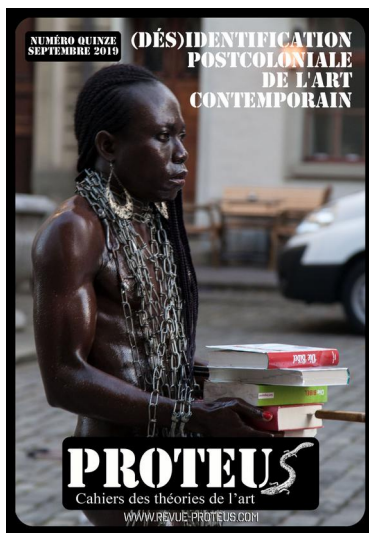




La (dé)mythification de l'artiste colombien MIGUEL ÁNGEL ROJAS ET JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO

Virginia de la CRUZ LICHET
(Université de Lorraine, Écritures)

Pour citer cet article :

Virginia de la CRUZ LICHET, « La (dé)mythification de l'artiste colombien – Miguel Ángel Rojas et José Alejandro Restrepo », *Revue Proteus*, n° 15, (dés)identification postcoloniale de l'art contemporain, Phoebe Clarke et Bruno Trentini (coord.), 2019, p. 37-44.

Résumé

Depuis quelques décennies, certains artistes colombiens cherchent à repenser ce que peut être aujourd'hui l'identité colombienne, et plus concrètement celle de l'artiste. Au-delà du stéréotype de ce qu'est le « Colombien » vu de l'extérieur, au-delà d'une histoire coloniale – et toutes ses problématiques – commune aux pays d'Amérique latine, ainsi que d'une histoire récente plus particulière connue pour son extrême violence, nous pouvons affirmer que l'identité colombienne est le résultat d'identités multiples, diverses et variées. Par ailleurs, il existe un dénominateur commun qui peut la définir car elle s'est construite durant ces deux derniers siècles à partir d'un concept : celui de « l'hybridité ».

Identité — Colombie — postcoloniale — hybridité

Abstract

For some decades, certain Colombian artists have been trying to rethink the concept of the Colombian identity nowadays, more specifically, that of the Colombian artist. Beyond the stereotype of what being “Colombian” means, as seen from the outside, past its colonial history – and all its problems – common to Latin American countries, as well as a recent history, more particularly known for its extreme violence, we can say that the Colombian identity is the result of multiple, diverse and varied identities. Moreover, it could be defined by a common denominator as it was constructed over the last two centuries on the concept of “hybridity”.

Identity — Colombia — postcolonial — hybridity

La (dé)mythification de l'artiste colombien

MIGUEL ÁNGEL ROJAS ET JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO

L'histoire de l'Amérique latine est une histoire de colonisations et de guerres d'indépendance. Dans ce contexte mouvementé il existe inévitablement une quête d'identité, fruit de ce syncrétisme qui a fini par produire une identité culturelle nouvelle, parfois trop réductrice, ou des identités multiples qui font plutôt ressortir une idée de fragmentation et de récupération d'une identité précolombienne perdue, oubliée, enfouie. Dans cette quête identitaire, presque archéologique, l'hybridité devient un signe révélateur quasi constant. Les artistes se présentent eux-mêmes à travers leurs œuvres comme étant le résultat de cette hybridation identitaire, de ses problématiques et des traits qui peuvent la caractériser par ses incohérences et un certain malaise qui peut être perçu. Autant parler d'artistes argentins ou mexicains est un peu ambigu, bien que nous reviendrons également sur cette question de définition de ce que nous entendons par artistes argentins ou mexicains, autant parler d'artiste colombien demande une clarification : quelle qualité apporte ici l'adjectif « colombien » à l'artiste au regard de la mixité culturelle post-colombienne ? Serait-ce celui né en Colombie, celui y demeurant toujours ? Celui qui répond lui-même à un style particulier que nous pourrions identifier comme un art plus folklorique et donc à la recherche de ses racines précolombiennes ? La difficulté de se définir à partir d'une unique appartenance, et l'évidence de cette hybridation fruit de plusieurs siècles de mixité culturelle souvent conflictuelle, rend les choses beaucoup plus complexes, permettant ainsi de s'éloigner du stéréotype simpliste de ce qui peut être dénommé un « artiste colombien ».

