

UNE MÉMOIRE À L'ŒUVRE :
Résurgences artistiques de la « petite histoire » en Colombie

Carolina ARIZA GONZÁLEZ

ANNEXES I

ENTRETIENS AVEC LES ARTISTES

DORIS SALCEDO	501
BEATRIZ GONZALEZ	520
JOSE ALEJANDRO RESTREPO	539
OSCAR MUÑOZ.....	553
ANTONIO CARO.....	568
RODRIGO FACUNDO	586
LISTE D'IMAGES.....	604

Doris Salcedo

Par Carolina Ariza

L'entretien a été réalisé le 21 janvier 2017 à 15h dans l'atelier de l'artiste, situé dans la ville de Bogotá. La rencontre a été possible grâce à Felipe Arturo, ami et artiste, qui a travaillé il y a quelques années comme assistant de l'interviewée.

CA : Bonjour Doris. Pour commencer, cela m'intéresserait de parler du fait qu'en Colombie, bien que les artistes aient abordé sous de nombreuses facettes le problème de l'écriture de l'histoire, ils ne l'ont pas fait de façon collective mais plutôt individuelle. Je pense, par exemple, au cas des artistes libanais qui ont travaillé beaucoup de concepts de manière collective.

DS : Je pense qu'il y a des concepts comme celui du *collectif* ou celui de l'*interaction* – sur lesquels on travaille beaucoup de nos jours – qui, s'ils ne sont pas abordés d'un point de vue littéral, sont comme inexistantes. Ils ont toujours existé et dans l'art c'est paradoxal, car d'une part l'artiste pense une œuvre en solitaire qui a un million de superlatifs, mais d'autre part, ce n'est pas un hasard si simultanément à l'arrivée de l'œuvre de Débora Arango, par exemple, il y ait des historiens qui traitent les mêmes sujets comme Jaime Jaramillo, ou toute la génération suivante¹. Aussi lorsque l'on regarde du côté de Beatriz González, on trouve Marco Palacios², Fernán González et tous les autres historiens. Ce n'est pas un hasard ; il y a quelque chose qu'on trouve dans le pays qui permet que ça se passe sans que, littéralement, les artistes n'aient à faire une association ou à se déclarer comme un collectif. Il est clair qu'il existe une conscience politique qui s'est développée dans toute l'Amérique Latine depuis

¹ Salcedo fait référence à des moments capitaux de l'histoire en Colombie durant les quels certains concepts ont été réévalués : durant les années 1930 et 1940, suite à l'arrivée d'une ouverture culturelle qui a secoué les codes de la culture traditionnelle du pays, il se produit une constante confrontation entre ceux qui voulaient imposer une culture monolithique, marquée par les traits du catholicisme intégriste et un refus systématique de la science, et ceux qui voulaient ouvrir le pays à la culture contemporaine et diminuer la distance intellectuelle qui séparait le pays de des centres scientifiques et culturels de l'époque. Jaime Jaramillo a été l'un des historiens à l'origine d'une nouvelle vision des sciences sociales, attentive aux problématiques du pays, mais indépendantes et innovatrices. Dans la même époque ont émergé des peintres qui ont secoué les conventions les plus étroites de la peinture traditionnelle tels que Pedro Nel Gómez et Débora Arango. Durant les années 1990, période d'une violence démesurée dans le pays, un phénomène similaire de correspondance dialectique s'est produit entre l'historien Marco Palacios et l'artiste Beatriz González. Pendant que le premier réfléchissait autour du problème du « fratricide collectif comme origine de la nationalité » (donner la mort délibérément à un frère), Beatriz González se moquait dans ses peintures des personnages et icônes sur lesquels se fondait un nationalisme absurde de la République.

² *Esto es un teatro político: Marco Palacios*, entretien de Camilo Jiménez avec Marco Palacios. A Santofimio <http://www.semana.com/nacion/articulo/el-historiador-marco-palacios-habla-sobre-el-proceso-de-paz-con-las-farc/498445>, consulté le 15/04/2016.

longtemps. Je crois que tous les pays du Tiers Monde ont engagé les artistes à prendre certaines décisions.

CA : Oui, mais je crois que vous parlez des influences générées parmi les artistes, plus que d'une façon de travailler collectivement. C'est bien ça ?

DS : Non, il ne s'agit pas d'influences. L'art de Débora Arango n'a pas d'influence sur l'œuvre de Beatriz González formellement, ni dans l'usage des couleurs, ni dans l'usage de la figuration ; elles viennent de chemins différents. L'intérêt oui, la conscience oui. Mais il ne viendrait à l'idée de personne de dire que Débora Arango a influencé Beatriz González.

CA : Oui, mais on pourrait dire qu'il y a eu des coïncidences à partir des moments historiques, qui ont fait que les artistes ont senti une certaine responsabilité face à leur époque. Comme une nécessité de s'inscrire dans certains moments historiques...

DS : Y'a-t-il une époque dans l'histoire durant laquelle l'artiste n'a pas fait ce que vous venez de dire ?

CA : Eh bien non, je ne crois pas que ça ait existé, mais je pense qu'il y a des artistes qui se sont délibérément éloignés d'un intérêt politique, qui évitent d'exprimer toute urgence politique qui pourrait réactiver ce que vous avez beaucoup fait : la mémoire.

DS : Littéralement, dire que l'art est politique est redondant, parce que l'art casse toujours des schémas, ou comme on dit ici avec une expression paysanne, « *abriendo trocha* » (défricher de nouveaux territoires) ou « *breaking new ground* ». L'art doit toujours regarder la réalité avec attention, au moment où il est, et cet acte d'ouvrir de nouveaux espaces est nécessairement politique. C'est comme s'il signalait à la société qu'« il faut regarder dans cette direction », et cela est généralement politique.

CA : Dans votre travail, il y a une véritable conscience de l'Histoire ; votre travail retrace une sorte de ligne historiographique qui a été écrite à partir d'événements très importants en Colombie. Par exemple, la prise du Palais de Justice, qui est un moment pour moi très important car quand j'ai commencé à creuser autour de cet événement à travers les personnes de ma génération, je me suis rendu compte qu'il n'y avait pas de mémoire, aucun type de

mémoire, même presque pas de souvenirs, et l'unique image qui surgissait était celle d'Omaira³. L'image d'Omaira durant la catastrophe d'Armero a été une sorte d'*image-voile*, très aveuglante pour ma génération et aussi pour les personnes un peu plus âgées. Votre œuvre m'a donc réellement aidée à faire mémoire. Par exemple, l'œuvre des roses que vous avez faite après l'assassinat de Jaime Garzón en 1999, ou l'œuvre des bougies que vous avez faite sur la Plaza de Bolívar après le massacre des députés dans le Valle del Cauca (*Acción de Duelo*⁴, Acte de Deuil) (2007), qui ont peut-être été des œuvres réalisées dans l'immédiateté des faits, plus que *Noviembre 6 y 7* (6 et 7 novembre) (2002), sur la prise du Palais de Justice. La façon dont vous avez marqué ces moments à travers l'urgence m'intéresse, également récemment durant le processus de paix avec *Sumando ausencias* (En comptant les absences) (2016). Il me semble que dans votre œuvre s'est dessinée une ligne historique que l'historiographie même ne nous a pas permis de visualiser. De quelle façon la Plaza de Bolívar est-elle devenue dans votre œuvre un espace si symbolique, et comment a-t-elle permis tous ces croisements d'événements historiques ? Comment avez-vous réussi à vous approprier cet espace ? Comment avez-vous converti ce lieu en un théâtre d'opérations collectives de la mémoire ?

DS : Ça, ce n'est pas moi qui l'ai fait. Toute manifestation sociale, tout mouvement social nécessite une certaine infrastructure pour que les gens puissent le réaliser. Organiser une manifestation de paysans dans une zone sans routes est compliqué car ils ne peuvent pas sortir, ils ne peuvent pas bouger. À Bogotá, il existe une infrastructure déjà établie et appropriée comme lieu politique, appropriée par différents mouvements sociaux à travers l'histoire, depuis des siècles. La configuration même de la Plaza de Bolívar le permet : il n'y a rien, elle invite à être occupée, elle est toujours prise par les gens n'importe quel 1^{er} mai. Cela n'a donc rien à voir avec moi, disons que c'est un espace politique défini par des mouvements sociaux depuis toujours. Moi, je l'ai simplement occupée un jour de plus mais la vie de la Plaza est impressionnante, il se passe quelque chose chaque jour. C'est un endroit où les gens vont manifester toutes leurs déconvenues avec l'État, tous leurs problèmes. Les familles des

³ L'image d'Omaira a fait le tour du monde de la presse lors de la catastrophe d'Armero parvenue en Colombie le 15 novembre 1985. Ayant été provoquée par une éruption volcanique et le débordement de plusieurs fleuves, la région fut totalement dévastée et laissa près de trente mille victimes. La fille de treize ans, restée coincée dans les décombres durant près de soixante heures, a accaparé l'attention de tous les spectateurs et a aussi complètement voilé les événements du Palais de Justice, survenus juste huit jours auparavant. C'est en ce sens que j'évoque cette image comme une « image-voile ».

⁴ *Acción de Duelo* (Action de deuil) fut un projet de Doris Salcedo réalisé sur la Plaza de Bolívar le 3 juillet 2007. L'artiste remplit la Place avec 24.000 bougies en réponse à l'assassinat de députés qui avaient été kidnappés en 2002 dans la Valle del Cauca.

disparus, les travailleurs, c'est infini... Il est même très intéressant de voir le calendrier des événements sur la Plaza que gère la Mairie. C'est un lieu politique, qui a une charge politique, mais ce n'est pas moi qui la lui ai donnée. J'arrive sur la Plaza qui est déjà chargée d'aspects politiques, et j'arrive comme une artiste qui vient faire une œuvre d'art. À certains moments oui, comme vous dites, à des moments cruciaux, en réagissant rapidement mais comme si c'était inscrit à l'intérieur de toute ma démarche... Il ne s'agit pas de choses improvisées. Je peux réagir rapidement car j'y pense tous les jours, et à un moment déterminé quand c'est possible, j'agis sur la Plaza. Ce qui est beau avec cette place, c'est que les gens passent, parce qu'elle ne m'appartient pas, et qu'elle appartient à tous, les gens peuvent venir à tous les événements sociaux.

CA : Précisément, ces interventions que vous avez faites ont réuni les passants pris par surprise, et aussi tout un collectif de personnes qui était autour de vous : vos assistants et les personnes qui vous soutiennent. Cela a été des moments qui ont ouvert publiquement la possibilité de faire mémoire.

DS : Oui, j'ai appelé ces événements sur la Plaza des « actions de deuil ». Je pense que l'un des devoirs de l'artiste est de donner ce type d'outils à une société qui devrait faire des deuils quotidiennement et qui évidemment ne peut pas les faire. Il arrive un moment où la société met le deuil de côté car elle ne peut pas faire face à chacun d'entre eux. La société a simplement cessé de réagir à un moment donné. C'était différent quand il y avait un acte terroriste en Espagne, les gens réagissaient parce qu'il n'y en avait qu'un, mais nous, nous devrions faire un deuil tous les jours pour un leader social qui a été assassiné, parce que c'est quotidien. Alors la société colombienne s'est bloquée, elle n'a plus élaboré le deuil, elle n'est même plus informée, elle a décidé de ne pas se tenir au courant. Ce qui est important c'est de faire ces actions de deuil, de les effectuer. Et c'est très beau de voir qu'elles sont répétées à d'autres moments, parce qu'on se les réapproprie, mais on peut se les approprier parce qu'il s'agit d'un espace public, alors il s'agit d'interférer, de s'insérer dans l'espace public de façon transversale, de façon oblique, et non pas frontale pour que d'autres puissent entrer et puissent à leur tour se réapproprier cet espace.

CA : Ne pensez-vous pas que notre génération – je suis née en 1977 – a été en quelque sorte programmée à l'oubli ?

DS : L'humanité n'a pas tant changé ; depuis la première implantation dans le Néolithique certains sont restés dedans et d'autres sont restés en dehors. La première société domestique l'animal et sème des graines. Ensuite, elle construit le mur, la muraille, pourquoi ? Pour que certains restent à l'intérieur et d'autres à l'extérieur. Ceux qui sont à l'intérieur attaquent ceux de l'extérieur et ceux de l'extérieur vont chercher une façon de se venger. Toujours. Tellement que les barbares ont finalement fait tomber l'Empire Romain. Qu'il s'agisse des nomades, des barbares, des vagabonds, des prolétaires, des guérilleros, peu importe comment on les appelle, ce système a toujours existé. Évidemment que pour pouvoir agir de façon violente le système doit vacciner ses habitants, pour que la sensibilité ne les affecte pas. Il ne s'agit pas de ressentir de la douleur pour l'autre mais de le voir comme un autre, de dessiner l'ennemi comme un autre. Il est bizarre d'utiliser le mot éthique car pour chaque situation il existe un code éthique. Quand on lit beaucoup de récits des survivants des camps de concentration, par exemple Primo Levi, qui questionne beaucoup le fait à Auschwitz que si quelqu'un est à l'extérieur, l'éthique fonctionne parfaitement, mais que se passe-t-il quand il est à l'intérieur ?

CA : Il y a d'autres codes...

DS : Complètement autres, je peux vous donner des exemples totalement déchirants. Le problème est qu'on nous a enseigné une éthique, des codes éthiques : nous sommes décents, nous sommes bons, et les autres, quels codes ont-ils ? Nous n'en savons rien. Évidemment le système a besoin de l'oubli pour fonctionner. Si les gens se souvenaient tout le temps, cela bloquerait le système, car alors à chaque fois qu'on voit un sans-abri dans la rue, on doit s'arrêter, penser et se poser la question de comment ce système a amené cet homme à cette condition. Et c'est déchirant, c'est terrible et c'est infini. Je ne crois pas que ce soit votre génération, je crois que c'est nous tous. Néanmoins, *voir* n'est pas si difficile. Je ne crois pas non plus qu'on nous dissimule les choses, mais plutôt que nous ne regardons pas. Le système essaie de dissimuler, mais il ne l'a jamais fait avec succès, pourquoi ? Parce qu'il n'a pas besoin de le faire, parce que les gens n'aiment pas réfléchir, les gens sont plus contents quand ils ne pensent pas, quand ils ne regardent pas. Parce que toute l'information circule, par exemple, j'interroge des victimes, mais si je ne les interrogeais pas, j'aurais exactement la même information à travers la presse.

CA : La façon dont vous vous êtes rapprochée des victimes, peut-être plus dans vos travaux des années 1980, 1990, c'est justement quelque chose qui m'intéresse beaucoup...

DS : Non, en effet, j'ai toujours fait des interviews. Toujours, encore aujourd'hui je suis en train d'interroger les gens.

CA : Pendant les années où il y a eu tant de violence dans plusieurs régions, quand il y a eu les massacres à Urabá, ou quand vous avez fait *Atrabiliarios*, comment avez-vous fait des incursions sur ce terrain, comment avez-vous eu l'opportunité d'accéder à ces histoires si singulières qui ont inspiré votre œuvre ?

DS : C'est très simple, c'est en fait ce que je vous racontais : le système occulte, mais si l'on veut voir, il faut simplement y aller et les gens sont là. On cherche, et quand on cherche, on trouve. À cette époque de violence terrible à Urabá, j'ai cherché l'Église, j'ai demandé à cet homme et il m'a dit : « oui, venez et faites ». Cet homme, c'était Monseigneur Duarte Cansino⁵, ils ont fini par l'assassiner à Cali.

CA : Est-ce que le statut d'artiste vous a ouvert des possibilités ?

DS : Non, je ne sais même pas ce que c'est.

CA : Vous ne parliez jamais de ça avec les gens, vous y alliez comme une personne lambda...?

DS : Je ne sais même pas ce qu'est le statut d'artiste, excusez-moi de cette ignorance, ce n'est pas de la malveillance. Vous allez dans ces régions où il y a eu un massacre. Là, on vous dit qu'il a eu lieu dans le quartier de La Chinita, alors vous prenez un avion, vous prenez une voiture et vous arrivez au quartier La Chinita. Vous n'avez pas besoin qu'on vous ouvre, ni qu'on vous fasse quoi que ce soit.

⁵ Mgr. Isaias Duarte Cancino (1939-2002), archevêque de Cali, a été abattu, par deux tueurs à gage le soir du samedi 16 mars 2002 à la sortie d'une célébration à l'église Buen Pastor dans un quartier populaire de la ville. Mgr Duarte était connu pour son opposition aux groupes armés illégaux, et en particulier aux guérillas d'extrême-gauche. Il avait dénoncé le soutien financier de narcotrafiquants à des candidats au Sénat et à la Chambre des Représentants.

CA : Oui, mais il y avait beaucoup de freins politiques, beaucoup de dangers qui faisaient que les gens avaient peur et n’y allaient pas. Cela m’intéresse beaucoup.

DS : Je crois que la division et la polarisation ont beaucoup à voir avec les gens qui ne font rien. Le système fonctionne parce que les gens l’intériorisent. Alors on vous dit : « c’est très dangereux d’aller au Putumayo... C’est très dangereux d’aller à... ». Je ne vais pas dire que ça ne l’est pas, mais ça peut être aussi dangereux de traverser une rue et de se faire tuer par un bus. Il n’y a dans la vie contemporaine aucun jour ni aucun moment exempt de danger. On peut vous braquer, il peut se passer beaucoup de choses. Évidemment avec le temps on construit des réseaux de soutien qui permettent d’accéder aux lieux, des ONG de femmes, la justice, le bureau du procureur, les organisations à but non lucratif (qui m’ont beaucoup aidée), la Trésorerie de l’État, les ambassades. J’utilise ce qui se présente à moi, je m’accroche à tout le monde, je demande service aux gens. Mais si c’était plus récurrent, si plus de gens le faisaient, ces lieux cesseraient de n’appartenir à personne. Si plus de gens y allaient pour faire des recherches, alors il y aurait une appropriation, comme il y a une appropriation de la Plaza de Bolívar. La même chose pourrait se produire dans les zones de violence. Ce qui nous manque, c’est d’aimer plus les gens qui souffrent, c’est de nous soucier d’eux, c’est de voir ce dont ils ont besoin.

CA : Il y a eu des historiens qui sont arrivés de façon aussi directe sur le terrain ?

DS : Il y a eu de grands historiens. Par exemple, j’ai un ami proche qui s’appelle Fernán González⁶, il est un grand historien, un prêtre jésuite du CINEP (Centro de Investigación y Educación Popular. Centre de Recherche et d’Éducation Populaire). Ils vont de l’avant, ils sont avant-gardistes. Il faut mieux comprendre le problème de la Colombie... Je ne veux pas avoir l’air d’être une nationaliste idiote, car réellement ce pays est un désastre et une honte, mais comme c’est un désastre, comme c’est une honte, et qu’il est si violent, il a permis qu’une résistance se génère. C’est quelque chose que les Américains sont en train de découvrir aujourd’hui, « l’innommable » (Trump) finit par prendre le pouvoir, et les Américains disent d’un coup : « Il faut faire de la résistance ». Nous, cela fait des années que

⁶ “No estamos condenados ni a la guerra ni a la violencia”, Fernán González, *Poder y violencia en Colombia*, (“Nous ne sommes ni condamnés à la guerre ni à la violence”, Fernán González, *Pouvoir et violence en Colombie*) CINEP, 2014. Cité dans: <http://www.semana.com/nacion/articulo/fernán-gonzález-habla-de-su-libro-el-conflicto-la-paz/440390-3> (consulté le 12/04/2017).

nous sommes là-dedans. En Colombie, le processus de paix est tombé, et je peux sortir Plaza de Bolívar pour faire une œuvre, et j'ai dix mille personnes qui m'aident, et j'en ai trois cent mille autres qui m'insultent, mais j'en ai dix mille qui m'aident. On peut me lancer des tomates, m'étrangler, m'achever, mais l'œuvre a été faite, la mémoire est restée, nous les vivants, nous nous sommes libérés et avons permis aux exclus d'exister. Car il n'a pas suffi de les déplacer, il n'a pas suffi de les assassiner, il fallait aussi les effacer. Avec cette œuvre, nous avons réussi à amener ces exclus au centre politique de la Colombie qui est la Plaza de Bolívar. Cette œuvre a été la manifestation des morts, la manifestation des absents. S'ils *me mangent toute crue*, je m'en fiche complètement parce qu'on a réussi, et que beaucoup de gens ont vu l'œuvre. Aux États-Unis Trump a gagné, voilà un pays avec les artistes les plus fabuleux du monde, Robert Gober, Bruce Nauman, Kara Walker. Et, qui a réagi ? Où sont-ils ? On doit les chercher désespérément, où sont-ils ? Ils disent qu'ils ont signé des pétitions ; mais c'est l'image de l'art qui est en jeu, celle qui porte la force du sens, ce n'est pas la signature confortable d'une pétition. J'étais à New-York le jour du triomphe de « l'innommable », et il y avait littéralement six personnes avec des petites pancartes sur la Fifth Avenue. La situation parlait beaucoup d'un pays avec tant de ressources, avec tant d'infrastructures pour se manifester. C'est incroyable. Quant à l'art, rien. Ils font de tout petits pamphlets qui vont circuler avec le *Washington Post*, quelques images. Ici en Colombie c'est différent, nous avons tant de massacres... J'ai fait des œuvres sur la Plaza de Bolívar pour réagir à ces massacres. Les Américains ont des massacres tous les huit jours et c'est comme s'ils n'étaient pas concernés.

CA : Si nous comparons avec la France, où la vague d'attentats des dernières années a laissé les gens paralysés, en Colombie, on voit que toute cette violence est intégrée à la culture et à la société. Que la société ait réagi ou non face à chaque événement, il y a toujours eu de nombreuses réponses, alors qu'en Europe, il se produit une peur qui paralyse.

DS : Exactement, ce qui se passe dans notre pays est tellement horrible que nous n'avons pas de problème à le critiquer, car on ne ressent pas de fierté. Cela est difficile pour une société, mais pour un artiste, comme le disaient Deleuze et Guattari dans ce livre si beau sur Kafka, sur la littérature mineure⁷ : s'il n'y a pas de grands maîtres alors c'est une libération, vous prenez ce qui vous fait plaisir. La même chose se passe ici, si vous n'avez pas le concept de

⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris : Les éditions de Minuit, 1975. Édition en espagnol *Kafka: por una literatura menor*, México : Ediciones Era, S.A. de C.V., 1978.

nation, où vous croyez en votre gouvernement, où vous croyez qu'il va vous défendre, qu'il va vous donner quelque chose, que si la rue est endommagée le gouvernement va la réparer, ici ce n'est pas le cas, la rue est sale et vous sortez la balayer. Il se passe en quelque sorte la même chose avec l'art : en tant qu'artistes, nous prenons l'espace public pour réagir face à ce qui se passe dans l'espace public, dans la sphère publique. Alors oui, nous avons une trajectoire qui est importante, et j'accorde de la valeur à nos historiens. C'est récent, mais oui, je leur accorde de la valeur. Ce qui a été fait au XXème siècle et qui est en train de se faire maintenant, je crois que c'est très intéressant. Si vous jetez un coup d'œil aux publications du CINEP (Centro de Investigación y Educación Popular) (Centre de Recherche et d'Éducation Populaire)⁸, vous allez trouver un bon matériel qui peut vous éclairer.

CA : D'une certaine façon, l'histoire est aujourd'hui traversée par l'anthropologie, l'ethnographie, la géographie...

DC : Bien sûr, mais je pense que tous les domaines se croisent. Ce dont je parlais, c'est seulement pour démontrer qu'il y a une pensée très forte en dehors de l'art, très bien articulée. Je voulais dire, qu'elle s'articule de façon simultanée avec ce que l'art propose. Je trouve difficile l'idée que quelqu'un travaille totalement en solitaire, je crois que la société doit permettre à l'art d'exister. Je ne dis pas que c'est facile, pour moi ça a été très difficile car c'est une société très élitiste et très raciste, qui a toujours essayé de m'exclure de façon très consciente. Je ne dis à aucun moment que c'est facile, ni que la Colombie le permette, ni qu'elle nous soutienne, tout cela est faux.

CA : Pour revenir à l'œuvre du Palais de Justice *6 y 7 de noviembre* (6 et 7 novembre), de laquelle émane une grande précision quant aux faits qui ont eu lieu durant le massacre : comment avez-vous constitué toutes ces archives qui ont servi de base ? Où sont ces archives aujourd'hui et que pensez-vous faire avec celles-ci ? Comment avez-vous accédé à toute cette information ?

⁸ Le Centre de Recherche et d'Éducation Populaire – Programme pour la Paix (CINEP/PPP) est une fondation à but non lucratif fondée par les Jésuites en 1972 et qui promeut plusieurs lignes de recherche historique et structurelle sur la réalité colombienne comme le conflit, la violence et la construction de l'État, la mobilisation sociale et le respect des droits fondamentaux. Les chercheurs y travaillent sur la reconnaissance et la visibilité de la mémoire des victimes dont les droits civils et politiques ont été violés, sur les alternatives du développement inégal, et ils étudient des initiatives pour les dialogues de paix. L'historien et prêtre Fernán González a été le coordinateur du Programme Construction de la Paix et Développement du CINEP depuis sa création et a fait de cette fondation l'une des pionnières sur la réflexion de la violence en Colombie. Pour plus d'informations : <http://www.cinep.org.co/> (consulté le 12/04/2017).

DS : Ce fut petit à petit ; la première chose, c'est que j'ai été témoin oculaire, j'avais donc les idées claires sur tous les moments. La seconde, c'est que pendant de nombreuses années j'ai essayé d'entrer au Palais. Comme je vous l'ai dit, on m'a toujours rejetée dans le milieu colombien, on m'a rejetée violemment, jamais ils ne m'ont permis d'entrer. Ensuite, ils ont démoli le bâtiment, j'ai toujours été informée. En parallèle, j'avais obtenu un contact à moitié clandestin avec la morgue. J'avais les autopsies et les photos, toutes les photos, toutes les autopsies, qui n'étaient pas toutes très bien faites, aujourd'hui on connaît beaucoup de choses... Mais bon, quoi qu'il en soit, de la même façon que j'avais tout ce matériel de recherche, j'avais deux personnes qui récupéraient absolument tout ce qu'il y avait dans la presse, constamment. J'ai donné à l'Université Nationale une partie de cette archive, ils ont créé un master en anthropologie médico-légale, mais l'Université étant ce qu'elle est, personne ne sait où elle se trouve. J'ai essayé de la retrouver et ils ne savaient déjà plus où elle était. Plus tard, pour commémorer les dix ans de la prise du Palais, en 1995, Beatriz González, Fernán González et moi avons fait une proposition d'exposition au Musée National. À ce moment-là, ils avaient déjà démoli le bâtiment du Palais de Justice, mais pas les sous-sols. Les sous-sols ont été maintenus. Nous avons réussi à entrer dans ces sous-sols pour filmer. C'était très impressionnant, ils avaient accumulé là tous les instants brûlés, les meubles, les Christ fondus, les machines à écrire fondues, les bureaux fondus, les armoires gigantesques avec l'ancienne constitution. Tout était brûlé. Les livres entassés, c'était un matériel impressionnant. J'ai donc écrit une proposition pour faire une salle permanente au Musée National. À ce moment-là, le directeur de Colcultura (Ministère de la Culture) était Juan Luis Mejía Arango, qui dix ans auparavant avait été Directeur du Patrimoine, ce qui lui avait permis d'entrer à La Casa del Florero⁹ au moment de la prise du Palais de Justice. Je n'ai pas compris sur le moment mais ce monsieur m'a terriblement attaquée, il m'a insultée, et m'a crié dessus en face de tout le Conseil d'administration du Musée, et il m'a interdit de réaliser l'œuvre. Ils ne m'ont pas permis d'utiliser le Musée.

CA : L'idée était d'utiliser ces archives ?

⁹ La Casa del Florero, actuel Musée de la Colonie, est située à l'angle de la Plaza de Bolívar. Le jour de la prise du Palais de Justice, les militaires y ont installé leur centre de renseignement militaire pour coordonner les actions de la prise du Palais de Justice. Beaucoup des survivants ont été emmenés à la Casa del Florero, qui sans le savoir, se sont retrouvés pris en otages politiques ou présumés impliqués. Ils ont été torturés là et beaucoup ont disparu. Les événements qui ont eu lieu dans la Casa del Florero n'ont pas pu être élucidés depuis qu'a eu lieu la Prise du Palais de Justice en 1985, ce qui a aussi empêché de juger les militaires qui ont été impliqués dans les faits.

DS : C'était d'utiliser les objets que nous avons trouvés, que nous avons filmés dans le sous-sol. Ce monsieur m'a insultée. La même insulte que je reçois toujours, mais cette fois-là, c'était la première fois qu'on me l'a formulée. Il y a peu de temps, j'ai vu dans la presse (au sujet de l'œuvre *Sumando ausencias* En comptant les absences), que je voulais devenir célèbre avec la douleur des victimes. Exactement le même argument. C'était la première fois que je l'ai entendu. Et le personnage s'est alors mis à jeter ce qui était dans le sous-sol du Palais de Justice. De façon clandestine, nous avons réussi à sortir une machine à écrire, une chaise, et quelques objets, et de façon clandestine nous les avons gardés au Musée National, et de façon clandestine nous les avons exposés au Musée National. Felipe Arturo et Sergio Clavijo se sont enfermés au musée, ils travaillaient avec moi à ce moment-là, et ils ont construit une vitrine, et le lundi tout était exposé au Musée National. Ensuite une personne de la Culture de la mairie nous a soutenus pour que ces objets fassent partie des œuvres permanentes du Musée National. Et aujourd'hui, ils appartiennent à la collection du Musée National.

CA : Et à qui est-ce attribué ?

DC : Il n'y a pas d'auteur. On a fait une exposition autour des processus de paix, et comme l'histoire du Palais avait à voir avec le processus de paix échoué de Belisario Betancur, Beatriz González a fait inclure cette proposition dans le scénario. Mais la directrice du Musée Elvira Cuervo Jaramillo l'a interdite. Nous avons décidé qu'elle ne pouvait pas l'empêcher, et nous avons introduit Felipe et Sergio dans le Musée National, et le lundi la vitrine avec les objets était là et on ne pouvait plus la démonter.

CA : Et donc cette œuvre ?

DS : Ce n'est pas une œuvre, ce sont des objets. La machine à écrire, la chaise, appartiennent aujourd'hui au Musée National, ce sont les seules choses que nous avons réussi à sauver. Étant donné qu'ils nous ont empêchés de le faire, ça a été la première fois que j'ai été confrontée à l'impossibilité de travailler avec des objets possédant une mémoire. Jusqu'à ce moment-là j'avais toujours travaillé avec des objets avec une mémoire, ou que je trouvais dans les déserts, ou que les victimes me donnaient. C'était la première fois que je n'avais rien, alors j'ai commencé à travailler de zéro. C'est pour cela que j'ai fait l'œuvre du *6 y 7 de*

noviembre (6 et 7 novembre). À ce moment-là, j'ai simplement acheté les chaises qu'il y avait par-ci par-là, et j'ai organisé la pièce du Palais. J'ai demandé l'autorisation à la Cour Suprême, à la Cour Constitutionnelle, au Ministère de la Justice, personne ne me répondait. Je suis rentrée de façon clandestine dans le bâtiment, grâce à un contact, j'ai réussi à rentrer dans le bâtiment pour travailler sur le toit, je ne me rappelle plus exactement combien de temps, nous avons travaillé environ deux mois, les nuits et les dimanches, et la veille, soit le 5 novembre, à peu près à cinq, six heures de l'après-midi, j'ai reçu une communication de la Cour Suprême qui me donnait l'autorisation de faire l'œuvre. Et tout était déjà prêt, alors j'ai pu la faire.

