



HAL
open science

L'œuvre d'Astrid Liliana Angulo Cortés

Johanna Carvajal González

► **To cite this version:**

Johanna Carvajal González. L'œuvre d'Astrid Liliana Angulo Cortés. Cahiers d'Etudes Romanes, 2021, 43, pp.99-119. 10.4000/etudesromanes.13301 . hal-03587006

HAL Id: hal-03587006

<https://hal.science/hal-03587006>

Submitted on 24 Feb 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Accueil Numéros 43 La marginalité spatio-culturelle ...

Bibliothèques et institutions

OpenEdition Freemium

Nos services

OpenEdition Search

La lettre d'OpenEdition

Cahiers d'études r

Revue du CAER

43 | 2022 :

Altérité et marginalité

La marginalité spatio-culturelle resignifiée

L'œuvre d'Astrid Liliana Angulo Cortés

Représentations de la femme afro-descendante : stéréotypes et ironies¹

JOHANNA CARVAJAL GONZÁLEZ

p. 99-119

<https://doi.org/10.4000/etudesromanes.13301>

Résumés

Français Español

Née en 1974, Astrid Liliana Angulo Cortés, artiste originaire du Pacifique colombien, travaille autour de l'identité afro-colombienne des femmes et autour de la manière dont la société perçoit ces femmes et leurs corps. Cette démarche cherche à rompre avec des stéréotypes, à l'aide d'un regard critique au travers des langages de l'autodérision, de l'humour et de l'ironie. Sa réflexion met en lumière la place du pouvoir dans un pays multiculturel, où l'oppression et l'exclusion des populations noires nient la condition féminine et provoquent le sexisme. Nous verrons en quoi la Constitution de 1991 dans son application, ne satisfait que partiellement les espoirs de liberté et de représentation identitaire. Nous nous intéresserons particulièrement aux œuvres : *Un negro es un negro* (1997-2001), *Negro utópico* (2001), *Negra Menta* (2003).

Nacida en 1974 en el Pacífico colombiano, Astrid Liliana Angulo Cortés trabaja sobre la identidad afrocolombiana de las mujeres y la manera en que la sociedad las percibe. Su



ACCUEIL

CATALOGUE

DES 572

REVUES

OPENEDITION SEARCH

Tout

OpenEdition

Entrées d'index

Mots-clés : photographie, Angulo Cortés (Astrid Liliana), afro-colombien, stéréotypes, art contemporain colombien

Palabras claves : fotografía, Angulo Cortés (Astrid Liliana), Afrocolombianidad, estereotipos, arte contemporáneo colombiano

Index géographique : Colombie

Index chronologique : XXe-XXIe

Texte intégral

Una de las grandes conquistas de la estética contemporánea, secretamente fiel a los ideales de la democracia, es la capacidad de encontrar belleza y poesía en los seres anónimos, en los rincones humildes [...]².

- 1 Née en 1974, Astrid Liliana Angulo Cortés, artiste originaire du Pacifique colombien, travaille autour de l'identité afro-colombienne des femmes et autour de la manière dont la société perçoit ces femmes et leurs corps. Cette démarche cherche à rompre avec des stéréotypes, à l'aide d'un regard critique au travers des langages de l'autodérision, de l'humour et de l'ironie. Sa réflexion met en lumière la place du pouvoir dans un pays multiculturel, où l'oppression et l'exclusion des populations noires nient la condition féminine et provoquent le sexisme. De cette manière l'artiste raconte l'actualité de la condition de la femme noire (femme-chose, femme-esclave, femme-domestique) qui est représentée à travers des histoires de marginalité qui deviennent dans son œuvre des parodies de ces clichés. Selon l'artiste, c'est «la obra visual opta por reírse de las experiencias propias de la discriminación³». La région de la Colombie où la concentration de population afro-descendante est la plus répandue – et aussi la région la plus marginalisée – est celle du Chocó, dans le Pacifique. Grâce à sa position géographique et stratégique pour le commerce, cette région devient par conséquent très intéressante pour la contrebande, le narcotrafic et l'activité minière illégale, fragilisant de plus en plus les populations locales. Les pouvoirs illégaux locaux qui extraient la richesse de ces terres, empêchent le développement des infrastructures. En conséquence, c'est la région la plus pauvre du pays, avec des inégalités prononcées au niveau de la santé, de l'éducation, de la nutrition, entre autres.
- 2 Les Afro-descendants sont présents aussi sur la côte caribéenne, ainsi que dans les départements du Cauca et de Nariño. Leurs «représentations sont différentes, le regard ne peut pas se limiter au regard général des représentations afro, car elles sont diverses : celles de Palenque, de Cartagena, du Valle del Cauca ou Chocó⁴». La concentration locale des populations afro descendantes dans ces régions est liée aux temps de l'esclavage et s'est transformée dans le territoire national au cours du XXe siècle par le phénomène du déplacement des populations vers la ville, à la recherche de meilleures opportunités.
- 3 L'une des contradictions qui caractérise le plus l'œuvre d'Angulo est la question identitaire afro-colombienne déclarée dans la Constitution de 1991⁵, et les droits de cette communauté qui n'ont pas encore été intégrés ni aux sphères politiques ni culturelles du pays. Suite à la création de ces droits, se crée un nouveau vocabulaire institutionnalisé pour introduire une dimension plus inclusive : Afro-colombien, Afro-descendant, *Comunidad Negra*, *negritud*, *palenques* et les *raizales* sont quelques-uns des termes utilisés aujourd'hui, qui tiennent compte d'une histoire issue de l'Afrique et d'un rapport étroit avec le territoire colombien. Malgré cette volonté d'ouverture, la

représentation des communautés noires demeure méprisée. Les séries télé, le cinéma ou encore les journaux télévisés renforcent, à travers les images, le préjugé et le cliché liés à son histoire d'esclavage, aux travaux domestiques et agricoles, laissant la porte toujours ouverte aux discriminations acceptées et normalisées par le grand public. Angulo va donc à la rencontre de cette condition identitaire au-delà de la région du Chocó pour l'aborder à une échelle plus large.

4 Cette artiste fait partie des *Otros realistas* (les autres réalistes), mouvement de la génération des années quatre-vingt-dix, qui met au centre de ses préoccupations les contradictions de la société colombienne. Le philosophe de l'art Ricardo Arcos-Palma – qui a nommé ainsi ce mouvement –, affirme que ces artistes «[...] nos revelan las contradicciones y tensiones de una sociedad como la nuestra, en donde los derechos cívicos de buena parte de nuestra población están lejos, pero muy lejos de obtenerse⁶».