En Colombie, les artistes contemporains ont dû réaliser leur travail artistique dans un contexte très particulier : celui de la violence. Souvent associée à l'image que nous avons de ce pays, l'histoire récente de la Colombie est une histoire de la vio-

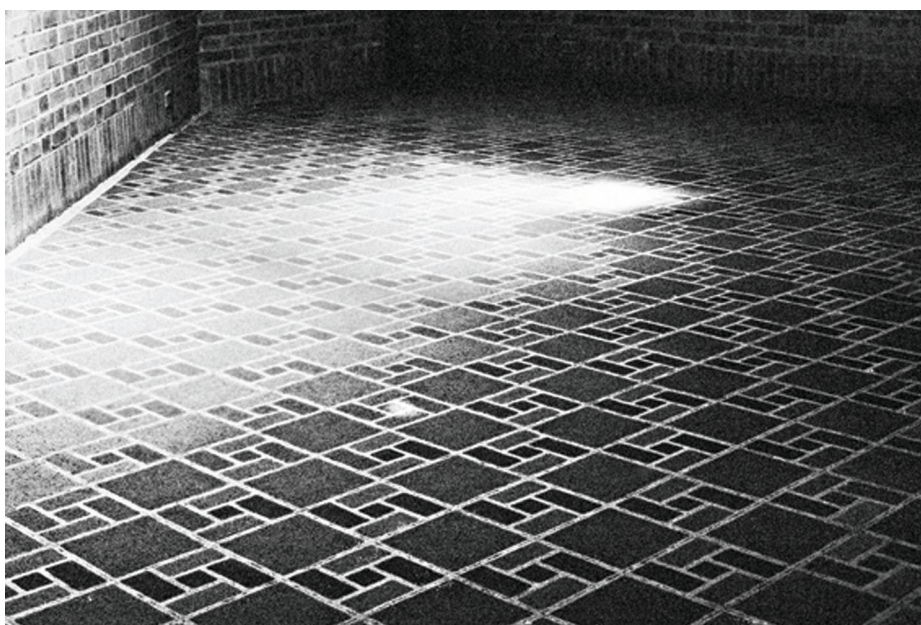
lence qui remonte à l'époque des indépendances¹, mais qui s'est intensifiée au xx^e siècle surtout depuis la date marquante du *Bogotazo*, en avril 1948, lorsque l'assassinat du leader libéral, Jorge Eliécer Gaitan, dans les rues de Bogota donna lieu à une révolte populaire durant plusieurs jours dans la ville de Bogota. Ce fait historique marque le début de la période de « *La Violencia* » (la violence) en Colombie, identifiée entre les années 1948 et 1958. Après cette première étape de violence politique, le conflit devient alors une confrontation ouverte où d'autres modalités de violences viennent s'ajouter (comme celle du trafic de drogue). La violence en Colombie se présente ainsi sous une forme stratigraphique, provenant de différents groupes en conflit : les militaires, les paramilitaires, les *guerrilleros*, les trafiquants de drogue et, à leurs côtés, la population civile souvent définie comme « victime » de ces conflits².

De toute évidence, la réflexion sur la production artistique et la critique d'art contemporaine en Colombie a été associée à un discours spécifique sur la violence, en mettant très souvent en exergue la représentation plastique en tant que témoignage de celle-ci, selon Ximena Gama Chirolla³. Désormais, la réflexion nous mène vers la possibilité d'une « mythification » de l'artiste colombien d'une part et, en conséquence, des différents processus de « (dé)mythification » de celui-ci par la suite. Les artistes Miguel Ángel Rojas (Bogota, 1946) et José Alejandro Restrepo (Bogota, 1959) donnent à voir – et à penser – ces

1. Virginia de la CRUZ LICHET, « Vers une taxonomie de la mémoire. Pratiques artistiques colombiennes sur la reconstitution de faits historiques », dans *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, Année 20, 2018, n° 75, p. 51-66.

2. Ruben RUÍZ GUERRA (éd.), *Entre la memoria y la justicia. Experiencias latinoamericanas sobre Guerra Sucia y defensa de Derechos Humanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

3. Ximena GAMA CHIROLLA, « Escenarios en el tiempo : de Grano a Territorio de decepción (Miguel Ángel Rojas) », dans *Resistencia al olvido. Memoria y Arte en Colombia*, Bogota, Universidad de los Andes, 2016, p. 139.



