'exposition de grande envergure déployée sur trois espaces de la ville de Santa Fé, à Bogotá en 2010.

Il sera développé en collaboration avec le conservateur et historien de l'art, Santiago Rueda, le directeur des Arts plastiques de la Fondation Gilberto Alzate Avendaño, Jorge Jaramillo, et la conservatrice du Musée d'Art Moderne de Bogotá, María Elvira Écureuil.

Ce projet d'écriture situé dans le champ de l'art, consiste à développer un nouveau dialogue permettant d'échanger sur l'expérience concrète d'être dans le monde contemporain, dans lequel d'autres voix sont entendues, en dehors des voix et discours des experts.

Les esthétiques décoloniales sont pour Gomez et Mignolo, des formes perceptibles de visibilité de la résistance du pouvoir, elles proviennent d'un ensemble de pratiques non seulement artistiques, ou théoriques et émergent en dehors des espaces institutionnels de l'art. Elles sont perçues comme un éventail de formes critiques cherchant à proposer une réflexion portant sur les modes d'existence de l'être dans le monde, loin du logocentrisme, de l'oculocentrisme, de l'euro et américanocentrisme. (Gomez et Mignolo, 2012, p.18)

Les esthétiques décoloniales développent dans leurs pluralités une conversation critique qui analyse et fait une relecture théorique de l'art moderne, liée aux institutions, aux musées et aux artistes. Pour décoloniser l'art, selon Gomez, il faut aller plus loin que la résistance face à l'imposition de l'esthétique moderne. La désobéissance s'impose « face au régime discursif de l'esthétique » (Gómez *et al.*, 2016, p.105).

La colonialité est le résultat d'une pratique, d'une dévaluation, d'une oppression, d'une discrimination, d'une disqualification, d'une négation qui sont vivantes.

Ainsi, si la colonialité est une structure d'organisation et de gestion des populations et des ressources de la terre, de la mer et du ciel, la décolonialité désigne les processus par lesquels ceux qui n'acceptent pas d'être dominés et contrôlés, non seulement travaillent à s'en débarrasser, mais travaillent aussi à construire des organisations sociales, locales et planétaires qui ne sont pas gérables et contrôlables par cette matrice. (Gómez et Mignolo, 2012a, p.8)

La guérison décoloniale dépend de notre déprise de la matrice coloniale. Décoloniser l'art commence par une distanciation de la rationalité. Il s'agit d'abord de soigner la blessure coloniale afin de libérer la subjectivité, les émotions et l'intellect. La blessure est souffrance subie et ressentie (Mignolo, 2015, p.45).

Pour cette raison les esthétiques décoloniales ne se réalisent pas complètement dehors du système-monde moderne colonial, à l'intérieur même de ses marges et interstices, dans les marques non-cicatrisées de la blessure causée par l'action coloniale. Tant dans les cartes du monde et dans les corps des personnes, et les formes de vie dans lesquelles ces cartographies et ces marques ont été et continuent à être inscrites. [traduction libre] (Gómez et Mignolo, 2012a, p.16)

Les esthétiques décoloniales, sont définies par le collectif des chercheurs comme pratiques créatives, interculturelles, elles ne sont ni hybrides ni métisses, caractéristiques appartenant aux divisions modernes. Leur processus de création ausculte les expériences subjectives et culturelles, elles sont transmodernes, interpolitiques, interspirituelles, interesthétiques (Benfield *et al.*, 2012, p.35-36).

3.6 D'autres avenues de réflexions : le groupe *Modernidad/Colonialidad*

Quijano est l'instigateur du groupe *Modernidad/Colonialidad*. Les travaux de cet important collectif rejettent le savoir eurocentrique en proposant plutôt un principe de transformation, voire de « désobéissance épistémologique ».

Pour le sociologue Santiago Castro-Gómez Gomez, membre du groupe *Modernidad/Colonialidad*, l'option décoloniale cherche à dissoudre la colonialité peu à peu en transformant les formes de production qui doivent être au service de la vie et non du capitalisme. Il faut ainsi transformer les structures économiques et politiques qui perpétuent l'exploitation et la hiérarchisation globale.

Dans cette même perspective, l'article intitulé « Décolonialité et expérience esthétique : une approximation » paru dans la revue *Inter Art* actuel au printemps 2012, le collectif d'auteurs souligne que

la logique colonialiste cherche à produire des hiérarchies par la division du travail, des races, des croyances spirituelles et la hiérarchie idéologique par l'eurocentrisme. L'option décoloniale refuse ces hiérarchies imposées et cherche plutôt à s'ouvrir à diverses formes de savoir, de subjectivité tout en cherchant à s'éloigner des modèles capitaliste et communiste.

3.7 Deux approches critiques : Yury Forero et Kader Attia

Figure 3.2 Yury Forero, *ME-MORIA*, 2017 Texte ruban funéraire. Détail installation 224 cm x 46 cm chaque lettre 28 cm x 46 cm



3.7.1 Yury Forero

Le travail d'installation et de performance de l'artiste colombien, Yury Forero est un référent important dans ma pratique. J'ai connu son travail à Cali lors du deuxième festival de performances au Musée de arte Moderno la Tertulia (Forero, 2014), à la fin des années 90, pendant mes années d'études à l'École des beaux-arts. Forero est un artiste engagé qui s'intéresse au processus de création en développant des expériences pédagogiques avec des organismes communautaires et sociaux en Colombie et au Mexique.

Son œuvre *Me-Moria* réalisée en 2000 et présentée à Cali dans le cadre de l'exposition *Inmemorial*, fusionne les mots *mémoire* et *mourir* en les conjuguant à l'imparfait – *je mourais*. Cette œuvre très chargée au plan symbolique, fait partie d'une série d'actes portant sur le deuil que l'artiste a développé durant 9 jours à la Camara de comercio. Ce jeu de mots sur la mémoire est ici intimement lié à l'histoire latino-américaine et à la violence qui la traverse.

