



Antonio Caro (1950-), Colombia, 2007, peinture émaillée sur laiton, 104 X 146 X 3 cm et Achiote, 2007, impression numérique, 75 X 148 cm.

Chaque année, des élèves de classes préparatoires littéraires (Khâgne, spécialité d'histoire des arts du lycée Saint Sernin, travaillent sous la direction de Monsieur Éric Vidal, conférencier et médiateur au musée des Abattoirs. A l'occasion de chaque exposition, une visite-conférence devant les œuvres est alors organisée selon les choix de présentation et de commentaire des étudiants. Ce parcours n'englobe pas toute l'exposition puisque seules certaines œuvres individuellement retenues sont analysées, et bien qu'elles soient mises en relation avec d'autres œuvres de l'exposition, toutes ne sont pas abordées. L'exposition est ainsi envisagée du point de vue particulier et non exhaustif des étudiants, duquel surgissent des questionnements. Pendant environ deux heures, les étudiants se font médiateurs afin d'établir un dialogue entre l'art contemporain, parfois difficile à appréhender, et un public d'étudiants de différents horizons. Le projet ne consiste en rien à

donner une vérité absolue de ce que véhiculeraient les œuvres, ou de ce que serait l'art contemporain, mais plutôt à observer et à se laisser guider par des interprétations souvent suggestives.

C'est dans le prolongement de ces soirées de médiation, qui n'ont lieu qu'une unique fois pour chacune des expositions présentées aux Abattoirs, qu'est venue l'idée de coucher ces commentaires par écrit afin de donner une visibilité plus large à ce travail. Ces pages sont donc une version écrite du parcours élaboré par les étudiants pour commenter chacune des expositions. Ainsi, ces articles permettront de revenir sur l'intérêt des expositions de l'année 2017 - 2018 en gardant une trace du travail de réflexion des élèves. Et plus largement, chaque dossier constituera un outil d'archive et d'analyse concernant ces expositions riches d'œuvres originales et de thématiques complexes.

Medellín, une histoire colombienne a été réalisée en collaboration avec le *Museo de Antioquia* de la ville de Medellín capitale de la région d'Antioquia, à l'occasion de l'année France-Colombie 2017. L'exposition réunit au Musée des Abattoirs une centaine d'œuvres de différents médiums. Des installations, des peintures, sculptures, et vidéos abordent ici l'histoire récente de Colombie, dont l'histoire demeure très imprégnée du conflit entre le gouvernement et les FARC (Forces Armées révolutionnaires de Colombie), qui dura plus de cinquante ans. Une quarantaine d'artistes environ, le plus souvent originaires de la région d'Antioquia et de Medellín nous offrent un ensemble d'œuvres très diverses à travers cette exposition, qui dévoile les différentes facettes du conflit, et plus largement le lien entre art et histoire. Ce corpus soulève effectivement l'interrogation sur l'intérêt de l'art dans l'histoire : quel regard l'histoire nous donne-t-elle sur l'art contemporain, et comment l'art éclaire-t-il l'histoire d'une vision différente ? Chaque œuvre traduit le regard particulier de l'artiste sur le conflit et sur l'histoire colombienne plus ancienne, faite à la fois d'enjeux socio-politiques complexes, mais également riche de cultures et de religions souvent en opposition. Le parcours du visiteur est orienté par la succession des salles : *Ressources naturelles*, *Misère*, *Violence*, *Pardon*, *Mémoire* sont autant de thèmes évoqués par ces œuvres qui sont chacune exposées dans une salle abordant un enjeu précis de cette histoire colombienne. « Medellín, une histoire colombienne » est aussi traversée par des problématiques plus transversales, concernant notamment les notions de profondeur et de surface. Les origines profondément ancrées du conflit colombien et ses conséquences ressurgissent aujourd'hui encore, notamment de façon très significative dans la production artistique contemporaine. Nous vous invitons donc ici à découvrir ou redécouvrir les œuvres de cette exposition qui nous révèlent les stigmates, les cicatrices d'une population et d'un pays à l'identité morcelée et marquée par la guerre et la destruction.

Le circuit commence dans la deuxième salle de l'exposition, *Les ferments de la colère*, dans laquelle les œuvres renvoient à des thématiques concernant la religion qui a aujourd'hui encore une place prépondérante dans l'histoire et la culture colombienne, mais aussi aux acteurs politiques et économiques qui sont interrogés sur leur responsabilité dans le conflit à la fois identitaire et politique de la Colombie.