Miguel Ángel Rojas, *Grano*, 1981 [Installation]. Courtoisie de l'artiste.

problématiques. Ils mettent en évidence la « mythification » de l'artiste colombien, le rôle stéréotypé qui lui a été imposé et cherchent de nouvelles formes d'auto-identification.

Devons-nous donc faire une différence entre l'artiste contemporain européen et celui qui provient d'Amérique latine ? Existe-t-il une identité propre à l'artiste colombien ? Le contexte dans lequel s'inscrit sa production donne-t-il à voir un type d'art caractéristique ou sommes-nous face à un art qui est devenu pur stéréotype ? Face à toutes ces questions, nous allons mener une réflexion sur ce que nous pouvons entendre par « identité de l'artiste contemporain colombien », à travers une sélection d'œuvres de deux artistes de Bogota : Miguel Ángel Rojas et José Alejandro Restrepo.

Nostalgie d'une identité originaire

Bien que la violence soit ancrée dans la société colombienne et caractérise la base de son histoire et de son identité, il existe des œuvres qui rendent compte d'une certaine crise de la pensée historique fondée sur la représentation chronologique des faits. C'est ainsi que certaines œuvres abordent la notion d'une identité colombienne où la temporalité est reformulée suivant une logique qui ne se construit plus sous la forme de « passé-présent-futur » qui permettait jusqu'à présent de narrer et de

représenter l'histoire d'une façon linéaire et causale.

En 1981, Miguel Ángel Rojas présente l'installation *Grano* (grain) au Musée d'Art Moderne de Bogota (le MAMBO). Il s'agit d'une œuvre *site specific* où l'artiste met en scène un espace qui lui est propre, intime, en souvenir de la maison familiale de ses grands-parents, près de Girardot (municipalité de Cundinamarca). Avec différents types de sable calcaire mélangés à du charbon végétal, il élabore trois nuances différentes de couleur afin de reproduire, par

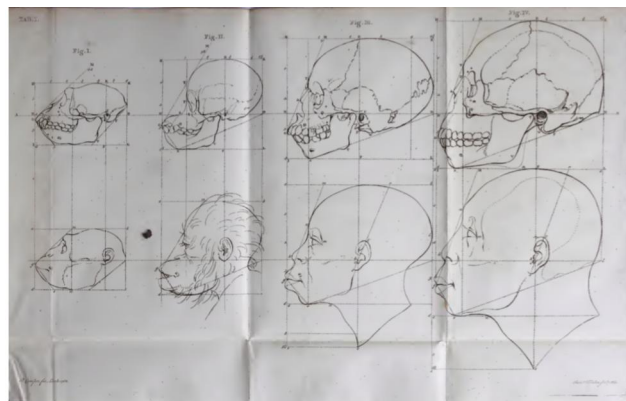
la superposition de formes géométriques, le dessin des carrelages typiques des maisons traditionnelles des constructions des années 1950. Pour cette installation, l'artiste disposait d'une salle de 40 m², lui permettant de représenter grandeur nature le motif final. D'une part, cette installation obligeait un temps d'exécution assez long – de plusieurs semaines –, et donc d'un travail artisanal, de répétition qui le transposait à un temps autre, celui de son enfance. D'autre part, cet aspect performatif de l'œuvre demeure quelque peu invisible, donnant à voir plutôt une représentation qui, pour reprendre les termes de Ximena Gama Chirolla, « *daba lugar*¹ », autrement dit « donnait lieu » au sens de « générer un nouveau territoire », un territoire où se mélangeait à la fois réalité et fiction. Cet espace devient désormais le vestige d'un passé qui ne pourra plus être, faisant référence non seulement à l'enfance de l'artiste et à son histoire personnelle, autobiographique, mais également à une histoire collective qui parle des flux migratoires d'un pays qui, par la violence, s'est vu obligé de migrer vers les villes. Pendant le temps de l'exposition, le dessin finit par s'effacer peu à peu et l'œuvre vient à disparaître dans le temps et avec le temps.

1. *Ibid.*, p. 145.



José Alejandro Restrepo, *Ojo por Diente*, 1994 [Installation].
Courtoisie de l'artiste.