5 Dans cet article nous tenterons d'analyser les nouveaux lexiques inclusifs qui font référence aux populations noires en Colombie et les contextes institutionnels dans lesquels ils ont émergé, en lien avec la recherche identitaire que l'artiste creuse. Ensuite, nous étudierons la manière dont Angulo interroge les lieux communs, les stéréotypes et les fragilités liés à cette communauté, aidée par ses choix esthétiques et sa manière de représenter la communauté afro-descendante à travers la photographie. Ce sera donc une lecture menée à travers l'analyse de l'œuvre d'Angulo qui permettra de nous demander : Quel lien existe-t-il entre l'image produite et le stéréotype évoqué ? Quelle est la place de la femme afro-colombienne dans l'œuvre de cette artiste ? À qui sont destinées ces images et quel message véhiculent-elles ? Quelles ironies convoquent l'autodérision dans l'œuvre de l'artiste ? Comment Angulo aborde la question identitaire afro-colombienne en dialogue avec l'histoire, les représentations coloniales et la situation actuelle ? Nous nous intéresserons particulièrement aux œuvres : *Un negro es un negro*, (1997-2001), *Negro Utópico* (2001) et *Negra Menta* (2003).

Des nouveaux lexiques liés à la lutte institutionnelle contre le racisme

6 Qu'est-ce que *negro* ? Un mot issu de l'histoire de l'esclavage en Amérique, où des dominations coloniales, blanches et eurocentriques imposaient leurs valeurs aux peuples autochtones ; ce mot devient un concept politique. Les Portugais ont commencé à utiliser le mot *negro* uniquement pour les personnes arrivées en Amérique. À ce propos, Angulo déclare :

La palabra negro no existía antes de la esclavitud. Se inventa como un mecanismo de poder dentro de una jerarquía racial en la que ser blanco era el ideal. La idea de raza surge paralelamente al esclavismo y al sistema económico que lo acompaña. Entonces inicialmente había palabras que designaban a la gente por su etnicidad y de esa misma manera compraban a los esclavizados. Pero luego, se empezó a usar la palabra negro como genérica para toda la gente que era secuestrada en África para ser traída como esclavizada en América⁷.

7 La Loi 70 de 1993, connue comme la loi de la négritude, se base sur l'Article transitoire 55 de la Constitution colombienne de 1991, qui reconnaît les droits territoriaux des communautés noires pour la première fois⁸. Cette loi va donc protéger les communautés qui se sont appropriées un territoire dans des zones rurales sur les côtes de l'océan Pacifique, des pratiques de production et leur droit à la propriété collective. De même, cette loi prévoit la protection de l'identité culturelle et des droits

des communautés noires en tant que groupe ethnique. Elle veille aussi à apporter un soutien au développement économique et social afin de garantir des conditions réelles d'égalité en termes d'opportunités au sein de la société colombienne.

8 Cette loi définit la *Comunidad Negra* en tant que :

Un conjunto de familias de ascendencia afrocolombiana que posee una cultura propia, comparte una historia, y [que] tiene sus propias tradiciones y costumbres [...] conserva conciencia de identidad que la distingue de otros grupos étnicos [...]⁹.

9 Plus tard, selon la sentence T-422 de 1996, la Cour constitutionnelle a établi que la *Comunidad Negra* existe au-delà d'un territoire urbain ou rural déterminé. Les catégories d'Afro-descendant ou d'Afro-colombien sont de nouveaux termes politiques qui viennent représenter un esprit de domination : il semblerait qu'en qualifiant ainsi cette population, les questions de racisme et de respect de leurs droits fondamentaux restent secondaires. D'ailleurs, Angulo préfère se définir comme Afro-descendante, plutôt qu'Afro-colombienne, à cause de ce que ce terme suppose : la référence aux ancêtres africains. D'un autre côté, les Afro-colombiens sont des hommes et des femmes qui témoignent d'une influence linguistique, ethnique¹⁰ et culturelle de l'Afrique dans le territoire colombien¹¹. Cette population a une grande variété culturelle dans différentes zones du pays, comme en témoignent les *palenques*¹² et les *raizales*¹³.

10 Néanmoins, quelques mouvements sociaux s'auto-définissent *negritudes*¹⁴, avec une nette référence à la couleur de peau (*negro*) et à la marginalité sociale imposée qui doit être reconnue dans ces processus identitaires de re-signification de la question noire.

11 Malgré les évolutions constitutionnelles, le racisme est toujours présent et se transforme avec le temps. Dans le cas de la Colombie, ce racisme se traduit dans la négation de titres de propriétés rurales pour la population afro-descendante, dans l'assassinat systématique de défenseurs de leurs droits¹⁵ et dans l'impossibilité pour ceux-ci de rêver une ascension sociale possible.

[...] el Estado en Colombia es simplemente un instrumento para permitir que una estrecha franja de poderosos sea dueña del país, para abrirles todas las oportunidades y allanarles todos los caminos, y al mismo tiempo para ser el muro que impida toda promoción social, toda transformación, toda sensibilidad realmente generosa. [...] un Estado absolutamente antipopular, señorial, opresivo y mezquino, hecho para mantener a las grandes mayorías de la población en la postración y en la indignidad¹⁶.

12 De plus, la non réparation des blessures causées par le racisme dans le passé provoque tacitement ce comportement discriminatoire, ce qui explique que les douleurs de plusieurs générations se soient normalisées. Le racisme est aussi présent quand les documents et l'histoire officielle cachent à l'ensemble de la société colombienne les mémoires des africains, les conditions dans lesquelles ils sont arrivés, la manière dont ils ont retrouvé leur liberté et la façon dont ils ont construit une nouvelle vie.

13 Dans un contexte international, l'assemblée générale de l'ONU a proclamé en décembre 2014¹⁷, la décennie internationale des personnes d'ascendance africaine, qui a débuté en 2015 et qui durera jusqu'en 2024. Le but est de renforcer et de garantir les actions en faveur de l'exercice de leurs droits économiques, sociaux, culturels, civils, politiques et leur pleine et égale participation à la société. Ceci démontre que le racisme fait encore des victimes et que l'ONU propose un cadre pour encourager les États à lutter contre les situations d'inégalité sociale «héritées de l'histoire¹⁸». De nombreuses études¹⁹ constatent que les groupes sociaux d'ascendance africaine composent les groupes les plus marginalisés autour du monde. Cette situation est une conséquence de

l'esclavage et de la colonisation. Une telle déshumanisation a été possible grâce à des courants idéologiques²⁰ qui ont justifié l'esclavage et la notion de race.

14 L'UNESCO s'est engagée de son côté à veiller à la connaissance et à la reconnaissance de la culture, de l'histoire et du patrimoine des personnes d'ascendance africaine. Ainsi, elle promeut des outils éducatifs qui racontent autrement les faits historiques sur la traite négrière, l'esclavage et le colonialisme. De même, elle favorise la reconnaissance de la mémoire des victimes de ces chapitres de l'histoire, établissant des sites de mémoire.

15 Lors de la Conférence mondiale contre le racisme qui s'est tenue en 2001, le vocabulaire concernant les populations en lien avec l'Afrique a changé. Les termes d'«Afro-descendant» et «personne d'ascendance africaine» prennent ainsi une place dans les discours institutionnels et dans le langage inclusif, changeant le paradigme lexical existant qui, auparavant, ne faisait référence qu'à la couleur de la peau.