CA : Justement concernant les chaises, Felipe m'a raconté qu'il y avait eu une recherche de ces chaises pendant des mois, et que vous aviez demandé quelques spécificités pour ces objets : qu'ils correspondent à une époque, à une esthétique... J'aimerais que vous m'en disiez un peu plus à ce sujet.

DS : Cela avait d'abord à voir avec le type de meuble que j'avais trouvé dans le sous-sol du Palais. J'avais vu un certain type d'objet abandonné en bois brûlé. Ensuite, cela m'intéressait qu'il s'agisse d'un objet spécifique, il y a un certain type de siège que l'on ne trouve pas en France par exemple, car il s'agit d'une construction plus élémentaire, une menuiserie plus pauvre, très simple, qui appartient à l'intérieur colombien. Qui se trouve dans les maisons ou dans les écoles, qui se trouve à un endroit intermédiaire, qui n'est pas strictement institutionnel et qui n'est pas uniquement destiné à un usage domestique, qui est au croisement entre ces deux points. C'est pour cette raison que le type de chaise était si précis, était si exact. Si vous avez vécu en Colombie vous voyez à quoi il ressemble, vous le connaissez. Si vous allez dans une boutique dans un quartier de Ciudad Bolívar, vous trouverez probablement cette chaise, ou probablement dans une école de village. C'est de là que vient le choix de la chaise, d'autant plus car la chaise appartient évidemment à l'intérieur, à la vie intime des personnes, le lieu où l'on s'assoit n'est pas une façade, si la chaise devient une façade c'est que quelque chose de grave est arrivé. C'est pour ces raisons qu'il était si important que l'objet soit précis.

CA : À la suite de l'intervention, de la commémoration, y'a-t-il eu des victimes qui se sont rapprochées de vous ? Qu'a provoqué ce moment ?

DS : C'était en 2002, et à cette époque-là, on ne trouvait pas d'articles de presse, il n'y avait pas de commissions qui enquêtaient, il n'y avait rien, le sujet n'existait pas. C'était très curieux parce que je ne pouvais parler de ce sujet qu'avec des amis historiens. J'avais un ami espagnol, aussi une amie irlandaise qui avait écrit un livre, ils étaient mes seuls interlocuteurs. Il me semblait qu'à cette époque j'étais la seule qui pensait encore à cet événement, que j'étais une folle. Personne n'en parlait. Quand j'ai commencé l'œuvre, j'ai passé un peu plus de cinquante heures dans la rue, dans le Centre ville, et ce qui était surprenant à ce moment-là c'était que les gens avaient une mémoire exacte, les personnes disaient : « ah j'étais en train de faire ça quand ça s'est passé », « quand je l'ai appris, je ne sais quoi... », autrement dit, la mémoire était latente. Il est faux de penser que la mémoire s'est perdue. Ce qu'il se passe c'est que face à toute la violence que nous avons vécue de 1985 jusqu'en 2002, je crois que les gens étaient atterrés, que la mémoire était écrasée et que les êtres humains, nous ne sommes pas si bons pour nous rappeler. On ne se rappelle pas spontanément, il faut qu'il y ait un acte de mémoire, une intention de se souvenir. À ce moment-là, il y a eu toutes les familles qui n'avaient pas pu récupérer les restes incinérés, des familles de disparus et des gens qui me disaient que pour eux, cela avait été l'unique acte funéraire qu'ils avaient pu avoir. C'était fort émouvant d'écouter en permanence la mémoire des gens, c'était très impressionnant.

CA : Pensez-vous qu'aujourd'hui, avec la signature de l'Accord de paix, il y aura une possibilité de reconstruire une mémoire, de la fixer ?

DS : Je crois qu'en Colombie, étant donné que les dimensions de la tragédie sont quelque chose de colossal, cela nous prendra de nombreuses années, ce n'est pas un travail facile. Je crois qu'un travail a été initié, comme je vous ai dit au sujet des historiens que je respecte, aussi avec la Commission de Mémoire Historique, et aussi avec l'art. Le processus de paix va faciliter que certains fragments ressurgissent, la mémoire est fragmentée ; il y a celle des paramilitaires, celle des FARC, celle de l'ELN (*Ejército de Liberación Nacional*) (Armée de Libération Nationale). On a couvert une certaine partie du chapitre des paramilitaires, étant donné qu'on leur offrait tellement d'avantages à se confesser, ils se sont confessés par convenance, non pas parce qu'ils étaient des bonnes personnes, c'était une bonne affaire et on a pu récupérer quelque chose. Espérons que les FARC parlent désormais. Quand on a perdu le référendum, ces mécanismes ont perdu du sens, parce que dans l'Accord original, il était prévu d'avoir des juges étrangers, des juges spécialisés étrangers, ce qui aurait été une merveille, mais Uribe s'est opposé à cela et selon moi, c'est l'une des concessions les plus

dramatiques. Mais on récupérera quelque chose de cette mémoire. Il y a beaucoup à élaborer car il y a beaucoup de choses qu'on sait, il y a beaucoup d'archives. Il y a aussi beaucoup de personnes réinsérées, des gens qui ont fui les FARC et qui ont toujours constitué des archives, ce qu'il manque, c'est de les élaborer, de travailler sur elles. Je crois que le processus de paix nous offre, non pas une paix complète, mais des fragments de paix. Et c'est la même chose avec la mémoire, des fragments de mémoire. Ces fragments, en s'accumulant, formeront petit à petit quelque chose qui nous permettra éventuellement de nous approcher de la douleur. Pourvu que ça se produise. Car ce que vous disiez au début, sur le fait qu'on avait masqué à votre génération la possibilité de faire mémoire, cela s'appliquait énormément aux paramilitaires, parce que la presse n'a pas permis que ces narrations, que cet imaginaire entre dans le récit, la presse a donc agi comme un mur de contention, et évidemment que le monde économique, la banque, et beaucoup de monde étaient intéressés par le fait qu'on ne sache rien, parce que tout le monde était impliqué dans quelque chose. Ce mur de contention arrangeait les politiques. Avec les FARC, c'est tout le contraire, peu importe ce qu'on savait des FARC, tout le monde hurlait, mais l'autre mémoire était plus occulte. C'est terrible, c'est une mémoire terrible qui a de tout, mais aussi, comme on l'a dit auparavant, toutes les sociétés excluent une partie d'elles-mêmes : la partie qu'elles considèrent en trop qui ensuite se venge, agit avec violence. C'est pour cela que les nomades allaient dans les villes et pillaient. Parce que ceux des villes ne leur permettaient pas de faire de l'élevage à l'endroit dont ils avaient besoin. Il ne leur restait aucun autre moyen. L'histoire se répète et se répète, du Néolithique jusqu'à nos jours. Dans la mémoire des FARC, il y a des choses terribles dont on parle déjà, car dans la mesure où ils se retirent des zones occupées alors on peut aller là-bas et parler avec les gens. Les groupes paramilitaires débarquent également et en finissent avec ces gens, tout cela est en train de se passer en ce moment, mais même si ça arrive, on peut y aller et parler, chose que je fais beaucoup.

CA : J'utilise beaucoup l'image de l'artiste-historien, pensez-vous que l'artiste peut faire un apport important à l'historiographie ?

DS : Je suis une admiratrice de Walter Benjamin, pour moi, sa leçon d'histoire est essentielle. Ce que nous essayons de faire, historiens et artistes, c'est pouvoir respectivement raconter, réécrire, depuis notre présent, l'histoire. C'est la mission que nous avons, je crois, en tant qu'artistes. Sans aucun doute, telle que l'a proposée Benjamin. Nous devons réécrire l'histoire, et dans cette réécriture, il y a quelque chose de messianique. C'est quelque chose

que j'ai ressenti par exemple, le jour où nous étions en train de faire *Sumando ausencias* (En comptant les absences) sur la Plaza de Bolívar. J'ai ressenti qu'il s'était produit un acte messianique, comme le disait Benjamin. Il disait que nous, toutes les générations, étions chargées d'un fragile pouvoir messianique, et je crois que ce jour-là, nous avons exercé ce pouvoir fragile pour qu'un instant messianique surgisse. Pour Benjamin, cela voulait dire qu'une image pouvait foudroyer devant nos yeux une image du passé. À ce moment-là, à un moment de danger, dit-il, si nous ne la prenons pas et que nous ne la présentons pas, cette image peut se perdre pour toujours. Alors, bien sûr, la réponse à votre question est oui, sans aucun doute. Sans oublier tous les autres acteurs.

CA : Doris, un très grand merci pour cet entretien.



Figure 1 : Doris Salcedo, Sans titre, 20 août 1999, Roses, Dimensions variables, Installation in situ, Bogotá, 1999.

À la suite de l'assassinat de l'humoriste politique Jaime Garzón le 13 août 1999, l'artiste réalisa quelques interventions publiques dans le quartier de l'assassinat.



Figure 2 : Doris Salcedo, *Acción de duelo*, 2007. L'artiste remplit la Place avec 24.000 bougies en réponse à l'assassinat de députés qui avaient été kidnappés en 2002 dans le Valle del Cauca.

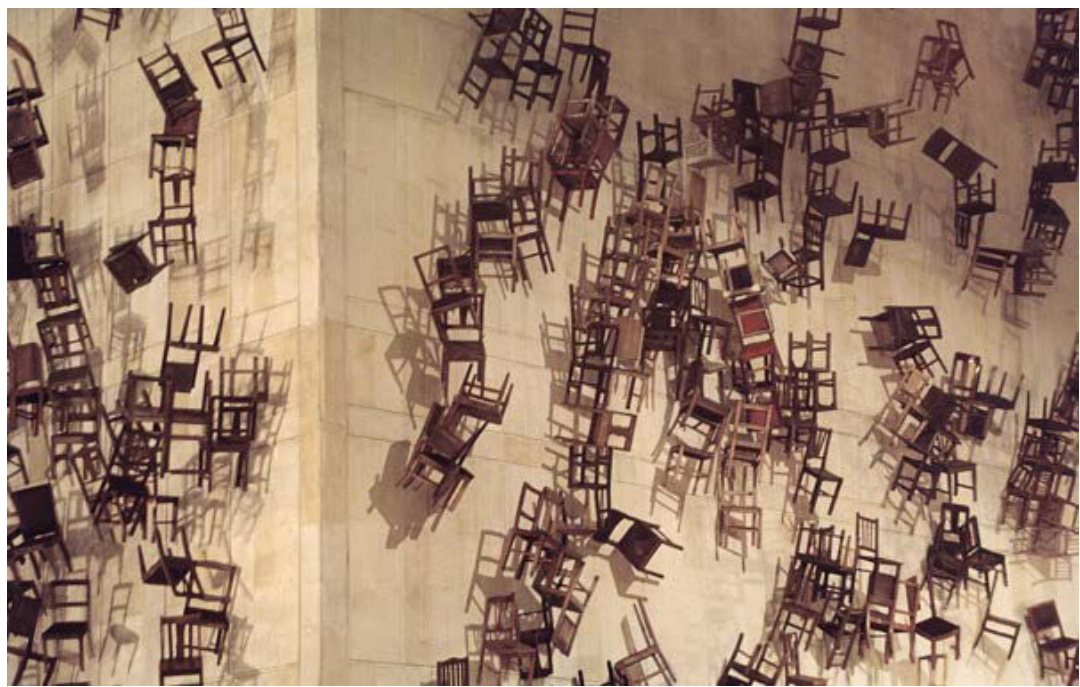
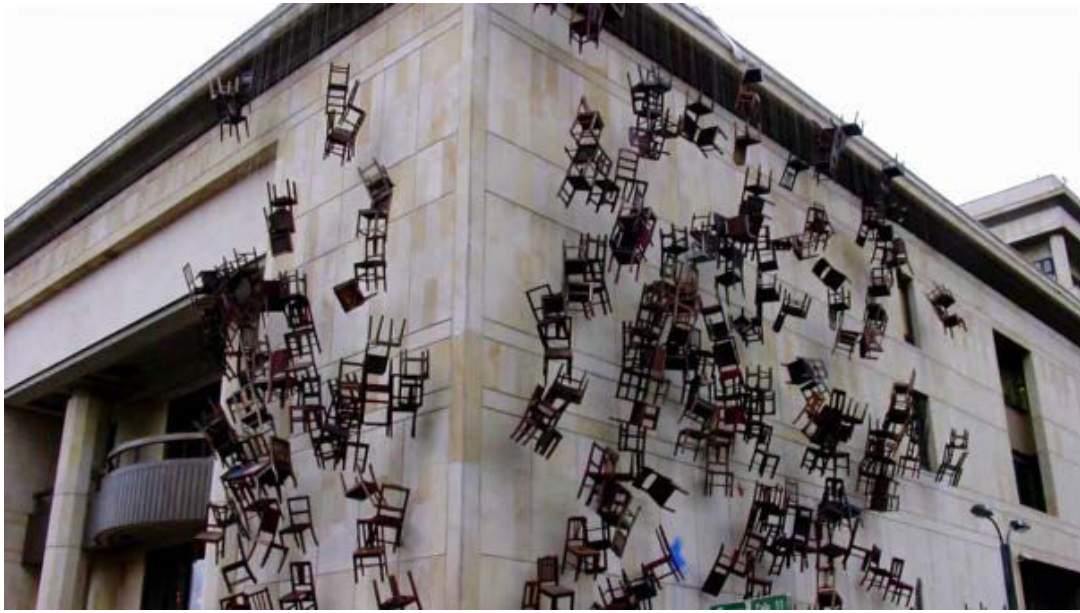


Figure 3 : Doris Salcedo, *Noviembre 6 y 7*, 2000, 280 chaises, Installation in situ dans le Palais de Justice, Bogotá.



Figure 4 : Doris Salcedo, *Sumando ausencias* (En comptant les absences), 12 octobre 2016. Sept kilomètres de tissus blanc cousus avec les noms des victimes écrits avec de la cendre, Action réalisée à la suite de la réponse négative contre le référendum, tentant à valider l'accord de paix établi entre l'État et la guérilla des FARC.

Beatriz González
Par Carolina Ariza

L'entretien fut réalisé à Bogotá le 24 janvier 2017 dans l'atelier de l'artiste, à 11h du matin. Lorsque j'entre dans son atelier, Beatriz González est en train de peindre une toile. Elle ne me tend pas la main pour me saluer car elle a les mains pleines de peinture. Cela me surprend qu'à 78 ans l'artiste continue à produire activement, j'interviens alors :

CA : C'est incroyable que vous soyez toujours aussi productive.

BG : Bien sûr, jusqu'à ce que je meure !

CA : Et sur quoi travaillez-vous en ce moment ?

BG : Sur les problèmes qui se passent à la Guajira, mais en donnant un autre regard sur les faits. Les personnes que Maduro¹⁰ a mises dehors, des Colombiens qui ont dû migrer, mais qui ont surtout été déplacés de façon cynique. C'est très curieux car les migrants en Europe portent des petits sacs avec leurs dollars et leurs bijoux, alors qu'ici à La Guajira, ils portent des frigos, des matelas, des sommiers, comme si ces choses n'existaient pas ici. Ils passent la frontière par le fleuve Suria et d'autres rivières en portant toutes ces choses. Je travaille ce thème des personnes qui transportent des choses depuis quelques temps déjà. J'ai commencé avec les inondations, et maintenant je travaille sur les migrations colombiennes, qui sont très différentes des migrations européennes, si élégantes, avec ces femmes syriennes si belles, alors qu'ici ce sont des fous qui traversent le fleuve.

CA : Peut-être parce que là-bas ils ont déjà tout perdu, non ?

¹⁰ Jusqu'en 2015, pendant les années du conflit armé en Colombie, il y a eu une migration massive de colombiens vers le Venezuela. En août de cette même année, à la suite d'un incident dans une ville vénézuélienne frontalière du Táchira, lors duquel ont été blessés trois militaires vénézuéliens et un civil dans un affrontement avec des supposés contrebandiers, le président Nicolás Maduro déclara un état d'exception avec la suppression des garanties constitutionnelles dans la zone, il ordonna l'application de l'Operativo de Liberación del Pueblo (OLP) (Opération pour la Libération du Peuple) qui a été une action chargée des expulsions et déportations des Colombiens qui se trouvaient, en grande majorité, légalement sur le territoire. Avec l'objectif de libérer le Venezuela de la délinquance et des supposées actions paramilitaires, les OLP ont eu lieu aussi bien à Caracas que dans six autres régions. Les statistiques officielles ont révélé qu'en 2015 près de 3.800 Colombiens avaient été expulsés, déportés ou rapatriés depuis le Venezuela. Les chiffres avaient doublé depuis l'année antérieure. Aujourd'hui ce problème diplomatique continue à être récurrent. Pour plus d'information voir :
<http://www.portafolio.co/internacional/hay-lios-colombianos-frontera-venezolana-29012>
http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/08/150824_venezuela_colombia_frontera_deportaciones_ep

BG : Oui ! Mais ici ils n'ont pas tout perdu. Je ne sais pas pourquoi ils ne peuvent pas se séparer d'un sommier. Il y a même un homme qui en porte quatre, alors je me mets à faire des dessins là-dessus et ensuite j'en fais des peintures.

CA : C'est un peu ce que vous avez fait dans l'œuvre du Centre de la mémoire, celle sur les porteurs (*Auras Anónimas*) (Auras Anonymes, 2009), mais il s'agissait de figures beaucoup plus violentes, je fais référence à l'œuvre que vous avez réalisée pour le Cimetière Central.

BG : Oui, dans cette œuvre ils portaient des morts. C'est à partir de là que j'ai commencé à travailler sur les porteurs. Effectivement, c'est un sujet que je transpose vers la Guajira.

CA : Avant les années 1980, votre travail s'intéressait à des cas courants de violence qui se déroulaient dans notre pays –des événements de tous les jours– mais à partir de la Prise du Palais de Justice en 1985, il apparaît un parallèle entre votre travail et l'histoire de la Colombie. Vous pointez du doigt, à partir des œuvres de l'art occidental, la réalité colombienne.

BG : Oui, j'avais cette hypothèse de voir comment une œuvre se transforme, se transfigure lorsqu'elle arrive jusqu'à nous, en me référant à l'histoire de l'art occidental. Qu'est qu'il se passe lorsque quelqu'un voit l'œuvre ici reproduite dans les livres ? Les œuvres changent beaucoup, la façon de les imprimer, la façon de les percevoir, on voit alors une autre *Monalisa*. Mais j'étais déjà très fatiguée de ce sujet, le dernier tableau que j'ai fait, c'était le *Guernica de Picasso*, auquel j'ai ajouté quelques ingrédients populaires de décoration d'ici, qu'on trouve du côté de l'Université Nationale, dans la rue Calle 26. J'ai fait quelques variations, mais j'étais déjà lassée de ce thème de la peinture universelle. En 1978, j'ai réalisé les cent mètres de Renoir, et je les ai vendus au centimètre, c'était une véritable performance avant même que les performances n'existent ici en Colombie. Je menais une recherche en parallèle, celle des crimes dans les journaux. Hans Ulrich Obrist dit que j'ai agi comme Fénéon, qui racontait des faits divers de province dans les journaux français. Obrist dit que je raconte des chroniques de province, de personnes banales, de crimes, mais tout n'était pas lié à la mort, c'étaient des nouvelles variées. Pour cette recherche parallèle, j'avais travaillé la sérigraphie et l'héliogravure, et cette ligne de travail a abouti avec l'arrivée au pouvoir du président Turbay en 1978. À ce moment-là, j'ai commencé à découper les photos dans la presse, et je disais : « je veux être comme Goya le peintre de la cour, [il peignait la famille

royale mais elle ne lui plaisait pas]¹¹ », j'ai commencé alors à travailler sur Turbay et cette thématique m'a beaucoup plu. Dans les années 1980, il se produit véritablement une rupture dans mon travail.

CA : Pour revenir un peu en arrière, comment le *Guernica* s'insérait-il dans l'histoire de la Colombie ?

BG : Rien ne s'insérait dans l'histoire de la Colombie, c'était juste le regard porté sur comment les œuvres nous arrivaient ici ; lorsque j'ai vu la reproduction du *Guernica*, il m'a semblé qu'il était en noir et blanc comme sur la photo, et il se trouve qu'il est gris. Alors je lui ai mis des couleurs. Il s'insère dans l'histoire de la Colombie, comme vous dites, dans le sens où je lui ai ajouté d'autres couleurs : le jaune poussin, le bleu ciel, j'ai fait comme un dallage en choisissant des couleurs qu'utilisent certains architectes à Bucaramanga (la ville de naissance de l'artiste), que j'ai reproduites à partir d'une façade décorée avec un genre de fresque. Quand je suis allée à Cuba pour la Biennale en 1977, on m'a demandé : « qu'est-ce que vous pensez faire ? ». Et j'ai dit : « je pense faire le *Guernica de Picasso* ». On m'a dit : « Et quel nom allez-vous lui donner ? ». J'ai répondu : « *Fresque pour une usine socialiste* ». Cela les a fait beaucoup rire. C'est seulement en 1980 que j'ai pu le réaliser avec un matériau qui était utilisé pour les faux plafonds et qui simulait un dallage, c'était une imitation du *Guernica* faite ici en Colombie. J'étais en marge de la tragédie de Guernica, j'étais en train d'observer l'œuvre d'art universel et sa réception ici. Ce qu'elle produit ici.

CA : Vous voulez dire que vous n'avez pas vu dans cette œuvre l'idée de la violence ?

BG : Non, pas du tout, ça ne m'intéressait pas, ce qui m'intéressait c'était comment on l'aurait fait ici.

CA : Pour en revenir à l'arrivée au pouvoir du président Turbay dans le scénario politique du pays, y a-t-il à ce moment-là un virage dans votre œuvre ?

BG : Oui, c'est la gravure qui a primé, ce que je faisais le moins à l'époque. Celle-ci gagne la bataille et je n'ai plus refait d'œuvres sur la peinture universelle. Il se trouve aussi que j'avais

¹¹ Pris de l'entrevue fait par Diego García-Moreno à l'artiste dans le film *Beatriz González, ¿Por qué llora si ya reí?*, Lamarca producciones, 2010.

été en Europe, j'avais vu des œuvres, je connaissais l'histoire de l'art, j'enseignais l'histoire de l'art, et cela s'est reflété dans le regard que je portais sur les œuvres d'histoire de l'art, mais il y avait de l'humour, et d'autres ingrédients. Alors lorsque Turbay monte au pouvoir, l'humour persiste, jusqu'à l'incendie du Palais de Justice, et là, oui, il y a un changement total de couleurs, de tout.

CA : Le Palais de Justice est précisément l'un des événements qui m'intéresse beaucoup et que je développe dans ma thèse, celui-ci marque un virage dans votre travail et dans le travail de beaucoup d'autres artistes. Il change le regard et la façon dont la violence est représentée, il y a soudain un compromis entre une retranscription de ce qui était en train de se passer et ce que nous ignorions, ou que nous n'étions pas capables de regarder.

BG : Oui, c'est comme lever un voile. Par exemple, je ne me rendais pas compte du narcotrafic, c'est à ce moment-là que je réalise la gravité du problème, des assassinats qui n'étaient pas tous politiques, et de tout le reste. La prise du Palais de Justice a été pour moi fondamentale, et ce qui m'a le plus impressionnée, c'est qu'ils avaient tué la justice. J'ai pensé à l'œuvre de Rodin *Les bourgeois de Calais*¹², j'y ai pensé à ce moment-là même où « ils brûlaient la justice », où ils brûlaient deux cent personnes, tuaient deux cent personnes, mais, ils tuaient les juges ! Ensuite, j'ai dit : « je ne peux plus rire ». J'avais abordé le sujet de Turbay avec beaucoup d'humour mais je ne pouvais plus rire. Alors j'ai commencé à représenter les personnes noyées qui étaient emportées par les fleuves, qu'ils avaient tuées habillées, et qu'ils avaient après jetées à l'eau, les crimes des narcotrafiquants et ces mêmes narcotrafiquants morts. Ça a complètement changé l'aspect de mon travail.

CA : D'une certaine façon, la prise du Palais de Justice a réveillé une conscience historique ?

BG : Complètement, un déclic total.

¹² Ce groupe en bronze représente six habitants de Calais victimes d'un marché imaginé par le roi d'Angleterre Édouard III en août 1347 : le sacrifice de ces six hommes pour laisser la vie sauve à l'ensemble des habitants de la ville sur le point de se rendre aux Anglais, après un long siège.

Six bourgeois de Calais, conduits au bourreau par Eustache de Saint-Pierre, remettront les clefs de la ville à Édouard III, pieds nus, en chemise et la corde au cou. Ils proposeront leur sacrifice afin d'épargner la population. La reine Philippine de Hainaut, admirative du courage des sacrifiés, demandera à son mari de leur épargner la pendaison. Lors du second siège de Calais, organisé par le Duc de Bourgogne, la ville demeurera aux mains des Anglais. Elle ne redeviendra française qu'en 1558, après la victoire du duc François de Guise.

CA : Nous, qui vivions dans les villes, nous ne regardions pas à l'extérieur, nous ne nous rendions pas compte. Vous l'avez fait dans votre travail, tout comme d'autres artistes.

BG : Je ne savais pas, je pensais que c'était moi seule qui avais changé.

CA : Je ne sais pas si ça a été des changements radicaux, mais je pense que ça a été des changements dans la façon de travailler et la façon d'observer le terrain. Une nécessité de vouloir montrer cette réalité que nous ne voyions pas. Ça m'intéresse beaucoup quand vous dites dans un entretien que j'ai lu qu'à ce moment-là, nous sommes passés d'une tragicomédie à une tragédie pure.

BG : Oui, clairement. Parce que j'avais fait de la tragicomédie, un *Uxoricidio*¹³ était pour moi de la tragédie, mais auparavant, un président qui décore un personnage, et qui en décore un autre, c'était une comédie. C'est à ce moment-là et soudainement que le rideau se lève et qu'on voit tout.

CA : Un autre aspect de votre œuvre qui m'intéresse, c'est que vous avez réussi, à partir de ce moment-là, à insérer dans vos œuvres des éléments de la culture populaire comme les paniers, les lits, les berceaux, que l'on trouve chez les gens ordinaires, et à partir de ces singularités, comment vous avez commencé à relayer cette histoire tragique qui était en train de se dérouler dans notre pays. Ça s'est passé comme ça ou je me trompe ?

BG : L'un des nombreux regards que je porte est sur la question du goût, le problème pour moi était de comprendre pourquoi les gens avaient ces meubles chez eux, pourquoi ils préféraient une imitation bois plutôt qu'un bois fin, pourquoi ils avaient ce goût. Il y a donc eu au début une curiosité autour du goût. Quand je découvre le lit, par accident ou par hasard, il se trouve qu'il est de la même taille que le cadre que j'étais en train de terminer. Quand je l'ai mis dessus, j'ai inventé *Los muebles* (les meubles). À ce moment-là, je confirmais une théorie que j'avais depuis longtemps sur le goût, parce que je me souviens qu'à la campagne,

¹³ Uxoricidio est un mot qui traduit la mort d'une femme causée par son mari. Cela fait référence à la photographie qui évoque le crime perpétré par l'ancien caporal et employé bancaire Darío Danilo Bermúdez face à Valvaneda Velásquez (jeune femme avec qui il a eu une relation), laquelle a motivé le dessin à l'encre de Beatriz González *Tragedia pasional* (Tragédie passionnelle) : un ancien caporal donne la mort à l'épouse de son ami et se suicide ensuite (1967). Plus tard, en 1984, l'artiste reproduit ce dessin en sérigraphie avec le titre *Uroxicidio*. Dans <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/beatriz-gonzalez/uxoricidio> (consulté le 12/05/2017).

je faisais le portrait de petites filles qui faisaient leur première communion et à qui on mettait ces couronnes de cire, alors qu'à nous on nous mettait des petites roses importées de Suisse. Ces petites filles avec ces couronnes et cette question du goût a éveillé ma curiosité. J'ai donc beaucoup travaillé ce thème qui culmine ensuite avec *los telones* (les toiles) et avec le *Guernica*. Pendant toute cette époque, j'ai travaillé la question du goût. Mais lorsque la tragédie commence (en 1985) il s'agit déjà d'un autre sujet, les couleurs vont se raffiner, il y a un changement très fort.

CA : Et comment accédez-vous, à ce moment-là à toute cette information ? Il y a une peinture qui m'intéresse beaucoup, c'est celle que vous avez réalisée sur la leader Yolanda Izquierdo, comment accédez-vous à ce type d'informations ? Comment travaillez-vous sur le terrain de la recherche ?

BG : Quand j'ai vu la photo de Yolanda Izquierdo prise par Álvaro Sierra et diffusée dans la revue *Semana*, j'ai dit : « d'autres *Suicidas de Sisga* » (Suicidés du Sisga)¹⁴. J'y ai pensé immédiatement. Je connaissais Álvaro, alors je l'ai appelé et je lui ai dit : « Je vais utiliser ta photo », alors j'ai commencé à travailler sur cette femme leader. À vrai dire, je ne lis pas souvent autour des événements, néanmoins, cette histoire m'a attirée parce que c'était une question de double morale qui se posait pour les gens de Montería : ils travaillaient avec Carlos Castaño, un leader paramilitaire qui était un assassin et celui qui leur donnait les terres. Lorsque Carlos Castaño meurt, sa famille vient pour enlever les terres aux paysans ; et comme ils ne les restituent pas, Yolanda devient une leader. Ce que je veux dire c'est que l'origine de ce problème n'est ni blanche ni noire, il y a vraiment quelque chose de trouble dans tout cela. Puis on l'a faite assassiner. Cette histoire m'a beaucoup intriguée, mais généralement je ne lis pas les histoires, ce qui me touche, c'est plutôt l'image. J'ai vu l'image et je me suis dit : « d'autres *Suicidas del Sisga* » (Suicidés du Sisga)¹⁵, alors j'ai commencé à travailler sur quels étaient ses rêves à elle, j'ai pensé : elle devait rêver d'avoir une maison avec des plantations. Sur la photo, le fond représentait la vallée, à la place de dessiner la vallée, j'ai

¹⁴ *Los suicidas del Sisga* (Les suicidés du Sisga) est le nom d'une œuvre inspirée d'une image trouvée dans le journal *El Tiempo* dans la rubrique de la chronique rouge. Il s'agit d'une petite photo, de mauvaise qualité, d'un humble couple avec une branche de fleurs. L'histoire est émouvante : lui, était jardinier ; elle, une employée de service. Ils croyaient que le monde était trop cruel pour qu'ils puissent s'aimer vraiment, c'est pour cela qu'ils sont allés au barrage du Sisga pour se suicider. Avant, ils avaient pris une photographie pour que leur famille se souvienne d'eux.