De la même manière, l'artiste José Alejandro Restrepo met en évidence, en 1994, cette sensation d'identité perdue dans l'œuvre *Ojo por Diente* (Œil pour dent). Il s'agit d'une installation composée de deux vitrines et deux photographies encadrées : l'une d'un indien montrant ses dents, l'autre d'un homme blanc à lunettes – stéréotype de l'explorateur. Les espaces sont bien différenciés et ne se mélangent pas. Dans ce jeu de stéréotypes, nous devons forcément faire allusion au concept de distinction¹. Il y a deux territoires séparés qui se présentent physiquement au spectateur et qui se confrontent et s'opposent : d'un côté la représentation d'un monde supposé être civilisé, de l'autre celle d'un monde sauvage où l'amérindien présente des traits caricaturaux qui font référence aux études anthropologiques du XVIII^e siècle telles que l'*Essai sur la physiognomonie* (1775) de Johann Caspar Lavater ou *La Ligne faciale du singe* (1791) de Petrus Camper². Arrivés à ce point, nous devons nous référer au texte de 1985 de William Pietz qui aborde la question du fétiche sous l'angle de la



Petrus Camper, *La Ligne faciale du singe*, 1791.
Extrait de l'ouvrage *Différence des traits du visage*, op.cit.

problématique du terme dès le titre *The Problem of the Fetish* (1985, p. 5-17). Dans cet article, Pietz souligne l'ambiguïté de l'origine de ce terme. Il constate que l'objet fétiche se forme dans un espace transculturel, dont l'origine se situerait entre le XVI^e et le XVII^e siècle sur la côte de l'Afrique occidentale³. Pourtant, à la fin du Moyen Âge, nous retrouvons le terme portugais *feitiço* qui fait référence à une pratique de la magie ou de la sorcellerie en tant que sortilège ou amulette⁴. La fétichisation serait, donc, une sorte de réification de concepts abstraits qui se produirait dans cette situation transculturelle. Et, comme l'affirme Pietz, le fétiche naît

de la problématique des valeurs sociales des objets qui se révèlent dans des situations qui se sont constituées par la rencontre de systèmes sociaux radicalement hétérogènes⁵.

Ainsi ces objets construisent une entité à partir d'éléments hétérogènes et matériels, ainsi que de croyances ou de structures narratives qui sont figées et contenues dans ces objets⁶. Dans cette optique, l'installation de José Alejandro Restrepo

1. Dans les sens de discernement, distinction de cette différence selon le Littré. Selon le Dictionnaire de l'Académie française : au sens de, *distinctiuns*, « état de ce qui est distingué, différencié ». Emprunté du latin *distinctio*, « action de distinguer, différence, séparation, honneur », <<https://academie.atilf.fr/9/consulter/distinction?page=1>>, consultée le 10 juillet 2019.

2. Pierre CAMPER, *Différence des traits du visage. Dissertation physique de M. Pierre Camper, sur les différences réelles que présentent les traits du visage chez les hommes des différents pays et des différents âges, sur le beau qui caractérise les statues et les pierres gravées*, Adrien-Gilles Camper (éd.), Utrecht, B. Wild, J. Altheer, (trad.) : Denis-Bernard Quatremère d'Isjonval, 1791, <<https://archive.org/details/b28041513/page/n7>>, consultée le 10 juillet 2019.

3. William PIETZ, « The problem of the Fetish », *Res : Anthropology and Aesthetics*, n° 9, printemps 1985, p. 5-17.

4. Selon le cnrtl, le terme portugais aurait une première occurrence au XV^e siècle et viendrait du latin *factice* (artificiel). Pietz fait référence à la dérivation de l'adjectif latin *facticius*, au sens d'« artificiel », <<https://www.cnrtl.fr/etymologie/f%C3%A9tiche>>, consultée le 10 juillet 2019.

5. William PIETZ, op. cit., p. 7.

6. Homi K. BHABHA, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 131-134.



Miguel Ángel Rojas, *Medellín-New York*, 2005 [Diptyque].

Découpage de feuilles de coca et de billets de dollar sur papier. Courtoisie de l'artiste.