16 Une question émerge : s'agit-il d'un nouveau lexique qui permettrait d'occulter une sorte de culpabilité des blancs, alors que le racisme est encore présent ? Bien qu'il ne s'agisse pas ici de répondre à cette question, nous pouvons cependant légitimement nous demander dans quelle mesure ce nouveau lexique est-il véritablement efficace dans l'éradication des comportements racistes. Nous trouvons un début de réponse dans les œuvres d'Angulo qui mettent en lumière les contradictions entre la question législative, qui semblerait avancer, et l'imaginaire collectif colombien qui n'est pas prêt à intégrer la question noire dans la reconnaissance d'un pays pluriethnique.

La représentation féminine afro-descendante

17 Durant la période coloniale, la représentation iconographique des Noirs correspondait à l'organigramme particulièrement strict de la société d'alors. En effet, ces images, en particulier les gravures et les dessins, les représentaient avec leur gestuelle et leurs attributs du quotidien : ceci dans une volonté persuasive de désigner les attitudes à éviter car considérées non-conformes. Après leur représentation folklorique dans les crèches de la nativité, le gouvernement, en organisant l'*Expedición Corográfica*²¹, tente de reclasser les hommes noirs grâce à des illustrations réalisées par des artistes ou des scientifiques voyageurs, inspirés de l'aventure entreprise par Humboldt²². C'est ainsi que la nature du Nouveau monde et de ses habitants devient le cœur des représentations visuelles grâce à une particulière attention au système de castes²³ de ces sociétés métisses.

18 La condition féminine, pour sa part, a souffert d'invisibilité et d'exclusion pendant longtemps, encore plus dans le cas des femmes afro-descendantes. Elles ne font pas partie des récits nationaux officiels, et dans des iconographies²⁴ qui témoignent de l'existence des Noires dans le territoire latino-américain, elles ne figurent qu'en tant que subalternes. Cette posture a fait naître une image commune des «Noires», image qui correspond à une conception patriarcale et à des valeurs coloniales qui se sont installées dans les langages visuels traditionnels. Dans ce sens, pendant que les Noirs sont représentés comme des travailleurs des champs et des mines à l'époque coloniale, les femmes noires de leur côté habitent des scènes dans lesquelles elles s'occupent des tâches ménagères, de la reproduction, des esclaves et des dames de compagnie des femmes aristocrates. Au XXe siècle, elles sont devenues des femmes exotiques de plages paradisiaques, avec un corps désirable, construit à partir d'un regard blanc et

colonialiste et sont considérées comme des icônes folkloriques de ces terres lointaines des Caraïbes²⁵.

19 L'image des femmes noires a été aussi associée à l'idée que celles-ci sont des non-femmes, plus proches de l'idée d'objet puisqu'elles étaient les propriétés des femmes aristocrates qui se vantaient d'en posséder plusieurs. De plus, durant la période coloniale, les lois espagnoles prévoyaient de saisir les Noires dans l'inventaire des choses au lieu de les recenser parmi la population. Enfin, les stéréotypes qui ont circulé dans la période coloniale montraient ces femmes comme des pécheresses, des femmes faciles, qui ne savaient même pas parler correctement ; des femmes exotiques, cannibales, ignorantes, aux mœurs légères, dangereuses, sauvages et même, des sorcières.

20 Dans le contexte colombien, l'art n'a pas connu de courant proprement dit féministe. Plusieurs artistes femmes ont abordé le sujet de la représentation du corps féminin depuis le début du XXe siècle, et ont aussi apporté des réflexions de genre dans l'art contemporain colombien. Néanmoins, il s'agit d'exemples éparpillés, qui ne s'inscrivent pas dans le cadre d'un mouvement qui défend un discours commun²⁶.

21 Si la question féminine n'a pas eu le regard approfondi qu'elle mérite, la question du genre associée à la question raciale est encore moins visible. En conséquence, Angulo s'interroge : comment sont considérés aujourd'hui – sur le plan social, politique et culturel – une femme et un homme afro-colombiens, suite au discours qui a produit la négation leur identité ? Quels sont les regards sur la femme afro-colombienne qui ont été construits à travers le temps et comment sont-ils perçus aujourd'hui ? Qu'est-ce qui constitue l'être noir dans l'art colombien contemporain ? Comment se réapproprier une identité afro en dehors des conceptions apprises et imposées ? Quelle image correspondrait au féminin à partir d'une identité culturelle, créée à partir de l'histoire d'une communauté afro-descendante ?

22 La représentation du corps en Colombie a été abordée de façon sexiste selon des codes formulés pour imposer la bonne morale, la pureté et les valeurs défendues par la colonisation, par l'Église catholique et par le monde politique. En revanche, les corps représentés par Angulo défendent une place précise et qui ne sont pas conventionnels. Ces corps remettent en question la place des femmes et des hommes noirs dans la société colombienne contemporaine, étouffés par la culture patriarcale et coloniale.

23 Aborder le sujet de la place de la femme afro-descendante dans la société contemporaine n'est pas une tâche facile pour Angulo puisqu'il lui faut affronter, reconnaître et combattre les iconographies traditionnelles et les stéréotypes consolidés tout au long de l'histoire jusqu'à nos jours. Son travail prend appui sur ses connaissances en anthropologie, en lien avec son langage artistique qui englobe la création performative, graphique, photographique et sa capacité à analyser la culture visuelle créée autour de l'image des noirs.

24 Mais son travail artistique est aussi lié à une compréhension de sa propre identité. En effet, sa famille arrive à Bogotá – la capitale du pays – dans les années cinquante à la recherche de conditions de vie meilleures, à une époque où la présence d'afro-descendants est rare dans la ville. Ils quittent ainsi une vie liée à l'extraction minière. Mais ce n'est pas la première fois qu'ils se déplacent. Depuis *El Diviso* (dans le département de Nariño, terre originaire du père de l'artiste) la famille suit le chemin de fer jusqu'à arriver à Tumaco et ensuite à Buenaventura. C'est ici que la famille prend des voies différentes : quelques-uns entreprennent le chemin vers Cali et d'autres vers Bogotá. Dans ces deux villes, les membres de sa famille ont fondé des quartiers où les communautés elles-mêmes ont construit leur système d'électricité et d'arrivée de l'eau²⁷.

Un negro es un negro (1997-2001)

«La primera reacción del negro será decir No a quien trata de definirlo»,
Frantz Fanon²⁸.

25 *Un negro es un negro* est une série qui est née quand Angulo était étudiante²⁹. Un projet qui s'est donc construit sur plusieurs années à partir de la réflexion autour des stéréotypes et des clichés que le mot «noir» évoque dans l'imaginaire collectif des colombiens. Ainsi, Angulo nourrit son travail avec l'histoire de l'art et l'histoire de la Colombie, mais aussi avec d'autres langages plus proches de nous tels que ceux de la publicité et de la photographie journalistique. *Un negro es un negro* est composé de différentes séries. Ici nous en présenterons trois où l'artiste se montre affirmant sa propre morphologie, et en conséquence de sa propre identité : *Bozal Objetos para deformar – Colonizados* (Muselière, Objets pour déformer – colonisés, 1998), *Objeto para deformar – Nariz* (Objet pour déformer – nez, 1999)³⁰ et la série *Pelucas porteadoras* (PERRUQUES TRANSPORTEUSES, 1997-2001).