¹⁵ Les *Suicidas del Sisga* est l'une des œuvres la plus célèbre de l'artiste. Bien que l'histoire derrière l'œuvre soit émouvante quant aux motivations du suicide de ce couple, ce qui a réellement attiré l'artiste, bien avant l'histoire, c'était la platitude de l'image, le manque des couleurs et son inexpressivité.

dessiné des gens en train de récolter et d'autres en train de pêcher pendant la nuit. Darío Echandía disait que pourvu qu'en Colombie on puisse pêcher de nuit...(c'était très dangereux). Sur une autre photo, elle prépare le maïs dans un récipient pour moudre. J'ai fait quatre de ses rêves. Ça m'a beaucoup plu. Le personnage est vraiment très émouvant car c'était une femme très courageuse. On me racontait qu'elle disait "Ils vont me tuer", et ils l'ont tuée. Yolanda Izquierdo a vraiment été pour moi comme trouver de la poésie dans la tragédie.

CA : Aujourd'hui de nombreuses femmes leaders sont encore Yolanda Izquierdo et continuent à être assassinées, c'est une histoire qui se répète en Colombie...

BG : Oui, ils tuent encore des leaders. Je découpe encore des photos parce que c'est terrible, ils en ont déjà tué dix. Mais je crois en *la paix*, je crois en cela parce que je pense qu'on ne peut pas aller plus loin.

CA : Vous croyez que l'Accord marque un tournant historique ?

BG : Oui, oui, je crois que nous sommes en train de vivre un moment historique, parce qu'il y a parmi les experts des gens intelligents, ce n'est pas un caprice de président. Quand on pense à Sergio Jaramillo¹⁶, ce sont des personnes qui connaissent la littérature, des philosophes. Un

¹⁶ *Sergio Jaramillo Caro*, philosophe et philologue, est l'actuel Haut Commissaire Pour la Paix du gouvernement de Santos. Aux côtés d'Humberto de la Calle, négociateur en chef du Gouvernement National, ils furent chargés de diriger la stratégie conceptuelle de tout le processus de paix avec les FARC, qui a été mené jusqu'en août 2016.

Voici quelques dates clefs pour comprendre le processus pour arriver à la signature de l'accord de paix :
En 2012 se met en place une active négociation à La Havane entre le gouvernement colombien et des représentants des guérillas FARC. À partir de 2016, cette négociation s'accélère sous les auspices de diplomates cubains et norvégiens. Le 26 septembre 2016 a lieu la signature officielle, à Carthagène, de l'accord de paix devant 2 500 dignitaires étrangers, en présence du secrétaire général de l'ONU et de plusieurs présidents de pays voisins. Les Farc et le gouvernement tombent d'accord sur un cessez-le-feu bilatéral, la fin des hostilités, et le désarmement des Farc. Celles-ci ratifient ce texte signé avec le gouvernement colombien de Juan Manuel Santos. L'ONU doit surveiller le désarmement des 7 500 guérilleros (ils furent jusqu'à 20 000). Suite à une forte opposition de l'ancien président Álvaro Uribe à la mise en place de l'accord, le texte sera soumis à un référendum national et à la surprise internationale, le 2 octobre, le "non" l'emporte avec 50,21% des voix. Malgré la victoire du "non", Juan Manuel Santos se voit décerner le prix Nobel de la paix le 7 octobre et avec l'appui international, il remaniera cinquante-six propositions du texte de l'accord pour soumettre enfin l'accord définitif le 13 novembre 2016. Le 30 novembre, le Congrès ratifie à l'unanimité des élus présents le nouvel accord de paix signé avec les Farc. Les obstacles institutionnels à sa mise en œuvre sont donc levés, et le processus peut démarrer ; mais aujourd'hui encore, une partie du pays continue à rejeter le traité et le gouvernement fait face à une énorme difficulté pour mettre en place le traité sur le terrain. Ce furent des mois d'une extrême confusion pour tous les Colombiens. Selon les estimations officielles, le bilan du conflit est de 260 000 morts, 45 000 disparus et 6,9 millions de déplacés.

des points forts a été, en premier lieu de sortir cela de la Colombie, à la Havane, et en second lieu, de s'entourer de penseurs, parce que les guérilleros sont des barbares, mais néanmoins on est en train de les apprivoiser. Oui, je crois en ce processus. Nous avons vécu une vie tellement longue et remplie de violence, et toujours nous nous sommes accommodés à l'idée d'avoir une armée très forte pour les tuer, mais jamais elle n'a fini par les tuer.

CA : Comme l'événement du Palais de Justice, l'Accord marque un tournant dans votre travail ?

BG : Cette question, je me la suis beaucoup posée car je pense qu'on doit faire attention à son œuvre. Alors, ça m'a fait peur. Je ne voudrais pas compromettre mon œuvre avec ce moment historique. Cet Accord est un moment historique très différent de la prise du Palais de Justice qui avait une dimension si triste. Je ne veux plus traiter ce thème.

CA : Oui, c'est une transition très longue. Font aussi irruption dans votre travail des images très puissantes de femmes qui ont perdu leurs enfants, pouvez-vous m'en dire plus sur ce sujet ?

BG : Cette œuvre s'appelle *Las Delicias*¹⁷ (Les Délices) (1996). À ce moment-là, j'étais en train de travailler sur des projets variés en lien avec les catastrophes naturelles. J'ai commencé à travailler autour du visage des gens qui pleurent, et à ce moment-là a eu lieu le massacre de Las Delicias et ensuite celui de Patascoy¹⁸. Quand j'ai regardé des photographies de Las Delicias, j'ai vu que le campement était représenté avec des poteaux auxquels les guérilleros attachaient les soldats avant de les embarquer, et que les autres étaient tués. Ils étaient environ cent-vingt et ils en ont capturé soixante, alors je me suis beaucoup investie

¹⁷ La prise de Las Delicias est une attaque perpétrée par la guerrilla des FARC le 30 août 1996 contre la base militaire Las Delicias de l'Armée dans le département du Putumayo. Après l'attaque, réalisée par à peu près 450 guérilleros, 27 militaires sont morts, 16 blessés et 60 ont été pris en otage, représentant ainsi l'un des plus importants revers subis par les forces d'état colombiennes dans la lutte contre les FARC. Les otages ont été libérés dix mois après, le 14 juin 1997.

¹⁸ La prise de Patascoy a été une attaque perpétrée par les Forces Armées Révolutionnaires de Colombie (FARC) le 21 décembre 1997 entre les départements de Nariño et Putumayo. Les FARC se sont attaquées à la base militaire occupée par une section du Bataillon d'Infanterie, où fonctionnait la Station de Communication de l'Armée avec à peu près 150 à 200 hommes. Durant l'attaque, qui dura seulement près de quinze minutes, dix soldats sont morts et dix-huit ont été pris en otages. En 2001, seize furent libérés et deux d'entre eux, Libio Martínez et Pablo Emilio Moncayo sont restés en captivité pendant dix ans. Le premier, chef de l'armée, a été assassiné le 25 novembre 2011.

dans cette image du campement, mais, en me demandant comment le représenter uniquement à partir d'une photo de poteaux brûlés ?

CA : C'était indicible.

BG : Oui, puis je me suis mise à travailler l'image de la femme en pleurs. Il se trouve qu'on m'avait prise en photo et j'ai dit "ne me prenez pas en photo", et je me suis caché le visage. Alors j'ai pensé que cet acte pouvait signifier la douleur qui était absente dans cette photo, où il y avait beaucoup de femmes en train de pleurer. J'ai fait trente-cinq tableaux dans une exposition de femmes, la plupart des fois c'est ma photo. Vous pouvez voir là-bas le tableau *Autorretrato desnuda llorando* (Autoportrait nue en pleurs) (1997). Toutes sont avec leurs mains qui cachent leur visage, j'ai aussi cherché des photos de femmes, mais la plupart étaient inventées. Des femmes qui étaient en train de pleurer, c'était très impressionnant parce que les gens sortaient en pleurant de l'exposition. Ça ne m'était jamais arrivé. Rien d'aussi simple que le geste de se mettre les mains sur le visage a eu beaucoup de sens.

CA : D'ailleurs, la femme d'une certaine façon a été exclue de l'écriture de l'histoire, de la politique.

BG : Oui, mais il y avait quelque chose d'autre : c'était la première fois que les femmes sortaient, comme sur la Plaza de Mayo (Place de Mai à Buenos Aires), sur la Plaza de Bolívar pour se faire entendre. C'était la première fois qu'elles manifestaient, et cela m'a beaucoup émue. Je suis allée sur la place et on aurait dit que c'était irréel, elles avaient des sortes de bâtons au bout desquels elles mettaient des pancartes. C'étaient les femmes en train de manifester, ça a été un acte unique en Colombie à cette époque, maintenant ça ne l'est plus. Aujourd'hui, c'est devenu quelque chose qui ne me plaît pas, une chose où les femmes sont comme dans un ghetto.

CA : C'était réellement une lutte invisible contre la disparition de leurs enfants.

BG : Oui, de leurs enfants. C'est beau, parce qu'en plus on pouvait les entendre après à la radio, aujourd'hui avec l'apparition du Statut des Victimes, la femme qui attend depuis tant d'années a le droit de parler, elle attend son fils et à la fin le fils meurt d'une maladie là-bas

dans la forêt. Et ces camps de concentration du Mono Jojoy¹⁹, je n'ai jamais osé les dessiner mais c'était impressionnant, les gens se tenaient debout contre ces fils barbelés et toute cette cruauté.

CA : Vous êtes allée quelques fois sur le terrain, ou pour vous la presse a toujours été la référence ?

BG : Non, seulement la presse. La presse est la référence. C'était une mode, toutes les dames de la société, Gloria Zea, Elvira Cuervo, toutes allaient là-bas parler avec les guérilleros, c'était quelque chose d'horrible.

CA : Donc d'une certaine façon, la presse vous servait d'écran, de reflet ?

BG : Oui, la presse me nourrissait, mais en même temps je me tenais en marge, j'étais hors du système médiatique.

CA : Comment pensez-vous que l'artiste s'inscrit dans la possibilité d'une écriture de l'histoire ?

BG : Eh bien une fois j'ai lu, mais je ne sais plus de qui est la phrase, que « l'art dit ce que l'histoire ne peut pas raconter », ça m'a beaucoup plu. Quand je travaillais au Musée National, le fait de travailler au Musée a été pour moi très important, je n'ai jamais cessé de peindre mais j'étais aussi conservatrice, j'étais *chief curator*, cela m'a donc permis de faire une révision de l'histoire de l'art en Colombie. Je crois que même si on ne fait pas des peintures d'illustres personnages, si on ne fait pas de tableaux historiques, l'œuvre d'art possède un autre langage, mais un autre langage pour dire la réalité nationale.

CA : Qu'est-ce qu'il s'est passé avec l'histoire en Colombie, pourquoi avons-nous une relation si abstraite ou si fictionnelle avec l'histoire ?

¹⁹ Jorge Briceño Suárez surnommé El Mono Jojoy, était le deuxième chef militaire des Forces armées révolutionnaires de Colombie (FARC). Il a été assassiné par un commando de l'armée dans la Serranía de la Macarena le 23 septembre 2010.

BG : Je ne sais pas, les historiens sont plus fous que jamais [elle fait référence aux historiens de l'art]²⁰, en plus ils ont tant de théories. Ils ont mis en pagaille le musée, au moment où je l'ai laissé, il y a des choses très bizarres. Je pense que les historiens sont en train d'avancer sur des terrains très dangereux. Je ne sais pas.

CA : Mais vous ne pensez pas que cela a à voir avec la surproduction d'images de violence que l'on a eue ?

BG : Non, pas du tout. Les images nous nourrissent plutôt nous les artistes qu'elles ne nourrissent les historiens. Les historiens, ils ne voient pas les images, ils sont enfermés dans leurs théories, des théories très abstraites comme vous dites, et ils ne regardent pas les images. Les images, ce sont nous qui les regardons.

CA : Mais c'est à la fois étrange cette surproduction d'images de l'horreur.

BG : Cela est vrai, dans le sens où il est sûr que l'image, avec autant de répétitions se dénature. C'est pour cette raison que j'ai fait l'œuvre du Cimetière, qui est d'ailleurs en train de s'écrouler à cause du maire Peñalosa, parce qu'il interdit de faire quoi que ce soit et qu'il veut détruire les columbariums. Je dis toujours que les médias lancent des images et qu'eux-mêmes sont prêts à ce que les gens ne s'en souviennent pas. C'est un *clic* : au lieu qu'elles ne se fixent dans la mémoire, au contraire, elles perdent de l'importance. Tout ce que j'ai travaillé autour des porteurs a donc été pensé à partir du fait que cette image qui sort dans un journal, sera jetée à la poubelle dans la rue le lendemain. Si quelqu'un garde cette image et l'interprète, elle est sauvegardée, mais comme il y a en tellement qui sont produites, beaucoup se perdent. C'est juste ce que vous dites, l'image est dévalorisée par l'abondance.

CA : La création du Musée de la Mémoire, comment c'est arrivé ? C'est un événement qui je suppose, a émergé de tout le processus de paix ?

BG : Oui, c'est un décret. Il me semble que ce sera très difficile de faire ce Musée de la Mémoire. À Medellín, on l'a déjà fait, mais c'est très difficile de faire un musée de ce type de nos jours.

²⁰ ndla

CA : Comment votre œuvre *Auras Anónimas*²¹ (Auras Anonymes) vient s'inscrire au sein du Cimetière Central ? L'idée était de détruire ces columbariums (galeries funéraires) et je crois que grâce à votre œuvre on en a empêché la destruction, c'est bien cela ?

BG : Oui, ils allaient faire un terrain de football et une patinoire, mais le Centre de la Mémoire justement, qui a été construit à côté, remplit une fonction importante car il protège désormais un peu l'œuvre. Ce que nous avons réussi avec cette œuvre, ça n'a pas été de faire un monument mais une sorte d'icône qui représente toutes les victimes. José Falconi²² et un groupe de colombianistes américains qui travaillent autour de mon œuvre et la défendent depuis Boston étudient beaucoup ce thème. Je suis allée là-bas, j'ai donné une conférence, c'est très intéressant. Ce qu'il s'est passé, c'est que Peñalosa allait la démolir, alors quand je l'ai appris, j'ai appelé Doris Salcedo, qui est mon amie et disciple. Par elle, nous avons contacté une personne que l'ex-maire Antanas Mockus avait placée au Secrétariat de la Culture et du Tourisme et nous avons demandé un rendez-vous avec elle. Doris a une méthode qui consiste d'abord à étudier, il faut d'abord que tout soit clair, elle a donc décidé de faire un symposium. Elle voulait convier des gens très importants, mais à ce moment-là, les gens de l'Université Nationale se sont réveillés et ont invité leurs amis ; au final le symposium n'a pas été un succès, et en réponse, Doris a écrit un texte très beau sur comment l'art pouvait faire que le deuil demeure sur ce site. Un texte magnifique de Doris, c'était un projet qui a initié toute une réflexion et où elle proposait qu'on remette l'espace à des artistes, et que l'œuvre soit changée tous les deux ans. Le premier qui s'est enthousiasmé a été Mockus et il a peint une phrase sur la façade. Quand Mockus a vu qu'il y avait deux artistes, Doris et moi, luttant pour le cimetière, il a réussi à obtenir que le Conseil du Gouvernement refuse le projet de Peñalosa (celui de la patinoire et du terrain de foot), et qu'on remette le projet au bureau de la Secretaría de Cultura y Turismo (Ministère de la Culture) pour que nous puissions gérer tout ça. Jusque là tout allait très bien: Víctor Laignelet²³ a fait une œuvre

²¹ Au Centre de la Mémoire, de la Paix et de la Réconciliation de Bogotá, il y a une œuvre de Beatriz González appelée "*Auras anónimas*" (Auras anonymes). Dans cette œuvre, près de 9000 gravures de personnes portant des morts sont représentées : ils les portent sur des troncs attachés avec de la corde, ils les portent avec des draps, des hamacs, des sacs : c'est une longue procession qui n'en finit pas.

²² José Falconi est un membre du Centre David Rockefeller pour les Études Latino-Américaines à l'Université d'Harvard. Ce groupe international d'élèves, de conservateurs, de directeurs de musée, et d'artistes étudie de nouvelles approches d'étude et de présentation de l'art latino-américain au 21^{ème} siècle.

²³ *Sólo con rosas podemos* (On ne peut qu'avec des roses), Intervention dans l'espace public, Cimetière Central de Bogota, œuvre réalisée pour le Salon Régional des Artistes, Bogota, 2006.

avec des roses, Mockus a fait *La vida es sagrada*²⁴ (La vie est sacrée), et d'un coup tout s'est fini car apparemment le symposium et le projet de Doris sont restés dans l'oubli et tout est tombé à l'abandon, de sorte que l'un des columbariums a été démoli. Au total, il y en avait six et aujourd'hui il en reste quatre. Une nuit, je suis venue à l'aube et je les ai vus tous vides, ils avaient déjà enlevé jusqu'au dernier mort, c'était vide et je me suis dit : « Pourquoi je ne ferai pas des pierres tombales ? ». J'avais déjà fait auparavant plusieurs pierres tombales petites, grandes, de tout, « pourquoi je ne ferme pas l'ensemble des niches avec des pierres tombales ? ». Le jour suivant, j'ai appelé Doris et je lui ai dit : « que penses-tu de mon idée ? ». Tout était déjà à l'abandon, c'était entre les mains de fous, entre les mains de personnes qui s'adonnaient à la sorcellerie. Nous avons trouvé des pigeons égorgés, il y avait un mort au-dessus, c'était une porcherie. Après le moment où le processus a été engagé en 2003, en 2005 ils ont retiré le dernier cadavre et ils ont laissé le lieu à la bonne volonté de Dieu. En 2007, c'est l'année où je passe, je regarde et je dis : « pourquoi je ne ferai pas cette œuvre ? ». J'ai appelé Doris et le jour suivant, elle a obtenu le rendez-vous avec les nouveaux de la mairie et ils nous ont autorisées à faire l'œuvre. Il était prévu que l'œuvre soit éphémère, pour deux ans, mais l'éphémère n'était plus « à la mode », et donc Doris elle-même m'a dit : « il faut la laisser ». Je l'ai faite toute seule, avec beaucoup de difficultés, et maintenant elle est à nouveau laissée à l'abandon.

CA : Vous utilisez donc cette image du porteur, là dans les columbariums...

BG : J'utilise huit modèles différents à partir de photos.

CA : De quelles époques sont-elles ?

BG : De la même époque que la tuerie de *Vistahermosa* qui était de 2005. J'ai fait une œuvre qui s'appelle *Vistahermosa*, qui représente des personnes en train d'avancer sur une bande de

²⁴ On peut lire la phrase "La vie est sacrée" sur la surface triangulaire d'une des façades néoclassiques des columbariums du Cimetière Central. La devise était de l'ex-maire de Bogota, Antanas Mockus, et est devenu un symbole contre la violence et le slogan de la campagne qui l'a à nouveau porté à la mairie. Vers 2007, les columbariums ont de nouveau été l'objet d'une polémique entre les intellectuels qui plaidaient pour leur conservation et certains membres de l'administration de district qui cherchaient à les démolir pour construire un parc. En 2009, les columbariums ont été investis par l'artiste Beatriz González avec son installation *Auras anónimas* (Auras anonymes), une œuvre en hommage aux victimes de la violence politique en Colombie. Andrés Castro Roldán et Daniel García, "La memoria colectiva y la muerte en el Cementerio de Bogotá" (La mémoire collective et la mort au Cimetière de Bogota", *Amerika* (Laboratoire Interdisciplinaire de recherche sur les Amériques), 12, 2015. URL : <https://amerika.revues.org/6342>, consulté le 12/04/2017.

tissu de douze mètres. J'y ai donc mis les personnes qu'on a tuées là-bas. C'était plutôt l'époque du paramilitarisme que celle de la guérilla.

CA : Je pensais qu'il s'agissait peut-être d'images de la colonie, qui représentaient la façon dont on portait les morts à cette époque.

BG : Non, il y avait beaucoup de photos dans la presse de Vistahermosa²⁵ qui était un champ de coca. Le gouvernement avait embauché un groupe de paysans et d'ex-guérilleros pour qu'ils arrachent les touffes de coca. Et les paramilitaires qui en étaient propriétaires, les ont tués. Ils ont tué tous les paysans qui étaient là-bas, et les réinsérés. J'ai vu des photos, pas seulement des gens de l'Armée, mais aussi des gens portant des cadavres, et ils les portaient dans des ponchos, quelques fois dans des bâches en plastique ; il y a une photo d'un homme nu qu'ils portent par les pieds. J'ai fait une collection de ces photos et j'ai commencé à les retravailler sur ces bandes, j'ai fait deux grandes bandes, et cela m'a donné beaucoup de force. Quand je pense aux pierres tombales, je pense à ces images que j'avais collectées.

CA : Révéler ces images, c'est justement ouvrir cette possibilité de faire le deuil, de donner une reconnaissance aux victimes ?

BG : Oui, c'est exactement cela, parce qu'il y a eu tant de victimes. À Boston, les gens du David Rockefeller Center for Latin American Studies me racontaient qu'ils avaient parcouru la Colombie, et que si dans un village il y avait eu trois personnes tuées par les guérilleros, alors ils engageaient un sculpteur de la région qui leur faisait trois sculptures. Ils disent que cela centralise le souvenir et la notion de deuil.

CA : Précisément là vient l'image du monument, qui est un peu complexe par rapport à l'histoire car il est effectivement une façon de se souvenir, commémorer, mais aussi qui ferme en quelque sorte la possibilité de faire mémoire.

BG : Oui, c'est pour cela que Doris au début a demandé que l'œuvre du Cimetière Central dure deux ans. Mais une fois, Andrea Guisen et un groupe de chercheurs sont venus et ils

²⁵ Lors de ce massacre, qui a eu lieu le 21 février 1988 à Piñalito, Vistahermosa (département du Meta), vingt membres qui disaient appartenir au groupe paramilitaire MOENS (Mouvement Ouvrier Etudiant National Socialiste) ont fait irruption et ont massacré quatorze paysans, liste en main.

étaient si fascinés que Doris a dit : « non, ça a dépassé le cadre ». Il y a d'autres choses importantes que j'ai peu à peu découvertes : au début, ce que je faisais avec les meubles c'était un *objet trouvé*, intervenu, c'est-à-dire que je trouvais un lit et je me l'appropriais avec un tableau à moi. Je dis, concernant les columbariums, que ce monument est finalement un *objet trouvé*, et ce que je fais, c'est que j'interviens sur lui, je lui ajoute d'autres choses. Je fais des *œuvres meubles* que je mets dans un bâtiment, alors ce lieu est finalement un bien immobilier que j'ai altéré, l'*objet trouvé* est le monument, le bâtiment. Je me souviens qu'à cette époque les gens écrivaient des articles, Jaime Cerón²⁶ en a écrit un parce que tout le monde disait que ça n'allait durer qu'à peine deux ans, c'est un phénomène pour moi parce que je ne cherchais ni la pérennité ni quoi que ce soit, c'est vraiment un phénomène.

CA : Peut-être que dans une certaine mesure votre travail en Colombie n'a pas eu l'impact qu'il aurait dû avoir, et cette œuvre permet aussi une reconnaissance envers celui-ci.

BG : Oui, je crois que oui. D'autant plus que beaucoup de monde la voit. Ce n'est pas une galerie.

CA : Au sujet de vos archives, cela m'intéresse de savoir comment vous les avez constituées ? J'ai l'hypothèse, par exemple, que Doris Salcedo a plus d'archives sur l'Histoire de la Colombie que n'importe quel historien, elle a une obsession très forte avec le thème du Palais de Justice. Vous aussi, de votre côté, vous avez suivi plusieurs événements plus petits, mais qui mis bout à bout doivent générer une archive très intéressante. Racontez-nous-en un peu plus au sujet de votre archive.

BG : Elle est colossale. José Ruiz, mon assistant, qui était en train de travailler sur mon catalogue raisonné, a découvert mes archives et il est en train de les organiser avec une autre assistante. Il y a de tout dans ces archives. Une partie est personnelle et concerne ma carrière, il y a mes photos, les sources, tout. Et une autre partie ne concerne pas mon travail, plus précisément ce sont des archives sur le thème de la violence mais que je n'ai pas utilisées. C'est une archive très intéressante, on est en train de réfléchir à ce qu'on va en faire. Mais c'est une archive très curieuse, par exemple j'ai beaucoup de tee-shirts car à une époque, en

²⁶ Jaime Cerón a écrit l'article qui étudie l'idée du contre-monument : « Auras anónimas en el Cementerio Central de Bogotá, Beatriz González » (Auras anonymes au Cimetière Central de Bogotá, Beatriz González), publié dans la revue Art Nexus n.76, Volume 9, juillet 2010, p. 66-67.

tant qu'historienne de l'art, j'ai travaillé comme éducatrice. Dans les années soixante-dix je découpais tout ce qui disait le mot *art*, donc mes pauvres assistants sont en train de regarder ces sacs pleins que j'avais à la maison.

CA : Mais vous, qu'est-ce que vous avez conservé ? Vous avez préservé consciemment cette archive?

BG : Oui, une conscience, c'est impressionnant, les archives sont très nombreuses.

CA : Mais cette conscience c'était parce que vous saviez que vous alliez avoir besoin à un moment ou à un autre de ces archives pour votre travail, ou c'était par conscience des faits qui se déroulaient en Colombie ?

BG : Ça dépend de quoi il s'agit. Je conserve certaines archives parce que ce sont des choses qui ne se reproduiront plus jamais, alors je veux les conserver, d'autres parce qu'elles ont à voir avec mes œuvres, ce qui est différent, et d'autres ont à voir avec la situation culturelle. Donc mon archive est une folie. Ce ne sont pas les archives d'une personne qui ne se consacre qu'à un seul sujet : par exemple un chercheur qui étudie Don Quichotte et conserve tout sur le sujet, moi c'est différent, j'ai trop de fronts.

CA : Votre travail à partir de la prise du Palais de Justice prend une tournure très politique. Qu'est-ce qu'il se passe durant l'espace entre le 9 avril²⁷ et la prise du Palais de Justice ?

BG : Quand le 9 avril (l'assassinat de Jorge Eliécer Gaitán) a eu lieu j'étais très petite, j'ai beaucoup de souvenirs, mais des souvenirs d'angoisse car mon frère étudiait le droit à Bogotá. Nous, nous étions à Bucaramanga, là-bas les choses n'ont pas eu la même résonance qu'ici à Bogotá. Je ne vois pas du tout le lien. J'ai grandi dans une ville très jolie, dans une ville en paix, mon père était une personne importante, il était maire, il a été gouverneur, et on parlait beaucoup de politique chez moi, mais mon père était du parti libéral du côté du président López Pumarejo. Une fois, nous avons vécu à Bogotá parce qu'il travaillait au Sénat, mais nous avons eu une enfance paradisiaque, et je n'ai pas le sentiment que ça m'ait affectée. Néanmoins, vous connaissez le film de Diego García-Moreno ? (Beatriz González, *¿ Por qué*

²⁷ Le 9 avril 1948 a eu lieu l'assassinat du leader politique Jorge Eliécer Gaitán et le début de ce qu'on a appelé "L'époque de la violence", une vague effrénée de violence entre le parti libéral et le parti conservateur.

*llora si ya reí ?*²⁸ (Beatriz Gonzalez, Pourquoi pleurez-vous si j'ai déjà ri ?, 2010). Il démarre avec le 9 avril, c'est très beau. Je n'avais jamais réfléchi au 9 avril jusqu'au moment où j'ai vu son film.

CA : Beatriz, merci beaucoup pour votre temps et cet entretien.



Figure 5 : Víctor Laignelet, *Sólo con rosas podemos* (Seulement avec des roses nous y arriverons). Intervention dans l'espace public, Cimetière central de Bogotá, œuvre réalisée pour le Salón Regional de Artistas, Bogotá, 2006.

²⁸ Diego García-Moreno, Beatriz González, *¿Por qué llora si ya reí? ?* (Beatriz González, *Pourquoi pleurez-vous si j'ai déjà ri?*), Lamarca producciones, 2010, 77 min.



Figure 6 : Antanas Mockus, *La vida es sagrada* (La vie est sacrée), vers 2006. Intervention dans l'espace public, Cimetière Central de Bogotá.



Figure 7 : Antanas Mockus, *La vida es sagrada*, octobre 2015, durant sa campagne présidentielle.



Figure 8 : Beatriz González, *Auras anónimas* (Auras anonymes), 2009. Sérigraphie sur pierre tombale. Intervention dans l'espace public, Cimetière Central, Bogotá.



Figure 9 : Carolina Ariza et Beatriz González le 24 janvier 2017 dans l'atelier de l'artiste à Bogotá.

José Alejandro Restrepo

Par Carolina Ariza

Deux entretiens ont été réalisés avec l'artiste. Le premier a eu lieu le mercredi 18 janvier 2017 à 15h ; le second, lundi 23 janvier 2017 à 16h dans sa maison à Bogotá. J'avais rencontré l'artiste lors de plusieurs événements en France et en Colombie, notamment à la Biennale de Lyon en 2011, et nous avons échangé régulièrement par mail. Nos échanges précédents ont facilité la concrétisation de ces deux rencontres.

CA : Bonjour, José Alejandro. Merci beaucoup de me recevoir. Cela m'intéresse de commencer en soulignant cette capacité que vous avez à mettre en relation l'histoire de la Colombie avec l'histoire occidentale, avec les livres fondateurs de la philosophie occidentale, et la manière dont vous avez réalisé ces parallèles entre des moments très spécifiques de l'histoire de la Colombie et d'autres moments singuliers, avec une vision très large de l'histoire ancienne. Je fais référence à des textes fondateurs comme la Bible...

JAR : La Bible, pas tant que ça... Je suis assez ignorant concernant la Bible.

CA : Comment avez-vous travaillé alors, à partir de quelles références, l'iconophilie, l'iconoclastie ?

JAR : Les textes qui m'ont le plus servi sont ceux des pères de l'Église et les textes byzantins du VIII^{ème} siècle, non pas la Bible, que, comme je vous le disais, j'ignore en grande partie. Dans les œuvres des pères de l'Église, Saint-Augustin, Saint-Thomas d'Aquin, il y a des débats réellement forts sur l'image ; aussi dans le livre de Marie José Mondzain²⁹ sur les icônes byzantines. Mais il y a aussi des synchronies, il y a des moments où les choses se réunissent et commencent à avoir du sens, disons, des inquiétudes personnelles qui se croisent avec des conjonctures historiques, qui se mêlent à une lecture, à une image et d'un coup tout commence à avoir du sens. Quelques fois ces synchronies se font seules, il peut y avoir des attractions magnétiques, pour les appeler ainsi, mais d'autres fois on les provoque, on les assemble. Et d'autres fois, se présente une troisième option qui est un mélange des deux, certaines sont offertes par le hasard et d'autres fois, on les provoque, on les rassemble ; et quelques fois, ça fonctionne et quelques fois non, mais quand ça fonctionne, c'est comme un grand cadeau.

²⁹ *Image, icône, économie : les sources byzantines de l'imaginaire contemporaine*, Paris, Seuil, 1996.