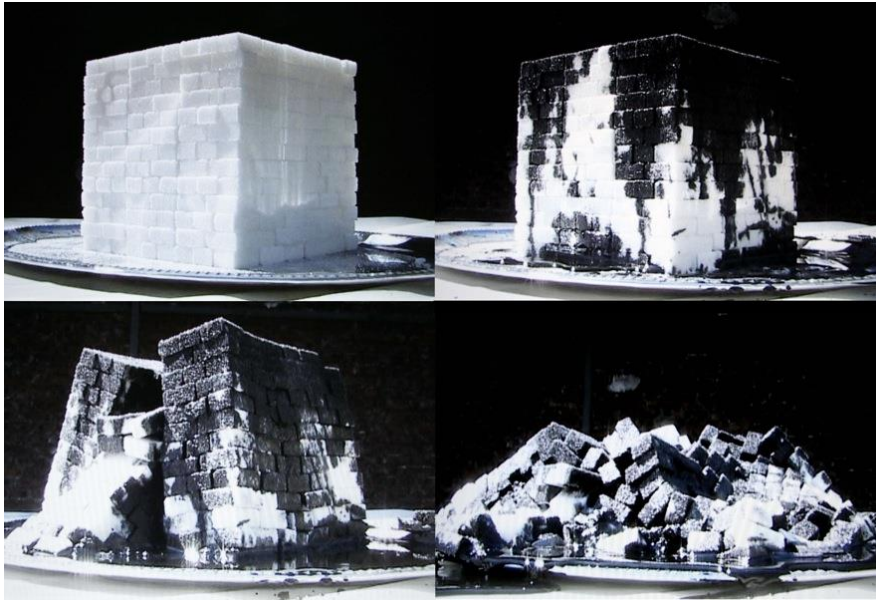
La recherche de Forero originaire de Bogotà, est en lien avec des enjeux politiques et historiques du pays et les problématiques qui découlent du fléau du narcotrafic et à la corruption de l'état. Son travail de création investigate également les vestiges archéologiques des corps violentés par l'injustice. Ces actions se concentrent sur ceux qui souffrent, sur les disparitions fréquentes, la mort, le deuil et les répercussions sociales qu'engendrent la guerre et la drogue. Il explore, par une approche quasi archéologique/sémiologue, l'imaginaire collectif lié à la violence en Colombie et en Amérique latine. Forero privilégie la place du labeur dans l'action physique du faire : laver, marcher, creuser, pousser, amener, soutenir. Par ses gestes il établit un dialogue avec la réalité des gens.

En février 2022, j'ai eu la chance d'avoir une conversation virtuelle avec l'artiste qui a partagé quelques-unes de ses réflexions. La discussion s'est développée autour du ruban de satin noir, qu'il a utilisé régulièrement à l'intérieur de son travail de création.

Il a commencé à travailler avec ce matériau à la fin des années 90's en Colombie et l'a utilisé comme objet et comme matériel constitutif de ces œuvres. Le ruban noir l'intéresse comme élément plastique et pour sa charge symbolique. Forero choisit de travailler avec des objets du quotidien, mais qui font partie d'une longue tradition de l'histoire de l'art. Pour l'artiste, ces objets parlent d'eux-mêmes, ils ont à la fois une histoire et une charge culturelle et symbolique, tel ce ruban noir qui est utilisé dans le rituel funéraire en Colombie. Dans d'autres cultures, cet objet est utilisé pour inscrire les noms des défunts.

3.7.2 Kader Attia

Figure 3.3 *Oil and Sugar*, 2007 Kader Attia (montage photographique issu de l'œuvre vidéo)



Je fréquente depuis plusieurs années l'œuvre de Kader Attia, artiste inspirant qui réfléchit avec profondeur aux réalités de l'Afrique. Son travail puise à travers l'histoire du continent et son histoire familiale en auscultant son identité, le concept de mémoire et la question coloniale qui hante des générations de colonisées. Artiste né en banlieue Parisienne, il grandit en France et en Algérie. Sa double identité lui permet de comprendre la réalité des émigrants. Attia a étudié également à Barcelone, en Amérique du Sud et au Congo. Son travail est célébré aujourd'hui dans le monde par sa façon de réfléchir notre présent et notre mémoire. Attia aborde des sujets liés au présent, au passé, à l'émigration, à la colonisation et à la culture. Artiste engagé politiquement, sa réflexion cherche à faire des connexions et des dialogues entre les cultures.

Oil and Sugar réalisé en 2007, est une œuvre vidéo qui met en scène deux matériaux étroitement associés à l'imposition coloniale et capitaliste en Algérie, présents également dans plusieurs pays du monde. Le pétrole et le sucre ont accaparé l'hégémonie économique de son pays, la production de sucre depuis 500 ans n'a jamais cessé d'être exploitée, en croissance continue. Une vidéo, qu'on peut visionner sur le site web de l'artiste (Attia, 2007), explore et met en scène la rencontre entre deux matières antagoniques soit des cubes de sucre blanc et du pétrole noir liquide. La construction architectonique de sucre est mise en contact progressivement avec une coulée de pétrole qui déforme la structure puis la détruit. Ces matériaux sont ainsi utilisés pour nous questionner, nous confronter, face à l'histoire, aux croyances, à la domination coloniale et l'exploitation. Selon l'artiste, notre réalité découle des blessures du passé et du présent colonial. C'est ce

qui l'a amené à s'intéresser au concept de réappropriation par lequel le peuple africain s'approprie sa propre histoire volée. « La réparation comme la réappropriation d'un objet, concret ou abstrait, fait toujours écho à une blessure. S'il y a réappropriation, c'est parce qu'il y a eu dépossession. » (Attia et Weal, 2015, p.31).

Le concept de réparation et réappropriation est central dans mon intérêt pour cet artiste. La réparation repose sur un processus de réappropriation d'une perspective dont nous avons été écartés, distancés, la dépossession est d'ordre culturel. Se réapproprier, c'est guérir les blessures par les cultes et les rites. Son travail cherche à réparer les fissures, relier les morceaux cassés de la culture coloniale ainsi qu'à se défaire des relations binaires, nouveau, ancien, occident, orient, capitalisme, communisme ainsi que la charge hiérarchique des objets.

Pour Attia, nous sommes constitués des réparations incessantes, composés d'une quantité des blessures immatérielles, mais perceptibles. La blessure est le signe de notre dépossession. La réappropriation est signe du désir de jouir d'une perspective de laquelle nous avons été soustraits s'il y a réappropriation, c'est à cause de la conscience de la dépossession matérialisation de la blessure coloniale. La réalité d'aujourd'hui est le résultat des blessures qui ont persisté pendant des siècles de colonialisme d'esclavage et de christianisme (Attia et Weal, 2015, p.31, 33-35).

Nous ne cherchons pas à les faire disparaître, nous cherchons plutôt à leur faire face par nos actions, nos offrandes et nos croyances. Son approche cherche la réparation dans une forme de matérialisation de la blessure afin de l'accepter et de la surmonter. Je partage avec l'artiste ce désir de guérison, ou d'apaisement de la blessure par la prise de conscience de nos plaies.

CHAPITRE 4

INSTALACION Y RITUAL – Installation et rituel

4.1 Préambule : explorations installatives réalisées durant mes études à la Maîtrise

En guise de préambule à ce chapitre consacré à l'exposition *Memorias de Azúcar*, je présenterai quelques explorations installatives (réalisées pendant mes études à la Maîtrise) qui ont été cruciales au plan du développement de ma réflexion artistique. Selon moi, elles ont contribué à développer ma recherche plastique et conceptuelle du sucre, m'ont guidé ponctuellement vers une compréhension plus approfondie des formes dans lesquelles la colonialité du pouvoir s'incarne dans la réalité des gens. Elles m'ont aidé à discerner que le vrai moteur de ma recherche ne réside pas tant dans cet intérêt pour l'art, l'histoire, l'identité, ou la production du sucre; ce sont plutôt les personnes, les travailleurs et leurs familles qui sont au centre de mes préoccupations.

4.1.1 Trois étapes dans les champs : brûler, couper, ramasser

Les trois œuvres réalisées en 2019 et présentées ci-dessous, sont en lien avec la matérialité concrète du travail de production dans le champ de cannes, qui prend la forme d'une séquence d'actions codifiées : brûler le champ, couper la canne, et la récolter.

