

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPLORATION DÉCOLONIALE ET QUEER
PAR L'APPROPRIATION ET LE DÉTOURNEMENT DE SYMBOLES COLONIAUX
DE L'IMAGINAIRE COLLECTIF BRÉSILIEN DANS UNE PRATIQUE EN ARTS IMPRIMÉS

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

ALVARO EMANUEL MARINHO

MARS 2024

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.12-2023). 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.»

DÉDICACES

Je dédie cette recherche-crédation à mon frère cadet, Arthur, victime de la COVID-19. Sans son décès, je n'aurais probablement pas pris la décision de retourner aux études et d'entamer un nouveau parcours en arts visuels.

Je dédie cette recherche également aux personnes transsexuelles que j'ai connues dans le groupe Identidade Campinas et qui ont perdu la vie en conséquence de leur identité de genre, certaines assassinées, d'autres par complications des interventions chirurgicales clandestines auxquelles elles se sont soumises : à vous Janaina Lima, Jacqueline Fioruti, Cintia Close, Renata et Camille, mon plus profond respect et mon admiration.

REMERCIEMENTS

Premièrement, j'aimerais exprimer ma gratitude à mon partenaire de vie, Patrick Lafontaine, pour son support émotionnel pendant les moments les plus sombres et ardues de ma dépression ; pour son écoute active et généreuse toujours disponible aux échanges à propos des avancements de ma recherche ; pour son intérêt authentique et par sa capacité inépuisable d'imaginer des avenues possibles à ma pratique artistique, sans oublier les innombrables lectures et les révisions linguistique de ce mémoire.

Je remercie également ma famille, qui, même à distance, a été fondamentale pour m'aider à passer à travers les moments difficiles, soit en m'aidant à comprendre la dépression, soit pour m'avoir supporté dans ma décision de revenir aux études sans m'imposer d'attentes quant à mon futur. Je remercie mes amis – surtout les amies – pour les échanges sur la culture brésilienne et les différents aspects qui la composent, en particulier à propos du combat contre le racisme comme lutte décoloniale et de la réalisation des privilèges blancs naturalisés dans la société brésilienne.

Je remercie ma direction de recherche, les artistes, chercheur.e.s et professeur.e.s de l'EAVM, Romeo Gongora et Andrée-Anne Dupuis-Bourret (Arlo), pour la recommandation de références théoriques précieuses, d'artistes qui sont devenu.e.s mes filiations artistiques et pour les conseils et les orientations à propos de la rédaction de ce mémoire.

J'exprime ma gratitude aux technicien.nes de l'EAVM, Michelle LaSalle, Mathieu Jacques et Danny Glaude, pour avoir facilité l'avancement de ma pratique en m'apprenant de nouvelles manières de réaliser mes créations ou de raffiner mes connaissances en techniques d'impression. Je remercie les collègues de la cohorte 2021 en arts visuels et médiatique de l'UQAM, qui m'ont encouragé à prendre des positions sur certains aspects de ma recherche lors de mes présentations en classe ; aux professeur.e.s Adriana Oliveira, Michael Blum, Christine Major, Michèle Magema et Gisèle Trudel, pour m'avoir ouvert à des manières d'approcher les arts visuels qui ont profondément marqué ma pratique artistique pendant ma maîtrise.

TABLE DES MATIÈRES

DÉDICACES	ii
REMERCIEMENTS.....	iii
LISTE DES FIGURES.....	vi
LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES.....	vii
GLOSSAIRE	viii
RÉSUMÉ	xii
AVANT-PROPOS	xiii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 La décolonialité	4
1.1 Qu'est-ce que la décolonialité ?	4
1.2 La décolonialité comme posture de recherche-crédation.....	7
1.3 Modes de mise en pratique de la décolonialité dans les arts imprimés	8
1.3.1 L'affiche comme principal moyen d'expression	13
1.3.2 Mon approche en arts imprimés	15
1.3.3 Contenu de mes compositions visuelles	16
1.3.4 Matérialité de mes images imprimées	20
CHAPITRE 2 Évolution de la pratique : le développement de mon approche décoloniale et queer	22
2.1 Réflexions et déconstruction du drapeau brésilien	22
2.2 Mon héritage colonial et la reconnaissance de mes privilèges blancs	26
2.3 Premières propositions d'exposition.....	29
2.4 Récits décoloniaux et cartographie de l'invasion	31
2.5 Récits personnels sur les représentations de la masculinité brésilienne	33
CHAPITRE 3 Art queer	39
3.1 Qu'est-ce que l'art <i>queer</i> ?	39
3.2 L'art <i>queer</i> comme cadre théorique.....	47
3.3 Mon approche de l'art <i>queer</i>	47
3.3.1 Appropriation des codes de genre : ma recherche pour l'émancipation du regard hétéro.....	48
3.3.2 Les identités assemblées et le <i>drag</i> comme outils politiques de représentation	51
3.3.3 Rapport à la norme en arts visuels : la place à l'erreur	52

CONCLUSIONS..... 55

BIBLIOGRAPHIE 60

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 <i>The North American Iceberg</i> , 1985	9
Figure 1.2 Sem Título (Sans titre), dans la série <i>Atlantico Vermelho</i> , 2016	11
Figure 1.3 Étude numérique d'appropriation et de détournement 1, 2022.....	17
Figure 1.4 Étude numérique d'appropriation et de détournement 2, 2022.....	19
Figure 2.1 Drapeau officiel du Brésil, 1889	23
Figure 2.2 Trois compositions de déconstruction du drapeau du Brésil, 2023.....	24
Figure 2.3 <i>Où sont cachés mes privilèges ?</i> - Vues de l'installation, 2022	27
Figure 2.4 Études de formes et de volumes dans l'espace, 2022	29
Figure 2.5 Récits décoloniaux et cartographie de l'invasion, 2022.....	32
Figure 2.6 Études numériques d'appropriation et de détournement, 2023.....	34
Figure 2.7 <i>Père, comment dénaturiser le macho?</i> , 2023	35
Figure 2.8 Deux affichettes collées au Brésil, 2023	38
Figure 3.1 À gauche, affiche <i>Silence = Death</i> d'ACT UP et, à droite, manifestant.e.s, 1988	43
Figure 3.2 À gauche, vue de l'installation. À droite, affichage sauvage <i>Image Virus</i> , 1986.....	44
Figure 3.3 Magazine Artforum vol. 13, no. 3, 1974	50
Figure 3.4 À gauche, peinture à huile, 2020 et, à droite, gravure, 2016	50

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

CDEx : Centre de diffusion et d'expérimentation des étudiants de la maîtrise en arts visuels et médiatique de l'UQAM

DEPA : Doctorat en études et pratiques des arts

EAVM : École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM

LGBTQ+ : lesbiennes, gays, bisexuel.le.s, transgenres, *queers*, intersexes et allié.e.s. Au Brésil et ailleurs dans le monde, cet acronyme peut aussi inclure d'autres identités sexuelles, comme pansexuel.le.s, asexuel.le.s et non-binaires. Il faut considérer que des variations de ces acronymes peuvent arriver d'un pays à un autre selon la représentativité identitaire de groupes sociaux locaux.

UQAM : Université du Québec à Montréal

GLOSSAIRE

Affiche : Composition visuelle imprimée, souvent sur papier, à l'aide de techniques d'impression artisanales ou numériques. Dans ma pratique en art visuels, je considère l'affiche comme une impression sur papier de format 18 x 24 pouces, portrait ou paysage. Des variations de formats peuvent exister comme les affichettes dans le format 8,5 x 11 pouces ou encore plus petit, le tract, dans le format 5,5 x 4,25 pouces.

Appropriation : Dans cette recherche-crédation, l'appropriation consiste en l'acte de récupération d'images-sources pour créer de nouveaux récits d'images. Conscient des polémiques générées par l'appropriation culturelle, dans ma pratique artistique, je fais un geste de récolte de certaines images de ma propre culture d'origine, des images créées par des artistes européens et brésiliens qui ont représenté des situations de la colonisation brésilienne dans leurs œuvres picturales, souvent dans des tableaux historiques. Les images-sources que j'utilise dans mes créations appartiennent au domaine public ou sont des archives coloniales brésiliennes.

Arts d'impression : Ce terme se réfère aux pratiques artistiques traditionnelles et analogiques des arts imprimés, comme la sérigraphie, l'éampe et la peinture au pochoir. Dans ce mémoire, ce terme est utilisé pour désigner ma pratique analogique en atelier.

Arts imprimés : C'est l'ensemble des pratiques artistiques qui utilisent un procédé d'impression analogique ou numérique dans la création d'images, ainsi que les pratiques qui utilisent l'imprimé existant comme matière de création. Dans ce mémoire, ce terme englobe les étapes numérique et analogique de ma pratique.

Art queer : Désignation des pratiques artistiques qui s'inspirent des thématiques liées aux questions de genre, d'identité et d'orientation sexuelle. Ce sont des artistes lesbiennes, gays, bisexuel.le.s, transgenres, non-hétérosexuel.le.s ou non-binaires qui développent des discours artistiques dont le but est de questionner et de réinventer des représentations en désobéissant aux conventions hétéronormatives. Les expressions de l'art queer peuvent varier selon la localité où elles émergent, car les conventions à propos de la sexualité et des représentations de genre diffèrent selon les contextes nationaux, religieux et ethniques. L'art *queer* donne donc lieu à des manifestations et à des significations variées.

Affichage sauvage : Il s'agit de l'acte d'afficher (par collage ou par agrafage) des affiches, des affichettes ou des tracts de manière non-autorisée sur des surfaces de la ville. L'affichage sauvage s'inscrit dans un ensemble de pratiques non autorisées et spontanées, communément associées au *street art*.

Blasphème : L'acte de transgresser ou d'attaquer des conventions ou des croyances religieuses. Le pouvoir du blasphème réside, en un sens plus large, dans la potentialité de questionner des dogmes ou des principes rigides.

Colonialité : Régime capitaliste d'exploitation des ressources humaines et naturelles afin d'enrichir un petit groupe de personnes. Dans le contexte de cette recherche, la colonialité dont il est question ici fait référence à l'ensemble de relations sociales, économiques, politiques et culturelles qui ont émergé pendant la période de la colonisation européenne en Amérique, du 16^{ème} au 19^{ème} siècles.

Décolonialité : Ensemble de principes et de pratiques qui visent un détachement face aux paramètres, aux valeurs et aux conventions eurocentriques modernes. La décolonialité vise la transformation des réalités qui ont été marquées par la colonisation des Amériques depuis le 16^{ème} jusqu'au 19^{ème} siècles, surtout en s'attaquant aux séquelles du racisme, de la domination de genre et de classes sociales.

Delinking ou To delink : Concept développé par le penseur argentin Walter D. Mignolo et repris par d'autres auteurs comme Rolando Vázquez. Il s'agit d'une posture volontaire de déconnexion des paramètres eurocentriques modernes dans la création visuelle. Le *delinking* peut se manifester comme une posture de désobéissance ou de désidentification avec les stéréotypes hétéronormatifs, comme c'est le cas dans cette recherche-crédation.

Détournement : Le détournement est une stratégie de transformations d'images par la manipulation de leur signification ou de leur connotation initiale par une autre, qui s'oppose normalement aux valeurs d'origine. Le détournement que j'opère dans ma recherche vise à perturber une passivité dans les représentations du quotidien colonial réalisées par des artistes européens au 19^{ème} siècle, avec l'objectif de créer de nouvelles images provocantes.

Désidentification : Dans le livre *Pour Une Esthétique de l'émancipation* (2019) de l'auteure Isabelle Alfonsi, la désidentification est une notion qu'Alfonsi emprunte au théoricien José Esteban Muñoz. Selon Alfonsi

et Muñoz, la désidentification est une posture de détachement des stéréotypes hétéronormatifs de genre. Il s'agit aussi d'une stratégie pour les artistes *queer* et racisé.e.s de s'émanciper d'un point de vue normatif dans la création artistique et de redéfinir la manière dont iels veulent être représenté.e.s.

Drag : C'est le mot anglais pour définir la pratique de travestissement avec des éléments identitaires attribués socialement au sexe opposé. Les *drag-queens* représentent la forme la plus connue de cette pratique où des hommes incarnent des personnages féminins. Le *drag-king* est une variation de la pratique où ce sont des femmes qui incarnent des personnages masculins. Les deux manifestations sont marquées par l'assemblage de codes de genres de manière caricaturale et exubérante.

Images-sources : Ce sont les images que j'utilise comme sources en vue de nouvelles compositions visuelles. Ces images-sources peuvent être des peintures historiques, des archives coloniales ou toute autre image médiatisée.

Masculinité toxique / Macho : C'est une illustration qui réunit des stéréotypes de masculinité idéale et intouchable présents surtout dans les sociétés héritières du colonialisme européen et chrétien. Dans le cas de cette maîtrise, le macho est l'amalgame de masculinité présent dans les stéréotypes sud-américains du conquérant, du religieux, du propriétaire, du dirigeant, du joueur de soccer, du militaire et du galant sud-américain. La masculinité toxique assume que l'homme blanc hétérosexuel est le centre absolu de l'univers et de tout intérêt.

Matrice coloniale : La matrice coloniale est une manière de comprendre des rapports de pouvoirs entre les personnes soumises au régime colonial. Dans le cas de cette recherche, la matrice coloniale est l'ensemble de règles et des conventions qui régissent les rapports de pouvoir entre ceux qui ont fait la colonisation des Amériques (les Européens) et les colonisés (les peuples autochtones et les personnes noires séquestrées).

Queer : Mot d'origine anglaise qui signifie *bizarre, étrange, anormal*. Ce mot a souvent été employé comme forme d'insultes envers les personnes non-hétérosexuelles. Les mouvements sociaux LGBTQ+ des années 1990 aux États-Unis ont été les premiers à récupérer ce mot pour l'utiliser comme une nouvelle identité qui assume une position de marginalité par rapport à l'hétérosexualité, et comme un espace de

singularité et de puissance. De cette place marginalisée émerge une attitude de détachement volontaire par rapport aux conventions hétérosexuelles.

RÉSUMÉ

La décolonialité et l'art *queer* sont les principaux éléments théoriques de cette recherche-crédation qui s'intéresse aux moyens de transformer certains éléments de l'héritage colonial brésilien. La question de cette recherche-crédation est : comment transformer des symboles coloniaux présents dans l'imaginaire collectif brésilien avec l'aide des arts imprimés ?

Le principe de la décolonialité sur lequel cette recherche se base est élaboré par Catherine Walsh et Walter Dignolo, dans le livre *On Decoloniality : Concepts, Analytics, Praxis* (2018), notamment sur la notion de *delink* de la matrice coloniale dans l'effort de décoloniser mon propre imaginaire. Cette recherche s'approprie et détourne des images-sources, telles des peintures historiques ou des archives coloniales du Brésil, afin de créer de nouveaux récits visuels qui associent des références de ma mémoire personnelle avec la mémoire collective brésilienne, sur la forme d'affiches, d'affichettes et de tracts. Ces images imprimées sont ensuite dispersées dans des espaces de grande circulation, comme des moyens de transport en commun ou des lieux de rassemblement, pour établir un dialogue avec le grand public à l'extérieur des murs des galeries ou des musées.

L'art *queer* offre un angle spécifique à ma recherche, car c'est en marge à l'hétérosexualité que mon identité *queer* et mon rapport à l'esthétique ont été forgés. Cet aspect de la recherche s'appuie sur plusieurs auteur.e.s et principalement sur le livre d'Isabelle Alfonsi, *Pour Une Esthétique de l'émancipation* (2019). Inspiré par des artistes comme Kent Monkman et Lynda Benglis, j'explore des manières de dénaturiser des représentations d'une masculinité idéale à travers la récupération et la manipulation des représentations de l'hétéronormativité, surtout celles créées pendant la colonisation du Brésil. Dans mon travail d'atelier en arts d'impression, j'utilise l'hybridation des procédés traditionnels, tels que la sérigraphie, l'étampe et la peinture au pochoir, afin d'explorer des résultats imprévus ou peu planifiés, en détournant des conventions propres à chaque discipline. Je convoque l'erreur et les gestes intentionnellement maladroits pour dénaturiser les gestes techniques afin de créer de nouvelles compositions visuelles, inattendues ou inusitées.

Mots clés : DÉCOLONIALITÉ - ART *QUEER* – BRÉSIL – APPROPRIATION – DÉTOURNEMENT - ARTS IMPRIMÉS - AFFICHE.

AVANT-PROPOS

(Notez que les mots accompagnés d'un astérisque (*) sont définis dans la section Glossaire de ce mémoire.)

Dans cet avant-propos, je me permets de présenter qui je suis et d'où je viens, afin de permettre la compréhension du contexte et les raisons qui m'ont amené à cette étude, ainsi qu'à la problématique investiguée. Je suis Brésilien d'origine, né à Campinas dans la province de Sao Paulo et vivant à Montréal depuis 2009. Je reconnais que j'occupe et j'étudie sur un territoire non-cédé qui fait partie d'un territoire ancestral qui a longtemps servi de lieu de vie, de rencontres et d'échanges entre les peuples autochtones, notamment à la nation Kanien'kehá :ka (Mohawk). Tiohtià :ke (ou Montréal) est historiquement connu comme un lieu de rassemblement pour de nombreuses Premières Nations.¹

Je suis né dans un foyer évangélique de parents médecins : mon père gynécologue et ma mère, pédiatre. De ce fait, j'ai toujours eu le privilège d'une éducation privée réservée au Brésil à une classe sociale aisée. Depuis les treize dernières années, j'ai pu apprendre sur les cultures québécoises et canadiennes au point de pouvoir identifier d'importantes différences dans le processus de colonisation du Brésil, mon pays d'origine, et celle de ma place où je vis, Montréal. Mais cela m'a aussi permis d'identifier des ressemblances entre certains enjeux sociaux, particulièrement la place de la masculinité toxique* dans la société et les manières de la combattre.

J'accumule plus de vingt ans d'expérience en tant que designer graphique, vidéaste et *webdesigner* pour des organisations non gouvernementales (ONG) et des clients privés. Dans mon parcours professionnel, j'ai occupé des postes qui m'ont aidé à développer mon sens critique et une sensibilité accrue face aux enjeux sociaux. Parmi ces expériences, je souligne la formation que j'ai reçue de l'ONG brésilienne de Campinas (Sao Paulo, Brésil) Reprolatina en 2004 comme facilitateur de processus d'éducation en santé sexuelle et reproductive auprès des populations vulnérables, surtout des femmes et des adolescent.e.s en situation de pauvreté en Amérique du Sud. L'autre expérience professionnelle marquante a été ma

¹ Source : <https://griaac.uqam.ca/reconnaissance-territoriale/> et <https://www.concordia.ca/indigenous/resources/reconnaissance-territoriale.html#:~:text=3.,communaut%C3%A9s%20kanien'keh%C3%A1%3Akas.>

contribution au département d'éducation communautaire du centre de recherches cliniques pour un vaccin contre le sida à Sao Paulo, en 2007, où j'ai pu être en contact avec des personnes vivant avec le sida et leurs proches, ainsi qu'avec l'univers des transsexuels en situation de prostitution, ces personnes ayant été les participantes les plus fréquentes des essais cliniques.

Parallèlement à ces expériences professionnelles, j'ai eu le privilège de participer à un groupe d'activisme LGBTQ+ de Campinas, nommé *Identidade* (identité, en français), entre 2002 et 2011. Ma participation à ce groupe a été décisive pour que je puisse reconnaître et accepter ma propre orientation homosexuelle. Dans ce groupe de militants, j'ai pu m'ouvrir aux enjeux d'autres personnes LGBTQ+ et dont j'ignorais complètement l'existence. J'ai pu découvrir les conditions de vie qui contraignent la plupart des personnes transgenres du Brésil à avoir recours à la prostitution à cause de l'exclusion sociale qu'elles vivent. Par ma participation à ce groupe, j'ai pu voir le monde à travers les yeux d'autres personnes qui m'ont appris des manières de vivre et d'exprimer une identité sexuelle qui m'ont transformé. Dans ce contexte, j'ai participé à des événements politiques et à des manifestations, tout en étant co-organisateur de plusieurs parades de la fierté à Campinas. Mon passage dans ce groupe m'a outillé pour devenir un activiste LGBTQ+.

Bien que ces expériences aient été très enrichissantes, j'ai toujours vécu une espèce d'inadéquation avec la société brésilienne, non seulement à cause de mon orientation sexuelle, mais aussi à cause d'une mentalité coloniale qui y est profondément enracinée. Lorsque j'habitais au Brésil, cette inadéquation était diffuse et je n'arrivais pas à l'identifier. Grâce à mes études à la maîtrise, j'ai été capable d'identifier l'héritage colonial comme source de mon malaise. Cet héritage colonial se manifeste à travers de modes d'oppression qui ont débuté dans le contexte colonial brésilien et qui sont toujours vivants dans l'imaginaire collectif : le racisme (fruit de l'esclavage), l'oppression de genre (manifestée par le sexisme et la trans-homophobie) et l'oppression de classe socio-économique.

En 2009, j'ai donc immigré au Québec après seize mois d'études du français et de préparations. Au Québec, j'ai eu l'opportunité de développer mes habiletés professionnelles après avoir obtenu un diplôme d'études supérieures spécialisées à l'UQAM dans le domaine du design d'événements. Il s'agit d'une formation en design éphémère qui couvre le design d'expositions, la scénographie, les interventions urbaines et la direction artistique.