Ethel Gilmour, *Nuestra señora, los de arriba, y los de abajo*, 1986, huile sur toile, 75 x 75 cm

Cette œuvre d'Ethel Gilmour, (1940-2008), artiste de nationalité américaine, prend place dans une salle traitant davantage de l'aspect génétique de la Colombie, dans le sens où celle-ci fait écho aux origines colombiennes. Une urne funéraire aztèque du XIIe ou XIIIe siècle (conservée à Auch, au musée des Jacobins) trône au milieu de la salle faisant allusion aux racines historiques de Colombie. Celle-ci est entourée d'œuvres qui évoquent les différents acteurs ayant composé l'identité des civilisations colombiennes et plus largement d'Amérique latine : Le thème de la colonisation faisant face à celui de la culture indigène, puis la représentation des puissances politiques et militaires également, souvent aux côtés de l'Eglise catholique, extrêmement prégnante dans cette société, sans oublier les pressions du capitalisme nord-américain sur l'Amérique latine, qui se condensent notamment dans le trafic de cocaïne.



L'organisation de la salle semble évoluer circulairement à partir d'un point de départ représenté par cette urne aztèque : un point de départ des origines historiques se déployant vers une histoire plus contemporaine marquée par différents facteurs anciens.

Le tableau se veut comme un portrait de la société contemporaine colombienne, traversée par le fort contraste entre des personnages blancs, riches, provenant de l'élite aristocratique, et une population indigène métissée. Un vaste espace les sépare, une sorte de cour de ferme dominant la partie inférieure de la toile. Celle-ci évoque d'emblée des réalités plus triviales que sont les travaux agricoles, activité principale d'une population plus défavorisée. Dans cette assemblée de personnages blancs, on retrouve les mêmes acteurs présents dans la salle : Un membre du clergé

représentant le pouvoir religieux est ici figuré avec une grosse croix d'or autour du cou. Celle-ci rappelle le crucifix central placé au sommet de la composition qui semble dominer l'assemblée. Un militaire, général richement décoré, se tient à côté d'un homme face à un micro. Ce dernier semble être un politicien, peut-être un chef d'Etat. Le reste du groupe est composé de personnages richement vêtus, de figures féminines très maquillées, tout un ensemble figurant une société mondaine et artificielle. Cette élite est majoritairement masculine et de couleur blanche, et fait face à deux figures : une mère indigène et son enfant, figurant la pauvreté et l'inégalité sociale. La composition spatiale souligne ce déséquilibre entre une élite concentrée dans une petite partie supérieure du cadre, et une population pauvre dans la majeure partie de l'espace restant. La mère semble être enserrée dans un enclos imaginaire, une forme rectangulaire presque ton sur ton réalisée au pinceau. Elle est entourée d'une poule, d'un chien et d'un pot de fleur. Ces objets sont comme les témoignages du quotidien miséreux de la population.



Ethel Gilmour, *Nuestra señora, los de arriba, y los de abajo*, 1986, détail

Or, ce tableau peut apparaître comme la conséquence des années de colonisation et des bouleversements culturels, n'ayant laissé ici que deux membres de la population indigène originelle dans un dénuement total, tandis que gouverne l'élite blanche. Toute cette peinture semble réalisée de manière faussement naïve. Cela peut rappeler la tradition picturale des *ex-voto* d'Amérique latine. Afin de remercier les saints pour une prière exaucée, des petites œuvres sont peintes dans un souci de narrativité et de symbolisme plus que de réalisme ce qui a été également exploité par Diego Rivera. Les origines étrangères de l'artiste lui donnent probablement un certain recul sur la société latino-américaine dont elle s'inspire de la tradition picturale afin de renforcer le sens de sa peinture et de la nourrir davantage symboliquement. La majorité des artistes latino-américains ayant eu une place sur la scène artistique étaient des artistes ou bien d'origine européenne, ou bien ayant connu l'art européen par le biais de leurs études. Cela s'est traduit par une forte influence occidentale dans un premier temps, à laquelle succède aujourd'hui l'expression d'artistes donnant la parole à l'indigénisme et aux opprimés d'une élite écrasante. Cette œuvre est donc à mettre en relation avec les autres productions présentes dans cette salle, montrant à la fois les causes et les conséquences de tant de bouleversements culturels, sociaux et politiques.