Dans les deux installations, *Grano* (grain) et *Ojo por Diente* (œil pour dent), l'œuvre présente une tension palpable entre le souvenir et l'oubli. Pour la première, nous retrouvons une recreation exacte d'un temps et d'un espace qui sont ceux de l'artiste et probablement de beaucoup de colombiens. Pour la seconde, le temps a cessé d'être, il se définit désormais par une juxtaposition d'éléments qui donnent à

se situe entre le simulacre d'un cabinet de curiosité de l'époque des Lumières, dont il s'en est approprié pour lui donner une lecture contemporaine¹, et l'objet fétiche issu de cet espace transculturel qui finit par hybrider toutes ses formes. Dans cette perspective postcoloniale, un grand nombre d'artistes colombiens ont travaillé autour de la question de l'impérialisme et du colonialisme sur le territoire américain². Cependant dans *Ojo por diente*, José Alejandro Restrepo reprend les discours anthropologiques pour répondre à cette question. Il essaie « de rompre ce présent continue pour penser un présent éternel où tout est là, en ce moment, où chaque élément est connecté avec l'autre³ ».

voir ce que peut être la Colombie aujourd'hui. De même, dans *Medellín-New York* (2005), Miguel Ángel Rojas présente une œuvre avec ces deux mots écrits : « Medellín » et « New York », le premier à partir de découpages et collage de feuilles de coca et le second à partir de billets de dollars. Cette œuvre fait référence, comme l'indique Carlos Salazar Arenas, à la construction d'une nation qui s'est définie par le phénomène de la drogue et qui a donné naissance à une nouvelle cartographie de la Colombie à partir de ce que l'on désigne comme les « couloirs de la drogue ». Cette image négative de la feuille de coca est récente. Dans le passé, et encore aujourd'hui, cette plante était sacrée pour les peuples amérindiens, mais de nos jours elle est devenue le symbole d'un problème politique et social à un niveau plus global. Pour l'artiste, il y a là un déplacement de signification assez pervers en passant de cette sacralisation de la nature à un symbole d'une image négative du pays⁴. Et comme l'affirme Nydia Gutiérrez :

1. Il y a aujourd'hui un fort intérêt qui revient pour la forme du cabinet de curiosité dans l'art contemporain. Voir à ce sujet : Aurélie Michel, « Formes des cabinets de curiosités dans les productions contemporaines. Questionner le temps de la collection », *Revue Proteus. Cahiers des théories de l'art*, n° 11, septembre 2016, p. 73-80.

2. En relation à la définition des termes empire et colonial, faisant référence à l'espace mais aussi aux peuples, voir : Frederick COOPER, *Le Colonialisme en question. Théorie, connaissance, histoire*, Paris, Payot & Rivages, 2005, p. 38-48.

3. *Dark Mirror. Art from Latin America since 1968*, R. Beil, H. Broeker (éd.), Wolfsburg, Kunstmuseum, 2015, p. 26, p. 78-81. Voir à ce sujet : *Modernity. An introduction to modern societies*, S. Hall et al. (dir.), Chichester, Blackwell, 1995, p. 619-621. Sur l'œuvre de Restrepo, voir : José ROCA, *Trans :*

historias. Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo, Bogotá, Banco de la República, 2001 ; sur l'artiste en tant qu'ethnographe voir : Hal FOSTER, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, Ante Post, 2005, p. 213-248.

4. Carlos SALAZAR ARENAS, *Tres visiones del arte colombiano. Arte y política en Doris Salcedo, Oscar Muñoz y Miguel Ángel Rojas*, Bogotá, Agenda Cultural gimnasio Moderno, coll. « cuadernos

La sélection des références culturelles avec lesquelles il est possible d'établir des liens d'ordre symbolique réitère l'influence de sa charge autobiographique¹.

Pour les deux artistes nous retrouvons cette identité hybride, fruit d'un passé où la rencontre de deux cultures totalement différentes, la précolombienne et l'européenne, a donné lieu à une mixité culturelle, synchrétique, engendrant des formes culturelles nouvelles que les deux artistes nous présentent sous différentes formes.

Hybridité : variations de l'artiste colombien

Du fait de la mixité culturelle née de la colonisation hispanique, il existe, d'une part, une sorte d'imprégnation culturelle à partir d'une certaine appropriation et re-signification de cette importation et, d'autre part, une action de récupération d'une identité qui, durant des siècles, a été étouffée, bannie, dépréciée. Dès lors, et dans ce contexte, aucun des deux espaces culturels ne peut plus être nié, définissant inexorablement cette nouvelle identité, fruit d'un échange culturel durant des siècles, mais qui s'était définie comme un rapport de supériorité et de regard hégémonique. Dans plusieurs œuvres de José Alejandro Restrepo, nous pouvons constater cette superposition d'images qui révèlent son origine coloniale (de provenance européenne) et d'autres propres à une culture précolombienne. C'est le cas de l'œuvre *Video-Verónica* (Vidéo-Véronique) de 2003 où l'artiste superpose des projections d'icônes montrant le voile de Véronique avec la représentation du visage du Christ, en tant qu'« image vraie » – ou *veraikon* – avec celles des femmes colombiennes montrant le portrait photographique de leurs êtres chers disparus durant le conflit armé.

ex-libris, n° 10 », 2013, p. 34.