La première pièce est *Aire negro ou Las quemas* est une installation composée d'une photographie de fleurs de canne sur fond de ciel enfumé associée à un enregistrement sonore provenant d'un champ qui brûle. La deuxième œuvre est une sculpture en plâtre et sucre dont le titre *Seis mil pesos la tonelada*, réfère à la rémunération des travailleurs de canne à sucre. La troisième pièce *La Zafra* est une exploration sculpturale qui met en scène un immense monticule de sucre.

4.1.1.1 *Aire negro ou Las quemas*, 2019

Figure 4.1 *Aire negro ou Las quemas*, 2019



Cette première installation intitulée *Aire negro ou Las quemas* a été réalisée à partir d'une trame sonore d'un champ qui brûle violemment et d'une photographie de fleurs de canne à sucre situées au milieu d'un champ en fumée. L'image photographique est issue d'une capture d'écran d'une vidéo. Elle a été choisie parmi des milliers d'images visionnées.

La deuxième partie du titre, *Las quemas*, réfère à cette pratique qui consiste à brûler le champ pour ensuite couper la canne et la recueillir. La chaleur du feu permet à la fois de faire monter les niveaux du sucre et réduire leur poids par perte d'humidité. Elle facilite également le transport.

Résultant de ces procédures, les maladies respiratoires, rhumatologiques et rénales affectent plusieurs travailleurs, et sont en grande partie responsables du taux de mortalité le plus élevé de l'industrie agricole en Colombie. Par ailleurs, plusieurs animaux sont fréquemment trouvés morts dans les champs brûlés. Les villages situés à leur proximité sont régulièrement recouverts de fines cendres qui voyagent parfois jusqu'au

centre des villes avoisinantes, poussées par des rafales de vent, elles sont appelées communément *Aire negro*, soit « l'air noir »⁹.

4.1.1.2 *Seis mil pesos la tonelada*, 2019

Figure 4.2 *Seis mil pesos la tonelada*, 2019



L'accumulation de moulage de cannes coupées de l'œuvre *Seis mil pesos la tonelada* se rattache à plusieurs souvenirs d'enfance. Dans les champs, ces amonçlements pouvaient dépasser facilement ma taille, j'ai compris très tôt le labeur physique (travail) qu'ils représentaient. Cette pièce installative porte sur la question de la rémunération des travailleurs; plus précisément, elle interroge la quantité de cannes à sucre qui doit être coupée et récoltée afin d'obtenir en contrepartie une rémunération de quelques dollars.

Dans les faits, en 2019, les *corteros* reçoivent comme rémunération après avoir coupé une tonne de canne à sucre, trois dollars canadiens, approximativement. Le travail ardu et répétitif des *corteros* a été au centre de l'élaboration de cette pièce réalisée à partir de bandelettes de plâtre et de canne séchée évoquant en filigrane

⁹ Dans le journal en ligne, *La Voragine periodismo contra corriente*, le journaliste indépendant Juan Miguel Hernández souligne dans l'article « Los dueños del azúcar » (2022), la pensée du chercheur Hernando Uribe Castro, concernant l'industrie du sucre et les dommages environnementaux qui à long terme préoccupent. Sans entité impartiale et transparente, il semble difficile d'évaluer le réel impact de cette monoculture croissante sur l'environnement car l'organisme CVC, Corporación Autónoma Regional del Valle del Cauca, responsable ces études environnementales de Valle del Cauca et de sa législation, est géré par un ensemble de producteurs de sucre.

cette idée de blessure dans une perspective de guérison. Chaque canne résulte d'un moulage de plâtre évidé à l'intérieur. Cette caractéristique a été au centre de mes préoccupations dans l'élaboration de la pièce. J'ai cherché ainsi à explorer l'idée du vide et de la légèreté afin de témoigner de l'exploitation et de l'injustice qui se cache derrière l'infime paie reçue par les travailleurs. *Seis mil pesos* est la somme correspondant concrètement à vingt-deux mille coups de machette, de l'aube jusqu'au coucher du soleil.

4.1.1.3 *La Zafra*, 2019

Figure 4.3 *La Zafra*, 2019



La Zafra correspond au moment de la récolte quand la canne est prête à être coupée et ramassée dans le champ, cette troisième installation explore aussi le sucre comme une matière de grande valeur et donne à ressentir sa charge matérielle dans l'espace. À première vue, la forme circulaire et flottante de ce disque déposé au sol, peut faire penser au plateau d'un système de pesée. La blancheur de la matière disposée en un soigneux monticule, cherche ici à évoquer la cocaïne, et par extension le narcotrafic qui a causé tant de ravages dans l'histoire de mon pays. Je mentionne ici au passage que j'ai quitté la Colombie pour le Québec au début des années 2000 précisément en raison de la violence du narcotrafic qui sévissait, la peur et l'incertitude de l'avenir ayant motivé mon immigration.

Cette figure géométrique magnifiée qui suggère aussi un paysage met ainsi l'emphasis sur l'importance du narcotrafic à l'échelle nationale du territoire. La mise en forme finale de ce projet est venue à la suite de

recherches portant sur l'organisation spatiale de la saisie des drogues et le protocole international des perquisitions.

4.2 Genèse de l'exposition *MEMORIAS DE AZÚCAR*

L'exposition installative intitulée *Memorias de azúcar*, présentée à la galerie de l'UQAM (en mai 2022), est un espace de réflexion qui convoque diverses formes de connaissances émotionnelles, spirituelles, sensibles, subjectives, intuitives. Le projet se déploie à partir d'un questionnement profond entourant l'industrie du sucre et cherche à témoigner des systèmes de domination coloniale. À l'intérieur de ce cadre réflexif, le sucre est utilisé dans ma pratique artistique comme symbole de colonialité.

L'installation s'articule à partir de quatre grands axes critiques ayant comme objet les piliers de l'idéologie coloniale : soit l'exploitation de la force du travail, la domination ethnoraciale, le patriarcat, et le contrôle des formes de subjectivité. Il faut concevoir cette installation comme une totalité où chacune des pièces fait écho aux autres, car elles sont toutes interreliées par le sens. *Memorias de Azúcar* est ainsi un espace de redéploiement critique qui cherche à transformer notre relation quotidienne avec la colonialité du pouvoir par la prise de conscience de la blessure coloniale.