CA : Dans votre travail, des relations très ouvertes s'établissent entre les textes de philosophie et les espaces très concrets de la violence en Colombie. Croyez-vous qu'il existe une spécificité en Colombie qui ait permis ou empêché la réflexion sur ses propres images de la violence ? Est-ce que ce manque de confrontation aurait à voir avec l'isolement ?

JAR : Je ne crois pas, j'imagine que c'est la même chose dans chaque pays. Ici, il y a une espèce de microcosme et de laboratoire très intéressant des processus violents, des réflexions, des illustrations, des témoignages et des documents de la violence qui m'ont fourni une archive énorme et très intéressante à analyser. C'est pour ça que mon pays me passionne, mais je suppose qu'avec la violence au Pérou, au Mexique ou au Venezuela, c'est exactement la même chose. En ce sens, je ne crois pas qu'il faille être si chauvin, parce qu'il n'y a pas beaucoup de différences entre les pays. En effet, prenons les grandes réflexions que fait Didi Huberman sur ce qui se passe à Auschwitz ; c'est en Europe, en plein centre de l'Europe, autrement dit la violence n'a rien à voir avec l'isolement.

CA : Oui, mais les artistes ont fondé beaucoup de leurs réflexions sur les images de la violence. Comment les artistes ont-ils révisé l'historiographie ?

JAR : Ce qui est intéressant, c'est que l'histoire n'est jamais définitive, l'écriture se renouvelle toujours, il y a de nouveaux historiens, il y a de nouveaux regards sur l'objet en soi. Ce que je fais c'est une historiographie très peu orthodoxe, disons que j'utilise des méthodologies de travail qui sont propres à l'art, et non propres à l'histoire, ou aux sciences sociales, je vais plutôt prendre des routes secondaires, je fais un autre type de relations, j'établis un autre type de connexions, je cherche un autre type d'archives. Je sais que c'est une méthode qui vient plutôt d'une pensée artistique. Ce qui vous motive en tant qu'artiste, ce n'est pas le faire ni le savoir-faire, mais plutôt comment vous vous déplacez dans le monde de la recherche, et comment cette recherche peut se concrétiser dans une proposition plastique; en ce sens, l'art est vraiment pluridisciplinaire. Pour moi, il a été intéressant de découvrir la vidéo car cela m'a permis de travailler avec l'image, mais aussi avec le son, avec les relations entre image et son, et cela m'a aussi ouvert les portes fantastiques de l'installation. L'installation est peut-être ce qui a révolutionné réellement cette idée d'étendue, autant pour les arts plastiques que pour le théâtre : l'étendue. Et celle-ci est la grande aventure de l'art

contemporain pour moi, l'expansion des sens, des relations, des moyens de reproduction, des façons de présenter.

CA : L'installation a-t-elle ouvert certaines possibilités dans votre travail par rapport aux médias ?

JAR : Oui, mais le passage à l'installation n'était pas non plus si évident, parce que quand vous faisiez des études de licence, à mon époque, il n'y avait aucune matière qui s'appelait installation, à ma connaissance cela n'existait pas. L'installation s'est présentée à moi comme une nécessité intrinsèque à la façon de montrer une vidéo, disons qu'elle ne se limitait pas à une projection mono canal, mais qu'elle invitait à faire plusieurs projections, elle invitait au parcours, aux relations avec l'espace lui-même, et c'est ainsi que l'idée de l'installation s'est consolidée chez moi. Cela coïncidait évidemment avec ce qui se produisait à la fin des années quatre-vingt, lorsque j'ai commencé à travailler la vidéo, il y avait notamment des Américains comme Gary Hill, Bill Viola.

CA : Pour parler de l'archive, je trouve intéressante l'obsession que vous aviez d'accumuler, d'archiver ce qui se passait en Colombie pour éviter que ne se perdent de nombreux moments très violents.

JAR : Vous dites accumuler, mais ce n'est justement pas accumuler, c'est archiver, ce qui est différent. Archiver veut dire qu'on regarde, qu'on choisit, qu'on ordonne, qu'on classe, et c'est déjà un premier moment de création. Le critère que vous donnez à ce matériel, rien que de choisir celui qui est inclus et celui qui est exclu, cet ordre que vous donnez à l'intérieur même de l'archive, et comment ensuite vous le revisitez et vous le réordonnez à nouveau pour lui donner de nouvelles impulsions, que ce soit pour faire une œuvre ou simplement pour que ce matériel subsiste de façon vivante au sein de l'archive.

CA : N'existe-t-il pas dans cet acte une espèce de crainte de l'oubli, du fait que les événements se produisaient très rapidement ?

JAR : Exactement, et ce n'est pas seulement mon cas, j'imagine que les journaux télévisés et beaucoup d'autres secteurs ont cette idée qu'il faut conserver ces événements. La différence est que je le faisais avec des caractéristiques très particulières. D'abord, c'était un matériel

non professionnel, pris de la télévision ; deuxièmement, c'était un matériel sans autorisation ; troisièmement, pour certaines œuvres – et cela était très important à ce moment-là – je devais aller directement chercher le matériel à la source, sans édition, pour cela j'allais souvent aux chaînes télévisées, j'entraais dans les archives et je réussissais à obtenir le matériel entier, complet sans coupures, sans édition, ça a été très important pour deux ou trois œuvres fondatrices. À cette époque, le matériel vidéo était un peu plus accessible, aujourd'hui c'est beaucoup plus difficile d'un point de vue politique car il y a des matériels très sensibles qui ne sont pas ouverts au public, et de plus aujourd'hui tout se vend, avant non, avant il suffisait d'avoir une carte d'université ou quelque chose de ce genre et on vous ouvrait les portes. Mais il faut aussi mentionner, peut-être un troisième point qui a tout changé, c'est l'arrivée de Youtube. Youtube a apporté des choses très importantes, mais dans mon cas personnel, il a annulé la plupart de mon activité d'archiviste, au sens où je n'avais plus besoin d'enregistrer puisque tout est gardé dans le *cloud*. Il y a eu là trois changements qui se sont déroulés sur environ quinze ans. Mon matériel d'archive est gigantesque, mais en même temps il m'a permis de produire beaucoup d'œuvres.

CA : Et vous n'avez jamais produit d'images, filmé, ou n'êtes jamais allé sur le terrain ? D'après les caractéristiques de votre travail, on a l'impression que vous vous êtes réapproprié la majeure partie des images.

JAR : Non. Selon le projet, j'en ai tourné beaucoup moi-même. Par exemple, *El paso del Quindío I* (Le passage du Quindío I) (1991), *El paso del Quindío II* (Le passage du Quindío II) (1999)³⁰, ou *Cocodrilo de Hegel* (Crocodile de Hegel) (1994), sont toutes des images que j'ai réalisées. Dans *Iconomía* (Iconomie) (2000) il y a beaucoup de choses tournées par moi. Cela dépend aussi du projet. Il y a des images que j'ai faites que j'apprécie beaucoup, par exemple, celle du porteur que j'ai utilisée dans *El paso del Quindío II* (Le passage du Quindío II) (1999), c'est une image du dernier porteur de la tradition du XIXème siècle (les porteurs qui transportaient sur leurs épaules les voyageurs pendant la colonie). Je l'ai filmé avant qu'il

³⁰ Les images auxquelles fait référence l'artiste font partie de la vidéo-installation intitulée *Paso del Quindío II* (Passage du Quindío II) (1999). L'installation s'inspire de gravures du XIXème siècle qui représentent les modes de vie de l'époque figurant dans des carnets de voyageurs européens comme par exemple l'allemand Alexander Von Humboldt. L'installation présente quatre xylographies d'époque, des images d'archive dans lesquelles on voit des porteurs transportant inhumainement des voyageurs sur des supports improvisés. L'installation se déploie sur des écrans avec des images filmées par l'artiste, qui montrent un tronçon du parcours d'un vieux porteur dans la Cordillère Centrale colombienne, sur un trajet qui traverse le département du Quindío. Dans <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/jose-alejandro-restrepo/paso-del-quindio-2> (consulté le 24/05/2017).

ne meure, ça a été un travail incroyable. *Canto de muerte* (Chant de mort) (1999), ce sont également des images à moi. Il faudrait passer en revue toute l'œuvre, aujourd'hui je travaille beaucoup à partir de mon archive, mais quand j'ai besoin d'images, je vais les chercher.

CA : Votre travail connecte constamment des images de la violence colombienne à des images sacrées ou bibliques qui sont très violentes, qui nous sortent justement de l'a priori que les Colombiens seraient naturellement violents, ces images renvoient justement à la violence du monde en général.

JAR : Elles renvoient au monde, du moins à l'occident. Je n'ai jamais rien vu de plus violent que l'iconographie religieuse : les martyrs, les martyres, les martyrologes. Ces images ont commencé à beaucoup m'intéresser à partir de l'an 2000, quand j'ai commencé à connecter les tortures des paramilitaires aux actes de violence commis sur le corps catholique. Leur sophistication est inimaginable, et leur perversion est encore plus incroyable. Je ne me serais jamais intéressé à la doctrine de la foi ni à rien de ce genre, mais une porte s'est ouverte et des problèmes philosophiques très intéressants liés au christianisme sont apparus, qui de fait sont des problèmes qui ont alimenté la philosophie en occident depuis toujours. Des penseurs comme Saint-Augustin, Heidegger ou Derrida, ont tous un ancrage dans des problèmes religieux très forts. Il y a donc entre l'occident et nous une relation que l'on ne peut pas éviter. Ce qui devient une tâche intéressante et fascinante, quand on scrute un petit peu tout ça, c'est de voir comment les choses se sont implantées en Amérique. Par exemple dans le baroque latino-américain, voir comment les représentations du baroque se sont transformées en Amérique Latine, particulièrement au Pérou, en Équateur, en Colombie, au Mexique... Cela a été un thème de recherche très fascinant pour moi, à partir duquel sont sorties beaucoup d'œuvres, et qui continue à me fasciner.

CA : Justement, cette capacité qu'a votre travail de porter la violence vers une sphère universelle, permet d'une certaine façon de relativiser l'idée que nous avons de la violence comme quelque chose de spécifique à notre territoire ?

JAR : Je ne dirais pas relativiser, je dirais une certaine façon d'en comprendre la matrice rationnelle, parce qu'il est très problématique de dire : « cette violence est irrationnelle », étant donné que cela implique d'un côté qu'il n'y a pas de responsables, et de l'autre côté, qu'il n'y a pas de raisons historiques, politiques, économiques qui l'expliquent; mais

finalement, c'est plutôt un mélange de tout cela. Alors, essayer d'ancrer la violence dans une certaine rationalité, perverse oui, mais finalement une rationalité, c'est très important pour tenter de visualiser ce qui se passe et d'envisager des possibilités d'avenir au milieu de ce désordre.

CA : Vous représentez l'Histoire comme une quantité d'explosions ; entre les représentations de l'Occident et de la Colombie, vous formez une constellation, vous avez eu une grande capacité à mélanger beaucoup de moments historiques, à déconstruire une cartographie, et à mélanger la chronologie et l'historiographie...

JAR : C'est vrai, je crois que cela a à voir avec une relecture de l'écriture de l'Histoire, pas nécessairement dans le sens où les choses se passent en termes de linéarité du progrès, mais plutôt dans le sens où il y a des choses récurrentes, des choses qui se produisent une fois, puis une autre fois, des choses qui se produisent sur une longue durée, d'autres qui sont complètement intempestives et ponctuelles, et ça me plaît beaucoup en termes conceptuels. Démanteler un peu le discours de l'Histoire et le poser en d'autres termes, je dirais presque même en des termes musicaux, non pas que le problème soit musical, mais parce qu'il y a des structures et des configurations dans la temporalité qui répondent mieux à des problématiques musicales. La musique a travaillé aussi avec ces concepts, ces temporalités, ces durées avec des rythmes, des pauses, des silences, des syncopes, et ça m'a beaucoup plu en termes de structure. En fin de compte, c'est aussi un problème de composition, il y a un terme très beau que disait Leibniz : la *compossibilité*. C'est très beau car d'un côté on *compose* et de l'autre côté se trouve la *possibilité*, ce concept est incroyable.

CA : Et en plus, précisément, cela vous donne la possibilité de jouer avec le temps de façon beaucoup plus élastique.

JAR : Tout à fait, et avec une liberté totale, ici je ne dépends pas de l'académie d'Histoire, je ne vais pas non plus avoir mes pairs qui vont me juger sur la rigueur de la méthode, ce type de liberté est inestimable, disons pour ceux qui ont fait des études d'art, entre autres ; nous avons cette liberté de la méthode. Mais cette liberté a aussi son prix à payer, d'un côté elle implique une responsabilité, et d'un autre côté, elle comporte le risque de se tromper, de rester en dehors.

CA : Se tromper dans quel sens ? Dans tous les cas, c'est une proposition artistique...

JAR : Dans le sens où c'est une aventure. Borges disait quelque chose de très beau : c'est comme lancer une flèche dans l'obscurité, et peut-être que la flèche n'arrivera nulle part, ou que la flèche perdra de la force à mi-chemin, ou que la flèche s'égarera définitivement dans l'obscurité. Je veux dire qu'on ne sait jamais. Mais peu importent ces options, l'aventure reste très stimulante.

CA : J'avais travaillé sur l'idée de l'Histoire comme un espace géographique, mais l'idée que vous introduisez de la musicalité est incroyable : on peut penser l'histoire depuis une sphère beaucoup plus cosmogonique.

JAR : Oui, c'est très profond en termes anthropologiques, penser comment d'autres cultures conçoivent l'histoire de façon différente de la nôtre, tel un éternel retour, par exemple, comme une répétition, ou comme un monde mythique, à la différence de notre conception linéaire de l'histoire. Les anthropologues l'ont beaucoup étudiée ainsi, mais le plus intéressant c'est de trouver ces mêmes matrices aussi en Occident. Dans notre propre contexte, cette forme de pensée se trouve dans des sortes d'îlots préservés.

CA : Au sein de cette conception que vous proposez de l'histoire, quelle est la place qu'occupent ces personnages qui n'ont pas été des acteurs de l'Histoire, comment s'inscrivent toutes ces personnes anonymes ? Justement, dans cette déconstruction que vous faites, les personnages principaux disparaissent et des personnes anodines apparaissent.

JAR : Parfois il ne s'agit même pas de personnes, il faudrait parler au cas par cas, car quelquefois ce sont des forces et quelquefois ce sont des personnes, mais au sens grec du mot *masque*, autrement dit, ce ne sont pas des personnes avec un nom et un prénom. Cela ne passe pas toujours par les personnes, quelquefois les personnes sont comme des véhicules de forces étranges, quelquefois mystérieuses, qui s'incarnent soudainement en personnes, mais les acteurs ne sont pas toujours des personnes. Par ailleurs, elles peuvent être complètement anonymes. Soudainement, l'écriture de l'histoire telle que l'occident la conçoit est justement cette Histoire des grandes épopées, des grands héros, qui ont un prénom et un nom, mais c'est justement celle-ci qu'il faut démanteler.

CA : L'œuvre *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel*³¹ (Le crocodile d'Humboldt n'est pas le crocodile d'Hegel) (1997), par exemple, est une œuvre qui pour moi résume très bien cette idée de la déconstruction, et qui critique fortement l'histoire coloniale du point de vue des Espagnols, et tout ce regard exotique qu'on a porté sur les voyages au moment de la découverte de l'Amérique.

JAR : Des Espagnols et des Européens, car la grande majorité des voyageurs du XIXème siècle venaient d'endroits différents : des Français, des Allemands. Parmi eux, Humboldt, a été pour moi le premier personnage qui m'a intéressé. Ses journaux, ses chroniques, j'ai voulu refaire ses voyages, et beaucoup des œuvres qui sont sorties de cette recherche ont été réalisées à partir de ces lectures. D'abord, ils avaient cette façon de faire une chronique, qui me semblait intéressante d'un point de vue littéraire, mais aussi, ils voyaient des choses que nous ne voyons malheureusement plus. D'un autre côté, il y a un arrière-plan encore plus intéressant, mais plus pervers, sur les intentions précoloniales réelles des missions, car plus tard, ils ont mené à bien les exploitations des ressources naturelles. Certains voyageurs étaient des figures plus transdisciplinaires, par exemple Humboldt faisait de tout, il était en plus artiste, et ça a été quelque chose qui m'a beaucoup séduit, sans perdre pour autant la distance critique que je devais lui donner. Dans une de ses lettres, il établit une comparaison entre la mesure des crocodiles d'Humboldt et d'Hegel (qui est complètement éloigné de la réalité), et cela m'a semblé très drôle, mais ça m'a aussi semblé une bonne métaphore pour parler de ces chocs, de ces frictions entre les récits, entre les sciences et la réalité ; il y a toujours un décalage entre la réalité et les récits. Disons qu'à la fois c'est intéressant, drôle et fascinant de lire les récits, même lorsqu'ils n'ont pas beaucoup de rapport avec la réalité. Ces récits deviennent avec le temps des documents, qui à leurs tours deviennent des sortes de facsimilés de la réalité, que ce soit une gravure, une lettre, ou une chronique. Par exemple, *El paso del*

³¹ Cette œuvre de José Alejandro Restrepo explore les relations de pouvoir établies à partir des chroniques des voyageurs européens en Amérique. L'installation comporte deux écrans vidéo et des textes. À chaque extrémité, à hauteur du sol, il y a un moniteur. L'un présente l'œil d'un crocodile, l'autre à l'extrémité, montre le bout de la queue de l'animal. À côté des écrans il y a deux textes, l'un de Humboldt et l'autre d'Hegel qui confrontent des visions opposées sur ce qu'est un crocodile. Celui de Hegel dit : « L'Amérique a montré et montre encore aujourd'hui son impuissance physique et intellectuelle. Ses lions, ses tigres et ses crocodiles, si bien qu'ils ressemblent à leurs homonymes du vieux continent, sont en tous points plus petits, plus faibles et moins dangereux ». Humboldt réplique : « Je renoncerais volontiers à la viande de vache européenne qu'Hegel dans son ignorance croit très supérieure à celle d'une vache américaine, et j'aimerais vivre près des délicats et faibles crocodiles qui par malheur mesurent 25 pieds de long ». Restrepo répond aux points de vue d'Hegel et d'Humboldt avec un mur blanc de 25 pieds de long.

*Quindío I*³² (Le passage du Quindío I) (1991) a justement été une relecture de ces images avec une distance critique. L'histoire de la taille des crocodiles m'a permis de faire d'autres œuvres qui visaient ce centre de confusion, ou ce décalage épistémologique, historique, géographique, politique, qui est très fort et qui se trouve au cœur de ce genre de mésinterprétation. Mais ce n'est pas nécessairement une critique, pas au sens radical, je le vois maintenant, avec le temps, comme une sorte de confirmation qu'il ne s'agit pas d'un jeu de fabulations. Le point est de déterminer laquelle de ces fables s'impose, et cela nous éloigne de plus en plus du problème de l'origine, du problème de la vérité, et le problème devient plutôt celui des récits et de la lutte pour les imposer. Je contribue là un peu à cette confusion, non pas avec un esprit d'arbitrage ou de « juge de l'histoire », mais je contribue plutôt au jeu de la désinformation. J'entre dans ces « poupées russes des interprétations du monde » et je joue avec la confusion.

CA : Et donc vous vous lancez dans le projet de refaire le parcours de Humboldt ?

JAR : Oui, dans *Paso del Quindío I* (Passage du Quindío I) (1991) j'ai fait tout le parcours qu'a fait Humboldt, en passant par la Cordillère centrale, de là sont sortis des images vidéo, des photographies, des gravures en bois... Ensuite j'ai fait *Paso del Quindío II* (Passage du Quindío II) (1999) qui est née de la rencontre avec le porteur, qui est une figure qui apparaît dans beaucoup des gravures du *Paso del Quindío I* (Passage du Quindío I). Dans cette première installation apparaît la très petite gravure de la figure du porteur, qui est une figure très récurrente au XIX^{ème} siècle.

CA : Cette manière que vous avez de désorganiser les éléments qui composent l'Histoire pour l'attacher au récit comme s'il s'agissait d'un jeu m'intéresse beaucoup. J'ai traité dans ma thèse la façon dont on nous a transmis l'Histoire, enfants, au collège à partir des fables, des contes et de l'épopée. Nous avons grandi dans une relation avec l'Histoire comme si elle était une entité étrangère sur laquelle nous nous appuyions, mais en laquelle nous ne croyions pas

³² En étudiant des descriptions du mythique Passage du Quindío (l'arrivée sur le Pacifique depuis la Cordillère centrale) qu'ont faites Humboldt, les dessinateurs et les graveurs qui ont représenté le passage à certaines étapes du parcours, et d'autres voyageurs comme Max von Thielman, Restrepo trouve une série de contradictions qui montraient à quel point la réalité était déformée par la distance, ou plutôt, de quelle façon la chaîne de représentations donne naissance à une multiplicité d'images, toutes copies et toutes originales face à l'absence d'une unique image « réelle » – et surtout fidèle – à partir de laquelle démarrer. Dans : José Ignacio Roca, *Transhistorias. Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*, 2001, brochure de l'exposition, Casa de la Moneda, Bogotá, juin à septembre 2001.

véritablement. Il y a une relation de pouvoir et de vide dans cette transmission de l'Histoire où votre travail se positionne précisément, en signalant d'autres perspectives pour éclairer d'autres façons de concevoir ces récits et de les questionner. Peut-être que c'est une perception générationnelle, mais je ressens que nous avons grandi en considérant l'Histoire comme quelque chose qui ne nous appartenait pas.

JAR : Oui, Mark Twain disait une chose que je trouve très belle : « L'Histoire ne se répète pas, mais elle rime »³³. Cela me semble génial parce qu'il y a une chose très fascinante avec l'histoire : on peut penser que les choses ont tendance à se répéter, non pas de manière identique, mais il y a une espèce de récurrence de rimes, et cela va contre le grand paradigme de l'Histoire, qui est une ligne droite où il y a un avant, un présent, et un après, et où tout se dirige vers le futur, vers le progrès. Ces idées sont très intéressantes quand on les trouve, non comme des idées, mais comme une matière. Par exemple, *El caballero de la fe* (Le cavalier de la foi)³⁴ (2001) a été quelque part une réincarnation du personnage de Kierkegaard, en 1985, à Bogotá, en Colombie. Il ne se répète pas mais il rime avec celui de Kierkegaard, et il y a ainsi beaucoup de choses qui sont pour moi fascinantes quand je tombe sur elles, ou quand elles tombent sur moi. Mais elles n'apparaissent pas toujours. Il y a d'autres concepts qui entrent en jeu, par exemple, ceux de Didi Huberman comme *l'anachronisme*, ou ceux d'historiens qui parlent de la quotidienneté, non pas des grands récits mais des quotidiennetés. Ou ceux qui parlent de la longue durée, ce qui est beaucoup plus proche de ma perception et plus intéressant du point de vue de la création artistique. Ce sont des concepts aussi structurels pour la conception de la temporalité qui me paraissent fascinants, plus que le récit qu'on nous enseigne au collège.

CA : Que pensez-vous de la responsabilité de l'artiste dans cette réécriture de l'histoire, ou comment pensez-vous que l'artiste nous permette de mieux visualiser la réalité historique ?

³³ « History doesn't repeat itself, but it does rhyme » est une phrase attribuée à Mark Twain, bien qu'elle ne figure pas dans son œuvre.

³⁴ Le cavalier de la foi – un personnage qui donne à manger aux pigeons sur la Plaza de Bolívar à Bogotá au moment de la prise du Palais de Justice – est associé par l'artiste au texte *Crainte et tremblement* du philosophe Kierkegaard. « Crainte et tremblement, admiration et effroi » est ce que Kierkegaard ressent lorsqu'il réfléchit à l'incompréhensible demande que Dieu fait à Abraham : sacrifier son fils. Le philosophe insiste sur le fait que grâce à la foi, et seulement pour cela, Abraham a supporté la dure épreuve. Cet homme est donc le « cavalier de la foi » ; un homme simple qui ne doute pas à obéir à la volonté de son Dieu, même si celle-ci lui paraît excessive. La foi transforme un simple assassinat en un acte sacrificiel : « La suspension téléologique de l'éthique » est l'expression utilisée par Kierkegaard pour montrer cet état d'exception, où donner la mort serait pour Abraham un acte sacré.

JAR : Quand on me pose cette question, j'ai recours à une phrase de Hockney, qui me semble très lucide : « La responsabilité de l'artiste est de ne pas laisser toutes les images au monde de la télévision ». C'est-à-dire, ne pas les laisser aux médias, ni même les laisser aux historiens (ce que je rajoute). Et ensuite, il dit quelque chose du type « ma responsabilité avec les images c'est que je les signe ». Cela me semble très beau car il veut dire par là qu'il assume la responsabilité de ses images, et il les signe dans le sens où il se porte garant pour ses images. Ce qui ne se produit pas avec CNN, ou avec les grands médias, qui sont des conglomérats multinationaux où personne ne répond pour les images. *Responsabilité* a cette même racine linguistique que *réponse*, s'il n'y a pas de réponse il n'y a pas de responsabilité. Alors, quelle responsabilité ont la CNN ou les grands conglomérats ? Aucune.

Quand je signe mes images, je me porte responsable pour elles, et quand je les expose, je me porte garant pour elles, ou pour le discours ou pour la formulation. Dans ce sens, c'est le minimum qu'on peut demander à quelqu'un qui travaille avec des images, c'est qu'il fasse face. Mais ce n'est pas si évident, en termes globaux ou en termes politiques.

CA : Voir, ce n'est pas évident.

JAR : Non, mais surtout il n'est pas évident de savoir qui les signe. Quand on voit un journal TV, on est atterré du contenu idéologique qu'il contient. Rien que dans un reportage de 20 secondes, il y a toute une série de positions politiques et idéologiques incroyables, en termes de montage, de contenu, de sens, y compris de mise en musique d'un reportage TV. Ils ont un pouvoir de communication, de dissuasion et un pouvoir de conviction sur le téléspectateur super efficace, tout comme les publicitaires, par exemple. C'est à cette responsabilité que fait allusion Hockney, de ne pas leur laisser le monde des images, ou du moins pas dans sa totalité.

CA : Vous avez travaillé avec des historiens ?

JAR : Non, je les lis seulement. Je n'ai pas de formation d'historien et je n'en ai pas besoin, je n'ai pas non plus leur méthodologie et je n'en ai pas besoin, je suis comme un franc-tireur de l'Histoire, en quelque sorte un parachuté ; plus qu'historien, je suis un pluridisciplinaire. Je crois que la pluridisciplinarité a ce grand avantage : elle vous donne beaucoup d'outils, pas seulement l'histoire, mais aussi l'anthropologie, la philosophie, la religion, qui dernièrement est devenue pour moi un outil très important. De là ont émergé de grands philosophes, je vous

mentionnais Heidegger et Derrida, mais j'ai oublié de vous mentionner Agamben. C'est chez lui que gravite l'un des axes les plus importants de mon travail aujourd'hui, avec le concept du théologico-politique, qui est aussi l'essence d'Abraham, et cela m'a donné une sorte de focale pour voir ce qu'il se passe en Colombie. Cela ne se passe pas seulement en Colombie, mais aussi ailleurs, au Venezuela le théologico-politique est très puissant, mais aussi en Amérique du Nord, toute cette idée du messianisme, et des envoyés de Dieu, rappelez-vous que Bush disait que Dieu lui parlait à l'oreille.

CA : C'est vraiment très intéressant. Merci beaucoup José Alejandro pour le temps que vous m'avez dédié lors de cette interview.



Figure 10 : José Alejandro Restrepo, *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel* (Le crocodile d'Humboldt n'est pas le crocodile d'Hegel), 1994. Installation vidéo avec 2 moniteurs, textes, son. (Détail).



Figure 11 : José Alejandro Restrepo, *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel* (Le crocodile d'Humboldt n'est pas le crocodile d'Hegel), 1997. Pochoir offset. Édition 1/10, 54 x 74 cm, Collection de l'artiste, Bogotá. (Détail de l'installation).



Figure 12 : Alexander von Humboldt, *Passage du Quindiu dans le Cordillères du Andes*, Vues des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique, 1810-1813, Paris, Musée National d'Histoire Naturelle (MNHN), Bibliothèque centrale.

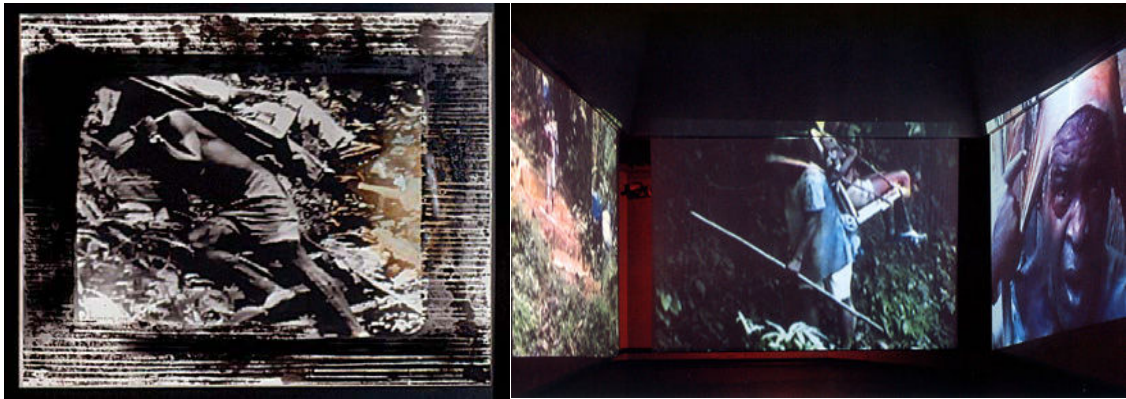


Figure 13 : José Alejandro Restrepo, *Paso del Quindío II*, (Le passage du Quindío II) 1999, Xylographie sur photographie, vidéo, 4 salles de 54 x 48 cm c/u, Collection Banco de la República. (Détail de l'installation).