En 2020, dans la première vague de la pandémie de la COVID-19, mon frère cadet, Arthur, en est décédé après avoir passé vingt jours à l'hôpital. À la suite de cet événement tragique, la compagnie où je travaillais à l'époque a fait faillite et je me suis retrouvé sans emploi et en dépression. Cette période difficile a été un temps de profondes réflexions sur les chemins que je pourrais emprunter dans mon futur. Sans savoir par où commencer, je me suis questionné sur ma propre identité en tant que Brésilien vivant hors Brésil et en tant que personne homosexuelle, mais surtout j'ai réfléchi à comment reconstruire mon identité après tous les récents événements tragiques. Dans ces moments d'introspection, j'ai découvert des chanteurs brésiliens qui m'ont énormément inspiré à entamer un processus créatif pour trouver de nouvelles formes de contact avec la culture brésilienne, et une nouvelle manière d'être Brésilien avec les complexités qui me sont propres. Après plusieurs semaines d'inaction, en décembre 2020, j'ai été capable de revenir à une pratique artistique personnelle par la création de dessins numériques où j'ai commencé à expérimenter l'appropriation* et le détournement* d'images-sources* pour créer de nouvelles compositions visuelles. Inspiré par la musique du rappeur brésilien Emicida, j'ai créé quatre-vingts études numériques qui m'ont permis de faire les premiers pas vers la réalisation de cette recherche-crédation. L'expérience de création de ces études numériques m'a encouragé à retourner aux études, comme une forme de réorientation de ma pratique artistique, et surtout à délaisser le design graphique comme occupation principale afin de me dédier à une nouvelle approche de création avec les arts imprimés*.

À cette même époque, j'ai découvert que le rappeur Emicida avait aussi réalisé un documentaire *AmarElo - It's All for Yesterday (Jaune - Tout est pour hier, 2020)* dans une formule hybride : mi-album visuel, mi-documentaire. Le visionnage de ce documentaire m'a ouvert les yeux sur les réflexions décoloniales, surtout du point de vue des Afro-Brésiliens et des peuples autochtones, ainsi que sur leurs combats pour la survie, physique et culturelle, malgré les siècles d'esclavage et d'effacement. De cette manière, le documentaire d'Emicida a profondément sensibilisé mon imaginaire et mon sens critique pour me convaincre d'adopter la décolonialité* comme cadre de pensée pour guider mon trajet dans mes études en arts visuels. Plus au moins à cette même époque, j'ai eu l'occasion de visionner la série documentaire *Exterminate all the Brutes (Exterminez tous les abrutis)* dirigée par Raoul Peck (HBO, 2021). Cette série documentaire présente différents processus historiques de colonisation par les nations européennes modernes, surtout pendant la période des 16^{ème} et 19^{ème} siècles. Le visionnement de cette série m'a permis d'entamer une réflexion approfondie sur la responsabilité historique de mes ancêtres dans la matrice coloniale*. C'est-à-dire que ce documentaire m'a appris que ma connexion historique avec la colonialité* passe par ma généalogie, ce qui me rapproche des colonisateurs portugais. Cela détermine ma place en

tant que descendant des colonisateurs européens avec les privilèges que j'ai accumulés pendant ma vie, qui sont un héritage de cette généalogie. Ce documentaire m'a motivé à passer à l'action et à investiguer une façon de trouver une voix authentique qui participerait aux réflexions décoloniales, tout en contribuant à combattre certaines séquelles coloniales, comme le racisme et les oppressions de genre et de classe sociale. Comment être un agent de transformation des symboles coloniaux, afin d'ouvrir des espaces de réflexion sur les oppressions coloniales et sur les préjugés, mais aussi comment proposer de futurs possibles en dehors de la matrice coloniale ?

INTRODUCTION

Ce mémoire consiste en un registre des éléments théoriques et pratiques qui ont permis la réalisation de cette recherche-crédation, ainsi qu'un moyen d'organiser et de partager les connaissances qu'elle a pu faire émerger. À partir de mes questionnements et de mes observations sur la présence des symboles coloniaux dans l'imaginaire collectif brésilien, j'ai entamé une investigation visuelle exploratoire afin de mieux comprendre comment je pourrais agir en tant qu'agent transformateur de certains de ces symboles. Je voulais que cette maîtrise soit une exploration d'un aspect particulier de mon identité brésilienne, j'ai donc décidé d'investiguer le sentiment de malaise qui m'a encouragé à rêver d'une vie hors du Brésil. Ce malaise qui m'a accompagné pendant les trente premières années de vie est causé par présence des symboles coloniaux dans la mentalité des Brésiliens. La problématique de cette recherche s'intéresse donc à développer des moyens pour transformer des symboles coloniaux présents dans l'imaginaire collectif brésilien par les arts imprimés.

Dans le chapitre 1, j'expose le cadre théorique de cette recherche-crédation qui repose principalement sur les écrits à propos de la décolonialité de Catherine Walsh et de Walter D. Mignolo *On Decoloniality : Concepts, Analytics, Praxis* (2018), et de Rolando Vázquez, dans son *Vistas of Modernity, decolonial aesthetics and the end of the contemporary* (2020), qui m'ont permis d'identifier l'élément clé du processus de décolonisation de mon imaginaire, soit le concept de *delink**. Je présente également comment la décolonialité est incarnée dans ma pratique d'appropriation et de détournement des représentations du pouvoir colonial des peintures historiques et des archives coloniales brésiliennes. Pour démontrer comment la décolonialité peut être exprimée dans un discours artistique, je présente une analyse croisée des artistes visuels Carl Beam et Rosana Paulino afin de souligner les éléments techniques et conceptuels de leurs pratiques qui coïncident avec la mienne : l'appropriation des images-sources créées par le système colonial et la réutilisation de ces images dans de nouveaux récits visuels. Je démontre, dans ce chapitre, pourquoi et comment l'affiche occupe une place d'importance dans ma pratique artistique, ainsi que mon approche hybridée des techniques des arts d'impression. Ce chapitre présente enfin une réflexion sur les contenus des images que je crée et sur leur matérialité.

Dans le chapitre 2, je démontre l'évolution de mon approche décoloniale et *queer* à partir des projets concrets réalisés dans cadre de la maîtrise. J'aborde la manière que j'ai développée pour désobéir à certaines conventions disciplinaires en arts imprimés*. La désobéissance est une stratégie de déconnecter d'une matrice coloniale qui, dans ce cas, est l'ensemble des conventions en arts imprimés. Une des manières de désobéir à ces conventions est d'utiliser la toile de sérigraphie comme un pinceau : dans ma pratique en arts d'impression, je ne cherche pas à cloner des copies identiques, mais plutôt à créer des pièces uniques, par des variations techniques volontaires et par l'hybridation de procédés picturaux. De cette manière, avec un même écran de sérigraphie, j'imprime de multiples images qui se ressemblent, mais qui sont toutes différentes les unes des autres, tant par la composition que par l'exploration des couleurs.

Dans le chapitre 3, je démontre comment j'incorpore une posture *queer* dans ma pratique artistique, en me servant de mon point de vue en tant que personne homosexuelle. La définition d'art *queer** que ce mémoire utilise est celle développée par Isabelle Alfonsi, dans son livre *Pour Une Esthétique de l'émancipation* (2019). Pour Alfonsi, le *queer* est l'insulte communément lancée contre les personnes non-hétérosexuelles, mais qui devient son point de vue critique et de création. Je démontre dans ce chapitre comment l'influence des actions d'artistes comme Akimbo et Act UP ont influencé ma pratique artistique de création d'imprimés avec des thématiques engagées. L'autre axe théorique de cette recherche-crédation est l'aspect émancipatoire de la création artistique par l'action politique, et ce, à travers une posture de désidentification* des représentations hétéronormatives. Ce concept de désidentification est un de éléments clés de ma recherche-crédation, car il répond au principe de déconnexion d'une matrice coloniale différemment que ne le fait la simple désobéissance. Par exemple, la rencontre avec le travail de l'artiste états-unienne Lynda Benglis, qui détourne des représentations de genre dans certaines de ses photos publicitaires, m'a permis d'entrevoir des stratégies pratiques pour incarner la désidentification. Finalement, dans une dimension pratique, je présente une autre manière de désobéir aux conventions en arts imprimés en convoquant volontairement l'erreur, la bavure et la malfaçon comme éléments légitimes de la composition.

Cette recherche m'a permis de développer des éléments pratiques et théoriques pour poursuivre mes investigations dans le vaste champ de la décolonialité, avec une approche *queer*. Je me sens outillé pour poursuivre mes recherches en atelier, car la direction que prend ma création est plus nette : je suis conscient des enjeux de société auxquels ma pratique fait et fera face et comment je peux me positionner,

mais également comment agir en tant que transformateur d'imaginaires. J'ai compris que, pour décoloniser les imaginaires, il est d'abord nécessaire de transformer mon propre imaginaire et ma recherche-crédation m'a offert ce chemin.

CHAPITRE 1

La décolonialité

1.1 Qu'est-ce que la décolonialité ?

La décolonialité comme je l'applique dans le cadre de cette recherche-crédation a été décrite en profondeur dans les livres *On Decoloniality : Concepts, Analytics, Praxis* de Catherine Walsh et Walter Dignolo (Duke University Press, 2018) et *Vistas of Modernity : decolonial aesthetics and the end of contemporary* de Rolando Vázquez (Mondriaan Fund, 2020). À partir de mes lectures et de mes réflexions, une première notion fondamentale de la décolonialité s'est installée dans mon esprit, celle élaborée par le penseur péruvien Aníbal Quijano dans le chapitre « Coloniality of power, Eurocentrism and Latin America », du journal *Nepantla : Views from South* 1 :3 (2000). Selon Vázquez, Quijano affirme qu'il n'existe pas de colonialité sans la modernité :

La pensée décoloniale part de la conscience qu'il n'y a pas de modernité sans colonialité (Quijano, 2000), que l'histoire du progrès de la civilisation occidentale ne peut s'expliquer sans la violence de la colonialité ; qu'il n'y a pas de possession sans dépossession ; qu'il n'y a pas de prétention à l'universalité ou à la contemporanéité sans rature (Vázquez, 2020, p.6). (Ma traduction)

À partir de ce point de départ, mes lectures m'ont amené à identifier un des principes de la décolonialité que je pouvais mettre en pratique dans mon travail artistique en arts visuels. C'est le principe de *delink* (déconnecter) présenté et approfondi par Mignolo : il s'agit d'un acte volontaire de déconnection et de désobéissance par rapport à certains paramètres eurocentriques modernes, surtout sur les plans technique et esthétique que je mets en application dans la création d'images en arts imprimés. Ce principe est un moyen de mettre la décolonialité en action en se détachant volontairement des conventions propres aux disciplines créées dans le contexte de la modernité européenne. Selon Mignolo et Walsh :

La rhétorique de la modernité construit des champs de représentation pour légitimer et justifier les visées globales qui rasent (par la diplomatie, la dette ou la guerre) tout ce qui entrave sa marche, qui est la marche de la colonialité. Par conséquent, les tâches de défaire et de s'écarter de l'eurocentrisme ne peuvent être réduites à une critique eurocentrique de l'eurocentrisme (par exemple, la « démodernité »), ce qui est nécessaire, mais très insuffisant. Ce qui est essentiel à ce stade, c'est la critique non eurocentrique de l'eurocentrisme ; qui est la décolonialité dans sa diversité planétaire d'histoires locales bouleversées par les expansions globales de l'Atlantique Nord. (Mignolo et Walsh, 2018, p. 151). (Ma traduction)

Dans le cas de ma recherche-création, je veux me déconnecter d'une matrice coloniale et, pour ce faire, j'ai débuté mes explorations par la transformation d'un des symboles coloniaux les plus facilement identifiables : le drapeau national du Brésil. Selon Mignolo, se déconnecter de quelque chose implique de se reconnecter à une autre, où défaire quelque chose présuppose en faire quelque chose de nouveau. Cela amène à la compréhension de *ce dont* on prétend se déconnecter. C'est pour cette raison que je propose une déconstruction du drapeau brésilien pour en faire de multiples versions nouvelles. La décolonialité se réalise dans une *praxis* continue : « Après le défaire vient le refaire : la r -existence. Déconnecter nécessite de savoir de quoi et comment déconnecter » (Mignolo et Walsh, 2018, p. 115). J'ai donc appris lors de ces lectures qu'une approche décoloniale devrait proposer de nouvelles formes d'*existence*, même si je ne savais pas encore lesquelles. Cette volonté de bâtir un discours artistique décolonial m'a mené à la rencontre des autrices Tina Seppälä, Melanie Sarantou et Satu Miettinen à travers le livre *Arts-based methods for decolonising participatory research*, 2021. Selon ces autrices, la théorie décoloniale cherche des alternatives aux traditions européennes en exigeant le dépassement de la simple dénonciation des oppressions d'origine coloniale en proposant plutôt des formes de résistance à la domination coloniale (Seppälä *et al.*, 2021, p. 4, en citant McEwan, 2019, p. 91). Avec la contribution de ces autrices, les notions de dépassement de la dénonciation et de proposition de nouveaux récits sont devenues les stratégies principales de ma pratique en arts visuels. La création de nouvelles formes d'existences peut être traduite par la création de nouvelles représentations visuelles qui dénoncent et qui résistent à la domination coloniale, soit la domination de race, celles de genre ou de classe sociale.

L'objectif de la décolonialité n'est pas de donner une vérité universalisante, mais de connecter différentes expériences de résistance à la domination coloniale pour mieux comprendre les complexités socio et géopolitiques héritées des systèmes de colonisation et pour contester les postures totalisantes de la modernité (Walsh & Mignolo, 2018, p. 1). Les auteur.e.s Mignolo et Walsh soulignent l'importance de situer leur lieu de parole en tant que chercheur.e.s associé.e.s à des universités qui sont des institutions d'encadrement du savoir cr ees pendant la modernité européenne et répandues autour de la planète comme lieu privilégié de l'avancement de la pensée humaine conditionnée aux canons académiques et, ce faisant, coloniaux. Pourtant, Mignolo et Walsh soulignent également que la contribution réflexive qu'ils apportent sur la décolonialité est inspirée des histoires des Amériques (y compris des  tats-Unis) et des Caraïbes depuis le 16^{ me} siècle, lorsque les modèles modernes/coloniaux (c'est-à-dire de la colonialité) ont émergé. De la même manière, je considère que ma pratique artistique, par son approche décoloniale, doit

être vue et interprétée selon la place socio-historique qu'elle occupe, bâtie à partir de certains de mes privilèges sociaux qui sont partie prenante de ma pratique.

Cette prise de position m'inspire à faire comme elles et eux : ma recherche-crédation en arts visuels ne prétend pas être une réponse universalisante en arts visuels, mais plutôt une voix parmi tant d'autres qui pourront révéler des brèches de la modernité eurocentrique et des moyens de la déconstruire. C'est une pratique qui utilise bien sûr certains de mes privilèges, mais dans une démarche de démantèlement des liens avec la modernité eurocentrique. Mon choix d'étudier au Québec une thématique brésilienne vient du fait que j'ai choisi de vivre en tant qu'immigrant à l'extérieur de mon pays d'origine. Je suis maintenant Brésilien, mais à distance. D'autres immigrants quittent leur pays pour des raisons diverses, dans mon cas, c'était mon incapacité à trouver des moyens de vivre paisiblement avec la pensée coloniale des Brésiliens. Cette pensée coloniale m'est devenue évidente dans une distance par rapport à ma culture et cette distance me sert comme point de vue analytique et critique. J'ai choisi les études universitaires pour pouvoir encadrer cette recherche dans des paramètres conceptuels et pratiques qui pourraient me permettre de développer une méthode de travail personnelle en arts visuels afin de combler mon besoin d'agir en tant que transformateur des symboles coloniaux. Comme décrit plus haut dans ce texte, je suis également conscient des limites et des potentiels de réaliser une telle recherche au sein d'une structure coloniale comme l'université. J'ai donc choisi l'université la plus progressiste du Québec, dans un programme d'études en arts qui accueille des pratiques artistiques multiples et déviantes. C'est aussi l'une des plus importantes universités francophones au Canada, connue comme l'université *du peuple* par l'engagement de ses membres envers les enjeux sociaux. C'est dans un contexte universitaire sensible aux thématiques décoloniales et *queer* que j'ai pu développer ma propre méthode avec les arts imprimés. Tous ces facteurs ont contribué au développement de cette recherche et ne doivent pas être négligés, mais plutôt se voir pris en considération comme fondamentaux pour que les conclusions et les constats de cette recherche puissent avoir lieu et être partagés dans ce mémoire. D'autres éléments qui permettent de mieux situer ma pratique et mon discours artistique dans le contexte où je vis – hors Brésil – seront approfondis dans la section 2.2 de ce mémoire : *Mon héritage colonial et la reconnaissance de mes privilèges blancs*.

Selon Mignolo, Walsh et Vázquez, la décolonialité comme prise de position contre la modernité européenne est un phénomène déployé de manières spécifiques selon les contextes particuliers. Pourtant, la décolonialité est un enjeu commun à toutes les ex-colonies de l'Europe occidentale dans le tiers monde

(Walsh & Mignolo, 2018, p.10), et elle vise à dépasser l'ordre moderne et colonial. Pour ce faire, la décolonialité propose la récupération des cultures et des modes de pensées et de vie effacés par le récit officiel et l'histoire par la suppression des modes fixés par la pensée moderne européenne. « La décolonialité est le mouvement de mise en place des mondes de sens évincés, déracinés, effacés par la modernité » (Vázquez, 2020, p. 6).

1.2 La décolonialité comme posture de recherche-crédation

J'emploie la décolonialité dans ma pratique artistique, car cette approche répond à mon besoin de donner une portée politique à ma création. Avant ma maîtrise en arts visuels, j'avais comme paramètres la virtuosité du geste, la dextérité manuelle pour manipuler lignes, formes et volumes afin de représenter des ressemblances avec des objets réels, la capacité d'attirer des acheteurs potentiels ou d'autres impératifs, tous chapeautés par une notion très stricte de beauté et d'art, selon une esthétique moderne. L'esthétique moderne ici est celle qui célèbre et perpétue de grandes catégories visuelles acceptées dans l'histoire de l'art ou qui répondent à des paramètres de beauté déterminés par l'industrie de la mode (mais pas seulement), associés aux mécanismes de diffusion, de marketing, de publicité et d'encouragement à la surconsommation. Je ressentais que, malgré mes efforts pour créer de belles images qui réussissaient à trouver des acheteurs, c'était une pratique désincarnée, sans propos et sans profondeur.

Avec la décolonialité, je me sens en possession des outils conceptuels qui me permettent d'avoir un regard critique sur des aspects de ma culture d'origine, entre autres sur l'histoire de la colonisation du Brésil, et de reconnaître que je suis également un produit et un acteur de l'histoire coloniale de mon pays. En adoptant la décolonialité, je trouve une légitimité dans mon discours d'artiste issu du Sud global et qui peut utiliser ses privilèges blancs pour, à partir d'un point de vue distancié, lancer un regard critique sur l'histoire officielle du Brésil. Bien que je fasse partie de l'ethnie blanche qui a perpétré des crimes coloniaux et qui perpétue des structures coloniales de pouvoir, je choisis la décolonialité pour me permettre de construire un contre-discours à la colonialité brésilienne, en déjouant ou en réinterprétant à ma manière certains paramètres eurocentriques, en devenant un allié des personnes opprimées par la colonialité.

Dans les images que je crée à l'aide des procédés numériques et analogiques d'impression, je cherche à dénaturiser les représentations du pouvoir dans les images historiques créées par des artistes européens et brésiliens pendant l'*invention* du Brésil, depuis l'arrivée des Européens, surtout les Portugais en 1500,

jusqu'à 1889, date de la proclamation de la république du Brésil. Je récupère des lettres, des documents, des cartes, des blasons, des photogravures, des sceaux, des en-têtes officiels et des drapeaux ainsi que de la production visuelle de l'époque, comme des peintures historiques et des gravures, pour révéler le nettoyage idéologique de l'histoire officielle blanche, surtout l'effacement et les crimes coloniaux perpétrés par les Européens et leurs descendants de l'élite brésilienne. En tant que représentant de la classe aisée brésilienne et héritier des privilèges octroyés historiquement aux blancs, je ressens la responsabilité historique de combattre les conséquences des actes de mes ancêtres. Je souligne la représentation aseptisée et cristallisée (pour ne pas dire *christianisée*) de la colonisation européenne au Brésil, surtout le génocide et l'effacement culturel des populations autochtones et celles, séquestrées, de l'Afrique. Je crée des liens symboliques qui rendent explicites le rapport entre l'héritage colonial et les inégalités socio-économiques et historiques dans la société brésilienne.

1.3 Modes de mise en pratique de la décolonialité dans les arts imprimés

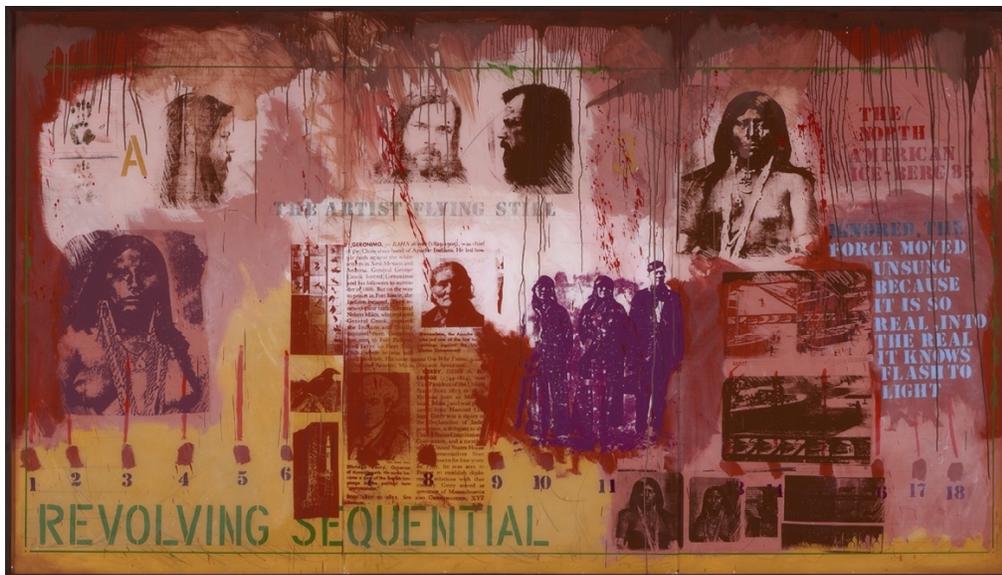
Dans le présent texte, j'ai opté pour organiser ma pensée en quatre sous-sections : « L'affiche comme moyen d'expression principal », où je décris avec précision comment j'utilise les arts visuels et de quelle manière ma pratique artistique se manifeste ; « Mon approche en arts imprimés », qui est une description du chemin de la création, surtout à propos des techniques que j'utilise ; « Contenu de mes compositions visuelles », où je décris en détails mon processus de création d'images (en particulier la pertinence des images-sources* pour cette recherche-crédation), ainsi que le partage d'une réflexion sur les aspects éthiques qui doivent guider la sélection d'images existantes et, finalement, dans « Matérialité de mes images imprimées », je présente une première réflexion sur la matérialité dans mon travail artistique.