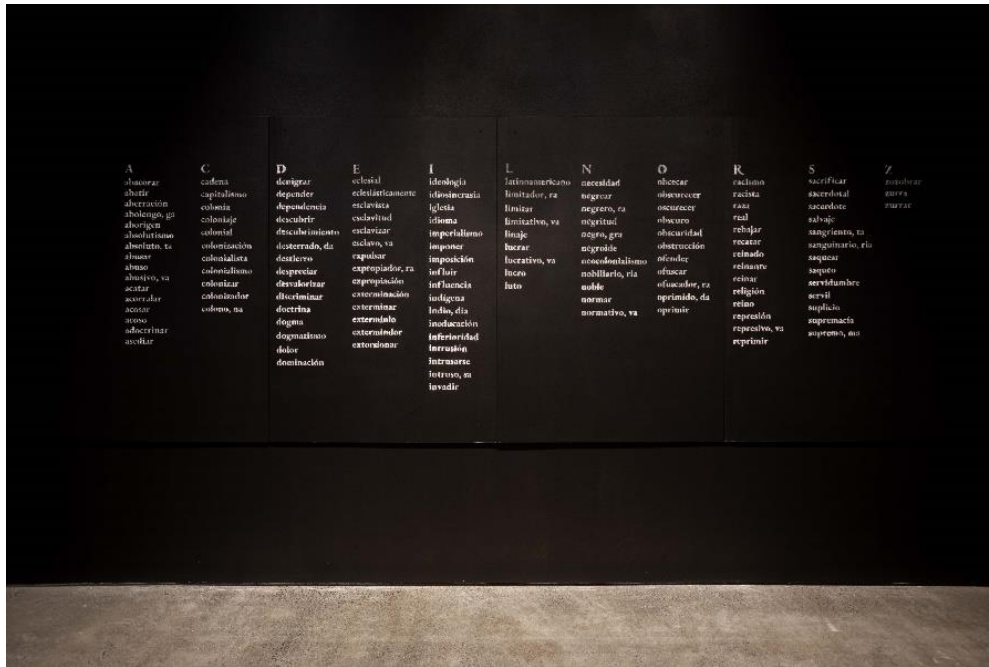
L'installation se décline sous plusieurs formes : sculptures, vidéo, interventions, écritures en sucre, construction en cubes de sucre, terre et trame sonore. Parmi les éléments présentés, on retrouve : un *Antimonumento* (2022) qui a été réalisé à partir de la transcription de 150 mots écrits en sucre qui se déploient sur les murs de la galerie une série de moulages de cannes; l'œuvre *Cañaduzal en duelo* (2021-2022) rend hommage à cinq enfants afrodescendants tués en 2020 dans le quartier de LLano verde à Cali; l'œuvre *Nefropatia azucarera* (2020-2021) qui est une vidéo d'animation réalisée avec du sucre et qui dénonce une maladie affectant plusieurs milliers travailleurs agricoles pauvres ; et enfin, au centre du lieu prend place un espace rituel qui deviendra le cadre de mes interventions in situ.

La genèse de cette installation trouve son départ dans le désir de mettre en évidence l'urgence de désapprendre et de briser les rapports hiérarchiques avec autrui. Par l'entremise de la consécration, l'hommage, par l'utilisation d'objets sacrés et l'espace rituel, je partage mon questionnement identitaire en mettant en valeur ma propre expérience, la diversité culturelle et l'interculturalité. L'interculturalité est une notion utilisée dans les sciences humaines, elle appelle au respect de la personnalité culturelle par l'éthique

culturelle. Le sucre est un exemple type¹⁰ parmi d'autres de l'exploitation capitaliste par la force du travail et le racisme qui sont perpétués par le contrôle de la subjectivité et l'eurocentrisme. Dans mon installation, j'interroge de manière critique cette production agricole. Industrielle qui fait intimement partie de mon histoire. Ma recherche est (dans une importante mesure) identitaire et appelle à l'éthique.

4.2.1 Antimonumento – La transmission de savoirs et eurocentrisme

Figure 4.4 Antimonumento 2022



Crédit FR : Vue de l'exposition, *María Hoyos. Memorias de Azúcar, 2022*, Galerie de l'UQAM. © Galerie de l'UQAM

¹⁰ J'ai bien conscience que d'autres exemples de productions massives résultant de nos choix sociétaux capitalistes axés sur la surconsommation ont un impact néfaste dans l'histoire et la réalité des individus et des communautés établies dans les colonies. Par exemple, la production de coton à la Guadeloupe, en République dominicaine, en Ouganda et au Nigeria; la production des avocats au Mexique, les tissus et vêtements (linge) en Inde, au Pakistan et Bangladesh; l'extraction de l'or en Colombie, des diamants au Brésil et dans plusieurs pays d'Afrique: Namibie, Angola, République centrafricaine, Afrique du Sud, République démocratique du Congo.

L'extraction de cobalt et de lithium est un exemple très actuel d'exploitation et d'esclavage. Selon Amnistie internationale (2016), pour la production de nouvelles technologies et les besoins occidentaux, les enfants du Congo ont été réduits à l'esclavage pour travailler dans l'extraction de lithium et de cobalt requis pour alimenter les batteries de nos téléphones intelligents et nos voitures électriques.

L'œuvre *Antimonumento* présentée dans l'exposition à la galerie de l'UQAM est constituée d'une compilation de cent cinquante mots associés à l'hégémonie coloniale qui sont, extraits du dictionnaire de langue espagnole et apposés (en colonne) sur une surface noire, à l'aide de pochoirs et de sucre. Né de précédentes interventions utilisant le dictionnaire espagnol, ce projet explore et dénonce dans une approche critique, la langue comme un outil de connaissance perpétuant le savoir dominant et le logocentrisme.

Antimonumento cherche également à évoquer dans une forme distanciée des événements tragiques du passé ou encore à dénoncer des situations d'injustice qui se perpétuent. Ces 150 mots issus des 11 lettres suivantes; A, C, D, E, I, L, N, O, R, S, Z composent le mot DESCOLONIZAR – DÉCOLONISER.

Afin de réaliser cette pièce, j'ai d'abord parcouru toutes les pages du dictionnaire associées aux lettres qui composent le mot d-e-c-o-l-o-n-i-z-a-r, en dirigeant mon attention sur les mots qui définissent ou incitent à la persistance de cette suprématie. Pendant cette investigation, je cherchais à cerner les mots-concepts qui se rattachent dans une certaine mesure, à la transmission du savoir. Dans cette perspective, j'ai retenu au total 150 mots de façon subjective, en cherchant à leur associer une intention sous-jacente de domination politique, morale, ou religieuse. Puis dans un geste symbolique, j'ai d'abord tenu à effacer physiquement ces mots du dictionnaire (au moyen de ruban correcteur) afin de les retranscrire dans une forme négative et chargée au plan symbolique. Le caractère cette œuvre est éphémère et modeste.

Le but ultime du contre-monument est de rappeler un événement tragique ou de dénoncer une situation d'injustice. Le chercheur James Yung a utilisé le terme dans les années 90 afin de contextualiser les monuments commémoratifs de la Shoah qui émergeaient en Allemagne.

Je me suis particulièrement intéressée à ce concept de contre-monument¹¹, utilisé en Amérique latine comme réponse à la violence faite contre la société civile, les barbaries commises par l'état, les groupes délinquants organisés, le narcotrafic, la guérilla ou les paramilitaires. Le contre-monument appelle à la déconstruction et non à la destruction, il appelle également à la réflexion.

Le qualificatif *antimonumento*, en Amérique latine, est utilisé pour définir les pratiques de commémorations publiques qui questionnent et déstabilisent la notion de pérennité propre au monument.

¹¹ Voir les travaux d'Alfonzo Diaz Tobar et de Lilian Paola Ovalle (2018). Le premier est anthropologue visuel et psychologue social de l'UNAM. La deuxième est psychologue à La Pontificia Universidad Javeriana. Leur recherche dédiée aux *Antimonumentos*, Espacio público, memoria y duelo social en México.