Quentin Bernet



Francisco Antonio Cano (1865-1935), *Horizontes*, 1913, huile sur toile, 95x150 cm

Ce tableau est réalisé en 1913 par l'artiste Francisco Antonio Cano (1865-1935), originaire de la région d'Antioquia près de Medellín. Ce dernier effectue dans un premier temps ses études en France, aux Beaux-arts de Paris, où il suivra notamment les cours du célèbre peintre impressionniste Claude Monet. Il y acquiert une formation très académique, qui transparaît dans sa technique et son style. La peinture à l'huile, l'aquarelle et la sculpture sont autant de techniques classiques qui marquent son œuvre, grandement influencée par l'art occidental.

L'œuvre *Horizontes*, datée de 1913, est bien représentative de cette influence qui lui permet de s'imposer sur la scène artistique au début du XXe siècle. En effet, durant cette période le continent américain et en particulier l'Amérique latine, éprouvent un besoin d'imitation de l'art européen qui se trouve à la tête des avant-gardes artistiques. L'Europe et Paris en particulier, constituent alors un véritable pôle des arts en tant que carrefour de différentes cultures et influences artistiques majeures. Dans cette peinture, on peut d'emblée distinguer des références bibliques malgré un thème profane : on observe en effet un couple de colons, tourné vers l'horizon que l'homme pointe du doigt. La femme qui l'accompagne, un bébé dans les bras évoque une Vierge à l'enfant, et l'ensemble rappelle nettement la Sainte Famille, motif chrétien récurrent dans l'histoire de l'art occidental. Cette femme est d'ailleurs vêtue de bleu, couleur associée à la Vierge depuis la Renaissance. On peut également reconnaître dans la position de l'homme au bras tendu vers l'horizon le motif de la création d'Adam, représenté par Michel-Ange au plafond de la chapelle Sixtine. Derrière cette famille de colons, s'étend une vaste forêt luxuriante évoquant la nature encore vierge de l'Eden biblique. Le titre *Horizons* peut s'interpréter à la fois au sens propre et figuré : la famille se tourne vers cet horizon qui prend ici la dimension symbolique de l'avenir. Cette dernière espère un futur prospère. Mais c'est aussi la conquête d'Antioquia au XIXe siècle qui est ici

dépeinte, moment fondateur de l'histoire colombienne dont Francisco Cano a des témoignages plus ou moins directs. Le succès de cette peinture peut s'expliquer par le fait que Cano a réalisé une image correspondant à l'idée que se faisaient les colons de l'immigration à l'origine de la fondation de la ville. En effet, ce tableau est devenu un élément majeur de la culture et de l'identité régionale de Medellín, notamment par le biais d'une expression artistique très occidentale.