Dans mon processus de recherche d'approches décoloniales chez d'autres artistes visuels, j'ai rencontré quelques pratiques artistiques qui sont devenues mes filiations artistiques. Plusieurs artistes et manifestations m'ont permis d'entrevoir des approches qu'on peut considérer comme des approches décoloniales tant à l'égard du discours artistique que dans les techniques artistiques employées. Parmi ces artistes, deux sont plus importants par leur contribution à l'avancement de ma recherche pratique en atelier : l'Autochtone canadien Carl Beam et la Brésilienne Rosana Paulino. Bien que la pratique artistique de Beam se concentre sur les représentations des personnes autochtones et que Paulino s'intéresse aux représentations de la femme noire, j'identifie des éléments de convergence entre leurs pratiques et la mienne : la création de nouvelles compositions visuelles sous la forme de récits d'images qui réunissent

sur un même plan des images-sources de différentes temporalités, de même que la récupération d'images réalisées par le système colonial juxtaposées à d'autres images afin de créer des nouveaux discours visuels. Ceci est un des apprentissages les plus significatifs de mes études à partir des œuvres de Beam et de Paulino. L'autre aspect-clé que je relie au travail de Beam et de Paulino est l'utilisation de l'image imprimée comme source matérielle dans la composition des nouveaux récits, ainsi que leur proposition d'hybridation des techniques visuelles. Tant chez Beam que chez Paulino, la rencontre des images-source de différentes époques sur un même plan crée, ou révèle, des liens entre présent et passé. Dans mon travail artistique, cet outil rhétorique d'approximation entre passé et présent est très puissant, notamment lorsque j'essaie de créer des liens symboliques ou de causalité entre des faits historique et leurs conséquences sur le quotidien.

Carl Beam² invite le spectateur à réfléchir à la façon dont la culture visuelle joue un rôle dans la révision des récits coloniaux. Le travail de Beam demande aux spectateur.trice.s de s'engager et d'examiner leurs propres préjugés, relations et rôles dans le colonialisme.

Figure 1.1 *The North American Iceberg*, 1985



Beam, C. (1985). *The North American Iceberg*. Peinture. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada. Source : <https://www.gallery.ca/collection/artwork/the-north-american-iceberg-1>

² Carl Beam est un artiste visuel canadien autochtone, né en 1943 et décédé en 2005, à l'âge de 62 ans.

Afin d'illustrer l'approche décoloniale chez Beam, j'ai choisi l'œuvre *The North American Iceberg* (1985) comme objet d'études et d'analyse. Formellement parlant, *L'Iceberg nord-américain* (Figure 1.1) est un assemblage de reproductions de photographies personnelles et historiques reflétant à la fois les cultures européenne et autochtone, ainsi que de diverses inscriptions textuelles sur le même plan que les images trafiquées. En combinant des images-sources différentes, Beam rapproche le passé et le présent et souligne le métissage culturel qui a façonné l'identité nord-américaine. Comme un iceberg, cette identité est en grande partie submergée sous les couches d'un passé colonial.

La pratique de Carl Beam influence ma pratique artistique par son approche hybridant photographie, collage, peinture et arts imprimés. De plus, la pratique de Carl Beam se tourne vers les représentations des peuples autochtones et le rapport avec la société des blancs. Je m'intéresse à sa pratique visuelle autour de la récupération et de la réappropriation des discours visuels des blancs (des nouvelles de journaux, des photos de registre policier, des portraits d'enfants autochtones dans les orphelinats, etc.) mis en contraste avec des références de personnes autochtones. Son travail de mise en relation de situations et de représentations hétérogènes pour créer son propre discours visuel vient nourrir cette recherche sur l'appropriation et la mise-en-relation comme procéder discursif visuel.

Pour sa part, Rosana Paulino³ examine comment les femmes noires au Brésil sont représentées dans l'histoire, les médias et la société, et construit un contre-récit à travers ses œuvres d'art, revendiquant la voix et le corps des femmes noires brésiliennes. Pour Paulino, le choix particulier de la nourrice esclave est un moyen de se connecter avec d'autres femmes noires qui ont également été marginalisées en raison de leur race et de leur sexe. Dans sa série *Atlantico Vermelho* (*Atlantique rouge*) (Figure 1.2), composée par différents assemblages d'images d'archives coloniales, Paulino récupère et regroupe les représentations des corps de femmes noires avec des références à la culture coloniale portugaise (les tuiles blanches et bleues et la caravelle) pour créer des liens symboliques entre l'entreprise coloniale et les humains

³ Rosana Paulino est une artiste plasticienne, éducatrice et conservatrice brésilienne. Elle est titulaire d'un doctorat en arts visuels de l'École des communications et des arts de l'Université de Sao Paulo et d'une spécialisation en gravure du London Print Studio.

objectivés et morcelés. Paulino réunit ces images imprimées sur des morceaux de tissus comme un *patchwork* de fragments dispersés, recousus les uns aux autres avec des fils noirs.

Figure 1.2 Sem Título (Sans titre), dans la série *Atlantico Vermelho*, 2016



Paulino, R. (2016). Sem Título (Sans titre), dans la série *Atlantico Vermelho*. Assemblage d'impressions sur tissus. Galerie Superfície, Sao Paulo, Brésil.

Source : <https://galeriasuperficie.com.br/en/exposicoes/rosana-paulino-atlantico-vermelho/>

L'ensemble de son œuvre est une manifestation artistique qui met en images de nouveaux rapports entre le corps de femmes noires et les éléments de la nature. L'œuvre de Paulino présente les femmes noires comme protagonistes de ses récits visuels dans une nouvelle subjectivité développée à partir de l'utilisation des archives coloniales. L'artiste propose de nouvelles manières de voir le corps de la femme noire colonisé par l'imagerie scientifique que Paulino reprend et transforme pour faire ressortir l'humanité effacée par le geste colonial. L'œuvre de Rosa Paulino nourrit ma pratique en arts visuels, d'abord par ses

gestes d'appropriation et de détournement des archives coloniales pour créer de nouveaux récits visuels à l'aide des arts imprimés. Dans les œuvres imprimées de Paulino, nous pouvons voir la stratégie visuelle de la mosaïque à nouveau employée comme manière de réconcilier des aspects de la colonialité qui ont été séparés et que Paulino réunit à nouveau dans son œuvre comme un rappel que la colonisation a frappé les femmes noires de manière plus profonde que tout autre groupe de personnes. L'autrice Catherine Albertini, dans son livre *Résistances des femmes à l'Androcapitoloscène*, (2021), fait une réflexion que rejoint le discours artistique de Paulino :

L'impact du colonialisme a finalement pesé bien plus lourdement sur les femmes que sur les hommes, en les excluant de l'accès aux terres, donc en détruisant leurs conditions de production de chagrin [sic], leur rôle économique les privant du commerce de leurs productions agricoles ou artisanales. (Albertini, 2021, p.27)

Particulièrement dans la colonisation brésilienne, les corps des femmes noires sont devenus la propriété des hommes blancs, coupés de toute volonté ou désir. Cette notion de propriété sur les corps des autres personnes n'a jamais disparu de l'imaginaire brésilien et l'abolition de l'esclavage au 19^{ème} siècle n'a pas transformé les mentalités de l'époque. Donc, même aujourd'hui, l'oppression d'une suprématie masculine blanche se fait présente. Cette oppression masculine, qui subordonne le corps des femmes, est la même oppression qui veut discipliner les corps *queer* et déviants de la matrice hétérosexuelle. À travers la pratique artistique de Paulino, j'ai réussi à identifier le regard masculin blanc derrière la création des représentations coloniales. Et cette réalisation m'a permis de comprendre pourquoi mon geste artistique devrait cibler les représentations de la masculinité idéale.

Lorsque je réfléchis sur cette masculinité idéale, je vois les stéréotypes du joueur de soccer, du conquérant (les *bandeirantes*, les chasseurs d'Autochtones), du chef de bande, du propriétaire de terres, du religieux et du militaire. Ce qui est plus intéressant est de constater que, dans mon entourage d'enfant et d'adolescent, ce sont plutôt les femmes qui ont été responsables de mon éducation en me formant comme futur macho* brésilien. C'était auprès des femmes engagées par ma mère que plusieurs heures de ma formation identitaire se sont écoulées. Donc, ma formation sur la masculinité idéale au Brésil a été une affaire de femmes, un *modus operandi* observé et conservé par tou.te.s. En faisant écho à Albertini, on constate que le poids de la colonialité sur les femmes s'exprime également dans la lourde responsabilité qui leur incombe d'éduquer des machos en devenir.

1.3.1 L’affiche comme principal moyen d’expression

Ma pratique artistique en arts visuels se manifeste à travers la création d’images imprimées en différents formats. L’affiche*, comme moyen d’expression privilégié, vient probablement de mon passé en tant que designer graphique, mais également d’un désir décolonial de créer des images qui pourront être vues dehors les murs des galeries et des musées, par des gens qui n’ont pas l’habitude de visiter des espaces d’exposition d’art visuel. L’affiche comme moyen d’expression vient répondre un besoin personnel d’être créateur de mes propres discours visuels et artistiques et de créer des images qui véhiculent ma pensée, mes valeurs et mes réflexions à propos de thématiques et d’enjeux qui me sont chers. Ma pratique artistique hybridant les techniques d’arts imprimés trouve écho dans les pratiques engagées de certains artistes de l’Amérique du Sud, notamment celles des Brésiliens Claudio Tozzi, Antonio Manuel et Cildo Meirelles, dans le contexte de la lutte contre la dictature militaire au Brésil dans les années 1970 (Calirman, 2012). Je reconnais l’héritage d’un médium qui a été largement employé dans les mouvements sociaux de contestation : les pratiques marginales de ces artistes ont inspiré mon choix par l’affiche et par l’affichage sauvage* dans l’espace urbain comme une démonstration de ma prise de parole citoyenne directe sur les enjeux de la société actuelle. Je suis conscient que mon geste de détournement d’images s’inscrit dans une continuité artistique, s’approchant des gestes du *Taller de gráfica popular* dans le massacre de Tlatelolco en 1968, qui s’approprient et qui détournent de l’affiche des jeux olympiques au Mexique⁴; des actions performatives du collectif chilien *CADA - Colectivo Acciones de Arte*⁵ (chaque – collective actions de l’art) en 1973, année du coup d’état au pays; des peintures d’Eugenio Dittborn⁶; des affiches monumentales d’Alfredo Jaar, *Es usted feliz ?* (Êtes-vous heureux?)⁷ ou celle de Cecilia Vicuña, *Chile Vencerá* (Le Chili vaincra)⁸. Dans ce mémoire, malheureusement je n’approfondis pas le dialogue entre ma pratique avec ces manifestations artistiques décrites ci-haut, bien que je reconnaisse leur importance. Je compte, cependant les inclure dans la continuité de ces études au niveau doctoral.

⁴ <https://muac.unam.mx/exposicion/imagenes-y-revuelta-la-grafica-del-68>

⁵ <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3342.html>

⁶ <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5f56b65782f0ea5b676e1a48/25/eugenio-dittborn>

⁷ <https://www.newexhibitions.com/e/61192>

⁸ <https://www.tate.org.uk/art/artists/cecilia-vicuna-21412/art-and-activism-chile>

Donc, mon option pour la décolonialité est d'élaborer des critiques non eurocentriques à propos de l'eurocentrisme à travers des images imprimées, en désobéissant aux règles disciplinaires des techniques établies en arts imprimés (*la bonne façon d'imprimer*) dans la création de détournements visuels sous la forme d'affiches et de tracts. Dans mes imprimés, mon discours artistique cherche à provoquer une transformation sociale à travers la transformation des imaginaires. Selon les auteures Beatrice Fraenkel *et al*, l'affiche est un moyen de faire parler les vérités sociales obscures et réduites en silence. Selon les autrices, l'acte de créer des affiches et de les poser sur les murs des villes relève d'une prise de position sociale. Les autrices illustrent le caractère politique de l'affiche en reprenant la phrase d'Henri Ballot : « Le journal est un imprimé ; l'affiche est un acte. Un acte vaut mieux que l'écrit ». (Fraenkel *et al.*, 2012, p. 9). Apposer les affiches que je crée sur les surfaces de la ville fait sortir mon discours artistique des murs de l'atelier pour opérer un acte citoyen de prise de parole décoloniale dans l'espace public.

Dans ma recherche-crédation à la maîtrise, j'ai développé des manières de désobéir épistémologiquement à certaines règles en arts imprimés. Par exemple, l'intégration de bavures ou de taches provoquées par mon geste volontairement imprécis lorsque je fais la peinture au pochoir : les résidus de peinture qui normalement doivent être évités sont plutôt convoqués à participer à mes compositions visuelles. Mes gestes volontairement erronés veulent produire une image imparfaite, ratées et à réjecter selon les canons des arts imprimés. Dans ma pratique, je veux briser le perfectionnisme sous-entendu des arts d'impression. De cette manière, je cherche à provoquer un inconfort chez le spectateur par l'adoption d'une esthétique déviante des attentes en arts imprimés. Cet inconfort est une invitation à voir les éléments visuels d'une nouvelle manière : à travers d'une dénaturalisation du regard.

Dans mon travail en arts imprimés, par l'expérimentation libre en atelier de nouvelles variations que je peux créer par le détournement des règles de la pratique des arts imprimés, mes compositions visuelles sont des opportunités de poursuivre la recherche visuelle : en suivant mon instinct, je fais des répétitions de buts de textes ou d'images pour chercher des textures visuelles inattendues ; j'embrasse les imperfections comme éléments visuels intégrés à mes compositions ; j'explore des agencement imprévus entre les éléments visuels pour permettre une pensée continuellement active dans le faire. Dans cette perspective, il n'y a pas une seule image finale qui résume la totalité de ma recherche visuelle sous l'aura d'œuvre d'art unique, mais plutôt de multiples propositions qui témoignent de la vivacité de la recherche en continue.

Inspiré par la lecture de *The Queer Art of Failure*, de Jack Habelrstrom (2022), auquel nous reviendrons dans le chapitre 4, j'ai décidé de mettre en œuvre le principe de non-conformité avec les conventions du marché de l'art par mon geste anticapitaliste de distribuer gratuitement des images imprimées lors d'expositions, ou par l'utilisation de celles-ci pour des infiltrations éphémères dans l'espace urbain en les collant sur différentes surfaces de la ville. Dans cette perspective, je considère ma pratique en arts imprimés comme un contre-discours par rapport au sens et à la valeur communément acceptés en arts visuels.

1.3.2 Mon approche en arts imprimés

Dans ce sous-chapitre, je fais l'exercice de décrire en détail les processus de création d'images. Il faut savoir que ma méthode de travail implique une dimension numérique et une dimension artisanale en atelier. Tout d'abord, j'utilise des outils numériques, notamment des logiciels de traitement de l'image. Ensuite, ma pratique consiste en la fabrication d'images en atelier, avec de la peinture sur du papier, en utilisant les matrices créées à l'ordinateur.

Mon processus de création débute par une recherche thématique sur l'Internet. Je consulte des articles, des mémoires de maîtrise en anthropologie, en sociologie, sur l'histoire du Brésil, en arts, et dans d'autres domaines de connaissances pour recueillir des éléments conceptuels, historiques ou matériels qui viendront alimenter ma production. Cette recherche thématique est importante et m'aide à structurer le cadre conceptuel de mes images. Pendant cette étape de recherche thématique, j'ai souvent des intuitions préliminaires que j'esquisse sur papier pour essayer de les visualiser. Ce geste d'esquisser me permet d'évaluer leur pertinence et la validité de mes intuitions. Lorsqu'une composition s'installe dans mon esprit, je passe à la recherche active d'images-sources sur l'Internet. J'essaie de chercher des mots-clés dans les trois langues que je parle (le portugais, le français et l'anglais) afin de trouver des images-sources les plus variées et pertinentes possible. La plupart des images créées dans le contexte colonial brésilien sont déjà du domaine public. Or, bien qu'il agisse d'images créées originalement par des hommes blancs issus de la classe aisée brésilienne, tout comme moi, je ne vis aucun conflit éthique dans mon acte de désobéissance épistémique : mon appropriation et le détournement visuel que j'opère visent précisément à transformer une idéologie coloniale naturalisée dans les images-sources que je reprends.

Une fois que j'ai trouvé une quantité d'images inspirantes en lien avec mon propos (cette étape est basée sur mon évaluation de la qualité, de la résolution et de la pertinence des images-sources trouvées), je fais

des exercices d'exploration visuelle sur un canevas numérique vide, en suivant mon intuition, librement. Le support numérique permet de faire des découpes dans les images-sources pour sélectionner des éléments, les extraire de leur contexte d'origine et les mettre en relation avec d'autres images, qui sont elles aussi extraites de leur contexte. Avec des techniques de retouche numérique, j'assemble, j'adapte et je redessine des éléments qui vont contribuer à la composition de mon discours visuel sur le canevas numérique. Comme dans un exercice de collage, je manipule les morceaux d'images et, après de multiples tentatives, j'arrive à une composition visuelle convaincante. Il est sous-entendu que ma pratique antérieure en composition visuelle comme designer graphique joue un rôle crucial ici, car je me sers du langage visuel graphique et des règles de création visuelle telles que décrites entre autres par le designer italien Bruno Munari dans son livre *Design as Art* (1966) qui m'a beaucoup influencé comme designer graphique. J'appelle ces compositions « études numériques ». À partir de ces études, je débute l'étape de création artisanale de mes images. Je produis les clichés qui vont servir à la création des écrans de sérigraphie ou des tampons avec lesquels je ferai des impressions en atelier.

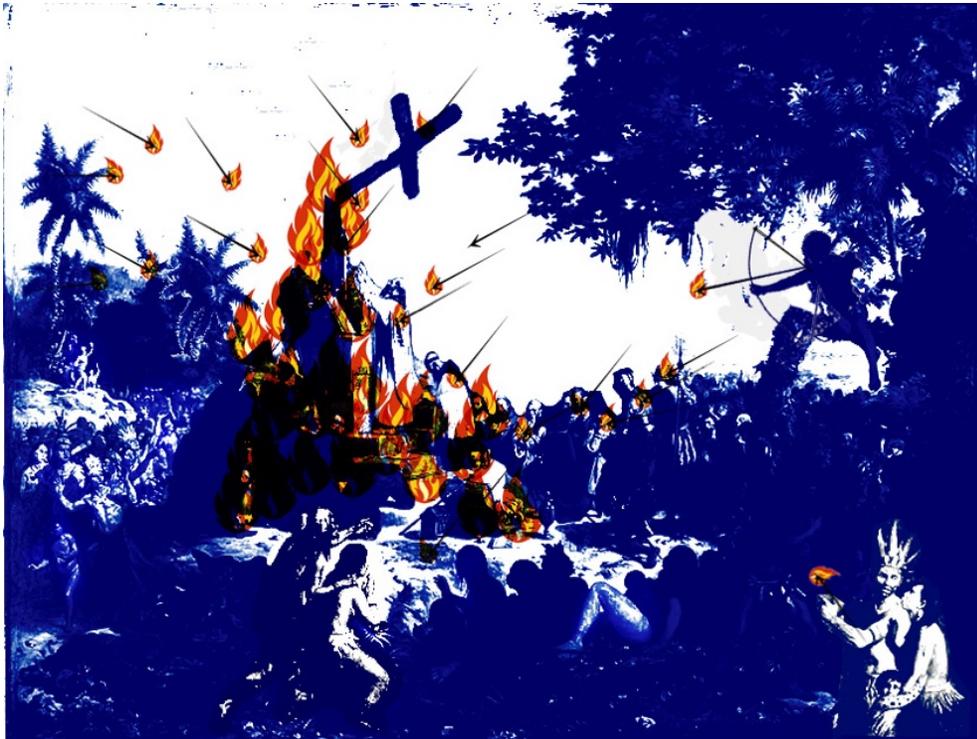
Je trouve un grand plaisir dans la pratique artisanale en atelier avec peinture et papier. Le passage du medium numérique vers le medium artisanal me procure les sentiments d'autonomie et de grande liberté dans la création d'images, car je sais que des découvertes sémantiques inattendues peuvent émerger de mes explorations en atelier d'impression. Avoir des taches résiduelles de peinture ou d'encre sur les bras, les mains et les doigts me font sentir en action : ces résidus viennent me rappeler le chemin parcouru. Dans ces moments en atelier, j'essaie d'explorer l'hybridation de techniques en passant des gestes faits en sérigraphie aux gestes au pochoir, suivis de gestes en étampe pour revenir à la sérigraphie. Ce cycle de gestes interreliés, passant d'une technique à l'autre, me permet d'explorer des chemins inconnus avec des résultats imprévisibles.