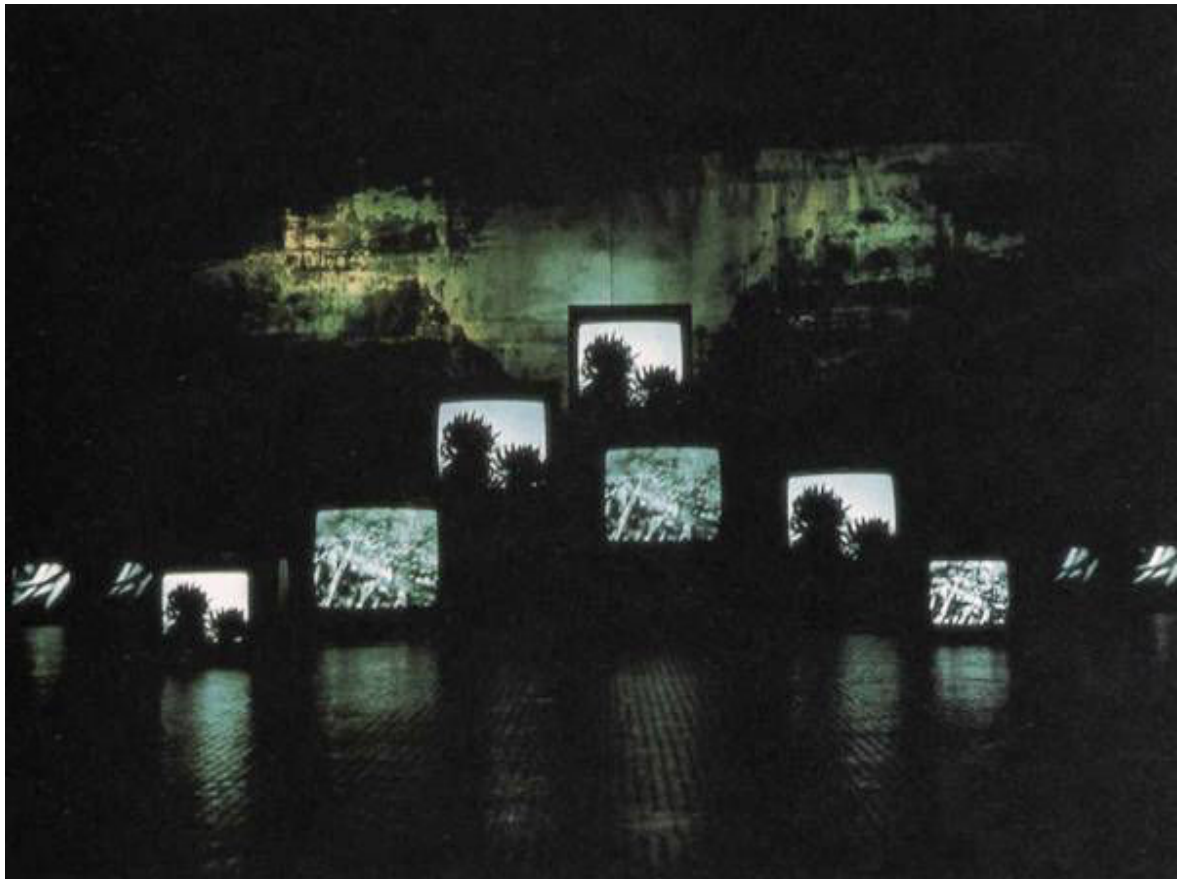


Figure 14 : José Alejandro Restrepo, *Paso del Quindío I* (Le Passage du Quindío I) 1992, Video-installation, Dimensions variables.

Oscar Muñoz

Par Carolina Ariza

L'entretien a été réalisé à Cali le 24 février 2017 à 17h à Lugar a Dudas, un espace d'exposition indépendant, de résidence pour artistes et commissaires d'exposition, et un centre de documentation créé par l'artiste Oscar Muñoz et son épouse Sally Mizrachi.

Dans l'introduction de l'entretien, nous parlons du sentiment si étrange que nous a donné la signature de l'Accord de Paix. Oscar me raconte que le jour de la signature de l'Accord à La Havane il assistait à un événement à Lugar a Dudas, et que lorsqu'il a vu la nouvelle à la télévision, il s'est senti comme les poissons des expériences de Pavlov ; dans une de ses expériences de conditionnement, le scientifique a séparé en deux, avec une vitre, un aquarium avec des poissons ; au bout d'un certain temps, il a enlevé la vitre et il a constaté que les poissons n'allaient pas d'un côté à l'autre, car ils gardent la mémoire de l'espace délimité par cette barrière invisible. C'est ce sentiment qu'a ressenti Oscar au moment de la signature de l'accord à La Havane : comme si malgré le fait d'enlever la barrière, nous étions déjà conditionnés, les Colombiens, à vivre dans un espace restreint. À la fin de l'entretien, il fera de nouveau allusion à cette image de Pavlov.

CA : Bonjour Oscar. Plusieurs de vos œuvres ont été très importantes pour ma thèse dans la perspective de la réécriture de l'Histoire, mais ce qui m'a le plus intéressée, c'est qu'elles engagent le spectateur dans un processus qui permet de faire aboutir l'œuvre. Vos œuvres se présentent comme des espèces d'objectifs qui donnent à visualiser la réalité, et je m'intéresse à la façon que vous avez de penser vos œuvres comme des structures de vision, comme des lentilles photographiques, comme des appareils photos. Il y a aussi un choix de matériaux que vous faites pour déterminer un certain contenu (la poudre de charbon, l'eau, la vapeur déterminent leur aspect éphémère) et ensuite vient le spectateur, qui doit apporter à l'œuvre quelque chose de fondamental pour la finaliser, pas seulement la regarder passivement, mais activer quelque chose pour la faire apparaître. Et tout cet ensemble d'éléments est ce qui permet de matérialiser l'image que vous voulez montrer. En même temps, vous donnez un peu d'information au spectateur et vous lui en enlevez, et c'est dans cette opération que le spectateur se fait capturer et a envie d'aller au-delà, il ressent le besoin d'activer quelque chose pour comprendre de quoi il s'agit. Ce phénomène a été pour moi révélateur, car j'ai voulu utiliser dans ma thèse des œuvres qui servaient précisément comme des machines de vision, des machines à penser, et toutes vos œuvres fonctionnaient ainsi. Beaucoup d'œuvres d'artistes colombiens ont tourné autour du Palais de Justice, l'un des événements centraux dans ma thèse, elles furent très importantes pour comprendre cette Histoire que nous n'avons pu visualiser d'aucune autre manière, une Histoire qui a été totalement cachée, sur laquelle on n'a jamais réellement mis en place un processus de vérité. J'aimerais savoir : en étant à Cali, avec un point de vue géographique différent de celui de Bogotá, comment ce moment a-t-il

influencé votre œuvre? Comment la prise du Palais de Justice en 1985 a pu changer votre point de vue ?

OM : Le début des années 80 est un moment où se passent des choses très compliquées, il me semble qu'il y a eu une crise dans les années 1980. (...) « Cette crise m'a conduit vers une période d'introspection, de recherche et évidemment, d'expérimentation. Je me suis intéressé à l'image qui se trouve à un endroit entre sa matérialisation et sa dématérialisation »³⁵. J'avais évolué en tant qu'artiste au sein d'un groupe avec lequel je partageais des intérêts [l'artiste fait référence à ce qui a été appelé *Grupo de Cali* (Groupe de Cali), c'est-à-dire le Taller Gráfico Experimental (l'Atelier Graphique Expérimental) de Cali, puis à *Ciudad Solar* (Ville Solaire), dans ce dernier, il a côtoyé entre autres Miguel González, Ever Astudillo, Fernell Franco, Luis Ospina et Andrés Caicedo]³⁶. On avait des affinités sur le regard que l'on portait sur ce qu'il se passait dans la ville, sur le phénomène urbain. J'étais arrivé à un point de mon travail en tant que dessinateur réaliste où j'ai senti que je voulais explorer d'autres façons de raconter les choses, ou de me rapprocher de celles-ci. Il y a des événements et des situations qui sont très importants pour moi, et qui parviennent précisément à ce moment-là. D'un côté, des situations urbaines, locales, de la ville de Cali, et de l'autre, des situations au niveau national. En 1985, il se passe deux choses importantes : l'événement du Palais de Justice et celui d'Armero, et je réalise à ce moment-là, que j'étais déjà en train de faire un travail sur ce sujet. D'un côté, la série des *Cortinas de baño* (1992)³⁷ (Rideaux de douche), qui étaient comme des êtres spectraux qui n'étaient nulle part, mais qui avaient une certaine présence intangible, des gens qui étaient en train de se diluer, entre la présence et l'absence, un fait qui annonce que quelque chose se trouve derrière mais au fond, il n'y a rien. Et un

³⁵ Pour plus d'informations voir l'entretien d'Oscar Muñoz de María Wills, dans : *Oscar Muñoz : Protographies*, José Roca (commissaire), María Wills *et al*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume. 2014, p, 84 et 125.

³⁶ *Ibidem.*, p. 88.

³⁷ *Cortinas de baño* (1992) (Rideaux de douche), représente un point de rupture dans la carrière d'Oscar Muñoz. L'étape antérieure à cette œuvre a été marquée par le dessin hyperréaliste et par la photographie de situations ou d'épisodes enregistrés lors des parcours qu'il faisait dans la ville de Cali ; étape qu'il a partagée avec les artistes Fernell Franco et Ever Astudillo. Les trois artistes ont laissé un héritage visuel sur les changements qu'était en train de subir la ville dans son processus de modernisation. Pendant la décennie des années 1980, Muñoz décide d'opérer un tournant dans sa production artistique et entre dans une période de réflexion, voire de crise, où il se concentre à essayer de nouveaux matériaux et supports pour ses œuvres. Les *rideaux* apparaissent comme la première réussite concrète de cette expérimentation ; il s'agit d'une série de peintures à l'encre où l'artiste construit des images grâce à l'effet de la vapeur d'eau sur une surface plastique. Dans: Erika Martínez Cuervo, Textes de la Collection de la Banque de la République, à <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/oscar-munoz/cortinas-de-bano>, consulté le 02/05/2017.

autre travail qui s'appelle *Levantamientos*³⁸ (1987) (Soulèvements), qui avait beaucoup à voir avec la difficulté de la vie à Cali, en lien avec les massacres du nettoyage social qu'il y a eu à cette époque. Il y a eu des personnes qui ne supportaient pas de voir le devenir de la ville qui se faisait occuper par les chômeurs, les pauvres, les gens de la rue, et ces personnes ont encouragé une grande vague de massacres de nettoyage social. Ils ont opté pour éliminer la différence. Il s'agissait d'une lutte de territoire car ces personnes occupaient les espaces publics de la ville. Dans l'imaginaire de la ville cela voulait dire qu'ils habitaient en dehors de l'espace privé. J'ai fait une série de travaux à partir de ces événements, qui étaient ancrés dans ces conflits d'une certaine manière. Mais je les ai vécus seulement au travers d'images retransmises, par l'intermédiaire des infos. J'ai aussi vécu l'événement du Palais de Justice à travers les images, parce que physiquement je n'étais pas sur place. Il y a ce que j'ai pu voir et ce que je n'ai pas pu voir – comme la fameuse émission du match de football qu'ils ont retransmise pour censurer à la télévision ce qui était en train de se passer en direct au Palais³⁹ –. Ces événements marquent le début d'un conflit qui se déploiera par la suite et qui a généré de nombreuses interrogations telles que : comment peut-on se rapprocher d'un conflit si proche de soi ? Comment peut-on le toucher de plus près, comment peut-on élaborer le deuil, comment peut-on faire quelque chose avec ce sentiment d'impuissance ? À partir de ces questions, j'ai commencé à réfléchir sur ces thématiques, qui ont un rapport avec l'image, avec la présence, avec l'absence, avec la durée, avec le temps, avec l'oubli, avec la persistance (explorer cette tension entre être là et ne pas y être).

CA : Cette relation avec les images se faisait à travers la presse ? Dans votre travail, il y a une relation forte avec les images de la presse, et aussi avec toute cette représentation très brutale qu'on a faite de la violence. Mais je me demande s'il s'agissait d'une réflexion sur les images ou d'une réflexion sur le fond de la violence qui était en train de se produire...

OM : Ce que je recherchais, ce n'était pas de retranscrire ni de produire une autre image. C'était de réélaborer ma vision, ma perception, mon état d'âme, et de lui donner un autre sens, un souffle poétique, ou une force qui se rapprocherait de mon ressenti. Il me semble que le

³⁸ Les *Levantamientos* (Soulèvements) sont des dessins réalisés en frottant la poudre de charbon sur un papier posé sur un sol en carrelages, ils gardent ainsi une relation tactile avec le sujet représenté, l'œuvre est réalisée par contact direct.

³⁹ J'évoque cet événement dans la thèse dans le chapitre *Le récit impossible*, du fait que la Ministre des Communications Noemí Sanín par un clair acte de censure, a ordonné, le soir de la Prise du Palais de Justice, de diffuser un match de football en lieu et place des événements qui se déroulaient en direct.

processus d'élaboration est la chose la plus compliquée à faire, car j'avais besoin de concevoir lentement. À l'occasion de l'exposition de Fernell Franco⁴⁰, j'ai écrit un petit texte où je racontais un incident, celui d'une bombe qu'il y a eu ici à Cali pendant la guerre des cartels. Il y avait un affrontement entre les cartels de Medellín et celui de Cali, et à ce moment-là on disait que le cartel de Cali était un cartel qui avait une stratégie un peu différente de celui de Medellín, que l'un travaillait plutôt avec l'intelligence et l'autre travaillait plutôt avec la violence et la terreur. Un jour, je vivais vers le sud, dans les hauteurs de la ville, et j'ai entendu un fracas épouvantable, je me suis rendu compte qu'il venait de se produire une explosion énorme dans la ville. Fernell Franco m'a appelé, et nous sommes allés voir ce qu'il s'était passé. C'était une bombe qui avait explosé dans la Calle 5^a, dans un bâtiment où il y avait une discothèque visiblement appartenant au cartel. Lorsque nous sommes arrivés, nous sommes tombés sur la rue complètement détruite avec plein de vestiges. Nous avons marché et Fernell a pris des photos jusqu'à la tombée de la nuit. Quelque temps après, j'ai vu qu'il avait fait des photos des sols fissurés, ces captures m'ont beaucoup intéressé. Des années plus tard⁴¹ j'ai réalisé une œuvre qui s'appelle *Ambulatorio* (Déambulatoire) (1994), elle est faite avec une vitre de sécurité cassée et une vue aérienne de Cali. Ce travail découle de la sensation de ce jour-là, de marcher sur cette terreur, une situation tellement fragile. Je me suis rendu compte aussi que mon chemin pour arriver à cet état de réflexion avait été plus long que celui de Fernell, qui était beaucoup plus instinctif et direct.

CA : Mais il se passait également à Cali tout ce dont nous parlions au début, des migrations de la campagne à la ville, et de nombreux problèmes sociaux. *Ambulatorio* (Déambulatoire) est une œuvre paradoxale car d'un côté les vues aériennes magnifient toujours et embellissent

⁴⁰ L'exposition itinérante de Fernell Franco a eu lieu à la Fondation Cartier à Paris (*Fernell Franco : Cali Clair-obscur*, 27 juillet au 2 novembre 2016), ensuite au Centre de l'Image dans la ville de Mexico (*Fernell Franco : Cali claroscuro* ; 27 juillet au 2 novembre 2016), et a terminé au Musée de la Tertulia à Cali (*Fernell Franco : Revelado* : 15 décembre 2016 au 13 mars 2017). Dans cette exposition, Oscar Muñoz proposait une œuvre accompagnée de textes qui dialoguaient avec l'œuvre de son grand ami Fernell Franco.

A la fin de l'exposition à Paris et à Cali, dans une petite salle, on trouvait une œuvre inédite de Muñoz, *El principio de la empatía* : une installation qui reproduisait l'atelier de Fernell Franco, avec une réflexion qui portait sur la tentative de voir à travers les yeux de l'autre.

⁴¹ Franco et Muñoz, tel que le montre l'un des textes du catalogue de l'exposition, avaient en commun « une approche de la photographie comme processus et comme métaphore pour parler du temps et de l'oubli. Ils n'ont pas seulement partagé des espaces d'exposition, ils ont aussi été amis. La plus grande partie de leur travail a émergé de leur passion pour la ville dans laquelle ils ont grandi, et dont ils ont été témoins de la décadence ». Oscar Muñoz a utilisé plusieurs fois des photographies prises par Franco, pour réaliser, dans les années 1990, des œuvres très importantes de sa carrière telles que *Narcisos* (Narcisses), *Simulacros* (Simulacres) ou *Ambulatorio* (Déambulatoire).

les villes, mais d'un autre, elles gommant les singularités et les processus violents. Cette œuvre est peut-être une façon de remettre la ville dans ce potentiel de destruction et de violence qui lui est propre. Dans cette œuvre vous invitez également le spectateur à détruire la ville [étant donné que le spectateur doit marcher sur la vitre de sécurité et participe au craquelage de la photographie], vous mettez le spectateur dans une position de responsabilité à l'égard de la violence, comme s'il en était acteur.

OM : Oui, comme un élément fondamental à cette tension qu'il y a entre l'ordre, le chaos, la destruction, la construction. À tout ce qu'il se passe dans la ville au quotidien, constamment.

CA : Et la décomposition de Cali était un reflet de ce qu'il était en train de se passer en Colombie. Il me semble que Cali a vécu un processus particulièrement violent pendant ces années-là.

OM : Très violent. Beaucoup de membres de la guérilla du M-19 sont originaires de Cali, de l'Université del Valle, ils sont issus des révoltes des années 1980, et ils ont été des acteurs très actifs. Je me souviens qu'ils avaient une pratique, qui était incroyable : vous étiez en train de regarder un programme à la télévision et d'un coup vous entendiez que le discours différait de ce que vous étiez en train de regarder. Le M-19 interceptait la communication, l'audio, et ils inséraient un discours politique sur des images qui étaient complètement différentes, c'était un discours totalement activiste. Cela prenait un petit moment et d'un coup ça se terminait. C'était localisé par quartiers, ils ne visaient que certaines zones de la ville. Il y avait aussi le narcotrafic qui était ici, et beaucoup d'événements dans le pays avaient une certaine relation avec ce qu'il se passait dans les alentours de la ville. Les relations avec la côte Pacifique au sud, l'arrivée des paramilitaires au Valle del Cauca ; la ville avait beaucoup de relations avec les actions du ELN (Ejercito de Liberación Nacional) qui ont conduit à une réponse très violente des Paramilitaires au nord du Valle del Cauca. Un contexte très dense s'est créé avec le temps pendant que nous, nous étions dedans tous les jours.

CA : Vous croyez qu'avec la montée du narcotrafic notre relation aux images s'est modifiée ? Vous croyez que la production d'images a été pensée comme un projet politique ? Je me demande pourquoi au milieu des années 1970 et jusqu'aux années 1980, il y a eu toute une surproduction d'images de la violence qui sont entrées dans la vie quotidienne sans que

personne ne s'y oppose jamais, d'où vient cette acceptation que nous avons des images de violence ?

OM : Je ne crois pas que c'était quelque chose de prémédité, fabriqué, mais que c'est arrivé à cause de la participation des médias, des agents, des récepteurs, et il s'est créé une consommation interne, comme une activité complètement déchaînée d'images faites dans la vitesse et dans l'indifférence, et elles ont été consommées avec la même vitesse. Quelque chose de très étrange s'est créé dans la perception des images et dans notre relation avec celles-ci.

CA : On peut penser que cette sensation que nous avons d'être une génération de l'amnésie était programmée? Il y a peut-être eu une volonté politique de vouloir surcharger l'information pour nous soustraire précisément de la réalité ?

OM : Je crois que les médias nourrissent ce système, mais c'est aussi un système qui les alimente. Pour pouvoir implanter une nouvelle image, ils doivent supplanter la précédente, ou qu'un nouveau conflit arrive pour remplacer le précédent, et cela doit être fait avec périodicité, avec rapidité. C'est le fonctionnement du système de consommation des images. Il est peut-être pensé et structuré comme un système, pas seulement d'amnésies, mais aussi d'anesthésies, de production d'une monotonie ou d'un effet anesthésiant qui conduit à l'impossibilité, à partir d'une image, de générer un effet sur les personnes. Cette hyper saturation empêche l'élaboration d'un sens de l'image qui permettrait de la repenser.

CA : Vous avez toujours utilisé des matériaux en relation avec le médium photographique, qui servent à fixer les images, mais que vous mélangez avec des matériaux qui empêchent de fixer les images – comme l'eau, le charbon ou la vapeur. La relation que vous établissez entre l'eau et la mémoire est fondatrice pour votre travail, j'aimerais que vous me parliez un peu de cette analogie.

OM : Mon idée a été de mettre en opposition certains éléments, c'est-à-dire de laisser l'image dans un état d'impossibilité de se fixer, de la déstabiliser, de l'empêcher de devenir image, c'est-à-dire qu'elle ne reste pas stable, qu'elle ne se sèche pas... L'eau a été l'élément de la fluidité, de la mobilité, du transitoire. Le liquide est précisément l'élément contraire à ce qui n'est pas lourd, à ce qui coule, à ce qui n'est pas stable, à ce qui ne reste pas, à ce qui ne se

répète pas. L'eau a été un élément qui m'a donné des possibilités plastiques dans beaucoup de sens, en dehors de ceux que je viens de mentionner, l'eau évoque aussi le principe de la vie. L'eau a une relation avec la photographie, la peinture, l'image, et aussi elle a la propriété de ne pas se condenser mais de se répandre, de changer de forme. Ce sont des idées que j'ai lues dans la théorie de *La modernité « liquide »* (*La vie liquide* et *Le présent liquide* de Zygmunt Bauman)⁴², ouvrages qui parlent de la perte de repères dans la modernité. Finalement l'image d'aujourd'hui s'est transformée en quelque chose de liquide, elle est omniprésente, elle est à la fois à beaucoup d'endroits en même temps, elle flotte sur les surfaces des écrans, elle apparaît, et peut se défaire, elle n'a pas besoin d'encre. L'image s'est adaptée à cette situation dans le temps, et d'une certaine façon notre mémoire aussi, notre capacité à conserver certaines images a changé. J'aime le problème posé par cette théorie, car les images en général ne sont pas fortes et elles sont toujours en danger, elles peuvent disparaître, mais elles sont là, à attendre qu'un agent leur redonne vie, leur injecte du sens, les revitalise et leur redonne de la puissance. Constamment nous appliquons des filtres pour faire une sélection, nous laissons tomber certaines pour laisser place à d'autres. Certaines images perdurent plus que d'autres ; d'autres sont endormies et à n'importe quel moment elles peuvent se réveiller.

CA : *Aliento* (1995)⁴³ (Souffle) est une autre des vos œuvres qui m'intéresse beaucoup, dans laquelle vous introduisez des personnages que vous avez trouvés dans la presse, des personnes disparues. Comment avez-vous constitué cette archive d'images ? Je m'intéresse à la façon dont vous essayez de réécrire cette histoire précisément à partir d'images oubliées, et comment vous cautionnez l'idée de l'Histoire écrite à partir des héros, en utilisant plutôt des personnes de la vie courante. Ensuite, vous confrontez le spectateur à ces personnes ayant vraiment existé mais disparues. Vous utilisez toujours des visages dans votre travail, qui sont ces personnages ? Comment s'est produite la rencontre avec eux ?

⁴² Zygmunt Bauman, *La vie liquide*, traduit de l'anglais par Christophe Rosson, Rodez : Le Rouergue-Chambon, 2006 et Zygmunt Bauman, *Présent liquide : peurs sociales et obsession sécuritaire*, trad. de l'anglais par Laurent Bury, Seuil, 2007.

⁴³ Composée d'une série de miroirs ronds alignés horizontalement et à hauteur du visage, mais légèrement inclinés en arrière, les spectateurs sont invités à s'en approcher pour voir leur visage s'y refléter. Mais en s'approchant, la vapeur de leur respiration rend progressivement visible une image imprimée sur le miroir : il s'agit de portraits de personnes assassinées dans le conflit armé colombien. L'artiste extrait ces images de la presse locale et colle leur portrait avec la graisse de la transpiration de ses doigts. Durant ces quelques secondes, la vapeur de l'haleine permet de donner forme à l'image sur les endroits gras du miroir avant de disparaître très rapidement.

OM : C'est un thème dont j'ai déjà beaucoup parlé, mais quand je prends du recul, je réalise qu'il y a eu un travail très important qui a précédé cette œuvre, *Los narcisos* (2001) (Les narcisses), qui étaient des images sur l'identité, des autoportraits. À ce moment-là, j'étais en train d'étudier un livre qui a été révélateur pour moi, *La chambre claire* de Roland Barthes, qui parle de cette importance, de cette force qu'acquiert la photographie d'une personne lorsque celle-ci est disparue. Ce livre expliquait que lorsque le référent a disparu, sa représentation acquiert de l'importance, il s'y dépose de nombreuses significations et de sens. Je trouvais un sens à toute cette réflexion dans les photos qui étaient reproduites à l'intérieur des rubriques nécrologiques dans les journaux. Le journal a une périodicité, il dure plus ou moins une demi-journée, c'est un objet que l'on parcourt avec le regard, que l'on regarde un bref instant, puis la photo d'une personne en remplace une autre, et normalement les emplacements des rubriques nécrologiques sont toujours les mêmes qui se font occuper le jour suivant par d'autres personnes. Alors j'ai commencé à réfléchir sur le référent disparu, la photographie qui se trouve vidée, et à la façon de l'appeler, de l'aider, de le signaler, et de faire quelque chose pour le ramener dans le présent. Il y a un lien très fort avec la conservation de l'image, par conséquent l'acte de souffler est fondamental [dans *Aliento* (Souffle) le spectateur doit souffler avec la vapeur de son haleine afin de révéler l'image], c'est comme ramener un souvenir, le remettre dans le présent, ne pas le laisser s'échapper, puisque l'image est bien là, latente. C'est toute la question de la persistance des images en général.

CA : Il y a quelque chose de rituel, c'est comme établir une connexion avec les morts, comme ouvrir un canal.

OM : Oui, quelque chose de rituel, et il y a aussi la vapeur, l'humidité...

CA : Dans tous ces projets, la question de la survivance des images a été détournée, je pense à *Paístiempo* (2007)⁴⁴ (Paystemp) où vous vous servez aussi de la presse pour parler de ses

⁴⁴ « *País tiempo* (Pays temps) est une archive où l'information ne circule pas, au moins pas comme c'est le cas dans un journal, elle transmet des sensations, un certain état d'esprit maussade, un malaise. Il s'agit de pyrogravures assemblées dans un livret comme s'il s'agissait d'un journal, les images disparaissent au fur et à mesure jusqu'à arriver au blanc. Ce sont des nouvelles qui se répètent d'une page à l'autre jusqu'à ce qu'elles deviennent des marques imperceptibles sur le papier. Ce sont les premières pages de journaux que j'ai gardées car elles ont attiré mon attention pour une quelconque raison, pour la mise en page, pour la répétition des phrases, parce qu'elles étaient actuelles, mais elles donnaient l'impression qu'on les avait déjà lues auparavant. Elles m'ont produit un sentiment difficile à expliquer avec des mots. Je pense à la phrase de Wittgenstein :

propres limites de monstration. L'œuvre commence avec des pages complètes, lisibles, et lorsqu'on la feuillète, on se retrouve peu à peu face à un vide de l'information.

OM : Oui, un vide de l'information, et la sensation qu'on a vu quelque chose et que cela nous a échappé, que l'information s'est enfuie, qu'elle s'est dématérialisée, qu'elle a disparu. C'est en lien avec la quotidienneté, avec le passage des feuilles, avec le temps. Tous ces événements de la presse sont très ressemblants, mais ils sont aussi tous très différents. Cette situation de violence perpétuelle dans laquelle durant de nombreuses années un événement remplaçait un autre, et un autre remplaçait le suivant qui était pire que le précédent, m'obligeait à me demander vers où nous allions. Je crois que cette époque a été schizophrénique, un quotidien complètement fou. Une époque pendant laquelle nous devions encaisser chaque jour un événement différent, semblable mais pire, et nous devions l'oublier pour qu'un autre vienne le remplacer. Être plongés dans cette dynamique où il était difficile d'extraire quoi que ce soit pour y réfléchir. C'était un système en spirale très frustrant. Je crois que désormais tout ça a changé.

CA : Justement, pour parler de cette frustration, vous avez toujours utilisé les moyens photographiques mais à leur encontre : le révélateur en excès, ou les impressions mal lavées qui s'effacent petit à petit. Vous faites l'analogie entre la matière photographique et l'impossibilité de capter, de voir, de fixer les images, aspects qui ont été toujours présents dans votre œuvre. Dans *Impresiones débiles* (Impressions faibles) (2011)⁴⁵, vous adoptiez une méthode de « maquillage des images » allant à l'encontre de leur utilisation habituelle : au lieu de faire ressortir un personnage sur la photo, de lui donner une importance historique, ou

« Mon regret n'est plus le même : un souvenir qui était encore insupportable pour moi il y a un an, aujourd'hui ne l'est plus ». Dans « *Entrevista retrospectiva de María Wills, Revisitando las imágenes del pasado* », dans cat. exp. *Oscar Muñoz Profotografías*, Museo de Arte del Banco de la República, 8 décembre 2011 – 12 mars 2012, p. 151-154.

⁴⁵ Dans *Impresiones débiles* (Impressions faibles), Muñoz se sert des photographies avec une forte connotation historique (comme la photo de Jorge Eliecer Gaitán mort, ou la file de guérilleros dirigés par Guadalupe Salcedo au moment où ils déposaient les armes en 1953) et il les soumet à un processus d'indéfinition formelle qui rappelle ce genre de photos « délavées » où la surexposition à la lumière détériore l'image jusqu'à la rendre à peine perceptible. Les œuvres de cette série sont en réalité des gravures, plutôt que des photographies, car il s'agit de sérigraphies réalisées avec de la poudre de charbon imprimée sur de l'acrylique. Le fait de modifier la distance entre le tamis de la sérigraphie et le support permet de rehausser à chaque impression un personnage différent, pour qu'il soit imprimé avec plus de définition que le reste de l'image. Cette « variation de la mise au point » que l'on remarque dans la série remet en question une autre caractéristique essentielle de la photographie : l'objectivité systématique de l'appareil face aux sujets capturés par l'objectif. Dans : José Roca, « Profotografías », cat. exp. *Oscar Muñoz Profotografías*, Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, décembre 2011-mars 2012, p. 34.

peut-être de gommer ou modifier certains éléments, vous altérez l'ordre d'importance des personnages représentés.

OM : Certaines de ces images datent de la première tentative de démobilisation de la guérilla qu'il y a eu en 1953. Il y a une histoire derrière cette image⁴⁶, elle raconte que ces paysans, qui vivaient à Los Llanos, après qu'ils aient rendu les armes, ont tous été assassinés. La photographie a été l'élément de reconnaissance de ces personnes, c'est de cette façon qu'on les a cherchés et tués un par un. Dans ce système, l'usage des images a donc servi à détourner l'attention vers autre chose, un effet que l'on a appelé « nuage de fumée », c'est-à-dire, qui sert à dissimuler un événement par un autre. Ce que j'ai fait, c'était de modifier le référent, faire endosser le rôle principal à un personnage qui n'était pas le protagoniste, de façon à inverser les rôles pour produire une relecture de l'image en faisant d'autres associations. J'utilisais des images qui avaient été beaucoup reproduites dans les livres d'histoire de la Colombie, qui avaient été vidées de leur sens, de leur capacité à transmettre. J'ai essayé de reprendre ces images pour les repenser, leur donner un nouveau sens. J'ai essayé de m'approcher d'elles non pas en les mettant en évidence, mais en les rendant plus fragiles. En les imprimant uniquement avec de la poudre de charbon à la surface, elles s'effacent très facilement, et elles dépendent de la pression que j'ai appliqué sur la surface pour qu'elles se fixent. C'est pour cette raison qu'elles s'intitulent *Impresiones débiles* (Impressions faibles), car la poudre de charbon est juste déposée sur la surface et peut s'effacer très facilement. Si l'on accroche ces images quelque part, les particules de poudre de charbon vont tomber petit à petit et il ne restera que les parties où la pression a été appliquée plus fortement.

CA : C'est-à-dire qu'il y a un mouvement constant dans l'image.