Le contre-monument n'est pas conçu pour perdurer dans le temps, il est conçu pour perdurer pendant le temps que les choses changent. Dans le mémoire de Diaz Tobar et Ovalle, les chercheurs énumèrent les caractéristiques de l'*antimonumento*. Il peut se développer à partir d'actions ou d'appropriations chaotiques de l'espace, les budgets étant limités pour les communautés ou les organismes qui les réalisent. Il vise principalement à révéler un deuil social informulé dans un espace de reconstruction pensé au futur et envisagé avec espoir. (Diaz Tobar et Ovalle, 2018, p.6)

4.2.2 *Cañaduzal en duelo* – La domination ethnoraciale

Figure 4.5 *Cañaduzal en duelo*, 2022



Crédit FR : Vue de l'exposition, *Maria Hoyos. Memorias de Azúcar*, 2022, Galerie de l'UQAM. © Galerie de l'UQAM

La pièce installative intitulée *Cañaduzal en duelo* (champs de cannes en deuil) est constituée de 18 cannes à sucre de 183 cm de hauteur, réalisées à partir de moulages en fibre de verre et pierre synthétique. Elles seront suspendues du plafond par un ruban noir. La pièce rend hommage à 5 enfants afrodescendants assassinés à Llano Grande¹², le 11 août 2020, dans un champ de canne à sucre situé au sud-est de la ville de Santiago de Cali.

¹² Llano verde est localisé à Llano Grande, un quartier défavorisé du côté sud-est de la ville *Cali*, le quartier est un vaste territoire grand comme une petite municipalité. Ce lieu est une bombe sociale affirme le journal *El TIEMPO de Cali*, le 21 août de 2020 (Bohórquez et Valencia, 2020). Le quartier Llano verde est un projet du gouvernement national

Hommage à : Luis Fernando Montaña Q, Álvaro José Caicedo S, Leider Cárdenas H, Josmar Jean Paul Cruz P, Jair Cortes.

Selon la fondation Pares, Paz y reconciliación, organisme dédié au processus de réconciliation et de dialogue, ces populations afrodescendantes, se sentent discriminées et dénoncent des hostilités depuis leur arrivée au quartier. Le massacre des enfants à Llano Verde fait partie d'un contexte de racisme structural systémique qui vulnérabilise les droits humains et qui dévalorise la vie et le bien-être des garçons et des filles noires et de la population noire en général.

La discrimination raciale et sociale est ancrée de façon profonde dans la société de Santiago de Cali. Selon Bo Shan (2004), à l'intérieur de la communication interculturelle, la discrimination est l'action par laquelle on impose un rapport de domination à un individu en relation à son origine, son genre, son âge, et son éducation. Les préjugés sont des attitudes, la discrimination est l'action, le vrai problème émerge quand le préjugé est caché par « un système psychologique de la culture sociale » (Shan, 2004, p.2-8).

colombien et de la municipalité avec l'intention de loger 4 000 familles déplacées de leurs terres, victimes de la violence de la guerre, de la guérilla, des paramilitaires et du narcotrafic. Des anciens paramilitaires et anciens guérilleros y habitent le même quartier aussi.

4.2.3 *Nefropatia Azucarera* – L’exploitation de la force du travail

Figure 4.6 *Nefropatia Azucarera*, 2020-2021, Animation en sucre



Crédit FR : Vue de l'exposition, *Maria Hoyos. Memorias de Azúcar*, 2022, Galerie de l'UQAM. © Galerie de l'UQAM

L’œuvre vidéo sonore intitulée *Nefropatia Azucarera* (Hoyos, 2021), réalisée 2020-2021, rend hommage aux *corteros* mésoaméricains malades. Constituée essentiellement de sucre coloré, elle se développe à partir d’une animation image par image mettant en scène la représentation d’un rein qui s’atrophie progressivement, jusqu’à sa destruction.

Le son de la vidéo accentue la cadence dans le processus de transformation visuelle du rein. Prélevé à partir de l’enregistrement d’un champ à Caloto en Colombie, on peut y déceler le chant des oiseaux qui font partie de l’environnement sonore du *cortero*. En 2021, lors de mon séjour prolongé en Colombie, j’ai pu approfondir ma recherche sonore, en travaillant directement dans les champs pendant plusieurs mois.

À travers cette œuvre, je poursuis mon exploration portant sur les conditions de travail de travailleurs de la canne à sucre en Amérique latine. *Nefropatia Azucarera* réfère à cette maladie du rein appelée néphrose du rein causée par l’industrie du sucre. Elle atteint aujourd’hui des proportions quasi pandémiques et est en lien direct, avec les mauvaises conditions de travail des travailleurs de l’industrie de la canne à sucre en

Amérique latine (Chavkin et Green, 2011). Les conditions de travail de coupeurs des cannes à sucre sont au centre de mes préoccupations. Le travail intense au soleil, la déshydratation, la malnutrition, plusieurs facteurs paraissent être en cause¹³.

4.3 Introduction au rituel de purification : cercle et objets rituel

En Colombie, la présence de la religion est omniprésente encore aujourd'hui dans les échanges entre les personnes, elles se bénissent les unes et les autres dans la rue, c'est une particularité de notre pays. Dans la mémoire de mon enfance, les mots miracle, consécration, ou bénédiction ont fait partie de la vie à la maison. La famille très spéciale de ma mère a dédié sa vie à aider les personnes dans leurs quêtes spirituelles. Chez moi, l'art religieux a fait partie de mon paysage, ainsi que les images des Saints, les chants religieux, les prières, les sels exorcisés, l'eau bénite, les encens, la sauge, les roses, les lys, l'huile consacrée, l'huile de Saint-Joseph. Ma mère était reconnue dans sa communauté pour sa générosité. Sa sensibilité envers les personnes qui souffrent (les exclus, les pauvres, les malades, les personnes en quête spirituelle) m'a influencé dans ma conception du « nous ».

Ma relation aux croyances est très libre et remplie d'influences et ma conception du rituel est plurielle; dans mon expérience, plusieurs approches s'entrecroisent et se complètent. Cette panoplie d'influences n'a jamais été problématique dans ma pratique spirituelle. Des concepts comme la foi, la magie, la puissance de l'esprit, la pensée, la force de la parole, m'ont fasciné depuis toujours grâce à l'impact qu'ils génèrent chez les gens, leur permettant parfois de transformer leur réalité. Je m'intéresse au rituel dans une envie d'exorcisation de la souffrance. Le rituel est la mémoire et la voie de guérison de la blessure.

Selon l'anthropologue Daniel Arsenault (1999), le rituel¹⁴ occupe des rôles précis dans la vie humaine qui varie selon la perspective d'où il est observé. Je réfère ici également à la recherche de Jean Maisonneuve,

¹³ Le chercheur américain Daniel Brooks, épidémiologue et professeur associé de l'université de Boston, a dirigé une recherche sur les causes d'une épidémie de maladie rénale chronique en Amérique centrale, une étrange épidémie qui affecte principalement les travailleurs manuels masculins les plus pauvres.