1.3.3 Contenu de mes compositions visuelles

Les images-sources qui m'intéressent sont celles créées dans le contexte colonial du Brésil dès le début de la colonisation européenne en 1500 jusqu'à la proclamation de la république du Brésil en 1889. Ces images, souvent des peintures historiques, sont normalement utilisées au Brésil à titre de documents *du réel* pour illustrer des relations sociales qui n'existent plus, mais qui ont été la norme pendant la colonisation brésilienne. Or, cette norme demeure fondamentalement présente dans la société brésilienne. Mon intention est de m'approprier de ces images coloniales et de les détourner afin de dénaturiser le rapport

de pouvoir caché dans ces représentations coloniales. Dans ma pratique artistique, je souhaite déconstruire la naturalisation du pouvoir blanc dans les représentations coloniales brésiliennes, par l'appropriation et le détournement des éléments graphiques qui légitiment la dépossession (les documents, les sceaux, les cartes, etc.).

Figure 1.3 Étude numérique d'appropriation et de détournement 1, 2022



Alvaro (2022). *Étude numérique*. Appropriation et détournement de la peinture de Victor Meirelles (1861) *La Première Messe*. Musée National de Beaux-Arts, Rio de Janeiro, Brésil.

Dans mes images, j'essaie également de mettre en pratique le concept du blasphème* tel qu'énoncé par Donna Haraway dans son texte « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX^e siècle » présent dans le recueil *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes* (1985, 2006). Le blasphème ne peut exister que grâce à la croyance dans le pouvoir des paroles et des images. Cette posture critique utilise les rejets produits par la normativité d'un code moral et les détourne pour questionner, transformer et reconstruire le code (Haraway, 1985, p. 29). C'est dans cette perspective que j'insère la bavure, l'impression mal réalisée, la malfaçon intentionnelle de même que des rejets d'impressions que je réemploie et réintègre dans mes compositions comme des éléments graphiques qui

troublent la composition visuelle. Ces éléments viennent perturber l'intégrité de l'image en la désacralisant.

Je dois préciser que, pendant les dernières semaines de la session d'automne 2022, j'ai fait la rencontre avec le livre *Decolonizing Methodologies - Introduction Research and Indigenous Peoples*, écrit par la chercheuse australienne d'origine autochtone Linda Tuhiwai Smith (2021). Lors de ma lecture, j'ai pris conscience d'un conflit éthique important dans ma recherche-création par l'utilisation des représentations coloniales des peuples autochtones ou des personnes noires.

Selon l'auteure, la recherche en sciences humaines a été traumatisante pour plusieurs personnes descendantes des peuples originaires, particulièrement par les méthodologies de recherches anthropologiques qui se sont servi des personnes autochtones comme objets de recherche et de développement de nouveaux savoirs. Ces recherches anthropologiques ignorent l'aspect situé des connaissances des peuples autochtones, et cherchent à créer de nouveaux savoirs de manière plutôt totalisante et universalisante, excluant d'autres manières de comprendre et de sentir le monde. Ces recherches prétendent être utiles à la compréhension de l'humain, selon l'optique moderne, et donc colonial, et prétendent aussi ne pas avoir d'impacts négatifs sur les personnes qui ont contribué au développement de ces savoirs.

En d'autres termes, la recherche n'est pas un exercice académique innocent ou lointain mais une activité qui a un enjeu et qui se déroule dans un ensemble de conditions politiques et sociales. (...) la recherche ne peut plus être menée avec les communautés autochtones comme si leurs opinions ne comptaient pas ou que leurs vies n'avaient pas d'importance. (Smith, 2021, p. 10) (Ma traduction)

Ma problématique est que, dans une série d'images composées de dix affiches que j'étais en train de réaliser dans l'activité de travaux dirigés ⁹, j'avais utilisé certaines images de personnes autochtones afin de rendre hommage aux luttes et aux mouvements de résistance à la colonisation menés par les peuples originaires du Brésil. Ces images étaient extraites des archives coloniales et de la presse brésilienne. Cependant, la rencontre avec la pensée de Smith m'a mené à me questionner sur l'utilisation de ces images-sources représentant des personnes d'origine autochtone ou afrodescendant.e.s. Ce profond malaise éthique vient de la réflexion que, lorsque j'utilise des images de personnes autochtones ou

⁹ Travaux dirigés 1 et 2 sont les titres de cours suivis dans le cadre de ma maîtrise en arts visuels et médiatiques.

afrodescendant.e.s, sans qu'elles soient participantes à mon projet, je reproduis le geste colonisateur où ces personnes sont utilisées comme objet de recherche et non pas comme sujets participants avec leur propre individualité en regard à leur représentation culturelle. Après ma rencontre avec le texte de Linda Tuhiwai Smith, j'ai décidé d'arrêter la création de cette série car je ne ressentais plus la légitimité de porter un récit sur la décolonialité qui réutilise ces représentations sans réciprocité avec les communautés concernées.

Grâce au sentiment d'imposteur provoqué par la lecture du texte de Smith, de nouvelles pistes de développement ont commencé à germer dans mon esprit, telles que l'exploration de micro-récits biographiques et fictionnels comme moyen d'aborder la décolonialité par un ancrage dans ma réalité. En effet, comme l'écrit Smith :

Deux moyens importants qui ne sont pas toujours abordés par la recherche scientifique sont liés au « rapport » aux gens et au « partage des connaissances ». Les deux voies supposent un principe de réciprocité et de rétroaction. (...) Le partage des connaissances est aussi un engagement à long terme. Il est beaucoup plus facile pour les chercheurs de distribuer un rapport et pour les organisations de distribuer des dépliants que de s'engager dans des processus continus de partage des connaissances. (Smith, 2021, p. 16) (Ma traduction)

Figure 1.4 Étude numérique d'appropriation et de détournement 2, 2022



Alvaro (2022), *Étude numérique*. Appropriation et détournement de l'aquarelle de J.-B. Debret, (1835) *Dîner colonial*. In *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (1835), de Jean-Baptiste Debret.
Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Brazilian_family_in_Rio_de_Janeiro_by_Jean_Baptiste_Debret_1839.jpg

Cette nouvelle approche me libère des enjeux éthiques problématiques décrits ci-haut et me rend plus légitime d'explorer des sujets qui sont plus proches de mes expériences vécues ou imaginées. Je peux ainsi proposer un point de vue décolonial plus singulier et plus pertinent à propos des symboles coloniaux brésiliens. À partir de là, je m'intéresserai plus particulièrement à l'archétype de la masculinité idéale, virile, patriarcale et intouchable du macho brésilien. En tant que personne homosexuelle, je commence à identifier plus clairement mon rapport personnel aux héritages coloniaux qui peuplent l'Imaginaire collectif brésilien. L'oppression de genre dont j'ai été la cible pendant les années vécues au Brésil jusqu'à ma trentième année est une manifestation de la prégnance de l'archétype du macho dans la mentalité courante des Brésiliens. C'est dans cette nouvelle orientation de ma recherche-création que les études *queer** seront d'une grande pertinence.

1.3.4 Matérialité de mes images imprimées

Dans ma pratique, la matérialité de mes images imprimées est le résultat de plusieurs transcriptions de l'image entre les supports analogique et numérique. Les images-sources dont je me sers ont d'abord été créées sur support analogique sous la forme de peinture historique ou d'archives coloniales. Un.e photographe a pris un cliché numérique de ces images historiques et d'archives et l'a publié sur un site Internet. En visitant ce site Internet, je récupère des copies numériques de ces photos pour les manipuler sur Photoshop. Les images-sources numériques et manipulées par moi seront imprimées sur du papier blanc afin de créer le cliché pour la sérigraphie ou pour créer les tampons que j'utiliserai en atelier.

Dans la pratique de l'éponge, les artistes utilisent habituellement des matrices rigides et des gabarits qui permettent d'assurer le bon alignement des formes à imprimer. Cette rigidité dans l'utilisation des tampons vise à produire des textures visuelles symétriques entre les images imprimées. Dans une posture décoloniale qui découle du concept de *delink*, je refuse d'utiliser une grille pour mon estampillage. Je crée, plutôt, des zones visuelles aléatoires, chaotiques, voire illisibles, par la répétition libre du geste de l'éponge sur le papier. Je m'intéresse plus aux variations possibles que chaque coup de tampon va produire plutôt qu'à la bonne adhérence de l'encre sur la surface. Je veux que mes textures visuelles ne soient ni symétriques, ni arrangées sur une grille. Le geste d'éponger sans un gabarit me permet de libérer l'image époncée d'une fonction préalable et de l'intégrer à mes compositions d'une manière non-conventionnelle. Un effet de mon utilisation de l'éponge est une contamination de certains éléments visuels d'un projet à l'autre, par exemple lorsque je réutilise les mêmes tampons pour créer les mots « gay » dans le projet

Mère, je suis gay ainsi que dans le projet *Père, comment...* Dans ma pratique artistique, l'utilisation des étampes me permet d'inclure du texte dans les compositions visuelles, parfois comme titre intégré à l'image, parfois comme élément graphique indépendant ou encore comme une cellule dans une structure visuelle complexe.

Un autre geste décolonial est mon utilisation de papiers qui ne respectent pas la hiérarchie prédéterminée entre les papiers fins et les papiers de travail préparatoire à l'impression. Dans mes créations imprimées, la qualité matérielle de chaque papier détermine son utilisation plutôt que son statut dans le domaine des arts d'impression, plus spécifiquement de l'étampe qui a un code d'éthique et de pratique très normé. Mon objectif est de me défaire de cette norme et de cette hiérarchie de valeurs des papiers. Je choisis les papiers selon d'autres paramètres, comme la texture et la couleur de la matière - la pâte de papier utilisée. Pour mes affiches, j'ai choisi d'utiliser les papiers dits pauvres, soit ceux reconnus comme papiers de travail en arts d'impression. Habituellement, les papiers bon marché servent, entre autres, à préparer le parcours de création qui mènera à une édition finale, c'est-à-dire à la série d'images que les imprimeurs.e.s seront fier.e.s d'imprimer sur du papier noble (Canson, Fabrian et Bristol, pour en nommer quelques-uns) pour la numéroter et la mettre en exposition et en vente par la suite. Dans le contexte des arts d'impression, la série d'images qui compose l'édition finale fait office d'œuvre sur laquelle reposerait l'aura d'œuvre d'art imprimée, avec la signature de l'artiste apposée au crayon à la mine. Mon travail artistique, dans le cadre de cette maîtrise en création, subvertit la classification des types de papiers : j'utilise les papiers pauvres comme protagonistes et non seulement comme *des papiers de travail*. Je m'intéresse à leurs qualités visuelles et tactiles et surtout aux potentiels sensibles et sémantiques qui émergent du rapport entre ces qualités matérielles et les différents types d'encre que je compte utiliser.

CHAPITRE 2

Évolution de la pratique : le développement de mon approche décoloniale et queer

Ce chapitre a pour objectif de révéler les éléments cruciaux qui ont constitué les deux grandes périodes de ma recherche-crédation à la maîtrise afin de montrer l'évolution de la pratique et la transition réflexive de l'approche décoloniale vers l'approche *queer*. Ce passage engage un processus de décolonisation de mon propre imaginaire, en partant des aspects collectifs, comme l'identité nationale, vers une expérience plus personnelle, ancrée dans ma mémoire et mon imaginaire forgés à la marge de l'hétéronormativité.

2.1 Réflexions et déconstruction du drapeau brésilien

Au tout début de cette recherche, bien qu'accompagné par mes premières lectures, je ne savais pas comment entamer mon propre parcours de recherche pratique, car je n'arrivais pas à saisir comment approcher la décolonialité en arts visuels. J'ai choisi de débiter mes recherches en atelier par l'exercice de déconstruction et de reconstruction du drapeau brésilien de manière entièrement empirique. Cette exploration m'a permis d'expérimenter un type de geste artistique assez répandu chez les artistes brésiliens : celui d'utiliser le drapeau national comme canevas pour exprimer des discours artistiques. J'ai donc décidé de suivre ce mouvement afin de créer mes propres versions du drapeau brésilien sous la forme d'affiches peintes sur papiers. Ma seule contrainte de départ a été de ne pas utiliser les éléments graphiques du drapeau brésilien dans leurs couleurs originales. Je me suis donné la liberté d'essayer tout autre type de détournement et de mise en relation entre les éléments graphiques du drapeau à l'aide des procédés de pochoirs et de sérigraphie. Je me sers de mon bagage en tant que designer graphique pour créer des compositions diversifiées par la manipulation des principes visuelles comme l'équilibre, la palette de couleurs et la typographie. Cela est une de forces de ma pratique en arts visuels.

Le drapeau officiel du Brésil a été originalement créé par l'artiste français Jean-Baptiste Debret en 1820, commandé par le roi du Portugal Don Juan VI :

Dans un champ vert, un losange jaune sur lequel était posé un blason très semblable à celui des Braganças brésiliens : une croix de l'Ordre du Christ sous une sphère armillaire, entourée de dix-neuf étoiles, soutenue par une branche de canne à sucre et tabac, réunis à la base par un dragon et surmontés d'une couronne royale. (Poliano, 1986, p. 62). (Ma traduction)

Tous les éléments graphiques qui sont représentés sur ce drapeau portent chacun des significations spécifiques avec le but de représenter visuellement le pouvoir des familles de la noblesse portugaise. La composition du drapeau du Brésil obéit à la même logique utilisée dans la création des blasons du Moyen Âge, avec l'assemblage de symboles visuels qui remplacent sémiotiquement des possessions de la famille (Figure 2.1) :

Le drapeau national actuel conserve [...] le champ vert et le losange jaune du drapeau impérial. Les armoiries impériales ont été remplacées par le cercle qui, comme le précédent, représente également la sphère céleste ; la bande écliptique pour la bande azimutale et la croix de l'Ordre du Christ pour le Cruzeiro do Sul. La conception du drapeau actuel a été développée par un groupe formé par le positiviste Raimundo Teixeira Mendes et par Manuel Pereira Reis, professeur d'astronomie à l'Escola Politécnica do Brasil, Rio de Janeiro. Le disque bleu a été conçu par le peintre Décio Vilares et, comme recommandé par Benjamin Constant, la constellation Cruzeiro do Sul a été ajoutée parmi les étoiles, avec les étoiles Acrux et Gacrux en équilibre à l'instant sidéral 13. (...) [L]e drapeau adopté par le décret n°4, du 19 novembre 1889, reste intact jusqu'à aujourd'hui, à l'exception de l'ajout de quelques étoiles, dans le cercle bleu, représentant les nouveaux États. » (Ribeiro, 1933, p. 36-37). (Ma traduction)

Figure 2.1 Drapeau officiel du Brésil, 1889



Selon la description du décret de 19 novembre 1889.

Source : <https://www.gov.br/planalto/pt-br/conheca-a-presidencia/acervo/simbolos-nacionais/bandeira>

Je m'approprié des éléments graphiques du drapeau brésilien pour composer de nouvelles images dans l'utilisation libre de ces mêmes éléments graphiques, mais détournés. Je désobéis au décret n°4, du 19 novembre 1889 : je n'utilise pas les couleurs attendues, je manipule les formes du rectangle, du losange, du cercle et des textes découpés au pochoir, qui prennent d'autres positions et des nouveaux rapports dans mes compositions. Avec la superposition de gestes de peinture dans mes images, je propose de nouvelles mises en relation entre ces éléments graphiques afin de créer de nouvelles significations et de nouvelles lectures. Mon intention est de créer des récits visuels qui s'éloignent de la matrice du drapeau original (Figure 2.2).

Figure 2.2 Trois compositions de déconstruction du drapeau du Brésil, 2023



Alvaro (2023), *Trois compositions de la série Déflagration*. Compositions graphiques colorées sur papier.

Comme pour d'autres pays, le drapeau brésilien a servi à de multiples occasions pour exprimer des sentiments de fierté nationale et de patriotisme - notamment lors des compétitions sportives internationales ou les réceptions des prix par de Brésiliens à l'étranger. Dans l'histoire récente du pays, la montée du nationalisme et des politiciens d'extrême-droite ont redonné au drapeau brésilien le statut de symbole nationaliste (surtout d'un communisme imaginaire, ennemi de préférence de l'élite économique du pays depuis des décennies) et de suppression des droits des minorités, mais surtout d'une expression de patriotisme renouvelé. Comme dans d'autres moments de l'histoire brésilienne, le drapeau

sert à des propos autoritaires et le lettrage imprimé sur le drapeau regagne en force, comme mot d'ordre : « *Ordem e Progresso* » (*ordre et progrès*).

Le choix de débiter mon exploration visuelle en arts imprimés par l'appropriation et le détournement du drapeau brésilien répond à une nécessité personnelle de voir le drapeau brésilien d'une autre manière. Dans ma quête identitaire, le drapeau a fini par s'imposer comme élément national à explorer dans une démarche décoloniale sur des symboles coloniaux présents dans l'imaginaire collectif brésilien. Je voulais me réapproprier ce symbole national, tout en l'ouvrant à de nouvelles interprétations. En partant des éléments graphiques présents dans le drapeau officiel, je déconstruis le discours visuel colonial-moderne (le blason) et je réutilise ces éléments pour chercher des manières de le voir autrement. L'option pour le format d'affiche en portrait (18 x 24 pouces) est en soit un geste qui veut perturber la lecture habituelle des drapeaux en format paysage. Dans ce geste de détournement du format, je propose une lecture inusitée de l'image originale déconstruite. Cette recherche ne vise pas la création d'une composition visuelle qui remplacerait l'officielle, mais il s'agit plutôt d'entamer un exercice continu de réflexion sur les symboles nationaux et le processus essentiel d'inclusion et de représentation de la diversité. C'est une investigation pratique qui se rétro-alimente et qui permet d'explorer des potentialités visuelles inattendues, *à l'infini*. Cette exploration visuelle avec le drapeau brésilien a débuté à l'automne 2021, a continué pendant les années suivantes et je la poursuis présentement en 2023. C'est une collection d'images dont le développement continuera au-delà du cadre de ma maîtrise en arts visuels et médiatiques.

Ma pratique de recherche s'inscrit dans un dialogue avec l'actualité. Durant l'écriture de ce texte, une élection présidentielle a eu lieu au Brésil, qui a remis l'ex-président Lula et une administration de centre-gauche au pouvoir. La philosophie du nouveau gouvernement est de reconstruire les politiques publiques et les programmes sociaux qui ont été éliminés par le gouvernement de droite précédent. Dans ce contexte, la pratique de déconstruction de l'image officielle du drapeau brésilien gagne une pertinence renouvelée, car elle fait écho à une volonté de l'administration fédérale de promouvoir la diversité des voix et des existences.

2.2 Mon héritage colonial et la reconnaissance de mes privilèges blancs

Une étape cruciale dans mon parcours de décolonisation de mon propre imaginaire a été la réflexion sur la place des privilèges dans ma vie personnelle et professionnelle. Encouragé par ma direction de recherche, j'ai entamé une recherche sur des éléments qui forment mon héritage colonial. Cette réflexion a pris la forme d'une récolte de représentations coloniales créées par les Européens et les Brésiliens pendant la colonisation du Brésil, tels que le Français Jean-Baptiste Debret, ou les peintres blancs brésiliens, issus de la classe moyenne (comme moi), notamment Vitor Meirelles, Almeida Junior et Pedro Américo. Pendant cette récolte d'images du passé colonial, mon regard se concentrait sur les représentations des personnes en situation d'esclavage, plus précisément les servantes et les femmes, dans les représentations de l'espace domestique colonial. L'aspect qui m'a toujours dérangé dans ces représentations coloniales dans la peinture, la gravure et dans l'art visuel brésilien est la passivité avec laquelle les situations du quotidien colonial sont présentées. Cette passivité est représentée par des personnes en situation d'esclavage en parfaite acceptation de cette condition. L'aspect idéologique de ces représentations commence à devenir évident à mes yeux : dans les représentations visuelles de la colonisation du Brésil, il n'est jamais question de représenter des moments de tension, de révolte ni d'anticonformisme face au système de force (et de pouvoir) colonial. Les colonisateurs blancs sont toujours représentés comme des personnes bien habillées, dont le statut social est facilement identifiable par les éléments vestimentaires qu'ils portent comme les chapeaux, les chaussures, les parapluies, etc., tandis que les personnes en situation d'esclavage portent souvent un grillon, une attache en métal ou un instrument de torture ou de stigmatisation.

Pour un nouveau projet, je me suis intéressé aux images-sources récoltées sur l'Internet qui représentent des personnes dans le cadre de travail domestique, plus spécifiquement des femmes. Ces images du service domestique colonial représentent des situations domestiques très semblables à celles que j'ai pu vivre. Pendant mon enfance, dans les années 1980, mes parents médecins ont choisi de payer d'autres personnes pour s'occuper du service domestique et éducatif du foyer familial : toujours des femmes, quatre au total dans les dix-huit années où j'ai habité chez mes parents. Ces quatre femmes ont été responsables de tous les travaux domestiques pendant que mes parents travaillaient à l'extérieur. Le privilège d'avoir des personnes servantes pour les tâches domestiques est une situation très répandue au Brésil et très naturalisée.

Figure 2.3 Où sont cachés mes privilèges ? - Vues de l'installation, 2022



Alvaro (2022). *Où sont cachés mes privilèges ?* Série de quatre faux billets de banque. CDEx-UQAM, Montréal, Canada.