OM : Oui, elle est pourvue d'une rémanence propre à l'image exposée, accroché à un mur et que nous regardons, ou arrêtons de regarder, mais pendant ce temps, il y a quelque chose qui

⁴⁶ Oscar Muñoz fait référence à la photographie où est représentée la leader paysanne Guadalupe Salcedo à la tête de la démobilisation de 3540 guérilleros du Llano, qui ont rendu leurs armes entre août et septembre 1953, trois mois après le coup militaire de Gustavo Rojas Pinilla. L'un des rares survivants de cet événement, connu comme le Capitaine Veneno, a raconté il y a quelques années comment cette opération a été une mise en scène pour les guérilleros à partir du moment même où ils ont rendu les fusils, elle a été la pire des humiliations : « Ils nous ont remis en échange un sac en papier qui contenait un demi-kilo d'haricots, une chemise, un pantalon, des espadrilles, une boîte d'allumettes, un paquet de cigarettes, un demi-kilo de sucre, des cure-dents et un chapeau de paille. Un vrai mensonge. ». Après la démobilisation, le gouvernement a tué les guérilleros un par un.

est en train de se passer à l'intérieur de cette image. Le fait de l'exposer la met déjà dans une situation où elle peut s'effacer.

CA : Croyez-vous qu'il existe un canal possible entre l'art et l'Histoire ? Pensez-vous que l'art puisse ouvrir des questionnements, ou que l'on puisse repenser l'Histoire à partir de l'art ?

OM : Je crois que l'Histoire est constamment en train d'être repensée, et qu'effectivement les artistes y participent, ils la remettent en question. Ils créent des situations qui produisent des retournements, qui questionnent l'ordre établi d'événements qui ont été acceptés comme des faits majeurs, comme des grands événements. Ce que je trouve conflictuel, l'une des difficultés pour les artistes en Colombie, c'est d'être dans l'impossibilité de comprendre, de ne pas savoir réellement ce qu'il s'est passé. Je pense que nous vivons dans le flou. Il y a deux jours, j'ai appris qu'après l'incendie du Palais de Justice, une famille a reçu les restes d'une personne qui n'était pas de leur famille, et ils l'avaient enterrée quelque part, ils l'avaient pleurée, et les années ont passé, tant d'années à visiter cette personne morte, et au final, il se trouve qu'on a retrouvé le vrai corps ailleurs. Ils viennent de retrouver cet homme mort dans le Palais de Justice il y a deux jours. Beaucoup de choses comme celle-ci sont très troubles, on n'en sait rien, c'est là l'une des grandes difficultés de la vie quotidienne dans ce pays.

CA : Eh bien, Oscar, merci beaucoup. Ce fut un plaisir.



Figure 15 : Oscar Muñoz, *Cortinas de baño* (Rideaux de douche), 1992, Peinture acrylique sur plastique, 5 panneaux.

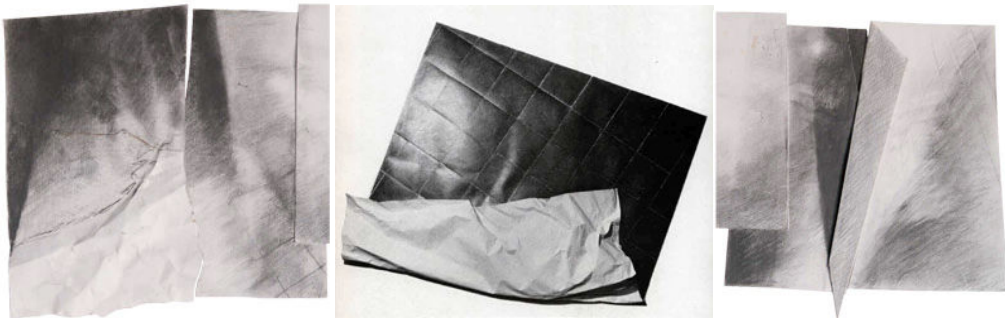


Figure 16 : Oscar Muñoz, De la série *Los levantamientos*, (Soulèvements) 1987, Dessin à la mine de plomb sur papier.

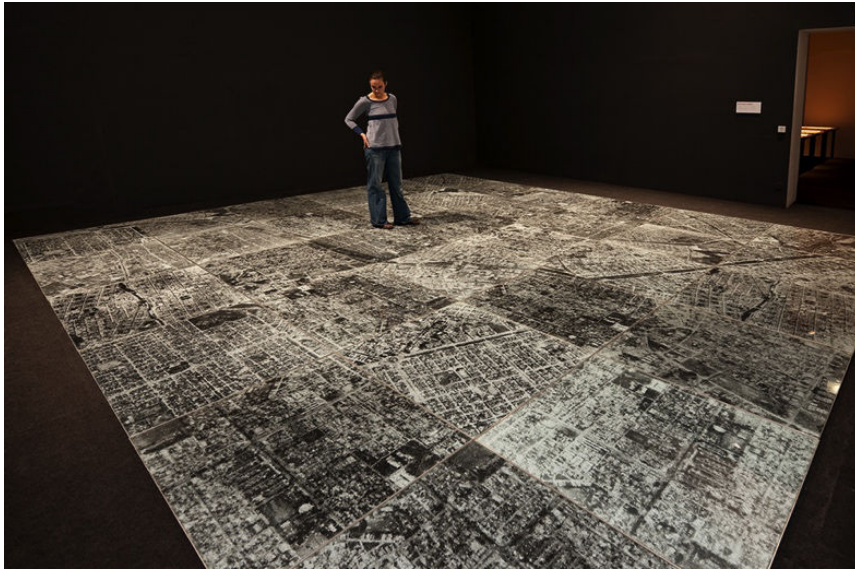


Figure 17 : Oscar Muñoz, *Ambulatorio* (Déambulateur), 1994, Photographie aérienne encapsulée dans du verre sécurit (36 modules).



Figure 18 : Oscar Muñoz, *Aliento* (Souffle), 1995, Sérigraphie et graisse sur miroirs métalliques de 20 cm de diamètre chacun.



Figure 19 : Oscar Muñoz, *Paístiempo* (Paystems), 2007, Pyrogravures sur papier journal, 18 journaux avec 10 pages chacun.

L'œuvre reproduit la page principale de deux journaux colombiens, El País de Cali y El Tiempo de Bogotá. Les pages reliées dans un livret de papier journaux ont été réalisées point par point à l'aide d'une pointe de pyrogravure. Lorsque le spectateur feuillète les pages, l'image perd de plus en plus sa définition jusqu'à disparaître complètement. Dans le flux de l'information que nous recevons au quotidien, les nouvelles font histoire au moment où sont imprimées, puis disparaissent presque de façon immédiate.



Figure 20 : Oscar Muñoz, *Impresiones débiles* (impressions faibles), 2011, Impressions avec de la poudre de charbon sur plaque de méthacrylate.

Antonio Caro

Par Carolina Ariza

Deux entretiens ont été réalisés avec l'artiste. Un premier entretien général a été réalisé le mardi 21 février 2017 à 15h chez l'artiste à Bogotá.

Le second entretien a eu lieu le mardi 28 février 2017 et a plus spécifiquement concerné le Proyecto 500 (Projet 500). À cette occasion, j'ai pu photographier ses archives.

J'avais déjà réalisé des entretiens avec Antonio Caro à plusieurs reprises : à Cali, à la Casa Tres Patios en 2011, à Bogotá en 2012 et à Madrid en 2015 pendant l'exposition Arco-Colombia. Le lien que nous avons développé avec l'artiste a permis d'obtenir ces entretiens facilement.

CA : Cher Antonio, merci beaucoup de me consacrer de votre temps. Lorsqu'on parcourt votre production, une première question surgit : comment votre œuvre s'est-elle vue influencée par le contexte de violence en Colombie ?

AC : Depuis mes débuts en tant qu'artiste, j'ai été un observateur, c'est en utilisant les données de mes observations que j'ai construit mes œuvres, mais ce n'est que maintenant que j'ai une vision générale sur l'influence du contexte. Je m'explique : en Colombie, quand j'étais jeune, l'art était très traditionnel ; même dans l'imaginaire collectif, il y avait des mots que nous ne connaissions pas à cette époque. On dit que l'art est, entre guillemets, « très métaphysique », mais c'est un parfait mensonge. Les personnes et le temps me l'ont enseigné ; l'art est seulement une petite partie de la culture, et la culture, c'est une interaction avec le contexte social, politique et géographique. C'est seulement maintenant que je vois ça de façon plus ou moins claire et que je le comprends. Il y a eu beaucoup d'influences à cette époque-là, l'Université Nationale parmi d'autres, et le fait que le conceptualisme latino-américain, comme on l'appelle aujourd'hui, s'est enraciné dans le politique par génération spontanée. J'étais soi-disant dans la vague conceptuelle sans le savoir, cela signifie que, nous les artistes suivons un peu le va-et-vient des rythmes culturels sans le savoir, c'est impossible d'être en dehors de notre propre moment culturel. Nous pouvons prétendre avoir l'inspiration « divine » et être des génies, mais c'est un vrai mensonge. Je ne peux le formuler avec ces mots que maintenant. Par exemple, l'œuvre *Todo está muy Caro* (Tout est très «cher»⁴⁷) (1978), a commencé comme un jeu rhétorique de mon cru, mais évidemment j'étais immergé dans des processus généraux propres à la production des artistes de l'époque – le mot artiste

⁴⁷ N. d. T. Caro, le nom de l'artiste veut dire cher mais dans la traduction vers le français ce jeu de mots ne fonctionne pas.

m'étourdit – mais nous sommes seulement un petit produit de tout un processus ; tout cela, je le vois clairement maintenant. J'ai donc fait cette œuvre sous l'angle esthétique et formel (mais le mot n'est pas exact), sans avoir la lucidité, et l'œuvre a fonctionné tout bêtement. C'est aussi une question de chance, j'ai manipulé et traité la réalité que j'avais en face, et j'ai réussi à faire un produit artistique qui avait une résonance, qui correspondait à l'époque. Ma grande chance est qu'il lui a fait écho, mais ce que je veux dire, c'est qu'à cette époque, je n'avais pas cette clarté politique ni cette clarté sociologique. Ça a été un petit peu de chance et un petit peu d'intuition.

CA : Les années 1970, quand vous avez produit cette œuvre, étaient une époque de forte crise économique ; les gens avaient du mal à s'acheter les produits de base, il y avait des inégalités terribles, un déséquilibre entre les salaires et le coût de la vie. C'était un moment de crise, non ?

AC : Bien que les crises soient cycliques... je parle d'un thème que je ne connais pas et je veux essayer de rester neutre : la Colombie, en étant une économie dépendante, fait face de temps en temps à des ajustements que ses mandataires doivent réaliser pour aller au rythme de l'économie mondiale. Je crois que cette époque a coïncidé, dans l'argot des économistes, à l'émergence des *Chicago Boys* : Chicago était en train de tenir les rênes, il fallait s'ajuster, et on s'est ajusté. Pour rester dans l'économie mondiale, même si ici en interne l'économie s'asphyxiait... il était important de suivre les *Chicago Boys*. Avec le temps, j'ai perdu un peu mon innocence et je vois plus clairement les problèmes, mais ce sont des réflexions que j'ai toujours menées à partir de l'intuition.

CA : Cette œuvre est très importante car elle continue de faire écho à d'autres situations de crise, pas seulement en Colombie, mais aussi dans d'autres endroits du monde. Vous l'avez transformée continuellement. L'œuvre a commencé avec la phrase *Todo está muy Caro* (Tout est très "cher") (qui en plus fait allusion à votre nom de famille) et aujourd'hui vous avez intitulé une autre œuvre *Caro es de Todos* (Caro est à Tous). Vous voulez dire que d'abord tout était « très cher » en Colombie et qu'ensuite, tout s'est internationalisé et est devenu « très cher » partout ?

AC : Oui, c'est l'évolution du slogan. L'œuvre a été réinstallée à d'autres endroits, à Madrid *Todo está muy Caro* a très bien fonctionné. À Barcelone, elle n'a pas aussi bien fonctionné

car par scrupule, je n'ai pas voulu traduire le titre en espagnol, et en catalan le jeu de mots ne fonctionnait pas.

CA : Avant *Todo está muy Caro* (Tout est très "cher") en 1978, vous avez fait *La cabeza de Lleras* (La tête de Lleras), en 1970. Cette œuvre était motivée par une énergie très politique, que se passait-il à ce moment-là en Colombie ?

AC : Je crois qu'en 1972 ou 1974 la période du Front National⁴⁸ s'est terminée, je ne peux pas préciser exactement la date, et une autre scène politique s'est mis en place en Colombie. En 1978, le président Turbay accède au pouvoir. Bien sûr que tout est une suite, une année n'est pas une entaille, ce n'est pas une rupture définitive. L'œuvre de Lleras qui marque mes débuts se situe entre la fin du Front National et l'arrivée de Turbay.

CA : Et avec l'arrivée de Michelsen (président entre 1974 et 1978) au pouvoir et l'implantation du « mandat clair »⁴⁹, il n'y a pas eu une influence directe avec *Todo está muy Caro* ? (Tout est très "cher"), un jeu de mots entre ces deux formules?

AC : Mais Michelsen est bien antérieur et n'a rien à voir avec le Front National. Dans ma façon de voir, je crois que l'intuition est mon grand capital. À cette époque-là, j'étais en train d'étudier à l'Université Nationale de Colombie, et mon passage par l'académie a été une catastrophe. Je vivais également à Bogotá. Il y a des points particuliers à chacun, mais les contextes restent généraux. Plusieurs facteurs s'ajoutent, se mettent dans la matrice et il en résulte un produit : le premier facteur était le fait que j'étais jeune. Je n'ai pas tous les éléments pour justifier ce que je dis mais je crois que les personnes portent en elles un moment culturel spécifique, qui est parfois très différent de celui de leurs propres frères ou des personnes qui ont le même âge. Je crois que j'ai eu de la chance, entre 1968 et 1970, de monter dans le train de la nouvelle génération culturelle. Avec Mai 68 à Paris, avec

⁴⁸ Le Font National a été une coalition politique qui a pris forme en 1958 entre le Parti Libéral et le Parti Conservateur en Colombie. Comme une réponse à l'arrivée de la dictature militaire en 1953, sa consolidation au pouvoir entre 1954 et 1956 et après une décennie d'indices de violence élevés et d'affrontements politiques extrêmes, les représentants de chacun des partis, Alberto Lleras Camargo (Parti Libéral) et Laureano Gómez Castro (Parti Conservateur) se sont réunis pour discuter de la nécessité d'un pacte entre les deux partis afin de restaurer la présence du bipartisme dans le pouvoir.

⁴⁹ En 1974, pour redresser le déficit fiscal, le président López Michelsen déclara l'état d'urgence économique et créa Le *mandato claro* (mandat clair). L'inflation s'est considérablement amplifiée, les subventions ont été supprimées et le prix des services publics augmenté. Le *mandato claro* (mandat clair) a été surnommé populairement Le *mandato caro* ("le mandat cher") qui a provoqué la période avec la plus haute inflation de toute l'histoire du pays.

Woodstock ; auparavant ici en Colombie avec les *Nadaïstes*⁵⁰, et avec la fin du Front National. Peut-être que quelqu'un dira que j'ai été un nouveau produit culturel éloigné de la tradition (si nous parlons spécifiquement de l'art, de la tradition moderniste), que j'étais déjà autre chose, un nouveau phénomène culturel. Être à l'Université Nationale nous donnait une vision très politique du pays, c'était un lieu incroyablement politisé. Pour revenir à mon idée, il y a eu plusieurs phénomènes fondateurs, comme le fait que Monsieur Carlos Lleras ait beaucoup utilisé la télévision lors de son mandat présidentiel. Il savait ce qu'il faisait en utilisant la télévision comme le moyen de diffuser ses idées. Il a réellement construit une image télévisuelle, qui n'était pas des plus aimables, mais qui était très forte et très cohérente. Un phénomène d'image est déjà en soit un phénomène contemporain. Accidentellement ou par hasard, j'ai vu un court métrage de Gabriela Samper (compagne d'infortune de Felisa Bursztyn) sur un sculpteur de sel qui travaillait dans la Cathédrale de Sel de Zipaquirá. Tout s'est rassemblé et j'ai fini par faire un buste de Carlos Lleras en sel. Tout ce que je viens de raconter, je n'en avais pas conscience à ce moment-là, mais l'œuvre a été faite et elle a marqué mes débuts, qui ont été aussi très médiatisés. Je ne veux pas paraître prétentieux, mais cela a marqué réellement une nouvelle époque dans l'art colombien. Mon œuvre, c'est donc vingt années de 120% d'intuition et de chance.

CA : Vous avez cette capacité à extraire des images très symboliques, à les traiter et les re-symboliser. C'est un processus très intéressant que de réunir des signifiants et de transformer le langage des médias et de la politique en des messages visuels très puissants. Vous avez su utiliser le langage de la publicité.

AC : Mais ça a été grâce à l'intuition. Peut-être que vous et moi nous partageons à partir de l'anthropologie culturelle le même sens du symbolique, je crois que nous nous rejoignons sur le fait de penser que les éléments de communication d'une société sont le symbolique. Au-delà de l'usage quotidien d'une langue ou de langages techniques, le symbolique est un ensemble d'éléments qui appartiennent à l'esprit des sociétés et permettent l'échange.

⁵⁰ Gonzalo Arango écrit le Manifeste Nadaïste en 1958, il marqua une révolution dans la forme et le contenu de l'ordre religieux dominant en Colombie. Son vaste programme de subversion culturelle (esthétique, social, et religieux) s'appuyait sur le doute et sur des éléments non rationnels ; en ayant pour arme la négation et l'irrévérence, la désarticulation permanente de la prose, l'anticonformisme, le nadaïsme cherchait à questionner la société colombienne. L'aspiration du nadaïsme était de discréditer l'ordre qui régnait à cette époque-là, il prenait naissance dans une société qui, bien que pas encore morte, ne « sentait pas bon » : elle puait la sueur du régiment, les soutanes de prêtres, les sacrilèges, les manigances politiques, et enfin la littérature rose.

CA : Oui, et qui sont facilement identifiables.

AC : Oui, mais ça correspond à une théorie d'aujourd'hui. Je suis d'accord avec tout cela, mais ce que je veux signaler, c'est qu'à l'époque j'ai fait ça par hasard, par chance, par intuition, parce qu'à l'époque le langage que nous sommes en train d'utiliser n'existait pas.

CA : Il y a une autre œuvre qui a beaucoup travaillé cette réappropriation du symbolique, c'est celle de Quintín Lame (*Homenaje a Quintín Lame*) (Hommage à Quintín Lame, 1979-1992). Ce qui m'intéresse beaucoup dans *Quintín Lame* c'est la manière dont vous vous appropriez l'histoire du personnage, qui était un leader indigène très courageux et opprimé, et dont vous essayez d'écrire l'histoire depuis la perspective de personnages comme lui, qu'on a rendu invisibles. Aujourd'hui, la figure de Quintín Lame est en train de ressurgir avec beaucoup de force car justement, depuis la signature de l'Accord de Paix, on a tué beaucoup de leaders paysans et indigènes. C'est une figure très actuelle qui émerge continuellement tout au long de notre histoire.

AC : De mon point de vue, Quintín Lame est mon œuvre la plus importante, non pas grâce à moi, mais grâce à lui. Si je suis modeste et honnête, je ne dirais pas que c'est mon œuvre la plus importante, mais que Manuel Quintín Lame est le référent le plus important que j'ai utilisé pour réaliser une œuvre. Mais pour revenir à l'intuition et sans être prétentieux, j'ai aussi réussi en grand avec cette œuvre, car d'abord j'ai anticipé ce que l'on appelle l'*appropriation*, et avant l'*appropriation*, j'ai aussi anticipé la mode ou la théorie de l'*Autre*. Même si cela à l'air prétentieux, je crois qu'à l'époque actuelle je suis le premier qui ait mis l'*autre* à sa juste place. Le peintre Luis Alberto Acuña, par exemple, a essayé de peindre des « petits indiens » (rires), et a évoqué le mythe de Bachué⁵¹ et d'autres dieux indigènes mais à partir d'une esthétique moderniste. Mais mettre l'*autre* à sa place et me l'approprier, ça a été par pure intuition, car personne ne connaissait encore cette théorie-là.

CA : Pourquoi Quintín Lame vous a-t-il intéressé ?

AC : Comme il aurait intéressé n'importe quel Colombien, disons sensible et conscient, mais au fond, comme il aurait dû intéresser n'importe quel Colombien. C'est là l'ironie. Ce sont

⁵¹ Luis Alberto Acuña Tapias (1904-1994), *Bachué, madre generatriz de la raza chibcha* (Bachué, mère donnant naissance à la race chibcha), 1937, huile sur toile.

des choses tellement évidentes que je ne comprends pas pourquoi les gens ne les ont pas faites avant, pourquoi on ne les a pas valorisées avant.

CA : C'est un personnage incroyable, il a en plus survécu à une infinité de persécutions...

AC : D'événements, de massacres ; il a été en prison, il lui est arrivé plein de choses.

CA : Et il a continué dans sa lutte pour la défense des droits...

AC : Évidemment, il a connu un déclin, c'est une chose très étrange qui arrive plus ou moins dans les années 1920, bien que l'histoire qu'on nous raconte dise autre chose. Jusqu'à 1920, plus ou moins, il a été au Cauca et il a été activiste surtout dans sa propre ethnie, qui à ce moment-là s'appelait les Paeces. Aujourd'hui, ils s'appellent Nasa parce que Paeces était une dénomination espagnole. Il a donc été jusqu'en 1920 avec son ethnie et il est curieux que sa période la plus active corresponde à la Première Guerre Mondiale. Bizarrement et par hasard, il fuit du Cauca vers le Huila par les montagnes à ce moment-là, il commence à monter par le volcan du Puracé et le premier lieu où il s'établit est à Neiva. Il disait que sa lutte avait décliné vers les années 1920, au moment où un autre événement arrive : il découvre d'autres d'indigènes. En cohabitant avec d'autres indigènes, son discours s'élargit, ce n'est plus seulement une lutte pour son ethnie mais pour tous les indigènes colombiens. Sa perspective change un peu et il commence un autre type de lutte qui n'est pas aussi efficace, pas aussi forte, mais qui va renforcer sa valeur idéologique. Quintín Lame est très intéressant en ce sens.

CA : Mais en même temps, Quintín Lame incarne cette lutte pour la défense des droits des indigènes, les luttes pour un territoire, les luttes pour une existence. C'est un combat totalement actuel ; notre imaginaire ne peut jamais penser qu'un indigène puisse être valorisé ou être mis à sa juste place, comme vous le disiez auparavant. L'œuvre de Quintín Lame, soudainement, ramène à la surface cette partie de notre histoire que nous avons mise de côté, la négation par rapport aux indigènes.

AC : Quintín Lame naît avant la Constitution de 1886, qui était blanche, centraliste, catholique et écrite en espagnol d'Espagne. Aux antipodes de ce qui est indigène. C'était ça sa réalité, et le motif de sa lutte est qu'il a vécu dans un pays qui le niait dans tous ses aspects.

CA : Il avait conscience de la Constitution, est-ce que ça a été l'un des motifs de sa lutte ?

AC : Indirectement oui. Ironiquement, il y a un autre facteur sous-estimé, beaucoup de ses argumentations juridiques ont été basées sur les lois de la Colonie, et sur les ordonnances royales des monarques espagnols. (Il s'est basé sur les lois espagnoles et pour cela ils n'ont pu jamais le juger). C'est très ironique car durant la conquête ils ont exterminé les peuples, et le passage de la Colonie à la République n'a signifié aucun avantage pour les indigènes, au contraire, la République a plutôt nié l'indigène, ce qui est une très grande ironie. Il y a un livre d'un écrivain de Medellín qui est incendiaire (son nom m'échappe), un petit livre sur Agualongo, qui est un personnage mythique de la région de Nariño. Agualongo est un mythe vivant à Pasto ; l'un des hôtels les plus élégants porte son nom, il y a même une commune à son nom. Les mythes vivants indigènes sont peu nombreux en Colombie, Agualongo est l'un d'entre eux. Il s'est battu avec les royalistes, il s'est battu contre Bolívar ! Des phénomènes très spéciaux se sont aussi produits dans la région de Nariño à l'époque de l'Indépendance. Il y a ce texte merveilleux dont je ne me rappelle pas, où le fantôme d'Agualongo dit à Bolívar « donne-moi une petite chance, je m'ennuie beaucoup, laisse-moi toucher l'histoire » (rires).

CA : Dans l'œuvre de Quintín Lame, il y a un autre élément très important, les matériaux. Vous utilisez des matériaux qui viennent justement des racines indigènes tels que *l'achiote*⁵².

AC : *L'achiote* est aussi une autre coïncidence, un moment très ponctuel. C'est une autre drôle d'histoire.

CA : Qu'est-ce que *l'achiote* ?

⁵² Le roucou (*Bixa orellana*) est une espèce d'arbre ou d'arbuste des régions d'Amérique tropicale. On l'appelle aussi urucum (au Brésil), achiote (en Bolivie, en Colombie, en Équateur, au Nicaragua et au Mexique), onoto (au Venezuela), rocouyer ou arbre rouge à lèvres. Il tire son nom de la langue des Tupis qui le nomment urucu ; en anglais et en espagnol il se nomme achiote (nom tiré du nahuatl *achiōtl*). Ses fleurs sont roses et il donne des fruits rouges à épines remplis de graines, rouges elles aussi. Le nom botanique de la graine *bixa orellana* (une latinisation du portugais *bixa*) lui a été attribué en honneur à l'explorateur espagnol Francisco de Orellana (1490-1546).

AC : Théoriquement, je suis on ne peut plus expert (rires). C'est un arbuste de l'Amérique tropicale qui a des caractéristiques très particulières. J'en ai un peu ici et je vais vous le montrer car il y a peu de temps est venu l'ambassadeur espagnol et je lui ai montré : « c'est ça *l'achiote* ». Les graines, tel que c'est écrit dans les livres, ont un aryle, une poudre où se trouve la magie de la plante : le pigment rouge. Mais en dehors de ça, la plante est très belle.

CA : Les indigènes l'utilisaient...

AC : Oui, elle vient de là, mais là, vous anticipez sur le *Proyecto 500*⁵³ (Projet 500). Il y a toujours des hasards, au fond la théorie des matrices mathématiques fonctionne toujours dans mon œuvre : je réfléchissais à plusieurs éléments, et d'un coup je me suis souvenu de la phrase qu'on nous faisait répéter à l'école : « Les indiens se maquillaient avec de *l'achiote* », alors je me suis dit (car je suis très intelligent) : « si les indiens se maquillaient avec de *l'achiote*, alors je peux peindre avec de *l'achiote* » et de là vient toute l'histoire.

CA : Alors vous commencez à reproduire la signature de Quintín Lame avec de *l'achiote*.

AC : Oui, mais c'est un autre moment de l'œuvre, elle a différentes étapes et variations. Aujourd'hui, nous avons la mode de l'écologie et l'utilisation de pigments naturels, mais bien avant ça j'ai beaucoup utilisé *l'achiote* dans mes œuvres. En réfléchissant et en mettant en place des théories simples, je peux dire que de la même façon que Yves Klein a inventé son bleu Klein, j'ai mon rouge *achiote* ! (Rires).

CA : Ce sont des rencontres accidentelles mais très importantes, comme vous dites. La rencontre entre Quintín Lame et *l'achiote* est très importante. Quintín Lame était là mais personne ne le connaissait et personne ne s'y intéressait; et *l'achiote* est aussi partout et tout le monde le connaît. Nous nous sommes tous maquillés le visage avec de *l'achiote*, mais jamais il ne nous est venu à l'esprit que nous pouvions faire l'histoire avec *l'achiote*. Ce que fait votre œuvre c'est rassembler ces deux éléments si chargés symboliquement : celui du militant indigène qui a été rendu invisible avec des matériaux courants que les indigènes utilisaient

⁵³ Un autre projet de l'artiste de 1992 que nous évoquerons plus loin dans lequel il remet en question toute l'histoire officielle de la découverte de l'Amérique.

pour se maquiller le visage. Lorsque vous les mettez ensemble cela génère une conscience historique de cette réalité qui nous a été cachée.

AC : Cela se passe quand on tape dans le mille !

CA : Je voulais aussi évoquer l'œuvre *Aquí no cabe el arte* (1972) (Ici l'art ne peut pas entrer). Je l'ai comprise pendant de nombreuses années comme une sorte de révolte que vous aviez fait en rapport avec un espace traditionnel de l'art en Colombie : le Salon National d'artistes.

AC : Oui, celui-là est l'aspect conjoncturel.

CA : Exactement, mais, derrière cette œuvre, il y a toute une quantité de noms écrits sous chaque lettre, de nombreuses singularités de personnes qui ont été assassinées, étudiants, indigènes, paysans, nous revenons à nouveau à l'histoire de Quintín Lame. Nous retrouvons la singularité de ce personnage, qui a été rendu invisible, disparu, que l'on a fait taire. Finalement cette œuvre, loin d'être une manifestation d'un artiste mécontent contre le Salon National d'artistes, prétend élucider une situation politique, dramatique, qui se déroulait pendant ces années-là, et elle introduit cette dénonciation dans l'espace de l'art. Expliquez-nous grosso modo, quel était le contexte historique ?

AC : Je crois qu'elle est peut-être l'une des œuvres les plus violentes de l'art colombien, mais aussi, la plus *cool*. Et j'en suis fier, car je l'ai aussi faite avec 30 années d'avance. Ensuite la violence est devenue à la mode, mais l'œuvre la plus marquante et la plus *cool* sur la violence en Colombie est celle-là, sans oublier la valeur de la peinture d'Obregón (Alejandro Obregón, *Violencia* (Violence), 1962). *Aquí no cabe el arte* (Ici l'art ne peut pas entrer) est venue d'une situation conjoncturelle en 1972, de certaines dynamiques du bien connu Salon National d'artistes. L'œuvre répondait aussi à un moment particulier, et il me semblait très provocateur d'utiliser onze mètres de l'espace pour dire « ici l'art ne peut pas entrer ». C'est l'une des ses multiples lectures. Le contexte indiquait qu'il s'agissait d'un salon soi-disant ouvert, où « tout peut rentrer », et j'ai dit : « bon, allons voir si *Aquí no cabe el arte* (Ici l'art ne peut pas entrer) peut rentrer ». Au lieu de faire une petite œuvre, je l'ai faite dans une dimension inédite pour cette époque (12 mètres). Aujourd'hui il y a des œuvres de grandes dimensions, mais celle-là a été l'une des premières de grandes dimensions en Colombie. Car j'étais un génie (rires). À

vrai dire, ce sont les notes de bas de page qui m'intéressaient, cette œuvre est constituée de notes de bas de page prises dans les journaux. C'est comme une double lecture du journal qui pointe les personnes assassinées et qui valide le discours. C'est un jeu de plusieurs éléments qui prend racine dans une situation spécifique, et comme on se trouve à l'intérieur de cette situation, dans ce contexte, alors on réagit. Comme je l'ai dit plusieurs fois, je n'avais pas la lucidité que j'ai aujourd'hui, j'ai vieilli et en dialoguant avec d'autres personnes, je peux mieux argumenter sur la façon dont j'ai construit mon œuvre. Je crois que le travail d'un artiste au long de sa carrière est de construire un langage et de mettre en place un discours, et à ce moment-là, j'étais en train de rassembler plusieurs éléments en même temps, tout a évolué ensemble : le langage et le discours.