La recherche « Acute Kidney Injury in Sugarcane Workers at Risk for Mesoamerican Nephropathy » (Lésion rénale aiguë chez les travailleurs de la canne à sucre sont susceptibles de néphropathie méso-américaine) a été publiée dans le Us National library of medicine en 2018. Selon le Dr Brooks « Les facteurs environnementaux soupçonnés à l'étude comprennent le stress thermique, la déshydratation, les produits agrochimiques, les agents infectieux, les métaux et les médicaments pouvant présenter une toxicité rénale. » (Kupferman *et al.*, 2018)

¹⁴ Daniel Arsenault est archéologue et anthropologue, professeur au département d'histoire de l'Université du Québec à Montréal, il explore le concept de rituel dans une perspective très large en situant le sens du rituel dans les recherches ethnographiques sur le terrain, soulignant son pouvoir phénoménologique et politique. Selon l'archéologue, certaines approches définissent le rituel comme un système codifié de savoirs et pratiques (Arsenault, 1999, p.6).

philosophe et psychologue français qui s'intéressait aux relations personnelles, à l'apprentissage et au rituel. Ses recherches sont ancrées dans le champ de la psychologie sociale.

Dans *Qu'est-ce qu'un rituel ? Sens et problématique*, Maisonneuve (1999) mentionne que le rituel est complexe à définir, car il est exploré par l'éthologie, l'ethnologie, la sociologie, la psychanalyse, la psychologie sociale. Toutefois, l'approche sociologique et ethnologique lui permet de le situer entre sacré et profane et au sein de pratiques imposées ou interdites, des fêtes et des cérémonies liées aux croyances magiques, religieuses.

L'ethnologie aborde le rituel comme un processus d'évolution de l'espèce. Maisonneuve met en évidence que l'utilisation du rite dans certaines situations, a une fonction précise dans la communication. Les rituels basés sur des préceptes, peuvent ainsi se dérouler par l'entremise d'une série d'actions et de répétitions. Selon l'auteur, l'universalité des rituels sociaux dépasse toute conception de temps et espace. Le rituel renferme des millions de possibilités qui jaillissent de notre existence.

4.3.1 Autour du rituel développé pour l'exposition *MEMORIAS DE AZÚCAR* – Le contrôle des formes de subjectivité

Figure 4.7 *Espacio ritual*, 2022



Crédit FR : Vue de l'exposition, *Maria Hoyos. Memorias de Azúcar*, 2022, Galerie de l'UQAM. © Galerie de l'UQAM

L'utilisation du rituel, la consécration, les plantes sacrées, des éléments de la nature dans l'espace d'exposition, la fumée de plantes sacrées, le récit oral, sont pour moi des réponses décoloniales qui explorent la subjectivité et l'intuition. Dans ma pratique, mon approche favorise l'action dans le faire, utilisant le dessin en sucre, la consécration, la purification, la construction, la déconstruction, le labeur, la répétition, et l'intervention.

Cette œuvre installative intitulée *Espacio ritual*, réalisée en 2019, s'élaborait à partir d'un rituel de consécration et purification qui prenait place en son centre. Développée à partir d'une approche performative et ritualisée, *Espacio ritual* utilisait la fumée de plantes sacrées comme la sauge, la feuille de tabac et le bois de *palosanto*.

Les conditions établies pour la prestation à la galerie de l'UQAM, n'autorisent pas l'utilisation de la fumée et des chandelles. J'ai dû abandonner mes plans initiaux afin de me concentrer sur le développement de trois actions-interventions qui se tiendront dans l'espace de la galerie. Ces actions se déploieront à travers un rituel de purification, de répétition dans le geste et de consécration.

4.3.2 Trois actions et leur mise en forme

4.3.2.1 Action de purification et consécration (sans public)

La première action est une action de purification de l'espace et la consécration. La purification consiste à nettoyer l'espace des énergies stagné en appelant des énergies nouvelles à habiter le lieu, l'espace est le symbole du monde et ses structures :

- a. Placer l'autel pour Saint-Joseph avec les plantes et les fleurs à l'entrée de la Galerie
- b. Pour purifier l'espace, casser des morceaux de glace et nettoyer le plancher avec les cubes, avec un chiffon neuf, il faut nettoyer la galerie de dedans vers l'extérieur. Attendre que le plancher soit bien sec.
- c. Allumer la lumière pour Saint-Joseph
- d. Déposer les offrandes dans les 4 coins de l'espace. Chaque coin accueillera un bouquet d'herbes et fleurs. Saugue, romarin, lavande, fleurs, thym, eucalyptus, *palosanto*
- e. Déclamer la consécration

La consécration consistera à conférer à l'espace une utilisation précise. L'espace de la galerie sera dédié à la méditation, au recueillement et au questionnement sur la colonialité de pouvoir. La déprise coloniale se fait à travers la conscience de cette colonialité dans notre vie, notre histoire, et nos échanges. L'exposition installative cherche en ce sens, à témoigner de la blessure coloniale et à réveiller la conscience décoloniale.

L'action sans public, sera documentée de manière à partager l'évolution des interventions in situ et la progression d'un cercle en construction dans l'espace de la galerie.

4.3.2.2 Construction in situ : intervention dans l'espace (sans et avec public)

Cette intervention inscrite dans le faire, s'élaborera avant et pendant la durée de l'exposition en présence des visiteurs. Elle consistera à construire au sol de la galerie, un vaste cercle composé 8000 cubes de sucre approximativement. Évoquant une forme primitive du rituel, cette figure initiatique sera consacrée à éveiller la conscience décoloniale dans une action répétitive et méditative.

4.3.2.3 Interventions : lecture des définitions des mots qui constituent l'*antimonumento* (sans et avec public)

Cette intervention consiste à lire les 150 définitions. Les lectures se feront pendant les journées de présence de l'artiste en galerie.

Figure 4.8 Maria Hoyos, *Memorias de Azúcar*, 2022



CONCLUSION

À travers l'art, je cherche à mettre en mouvement des éléments qui échappent à la réalité et à l'histoire. L'art est pour moi, un espace ouvert qui permet de se réinventer.

Mon travail de recherche a fait référence à de nombreuses pratiques artistiques contemporaines qui s'intéressent à l'histoire et à l'humanité. Pour moi, l'artiste est un agent de transformation qui interagit au sein de sa communauté, Il creuse, fouille, découvre et participe à la reconstruction de son milieu et de son environnement. Par l'entremise de ses actions et réflexions, l'art permet de témoigner, de dénoncer, de rappeler, de transformer le présent ainsi que la perception du passé.

Au cours des quatre dernières années, ma recherche a été énormément alimentée par un ensemble de lectures critiques portant sur les théories décoloniales et par la réalisation de plusieurs œuvres utilisant le sucre comme matière première. J'ai découvert une passion pour la recherche qui est devenue essentielle à ma pratique artistique qui se situe maintenant en cohérence avec mon intérêt pour l'actualité au présent comme au passé. J'ai également approfondi conceptuellement mes réflexions concernant la place de l'artiste dans son environnement. L'accompagnement de plusieurs de mes professeur.e.s et chargé.e.s de cours a été crucial, je leur en suis reconnaissante. Mon travail de création a été également alimenté par les réflexions de mes pairs qui ont contribué à élargir mes horizons en tant qu'artiste chercheur.e.