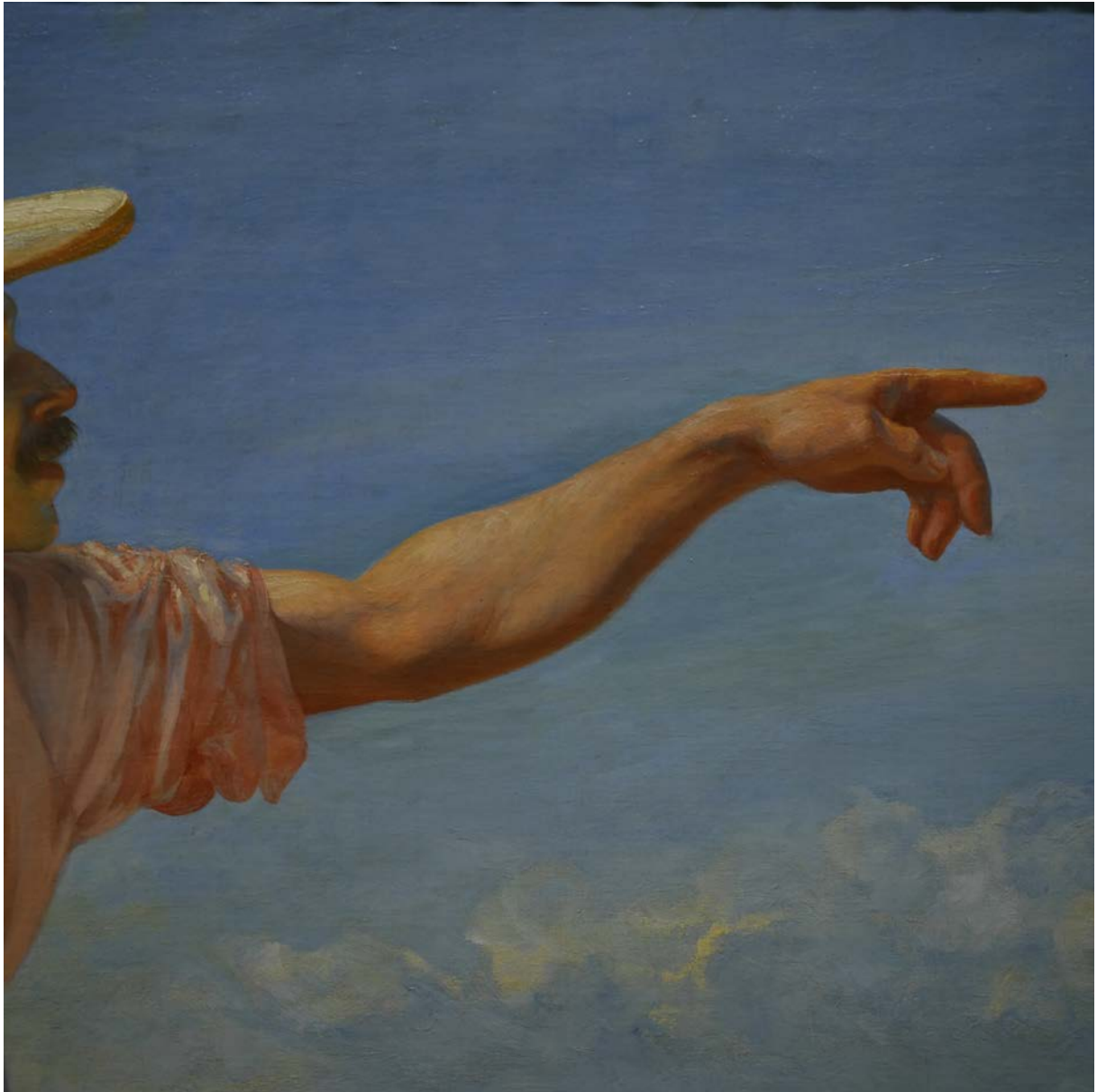


Carlos Uribe, *Horizontes*, 1999, impression numérique sur toile, 102 x 201 x 4 cm

Or ce paradoxe d'une identité colombienne fondée sur des références occidentales est mis en avant dans des œuvres plus contemporaines. La salle 3, intitulée *Ressources naturelles*, comporte justement l'une d'entre elles. L'historien et artiste Carlos Uribe (1964-) a en effet choisi de détourner *Horizontes* par une toile du même titre réalisée en 1999. Le champ visuel s'est ici élargi pour laisser place sur la droite à un ajout numérique représentant un champ de coca survolé par un avion. Un faux cadre de bois modeste est également ajouté. Par cet empiècement, l'œuvre initiale perd tout son caractère chaleureux et la douceur des traits de la peinture à l'huile est ici remplacée par la surface froide, reproduite numériquement. Cette image apparaît comme la version modernisée de la toile de Cano, et les éléments apposés en changent radicalement le sens. Le cadre bouche désormais l'horizon, celui-ci est d'ailleurs fait d'un matériau modeste, peu travaillé et loin de la richesse que les colons s'attendaient à trouver. Sur la droite, l'espace montré du doigt par la figure de l'homme est celui d'une nature toujours aussi luxuriante, mais qui évoque les plantations de coca, ici arrosées de pesticides par un avion, initiative des autorités colombiennes ou américaines. Ces produits nocifs, utilisés pour détruire les champs qui alimentent la production de coca, contaminent bien souvent les cultures vivrières alentour. Les paysans se retrouvent donc victimes de ces opérations et sont alors contraints de quitter leurs terres. Tel est le bilan dressé du XIXe siècle à nos jours : ces terres d'accueil deviennent aujourd'hui terres d'exil. Le chemin est emprunté à l'envers par les descendants des colons d'autrefois. L'œuvre classique d'Antonio Cano est donc retravaillée de sorte qu'elle donne

une vision contemporaine et terre-à-terre, loin de cet idéal dépassé ne correspondant plus à la société actuelle.