26 Angulo apporte des réflexions plastiques autour des valeurs qu'évoquent le mot *negro*, dont l'histoire est stigmatisée par l'esclavage et par le regard européen sur ce mot. Ainsi, ce projet s'est avéré un outil de compréhension de ses propres racines, car l'artiste décide de réaliser le voyage que sa famille avait entrepris par le passé depuis le village de son père jusqu'à arriver à Cali ou à Bogotá. De cette manière, elle rencontre des membres de sa famille nombreuse qui vont la guider pour arriver jusqu'à Barbacoas, la terre de ses grands-parents paternels, qui a été l'une des premières enclaves minières des espagnols. La famille de l'artiste, originaire de Barbacoas (région de Nariño), lui a toujours appris depuis son plus jeune âge, d'être fière de sa négritude sans qu'elle sache exactement à quoi cela faisait référence³¹. Née à Bogotá, elle a subi dans son enfance les contraintes d'une petite fille noire dans la capitale, où la population croyait que les Noires habitaient seulement au bord de la mer. Plus tard, Angulo décide de vivre un temps dans le Chocó – zone du pays à majorité afro-descendante –, où elle n'est pas considérée en tant que Noire à cause de la tonalité plus claire de sa peau et de son accent de la ville. L'artiste trouve ainsi dans son propre vécu le terrain de contradictions qui nourrira sa recherche et son travail artistique. Dans son travail, Angulo exagère ses propres traits négroïdes tout en mettant en relief les caractéristiques anthropomorphiques de son visage, afin d'affirmer avec plus de force son aspect.

27 Rappelons-nous que les années quatre-vingt-dix et une bonne partie des années 2000 en Colombie sont marquées par une esthétique aujourd'hui appelée «narco³²», où les corps des femmes commencent à être transformés par de lourdes et coûteuses chirurgies esthétiques, afin de ressembler aux *top models* américains, dans une population pour la plupart, métisse. C'est ainsi que les cheveux blonds et raides s'imposent, ainsi que les petits nez aquilins et les silhouettes de Barbie. Dans ce contexte, le travail d'Angulo est à contre-courant de ces références esthétiques.

28 *Bozal. Objetos para deformar–Colonizados* (Muselière. Objets pour déformer–Colonisés, 1998) est une série de trois photographies qui rendent compte d'une performance de l'artiste. Le spectateur se trouve devant une image qui peut le déranger car une partie du corps est mise en évidence avec un objet qui agrandit la lèvre inférieure de l'artiste, sans que le spectateur ne sache si cela provoque de la douleur ou pas. Loin d'une envie sadomasochiste, Angulo veut encore mettre en lumière ce trait caractéristique des Afro-descendants, les lèvres charnues, exacerbant et réaffirmant son origine et montrant ce qui a été interprété comme anti-esthétique ou en dehors des canons de beauté pendant longtemps. La simplicité de la photographie, met encore plus

en évidence la tension qui dévoile cet objet externe et sa fonction déformatrice.

29 Dans *Objeto para deformar – Nariz* (Objet pour déformer – Nez, 1999) nous retrouvons un portrait d'Angulo qui captive notre regard grâce à l'unique objet doré sur son visage au maquillage très foncé : un bijou en or, fabriqué avec la technique du filigrane. Cet objet synthétise le savoir-faire en orfèvrerie des peuples autochtones, européens et africains présents sur le territoire devenu Colombie depuis la conquête. Ce bijou met en évidence les narines épatées des Afro-descendants d'une manière exagérée et évoque une résurgence des coutumes esthétiques africaines. Les yeux fermés accentuent la proéminence du nez au centre de l'image et nous font poser le regard sur la beauté de l'objet mais aussi sur les narines qui continuent à s'élargir.

30 La série de neuf portraits d'hommes et de femmes *Pelucas porteadoras* (Perruques transporteuses, 1997-2001) (figures 1 et 2), exagère cette fois-ci les cheveux crépus en utilisant des perruques surdimensionnées. L'image du cocon semble suggérer qu'il y a une progression symbolisée par le fil qui se libère de la perruque de l'avant vers l'arrière. Ceci pourrait aussi évoquer l'idée d'union : en suggérant le hors champ c'est le spectateur qui est conduit à retisser le fil entre deux images. Les sujets partagent un lien de solidarité, de reconnaissance et de fraternité où le présent et le passé les lient à leur histoire.

31 Angulo s'exprime librement dans la photographie, elle choisit une perspective qui évite au spectateur l'impact émotionnel qu'il peut avoir devant un portrait de face par rapport à un portrait de profil. Dans son intention, l'artiste résiste par la voie esthétique à l'ostracisme subi par les noirs en arborant leurs traits, marque de la négritude. L'artiste est parvenue par l'autodérision à renvoyer aux fauteurs de racisme leur discrimination. Ainsi, Angulo affirme qu'on ne naît pas noir mais on le devient³³.

Este «devenir negra» está inspirado en pensadores como Aimé Césaire, Frantz Fanon. Y sobre todo en Antonio Negri, quien habla de un «devenir revolucionario» y en Gilles Deleuze con su concepto de un «devenir minoritario» que sería la única manera de ser universal, la única acción que puede conjurar la vergüenza y la única respuesta posible a lo que es intolerable³⁴.

Figure 1. Astrid Liliana Angulo Cortés, *Pelucas porteadoras* (détail), 1997-2001, projet *Un negro es un negro*.



Figure 2. Astrid Liliana Angulo Cortés, *Pelucas porteadoras* (détail), 1997-2001, projet *Un negro es un negro*.



32 Dans le projet *Un negro es un negro* Angulo figure quelques fois dans des portraits, avec la volonté d'incarner son identité afro-descendante, les parcours de sa famille et la dimension sociale que ces œuvres affirment. D'autres fois, elle dirige la mise en scène avec d'autres femmes ou d'autres hommes. Ces portraits sont comme une résistance habitée par l'histoire des communautés afro-descendantes et comme une nouvelle manière de s'affirmer au sein de la société colombienne. Dans celle-ci, à partir de la Conquête, la société métisse a eu tendance à «blanchir» sa peau (de manière symbolique et métaphorique), ses origines, ses habitudes, pour ressembler à la culture européenne porteuse des valeurs patriarcales et catholiques occidentales qui s'imposaient aux valeurs ancestrales des cultures autochtones. Une des formes de blanchissement de la communauté noire courante au cours du XXe siècle était de se marier avec un blanc pour mieux s'adapter à la société blanche et à ses coutumes. L'écrivain colombien William Ospina a bien su décrire ce caractère propre de la société colombienne qui adopte la culture européenne pour s'y conformer tout en dénigrant son passé :

Ciento ochenta años después de su independencia del Imperio español, la colombiana es una sociedad anterior a la Revolución francesa, anterior a la Ilustración, anterior a la Reforma protestante. Bajo el ropaje de una república liberal es una sociedad señorial colonizada, avergonzada de sí misma y vacilante de asumir el desafío de conocerse, de reconocerse y de intentar instituciones que nazcan de su propia composición social. [...] Desde el descubrimiento de América, Colombia ha sido una sociedad incapaz de trazarse un destino propio [...] y la única cultura que se ha negado radicalmente a reconocerse es en la suya propia, en la de sus indígenas, de sus criollos, de sus negros, de sus mulatajes y sus mestizajes crecientes³⁵.