La représentation du pouvoir, passivement acceptée dans les représentations coloniales que j'ai repérées sur l'Internet, est toujours présente dans l'imaginaire collectif brésilien. Cette récolte d'images-sources a été le point de départ pour la création du projet de faux billets d'argent que j'ai présenté au CDEx-UQAM au printemps 2022. (Figure 2.3)

Dans mon projet *Où sont cachés mes privilèges ?* (2022), j'ai repris quatre aquarelles représentant le travail domestique colonial créées par le peintre français J.-B. Debret, publiées dans le livre *Voyage pittoresque au Brésil* (entre 1816 et 1831)¹⁰, pour illustrer quatre faux billets de banque que j'ai créés à l'aide de la sérigraphie et de tampons. Dans cette étape de mon apprentissage de la sérigraphie, je me suis donné à l'exercice de la précision du geste technique, afin de créer des superpositions d'images très calculées. Mon intention était de vivre l'expérience de la précision des gestes en arts d'impression. Je voulais créer un argent maudit, un argent qui ne peut pas être en circulation, car il représente mon héritage colonial personnel, mon privilège d'avoir eu quatre personnes au service domestique de ma famille bourgeoise brésilienne. Sur ces faux billets de banque, je reprends des représentations de la servitude coloniale et je

¹⁰ Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou Séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement, époques de l'avènement et de l'abdication de D. Pedro 1er, fondateur de l'Empire brésilien.
Source : <https://digitalcollections.nypl.org/collections>

les détourne pour changer la place des colonisateur.trice.s et des colonisé.e.s. Par ce geste, je veux perturber la passivité des représentations originales pour inscrire un nouveau discours artistique qui questionne les rôles de pouvoir dans les représentations de la colonie brésilienne. Pour la mise en exposition de ce projet, j'ai placé de faux billets d'argent sur un cube blanc. Au centre de ce cube blanc, j'ai placé une cloche à gâteau de cristal transparent. Les faux billets d'argent ont été disposés sur le cube blanc, parfois sur l'assiette de la cloche à gâteau, parfois par terre. Dans le verso de chaque faux billet d'argent, le public pouvait lire une question étampée : « Où se cachent mes privilèges ? », une manière de renvoyer mon questionnement sur la place des privilèges vers le public.

Lors de cette exposition collective, les réactions du public à propos de mon projet ont été partagées : certaines personnes ont pu accéder aux intentions derrière mon projet. En revanche, pour d'autres, il a été difficile d'interpréter mon propos, car le manque de références sur la réalité coloniale du Sud, en particulier celle du Brésil, a été un obstacle à la résonance de l'œuvre dans le public. Par cette expérience, j'ai réalisé que mes œuvres visuelles créées à l'extérieur du Brésil doivent prendre en considération que le public non brésilien ne connaîtra pas certains éléments de la culture et de l'histoire brésilienne qui sont fondamentaux pour entrer en dialogue avec mon propos artistique. Pour certains sujets spécifiques, je dois donner des indices et laisser des ouvertures pour un public non initié à la culture brésilienne. À travers cette expérience, j'ai pu comprendre l'importance de mieux diriger mon discours artistique selon le public avec qui j'envisage établir un dialogue. Je comprends que, dans le projet décrit précédemment, j'ai présenté à un public Québécois des images qui font partie d'un imaginaire étranger.

Dans ce projet, je me suis heurté à des enjeux éthiques autour de l'utilisation de représentations de personnes noires ainsi que des problématiques de réception du propos par un public non brésilien. Donc, j'ai pris la décision de ne plus exposer ce projet dans sa forme actuelle. Étant donné que ce projet avait besoin d'un retour à l'atelier, j'ai repris mes réflexions et mes recherches pour explorer des manières plus convaincantes d'articuler ce sujet. Même si je considère ce projet comme un échec, cette expérience a été fort utile pour la compréhension de certains enjeux de représentation et d'éthique. J'ai également réalisé que le simple geste de proposer un changement de place du pouvoir (lorsque je représente les personnes noires dans des positions de pouvoirs, et le blanc dans la position de servants) ne remet pas en question le pouvoir ni l'oppression qui émerge de ces places. Je dois donc mieux articuler mon discours artistique pour proposer des réflexions sur l'héritage colonial qui remettent en question les relations de pouvoir elles-mêmes, afin de proposer des transformations significatives dans cette relation.

Cependant, je comprends désormais, avec l'ensemble de mes expériences à la maîtrise, qu'une voie possible de dialoguer avec le public est de choisir des thématiques qui sont communes aux audiences visées : le choix de mes thématiques peut aussi cibler des enjeux vécus au Brésil ainsi qu'au Québec comme l'oppression d'une masculinité toxique. Bien que l'héritage colonial du Québec soit distinct de celui du Brésil, la masculinité toxique est à la base des oppressions de genre et de l'homo-transphobie qui se manifestent tant au Québec qu'au Brésil. De cette manière, j'ai compris l'importance de choisir des sujets pour mes compositions visuelles que puissent avoir une résonance avec un public québécois et francophone, ainsi qu'avec un public brésilien. En ciblant adéquatement les sujets à approcher dans mes créations, il me suffit de trouver des formulations textuelles en français ou en portugais, selon le lieu de diffusion. C'est ce geste qui m'a permis de déployer le projet *Père, comment...* tant dans les rues de Montréal, au Québec (avec le texte en français), qu'à Ubatuba, au Brésil (avec le texte traduit en portugais) (Figures 2.7 et 2.8).

2.3 Premières propositions d'exposition

Figure 2.4 Études de formes et de volumes dans l'espace, 2022



Alvaro (2022). *Études de formes et de volumes dans l'espace*. Recherche formelle par l'agencement de surfaces. EAVM-UQAM, Montréal, Canada.

À l'été 2022, j'ai travaillé sur ma première proposition d'exposition. J'ai utilisé un des ateliers de l'EAVM qui était vide afin de jouer avec des formes tridimensionnelles dans l'espace en utilisant mes affiches-drapeaux, que j'avais préalablement collées sur un support rigide, le *foam-core* (carton-mousse) blanc. Dans cet exercice pratique, j'ai créé des structures dans l'espace par l'agencement d'une trentaine d'affiches collées sur des cartons-mousse disposés en forme d'accordéon, de colonne, de château de cartes et autres (Figure 2.4). La mise en espace des compositions imprimées sous la forme d'un dispositif tridimensionnel a été la plus grande découverte de ces expériences, car j'ai pu envisager des manières d'articuler un discours artistique par le dialogue des compositions bidimensionnelles (mes variations du drapeau brésilien) et tridimensionnelles (la forme finale que l'installation prendra). La configuration du château de carte, par exemple, m'a permis d'explorer à la fois des aspects sémantiques par le format pyramidal qui en résulte, et à la fois des défis constructifs par la difficulté de faire tenir l'ensemble, sans avoir recours à des systèmes de soutien supplémentaires. J'ai compris que le carton-mousse peut être très efficace comme élément de support bidimensionnel, cependant c'est un matériel très fragile et périssable dont la manipulation requiert une attention particulière lors de montages et de démontages d'installations. En plus, si le carton-mousse n'est pas traité avec finesse, l'installation peut facilement avoir un aspect précaire. En soit, la précarité n'est pas un problème, tant qu'elle soit bien circonscrite dans mes créations, et non par comme conséquence de ma négligence dans la manipulation du matériel.

Pendant la période de vacances qui a suivi la session d'été, j'ai eu le privilège de faire un voyage de vacances au Brésil, entre août et septembre 2022. Pendant ce voyage, j'ai fait la lecture du livre *O Quilombismo* d'Abdias Nascimento¹¹, qui m'a permis de saisir quel pourrait être mon angle d'approche décolonial : revisiter l'histoire officielle blanche pour déconstruire des représentations naturalisées du pouvoir. Ce livre présente une série de conférences données par Nascimento en diverses rencontres internationales panafricaines dont l'objectif était de discuter du futur des nations africaines après la colonisation européenne, sans la participation des pays colonisateurs. Nascimento a été le représentant

¹¹ Abdias do Nascimento était un acteur, poète, écrivain, dramaturge, plasticien, professeur d'université, homme politique et militant des droits civiques et humains des populations noires brésiliennes. Considéré comme l'un des plus grands représentants de la culture noire et des droits de l'homme au Brésil et dans le monde, il a été officiellement nommé pour le prix Nobel de la paix 2010.

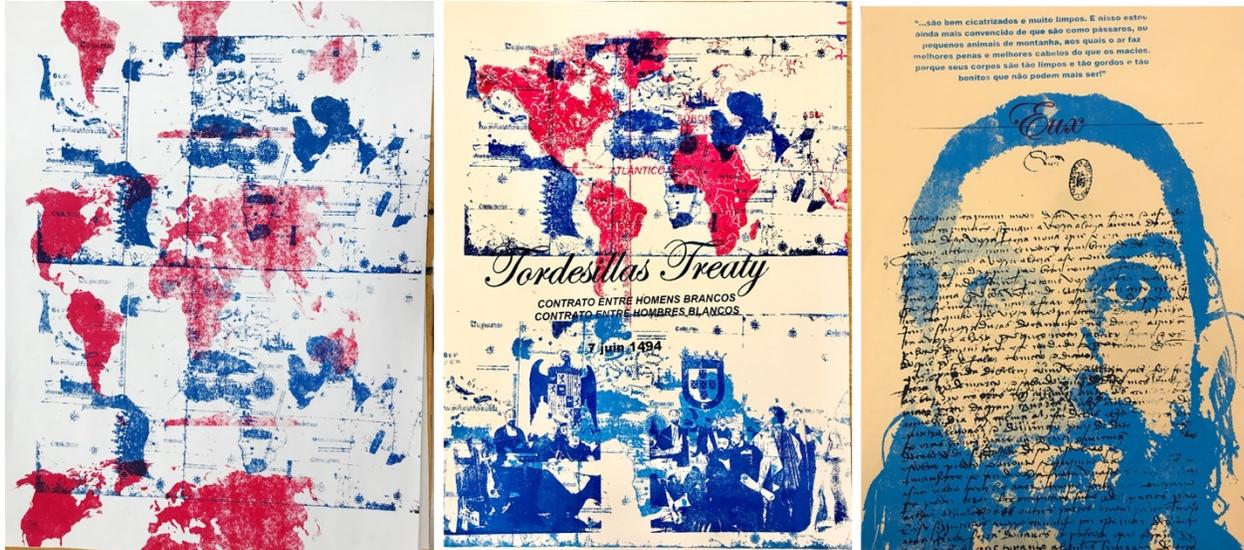
Source : https://pt.wikipedia.org/wiki/Abdias_do_Nascimento (Ma traduction)

du Brésil dans ces conférences. Ma lecture sur l'esclavage au Brésil, tels que décrit par Nascimento, m'a profondément marqué et m'a permis de comprendre que l'effort de décolonialité au Brésil doit absolument se concentrer sur le combat contre le racisme, fruit du processus désorganisé d'abolition de la servitude au Brésil en 1888. Après presque un an, j'avais trouvé mon angle de recherche plastique à la maîtrise. Mon approche décoloniale était désormais plus claire et elle pouvait mieux orienter mes prochains projets de recherche-crédation. Cependant, ma place dans l'histoire officielle est une position de privilège blanc et, même si j'essaie de combattre le racisme au Brésil, ma voix sera toujours celle d'une personne qui n'a jamais vécu personnellement le racisme contre les oppressions de genre. Car, en cherchant à raffiner mon angle d'études, j'ai constaté une forme d'oppression dont je suis victime : l'homophobie. C'est la réalisation que j'ai aussi une place marginalisée dans la matrice hétéronormative qui m'a dirigé ailleurs que sur la question du racisme au Brésil. Il s'agit d'un choix méthodologique plutôt que moral. Au cours de mes études à la maîtrise, j'ai compris que je dois affiner mon discours artistique et politique selon le contexte et le public avec qui je désire établir un dialogue à travers mon art. Cependant, je suis conscient que l'intention de transformer des symboles coloniaux qui appartiennent à une collectivité, qui plus est à distance, complexifie ma recherche des thématiques : lorsque je conçois de nouvelles compositions visuelles, je dois viser la transformation des symboles coloniaux présents dans l'imaginaire collectif brésilien, mais également les symboles coloniaux de l'endroit où j'expose, en l'occurrence ici : du Québec.

2.4 Récits décoloniaux et cartographie de l'invasion

De retour à Montréal pour entamer ma session d'automne 2022, j'ai proposé la création d'une séquence d'images se présentant sous la forme d'un récit linéaire d'affiches. Pour donner suite à une visite d'atelier avec Adriana Oliveira, professeure à l'EAVM (aussi brésilienne d'origine), j'ai réalisé que mon discours artistique aurait plus de pertinence si j'établissais des liens symboliques, sémantiques, historiques, sociaux et économiques entre l'héritage colonial et certains contextes de l'actualité brésilienne. En profitant des explorations artistiques de l'été, j'ai proposé un récit d'images qui reliait symboliquement des éléments de la colonisation avec l'actualité des peuples autochtones au Brésil. L'intention pour ce projet était de créer douze affiches originales, organisées sous la forme d'un accordéon linéaire qui serait installé sur le mur d'une salle d'exposition. Chaque affiche représenterait un moment charnière des premiers contacts décrits dans l'histoire officielle entre les Européens et les Autochtones du Brésil.

Figure 2.5 Récits décoloniaux et cartographie de l'invasion, 2022



Alvaro (2022). *Trois propositions pour la série Cartographie de l'invasion*. EAVM-UQAM, Montréal, Canada.

À partir des fragments d'images-sources issus de peintures historiques brésiliennes et de documents officiels sur la colonisation portugaise au Brésil, j'ai créé une narration fragmentée qui mettait en évidence les violences épistémologiques et l'effacement colonial envers les peuples autochtones par les conquérants et les jésuites portugais. Dans la deuxième partie de ce récit, sur six affiches, j'ai représenté des formes de résistance des peuples autochtones aux invasions européennes, illustrant mon propos avec des images d'archives des luttes des peuples autochtones qui se battent toujours aujourd'hui pour la reconnaissance de leur territoire dans le Brésil moderne. Pendant l'exécution de ce récit visuel en douze affiches, j'ai rencontré l'auteure autochtone Linda Tuhiwai Smith par la lecture de son livre *Decolonizing Methodologies Research and Indigenous Peoples* (2021). Comme exposé dans le chapitre précédent, l'impact de cette lecture a été si important dans ma démarche de recherche que j'ai interrompu l'exécution du projet : j'avais déjà créé cinq des douze affiches planifiées lorsque cette constatation a eu lieu.

Cette réalisation cruciale m'a fait comprendre que la seule voie possible pour moi dans la décolonisation de l'imaginaire colonial brésilien est de prendre position dans la construction de mon discours artistique, c'est-à-dire d'approcher la décolonisation de l'imaginaire brésilien par le point de vue de ma propre

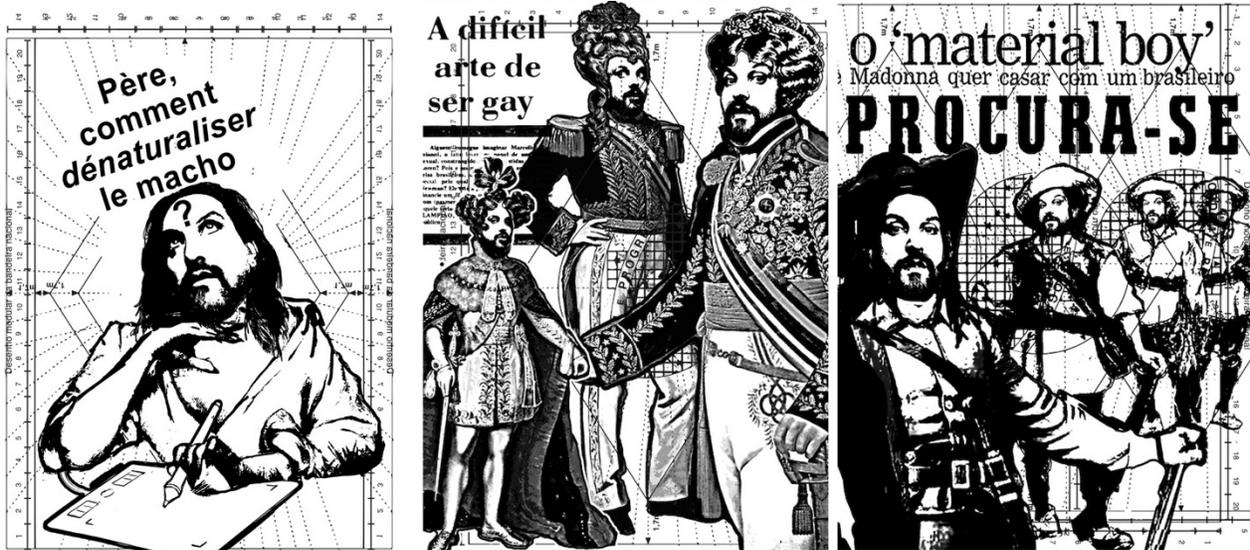
expérience de vie. Le fait d'être homosexuel au Brésil et la difficulté de déployer mon identité librement dans les contextes brésiliens a toujours marqué mon existence, soit par la peur de me faire dénoncer en tant qu'homosexuel, soit par la peur d'être objet de violences dont les personnes *queers* sont souvent victimes au Brésil. Avec les réflexions que la lecture de Smith m'a amenées, il a été possible d'identifier comment je pourrais avoir un discours sur la décolonisation plus légitime et pertinent : à travers le questionnement du type de violence dont j'ai personnellement été la cible au Brésil. En reconnaissant que j'étais parfois victime d'homophobie malgré mes origines bourgeoises, j'ai pu identifier une des formes d'oppression très concrète, celle qui m'a le plus causé de préjudices : la masculinité toxique brésilienne. En partant de ma propre expérience de vie en tant que personne homosexuelle, je suis capable d'approcher la transformation de symboles coloniaux présents dans la société brésilienne et, pour ce, je me sers d'un savoir situé basé sur ma propre expérience de vie, mais également sur mes propres oppressions et privilèges. Cette réalisation me permet d'ancrer mon approche décoloniale dans une réalité que je connais comme personne d'autre, car j'utiliserai ma propre réalité comme matière à mes créations artistiques : celle de l'actualité brésilienne, mais aussi celle conservée par ma mémoire, ou bien celle créée par mon imagination.

2.5 Récits personnels sur les représentations de la masculinité brésilienne

À partir de ces constats, j'ai créé, à l'hiver 2023, douze études numériques où je questionne la représentation de la masculinité idéale présente dans la tradition visuelle brésilienne à travers quelques archétypes comme celui du conquérant (appelé en portugais le *bandeirante*), du religieux, du roi-gouverneur, du propriétaire de terre, du politicien, du militaire et du joueur de soccer.

Dans cette nouvelle étape de ma recherche-crédation, je propose la création d'images imprimées en différents formats dont le contenu est basé sur des récits personnels et des récits historiques, à partir d'images-sources telles que des peintures historiques brésiliennes du 18^{ème} siècle, afin de créer des nouvelles compositions visuelles. J'ai d'abord créé douze études numériques pour essayer de déployer différentes manifestations visuelles autour de la question : comment ébranler des représentations de la masculinité idéale dans les images coloniales, par l'appropriation et le détournement des représentations des archétypes de la masculinité idéalisée blanche ?

Figure 2.6 Études numériques d'appropriation et de détournement, 2023



Alvaro (2023). *Trois études numériques d'appropriation et de détournement de représentations de masculinité.*

Dans chacune de ces douze études, j'ai mis en action des éléments que j'avais déjà essayé dans mes projets précédents, mais j'ai aussi voulu aller un peu plus loin : étant donné que les récits d'images proposés dans les imprimés que je crée sont désormais de nature personnelle, je me permets d'inclure mon propre visage pour remplacer celui des personnages des œuvres d'origine (Figure 2.6). J'ai compris que, lorsque j'imprime mon propre visage dans mes affiches, je personnalise et responsabilise mon propos artistique par une prise de position évidente, mais aussi un effet de détournement de la représentation eurocentrique de Jésus Christ (homme blanc, cheveux longs avec barbe).

Parmi les douze études numériques, j'en ai choisi trois pour être réalisées dans le cadre du cours travaux dirigés 2 (à l'hiver 2023) et pendant la session d'été 2023. Ce sont les études nommées : *Père, comment ?* imprimée en trois formats différents, (18 x 24, 10 x 15 et ½ x 1 pouces) et *Mère, je suis gay*, décliné en un seul format (72 x 54 pouces) (Figure 1.4). La description des processus de création de ces deux projets d'impression servira à détailler mes réflexions et ma pratique en art visuels, surtout dans l'articulation de mon approche décoloniale avec une orientation *queer*.

Père, comment ? est un exercice de réappropriation afin de transformer une peinture romantique du 19^{ème} siècle en un nouvel énoncé visuel questionnant les représentations de genre. Dans ce projet, *A Moça com Livro (La Fille au livre)*¹², du peintre romantique brésilien Almeida Junior, a été le point de départ de cette recherche visant à créer de nouveaux récits à partir de références passées. Pour le projet *Mère, je suis gay*, je suis revenu à une aquarelle du peintre Jean-Baptiste Debrét, le *Dîner colonial*¹³, pour me la réapproprier et la détourner, afin d'évoquer un moment familial, en remplaçant les représentations des personnes en situation d'esclavage de l'image originale par une allégorie de mon *coming out* à mes parents (Figure 1.4).

Un autre élément que j'ai pu développer pendant les sessions d'hiver et d'été 2023 a été une recherche sur le terrain par le biais d'un affichage sauvage*. Dans le développement de cette pratique, j'ai choisi de ne pas investir certaines surfaces et de favoriser celles qui n'appartiennent pas à une propriété privée. Après plusieurs jours de déambulation dans les rues de Montréal, surtout aux abords de l'EAVM de l'UQAM et de mon quartier, Villeray, j'ai choisi d'investir deux types de surfaces.

Figure 2.7 *Père, comment dénaturiser le macho?*, 2023



Alvaro (2023). *Trois affiches de la même thématique collées à Montréal*. Canada.