1. Cette publication est le résultat d'une recherche dans le cadre de la bourse de recherche monographique sur les artistes colombiens, *Programa Nacional Estímulos*, du Ministère de la culture de Colombie. Nydia Gutierrez a obtenu ce prix en 2011. Nydia GUTIÉRREZ, *El sujeto vulnerable. Nociones psicoanalíticas al tamiz de la obra de Miguel Ángel Rojas*, Bogota, Ministère de la Culture de la République de Colombie, 2013, p. 115.

Ce rapprochement entre l'image vraie du voile et celle de la photographie contemporaine révèle toute une réflexion que l'artiste a menée autour de l'image et qui le poussera à réaliser sa série *Iconomía* où il se centre sur un phénomène qui fonctionne comme un pendule, se déplaçant entre deux manifestations extrêmes et opposées : d'un côté la foi aveugle dans les images, l'*iconofilia* (iconophilie), et de l'autre, sa négation absolue, ou iconoclastie, le menant même vers la destruction violente de celles-ci, comme déclare José Roca en parlant de ce mouvement de l'un vers l'autre dans l'œuvre de José Alejandro Restrepo². Malgré cette mise en abyme de l'image de la femme tenant le portrait, José Alejandro Restrepo redonne à l'image contemporaine sa juste place, au même titre que l'image religieuse, jusqu'alors héritée, adoptée, appropriée.

Dans cet usage que l'artiste fait de l'histoire de son pays, il s'intéresse, comme le souligne José Roca, à la narration historique et à celle des voyageurs européens en Amérique durant l'époque coloniale et après son Indépendance³. Mais ce qui l'intéresse le plus c'est la position que le « regardeur » occupe, ainsi que le point de vue de celui qui raconte cette histoire. C'est ce concept de « transhistoricité » qui le mène à penser au besoin de récupération des images de l'histoire et de leur survie à l'époque contemporaine, tout en portant un nouveau regard sur elle afin de permettre sa



José Alejandro Restrepo, *Verónica*, 2000-2003 [Installation vidéo].
Courtoisie de l'artiste. Photo Estudio Ledesma Hueyo de l'Exposition *Religión Católica* à Buenos Aires, à l'espace d'art de la Fondation OSDE (2017).

2. José ROCA, Sylvia SUÁREZ, *Transpolítico. Arte en Colombia, 1992-2012*, Barcelona / Madrid, Lunwerk, 2012, p. 158.

3. *Ibid.*, p. 157.



José Alejandro Restrepo, *Musa paradisiaca*, 2016 [Installation vidéo dans l'espace Flora ars+natura]. Courtoisie de l'artiste.

relecture. L'installation vidéo *Musa paradisiaca* (Muse paradisiaque, 1993-1996) présente au spectateur de gigantesques régimes de bananes suspendus au plafond avec, à leur extrémité, une série de projections d'images tirées de journaux télévisés. De cette manière l'artiste met en évidence les liens étroits qui existent entre la violence de son pays et l'image des tropiques en tant que paradis terrestre avec une nature exubérante et exotique – aussi bien naturelle que sexuelle –, souvent représentée dans le passé par les écrits et les croquis des explorateurs européens¹. Aussi et surtout le nom de l'œuvre reprend celui d'une variété de bananier commun dont la production a été étroitement liée à l'histoire de la violence en Colombie : des images des massacres qui ont eu lieu dans les régions de production bananière. Selon Carlos Mario Vanegas Zubiría, l'artiste confronte les images du passé et du présent qui prétendent « contrôler la vision de ce que nous sommes et donc de construire notre identité² ». Dans ce processus d'hybridation des représentations, celles-ci ne répondent pas pour lui à une véritable essence

de l'identité américaine, ni même de son passé, comme l'affirme Vanegas. Il y a certains aspects indiciels, iconiques et symboliques qui se révèlent à nous et où le « photographique », au sens donné à ce terme par Rosalind Krauss, permet un discours qui se situe à l'intersection de ces frontières ; cet emplacement est alors offert au spectateur qui devient désormais un observateur privilégié³. C'est ainsi que l'artiste met également en évidence l'échec de la représentation en essayant de faire émer-

ger le souvenir de ce qui devrait être son identité pour aboutir à une sorte de dissolution de celle-ci.