CA : Mais c'était un moment terrible politiquement, que s'est-il passé ? Pourquoi ont-ils tué toutes ces personnes et étudiants ?

AC : Il y a des événements ponctuels, mais il y a aussi un contexte général. Il y a eu un événement en 1971, je crois qu'il est très difficile de trouver les archives à Cali, mais il y a eu un événement similaire à celui du Mexique pendant les Jeux olympiques en 68 à Tlatelolco⁵⁴. Quelque chose de similaire et d'épouvantable est arrivée aussi à Cali, *ad portas*, comme disent les théoriciens, juste avant que ne commencent les Jeux Panaméricains. C'était à la même époque durant laquelle le groupe de Caliwood,⁵⁵ Luis Ospina et Carlos Mayolo, ont fait le film *Agarrando pueblo* (Duper le peuple, « Les vampires de la misère ») (1978)⁵⁶. C'est un croisement d'événements, tout est simultanément, tout a une relation, c'est le début d'une époque avec de nombreuses phases de violences en Colombie. Une chose très spécifique, c'est que lorsqu'à Cali ces faits violents se sont produits, à la même époque, il y en avait d'autres qui

⁵⁴ A Cali, le 26 février de 1971, le gouvernement de Misael Pastrana a réprimé violemment une manifestation d'étudiants qui bénéficiait d'un large soutien de la population, elle luttait contre la corruption lors des récentes élections présidentielles et contre les Jeux Panaméricains, dont Cali serait le siège. Le 5 février, le collège Santa Librada avait été fermé et le 7 une manifestation a commencé à l'Université del Valle où les étudiants réclamaient la démission du recteur. Après la prise du campus par l'Armée, près de 20 étudiants et civils sont morts sous les tirs, laissant aussi des dizaines de blessés et des milliers de détenus.

⁵⁵ Cali, surnommée Caliwood, est une référence importante dans l'histoire du cinéma en Amérique Latine. Tout a commencé dans les années 1970, avec un groupe de « quelques bons amis » d'une vingtaine d'années, - le « groupe de Cali » - dans une salle de cinéma du quartier San Fernando. La cinéphilie dans une ville en pleine modernisation les amène à la création d'un ciné-club et d'une revue, *Ojo al cine*, à la réalisation. Le court métrage *Agarrando pueblo de Luis Ospina y Carlos Mayolo*, accompagné du texte manifeste « La pornomiseria » (Porno-Misère), sont fondateurs d'un mouvement qui enchaîne courts et longs métrages et qui marque une époque de camaraderie, d'expérimentation, d'esprit critique et de jouissance.

⁵⁶ *Agarrando pueblo* (Duper le peuple, « Les vampires de la misère »), 1978, court métrage, 0'27, Production: Satuple.

se déroulaient aussi dans le pays. C'était l'époque du président Misael Pastrana, à la fin du Front National.

CA : Vous écrivez sur un panneau « Ici ne peut pas entrer l'art » et en dessous, comme s'il s'agissait de sous-titres, vous écrivez le nom des personnes qui ont été assassinées ainsi que les dates. D'où avez-vous pris les informations, de la presse ?

AC : Oui, de la presse.

CA : Lorsque vous énoncez « ici l'art ne peut pas entrer », vous voulez aussi dire qu'en Colombie trop de choses violentes sont en train de se passer pour se mettre à penser à l'art, ça va dans ce sens ?

AC : Eh bien, le contexte reflétait ce qui était structurel, mais je l'ai pensé en rapport spécifique avec ce Salon National. L'œuvre permet beaucoup de lectures, elle n'est pas homogène. J'ai cette chance-là.

CA : Il se passe la même chose avec l'œuvre de Quintín Lame, on dirait des œuvres conceptuelles mais au fond elles ne le sont pas.

AC : Elles sont jumelles, elles sont de la même époque, du même moment, et presque du même format, aujourd'hui je réalise que ce sont deux œuvres jumelles.

CA : Une fois de plus, il s'agit de souligner les noms oubliés de personnes qui n'ont pas été incluses dans l'histoire, vous essayez de les faire remonter à la surface, leur donner un lieu, au sein de l'art.

AC : C'est leur donner un lieu au travers de l'art dans l'imaginaire collectif de la société. C'est quasiment tout ce qu'a été ma vie d'artiste : inclure des choses dans l'institution « artistique », physiquement au musée, mais aussi inclure dans l'institution « artistique » tout ce qui vient de la rue. Je ne veux pas être prétentieux, mais je crois qu'avant moi, peu d'artistes avaient eu l'idée de mettre ce qui était dans la rue au musée. Ils vivaient dans leur bulle de l'esthétique et des formes du modernisme. En cela, l'influence pop a joué sur ma

personne, je n'ai rien inventé jusqu'à maintenant, j'ai simplement inclus des choses dans le circuit de l'art, de la rue à la galerie ou de la rue au musée.

CA : Y'a-t-il un désir chez vous de dénoncer les institutions, pas seulement celles de l'art mais aussi celles de l'État ? Un désir de montrer l'incapacité des institutions gouvernementales à pouvoir établir une vérité, une bataille jamais donnée en Colombie. Ici, il n'y a pas de transparence, il n'y a pas de justice.

AC : C'est un peu le jeu du bouffon : il joue à la condescendance avec le système, mais pour transmettre quelque chose à ce même système.

CA : L'autre œuvre qui m'intéresse beaucoup, aussi très critique envers la manière dont on nous a raconté l'histoire, c'est le *Proyecto 500*⁵⁷ (Projet 500) (1987-1992), qui arrive au moment où l'on décide de glorifier la découverte de l'Amérique. Cinq cents ans après on continue de raconter une quantité de faits historiques à partir d'une réalité qui n'a pas été la nôtre, depuis une optique coloniale. En Colombie on décide de faire des commémorations très importantes des cinq cents ans de la découverte, et cette œuvre vient établir un contrepoint à cette idée de célébration.

AC : Je pense que j'aurais dû être journaliste, je serais très célèbre et très important (rires), grâce au succès du *Proyecto 500* (Projet 500). Le point à souligner, c'est que j'ai commencé à faire l'œuvre bien avant les préparatifs officiels. J'ai commencé officiellement en 1987. Je ne me suis pas dit juste un peu avant la célébration « je vais faire cela ». Cette œuvre parlait aussi du langage et du discours ; dans un certain sens, le langage du *Proyecto 500*, sans que je ne le sache, a été performatif, je ne savais pas ce que ça voulait dire, mais pendant 5 ans ça a été une performance continue. Le langage a évolué ; même en utilisant l'infrastructure du circuit des arts plastiques, je donnais simplement des discours. Alors, à ce moment-là, l'aspect du langage est devenu très présent.

⁵⁷ Le Proyecto 500 (Projet 500) (1987-1992) a été une série de présentations organisées par l'artiste pour réfléchir sur l'identité américaine, 500 ans après l'arrivée de Christophe Colomb. Caro a pensé à la possibilité de matérialiser les conférences et échanges de l'événement à travers sa pratique artistique. « Les indiens se maquillaient avec de l'achiote », une phrase qu'on apprend dès que l'on est petit à l'école en Colombie, a inspiré l'artiste à dessiner sur le papier amate avec le pigment orange-marron de la plante endémique du tropique américain.

CA : En quoi consistait le projet ?

AC : Le *Proyecto 500* (Projet 500) était un nom utopique, je faisais des conférences de présentation du *Proyecto 500* (Projet 500), je parlais de choses qui avaient à voir avec l'idiosyncrasie et avec les faits historiques des 500 ans de la découverte. Je me rappelle que je me suis dit « je vais faire des conférences et je vais parler du *Proyecto 500*, et cela va entraîner la réflexion sur les 500 ans, alors j'ai lancé des tas d'infos ». Je me rappelle quelque chose de drôle : comme je ne savais rien sur l'histoire, j'ai pris un premier livre pour étudier, j'ai lu la première page, la seconde page, à la troisième page de lecture je me suis endormi sur le livre, parce que ça faisait des années que je n'avais pas étudié méthodiquement. De façon très disparate je faisais des *statements* sur toute la problématique des informations historiques. À la fin j'avais des microfiches, et je connaissais, j'avais lu plusieurs livres, mais c'est un discours qui s'est tissé au fil du temps sur un laps de temps de cinq ans.

CA : Et ces événements que vous racontiez, étaient-ils en relation avec la découverte de l'Amérique ?

AC : Oui, avec beaucoup de choses, il y avait beaucoup d'informations. Je m'amusais toujours à soulever des paradoxes et à utiliser la dialectique de l'exogène et de l'endogène, du géographique et de l'historique, des choses de ce genre.

CA : Pourquoi les concepts de géographique et d'historique vous intéressaient-ils ?

AC : C'est « la réalité », je ne me rappelle pratiquement plus car les données venaient de partout. Par exemple, je suis tombé sur une phrase de Dürer qui m'a intéressé, car il a été courtisan à l'époque de Charles V. Dürer était sous les ordres de Charles V, et nous les natifs aussi : un moment historique. Il se trouve que Dürer se pose des questions sur une partie du trésor de Moctezuma qui est arrivé à la cour de Carlos V, et il dit en d'autres mots que ce trésor est très inquiétant et très beau. Il y avait des phrases de ce genre. Le missionnaire Fray Bartolomé de las Casas était également présent dans le récit, et je lançais des tas d'informations de ce genre.

CA : Toujours en questionnant d'une certaine manière comment l'Histoire a été racontée.

AC : Ou aussi la propre réalité. Ça me paraît encore absurde, mais évidemment qu'il y a des explications, que les meilleurs chocolats du monde sont les chocolats suisses. C'est totalement absurde mais c'est une réalité qui existe.

CA : Vous croyez que l'artiste a une responsabilité dans ces processus de réécriture de l'Histoire ?

AC : Revenons aux théories contemporaines qui sont issues de l'anthropologie culturelle, l'artiste « fait le jouet et le met au sol et ce qu'il se passe après ne dépend pas de lui ». L'artiste, au fond doit bien fabriquer le jouet, mais tout dépend ensuite de comment le jouet distrait la société, les enfants, et les observateurs. C'est réellement la société qui valide ce que fait l'artiste, donc avec les symboles que constitue l'artiste, des symboles au sens mental, on peut parler de l'Histoire. L'art correspond alors à ses adjectifs.

CA : Je trouve curieux que vous inscrivez toujours l'artiste dans son environnement culturel, mais que vous n'inscrivez jamais l'artiste dans l'environnement de l'Histoire, ou politique. Par exemple, Beuys, qui est un artiste qui a travaillé beaucoup sur l'Histoire, l'évoquait de manière très subtile, mais on comprenait qu'il réagissait de façon très politique à son époque. Il me semble que lorsque vous dites que l'artiste est inscrit dans un environnement culturel, vous vous référez justement à l'Histoire ?

AC : Quelqu'un un peu plus âgé que moi, l'artiste Raúl Marroquín, a sans doute été le premier à dire « Caro est comme Beuys ». Mais j'étais encore très jeune et lui, non seulement il était plus âgé mais il avait aussi des liens avec l'Europe. Il me disait que j'étais comme Beuys, et dans un sens certaines correspondances existent, non pas des parallélismes, ni des similitudes, mais des correspondances. Beuys, qu'est-ce qui l'a emmené à devenir artiste ? Il allait simplement dans un avion en pleine guerre pour tuer des gens, et le jouet s'est abîmé (l'avion) et il est tombé à terre. Et les ennemis, qu'ont-ils fait ?

CA : Ils l'ont secouru.

AC : Ça l'a remué, il connaissait un peu l'art, mais c'est à ce moment-là où sa vie a basculé. Au lieu de le tuer, ils ont pris soin de lui. Ce choc avec la réalité a été ce qui l'a remué de façon si forte.

CA : Et, quel a été votre accident? Aller étudier les Beaux-arts... (rires).

AC : Quelque chose comme ça. (Rires).

CA : Eh bien, merci beaucoup Antonio, ce fut un plaisir.



Figure 21 : Antonio Caro, *Todo está muy caro*, (Tout est très “cher”) 1978, Xylographie, 102 x 81,5 cm, Collection du Musée d’Art Contemporain, Caracas.

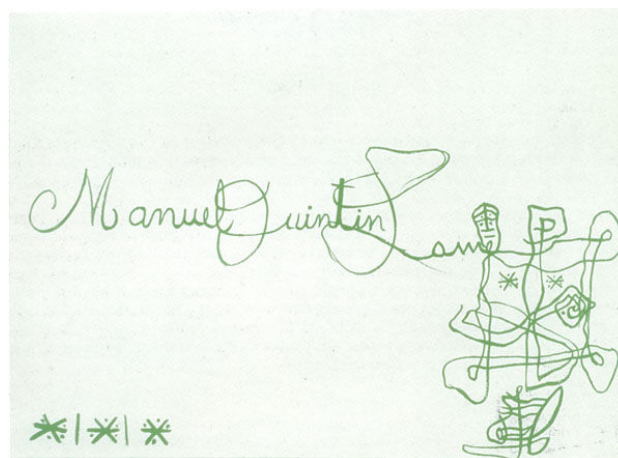


Figure 22 : Antonio Caro, *Homenaje a Manuel Quintín Lame* (Hommage à Manuel Quintín Lame), 1972, Dessin sur carton, 140 x 100 cm.

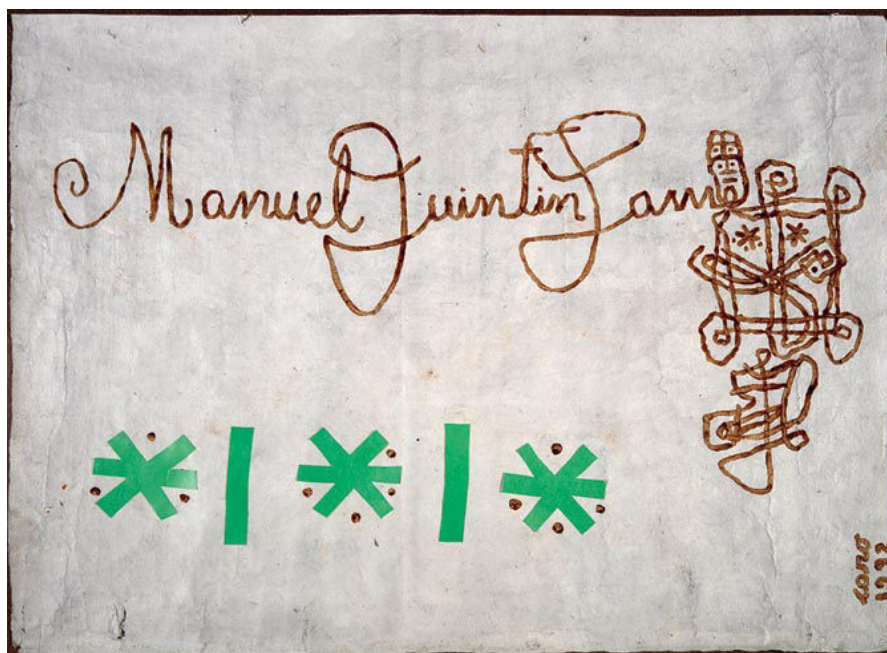


Figure 23 : Antonio Caro, *Homenaje a Manuel Quintín Lame* (Hommage à Manuel Quintín Lame), 1992, Pigment d'achiote contre collé sur papier Amate, Collection Banco de la República.

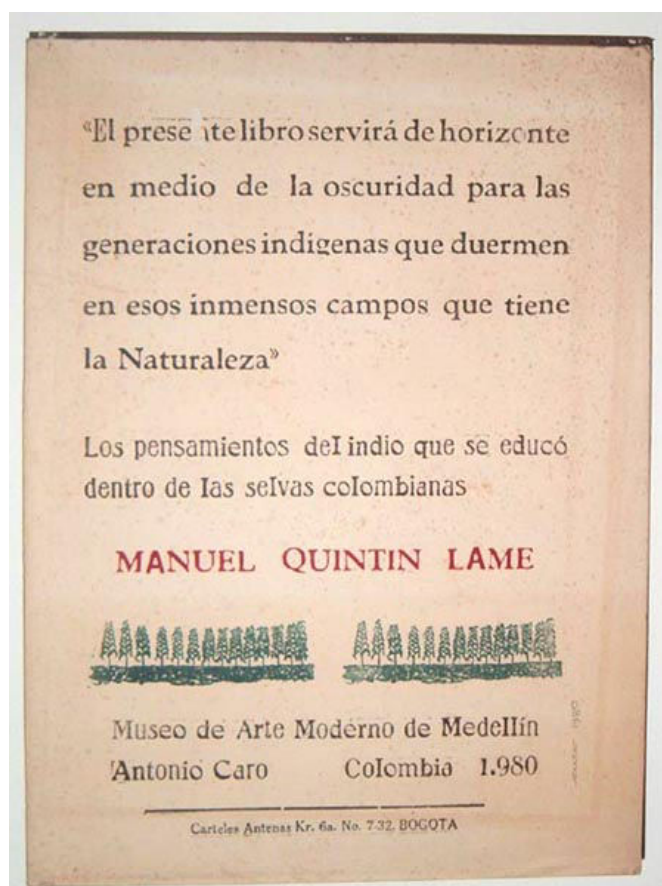


Figure 24 : Antonio Caro, *Homenaje a Manuel Quintín Lame* (Hommage à Manuel Quintín Lame), 1972, Lithographie, 2001, 29 x 22 cm, Collection du Musée d'Art Moderne La Tertulia, Cali.



Figure 25 : Antonio Caro, *Aquí no cabe el arte*, (Ici ne peut pas entrer l'art) 1972, Peinture sur carton, 100 x 1120 cm (16 feuilles de 70 x 50 cm), œuvre présentée au XXIIIème Salon National d'artistes de 1972. Collection du Musée d' Art Moderne La Tertulia, Cali.



Figure 26 : Antonio Caro, *Proyecto 500*, (Projet 500), 1987-1992, Plusieurs affiches, 50 x 35 cm, Collection de l'artiste.



Figure 27 : *Plante et fleur de l'achiote.*

Rodrigo Facundo

Par Carolina Ariza

L'entretien a été réalisé le 21 janvier 2017 à 17h dans l'atelier de l'artiste situé dans le quartier de La Candelaria à Bogotá.

*Lorsque j'arrive dans l'atelier de Rodrigo Facundo, j'aperçois quelques images de l'installation *Árbol de lágrimas* (Arbre de larmes) disposées dans l'espace. Cette œuvre, créée à partir d'une longue recherche de photographie documentaire sur l'exploitation du caoutchouc dans plusieurs régions d'Amérique Latine, met en exergue les nombreuses injustices dont ont été victimes les travailleurs de l'industrie caoutchoutière, réduits à l'esclavage et soumis aux plus cruelles humiliations au nom du dénommé « progrès industriel ». Cette recherche a été réalisée, parmi d'autres documents, à partir de l'album photographique du voyage de la Commission Consulaire au Río Putumayo y Afluentes. Celui-ci constitue un recueil iconographique essentiel tant pour la connaissance de l'histoire de l'industrie du caoutchouc en Colombie comme au Pérou que pour la compréhension des usages stratégiques de l'image photographique au début du XXème siècle.*

CA : Bonjour Rodrigo, merci de me recevoir. Nous sommes en train de regarder une partie de votre œuvre accrochée, n'est-ce pas?

RF : Oui, j'ai fait cette installation ici dans l'atelier. C'est une idée reprise à Walter Benjamin sur l'Histoire et l'image dialectique. Son idée de l'Histoire n'est pas linéaire, elle est profondément liée aux images. Contrairement à l'Histoire qui place toujours en amont le progrès comme une utopie allant du pire vers le meilleur, cette installation montre que le progrès est quelque chose de terrible, car l'exploitation du caoutchouc a produit des images clichées et a eu des conséquences qui ont beaucoup affecté la population.

CA : Cette œuvre parle concrètement de l'histoire du caoutchouc ?

RF : Oui, en réalité le caoutchouc est un prétexte car c'est une matière qui a servi pour la manufacture de différents objets, comme les pneus. Au XIXème siècle et au début du XXème, l'exploitation du caoutchouc démarre dans le Putumayo et au Congo Belge, et elle réduit à l'esclavage de nombreux peuples: les Witotos dans le Putumayo et les habitants du Congo en Afrique Centrale. Toutes ces images forment un mur, comme un collage. Il s'agit d'un montage d'images que j'ai installé dans un petit salon reconstitué, où il y avait aussi une bande dessinée qui raconte l'histoire du caoutchouc. Je l'ai trouvée chez un antiquaire, exposée comme un paravent. La bande dessinée originale est en anglais, et elle est petite. Je l'ai traduite, je l'ai agrandie, et je l'ai exposée ouverte comme un paravent afin de montrer l'histoire qui a été construite par les industriels du caoutchouc. Elle a été faite par...

CA : C'est Charles Goodyear qui l'a commandée ?

RF : Tout à fait. Ils éditaient régulièrement une bande dessinée pour exposer les « merveilles » de l'industrie caoutchoutière, en laissant de côté tout l'arrière-plan terrible de cette industrie. Dans la bande dessinée, ils ne font pas du tout référence à l'esclavage ni aux problèmes environnementaux générés par l'utilisation du caoutchouc. Toutes les images et tous les objets de l'installation constituent une sorte de dialectique des images, ce sont différentes versions de l'histoire. On voit aussi les conséquences de l'exploitation du caoutchouc aujourd'hui, car des dommages environnementaux terribles sont en train de se produire, par exemple, l'accumulation des pneus dans la nature, dont on ne sait pas ce qu'ils vont devenir. J'ai réalisé cette exposition grâce à une bourse. J'ai commencé le projet lorsque j'ai pris connaissance d'une exposition consacrée à l'histoire de la Casa Arana au Pérou (l'une des entreprises de caoutchouc les plus prolifiques de la fin du XIX^{ème})⁵⁸, l'exposition était autour d'un album photographique qu'un journaliste avait trouvé quatre ou cinq ans auparavant. Il s'agissait de l'album original d'un personnage appelé Roger Casement, irlandais, qui est aussi allé au Congo et qui a joué un grand rôle dans toute cette tragédie de l'exploitation du caoutchouc. Casement a « dénoncé » la situation en Angleterre et à la suite de cela, des consuls sont venus au Putumayo pour vérifier ses dires ; ils ont fait le voyage pour « prouver » à l'Angleterre qu'on n'était pas en train d'abuser des indigènes. Mais en réalité, tout était orchestré par Monsieur Arana, le propriétaire de l'industrie caoutchoutière qui a voulu mettre en place une grande stratégie photographique. L'album a été trouvé par un journaliste, je l'ai contacté et il m'a prêté les archives, à partir desquelles j'ai fait, dans l'espace qui se trouve derrière mon atelier, une exposition avec toutes ces photographies. Elles constituent un document historique impressionnant.

CA : Mais, c'est un montage de l'histoire...

⁵⁸ Les images de l'album de la Casa Arana, de nature propagandiste, présentent le propriétaire, Monsieur Arana comme un bienfaiteur des indigènes, qui étaient en réalité enrôlés sous le régime de l'esclavage et représentaient une main d'œuvre très peu chère. Certains rapports rendent compte de la disparition de 40 000 indigènes sous le joug de la Casa Arana. Dans certaines photos, on voit des femmes habillées de tenues occidentales de l'époque, qui témoignent d'un supposé « travail social et patriotique » au sein de la « civilisation des sauvages », comme on l'appelait alors, et dans d'autres, on peut voir Monsieur Arana lui-même, « aux attitudes paternalistes avec les indigènes ». Propos de María Eurgenia Ilias, commissaire de l'exposition au Centre Culture d'Espagne (CCE). Dans « La historia de la Casa Arana en Perú : El álbum de Arana, las fotos para esconder el abuso a indígenas del Putumayo » (L'histoire de la Casa Arana au Pérou : L'album d'Arana, les photos pour masquer l'utilisation abusive des indigènes du Putumayo), *El Tiempo*, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14748437>, consulté le 11/05/2017. <http://www.banrepcultural.org/node/73209>

RF : Oui, un historien qui s'appelle Julien Petit m'a aidé avec le commissariat de l'exposition, il a écrit le texte et a proposé de réorganiser les images pour mettre plus en avant le montage photographique. L'exposition de la Casa Arana a été présentée à plusieurs endroits, en Espagne, au Pérou, mais on ne l'a pas présentée en Colombie. C'est pour cette raison que j'ai voulu montrer ces images ici. Il y avait plus de soixante photographies, qui ont été aussi sélectionnées par Julien, et que nous avons retravaillées à l'ordinateur car elles étaient dans un état de conservation déplorable à cause de l'humidité. C'est avec ces images que nous avons monté l'exposition.

CA : L'archive, au départ, se trouvait-elle au Pérou?

RF : Cette archive était au Pérou ; aujourd'hui, elle appartient à un collectionneur brésilien. Le photographe qui a pris une grande partie de ces photographies (pas toutes) est un portugais qui s'appelle Silvino Santos, le premier documentaliste « brésilien », ou considéré brésilien. Il a documenté le fleuve Amazonas à cette époque aux alentours de 1912. La Casa Arana lui a demandé de se rendre en France et de rapporter des appareils photo de la société Pathé, des modèles particuliers capables de résister à l'humidité de la forêt amazonienne. Monsieur Arana lui a commissionné ces photos. Tout était préalablement calculé, complètement organisé, c'était parfaitement théâtral, et les consuls sont venus pour voir tout ce spectacle. Je voulais inclure cette exposition de la Casa Arana ici, car le sujet de l'exploitation du caoutchouc en Colombie est vraiment d'actualité.

CA : Cette archive est invraisemblable, elle est magnifique. La dimension de l'argent est également disproportionnée, tant de richesse...

RF : Oui, ces images montrent aussi l'ambition de ce personnage. C'est quelqu'un qui a commencé comme vendeur ambulant dans les petits villages de la zone d'Iquitos (Amazonie).

CA : Ce livre, on peut encore le trouver?

RF : Je ne crois pas. Le journaliste qui a trouvé l'album m'a rapporté cet exemplaire. Je l'ai invité dans mon atelier pour donner une conférence et il m'a apporté cette copie pour

l'exposition. L'idée maintenant est de l'apporter en Suède, et d'en faire une exposition au musée de la ville aux côtés d'autres pièces.

CA : Comment diffusez-vous ces œuvres ? Vous avez un dossier, une archive à laquelle on peut accéder... ?

RF : Je voulais faire une publication avec toute cette recherche en Argentine, le problème est qu'il y a trop d'informations et d'idées..., et c'est si complexe que j'ai besoin d'associer d'autres personnes pour pouvoir le faire, mais peut-être qu'un jour j'y arriverais. La bande dessinée, ainsi que toutes les autres images et la façon de représenter l'histoire sont des contenus à partir desquels ça vaudrait la peine de faire une belle publication.

CA : C'est très intéressant, j'aime beaucoup. Grâce à ma recherche sur la réécriture de l'histoire à partir des œuvres d'art, j'ai découvert votre travail, vos photographies de 2010, qui sont comme des montages d'images, des superpositions de moments historiques où vous introduisez le concept de *chronotope*. Ça a été pour moi une révélation, car le *chronotope*, c'est une manière de réinventer, à partir de la littérature, le concept d'Histoire. La façon dont votre œuvre questionne l'historiographie établie m'intéresse beaucoup, en mélangeant des images de toutes les époques et en ramenant dans un présent très actif l'histoire coloniale.

RF : Pour moi, Benjamin a été une révélation car son point de vue est idéal pour penser l'histoire d'une autre façon. Le désastre et la catastrophe l'intéressaient beaucoup, car finalement, c'est la règle de l'Histoire. Tout termine toujours par un désastre, c'est la mécanique et la dynamique propre au changement. Il ne s'agit pas seulement de contempler l'Histoire comme l'idée d'un progrès, qui est positiviste. Benjamin offre un regard plus existentiel, mais aussi plus réaliste. Ses idées m'ont beaucoup influencé. Ensuite j'ai découvert Brecht, le dramaturge, qui a aussi réalisé beaucoup de travaux de photographie, de collage, et qui reprenait aussi les idées de Benjamin. Ils ont entretenu un dialogue, et mon intérêt sur les images a rejoint leur pensée. Ce qui m'intéresse surtout c'est de travailler avec les images de toujours et celles d'aujourd'hui.

CA : Justement dans l'œuvre *Régimen de luz y sombra* (Régime de lumière et d'ombre) (2013), vous travaillez une superposition d'images de différentes époques : de la Bible, de la Colonisation, ainsi que du choc de différentes cultures.

RF : C'est surtout la rencontre de différentes cultures, et comment cette rencontre est toujours violente et positive, car l'un veut dominer l'autre, alors la différence implique toujours une domination. Il y a énormément d'images de différentes époques, lieux, et cultures qui montrent les rencontres et les visions de l'autre.

CA : Cette œuvre fonctionne aussi comme un zoom, car ce sont presque comme des yeux. L'œuvre en elle-même aide à visualiser aussi d'un point de vue technique cette réalité dont vous parlez. Le dispositif est aussi quelque chose qui m'intéresse.

RF : Oui, ce sont deux yeux. C'est aussi une métaphore de l'œil et du globe terrestre. C'est un atlas d'images, comme un collage. Un autre personnage qui m'a beaucoup intéressé, c'est Aby Warburg. Il parle de la réécriture de l'histoire des images, car il voit un de fil conducteur entre les différentes époques qui émergent, les images qui se rencontrent à nouveau à travers le temps. À son tour, Benjamin dit qu'il y a des mythes et des croyances très profondes de la culture qui reviennent et ressurgissent à travers le temps ; même s'ils viennent d'époques très lointaines, de toute façon, ils referont surface. Ce phénomène vient de l'esprit humain, de la structure de la pensée, et les raisons en sont très basiques, très primaires.

CA : Et l'histoire de la Colombie, comment est-elle inscrite dans cet océan infini d'images ?

RF : J'ai choisi le caoutchouc pour parler de l'histoire de la Colombie. Cette histoire au Putumayo est la nôtre, elle est toujours latente et nous n'avons jamais rien fait de concret pour la faire connaître. Mais de toute façon, cette histoire parle de l'histoire globale, elle a beaucoup à voir avec le reste du monde et avec les mécanismes propres à l'exploitation industrielle. Les patrons d'exploitation sont identiques partout, ils ont toujours fonctionné de la même façon, car ils sont en lien avec la religion, avec les croyances, avec la politique. La Compagnie de Caoutchouc d'Arana entretenait des liens avec l'Europe, car c'était une compagnie créée par l'Angleterre. Le commerce du caoutchouc était une affaire globalisée, qui maintenait des relations avec le Putumayo (en Colombie), avec le Congo, avec la Belgique, avec l'Angleterre, et avec beaucoup d'autres pays. Et à ce moment-là, malgré le début de la Révolution Industrielle, la globalisation était déjà en marche. Nous faisons aussi partie de cette globalisation malgré le fait que nous ayons une histoire d'isolement, ou plutôt la sensation d'être si isolés du reste du monde, mais si on y regarde bien, ça n'a pas été le cas.