¹² *Moça com livro*, sans date. José Ferraz de Almeida Júnior, huile sur toile. 19 x 24 x 0,79 pouces. Photo : João Musa. <https://masp.org.br/acervo/obra/moca-com-livro>

¹³ *Le Dîner colonial*. 1893. Jean-Baptiste Debret. Aquarelle, 6,2 x 5,0 pouces. Collection Itaú Cultural. Photo : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Brazilian_family_in_Rio_de_Janeiro_by_Jean-Baptiste_Debret_1839.jpg

Premièrement, je colle mes affiches sur des bornes d'affichages spécialement placées par la Ville de Montréal dans des endroits de grande circulation. Ces bornes sont peintes en noir et sont clairement identifiées comme espace légitime d'exposition d'affiches à utilisation libre. J'ai donc choisi un espace dédié aux messages communautaires pour afficher mes images (Figure 2.7). L'autre espace que j'ai trouvé est le mobilier urbain spécifique, tels que des boîtes de contrôles de feux de circulation ou des armoires de distribution électriques en acier qui cachent des fils et des composants électriques divers. J'ai choisi ces mobiliers, car ils sont placés dans des points de grande circulation et de visibilité privilégiée, souvent à proximité des croisements de rues ou dans des parcs publics. Le temps d'exposition dans ces bornes peut varier entre quelques jours ou quelques semaines, mais pas plus d'un mois, car le service d'entretien de la ville remet ces bornes d'affichages à neuf périodiquement. Malgré des campagnes contre le graffiti, la Ville de Montréal prend beaucoup de temps à venir nettoyer des interventions clandestines sur les mobiliers urbains, ce qui permet à mes images de *vivre* plus longtemps.

Mes expériences d'affichage sauvage m'ont permis d'étudier les gestes de collage les plus efficaces et les plus furtifs, ainsi que de développer des outils qui permettent des actions en toute discrétion. J'ai dû explorer différents types de récipients à colle, ainsi que la formule de colle adéquate à une bonne adhérence du papier aux surfaces. J'ai aussi compris que les horaires pour faire de l'affichage sauvage dans la ville sont importantes à considérer : à Montréal, j'ai eu de bons résultats pendant les petites heures du matin, mais aussi à la lumière du jour dans certains cas. Donc, le moment de faire de l'affichage peut varier selon l'emplacement choisi.

Cette démarche de recherche sur le terrain m'a appris à considérer certains aspects lorsque je fais de l'affichage sauvage, tels que les horaires les plus propices pour la collage de mes affiches ; les temps de vie de mes imprimés dans les lieux choisis ; les différents formats dans lesquels je peux décliner mes imprimés par rapport aux types d'espace que je suis capable de trouver dans un environnement urbain ; les aspects techniques et matériels pour réaliser les collages, ainsi que le raffinement des gestes que je dois performer lors de mes collages non-autorisés en ville. Parmi tous les aspects qui ont émergé avec cette recherche en dehors de l'atelier, j'aimerais me concentrer sur l'un d'eux, celui du contexte dans lequel je veux que mes images soient visibles. En fait, le questionnement central est plutôt celui-ci : vers quel public mes discours se dirigent ? Comment et où les placer pour que mes images trouvent une

audience pertinente ? À titre d'exemple, pour le projet *Père, comment ?*, j'ai réalisé que les abords des écoles primaires ou des services de garde étaient des contextes intéressants pour ce visuel, étant donné que, dans mon image, il y a une question posée au père. En exposant mon questionnement sur les moyens de dénaturiser le macho là où se trouvent des enfants, je vise à amener ce questionnement aux foyers des passant.e.s. Mes interventions pourront contribuer à une réflexion sur les représentations de genre, surtout sur la masculinité. Cette exploration sur le terrain m'a permis de comprendre que les choix des contextes d'infiltration de mes images imprimées doivent être réfléchis en fonction du public avec lequel je prétends établir un dialogue à travers mes images. De cette manière, je peux avoir une pensée stratégique pour l'application de mes imprimés en ville, tout en adaptant le contenu de mes discours visuels selon le contexte ou l'audience de diffusion : je peux créer des affiches spécifiques qui dialoguent avec des grands événements d'envergure (des conventions internationales, des élections, des festivals, etc.), ou je peux viser des récits visuels à l'échelle d'un quartier.

Un dernier élément de réflexion est important à signaler : dans le moment de cette rédaction, je suis encore en exploration quant aux potentialités et aux limites de l'affichage sauvage. Après avoir collé mes imprimés sur des surfaces aux alentours de l'UQAM et dans mon quartier, j'ai eu envie d'explorer ce même geste d'affichage non-autorisé dans mon pays d'origine, car je ressentais le besoin d'essayer d'établir un dialogue avec la collectivité dont je suis originaire. À l'été 2023, pendant mon voyage au Brésil, j'en ai profité pour y apporter certaines de mes images imprimées. La transformation de symboles coloniaux persistants dans l'imaginaire collectif brésilien est dans la racine de ma recherche-crédation et il me semble logique d'explorer de cette démarche de diffusion au Brésil. Pour ce faire, j'ai adapté le projet *Père, comment ?* en portugais, dans les formats 18 x 24 pouces et 10 x 15 pouces, afin de rechercher des emplacements dans les villes du Brésil propices à l'affichage (Figure 2.8). En juillet 2023, j'ai eu le privilège de passer quelques jours de vacances à Ubatuba (Sao Paulo, Brésil), où j'ai choisi certains emplacements pour coller mes imprimés. Il s'agit d'une ville touristique avec des passages piéton et des voies réservées aux vélos. Mes affiches ont été collées sur des surfaces verticales de l'avenue Itagua, une de plus mouvementées, ainsi que sur la place de l'Aquarium. Dans ce nouveau contexte, différemment de mon expérience à Montréal, j'ai eu beaucoup plus de difficultés à évaluer le contexte où j'allais poser mes affiches, car je ne connaissais pas vraiment les habitudes des passant.e.s, ni les horaires les plus propices.

Des affiches sauvagement placées dans l'espace urbain ne sont pas une nouveauté dans les contextes urbains brésiliens. Au contraire, une pratique appelée *lambe-lambe* (lèche-lèche) est très répandue dans

toutes les capitales et villes importantes du Brésil. Ce que ma recherche apporte de nouveau dans ce contexte est l'approche décoloniale et *queer* de mes discours visuels, par l'appropriation et le détournement d'images-sources qui font partie de l'imaginaire collectif brésilien.

Bien que ces expériences soient très fructueuses pour l'avancement de mes apprentissages, je réfléchis présentement au défi de mesurer l'impact de mes affiches collées de manière non-autorisée. Je me questionne : comment savoir si mes imprimés ont été vus et comment pouvoir accéder aux réflexions suscitées chez le public ?

À Ubatuba, j'ai collé mes affichettes sans avoir aucune attente par rapport aux possibles réactions du public qui verrait mes images. Quelques heures après l'affichage, j'ai constaté que certains d'entre elles avaient été détruites ou complètement disparu. Curieusement, la destruction que certaines affichettes ont subie ne visait pas un simple nettoyage de la surface où l'image était collée. Le geste visait plutôt à défigurer mon personnage de Jésus Christ. Ce type de réaction énergique envers mes imprimés est le seul indice de la réception de mes récits visuels, mais il illustre l'impact que mes images ont dans un contexte brésilien. Je suis certain que les actes de vandalisme sur mes imprimés révèlent aussi les valeurs de ceux ou celles qui les détruisent. Il reste que les réactions à l'égard de mes affiches démontrent que mon discours artistique n'a pas été ignoré.

Figure 2.8 Deux affichettes collées au Brésil, 2023



Alvaro (2023). Deux affichettes collées dans la ville Ubatuba, Brésil, 2023.

CHAPITRE 3

Art queer

Dans ce chapitre, je présente les notions de l'art *queer* qui ont guidé mes réflexions et ma pratique artistique au cours de ma maîtrise, surtout avec les douze études numériques d'appropriation et de détournement de représentations de la masculinité (Figure 2.6). Je présenterai dans ce chapitre les notions de l'art *queer* les plus pertinentes pour ma recherche, certaines pratiques artistiques affiliées à cette approche, la pertinence de ce cadre théorique pour ma recherche ainsi que mon interprétation des notions théoriques et leur emploi dans mes gestes en atelier, avec des exemples des projets réalisés.

3.1 Qu'est-ce que l'art *queer* ?

Tout d'abord, il est important de préciser la définition de l'art *queer* qui sera déployé dans ce chapitre. L'art *queer* ne se résume pas à l'art érotique, comme exploré par les auteurs Thomas Waugh et Felix Lance Falkon dans leurs publications *Out/Lines Underground Gay Graphics from before Stonewall* (2002), *Gay art — a history collection* (1972, 2006) ou encore *Homo Art* de Gilles Néret (2004). Bien que ces livres regroupent une vaste collection d'images d'œuvres homoérotiques classiques comme des sculptures dionysiaques, des peintures sur des vases grecs, ou encore des artistes devenus iconiques dans la culture populaire occidentale, tels que Tom of Finland, Étienne, Lowenhaupt, Blade et plusieurs autres, l'intérêt de cette recherche-crédation se fonde sur d'autres approches. Ce sont celles décrites par les auteures Isabelle Alfonsi, dans son livre *Pour Une Esthétique de l'émancipation* (2019), par Catherine Lord et Richard Meyers dans le livre *Art & Queer Culture* (2013, 2019) et par Renate Lorenz dans son livre *Art queer — une théorie freak* (2018). Je me réfère également à la pensée de l'auteur Jack Halberstam sur l'esthétique *queer* de l'échec, tel que synthétisée dans son livre *The Queer Art of Failure* (2011).

Pour l'auteure Isabel Alfonsi, le mot *queer* est une appropriation de l'insulte dirigée vers les personnes non hétérosexuelles, ou dont l'expression de genre ne correspond pas à la norme hétérosexuelle « en raison de leur apparence et de leurs habitudes sexuelles qualifiées de *déviantes* par rapport à une norme » (2019, p. 24). Selon Alfonsi, le *queer* est une posture qui met en évidence les marges de la norme, du dominant et du légitime, afin de valoriser la marginalité. C'est exactement dans cette place de marginalité qu'il est possible d'entrevoir la multiplicité des pratiques artistiques déviantes pour repenser les

comportements et les relations de pouvoir (2019, p. 27), car « [l]e *queer* comme refus d'identité obligée [...] se déploie surtout, nécessairement, comme une pratique critique ».

Alfonsi fait aussi une mise en garde à propos des assimilations possibles des formes d'identité *queer* par l'idéologie capitaliste, qui a pour « (...) particularité de récupérer sans cesse et d'intégrer la critique qui lui est adressée » (2019, p. 25). Il est important de ne pas réduire la notion d'identité *queer* à une identité disponible parmi d'autres, comme un simple signe de distinction personnelle : « Utiliser "queer" comme une préférence dans une logique de marché, c'est lui faire perdre sa dimension originelle collective et supra-identitaire ».

Dans les exemples de manifestations artistiques qu'Alfonsi présente, c'est plutôt la revendication de la visibilité *queer* qui est mise en avant, par exemple dans le travail artistique du couple lesbien Claude Cahun et Marcel Moore au sein de la revue *Inversions* (1924), magazine militant à destination des homossexuel.le.s :

Accusées de ne pas être des vraies femmes par le pouvoir patriarcal (c'est-à-dire des femmes hétérosexuelles qui en acceptent les codes), les lesbiennes doivent utiliser ce rejet pour s'identifier à un troisième sexe. Il s'agit de combattre le mythe de la femme, qui définit toutes les femmes au moyen de qualités physiques et psychologiques spécifiques. (2019, p. 35)

Selon Alfonsi, l'art *queer* est tributaire des efforts et des acquis du mouvement féministe qui a révélé les structures du patriarcat codifiant les corps et les expressions de genre :

(...) car il [le féminisme] permet de mettre en lumière les mécanismes silencieux de la domination patriarcale qui s'exerce partout et depuis toujours — l'art *queer* révèle ce sur quoi l'Histoire de l'art jette un voile pudique : les corps sexués et désirant, la création collective, les affectes partagés à l'origine des œuvres, les effets d'exclusion. (2019, p. 16)

En soulignant l'influence des mouvements sociaux comme l'anarchisme sur les pratiques des artistes qui sont présentés dans son livre à propos de l'émancipation des identités (comme Claude Cahun, Marcel Moore et Lynda Benglis), Alfonsi affirme que l'art *queer* « éclaire les liens entre critique de la conjugalité, le féminisme, la création artistique, l'antiraciste et l'anti-capitaliste, depuis la naissance de l'anarchisme jusqu'à aujourd'hui » (2019, p. 22).

En 1969, avec la révolte des travestis et transsexuels du bar new-yorkais Stonewall Inn contre les descentes répressives de la police, les racines du mouvement LGBTQ+ actuel sont nées. Ce mouvement inaugure aussi une nouvelle époque de revendications quant à la visibilité de personnes non hétérosexuelles, et ce, de manière organisée et dans la forme de groupes spécifiques (aux gays ou aux lesbiennes) ou mixtes (aux autres identités sexuelles) comme *l'Anonymous Queer*, le *Queer Nations* ou les *Pink Panthers* au début des années 1990, aux États-Unis ou, en France, avec les initiatives *queer* féministes comme le *8 mars Pour Toutes* ou la *Pride de Nuit* (Alfonsi, 2019, p. 26). Cette nouvelle posture de revendications pour une visibilité est une réaction à la stigmatisation systémique entre la maladie encore inconnue (le sida) et ses premières victimes (les hommes gays) par les institutions gouvernementales et perpétrées par les médias.

Ma pratique en arts imprimés avec un discours artistique engagé trouve son inspiration dans certaines pratiques militantes dans le contexte de la lutte contre le sida comme celles du groupe d'activisme new-yorkais ACT UP¹⁴ et du groupe de San Francisco Akimbo (originellement nommé *Boy/Girl with Arms Akimbo*)¹⁵. Les actions d'Akimbo sont spécialement pertinentes pour ma recherche, car elles incarnent la notion de désidentification. Dans les États-Unis des années 1980, la désidentification opérée par Akimbo est un contre-discours sur les représentations stigmatisantes qui associent la maladie du sida aux personnes non hétérosexuelles, surtout aux gays. L'objectif d'Akimbo est de produire un discours critique dans l'espace public avec un simple geste d'affichage d'images de manière non autorisée, non institutionnalisée, *sauvage* :

Le groupe a mené des campagnes d'affichage dans les rues, des initiatives d'appropriation médiatique et d'autres formes d'intervention visuelle pour promouvoir les messages queer pro-sexe et répondre aux attaques des réactionnaires anti-sexe. En déployant des affiches, des autocollants et des pancartes de protestation, Akimbo a juxtaposé des images d'actes sexuels protégés avec des représentations de dirigeants politiques, religieux et sociaux connus pour leur homophobie et leur phobie du sida.¹⁶

¹⁴ ACT UP, *AIDS Coalition To Unleash Power* (Coalition contre le sida pour libérer le pouvoir). (Ma traduction)

¹⁵ *Garçon/Fille avec des bras Akimbo*. Akimbo est une expression qui vient de la langue anglaise et qui veut dire *avec les mains sur les hanches et les coudes tournés vers l'extérieur*.
Source : Oxford Dictionnary / Google.

¹⁶ Source : *Standing With Arms Akimbo : Defiant Cultural Activism During the AIDS Crisis* par Mark Sawchuk.
<https://www.glbthistory.org/newsletter-blog-2020/02-feature> (Ma traduction)

Dans son livre, Alfonsi argumente que des actions militantes comme celles du groupe Akimbo ont comme orientation la désidentification. La désidentification est une notion qu'Alfonsi a empruntée au théoricien José Esteban Muñoz, originalement développée dans le livre *Dissidentification : Queers of color and the Performance of Politics* (1999), où Muñoz s'inspire des performances de l'artiste new-yorkais Jack Smith, dont le travail artistique visait la désidentification de « formes d'esthétiques oppressives » pour façonner cette notion. (Alfonsi, 2019, p. 107). Dans son texte, Alfonsi reprend les mots de Muñoz affirmant que, pour les artistes *queer* racisés, la désidentification permet de :

« transformer une logique culturelle depuis l'intérieur (...) ». La désidentification entretient avec les objets de la culture majoritaire un lien permanent puisqu'elle a pour but de perturber cette dernière avec ses propres moyens. (...) le sujet « désidentificateur » trouve une stratégie d'infiltration qui modifie subrepticement les codes qu'il manie. (Alfonsi, 2019, p. 108).

La désidentification pourrait être comprise alors comme une autre manière de se détacher d'une matrice hétéronormative (et donc coloniale) ou, du moins, de la perturber. Dans ma pratique artistique, j'incarne le rôle d'agent désidentificateur à ma manière : je récupère et je détourne des représentations idéales de l'hétéronormativité présentes dans certaines peintures historiques brésiliennes et des archives coloniales. Comme dans mon projet d'imprimés *Père, comment ?* (Figure 2.7), je reprends l'image d'une jeune fille, originalement peinte par le peintre brésilien romantique Almeida Junior, pour venir remplacer le visage de la fille par mon propre visage. De ce geste, une nouvelle représentation émerge, celle d'un homme avec des allures usuellement associées aux femmes, surtout la manière dont le menton est supporté par la main droite. De plus, un autre effet s'ajoute : le personnage qui résulte de mon geste de remplacement du visage ressemble beaucoup aux représentations européennes de Jésus Christ, avec barbe et cheveux longs, comme je les porte lors de cette rédaction. Donc, mon application de la désidentification se produit grâce au remplacement du visage du personnage par mon propre visage avec barbe et cheveux longs. Mon discours artistique porte ainsi un autre archétype de la masculinité idéale : celle du Jésus Christ eurocentrique qui, dans mon image, performe un geste en dehors de la matrice chrétienne. Le Christ qu'on entrevoit dans mes images détournées est une espèce d'antéchrist, blasphématoire quant aux codes gestuels masculins qu'on s'attend à voir dans une représentation eurocentrique du Christ. Cette nouvelle représentation du Christ qui porte mon visage est un détournement qui permet la désidentification à la représentation habituelle de Jésus Christ. Du même coup, c'est une manière de représenter mon identité de façon détachée d'une matrice hétéronormative.

Selon Alfonsi, l'enjeu principal de la désidentification est de produire de nouvelles représentations dans un contexte où la pensée majoritaire formule « les autres ». « Les autres » sont ceux et celles qui ne se conforment pas aux codes de genres conventionnels et qui sont taxés d'anormaux, de déviants et d'étranges : de *queer*. Les actions de désidentification du groupe ACT UP (dont plusieurs membres font aussi partie d'Akimbo) sont des actions d'émancipation des sujets non hétérosexuels, car les discours visuels créés par le groupe « donnent la parole aux premiers concernés avant de formuler un discours sur eux et elles » (2019, p. 115), afin de combattre la condition imposée d'« autre ». En 1986, la création et la distribution massive de l'affiche *Silence = Death*, par le groupe ACT UP, présentant les mots « silence » et « mort » en lettres blanches sur fond noir accompagnés par un triangle rose, incarne la volonté de contester les tabous qui empêchaient un véritable débat public sur les réelles causes et les potentielles conséquences de l'épidémie du sida (Figure 3.1).

SILENCE = MORT resignifiait cependant le triangle pour une nouvelle génération, refusant l'équation HOMOSEXUALITÉ = SIDA = MORT et alignant l'indifférence génocidaire de la politique américaine sur le SIDA avec un rationnel eugéniste qui avait balayé de la carte non seulement les Juifs mais aussi les communistes, les gitans et les homosexuels. (Lord et Meyer, 2013, p. 33) (Ma traduction)

Figure 3.1 À gauche, affiche *Silence = Death* d'ACT UP et, à droite, manifestant.e.s, 1988



ACT UP (1986). *The Silence = Death Project*, lithographie offset. Des membres d'ACT UP brandissent des pancartes lors de la marche de la fierté gay et lesbienne à New York, le 26 juin 1988. Sources : <https://lithub.com/silence-death-how-an-iconic-protest-poster-came-into-being/> et The New York Historical Society/Getty Images.

Cette action d'affichage du groupe ACT UP est particulièrement pertinente pour ma recherche-création car elle incarne des éléments qui sont aussi présents dans ma pratique artistique. D'abord, pour la reprise et le détournement de l'iconique triangle rose que les nazis ont crées pour identifier les personnes non-hétérosexuelles. ACT UP reprend ce symbole de violence et de stigmatisation et le détourne dans un symbole de lutte sociale et de visibilité. L'autre aspect qui rejoint ma propre pratique est l'utilisation de l'affiche et de la distribution massive d'imprimés comme moyens de création et de diffusion des discours politique et artistique. J'entrevois dans ces gestes la convergence des arts imprimés avec l'action politiquement engagée que j'essaie d'allier dans mes propres créations.

Figure 3.2 à gauche, vue de l'installation.   droite, affichage sauvage *Image Virus*, 1986



General Idea (1986). *AIDS*¹⁷. Impression offset sur papier, dans une galerie et sur des palissades. Source : Institute de l'art canadien. <https://www.aci-iac.ca/art-books/general-idea/key-works/aids/>

Différemment des groupes de militants exposés jusqu'ici, mais tout aussi important pour ma pratique artistique, se trouve l'influence du groupe d'artistes canadiens *General Idea*, formé par les artistes Jorge Zantal, Félix Partz et A.A. Bronson, actif entre 1969 et 1994. En 1987, le groupe a fait l'objet d'une controverse lors de la création et de la diffusion de l'œuvre *AIDS*, qui est une reprise de l'œuvre *LOVE* de

¹⁷ Vue d'installation de General Idea, *AIDS*, 1988-90, installation composée de trois peintures, *AIDS*, 1988, acrylique sur toile, chacune 95,94 x 95,94 pouces, installées sur *AIDS (Wallpaper)*, 1990, sérigraphie sur papier peint, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Cette vue d'installation est tirée de *Fin de siècle* de General Idea, W rttembergischer Kunstverein, Stuttgart, Allemagne, 1992. Source : <https://www.aci-iac.ca/art-books/general-idea/key-works/aids>. (Ma traduction)

Robert Indiana (1964). General Idea a remplacé les lettres L-O-V-E par A-I-D-S, dans un geste qui visait la sensibilisation du public à propos des enjeux encore tabous sur le sida. Imprimées dans différents formats, de nombreuses copies d'*AIDS* ont été placardées sur des surfaces des grandes villes de l'Amérique du Nord, comme dans une contamination virale.