***Negro Utópico* (2001)**

33 *Negro Utópico* est une série de neuf photographies dans laquelle Angulo décide d'incarner elle-même le personnage de son œuvre pour se confronter en personne à

l'imaginaire colombien et aux clichés racistes nourris pendant des générations. La performativité est un élément très important dans ce travail, une composante qui ne laisse aucun geste au hasard, Angulo opère ici comme metteuse en scène mais aussi comme objet sur scène. Les habits fabriqués avec le même imprimé que les carreaux de la cuisine font que le personnage est mimétisé dans cet espace, auquel il appartient tellement qu'il devient aussi cet espace. Le «noir utopique» est celui qui montre son «mauvais goût», ses mouvements ostentatoires, son esprit fêlard, son corps maladroit et extravagant. C'est le résultat du regard raciste qui a inventé cette fiction et le personnage ne fait autre chose que jouer ce rôle.

34 Cette série naît d'un vécu de l'artiste : Angulo raconte qu'elle se trouvait dans un centre commercial à Bogotá, où un magasin faisait une animation dans ses vitrines. Les mannequins étaient remplacés par des femmes afro-descendantes habillées avec l'uniforme classique des employées domestiques³⁶ : une robe noire, des collants, un tablier et une coiffe blanche. Quelques-unes faisaient semblant de laver du linge, réveillant chez quelques spectateurs l'envie de leur donner des ordres, qui commençaient à leur crier de faire ceci ou cela. La frustration et la tristesse ressenties alors par Angulo se sont traduites plus tard par une réflexion esthétique, celle qui interroge les liens entre une pensée coloniale et la vie quotidienne colombienne, s'interrogeant aussi sur la manière d'assumer une position de pouvoir face à un afro-descendant. Elle pose la question : pourquoi les spectateurs persistent à regarder une scène qui expose la misère d'une manière humoristique ? La réponse possible est : le racisme.

35 L'œuvre semble faire référence à Thomas Rice, un acteur américain du XIX^e siècle, qui a fait fortune avec son personnage Jim Crow, un homme noir qui, par son humour, décrit les Noirs comme des personnes débiles, faibles, naïves, enfantines. Les spectacles de Rice eurent un tel succès qu'un genre théâtral est né : le *blackface*³⁷. La différence avec *Negro Utópico* est qu'il ne s'agit pas d'un blanc qui se déguise en noir, mais d'une noire qui exagère ses propres traits caractéristiques afin de les réaffirmer.

36 Dans l'ensemble de son œuvre, Angulo questionne l'identité de la femme noire au milieu de la culture contemporaine habitée par la publicité et par les médias qui créent un imaginaire collectif, dans lequel la femme noire ne s'est pas encore défaite de sa référence de femme domestique, peu cultivée donc inférieure. Le travail d'Angulo aborde les langages liés à l'époque coloniale, à l'histoire de l'art en Colombie, mais aussi ceux de la publicité et des clichés contemporains qui amènent à une exclusion ou à une instrumentalisation visuelle des afro-descendants.

37 Mettant sciemment en doute le sexe du protagoniste, nous pourrions le voir comme une représentation autre de la femme noire, éloignée de la femme des tropiques, sexuellement attirante et soumise. Ici, le personnage porte un regard fixe vers le spectateur, avec de l'humour, avec un grand sourire conscient du cliché qu'il incarne, loin de l'image séduisante et sexuelle. Il interpelle plutôt le regard du spectateur. Le genre n'étant pas défini, puisque ses vêtements peuvent être masculins mais l'univers domestique qui l'entoure appartient aux codes féminins.

***Negra Menta* (2003)**

38 *Negra Menta* est une série qui prend comme source d'inspiration la bande dessinée *Nieves*, créée par la caricaturiste Consuelo Lago Franco en 1968 et publiée dans différents supports de la presse nationale³⁸.

39 La population colombienne a des référents³⁹ clairs composant l'imaginaire qui

représente le personnage principal : la «petite noire», *Nieves*, qui a une certaine manière de danser, de parler, de bouger. La particularité de *Nieves*, dans cette bande dessinée, est qu'elle commente la réalité politique et sociale colombienne avec une touche d'ignorance et d'humour, comme on l'attend d'une fille noire issue d'une extraction sociale humble, mais avec une attitude futée, en opposition à la pensée arriérée de la classe dirigeante colombienne. «Nieves», en espagnol «neige», est un prénom contraire à la noirceur exagérée de la protagoniste de l'œuvre. Elle interroge donc le racisme à partir de l'innocence de l'image de la domestique, qui vit quotidiennement dans l'intimité des foyers colombiens.

40 Dans *Negra Menta*, il y a une volonté de revenir à cette bi-dimensionnalité de la bande dessinée qui renforce le contraste entre la peau noire de la protagoniste, rendue volontairement encore plus noire, par le fond blanc. Ce choix graphique aplatit la figure de la «petite noire » dans le support photographique, et invite le regard à se poser sur sa peau sans proposer d'autres alternatives. Ses yeux deviennent alors plus expressifs, ainsi, il s'opère une accentuation des traits, des formes et des courbes, due au fond blanc et à l'absence de profondeur de champ.

41 *Negra Menta (maniquí)* (figures 3 et 4) est une photographie qui révèle une opposition : la femme noire devient la protagoniste qui regarde et s'interroge face à un buste blanc sculpté. Le contraste est frappant au niveau chromatique ainsi qu'au niveau symbolique. Il s'agit d'une scène où la protagoniste semble examiner de près cette altérité, ce modèle. On pourrait dire alors que le rôle de la femme noire est inversé et que c'est elle maintenant qui interroge l'homme blanc et la femme blanche comme objets d'étude.

Figure 3. Astrid Liliana Angulo Cortés, *Negra Menta (maniquí)*, 2003, série *Negra Menta*.



42 Les objets présents sur les images de la série *Negra Menta* prennent la même place que dans la peinture coloniale et du XIXe siècle⁴⁰. Ces objets sont des clés de lecture très précises pour l'identité de la femme de ces portraits, et en général des communautés noires. Il y a des objets qui évoquent l'univers masculin et qui deviennent des prothèses liées aux corps : des pelles de chantier pour représenter la force de la main-d'œuvre noire, des casques de protection pour le travail des noirs dans les mines. Il y a aussi d'autres objets liés aux tâches ménagères comme le balai ou la louche, ainsi que d'autres objets appartenant à l'univers féminin, comme les bigoudis.