Alice Dubreuil



Francisco Antonio Cano (1865-1935), *Horizontes*, 1913, détail



Carlos Uribe, *Horizontes*, 1999, détail



La troisième salle, « Ressources naturelles » où se situe cette œuvre, nous donne à voir d'autres œuvres représentant la nature colombienne. L'une d'elle (Ana Patricia de Palacios, *Garucha*, 2015), est une vidéo encadrée par deux photos représentant la forêt amazonienne. On y voit un homme effectuant une traversée en tyrolienne de fortune au-dessus du vide. Le spectateur est frappé par le caractère dangereux voire suicidaire de ce qui est pourtant un moyen de transport. On comprend également que la potentielle chute fatale exclut toute sépulture. Sur le mur qui fait face à cette même œuvre est disposée une série de six photos de Juan Fernando Herran (1963-2015) (*Campo Santo*, 2006) aux couleurs vives, représentant une végétation foisonnante. Or si l'on observe attentivement ces photos, on y distingue, au-delà de leur apparence très esthétique, un caractère morbide. Celles-ci sont en réalité des clichés de croix marquant une sépulture, croix fabriquée à l'aide de bâtons et de feuilles qui semblent faire partie du paysage. Enfin, le reste de cette salle évoque l'exploitation de l'or, qui fut autrefois un motif d'émigration. Aujourd'hui, ce sont des entreprises privées qui exploitent les terres, filtrant les eaux à la recherche d'or. L'eau filtrée avec du mercure ressort en cascades polluées, comme sur cette vidéo *Agua oro* (2014), par Santiago Velez donnant à voir une sortie d'eau d'une canalisation. Le son cristallin de cette eau qui semble claire dissimule une pollution généralisée de la terre et des sources. Encore une fois, chaque œuvre semble dire un aspect particulier et anecdotique de quelque chose qui peut se lire comme l'analogie d'un problème plus vaste. Chaque surface dissimule finalement une problématique profonde en lien avec le désordre de la société colombienne.



Juan Fernando Herrán, une des photographies de la série *Campo Santo*, 2006 (148.5 x 99 cm)



Santiago Velez, *Agua oro*, installation, détail



Natalia Castañeda, *Piedras errantes*, 2017, technique mixte,

L'œuvre « *piedras errantes* » (pierres errantes, 2017) se trouve à l'entrée de cette salle 4, *Mélancolie et Mémoire*. Créée par Natalia Castañeda (née en 1982), cette installation est composée d'une vingtaine d'objets disposés sur deux socles rectangulaires.

Ces objets, principalement en céramique représentent des morceaux de bois flottés, des roches, des déchets (des bouteilles de plastique vide), et enfin des fac-similés de doigts humains dispersés parmi tous ces objets. Ces doigts passent d'abord inaperçus au premier regard sur l'œuvre, pour n'apparaître qu'après un certain temps d'observation. Le titre de l'œuvre fait référence à un phénomène naturel, celui du déplacement des pierres qui, depuis le lit des cours d'eaux, se retrouvent sur les rives. Ce phénomène que la science a du mal à expliquer revêt une dimension assez mystérieuse. Ici, les pierres de l'installation semblent effectivement avoir été déplacées de leur lieu d'origine, comme pour être mises à disposition du spectateur. Or, par le titre on a la sensation qu'elles se sont déplacées seules. Cela renvoie à la notion de mouvement puisque les objets sont disposés comme s'ils flottaient ou se déplaçaient, formant une sorte de chemin évoquant la rive d'un fleuve ou le fond d'une rivière. Cette image n'est pas sans rappeler le traditionnel conte du *Petit Poucet*, semant des cailloux pour retrouver son chemin. Or ici, il n'est pas seulement question de cailloux ronds et blancs mais de fragments humains. On peut interpréter ceci comme la métaphore du chemin des populations déplacées contraintes à l'exil, cette route représentant alors celle du malheur, de la violence qui emporte ces populations.



Natalia Castañeda, *Piedras erantes*, installation, matériaux mixtes, 2017, détail

Malgré la violence que cette installation peut dégager, certains objets demeurent néanmoins relativement esthétiques par leur forme (les cristaux rocheux), leurs couleurs (couleurs douces, pastel), suggérant ainsi une certaine douceur et manifestant même une dimension décorative car ils pourraient tout à fait servir de bibelots. La disposition de doigts humains dans cet arrangement d'objets crée un décalage. Le fait de mettre sur le même plan des objets décoratifs, agréables à regarder, et des doigts humains, traces d'un corps mutilé, interroge la banalisation de la violence à laquelle se trouve confrontée la Colombie, comme si ces deux sortes d'images ne s'excluaient pas totalement, comme si l'idée de torture et de meurtre ne se prêtait plus à l'étonnement et à l'effroi. Par ailleurs ces doigts, ressemblant à des index - images très symboliques - semblent eux-mêmes nous montrer quelque chose, peut-être dénoncer la violence, dans une sorte de mise en abyme, puisqu'est dénoncée la violence contre ceux qui tentent de lutter et de dénoncer cette même violence. Cela rappelle également la pratique des trafiquants de drogue qui se débarrassent des corps en les jetant dans les courants de rivière.