En 2016, lors de l'exposition de José Alejandro Restrepo à l'espace Flora ars+natura, à Bogota, le spectateur pénètre dans une salle sombre où se présentent des structures organiques qui pendent comme des cadavres du plafond⁴. Durant le temps de l'exposition le fruit pourrit peu à peu et un mélange d'odeur putrescible et d'images violentes donnent à percevoir une réalité nauséabonde qui réveille tous nos sens. À partir d'une vision anthropologique, politique, voire même ethnographique, l'artiste entrecroise différentes temporalités : celle des images journalistiques fragmentées et interconnectées, celle d'un espace-temps achronique et idéalisé par cette nature idyllique et celle du temps présent de l'exposition. Le spectateur retrouve des références provenant de son imaginaire collectif, ainsi que toute une iconographie

1. *Ibid.*, p. 158.

2. Carlos Mario VANEGAS ZUBIRÍA, « Ante la fragilidad de la memoria », dans Javier Domínguez Hernández *et al.* (dir.), *El arte y la fragilidad de la memoria*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2014, p. 269-270.

3. Voir à ce sujet : Efrén GIRALDO, *Los límites del índice. Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia*, Medellín, La Carreta, 2010, p. 96-97 ; Rosalind KRAUSS, *Lo Fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

4. José ROCA, « José Alejandro Restrepo. Musa paradisiaca », à *Flora ars+natura*, <<http://arteflora.org/exposiciones/musa-paradisiaca-jose-alejandro-restrepo/>>, consultée le 10 juillet 2019. Voir le catalogue : *Musa paradisiaca. José Alejandro Restrepo*, Bogota, Fundación Flora ars+natura, 2016.



Miguel Ángel Rojas, *Territorio de decepción*, 2012 [Installation]. Courtoisie de l'artiste. Photo de Wilmar Lozano

qui est née de cette hybridité culturelle et qui permet à l'artiste de renverser les codes de représentation. Ainsi, l'allusion à une iconographie religieuse avec l'expulsion du paradis, ou à une iconographie caractéristique des études scientifiques du Nouveau Monde, telles que les gravures de Charles Saffray, voyageur français qui publia en 1861 un rapport illustré de son voyage en Nouvelle Grenade, ou encore aux références stéréotypées des « républiques bananières » présentant une vision simpliste comme c'était le cas du costume, élaboré à partir de bananes, que portait Joséphine Baker pour ses spectacles de danse, permettent à l'artiste de retourner la situation et de mettre en place une réflexion sur le concept de « transhistorique¹ ».

Territoire de déception². **Que reste-t-il de l'artiste colombien ?**

Miguel Ángel Rojas ne parle plus d'un territoire mélancolique ou nostalgique comme dans *Grano*. Dans *Territorio de decepción* (Territoire de déception, 2012), il présente un espace fragile et agreste, un territoire sans loi, comme il l'indique lui-même, où l'illicite devient la norme de cet état naturel³, ainsi que la justification de son impunité. L'artiste présente la mise en scène d'une catastrophe naturelle. L'installation se construit en tant que décor artifi-

2. Ce titre a été emprunté à l'installation réalisée par Miguel Ángel Rojas, *Territorio de decepción* (2012) qu'il présenta pour une exposition à l'Université Nationale de Colombie, sa première exposition individuelle dans le pays après sa rétrospective au Musée Banco de la República en 2007. Cette exposition, intitulée *Camino corto* (Raccourci), était constituée de deux grandes installations, la première *Camino corto*, était divisée en cinq parties faisant référence à la consommation et au trafic de la drogue, parmi lesquelles se trouvait *Territorio de decepción*. La seconde installation, *El túnel del Tiempo* (le tunnel du temps), était une vidéo-installation où deux personnages animés, Estrellita et Tenebrón, dansaient sous un ciel étoilé fait à partir de feuilles de coca jusqu'à ce qu'ils meurent.