Figure 4. Astrid Liliana Angulo Cortés, *Negra Menta (peinilla)*, 2003, série *Negra Menta*.



43 Les portraits sont de face, dans le but d'interpeler le spectateur, pour qu'il se confronte à la couleur noire de la peau et avec l'histoire d'esclavage. La protagoniste est le centre de l'image, elle n'est plus secondaire ou partie d'un décor colonial. Ici, le spectateur n'échappe pas au regard de la femme noire, découvrant ce qu'elle semble raconter et questionner sur sa nature. Mais à la différence de la bande dessinée *Nieves*, notre protagoniste n'est pas gaie, elle porte une lourdeur visible dans son regard, causé par la cruauté qu'elle ressent en tant qu'afro-descendante dans un pays où elle n'est pas acceptée et où elle ne trouve sa place.

44 Ainsi, la position du spectateur est inconfortable, car ces images revisitent des clichés qui n'ont pas forcément évolué dans le temps : ceux liés à la femme noire qui n'est pas

cultivée, qui parle de manière maladroite et vulgaire. Alors qu'Angulo était étudiante, elle a pu constater grâce à ses autoportraits qu'elle était toujours perçue en tant qu'afro-descendante, comme elle l'affirme elle-même, «[...] *la imagen tiene un significado dependiendo de quién la está mirando* »⁴¹. Le spectateur est tout sauf passif, il est interpellé par le biais de son propre imaginaire, il est obligé de fixer son regard sur la couleur de la peau qui constitue le centre de ces images.

45 Pour finir, la série montre un certain humour à travers la référence flagrante à la caricature de *Nieves*, puis par le rapport de la protagoniste de la série avec les objets représentés, uniques éléments de scène présents. Angulo nous amène ainsi à approcher la précarité ou la marginalité de la condition de la femme noire sous un angle opposé à celui de la « porno-misère », qui dans le monde médiatique colombien, est la position la plus répandue par rapport à des phénomènes liés à la misère humaine⁴². L'image d'autodérision met le spectateur dans un état où il sait exactement de quoi elle se moque, car il a contribué à faire perdurer la blague, la misogynie noire et le racisme.

Conclusion

46 La question identitaire afro-descendante est complexe car elle est le fruit d'un croisement entre un héritage biologique, une condition sociale, des questions relatives au genre, à la religion et à la culture. Aujourd'hui, le travail de l'artiste témoigne des identités noires en devenir et en construction. Angulo s'intéresse à la relation entre genre et race à travers la charge symbolique des objets mis en scène avec sa touche performative où parfois elle-même se met en scène et où les corps et les regards guident l'observateur. Dans la culture colombienne la femme est conçue comme le contraire de l'homme, voire comme une entité inférieure à lui. Quant à la femme noire, la condition de sa couleur de peau s'ajoute à sa condition de femme ; elle n'est même pas le contraire de l'homme et elle est même inférieure à la femme blanche. Dans ce sens, la déconstruction de ce statut de femme noire est l'unique option pour construire de nouvelles approches loin d'une vision hégémonique. Ainsi, un féminisme noir est la réponse que l'artiste propose aux « non-femmes » symbolisées à travers la « non-féminité » défendue par la pensée patriarcale raciste colombienne.

Notes

1 Toutes les traductions de l'espagnol au français contenues dans cet article ont été réalisées par l'auteure. Remerciements spéciaux à Astrid Liliana Angulo Cortés pour les images de son œuvre et à Irène Ben Kalifa pour les relectures en français.

2 «L'une des plus grandes conquêtes de l'esthétique contemporaine, secrètement fidèle aux idéaux de la démocratie, est la capacité de trouver de la beauté et de la poésie chez des êtres anonymes, dans des recoins humbles [...] », William Ospina, *¿Dónde está la franja amarilla?*, Bogotá, Penguin Random House, 2012, p.94.

3 «L'œuvre visuelle qui choisit de rire des expériences propres à la discrimination», María Cándida Ferreira de Almeida, *Encajes ético, étnico y estético. Arte y literatura de negros*, Bogotá, Université de los Andes, 2018, p.160.

4 Astrid Liliana Angulo, dans *Telepacífico*, ADN *Sorprendente* : Liliana Angulo Cortés, <https://telepacifico.com/adn-sorprendente-07> consulté le 8 avril 2020.

5 Cette Constitution reconnaît pour la première fois les communautés afro-colombiennes en tant que peuple et leurs droits collectifs, qui conforment la diversité ethnique et culturelle de la Colombie.

6 «[...] nous dévoilent les contradictions et les tensions de notre société, où les droits civils

d'une bonne partie de notre population sont loin, très loin d'être respectés», Ricardo Arcos-Palma, «Liliana Angulo del otro lado del espejo», *Revista Virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, 4 avril 2007, [En ligne] <http://www.revista.escaner.cl/node/78> consulté le 14 octobre 2018.

7 «Le mot *negro* n'existait pas avant l'esclavage. Il est inventé comme un mécanisme de pouvoir dans une hiérarchie raciale dans laquelle être blanc était l'idéal. L'idée de race apparaît de manière parallèle à l'esclavage et au système économique qui l'accompagne. Alors, au départ, il y avait des mots qui désignaient les gens par leur ethnie et de cette manière on achetait les esclaves. Mais après, on a commencé à employer le mot *negro* de manière générale pour tous les gens qui étaient séquestrés en Afrique et qui ont été amenés ensuite en tant qu'esclaves en Amérique», Astrid Liliana Angulo, dans *Telepacífico*, *op. cit.*

8 Il faut rappeler que la loi pour l'abolition de l'esclavage a été promulguée sous le gouvernement de José Hilario López le 21 mai 1851. Elle est entrée en vigueur le 1er janvier 1852.

9 «[...] un ensemble de familles d'ascendance afro-colombienne qui possède une culture propre, qui partage une histoire commune et qui a ses propres traditions [...] qui dévoile et protège une conscience de cette identité qui la différencie d'autres groupes ethniques [...]», Article 2, Loi 70/1993, *Afrocolombianos, población con huellas de africanía*, Ministère de la culture, 2010, [en ligne] <https://www.mincultura.gov.co/areas/poblaciones/comunidades-negras-afrocolombianas-raizales-y-palenqueras/Documents/Caracterizaci%C3%B3n%20comunidades%20negras%20y%20afrocolombianas.pdf> consulté le 13 avril 2020.

10 Parmi les quelques ethnies africaines présentes à l'époque de la Conquête sur le sol colombien, on peut citer les Bantous, Wolofs, Mandingues, Peuls, Ararás, Chonacarangas, Bafanas, Monicongos, Ansicos, Antis, Ashantis, Carabalés, Popós, Berbesies, Biafras et Biojósentre, parmi d'autres.

11 Selon les chiffres rapportés par Germán Colmenares et par Nicolás del Castillo, entre 1553 et 1810, autour de 270 000 africains sont arrivés au port de Cartagena de Indias. Cette quantité pourrait tripler si on considère les esclaves qui ont été amenés via le marché noir et qui, par conséquent, ne se trouvent pas recensés dans les registres de la Couronne.