CA : Nous supportons le capital nécessaire à la construction de l'histoire européenne.

RF : Oui, c'est une tâche impossible de vouloir donner une vision globale de l'Histoire, car on pourrait continuer éternellement à chercher des images et à trouver des liens. Ce que je veux, c'est justement montrer comment les événements sont connectés entre eux...

CA : Comme un spectre, un *network*.

RF : Oui, un *network* de faits et d'événements qui se connectent dans le passé, dans le futur, dans le présent, dans lequel on peut ouvrir des possibilités pour voir une quantité de choses qui sont interconnectées. Car lorsque nous pensons que nous vivons dans le présent et que le présent est aujourd'hui, nous nous rendons compte en réalité qu'il est composé d'un mélange de temporalités. La série *Fantografias* (Fantographies) évoque justement cette idée.

CA : Cette image de *Fantografias* (Fantographies) est comme l'image d'une tour de Babel...

RF : Oui, c'est comme une tour de Babel. Par le hasard de la vie, j'étais en train de faire des maquettes et un artiste qui est venu ici en résidence dans l'atelier a laissé un tas géant d'argile, ainsi l'idée du *chronotope* m'est venue, elle est à la fois comme une représentation du temps et une tour de Babel. C'est comme une ascension du temps en spirale.

CA : Vous voulez dire que le *chronotope* est comme le temps à l'intérieur de l'espace, que c'est aussi une manière géographique de voir l'histoire ?

RF : Oui. Ce concept de Mikhaïl Bakhtine⁵⁹ donne l'idée d'un temps-espace, je pense que la photographie correspond à ce concept.

CA : Comment s'applique le concept de *chronotope* lorsque vous pensez à l'histoire de la Colombie ? Il est très pertinent car nous vivons constamment une révolution des images qui circulent sans filtre, qui se superposent continuellement.

⁵⁹ Le *chronotope* est une notion philologique proposée par le théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine qui recouvre les éléments de description spatiaux et temporels contenus dans un récit fictionnel ou non : le lieu et le moment sont réputés solidaires.

RF : Je ne sais pas, il faudrait que j'y réfléchisse un peu plus...

CA : Peut-être qu'en Colombie nous avons connu une histoire de l'immédiateté, une histoire de l'oubli où les images se sont superposées, et nous n'avons pas eu la possibilité d'écrire l'histoire, ce qui paradoxalement nous donne une richesse très profonde.

RF : Je pense qu'ici, en Colombie, le temps fonctionne d'une autre façon, et c'est aussi dû à la complexité de la géographie, à cause de la difficulté d'accéder à de nombreux lieux. Nous étions isolés, ou nous l'avons été jusqu'il y a peu de temps, du coup les concepts et les influences ont eu ici des temporalités différentes du reste du monde ; nous avons eu un développement différent pour cette raison. Quand j'étais petit, je me souviens que nous étions si isolés du reste du monde, et en parlant avec un ami allemand, qui est né en Allemagne de l'Est – il me racontait sa vie en Allemagne de l'Est –, et je lui disais « eh bien, nous n'étions pas si loin de cette Allemagne communiste ». Nous avons une industrie très précaire et nous avons accès à très peu de choses, car la Colombie était complètement isolée du reste du monde : ici on ne trouvait que des pâtes Doria, on ne trouvait que des bottes en caoutchouc Machita⁶⁰, c'étaient les seules options. Il n'y avait pas non plus de musique qui venait d'ailleurs, les étrangers ne venaient pas non plus. C'était un isolement proche du régime communiste en Allemagne.

CA : Mais cela était dû à d'autres paramètres ?

RF : Évidemment. La vie était aussi très simple, complètement différente. Ensuite, avec l'explosion de la mondialisation, avec l'interconnexion qu'il y a aujourd'hui, tout a changé. Mais de toutes les façons, ici il existe des bulles de temps très décalées, même à l'intérieur du pays : à la campagne ou dans des endroits très isolés, les gens vivent comme il y a des lustres, on pourrait dire des centaines d'années, ils ont une vie tellement précaire, tellement primitive et tellement basique que c'est impressionnant.

⁶⁰ Machita a été pendant des années l'unique marque nationale colombienne qui produisait des bottes en caoutchouc. Elles ont été portées par des milliers de paysans en Colombie jusqu'à devenir un élément d'identification des acteurs du conflit armé.

CA : Et pendant ce temps, l'académie a produit des choses incroyables en Colombie car on a eu une conscience très forte de cet isolement. Votre génération, qui est aussi celle de ma mère (qui a aussi fait les Beaux-arts), malgré cet isolement, s'est donnée beaucoup de mal pour accéder à l'information. Beatriz González en parle beaucoup, vous avez accédé à l'histoire de l'art seulement à travers des images, des images avec des couleurs faussées, de mauvaise qualité, mais vous l'avez très bien apprise malgré tout.

RF : Mais il nous manquait le référent matériel, l'œuvre d'art réelle. Car dans les musées, il y avait très peu d'œuvres. Quand j'étais à l'université, c'était incroyable de devoir apprendre toutes ces œuvres dans les livres mais de ne jamais y avoir accès en vrai. Aujourd'hui, la différence est énorme. Par exemple, la collection que Botero a donnée au Musée Banco de la República permet de voir beaucoup d'œuvres directement. Si on a la possibilité de voyager et de visiter les musées, les vraies œuvres ouvrent une dimension toute autre.

CA : Pour revenir à ce que vous disiez sur l'isolement de la campagne, vous vous êtes également beaucoup intéressé aux exodes, aux migrants de la campagne. C'est le sujet de la série *fantografías* (Fantographies). D'où vient ce titre ?

RF : « *Fantografía* » (Fantographies) est un mot que j'ai composé à partir de fantôme et de photographie. Fantôme fait référence à l'image, à l'aspect fantasmagorique de l'image, et à ces personnages qui sont sur les photos mais sur lesquels on ne fait pas la mise au point. Ce sont des personnages qui sont noyés, mais pas énoncés. C'est une métaphore de tous ces gens qui font partie de l'Histoire, mais qui représentent une masse sans visage, qui n'ont pas une présence définie. Toutes ces images sont réalisées avec des personnes qui sont à la marge de la photographie, ils ne sont pas le sujet principal.

CA : Et ces fantômes font-ils référence à la masse des paysans qui ont été déplacés en Colombie ? Ils apparaissent sur vos photographies comme des éléments du paysage.

RF : Exactement, il s'agit d'un paysage qui est une sorte d'*espace-temps* composé de différentes époques et de temporalités qui sont partagées par toutes ces personnes. C'est comme un espace virtuel dans lequel toutes ces personnes partagent l'histoire. Certaines images sont en noir et blanc, d'autres en couleur, et elles représentent différents faits et moments historiques. Il y a des photos des ruines du 9 avril ici à Bogotá en arrière-plan. Les

photos ont une ambiance très théâtrale, j'ai cette conception de la photographie comme d'un espace théâtral.

CA : Un espace qui vous permet de jouer avec cette idée de temporalités, d'époques, de mélanger les personnages... de jouer très librement avec l'histoire.

RF : Oui, c'est comme un jeu : disposer de la réalité que l'on trouve dans les images et la réorganiser autrement.

CA : En revanche, sur l'une des photos, il y a un militaire et d'autres personnages qui ne forment pas partie de la masse, n'est-ce pas ?

RF : Oui, il y a un militaire que j'ai repris dans les photos de Sady González du 9 avril⁶¹. Il y a aussi un autre personnage qui est dans l'espace, un fonctionnaire qui descend les escaliers avec des documents, et il y a quelques ouvriers...

CA : L'esthétique du théâtre a été très importante dans votre œuvre du point de vue plastique, n'est-ce pas ? Car dans cette série, vous travailliez avec des espaces tridimensionnels où vous mettiez des personnages en papier animés par des jeux de lumière, des ombres chinoises... Certaines images de *Fantografias* ressemblent à de petits théâtres. L'une des photographies ressemble à un théâtre romain et il y a aussi des images du 9 avril en noir et blanc...

RF : Ce sont justement les ruines du 9 avril, mais recomposées.

CA : Et on voit sur les images la Plaza de Toros ?

RF : Non, il s'agit de ruines du 9 avril d'une rue proche de San Victorino (un quartier commercial du centre de Bogotá), ce sont différents découpages de morceaux de ruines.

⁶¹ Sady González fut un photoreporter très important du milieu du XXème siècle en Colombie ; il a photographié de nombreuses facettes de la vie colombienne à la campagne et dans les villes. Le 9 avril 1948, Sady González était en train de couvrir l'avant-première de la neuvième Conférence Panaméricaine lorsqu'éclata la vague de violence connue sous le nom de Bogotazo. González avait déjà une renommée dans le domaine de la presse ; cela faisait des années qu'il exerçait la profession. Ce 9 avril, il décida sans réfléchir de laisser tomber la couverture de la conférence pour sortir dans la rue et faire des photographies. Ces images aujourd'hui sont considérées iconiques, elles sont devenues le témoignage le plus poignant pour transmettre aux nouvelles générations les faits de cette journée historique où le leader populaire Jorje Eliecer Gaitán trouva la mort.

CA : Au milieu de ce mélange de photographies de ces ruines du 9 avril, la prise du Palais de Justice n'apparaît pas, avez-vous réalisé quelque chose autour du Palais de Justice ?

RF : Non. Je n'ai jamais rien fait autour du Palais de Justice. Mais j'ai fait une œuvre qui s'appelle *En la punta de la lengua* (Au bout de la langue) (1997) qui établissait un parallèle entre l'histoire écrite dans les livres, dans les journaux, et un autre type d'histoire : par exemple, l'histoire familiale. Il existe généralement un creux entre les événements que l'on voit dans les journaux ou dans les livres, et notre propre vie. On n'a pas l'impression de faire partie de cette histoire, on dirait des faits parallèles qu'on ne traverse à aucun moment. Dans cette œuvre, il y avait beaucoup d'images d'archives et aussi de ma famille. J'ai fait trois groupes d'images, le premier concernait l'histoire des individus, le second concernait l'histoire des symboles patriotiques; le dernier concernait la mémoire de l'espace. Et il y avait aussi une machine qui permettait de parcourir visuellement des espaces à différents endroits du pays. Mais des endroits en rapport avec l'histoire du pays. On s'asseyait et on voyait à travers des viseurs des images d'espaces en trois dimensions. L'espace était orienté en relation avec les coordonnées Nord-Sud, Est-Ouest. Je voulais que ça prenne cette forme, avec un viseur tridimensionnel, en référence à la tradition du stéréogramme de la photographie du début du siècle. Je voulais donner une dimension plus tactile à l'espace car tout cela a à voir avec la relation que l'on entretient avec l'espace à travers la mémoire tactile. Je voulais mettre l'accent sur la partie du toucher et sur l'espace.

CA : C'est très intéressant car c'est le passage de l'Histoire à l'autobiographie, et de l'autobiographie au tangible.

RF : Oui, c'était une analyse de la mémoire par rapport au corps, et de comment on acquiert des souvenirs à partir du toucher, ou avec les odeurs, pas seulement avec la vue. On met toujours l'accent sur le souvenir avec l'image photographique, mais beaucoup de souvenirs ont un rapport avec la sensation de la main ou du corps qui se trouve dans un certain espace. Il y a donc beaucoup de méthodes pour se souvenir qui ont un lien avec la position des choses dans un espace, par exemple la *mnémotechnique*, qui est une façon de se souvenir des

événements en fonction de leur position dans l'espace. L'œuvre était en lien avec cette mémoire. L'œuvre était un zootrope⁶², un objet qui tourne et qui s'anime.

CA : Comme ces lampes anciennes, qui donnent l'impression qu'un train est en mouvement, alors que ce n'est qu'une sensation.

RF : Oui, mais le dispositif de l'installation était géant. C'était comme un film d'animation qui, lorsqu'il est activé, avec la lumière stroboscopique, donne la sensation d'un mouvement. Il représentait l'emblème national, mais tous les éléments de l'emblème étaient dissociés : il y avait le condor, il y avait le bonnet phrygien et les cornes de l'abondance ; mais les éléments de l'emblème national se transformaient en autre chose : le condor devenait un oiseau rapace comme un corbeau, les cornes de l'abondance devenaient des gobelets à lancer les dés (pour la chance), et le bonnet phrygien devenait le bonnet d'un détenu.

CA : L'œuvre met en avant l'absurdité des symboles nationaux, encore aujourd'hui, ils restent dans le paysage culturel, malgré qu'ils aient été autant remis en question. Beaucoup d'artistes ont travaillé justement sur les éléments de l'emblème, afin de questionner cette histoire fictive sur laquelle nous nous sommes assis.

RF : J'ai fait une recherche sur les symboles nationaux qui sont représentés dans l'emblème car pendant très longtemps, dans les journaux, les caricaturistes dessinaient toujours des versions différentes de l'emblème.

CA : Oui, il y a des archives incroyables de ces caricatures.

RF : Oui, c'est très curieux. Dans le catalogue, j'ai mis tous les exemples qui montrent comment les symboles patriotiques pouvaient changer en fonction de la situation à l'intérieur du pays. Quelquefois le condor se transformait en un ara, en un perroquet. J'ai voulu faire quelque chose avec ces idées, questionner ces symboles. Je l'ai fait à travers une animation

⁶² Le zootrope a précédé les dessins animés en utilisant exactement le même mécanisme. Basé sur l'effet optique de la présence rétinienne lorsque l'on regarde quelque chose de lumineux, il se trouve que la silhouette reste imprégnée pendant un moment sur la rétine. Le zootrope est un petit instrument sur lequel les images sont perçues à travers de petites fentes de lumière, celles-ci se transforment en photogrammes séparés visuellement qui se projettent sur la paroi d'un tambour qui recouvre l'instrument. Lorsque l'on fait tourner le tambour rapidement, les photogrammes se succèdent et donnent l'illusion optique du mouvement.

faite en *morfing* (un logiciel pour déformer les images), qui permet une transition très douce, on voyait alors parfaitement l'évolution des images. J'ai une plus petite version, car l'autre était très grande et très difficile à contrôler. C'était une œuvre gigantesque qui tournait sur elle-même.

CA : Une personne pouvait y entrer ?

RF : Non, on pouvait voir à travers de petits orifices. Ensuite, j'ai fait une version de cette même installation à la foire d'ARBO où l'on pouvait voir des images de différents événements qui ont eu lieu dans le pays. Le catalogue de l'exposition était aussi très intéressant car il contenait beaucoup de mes recherches au sujet de la mémoire : des concepts sur la mémoire, sur le souvenir de formes ambiguës (qui étaient ces formes de l'emblème), et sur l'espace (sur l'architecture de l'écho) ; il était construit à partir de ces trois catégories.

CA : Dans votre travail, il y a une idée très large du temps, qui permet d'une certaine façon de relativiser l'Histoire, j'aimerais que vous me parliez de cette dimension si large de l'histoire que vous travaillez.

RF : Dans toutes mes œuvres, j'ai toujours eu une préoccupation pour la conscience du temps et la conscience de l'Histoire, car l'Histoire place l'individu au sein d'un groupe de personnes et à l'intérieur d'un espace, contrairement à la mémoire et au temps. J'ai passé presque cinq ans en dehors du pays, et le fait d'appartenir à un endroit et de le comparer à un autre, m'a fait me poser toutes ces questions. Alors j'ai commencé à travailler sur la mémoire mais à travers l'image, j'ai alors lu les textes de Susan Sontag sur la question des images. Les premières œuvres que j'ai faites avaient un rapport avec l'image, une relation avec la mort et avec l'entropie. Ce sont des photographies incrustées dans des niches d'argile, de boue et de cire d'abeille, qui évoquent un espace architectural, comme un portail, comme les pierres tombales d'un cimetière. C'était une série de plusieurs niches.

CA : Et sur les photos, il y a des personnes ?

RF : Ce sont des gens dans la rue que je prenais en photo, ou des photographies tirées d'albums. Mais la plupart ce sont des passants.

CA : C'est de là que vient votre intérêt pour les fantômes ?

RF : Oui. Ensuite j'ai réalisé une autre œuvre en 1992, une époque terrible d'attentats, où l'on tuait les policiers, les narcotrafiquants... Ce sont des photos de journaux que j'ai prises d'un massacre de policiers. Cette œuvre est faite avec des plaques d'argile et avec des émulsions photographiques.

CA : Où avez-vous trouvé ces archives ?

RF : Dans différentes sources, notamment dans le journal. La photographie était imprimée sur des plaques de terre, c'était une métaphore de l'ombre projetée sur un mur par le soleil, et de ce souvenir que l'on a de cette lumière imprégnée sur les murs. Cette autre photo, ce sont des gens qui sont morts dans le désert du Sahel en Afrique à cause du manque d'eau et de nourriture, ce sont des personnes mortes par terre dans un état déplorable. Une autre photographie représente un massacre de Kurdes en Turquie, sur qui on a versé du gaz toxique ; ils ont tué beaucoup de gens avec leurs familles. Ce sont des images qui m'ont beaucoup impressionné, il s'agissait de faits aussi éphémères que leur image, en gros, comme l'information. Ce sont des événements qui surviennent et que les gens oublient, plus personne ne s'en souvient. La glaise sert de support, et comme elle n'est pas cuite, c'est un matériau très fragile. C'est comme un morceau de ruine.

CA : Vous pensez que l'artiste a une certaine responsabilité, celle de nous remémorer les événements, de les ramener à la surface? Aurait-il une responsabilité dans la réécriture de l'histoire ?

RF : De la même façon que n'importe quel être humain, en tant qu'artiste je ne crois pas, mais en tant qu'être humain il se doit d'extérioriser et de parler de tous ces événements. Si cette réalité n'a pas une conséquence directe sur soi, on peut quand même y réfléchir. En tant qu'artiste, on a des outils et la possibilité de dire ce que l'on veut, comme on le veut, car à la différence d'un historien, ou d'un scientifique, l'artiste peut utiliser beaucoup d'éléments et peut transformer la matière afin d'évoquer certaines idées sans détours. L'artiste peut faire appel à d'autres mécanismes qui n'ont pas tant à voir avec la raison, mais plutôt avec l'intuition. Ces mécanismes n'ont pas non plus à voir avec les sentiments, que l'on ne sait pas comment formuler, mais avec d'autres choses que l'on ne peut pas énoncer avec des mots. On

met simplement les éléments ensemble par simple intuition, et l'intuition naît souvent à partir de la forme, de la matière, du toucher, et d'autres sens qui se mélangent. Ce n'est pas seulement la raison.

CA : C'est une manière intuitive de reformuler l'histoire ?

RF : Absolument, c'est pour cette raison que la rencontre avec Benjamin était si incroyable, il dit « je n'ai rien à *dire*, seulement à *montrer* »⁶³, c'est une phrase très célèbre de lui. Il dit que les images sont la matière de l'histoire, les images servent à raconter l'histoire.

CA : Oui, mais il y a un point où il n'y a pas d'images, par exemple l'Holocauste.

RF : Bien sûr, mais l'image ne se réfère pas obligatoirement à une image physique, une image peut être aussi mentale, elle peut exister dans la conscience, elle naît grâce à un certain nombre de données. Ce n'est pas nécessairement une photo, ou un dessin, elle peut être aussi un élément immatériel limpide.

CA : C'était très intéressant de découvrir tant de nouvelles facettes de votre travail. Je vous remercie Rodrigo, ça a été un plaisir de faire votre connaissance.

⁶³ « La méthode de ce travail : le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. Je ne vais rien dérober de précieux ni m'approprier des formules spirituelles. Mais les guenilles, le rebut : je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant » (Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, p. 476, Fragment N, 8.)

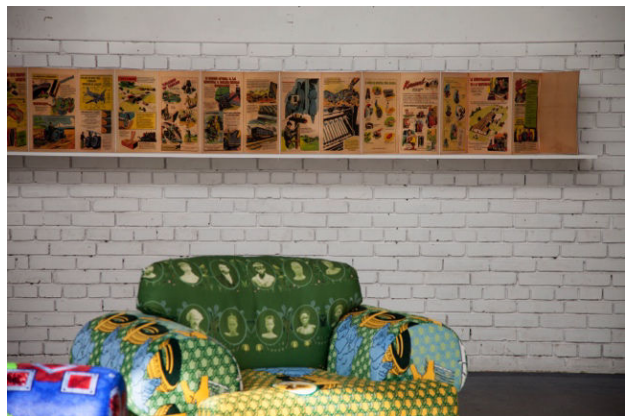
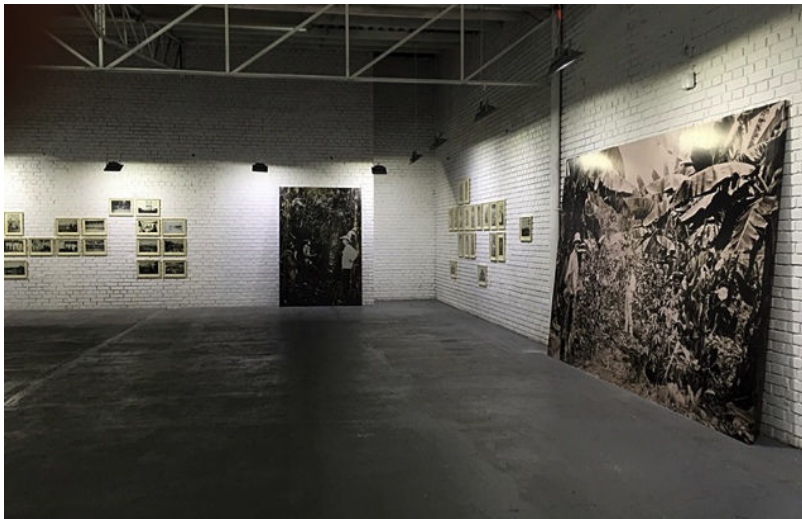


Figure 28 : Rodrigo Facundo, Photographies de l'installation *Árbol de Lágrimas* (Arbre de larmes), 2016.



Figure 29 : Rodrigo Facundo, Photographies de l'installation *Árbol de Lágrimas* (Arbre de larmes), 2016.



Figure 30 : Rodrigo Facundo, Photographies de l'installation *Árbol de Lágrimas* (Arbre de larmes), 2016. Avec des images de l'Album de photographies du voyage de la Commission Consulaire au Río Putumayo y Afluentes, août-octobre 1912.

Projet finaliste de la Beca de Creación para Artistas con Trayectoria, Mincultura 2015.

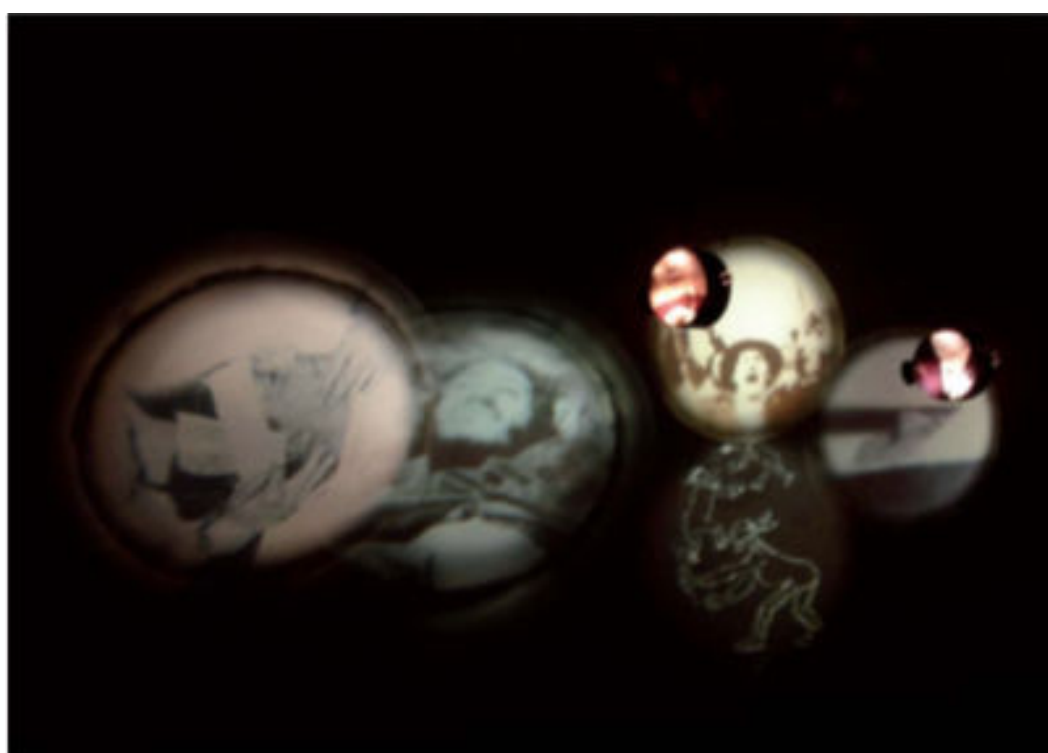


Figure 31 : Rodrigo Facundo, *En la punta de la lengua* (Au bout de la langue), 1997. Vidéoinstallation, Planetario Distrital, Œuvre présentée pour le prix Luis Caballero.

Liste d'images annexes

- Figure 1 : Doris Salcedo, *Sans titre*, 20 août 1999, Roses, Dimensions variables, Installation in situ, Bogotá, 1999. _____ 516
- Figure 2 : Doris Salcedo, *Acción de duelo*, 2007. L'artiste remplit la Place avec 24.000 bougies en réponse à l'assassinat de députés qui avaient été kidnappés en 2002 dans le Valle del Cauca. ____ 517
- Figure 3 : Doris Salcedo, *Noviembre 6 y 7*, 2000, 280 chaises, Installation in situ dans le Palais de Justice, Bogotá. _____ 518
- Figure 4 : Doris Salcedo, *Sumando ausencias* (En comptant les absences), 12 octobre 2016. _____ 519
- Figure 5 : Víctor Laignelet, *Sólo con rosas podemos* (Seulement avec des roses nous y arriverons). Intervention dans l'espace public, Cimetière central de Bogotá, œuvre réalisée pour le Salón Regional de Artistas, Bogotá, 2006. _____ 536
- Figure 6 : Antanas Mockus, *La vida es sagrada* (La vie est sacrée), vers 2006. Intervention dans l'espace public, Cimetière Central de Bogotá. _____ 537
- Figure 7 : Antanas Mockus, *La vida es sagrada*, octobre 2015, durant sa campagne présidentielle. _ 537
- Figure 8 : Beatriz González, *Auras anónimas* (Auras anonymes), 2009. Sérigraphie sur pierre tombale. Intervention dans l'espace public, Cimetière Central, Bogotá. _____ 538
- Figure 9 : Carolina Ariza et Beatriz González le 24 janvier 2017 dans l'atelier de l'artiste à Bogotá. 538
- Figure 10 : José Alejandro Restrepo, *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel* (Le crocodile d'Humboldt n'est pas le crocodile d'Hegel), 1994. Installation vidéo avec 2 moniteurs, textes, son. (Détail). _____ 550
- Figure 11 : José Alejandro Restrepo, *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel* (Le crocodile d'Humboldt n'est pas le crocodile d'Hegel), 1997. Pochoir offset. Édition 1/10, 54 x 74 cm, Collection de l'artiste, Bogotá. (Détail de l'installation). _____ 551
- Figure 12 : Alexander von Humboldt, *Passage du Quindiu dans le Cordillères du Andes*, Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique, 1810-1813, Paris, Musée National d'Histoire Naturelle (MNHN), Bibliothèque centrale. _____ 551
- Figure 13 : José Alejandro Restrepo, *Paso del Quindío II*, (Le passage du Quindío II) 1999, Xylographie sur photographie, vidéo, 4 salles de 54 x 48 cm c/u, Collection Banco de la República. (Détail de l'installation). _____ 552
- Figure 14 : José Alejandro Restrepo, *Paso del Quindío I* (Le Passage du Quindío I) 1992, Video-installation, Dimensions variables. _____ 552
- Figure 15 : Oscar Muñoz, *Cortinas de baño* (Rideaux de douche), 1992, Peinture acrylique sur plastique, 5 panneaux. _____ 564
- Figure 16 : Oscar Muñoz, De la série *Los levantamientos*, (Soulèvements) 1987, Dessin à la mine de plomb sur papier. _____ 564

- Figure 17 : Oscar Muñoz, *Ambulatorio* (Déambulateur), 1994, Photographie aérienne encapsulée dans du verre sécurit (36 modules). _____ 565
- Figure 18 : Oscar Muñoz, *Aliento* (Souffle), 1995, Sérigraphie et graisse sur miroirs métalliques de 20 cm de diamètre chacun. _____ 566
- Figure 19 : Oscar Muñoz, *Paístiempo* (Paystems), 2007, Pyrogravures sur papier journal, 18 journaux avec 10 pages chacun. _____ 566
- Figure 20 : Oscar Muñoz, *Impresiones débiles* (impressions faibles), 2011, Impressions avec de la poudre de charbon sur plaque de méthacrylate. _____ 567
- Figure 21 : Antonio Caro, *Todo está muy caro*, (Tout est très “cher”) 1978, Xylographie, 102 x 81,5 cm, Collection du Musée d’Art Contemporain, Caracas. _____ 582
- Figure 22 : Antonio Caro, *Homenaje a Manuel Quintín Lame* (Hommage à Manuel Quintín Lame), 1972, Dessin sur carton, 140 x 100 cm. _____ 582
- Figure 23 : Antonio Caro, *Homenaje a Manuel Quintín Lame* (Hommage à Manuel Quintín Lame), 1992, Pigment d’achiote contre collé sur papier Amate, Collection Banco de la República. _____ 583
- Figure 24 : Antonio Caro, *Homenaje a Manuel Quintín Lame* (Hommage à Manuel Quintín Lame), 1972, Lithographie, 2001, 29 x 22 cm, Collection du Musée d’Art Moderne La Tertulia, Cali. _____ 583
- Figure 25 : Antonio Caro, *Aquí no cabe el arte*, (Ici ne peut pas entrer l’art) 1972, Peinture sur carton, 100 x 1120 cm (16 feuilles de 70 x 50 cm), œuvre présentée au XXIIIème Salon National d’artistes de 1972. Collection du Musée d’Art Moderne La Tertulia, Cali. _____ 584
- Figure 26 : Antonio Caro, *Proyecto 500*, (Projet 500), 1987-1992, Plusieurs affiches, 50 x 35 cm, Collection de l’artiste. _____ 584
- Figure 27 : *Plante et fleur de l’achiote*. _____ 585
- Figure 28 : Rodrigo Facundo, Photographies de l’installation *Árbol de Lágrimas* (Arbre de larmes), 2016. _____ 600
- Figure 29 : Rodrigo Facundo, Photographies de l’installation *Árbol de Lágrimas* (Arbre de larmes), 2016. _____ 601
- Figure 30 : Rodrigo Facundo, Photographies de l’installation *Árbol de Lágrimas* (Arbre de larmes), 2016. Avec des images de l’Album de photographies du voyage de la Commission Consulaire au Río Putumayo y Afluentes, août-octobre 1912. _____ 602
- Figure 31 : Rodrigo Facundo, *En la punta de la lengua* (Au bout de la langue), 1997. Vidéoinstallation, Planetario Distrital, Œuvre présentée pour le prix Luis Caballero. _____ 603