Ce projet de dissémination massive des affiches avec le mot «AIDS» a été appelé *Image Virus* (Figure 3.2) :

En Amérique du Nord et en Europe, le SIDA de General Idea apparaissait sur les panneaux d'affichage, les affiches, les panneaux publicitaires, les murs des galeries et la couverture de tout magazine qui accueillerait le projet - parmi lesquels le *Journal of the American Medical Association*. (Lord et Meyer, 2013, p. 34-35) (Ma traduction)

Donc, inspirée par Akimbo, ACT UP et General Idea, ma manière de mettre la désidentification en pratique s'opère par la récupération et le détournement des principes appartenant à une majorité (comme la représentation du Christ, par exemple), pour la détourner de sa matrice habituelle dans mes créations imprimées. En le faisant, je propose une désobéissance aux conventions hétéronormatives, car les personnages qui figurent dans mes créations sont des tentatives de rompre avec des archétypes et des stéréotypes de genre imposés par une moralité dominante. Mon geste de désidentification est en soit un geste de décolonisation de mon imaginaire, car je cherche à construire un discours visuel qui soit extérieur à une matrice hétéronormative.

Tous ces exemples de pratiques *queer* ont en commun la quête d'une libération des subjectivités des artistes non hétérosexuel.le.s face aux conceptions préétablies par les médias et les institutions. Ces pratiques artistiques ont également l'objectif d'influencer la sphère politique et de sensibiliser l'opinion publique afin de transformer les mentalités et les politiques publiques. Ma pratique artistique *queer* dans les rues des villes par où je passe veut collaborer à cet effort de transformer les perceptions à propos des rôles de genre et contribuer à sensibiliser l'opinion publique autour de moi. Je crois que le questionnement sur le rôle de genre, particulièrement celui de la masculinisé toxique, est une discussion pertinente non seulement dans mon pays d'origine, mais aussi où je vis, c'est-à-dire à Montréal. À travers des gestes artistiques similaires, tels que la création d'affiches et la diffusion de discours visuels dans l'espace public urbain, les manifestations présentées ici sont des exemples éloquentes de la prise de parole sur les représentations de corps non hétérosexuels qui contestent les canons de l'hétéronormativité. L'émancipation permet de définir « (...) les pratiques de résistance aux régimes de pouvoir en place,

d'indiquer que d'autres histoires sont possibles et ainsi [de] construire une émancipation personnelle » (Alfonsi, 2019, p. 27).

Dans ma pratique artistique, l'émancipation est donc une posture de résistance aux représentations hétéronormatives imposées par une majorité : l'émancipation y étant vécue comme une forme de libération. J'assume pleinement la beauté de ma marginalité en tant que personne *queer* et je souhaite que cela soit présent dans mes images imprimées. Je cherche des moyens pour m'affranchir des représentations de masculinité idéale par la désidentification par rapport aux conventions préexistantes. Dans mes discours artistiques, l'émancipation des codes hétéronormatifs se manifeste par le rejet d'une correspondance aux normes de genres masculin ou féminin.

Dans un autre spectre, mon choix pour l'affiche comme moyen d'expression en arts imprimés est en soi un processus d'émancipation de ma pratique en tant qu'artiste, car avant d'apprendre à créer avec les arts d'impression, j'ai toujours été dépendant d'un fournisseur extérieur pour imprimer mes créations faites à l'ordinateur. Pendant cette recherche-crédation, j'ai cependant appris comment être autonome dans la création de mes propres images, car je ne dépend plus d'un service d'imprimerie, je peux moi-même réaliser matériellement mes créations. La capacité d'imprimer mes propres images de manière autonome représente une étape d'émancipation pour ma pratique artistique. L'autre étape d'émancipation de ma pratique est la distribution gratuite de mes imprimés dans l'espace public, car cette attitude me permet une autonomie de diffusion sans attendre le soutien des espaces de diffusion conventionnels. En collant mes affiches de manière sauvage ou en infiltrant mes tracts dans les boîtes aux lettres, je vis une forme d'autonomisation, car je me sens libéré d'un intermédiaire (le diffuseur) pour rejoindre un public.

Comme l'affirme Alfonsi : « L'esthétique de l'émancipation vise à remplacer une esthétique de la domination fondée sur le mercantilisme et souvent épaulée par l'Histoire de l'Art traditionnel » (Alfonsi, 2019, p. 15). Avec l'étude des méthodes de création et de diffusion employées par ACT UP, Akimbo et General Idea, j'ai saisi comment atteindre une émancipation de mon propre discours artistique, car mon geste ne se limite pas à la création de discours visuels, mais concerne également la façon dont mes imprimés sont diffusés. Dans ma pratique, l'affichage sauvage de mes compositions représente une étape de libération, car je m'occupe non seulement de la création de nouveaux récits, mais aussi de la manière dont ils seront diffusés dans l'espace public.

3.2 L'art *queer* comme cadre théorique

La raison de l'adoption de l'art *queer* comme cadre théorique et pratique est que j'y retrouve des outils conceptuels et méthodologiques qui me permettent de mettre en action le principe décolonial du *delink* présenté dans le chapitre 2. Parmi ces outils, l'attitude de désidentification est une manière de se détacher d'une matrice eurocentrique coloniale, raciste et hétérosexiste. Cet élément est donc devenu le concept-clé de ma recherche en création. Il est aussi une manière d'activer la contestation des identités imposées par un système patriarcal et hétéronormatif dans les arts visuels, mais aussi dans ma vie personnelle. La désidentification est un horizon précis qui oriente mes gestes de création en arts imprimés, car elle me permet de mieux situer mon discours artistique basé sur des éléments de ma mémoire personnelle et de la mémoire collective. La désidentification est un principe qui vient perturber la naturalisation d'éléments mémoriaux, servant ainsi comme nouvelle grille d'analyse critique pour la création de nouveaux récits visuels non hétéronormatifs.

3.3 Mon approche de l'art *queer*

Mon approche de l'art *queer* repose sur l'appropriation et le détournement des représentations hétéronormatives présents dans l'imaginaire collectif brésilien, plus précisément, dans la peinture historique brésilienne et dans les archives coloniales. Mon objectif est de déranger la naturalisation des représentations de genre dans ces images-source. Par ce geste de dénaturalisation, j'essaie de révéler des orientations idéologiques à propos des rôles de genre, présents dans l'image originale. Dans mes imprimés, je désobéis aux conventions de genre car j'utilise mon visage pour incarner, parfois des personnages féminins, parfois masculins, voire hybrides. Ma pratique *queer* s'exprime aussi par une désobéissance à certaines règles des arts imprimés, notamment par l'inclusion des bavures et d'erreurs d'exécution comme éléments de composition. Mon choix d'utiliser des papiers pauvres est aussi une autre forme de détourner certaines règles des arts imprimés, tel que mentionné précédemment au chapitre 2.

Ma pratique *queer* en art visuels a été particulièrement influencée par la pratique de certains artistes présentés par Isabel Alfonsi (2019). Sa description de l'art *queer* soutient ma pratique en arts visuels en lui offrant des filiations artistiques comme l'artiste états-unienne Lynda Benglis, dont la pratique artistique sera abordée en profondeur plus tard dans ce chapitre. Lynda Benglis et d'autres artistes présentés par Alfonsi ont créé des récits visuels où ils mettent en scène des représentations de genre en utilisant leur corps comme matière de leurs créations. Par le travestissement et différentes stratégies de *drag*, ces

artistes défient les codes des genres féminin et masculin : « Le travestisme est un assemblage d'éléments qui permet d'indiquer l'artificialité des marqueurs de genre sans que ces éléments soient organisés hiérarchiquement » (Alfonsi, 2019, p. 46). Par la reprise des codes du portrait et de l'autoportrait dans les œuvres visuelles, ces artistes démontrent comment il est possible de construire un nouveau discours artistique qui conteste les représentations hétéronormatives de genre.

L'exigence de précision que la maîtrise en arts visuels et médiatiques impose m'empêche de détailler les approches d'autres artistes *queer* qui viendront sans doute enrichir ma propre recherche-crédation. Pour mentionner quelques-un.e.s, dans la continuité de mes recherches, je compte établir un dialogue avec d'autres sources décoloniales et queer, comme par exemple la pensée ou poétique de la frontière d'artistes comme Guillermo Gomez Peña ou de l'activiste et chercheuse chicano-queer Gloria Anzaldúa qui ont créé des récits de résistance pour déconstruire le projet ethnocentrique et universaliste de la modernité. L'autre exemple de pratique dont j'aimerais m'approcher est celle de l'artiste José Szlam, pionnier de l'art latino-canadien queer ou celle de Francisco Fernando Granados. La pratique de Rodrigo D'Alcantara serai pertinent pour mieux situer la généalogie de ma pratique critique et contestataire dans le contexte canado-latinx-queer.

3.3.1 Appropriation des codes de genre : ma recherche pour l'émancipation du regard hétéro

Ma posture volontairement déviante vise le dérangement des représentations de genre naturalisées. Mes créations visent la libération d'une manière unidimensionnelle de voir les images – et le monde – à partir d'un seul point de vue, celui de l'hétéronormativité. L'hétéronormativité est comprise ici comme l'ensemble des normes morales qui attribuent des rôles sociaux distincts et spécifiques aux hommes et aux femmes. Toute identité de genre qui ne correspond pas à l'hétéronormativité est considérée comme anormale, *queer*. En voulant se libérer d'une matrice hétéronormative, ma pratique artistique veut également s'émanciper d'un regard hétéronormatif, d'un regard qui interprète l'image devant soi – et le monde – selon les critères qui placent l'homme blanc hétérosexuel à l'endroit le plus élevé socialement. Toute représentation qui ne correspond pas à cette matrice hétéronormative est rejetée par le regard hétéro. Mes images veulent confronter ce regard préétabli en présentant des récits visuels alternatifs aux conventions en place. Avec Carl Beam et Rosana Paulino, déjà, j'avais saisi le regard blanc derrière certaines représentations coloniales. Avec les exemples d'artistes que l'auteure Isabel Alfonsi présente,

j'ai compris comment je peux combattre le regard hétéro en proposant des manières d'exister déviantes de la matrice hétérosexuelle.

Bien que, dans son livre, Alfonsi s'intéresse davantage à la pratique artistique du couple Claude Cahun et Marcel Moore (surtout à leur participation à la revue *Inversions*) et moins à la pratique de l'artiste états-unienne Lynda Benglis, je considère que la contribution de Benglis est plus pertinente à ma recherche, probablement par ma proximité temporelle avec Benglis. Cette contribution réside dans la manière dont elle manipule les codes de représentation des corps féminins et masculins pour créer des personnages qui incarnent des identités de genre non hétéronormatives dans certaines de ses œuvres. Deux exemples de cette manipulation des représentations de genre sont particulièrement importants. Premièrement, l'affiche qui annonce l'exposition de Benglis et Robert Morris, en 1974 à New York, où « Lynda Benglis, se représente en " macho", photographiée par Annie Liebovitz en " (...) pantalon, chemise, veste, cheveux courts, coiffés en arrière et lunettes de soleil d'aviateur " ». (Alfonsi, 2019, p. 65). L'autre exemple de la manipulation de la représentation de genres est l'image de Lynda Benglis, photographiée par Arthur Gordon, présentée en double page centrale, comme dans les revues pornographiques. Dans cette image, apparaissant comme un insert dans la revue ArtForum en 1974, on voit le corps de Benglis complètement nu et huilé, avec une main sur la hanche et l'autre en train de pénétrer son sexe avec un double godemiché. « (...) la présence du double godemiché montre bien qu'elle est dans une posture active, prête à pénétrer (et déjà pénétrée elle-même), et non dans le rôle caricatural de la femme-objet » (Alfonsi, 2019, p. 68) (Figure 3.3).

Selon Alfonsi, c'est à partir de la « sexualisation de l'histoire » qu'il est possible de complexifier « le grand récit de l'Histoire blanche, hétéronormative, validiste et bourgeoise » (2019, p. 22). Autant dans l'œuvre de Lynda Benglis que dans les images créées par l'artiste autochtone et canadien Kent Monkman, il est possible d'entrevoir l'incarnation de l'attitude de désidentification par la reconstruction humoristique (ou pas) des récits visuels avec l'érotisation des corps et des gestes comme éléments de subversion des codes hétéronormatifs. Par exemple, dans les images *Unseeded Territory* (2022) et *The Treaty of 1869* (2016) (Figure 3.4), Monkman, lui-même homosexuel, représente des personnages autochtones qui entreprennent des rencontres sexuelles avec des représentations des colonisateurs blancs. Dans ces images de Monkman, l'érotisation et la sexualisation des corps autochtones et *queer* offrent un moyen d'émanciper des identités sexuelles déviantes de la représentation stéréotypée du dominant (le blanc) et du dominé (l'autochtone).

Figure 3.3 Magazine Artforum vol. 13, no. 3, 1974



Artforum (1974). *Artforum vol. 13, no. 3, 1974*. Boîte de cristal contenant la revue Artforum, États-Unis. Source : Artsy.net <https://www.artsy.net/artwork/lynda-benglis-artforum-vol-13-no-3>

Figure 3.4 À gauche, peinture à huile, 2020 et, à droite, gravure, 2016



Monkman, K. (2020, 2016). *Unseeded Territory* et *The Treaty of 1869*. Peinture et gravure. Source : <https://www.kentmonkman.com/>

Les rapports de pouvoir sont inversés dans ces deux images de Monkman et l'identité autochtone agit comme protagoniste des actions, et non comme une cible. Il est possible d'y voir en action les stratégies comme l'humour et la reconstruction parodique qu'Alfonsi utilise pour analyser l'œuvre de Lynda Benglis:

(...) L'humour et la reconstruction parodique d'une forme d'érotisation des corps sont des moyens d'émancipation : décomposer les éléments agrégés (...) et les parodier avec son propre corps permet de dénoncer la domination qu'elles exercent (...). Dans ce jeu de rôle, « la normalité » devient le « côté obscur de l'homosexualité. » (...) Il ne s'agit pas de construire un monde utopique à côté du monde existant et oppressif, mais d'être dans le dérèglement, de subvertir les clichés existants et de les transformer en instrument d'émancipation. (2019, p. 108)

3.3.2 Les identités assemblées et le *drag* comme outils politiques de représentation

La notion de *drag* utilisée par Alfonsi a été empruntée à l'auteure, artiste et professeure allemande Renate Lorenz, dans son livre *Art Queer : une théorie Freak* (2018). Le *drag* peut être considéré comme l'assemblage des codes de genre pour créer de nouvelles identités, stratégie qui met l'artiste comme personnage mutant au sein de ses œuvres visuelles. Le corps de l'artiste est utilisé comme canevas de nouvelles expressions de genre. Renate Lorenz utilise le terme « assemblage » pour dévoiler les mécanismes du travestissement, du *drag*, et étendre son application au champ d'analyse esthétique. Selon Alfonsi, en reprenant les chemins parcourus par Lorenz, le *drag* peut être considéré comme une stratégie d'action artistique capable de dénaturer les représentations binaires et hétéronormatives qui fondent les institutions sociales et d'« intervenir dans divers domaines du social — dans des hiérarchies et des pratiques d'exclusion » (Lorenz, 2012). « L'assemblage est une ode à la multiplicité et à l'instabilité des identités : le *drag* réussit là où le normal ou l'original s'avère être une copie, un idéal que nul ne peut incarner. » (Alfonsi, 2019, p. 47).

Selon Alfonsi, la désidentification permet de reconfigurer l'objet phobique du monde *straight* (le corps transgenre, par exemple) comme objet *sexy* et *glamour*. Il s'agit de négocier avec les formes hégémoniques pour se les approprier (Alfonsi, 2019, p. 107). Il s'agit de valoriser les corps déviants, dans une ode aux existences qui échappent aux conventions hétéronormatives. Bien que je sois d'accord avec la valorisation des corps et des identités de genre déviantes, je crois que l'utilisation de la notion de *glamour* chez Alfonsi (qui a été reprise de José Esteban Muñoz) peut contenir un piège où les tentacules astucieux du capitalisme peuvent réduire les expressions des identités *queer* à des segments de marché

exploitables commercialement, car la notion de *glamour* renvoie à l'idée de la richesse matérielle accumulée et du luxe.

Dans ma pratique artistique, influencée par tou.te.s les artistes et pratiques présent.e.s précédemment dans ce texte, j'utilise des stratégies de *drag*, dans des récits visuels où je remplace le visage des personnages par ma propre figure. Ce geste me permet de créer des compositions visuelles où je suis à la fois le créateur et les personnages de mes créations. De cette manière, j'ouvre les portes de ma pratique aux récits issus de ma propre mémoire, conjugués à des éléments de la mémoire collective. Je me suis approprié une aquarelle du peintre français Jean-Baptiste Debret (1834) pour représenter une situation bourgeoise brésilienne typique, le *Dîner colonial* (Figure 1.4). Dans mon image, je remplace les personnages qui représentent les servants de la famille bourgeoise par un corps féminin qui porte une robe. Le visage de cette femme a été remplacé par mon propre visage, créant un corps hybride, féminin et masculin. Ce personnage hybride est central et se dirige vers la représentation de la femme au bout de la table à manger, tandis que certains textes complètent l'image, à savoir le titre en lettres géantes « Gay Macho », accompagné de la phrase « — Mère, je suis gay », étampée plusieurs fois au bas de l'image. Dans ce geste artistique, je transforme une situation paisible représentée dans l'image coloniale de Debret en un moment charnière de ma vie personnelle, celle de mon *coming out* imaginé auprès de ma famille.

3.3.3 Rapport à la norme en arts visuels : la place à l'erreur

*If at first you don't succeed, failure may be your style.*¹⁸

Quentin Crisp, *The Naked Civil Servant* (1975)

L'autre pilier théorique de ma recherche est l'esthétique *queer* de l'échec, telle que synthétisée par Jack Halberstam, professeur d'anglais, d'études américaines et ethniques et d'études de genre à l'Université de Californie du Sud (É-U), dans son livre *The Queer Art of Failure* (2011). Influencé par la pensée de cet auteur, j'ai pu essayer une mise en application possible d'une esthétique de l'échec par une réflexion sur les contraintes disciplinaires des techniques des arts imprimés, surtout autour des recettes qui conditionnent les gestes de l'artiste afin de créer des images *proprement* imprimées. Bien que,

¹⁸ « Si, au début, vous ne réussissez pas, l'échec peut être votre style. » (Ma traduction)

conventionnellement, la pratique en arts d'imprimés présuppose la possibilité de création des compositions multiples par la variation des gestes techniques en atelier, dans ma recherche-crédation, les manipulations que je faisais étaient orientées par une volonté de désobéir artistiquement les règles d'impression que j'avais apprises. C'est cette volonté de désobéissance qui m'a libéré des contraintes disciplinaires et qui m'a permis de mettre en action l'hybridation des techniques d'impression. Mon interprétation L'art *queer* de l'échec consiste à trouver des alternatives aux conceptions conventionnelles du succès dans une société capitaliste hétéronormative. Dans le cas de ma pratique, je conteste la notion de succès du geste artistique en arts imprimés.

Selon Halberstam, la notion d'échec va de pair avec le capitalisme, qui comporte des gagnants, mais aussi de nombreux perdants, dans un système qui lie le succès au profit et l'échec à l'incapacité d'accumuler la richesse.

Le bon sens hétéronormatif conduit à l'équation du succès avec l'avancement, l'accumulation de capital, la famille, la conduite éthique et l'espoir. D'autres modes contre-hégémoniques conduisent à associer l'échec au non-conformisme, aux pratiques anticapitalistes, aux modes de vie non reproductifs, à la négativité et à la critique. (Halberstam, 2011, p. 89) (Ma traduction)

Dans ma recherche-crédation, je m'intéresse à la notion d'échec comme à une posture politique (et donc volontaire) de refus des logiques dominantes du pouvoir et des disciplines, que j'utilise comme un outil de critique. Étant donné mon orientation homosexuelle, je m'identifie à l'échec par la manière dont les personnes homosexuelles sont perçues dans le système capitaliste. Mon identification est bien décrite par Guy Hocquenghem dans son livre *Capitalism, the Family and the Anus* (1993), où on comprend que le système capitaliste « marque l'homosexuel comme un raté d'une manière ou d'une autre, comme le sujet qui ne parvient pas à incarner les liens entre production et reproduction » (Halberstam, 2011, p. 95) (Ma traduction). Cette notion d'échec par rapport aux attentes préétablies rejoint mes réflexions en atelier à propos de la place de l'erreur dans le processus de création en arts imprimés et des alternatives à une poursuite de la réussite.

Au début de ma pratique en arts imprimés, les erreurs d'exécution me frustraient, car je visais la perfection du geste et des lignes créées. Afin de retrouver le plaisir dans la pratique en atelier, j'ai donc osé abandonner la poursuite d'un idéal de perfection semblable à celui que la machine d'impression produit, et j'ai embrassé les résultats visuels que l'imprimante n'est pas censée faire : les bavures. J'ai

volontairement assumé que mes erreurs pouvaient servir comme élément perturbateur de mes compositions visuelles, ce qui m'a permis de prendre conscience du rapport entre les gestes conventionnés par les techniques des arts imprimés et les variations des résultats visuels obtenus. Pour m'aider à transformer la notion d'erreur en un outil de création, j'ai compris le potentiel d'interroger les recettes d'exécution en arts imprimés. Ma pratique en arts imprimés à la maîtrise en arts visuels veut confronter les limites des modes d'emploi des disciplines de création visuelle de la sérigraphie, de l'étaupe et de la peinture au pochoir, afin de trouver des espaces interstitiels inattendus ou marginalisés, à partir de l'hybridation même de ces techniques d'impression.

J'ai donc ouvert la porte aux erreurs, j'ai permis qu'elles entrent dans mon processus de création et de recherche, et qu'elles prennent de la place dans mes compositions. J'ai décidé de me libérer de la poursuite d'un geste artisanal précis et conforme aux disciplines d'arts d'impressions que j'avais appris. J'ai abandonné le besoin de corriger des gestes erronés. J'ai plutôt fait place à mes gestes imprécis, fautifs et moins contrôlés. Le résultat est l'apparition de nouvelles contamination — des taches de peinture surtout — que j'essaie d'intégrer à la composition visuelle en cours. J'explore des agencements imprévus entre ces éléments visuels pour permettre une pensée créative continuellement active.