12 Les communautés *palenqueras* sont les descendants des *cimarrones*, les esclaves qui se sont révoltés et qui ont construit des résidences anti-coloniales dans l'isolement, en tant qu'esclaves libérés. Installés dans le village qui porte le nom de San Basilio de Palenque, et que l'UNESCO a déclaré patrimoine oral et immatériel de l'humanité, au regard de son importance historique.

13 Les communautés *raizales* sont les descendantes du métissage entre indigènes, espagnols, français, anglais, hollandais et africains dans les îles caribéennes de San Andrés, Santa Catalina y Providencia.

14 Ici nous faisons référence à l'ensemble de caractéristiques d'ordre social et culturel appartenant aux communautés noires.

15 Suite à la signature de la paix en 2016 entre les FARC et le gouvernement colombien, ont été perpétrés des assassinats de leaders sociaux, des défenseurs des droits humains et de l'environnement et ceci de manière systématique jusqu'à nos jours. Ceci touche essentiellement les communautés paysannes, indigènes et afro-descendantes. Ces leaders se battent pour le respect des droits humains, promeuvent le développement, défendent l'environnement, exigent la substitution de cultures illicites, veillent à la participation des citoyens dans la démocratie, luttent contre les économies illégales et défendent les organisations paysannes. Dans le département du Chocó on constate un nombre plus élevé de leaders afro assassinés. Ces violences ont des conséquences directes sur des groupes ethniques qui ont été persécutés depuis environ 500 années et qui vivent dans les conditions les plus précaires. Les zones les plus frappées par cette vague d'assassinats concernent celles qui se placent géographiquement dans un point stratégique pour le narcotrafic, l'extraction minière ou les cultures illicites. Les présumés bourreaux de cette situation sont des paramilitaires, des anciennes guérillas, la Force publique, quelques agents de l'État et/ou du vandalisme.

16 «[...] l'État en Colombie est simplement un instrument qui permet à une poignée de gens puissants de devenir propriétaires du pays, et qui leur ouvre toutes les opportunités et toutes les voies ; mais il est tout autant le mur qui empêche toute promotion sociale, toute transformation, toute sensibilité réellement généreuse. [...] un État absolument antipopulaire, seigneurial, oppressif et mesquin, fait pour maintenir les grandes majorités de la population dans la prostration et l'indignité», William Ospina, *op. cit.*, p.17.

17 Résolution 68/237.

18 *Décennie internationale des personnes d'ascendance africaine (2015-2024)*, ONU, [en ligne] <https://fr.unesco.org/decade-people-african-descent> consulté le 6 avril 2020.

19 Nous pouvons citer le portrait détaillé de la région du Chocó, où se concentrent la plupart des communautés noires colombiennes, réalisé par le sociologue colombien Alfredo Molano, *De río en río. Vistazo a los territorios negros*, Bogotá, Penguin Random House Grupo Editorial, 2017. Molano a parcouru cette région pendant des années interviewant les habitants et les différents acteurs des phénomènes présents dans la région tels que le narcotrafic, le paramilitarisme, la présence de différents groupes de guérilla, l'exploitation illégale de métaux précieux, de bois, entre autres, dans le but de comprendre la complexité des rapports entre ces phénomènes et les institutions, qui maintiennent volontairement cette région dans une situation de pauvreté extrême.

20 Nous faisons référence par exemple au Code noir, qui a été parmi des premiers essais de codification au XVII^e siècle de la pratique de l'esclavage qui n'était pas réglementée. Selon la volonté de Louis XIV, ce Code régit, dans une soixantaine d'articles, la vie et la mort des esclaves noirs dans les régions françaises des Antilles et de l'Océan indien. Ces règles avaient trois buts : imposer la religion catholique aux esclaves, décrire les interdictions et les sanctions qui devaient être appliquées et définir les conditions de leur liberté.

21 *L'Expedición Corográfica* fait référence à une expédition dont le but gouvernemental était la description d'une région, d'un pays ou d'une province et de ces populations. Ce fut un projet pour reconstruire l'identité politique du pays après la chute de la Grande-Colombie (proclamée par Bolivar en 1819 la République de la Grande-Colombie regroupait l'actuel Venezuela, l'Équateur et la Colombie en vue d'une indépendance de l'Amérique hispanique, elle se désintègre en 1830, année de la mort de Bolívar). Dans ce sens, il fallait réaliser le premier plan de description du pays : un document littéraire qui décrivait les coutumes, les races, les monuments anciens et les curiosités naturelles, accompagné d'un support visuel offert par des peintres-scientifiques, où les aspects plus caractéristiques de chaque région étaient représentés. Il faut souligner que cette expédition n'a pas été entreprise sous la surveillance de l'Église ni du pouvoir politique, même si c'est le gouvernement qui l'a financée. L'expédition eut lieu à deux reprises : de 1850 à 1859 et de 1860 à 1862. Les dessins qui composent *L'Expedición Corográfica*, peuvent être consultés sur : https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/bd/search/results?lm=F_COROGRAFICA_DIG&te=ASSET&rm=COLECCIÓN+OBRAo%7C%7C%7C1%7C%7C%7C3%7C%7C%7Ctrue

22 Alexander von Humboldt fut un scientifique et voyageur allemand qui au début du XIX^e siècle voyagea tout au long des Amériques, y compris de la Colombie. Son savoir dépassait les savoirs des voyageurs d'alors en matière de géométrie, botanique, géographie et géologie. Le but de ces voyages était d'approcher une philosophie de la Terre à travers la connaissance de la Nature à partir de l'observation.

23 Le système de castes était une division de la société en classes sociales imposée par la Couronne espagnole dans les terres du Nouveau monde. On peut rappeler les trois ordres basiques : les blancs (espagnols péninsulaires ou nés en Amérique), les *indios* (habitants originaires d'Amérique), les noirs (les esclaves séquestrés d'Afrique). Du mélange de ces trois castes, de nouvelles castes se sont produites : *calpamulato*, *coyote*, *cuarterón*, *genízaro*, *jarocho*, *tresalvo*, *zambo*, entre autres.

24 Nous pouvons citer le tableau du peintre de l'École de Quito, Vicente Albán, intitulé *Señora principal con su negra esclava* (Dame principale avec son esclave noire), 1783, disponible dans le catalogue du Musée d'Amérique de Madrid, [en ligne] <http://ceres.mcu.es/pages/Main>

25 À ce sujet, nous pourrions évoquer le tableau *La mulata cartagenera*, du peintre colombien Enrique Grau Araújo, 1940, Collection du Musée National de la Colombie, Reg. 2204, [en ligne] http://www.museonacional.gov.co/colecciones/Pieza_del_mes/pieza-delmes2011/Paginas/Pieza%20mes%20marzo%202011.aspx consulté le 14 avril 2020.