3. Ximena GAMA CHIROLLA, *op. cit.*, p. 146.

1. Terme défini par le commissaire et critique d'art, José Roca.

ciel : un paysage hyperréaliste d'un vert aride avec des pierres réalisées en mousse de polystyrène. Le spectateur n'entend que le coassement de supposées grenouilles cachées sous les pierres. Tout cet espace vert est réalisé avec de la poudre de feuille de coca. Il existe une tension évidente entre cette plante millénaire et sacrée et ce qu'elle représente aujourd'hui, à savoir la mort et la destruction. Comme l'indique María Belen Sáez, commissaire de l'exposition :

nous sommes face à deux entités sacrées : la feuille de coca et le billet de dollar, l'argent. Ces deux installations nous introduisent dans cette tension que génère le choc de deux cultures et des formes d'habiter le monde¹.

À nouveau, Rojas déplace l'attention vers les régions où tout semble avoir lieu, la jungle. Là où la violence trouve son épicentre. Ce paysage artificiel prend place dans ce paradoxe qui se situe entre la latence et la mort.

Alors que dans *Grano* (Grain), Rojas procédait à une construction nostalgique de son identité – à partir d'une trame géométrique qui se répétait presque sous un geste chamanique – le spectateur se trouve ici dans un territoire qui révèle l'impossibilité de pouvoir donner un sens, ou un ordre logique, à cette tragédie. Comme l'affirme Ximena Gama Chirolla, cette tragédie n'est autre qu'une manière puissante de démontrer qu'elle ne peut exister que dans le chaos², là où peut avoir lieu une certaine représentation de la Colombie, en tant que tragédie de l'histoire même.

Il existe aussi bien dans les œuvres de José Alejandro Restrepo que de Miguel Ángel Rojas, présentées dans cet article, différentes variations de l'identité colombienne : à partir de l'effacement, de l'imposition, de la confrontation, ou même de la déception. Mais dans toutes, il y a une réflexion sur le temps, sur la construction artificielle de l'histoire et donc de l'identité collective et individuelle. Il ne s'agit plus de raconter des événements qui se situent sur une ligne de temps parfaitement

définie et linéaire, mais de situer le spectateur dans un temps autre, capable de se plier, de se déplier, de se replier maintes fois, créant ainsi des interférences, d'autres dimensions de lecture possibles ou même des trous noirs inexplicables. Et c'est en ce sens que l'empreinte devient également un élément signalétique important, sans mépriser sa fonction de survivance qui est essentielle à elle-même. En effet, comme le déclare Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *La Ressemblance par contact* :

L'empreinte n'est donc pas plus symboliquement défailante qu'elle ne serait techniquement rudimentaire. Une complexité anthropologique investit chaque moment de sa polyvalence opératoire. [...] il nous faudra surtout parler de l'empreinte comme d'une véritable « institution des images » [...] ³.

Dans le travail de ces deux artistes, nous retrouvons une réflexion profonde sur l'identité colombienne, sur les différents processus de construction qui l'ont modelée durant des siècles, et surtout sur la capacité d'identification avec ces signes qui font de la Colombie une représentation souvent stéréotypée vue de l'extérieur, sans que le spectateur ne cherche à connaître la complexité de cette hybridité culturelle. Ces deux artistes intègrent deux éléments qui fonctionnent souvent comme des stéréotypes paradigmatiques de la Colombie, la violence et le trafic de drogue, pour parler de leur « *vera-identitas* », de ce qui leur est essentiellement propre, qui n'est même plus une diachronie, mais une achronie en dehors du temps même, une sorte de contre-histoire, qui n'est pas pour autant une falsification, mais tout le contraire, véritable et authentique, bien qu'oubliée dans cet engrenage de construction culturelle. Ainsi procèdent-ils par leur réflexion à un processus de (dé)mythification de la Colombie et de l'artiste colombien tout en sachant reconnaître ce qui correspond à chaque culture.

Virginia de la CRUZ LICHET

1. ARCADIA, « La coca como arte », dans *Revista Arcadia*, 06/09/2012, <<https://www.revistaarcadia.com/artes/articulo/la-coca-como-arte/29511>>, consultée le 10 juillet 2019.

2. Ximena GAMA CHIROLLA, *op. cit.*, p. 150.

3. Georges DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008. p. 52.