De ce point de vue, ces doigts peuvent apparaître ici comme les seuls vestiges de ces corps jetés anonymement et sans sépulture dans l'eau. Ceci nous renvoie à la question de la mémoire et de l'oubli qui est d'ailleurs interrogée dans cette salle : un corps sans sépulture échappe en effet au souvenir et tombe dans l'oubli. Cette notion est évoquée à travers toute l'exposition notamment l'œuvre représentant des pierres tombales végétales ou l'œuvre d'Oscar Munoz. De plus, parmi les objets, on distingue des fleurs en céramique, évoquant les objets décoratifs funéraires présents dans les cimetières sur les tombes des défunts, comme si le lit reconstitué de cette rivière était aussi une tombe, un lieu de mémoire, une invitation au souvenir de ces souffrances endurées. Cette évocation est finalement celle d'un désir de mémoire mis en parallèle avec l'acceptation du conflit désormais entériné, l'idée finalement d'un cheminement vers l'espoir.

Lucie Gillet



Libia Posada, *Signos cardinales*, 2010, installation, dimensions variables, photographies 100x80 cm

Dans cette même salle *Mélancolie et mémoire*, un espace est organisé comme une seconde pièce abritant l'œuvre de Libia Posada (née 1959) *Signos cardinales* (*Signes cardinaux*, 2010). L'œuvre correspond à un espace quadrangulaire dans lequel sont disposées des photos de jambes féminines. Les photos, plus grandes que nature, interpellent par leur accrochage non conventionnel. Celles-ci sont en effet à hauteur des jambes des visiteurs, et non plus à hauteur du regard. Dès lors cela pose le rapport au sol, plus largement au territoire puisque ces photos représentent des pieds et des jambes, en contact direct avec un même sol. L'œuvre emprunte effectivement les codes de la cartographie, avec le quadrillage au crayon que l'on distingue sur le mur blanc, la rose des vents montrant les points cardinaux, et enfin les jambes mêmes de ces femmes, qui deviennent ici de véritables atlas géographiques. Une légende permettant de déchiffrer ces cartes « parcheminées »

est placée sur un des murs. Ces jambes sont meurtries, et apparaissent dans toute leur réalité, loin des images habituelles idéalisées de jambes féminines sur papier glacé.

L'artiste utilise ici la surface de la peau afin de révéler les cicatrices profondes de ces femmes, marquées irrémédiablement par la guerre : sur leur peau apparaissent les trajets des déplacements forcés subis par ces femmes. Ces exactions sont commises par les forces armées colombiennes, qui déchirées entre les FARC et les paramilitaires forcent les populations à l'exode. Parmi ces femmes, nombreuses sont celles qui ont dû fuir plusieurs fois avec leurs enfants, au péril de leur vie. Libia Posada, femme à la fois artiste et médecin, a recueilli les témoignages de ces femmes et a matérialisé leur exode sur leurs jambes à l'aide d'encre chirurgicale. On y lit à la fois la perte de repères spatiaux, puisque ces victimes de la guerre ont dû tout quitter, maris compris (ces derniers étant réquisitionnés), mais aussi la perte de repères politiques. En effet les FARC groupe d'extrême gauche, uni contre les paramilitaires d'extrême droite, deviennent progressivement bourreaux eux-mêmes malgré leur désir initial de défendre une population démunie. Ce sentiment de désorientation est traduit par la rosace sur laquelle Est et Ouest sont confondus, comme le sont la droite et la gauche, comme se confondent par leurs exactions les deux groupes armés colombiens.