26 Certains artistes abordent le sujet de la représentation du corps féminin depuis le début du XX^e siècle. La chercheuse et commissaire Sol Astrid Escobar nous rappelle dans son ouvrage *Retratos en blanco y afro /Liliana Angulo*, les noms d'artistes tels que Débora Arango, de Cecilia Porras, de Hena Rodríguez, de Lucy Tejada, de Clemencia Lucena, de Maripaz Jaramillo et de Flor María Bouhot. Escobar évoque les artistes qui ont aussi apporté des réflexions de genre : Nadia Granados, María Elvia Marmolejo, Ana Claudia Múnera, Liliana Correa, Paula Úsuga, Martha Amorochó, Liliana Estrada et Beatriz Daza.

27 À Bogotá il s'agit des quartiers Marco Fidel Suárez et Garcés Navas, et à Cali du quartier Nueva Floresta.

28 «La première réaction d'un noir sera de dire Non à qui essaie de le définir», cité par María Cándida Ferreira de Almeida, *op. cit.*, p.9.

29 Il s'agit du travail avec lequel Angulo a obtenu le diplôme en Arts plastiques auprès de l'université nationale, à Bogotá.

30 Pour ces deux premières œuvres, consulter Sol Astrid Giraldo Escobar, *Retratos en blanco y afro. Liliana Angulo*, Bogotá, Ministère de la culture, République de Colombie, 2014, p.77-79 et p.197, [en ligne] https://issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/mc9_retratos_en_blanco_y_afro-langu

31 Un portrait dédié à l'artiste a été réalisé par la chaîne de télévision colombienne Telepacífico, où elle raconte son histoire familiale et la manière dont celle-ci a influencé son travail, *Telepacífico, op. cit.*

32 Pour approfondir sur cette esthétique, nous conseillons l'ouvrage de l'anthropologue américain Michael Taussig, *Beauty and the beast*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012, un travail qui aborde la question de la beauté et de la violence, notamment dans le cas du trafic de cocaïne en Colombie. Ainsi, le collectif multidisciplinaire Cerosepta de l'université des Andes en Colombie a travaillé sur cette question sur son site web : <https://cerosepta.uniandes.edu.co/bienvenidos-a-narcolombia/>

33 Sol Astrid Giraldo Escobar, *op. cit.*, p.28.

34 «Ce “devenir noire” est inspiré par des penseurs tels que Aimé Césaire, Frantz Fanon. Et surtout par Antonio Negri, qui parle d'un “devenir révolutionnaire” et par Gilles Deleuze avec son concept d'un “devenir minoritaire” qui serait l'unique manière d'être universel, l'unique action qui peut conspirer contre la honte et l'unique réponse possible à ce qui est intolérable», *op. cit.*, p.76.

35 «Cent quatre-vingts ans après son indépendance de l'Empire espagnol, la Colombie est une société antérieure à la Révolution française, antérieure aux Lumières, antérieure à la Réforme protestante. Sous l'apparence d'une République libérale, se révèle une société seigneuriale colonisée, honteuse d'elle-même et résistante à relever le défi de se connaître et de se reconnaître, puis de créer des institutions à partir de sa propre composition sociale. [...] Depuis la découverte de l'Amérique, la Colombie est une société incapable de tracer son propre destin [...] et qui a radicalement refusé de reconnaître sa propre culture, celle de son peuple indigène, de ses créoles, de ses noirs, de ses mulâtres et de ses croisements de plus en plus fréquents», William Ospina, *op. cit.*, p.14.

36 L'emploi domestique est encore un phénomène courant en Colombie. Elles sont aussi appelées *muchachas del servicio* (filles de service) et parfois, ont encore les tâches des anciennes nourrices qui gardent, nourrissent et apprennent aux enfants les premiers contes, chansons et savoirs.

37 Le Blackface est un genre théâtral dans lequel un homme blanc peint son visage en noir de manière à le faire devenir un masque qui exagère les traits d'une morphologie noire permettant ainsi de s'exprimer en tant que noir mais aussi à faire un double discours car son visage à la base est blanc. L'effet du masque est donc double, le comédien joue la part d'un noir mais il peut aussi sortir de ce masque pour revêtir son caractère blanc.

38 Pour voir la bande dessinée, consulter le site <http://nievesconsuelolago.com>

39 Nous revenons ici sur des stéréotypes des femmes noires perçues comme des femmes faites pour le travail domestique, qui parlent de manière grossière et peu cultivées.

40 Nous pouvons faire référence à l'aquarelle d'Edward Walhouse Mark, *Tipo negro del Magdalena*, de 1845, qui fait partie de la collection de la Banque de la République de la Colombie. Œuvre consultable sur <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/tipo-negro-del-magdalena-ap0064>

41 « [...] l'image a un sens en fonction de celui qui la regarde », Sol Astrid Escobar Giraldo, *op. cit.*, p. 74

42 En Colombie, le concept de *pornomiseria* a été inventé par Luis Ospina et Carlos Mayolo dans leur film essentiel *Agarrando pueblo* (1977). Le problème se présente lorsqu'une réalité marginale est vue avec étonnement ou indignation, traitée donc de manière sensationnelle dans le but d'avoir un impact et d'attirer l'attention pour étonner le spectateur. Ceci convoque un certain nombre de problématiques liées à la morale et à une éthique du travail artistique.

Table des illustrations

	Titre	Figure 1. Astrid Liliana Angulo Cortés, <i>Pelucas porteadores</i> (détail), 1997-2001, projet <i>Un negro es un negro</i> .
	URL	http://journals.openedition.org/etudesromanes/docannexe/image/13301/img-1.jpg
	Fichier	image/jpeg, 193k
	Titre	Figure 2. Astrid Liliana Angulo Cortés, <i>Pelucas porteadores</i> (détail), 1997-2001, projet <i>Un negro es un negro</i> .
	URL	http://journals.openedition.org/etudesromanes/docannexe/image/13301/img-2.jpg
	Fichier	image/jpeg, 169k
	Titre	Figure 3. Astrid Liliana Angulo Cortés, <i>Negra Menta (maniquí)</i> , 2003, série Negra Menta.
	URL	http://journals.openedition.org/etudesromanes/docannexe/image/13301/img-3.jpg
	Fichier	image/jpeg, 247k
	Titre	Figure 4. Astrid Liliana Angulo Cortés, <i>Negra Menta (peinilla)</i> , 2003, série Negra Menta.
	URL	http://journals.openedition.org/etudesromanes/docannexe/image/13301/img-4.jpg
	Fichier	image/jpeg, 111k

Pour citer cet article

Référence papier

Johanna Carvajal González, « L'œuvre d'Astrid Liliana Angulo Cortés », *Cahiers d'études romanes*, 43 | 2022, 99-119.

Référence électronique

Johanna Carvajal González, « L'œuvre d'Astrid Liliana Angulo Cortés », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 43 | 2022, mis en ligne le 20 janvier 2022, consulté le 24 février 2022.
URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/13301> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.13301>

Auteur

Johanna Carvajal González

Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France, cotutelle avec l'Université d'Antioquia (Colombie)

Droits d'auteur



Cahiers d'études romanes est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.