RÉFÉRENCES

- Amnistie Internationale (2016, 19 janvier). *Le travail des enfants derrière la production de smartphones et de voitures électriques*. <https://www.amnesty.org/fr/latest/news/2016/01/child-labour-behind-smart-phone-and-electric-car-batteries/>
- Aprile-Gnisset, J. (1997). *Caloto, siglo XVIII, La ciudad colombiana*. Editorial Universidad del Valle.
- Arsenault, D. (1999). Présentation. Rites et pouvoirs. Perspectives anthropologiques et archéologiques. *Anthropologie et Sociétés*, 23(1), 5-19. <https://doi.org/10.7202/015575ar>
- Art 21. (2014, 23 mai). *Kara Walker: "A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby"*, Art21 "Extended Play » [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sRkP5rcXtys>
- Attia, K. (2007). *Oil and Sugar* (Vidéo). Kader Attia. <http://kaderattia.de/oil-and-sugar-2007/>
- Attia, K. et Weal, M.-T. (2015). Montre tes blessures. *Multitudes*, 60(3), 29-33. <https://doi.org/10.3917/mult.060.0029>
- Augé, M. et Colleyn, J. (2009). *L'anthropologie*. Presses Universitaires de France.
- Benfield, D., Moarquench Ferrera Balanquet, R., Gómez, P., Lockward, A. et Rojas-Sotelo, M. (2012). Décolonialité et expérience esthétique : une approximation. *Inter*, (111), 35-39. <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2012-n111-inter0103/66639ac.pdf>
- Bertrams, K. (2014). Avant-propos. Dans S. W. Mintz, *La douceur et le pouvoir, la place du sucre dans l'histoire moderne*. UBlire, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Bohórquez, C. et Valencia, J. L. (2020, 21 août). Llano Verde, acorralado por odios y grupos armados. El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/colombia/cali/masacre-en-cali-la-realidad-que-se-vive-en-llano-verde-el-lugar-de-la-tragedia-531508>
- Centre International de Recherches et études Transdisciplinaires (1994). *Charte de la transdisciplinarité*. Premier Congrès Mondial de la Transdisciplinarité. <https://ciret-transdisciplinarity.org/chart.php>
- Chavkin, S. et Greene, R. (2011, 12 décembre). *Miles de trabajadores de caña de azúcar mueren ante escasez de acción oficial*. The International Consortium of Investigative Journalists. <https://www.icij.org/investigations/island-widows/miles-de-trabajadores-de-cana-de-azucar-mueren-ante-escasez-de-accion-oficial/>
- De Groot, R. et Ouellet, E. (2001). *Plus que parfaites. Les aides familiales à Montréal 1850-2000*. Remue-ménage.

- Díaz Tobar, A. et Ovalle, L. (2018). Antimonumentos. Espacio público, memoria y duelo social en México. *Aletheia*, 8(16). http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8710/pr.8710.pdf
- Eliard, A. (2016, 20 février). L'écrivain italien Umberto Eco est mort. *Le Figaro*. <https://www.lefigaro.fr/livres/2016/02/20/03005-20160220ARTFIG00028-l-ecrivain-italienumberto-eco-est-mort.php>
- Forero, Y. (2014, 4 octobre). *Lavatorio*. Vimeo. <https://vimeo.com/107978777>
- Fanon, F. (2002). *Les damnés de la terre*. La Découverte. (Publication originale en 1961).
- Fraser, M. (2007, 21 septembre). L'artiste en anthropologue [Communication orale]. Colloque *L'objet à l'œuvre. Repenser l'objet dans l'histoire et les théories de l'art*. Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, Cinémathèque québécoise.
- Fraser, M. (2014). Des formes de vie à la restitution du présent. De l'artiste anthropologue à l'archéologue. *Globe*, 17(1), 153-173. <https://doi.org/10.7202/1028637ar>
- Foster, H. (2005). Portrait de l'artiste en ethnographe. Dans *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* (p. 213-247). La lettre volée.
- Gómez, P. P. et Mignolo, W. D. (2012a). *Estéticas decoloniales*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <https://adelajusic.files.wordpress.com/2012/10/decolonial-aesthetics.pdf>
- Gómez, P. P. et Mignolo, W. D. (dir.) (2012b). *Estéticas y opción decolonial*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Gómez, P. P., González Vasquez, A. et Ferreira Zacarias, G. (2016). « Esthétique décoloniale » Entretien avec Pedro Pablo Gómez. *Marges*, (23), 102-110. <https://doi.org/10.4000/marges.1207>
- Hernandez, A. (1995). *Landscapes for the Homeless*. Sprengel Museum.
- Hernandez, J. M. (2022, 29 avril). Los dueños de azúcar. *Vorágine*. <https://voragine.co/los-duenos-del-azucar-la-industria-de-pocas-familias-que-ha-crecido-explotando-a-sus-trabajadores/?fbclid=IwAR2rvIVpgIq3-VknR9KGt7d5i1EOojQbJUnoTh1ODpbYqq6gaMKGLkgH1A0>
- Hoyos, M. (2021, 22 novembre). VideoNefropatiaMariaHoyos2022. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Ch5VCbJTda8&ab_channel=MariaHoyos
- Jiménez, W. E. (2019, novembre). Caloto. *Revista Credencial*. <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/caloto>
- Kosuth, J. (1976). *L'artiste comme anthropologue*. ICC.

- Kupferman, J., Ramírez-Rubio, O., Amador, J. J., López-Pilarte D., Wilker, E. H., Laws, R. L., Sennett, C., Robles, N. V., Lau, J. L., Salinas, A. J., Kaufman, J. S., Weiner, D. E., Scammell, M. K., McClean, M. D., Brooks, D. R. et Friedman, D. J. (2018). Acute Kidney Injury in Sugarcane Workers at Risk for Mesoamerican Nephropathy. *American Journal of Kidney Diseases*, 72(4), 475-482. <https://doi.org/10.1053/j.ajkd.2018.04.014>
- MacLennan, G. C. (2018, 20 avril). Óscar Muñoz: “Toca vivir seleccionando imágenes”. El País. https://elpais.com/cultura/2018/04/19/babelia/1524141422_803600.html
- Maisonneuve, J. (1999). Qu'est-ce qu'un rituel ? Sens et problématique. Dans *Les conduites rituelles* (p. 6-23). Presses Universitaires de France. <https://www.cairn.info/les-conduites-rituelles--9782130419709-page-6.htm>
- Mathias, A. (2018). La formation de la pensée décoloniale. *Études littéraires africaines*, (45), 169-173. <https://doi.org/10.7202/1051620ar>
- Mignolo, W. (2001). Géopolitique de la connaissance, colonialité du pouvoir et différence coloniale. *Multitudes*, (6), 56-71. <https://doi.org/10.3917/mult.006.0056>
- Mignolo, W. (2010, 24 avril). *Estéticas decoloniales* [Vidéo]. YouTube. <https://youtu.be/2Leh6iWBVM>
- Mignolo, W. (2013). Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique. *Mouvements*, (73), 181-190. <https://doi.org/10.3917/mouv.073.0181>
- Mignolo, W. (2015). *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014)*. CIDOB, UACJ.
- Mintz, S. W. (2014). *La douceur et le pouvoir, la place du sucre dans l'histoire moderne*. UBlire, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Moineau, J. (2007). L'Artiste et ses « modèles ». *Marges*, (6), 28-40. <https://doi.org/10.4000/marges.625>
- Muñoz, O. (2023). *Oscar Muñoz. Mor charpentier*. <https://www.mor-charpentier.com/fr/artist/oscar-munoz/>
- Palacios, F. M. (2019). *Entrevista. El artista Fabio Melecio Palacios habla sobre su obra Bamba, martillo, y reflilón* [Vidéo]. Banrepcultural. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=DoHhw_LsO24&ab_channel=Banrepcultural
- Patiño, V. (1976). *Esbozo histórico sobre la caña de azúcar y la actividad azucarera en Colombia y en el Valle del Cauca*. Asocaña.
- Quijano, A. (2006). Don Quijote y los molinos de viento en América Latina. *Investigaciones Sociales*, 10(16), 347-368. <https://doi.org/10.15381/is.v10i16.7030>