Posada met en lumière les conséquences de la guerre et le traumatisme de ces femmes anonymes par cette cartographie à l'encre. Elle dévoile ainsi ce qui est tu par ces femmes, et pose en même temps la question du souvenir de ces traumatismes causés par la guerre en les écrivant à même la peau. L'installation est éclairée par des lumières blafardes, celles de huit néons délibérément installés par l'artiste, avec un aspect froid, aseptisé et médical pour cette pièce qui revêt l'allure d'un bloc opératoire. Cette atmosphère clinique est évidemment en relation avec la profession de l'artiste. Par ailleurs, l'hôpital étant un lieu associé à la souffrance, la maladie, la mort, tout ceci peut donner au spectateur un réel sentiment de malaise, d'autant plus que ces jambes nous apparaissent tronquées, comme sous l'effet d'une coupe chirurgicale. Les motifs sont d'ailleurs réalisés avec l'encre réservée à des lignes tracées avant opération, renvoyant directement à l'idée d'une intervention à même la chair, coupée en profondeur. Or ces lignes sur la peau, tels des symptômes, nous révèlent un mal plus profondément ancré : le traumatisme de ces femmes, invisible à l'œil nu, leurs témoignages jusque-là profondément enfouis. Cela évoque une fois de plus la dialectique entre profondeur et surface, un des thèmes qui traverse cette exposition. Ici, des photos lisses en surface et sans relief, mais une œuvre qui pourtant nous emmène en son cœur puisque le spectateur rentre physiquement dans cette salle. Par ailleurs, en choisissant de nous montrer les jambes et les pieds meurtris de ces femmes, Libia Posada met en lumière les symptômes d'un mal plus général, celui de tout un peuple à qui elle rend hommage dans cette œuvre engagée.

Zoé Meunier



Delcy Morelos (1967 -), *La sombra terrestre*, 2007, Installation acrylique sur toile, dimensions variables

L'œuvre impressionnante de Delcy Morelos (née en 1967), intitulée *La sombra terrestre* (l'ombre terrestre), est une installation massive, rouge vif, qui parvient d'emblée à capter le spectateur. Placée dans la salle *Absurde horreur*, l'œuvre renvoie à des scènes traumatisantes et marquantes vécues par de nombreux colombiens dont l'artiste elle-même.

Pour cette installation, il a fallu un an et demi à Delcy Morelos pour recouvrir de peinture ces soixante-dix mètres de toile. Paradoxalement, l'artiste a effectué un travail lent et minutieux, à l'inverse d'un travail rapide qui aurait pu répondre à l'urgence de l'expression liée au traumatisme qu'elle a vécu. Ces toiles ont été installées sur place par l'artiste elle-même, qui, la veille du vernissage, a posé une dernière couche de vernis transparent. Cette œuvre évoque immédiatement et comme instinctivement une vision sanglante, mais également les zones « rouges », zones de danger qui traversent le territoire colombien. Le spectateur est invité au déplacement afin de faire sa propre expérience et de se mettre à l'écoute de ses sensations. La surface de la toile présente des

coulures de peinture (Cette technique appelée le *dripping* ou le *pourring*, consiste à faire couler volontairement la peinture dans un but esthétique ou expressionniste. Cette technique fut notamment employée par l'artiste expressionniste américain Jackson Pollock. Les grumeaux, rappellent une fois de plus l'écoulement du sang, du fluide organique. Mais cette surface rouge produit un effet hypnotisant incitant ou invitant au contact. On éprouve l'envie de passer la main sur cette surface lisse et brillante, qui par son vernis reflète le corps des visiteurs. Cette œuvre n'est donc pas seulement le reflet d'une histoire violente, celle de la Colombie, ou un dépassement de la violence par le beau, mais encore une invitation à la découverte d'une autre dimension par le déplacement et le mouvement : ceux du spectateur devant l'œuvre, de la matière et de la couleur qui semblent se mouvoir sur la toile comme le cours d'eau d'une rivière. On y voit finalement un mouvement de vie, évocateur d'une matière vivante qui semble ici presque chair. Le revers des panneaux est d'ailleurs laissé volontairement visible, et fait apercevoir une toile transparente et rougeâtre qui peut évoquer une matrice. Ces parois mobiles de chair nous donnent l'impression de pouvoir pénétrer la peinture, qui n'est plus seulement une surface lisse mais aussi une matière organique.

Clémentine Villas



Détail de *La Sombra terrestre*



Delcy Morelos, Sans titre, série « De lo que soy » 1995 (acrylique sur papier, 187x162cm)



Oscar Muñoz (1951 -), *Proyecto para un memorial*, 2005, cinq projections vidéo couleur sans son, 7' 30'', eau sur ciment chaud (sur un trottoir de Santiago de Cali, en Colombie)

Proyecto para un memorial (Projet pour un mémorial) d'Oscar Muñoz (né en 1951), est installée dans la salle *Résistance à l'oubli*. Cette pièce interroge la question de la mémoire après la fin du conflit, problématique que l'on retrouve à travers d'autres œuvres de l'exposition, notamment *Piedras errantes* ci-dessus. En effet, pour s'efforcer de rendre la paix durable, il convient de lutter contre toute forme d'oubli afin que l'histoire ne se reproduise pas. Or, l'art se présente comme lieu véritable de mémoire collective.