Une autre application d'une esthétique de l'échec est de résister à l'aura de l'œuvre d'art. Dans cette perspective, il n'y a pas une seule image finale qui résume la totalité de la recherche visuelle dans ma pratique de création d'images imprimées, mais plutôt de multiples propositions qui témoignent de la vivacité de la recherche en continu. Dans mon travail artistique, les copies ne sont pas des reproductions identiques d'une même matrice. Elles sont plutôt des occasions de poursuivre la recherche visuelle, par l'expérimentation libre en atelier de nouvelles variations que je peux créer par le détournement des règles de la pratique des arts d'impression : je fais des répétitions de textes ou d'images pour chercher des textures visuelles inattendues. Je me permets ainsi d'avoir des intentions générales plutôt que des objectifs spécifiques. Cette posture d'ouverture au processus de création me permet de me détacher des attentes précises quant à la forme finale de mes compositions, ce qui ouvre aussi l'éventail des résultats possibles.

CONCLUSIONS

Dans ce chapitre, je fais un résumé des principales conclusions et des constats le plus pertinents dans l’amorce d’un processus de décolonisation de mon imaginaire à l’aide des arts imprimés. J’y détaille aussi certaines orientations pour la suite de mes études au niveau doctoral.

Comme décrit dans les chapitres 1 et 2, par mon expérience d’exploration avec les transformations du drapeau brésilien, par exemple, j’ai compris comment m’approprier une matrice coloniale (le drapeau officiel du Brésil) et comment la déconstruire dans une attitude volontaire de déconnexion par rapport à certaines conventions. En utilisant les propres éléments graphiques de la matrice, j’ai reconstruit d’autres récits visuels, d’autres narrations visuelles. J’ai également compris le potentiel de la retroalimentation d’un processus créatif ouvert, lorsque chaque composition offre de nouveaux questionnements qui inspirent la création de nouvelles compositions, dans un cycle perpétuel de création, de questionnement et de reconstruction. Dans mes explorations en atelier, j’ai aussi saisi comment réaliser une recherche créative sans l’intention de trouver une seule image finale, mais plutôt une multitude de propositions.

Un constat important qui m’est venu lors de la rédaction de ce mémoire a été que le langage visuel de toutes mes créations visuelles est celui du design graphique, surtout celui synthétisé par l’italien Bruno Munari dans plusieurs de ses œuvres, et que j’ai largement consulté pendant mes vingt ans de pratique en design graphique. Dans l’approche de Munari, il serait possible de déterminer des règles de lecture visuelle (soit d’une œuvre picturale, soit d’une affiche) par des paramètres universels. De cette manière, en tant que créateur d’images, il suffirait de suivre les recettes proposées par Munari, telles que l’équilibre, la saturation, la répétition, le rythme, etc., pour créer des messages visuels efficaces. Bien que d’autres créateurs et théoriciens m’ont appris comment devenir un designer¹⁹, il reste que ma pensée créatrice est très colonisée par les règles de composition du design graphique moderne eurocentrique. Je reconnais que je dois chercher activement de nouvelles approches visuelles de l’image pour pouvoir être capable de créer des récits visuels émancipés d’un langage visuel moderne.

¹⁹ Pour en nommer quelques-uns : Rudolf Arnheim, psychologue, philosophe et critique dont le travail a exploré les bases cognitives de l’art et Fayga Ostrower, graveuse, peintre, designer, illustratrice, théoricienne de l’art et professeure polono-brésilienne.

Dans le chapitre 2, j'ai exposé comment j'ai débuté de profondes réflexions à propos de ma place dans une généalogie qui me rattache au passé colonial du Brésil, à travers mes ancêtres : des Européen.ne.s arrivé.e.s au début du 20^{ème} siècle dans un effort du gouvernement brésilien de blanchir la population brésilienne qui avait connu la fin de l'esclavage en 1888. Donc, le développement de mon projet *Où sont cachés mes privilèges ?* (2022) à propos de mon héritage colonial sous la forme de quatre faux billets de banque m'a fait réaliser, d'une manière nouvelle, l'existence de mes privilèges en tant qu'homme blanc descendant des Portugais. J'ai réalisé des éléments de la mentalité coloniale qui sont toujours présents dans l'imaginaire collectif brésilien, tel que le fait qu'à la fin du 20^{ème} siècle, pendant mon enfance et adolescence, la mentalité coloniale était toujours évidente par la présence des femmes (défavorisées et métisses) qui ont servi au travail domestique chez mes parents, engagées par ma mère.

Le constat théorique le plus important de cette maîtrise est que la plupart des références conceptuelles et théoriques utilisées dans cette recherche de maîtrise sont encore issues de la production de savoirs des institutions coloniales : les universités de l'Amérique du Nord et de l'Europe. Bien que la plupart des autrices et auteurs consulté.e.s et les artistes analysé.e.s pendant mon parcours soient des personnes racisées ou appartenant à des communautés marginalisées, il reste que les éditeurs des ouvrages consultés sont en majorité des éditeurs universitaires du Nord global. Bien que la plupart des références consultées s'inspirent des luttes et des avancements sociaux qui ont débuté dans des mouvements sociaux du Sud global, je reconnais que mes références théoriques dans mes recherches sur la décolonialité doivent prioriser les réflexions des personnes qui ont subi les effets de la colonialité et qui réfléchissent à partir de cette position d'opprimés par le système colonial. Je reconnais qu'il est important de garder une vigilance sur les origines des auteur.trices et sur les contextes éditoriaux dans lesquels leurs pensées sont publiées. Au fil de ma recherche, j'ai toutefois pu étudier plusieurs autrices et auteurs qui ont décrit la décolonialité en cherchant à se détacher d'une matrice coloniale eurocentrique. Ainsi, comme d'autres institutions modernes, les universités sont le fruit de la pensée humaniste et se sont constituées comme des espaces de légitimation du savoir, à condition que les conventions académiques soient respectées. D'un point de vue pratique, je suis également conscient que cette recherche-crédation propose une réflexion sur le savoir-faire en arts imprimés avec une approche qui questionne justement l'existence de conventions en arts visuels. L'intention de cette recherche-crédation est d'activer une transformation de la pensée académique, de l'intérieur, comme le suggèrent les auteurs Walter D. Mignolo et Catherine Walsh, en proposant de nouvelles manières de réfléchir, de sentir et de produire de la connaissance avec des

paramètres non eurocentriques, sans prétention universalisantes, mais basés plutôt sur des expériences *situées*.

Je reconnais que, dans cette recherche à la maîtrise, mon regard était souvent orienté vers le contenu de la recherche et moins sur la cohérence entre mon discours décolonial et ma pratique artistique *queer*. J'étais plus orienté vers les moyens d'expérimenter des transformations dans mes modes de création ainsi que vers les sujets de mes œuvres. Dans ma future recherche au doctorat, je serai plus attentif à incorporer plus des contributions de personnes savantes de l'Amérique du Sud, de l'Afrique et de l'Asie, ainsi que de personnes savantes issues des peuples autochtones de partout sur le globe.

Comme exposé dans le chapitre 2, avec mon projet *Une cartographie de l'invasion européenne* offert sous la forme d'un récit d'images, j'ai également appris l'importance d'associer les représentations du passé à celles du présent. Ce geste puissant crée des liens de causalité, ce qui répond au besoin de revisiter l'histoire officielle pour trouver des liens entre la colonisation et ses conséquences dans le présent. J'ai ainsi compris que mes compositions visuelles gagnent en pertinence lorsque je crée des récits qui se nourrissent de mon histoire personnelle associés à des événements historiques. Cette nouvelle stratégie de création m'a permis d'aborder le projet final de cette recherche-création.

Dans le chapitre 3, à propos de mon approche *queer*, je présente comment je m'approprie des représentations du quotidien de la colonisation du Brésil faites par quelques artistes brésiliens au 19^{ème} siècle pour créer des nouveaux récits visuels fictifs où je fais rencontrer de fragments de ma biographie avec de fragments de l'histoire officielle. J'ai appris que le format de l'affiche permettait à mes images une diffusion autonome par l'occupation de diverses surfaces verticales de la ville, dans un geste d'émancipation de ma pratique artistique en écho à la notion d'émancipation d'Isabel Alfonsi.

Ma pratique a beaucoup évolué lorsque j'ai compris que la notion du *drag* pouvait me servir comme stratégie pour déjouer des représentations de genre et pour incarner différents personnages dans mes compositions. Un des aspects qui ont beaucoup aidé dans l'exploration des moyens de dénaturiser des représentations hétéronormatives a été l'inclusion de mon propre visage en remplacement des visages des personnages utilisés dans mes compositions. Lorsque j'utilise mon visage dans mes compositions, il y a un double effet qui s'installe : d'abord, c'est le visage de l'artiste qui figure dans la composition et qui prend tous les rôles des personnages représentés, mais également, c'est la face d'un Christ européen qui

incarnent les personnages de mes créations. Cet espace d'ambiguïté contribue à complexifier mon discours décolonial et *queer*, car je détourne un symbole chrétien en le présentant dans des situations fort différentes des contextes où le Christ est habituellement présenté, désobéissant ainsi à la matrice chrétienne. Cette ambiguïté répond également au besoin de désidentification avec les représentations hétéronormatives car, dans mes compositions, une représentation eurocentrique du Christ figure dans des situations blasphématoires par rapport à l'idéologie chrétienne. À travers ce mécanisme, je peux expérimenter ma propre interprétation du *drag* comme outil de dénaturalisation des représentations de genre. Avec ma stratégie de *drag*, ce n'est pas mon corps physique qui se transforme, mais plutôt mon visage qui peut incarner des multiples personnages sur mes affiches. D'autre part, cette ambiguïté vient nourrir mon discours artistique sur le questionnement des dualités contenus dans les représentations des femmes ou des hommes.

Le geste de coller mes affiches de manière sauvage dans la ville et de distribuer des tracts dans les boîtes aux lettres me permet de mettre mes créations en dialogue avec une audience diffuse mais certaine : les expériences d'affichage sauvage que j'ai faites au Brésil, à la ville d'Ubatuba (littoral-nord de Sao Paulo) lors d'un voyage à l'été 2023, font preuve d'un dialogue assez éloquent entre mes affiches et son public (Figure 2.8). Dans certains cas, les affiches ne sont pas entièrement détruites, mais seulement le visage du Christ. Dans d'autre cas, il semble que ce soit le discours visuel qui dérange et provoque le geste de vandaliser une affiche clandestine. Ces gestes anonymes démontrent clairement que mes affiches ne sont pas passées inaperçues et que mes images ont fait leur chemin vers l'imaginaire de quelqu'un d'autre.

Aller vers les collectivités

La recherche pratico-théorique qui a fondé mon parcours à la maîtrise a été un processus très personnel, individuel et solitaire. Il fallait qu'il en soit de la sorte, car l'ensemble des explorations réalisées dans cette maîtrise m'a permis d'amorcer un processus de décolonisation de mon imaginaire et de ma pratique artistique. Cependant, un besoin se précise : celui d'interagir avec d'autres personnes dans des situations de création de nouveaux récits avec une approche décoloniale et *queer*. Étant donné que ma recherche a comme objectif de transformer des symboles persistants dans l'imaginaire collectif, il me semble fondamental de réaliser des recherches dans un tel contexte collectif.

Pour donner suite à mes recherches à la maîtrise, j'ai ainsi été admis au doctorat de la Faculté des arts de l'UQAM, dans le programme d'études et pratique des arts (DEPA), qui débutera en hiver 2024. Dans le cadre de mes études au doctorat, j'aimerais pouvoir explorer la portée des approches décoloniales et *queer*, ainsi que des techniques pratiques que j'ai développées dans le cadre de ma maîtrise, avec d'autres personnes. Sous la forme d'ateliers de cocréation, j'aimerais inviter d'autres personnes à parcourir des étapes-clés de ma recherche-crédation : la déconstruction et la reconstruction des symboles nationaux, le questionnement sur les privilèges personnels et la place dans la matrice coloniale et le rapport entre récit personnel et mémoire collective. Mon objectif est de vérifier comment d'autres personnes interpréteront le chemin que je vais proposer et quelles seront les réflexions et les explorations qui s'en suivront.

Bien entendu, mon objectif ne sera pas de transmettre des recettes, car cela serait contradictoire avec le principe de la décolonisation des imaginaires. Je suis conscient que le processus que j'ai vécu dans ma maîtrise ne peut pas servir de « modèle », car il est le fruit de mes privilèges hérités de ma matrice coloniale conjugués à mes efforts personnels pour m'en extraire. Je suis aussi conscient que mon rôle de chercheur universitaire m'attribue des privilèges que je dois prendre en considération tout comme la connotation d'autorité du savoir dans les rapports que je prétends établir avec les participant.e.s lors des ateliers de cocréation que je proposerai. Cependant, mon intention avec le partage des savoirs développés dans le cadre de ma maîtrise est d'affecter – dans le sens d'Isabel Alfonsi – d'autres sensibilités et d'être un agent facilitateur (ou instigateur) de découvertes de chemins personnels de décolonisation des imaginaires. À travers la compréhension des façons avec lesquelles j'ai pu mettre en place des stratégies de décolonisation de mon propre imaginaire, d'autres personnes peuvent se sentir encouragées à entamer une approche personnelle de décolonisation de leur propre imaginaire, à partir de leurs propres privilèges, de leurs contradictions et de leurs potentiels. L'objectif des ateliers de cocréation sera d'offrir un espace de réflexion pratique et de déconstruction des préjugés et des concepts pré acquis avec l'aide des techniques d'impression.

En conclusion, cette recherche-crédation m'a permis de développer des outils méthodologiques et conceptuels pour entamer un processus de décolonisation de mon propre imaginaire, tel que la désidentification et l'émancipation, dans mon approche *queer* des arts imprimés. Au début de cette recherche, j'avais le désir de proposer de transformations des symboles coloniaux présents dans l'imaginaire collectif brésilien, cependant, j'ai réalisé le besoin de décoloniser mon propre imaginaire avant de prétendre transformer des symboles collectifs.

BIBLIOGRAPHIE

- Albertini, C. (2021). *Résistances Des Femmes à l'Androcapitalocène : le nécessaire écoféminisme*. M éditeur.
- Alfonsi, I., & Fraisse, G. (2019). *Pour Une Esthétique de l'émancipation : construire les lignées d'un art queer*. B42.
- Agnes. (2015). *Carl Beam : Critical Beginnings, 29 août 2015–6 décembre 2015*.
<https://agnes.queensu.ca/exhibition/carl-beam-critical-beginnings/>
- ArtNexus. *Eugenio Dittborn. REMOTA: Airmail Paintings. By: Victor Zamudio-Taylor*
<https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5f56b65782f0ea5b676e1a48/25/eugenio-dittborn>
- Artsy. *Lot 346. Lynda Benglis. Artforum vol. 13, no. 3, 1974*. <https://www.artsy.net/artwork/lynda-benglis-artforum-vol-13-no-3>
- Boucher-Meilleur, L. (2021). *La Résistance décoloniale d'Abya Yala (Amériques) : Les femmes autochtones en mouvement contre l'extractivisme*.
https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/42646/4/Boucher-Meilleur_Laurence_2021_memoire.pdf
- Centro Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). *Exposición virtual. Imágenes y revuelta: la gráfica del 68. 02.10.2020 — 31.12.2022* <https://muac.unam.mx/exposicion/imagenes-y-revuelta-la-grafica-del-68>
- Calirman, C. (2012). *Brazilian Art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles*. Duke University Press.
- Chambarlhac, V., Tillier, B., & Hage, J. (2018). *Le Trait 68. Insubordinations graphiques et contestations politiques (1968-1977)*. Citadelles & Mazenod.
- Fraenkel, B., Gouiran, M., Jakobowicz, N. et Tesnière, V. (2013) *Affiche-Action : quand la politique s'écrit dans la rue*. Gallimard.

Galerie Superficie. (2016). *Red Atlantic 16.06 — 16.07.16*.

<https://galeriasuperficie.com.br/en/exposicoes/rosana-paulino-atlantico-vermelho/>

GLBT Historical Society – Museum and Archives. *Standing With Arms Akimbo : Defiant Cultural Activism During the AIDS Crisis* par Mark Sawchuk. <https://www.glbthistoryorg/newsletter-blog-2020/02-feature>

Halberstam, J. (2020). *The Queer Art of Failure*. Duke University Press.

Haraway, D. (1985, 2006). « A cyborg manifesto : Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century ». Routledge. (Original publié en 1985). *Le Manifeste cyborg et autres essais. Mouvements*, (3), 15-021.

Institut de l'art canadien. *GENERAL IDEA Life & Work* par Sarah E.K. Smith. <https://www.aci-iac.ca/art-books/general-idea/key-works/aids/>

Monkman, K. <https://www.kentmonkman.com>

Literary Hub. *SILENCE = DEATH : How an Iconic Protest Poster Came Into Being*. par Avram Finkelstein. <https://lithub.com/silence-death-how-an-iconic-protest-poster-came-into-being/>

Lord, C., & Meyer, R. (2013). *Art & Queer Culture*. Phaidon Press.

Lorenz, R. (2012). *Queer Art : A Freak Theory*. Verlag.

Mackenzie Art Gallery. (2012). *Carl Beam 1 septembre 2012 – 18 novembre 2012*. <https://mackenzie.art/exhibition/carl-beam/>

MASP : Musée d'Art de Sao Paulo. <https://masp.org.br/acervo/obra/moca-com-livro>

Mathias, A. D. S. (2018). *La Formation de la pensée décoloniale*. *Études littéraires africaines*, (45), 169-173.

McEwan, C. (2018). *Postcolonialism, Decoloniality and Development*. Routledge.

Memoria chilena. Biblioteca Nacional de Chile. *Crisis en el arte y resistencia política. Colectivo Acciones de Arte (CADA)*. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3342.html>

Mignolo, W. D., & Walsh, C. E. (2018). *On Decoloniality : Concepts, Analytics, Praxis*. Duke University Press.

Muskrat Magazine. (2019, septembre). *Carl Beam : One Who is Brave-hearted at Beaverbrook Gallery*. <http://muskratmagazine.com/carl-beam-one-who-is-brave-hearted-beaverbrook-gallery-review/>

- National Gallery of Canada. (2022). *General Idea*. (Consulté le 18 mai 2022)
<https://www.gallery.ca/whats-on/exhibitions-and-galleries/general-idea>
- National Gallery of Canada. (2004). *Carl Beam - The North American Iceberg*. National Gallery of Canada.
<https://www.gallery.ca/collection/artwork/the-north-american-iceberg-1>
- New Exhibition. *Alfredo Jaar: 50 Years Later*. <https://www.newexhibitions.com/e/61192>
- NPR Media Vermont Public. *ACT UP At 30 : Reinvigorated For Trump Fight* par Eric Westervelt.
<https://www.npr.org/2017/04/17/522726303/act-up-at-30-reinvigorated-for-trump-fight>
- Open Edition Journals. *Esclavages et Post-esclavages. Rosana Paulino and Tiago Sant'Ana*. Par Kimberly Cleveland. <https://journals.openedition.org/slavery/1667>
- Ouro Preto, F. (réalis.) (2020). *AmarElo - It's All for Yesterday*. [Documentaire].
<https://www.imdb.com/title/tt13458600/>
- Peck, R. (réalis.) (2021). *Exterminate all the Brutes*. [Série télévisée]. HBO.
<https://www.imdb.com/title/tt8396314/>
- Poliano, L. M. (1986). *Heráldica*. Ed. GRD. Rio de Janeiro.
- Quijano, A. et Ennis, M. (2000). «Coloniality of power and Eurocentrism in Latin America». *Nepantla : Views from South*, 1(3), pp. 533-580.
- Seppälä, T., Sarantou, M., & Miettinen, S. (2021). *Arts-based Methods for Decolonising Participatory Research*. Taylor & Francis.
- Smith, L. T. (2021). *Decolonizing Methodologies : Research and Indigenous Peoples*. Bloomsbury Publishing.
- Tate. *Art and Activism for Chile* <https://www.tate.org.uk/art/artists/cecilia-vicuna-21412/art-and-activism-chile>
- Université Concordia. *Reconnaissance territoriale*.
<https://www.concordia.ca/indigenous/resources/reconnaissance-territoriale>.
- University of California Press. *Behind the Iconic Protest Posters of the AIDS Activist Movement* par Avram Finkelstein. <https://www.ucpress.edu/blog/31456/behind-the-iconic-protest-posters-of-the-aids-activist-movement/>

Vázquez, R. (2020). *Vistas of Modernity : Decolonial Aesthesis and the End of the Contemporary*. Mondriaan Fund.

Wikipédia. *Abdias Nascimento*. https://pt.wikipedia.org/wiki/Abdias_do_Nascimento

Wikipédia. *Anibal Quijano*. https://en.wikipedia.org/wiki/Anibal_Quijano

Wikipédia. *Boy/Girl with Arms Akimbo*. [https://pt.wikipedia.org/wiki/ Boy/Girl_with_Arms_Akimbo](https://pt.wikipedia.org/wiki/Boy/Girl_with_Arms_Akimbo)

Wikipédia. *Bruno Munari*. [https://en.wikipedia.org/wiki/ Bruno_Munari](https://en.wikipedia.org/wiki/Bruno_Munari)

Wikipédia. *Fayga Ostrower*. https://en.wikipedia.org/wiki/Fayga_Ostrower

Wikipédia. *Rosana Paulino*. https://en.wikipedia.org/wiki/Rosana_Paulino

Wikipédia. *Rudolf Arnheim*. [https://en.wikipedia.org/wiki/ Rudolf_Arnheim](https://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Arnheim)