- Quijano, A. (2007). « Race » et colonialité du pouvoir. *Mouvements*, (51), 111-117. <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2007-3-page-111.htm>
- Roelstraete, D. (2013, 9 novembre-2014, 9 mars). *The Way of the Shovel: Art as Archaeology* [Exposition]. Museum of Contemporary Art Chicago. <https://mcachicago.org/Exhibitions/2013/The-Way-Of-The-Shovel-Art-As-Archaeology>
- Rueda, J. P. (2021, 28 avril). [Photographie d'une statue de Sebastian de Belalcázar retirée de son socle]. Archivo El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/colombia/cali/sebastian-de-belalcazar-su-estatua-derribada-en-cali-causa-polemica-659535>
- Sánchez Ángel, R. (2008). Las iras del azúcar: la huelga de 1976 en el Ingenio Riopaila. *Historia Crítica*, (35), 34-57. <https://doi.org/10.7440/histcrit35.2008.04>
- Serrano, A. (1990). *Nomads (Select Works)*. Andres Serrano. <https://andresserrano.org/series/nomads>
- Shan, B. (2022). La communication interculturelle : ses fondements, les obstacles à son développement. *Communication et organisation*, (24). <https://doi.org/10.4000/communicationorganisation.2928>
- Traba, M. (1985). *Historia abierta del arte colombiano*. Instituto Colombiano de Cultura.
- Walsh, C. (dir.) (2003). *Estudios culturales latino americanos*. Universita Andina Simón Bolívar, Abya Yala. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/40225.pdf>
- Wei, P. (2008). Les valeurs fondatrices des sociétés contemporaines. *Diogène*, (221), 73-99. <https://doi.org/10.3917/dio.221.0073>

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain ?* Payot.
- Bell, C. M. (2009). *Ritual theory, ritual practice*. Oxford University Press.
- Barbero, M. et Mandelsaft, G. (2000). Décentrage culturel et palimpsestes d'identités. *Hermès*, (28), 89-97. <https://doi.org/10.4267/2042/14807>
- Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura (Colombia). (2009). *Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio inmaterial de países Iberoamericanos. Fiestas y rituales. Memorias X Encuentro*. John Galán Casanova, UNESCO. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000187158>
- Delas, D., Fraiture, P.-P. et Geneste, E. (2012). À propos des *Oeuvres* de Frantz Fanon. *Études littéraires africaines*, (33), 81-99. <https://doi.org/10.7202/1018686ar>
- Derlon, B. et Jeudy-Ballini, M. (2015). Appropriations et réparations dans l'œuvre de Kader Attia. *Cahiers d'anthropologie sociale*, (12), 77-94. <https://doi.org/10.3917/cas.012.0077>
- Dias, L. et Godrie, B. (2020). *Décoloniser les sciences sociales. Une anthologie bilingue de textes d'Orlando Fals Borda (1925-2008)*. Éditions science et bien commun. <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/falsborda/>
- Díaz Tovar, A. et Ovalle, L. (2018). Antimonumentos. Espacio público, memoria y duelo social en México. *Aletheia*, 8(16). http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8710/pr.8710.pdf
- Dussel, E. (1993). Europa, Modernidad y Eurocentrismo. *Revista de Cultura Teológica*, (4), 69-81. <https://doi.org/10.19176/rct.v0i4.14105>
- Estermann, J. (2014). Colonialidad, descolonización e interculturalidad: Apuntes desde la Filosofía Intercultural. *Polis (Santiago)*, 13(38), 347-368. <https://doi.org/10.4067/S0718-65682014000200016>
- Fanon, F. (2002). *Les damnés de la terre*. La Découverte. (Publication originale en 1961).
- Freytag, B. (2016). L'immersion au service de la mémoire. *Espace*, (112), 52-57. <https://id.erudit.org/iderudit/80395ac>
- Gordon, L. R. (2008). Décoloniser le savoir à la suite de Frantz Fanon. *Tumultes*, 31(2), 103-123. <https://doi.org/10.3917/tumu.031.0103>
- Leenhardt, J. (2017). Stuart Hall : Identités et cultures : Politiques des cultural studies. *Critique d'art*, (48-49). <https://doi.org/10.4000/critiquedart.27346>

- Le Guern, P. (2021). Sur le tournant anthropologique en art et le tournant esthétique en anthropologie (1^{re} partie). *Marges*, (32), 52-64. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.4000/marges.2433>
- Mignolo, W. D. (2010). La colonialidad: la cara oculta de la modernidad. *Esferapública*. <https://esferapublica.org/colonialidad-la-cara-oculta-de-la-modernidad/>
- Mignolo, W. D. (2010). La colonialidad: el lado mas oscuro de la modernidad. Dans *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad* (p. 46-92). Ediciones del Signo.
- Santos, B. de S. (2011). Épistémologies du Sud. *Études rurales*, (187), 21-50. <https://doi.org/10.4000/etudesrurales.9351>
- Sibeud, E. (2004). Post-Colonial et Colonial Studies: enjeux et débats. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, (51-4bis), 87-95. <https://doi.org/10.3917/rhmc.515.0087>
- Thiong'o, N. (2011). *Décoloniser l'esprit* (S. Prudhomme, trad.). La Fabrique.
- Torre, S. (2006). Ciudad, memoria y espacio público: el caso de los monumentos a los detenidos y desaparecidos. *Memoria & Sociedad*, 10(20), 17-24. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoy sociedad/article/view/8118>
- Valdivia Mazeyra, M. F., Muñoz Ramos, P., Serrano, R., Alonso Riaño, M., Gil Giraldo, Y. et Quiroga, B. (2021). Mesoamerican nephropathy: A not so unknown chronic kidney disease. *Nefrología (English Edition)*, 41(6), 612-619. <https://doi.org/10.1016/j.nefro.2021.12.009>