Oscar Muñoz est un acteur important de la communauté artistique contemporaine de Colombie. Son travail est orienté sur la relation entre l'image et la mémoire. L'œuvre qui nous intéresse ici est constituée de cinq vidéos projetées simultanément. Dans chacune d'elle, on aperçoit un portrait en train d'être peint, mais qui une fois achevé, s'efface progressivement. Ce portrait est en fait peint non pas à l'aide de pigments, mais avec de l'eau sur une surface de ciment chauffée par le soleil. L'eau s'évapore donc naturellement, rendant ces images évanescentes. Ces vidéos défilant en boucle soulignent le caractère inéluctable du phénomène. Muñoz interroge ici la difficulté de se souvenir, voire l'impossibilité à laquelle est confrontée notre mémoire pour se remémorer le visage d'une personne disparue. Dans le titre de son œuvre l'artiste révèle la vanité du mémorial, qui est pourtant destiné à conserver et à perpétuer le souvenir de manière tangible. En effet, les monuments commémoratifs sont des constructions palpables, des objets physiques et concrets. Ici, au contraire l'œuvre est presque abstraite puisque les visages, objets du souvenir, s'évaporent et sont insaisissables. Cela révèle finalement l'échec du mémorial qui ne suffit pas à pallier l'oubli qui semble inéluctable. Les portraits peints dans chacune des vidéos sont issus de photos d'archives,

ressources quasiment inépuisables pour éviter l'oubli. Cependant elles n'ont que peu d'intérêt en tant que projet de mémorial destiné à transmettre la mémoire.

Ici, l'artiste met en valeur cette ressource en faisant un choix parmi tous ces visages plus ou moins anonymes, se confrontant ainsi à la masse de victimes qui ne peuvent pas toutes être commémorées. Son acte, insignifiant pour une grande partie des victimes, souligne une mémoire fragmentaire et partielle qui ne peut se soustraire totalement à l'oubli. S'ils ont pour fonction d'être identifiables, les portraits ici choisis par l'artiste sont quant à eux anonymes. On distingue seulement trois hommes et deux femmes, à l'air relativement jeunes. L'artiste peint ces portraits simplement, en clair-obscur, saisissant l'essentiel du visage pour aboutir à un portrait pourtant expressif et riche d'une certaine charge émotionnelle. Tous ces visages apparaissant et disparaissant, prennent alors un caractère universel par leur anonymat. Ils deviennent finalement les représentants de tous les oubliés. Ces cinq visages semblent par ailleurs nous regarder. Ce regard s'estompe, puis disparaît, nous renvoyant à notre propre oubli. Le spectateur se sent impuissant voire coupable de laisser cette image disparaître. L'œuvre nous confronte à cette peur de l'irréductibilité du temps qui passe, ce temps laissant derrière lui les victimes de l'oubli. L'œuvre est en effet régie sur une temporalité cyclique, puisque les portraits apparaissent et disparaissent continuellement, cercle infernal de l'oubli produisant une tension entre l'éphémère et l'éternel.

Pourtant la confrontation à la question de la mémoire apparaît bel et bien nécessaire, afin de ne pas reproduire les erreurs du passé, mais aussi pour pouvoir se reconstruire et bâtir une société nouvelle en dépassant les divisions et les clivages. A l'image de cette œuvre, la mémoire est effectivement une notion complexe en perpétuel mouvement, et l'oubli en est une facette qui lui est inhérente. Cette œuvre est aussi traversée par la dichotomie entre surface et profondeur. Celle-ci émane de la technique même de l'œuvre, composée de blocs de ciments captant en profondeur la chaleur du soleil qui fait évaporer l'eau en surface. L'eau est ici presque invisible et immatérielle comme l'est la mémoire. Ce qui est en surface de ces blocs, s'efface, mais il demeure à l'intérieur une chaleur enfouie que l'on peut interpréter comme une pulsion de vie ou de mort, de création ou de destruction. Ainsi, ce qui disparaît en surface demeure parfois en profondeur, tout comme l'oubli de certains souvenirs témoigne d'un refoulement permettant une réconciliation et une reconstruction.

Mais au-delà de cette problématique de la mémoire, cette œuvre possède un fort caractère poétique, qui s'exprime dans la beauté du geste graphique répété en vain, mais invitant à la contemplation. Loin de la violence de la guerre, le rythme lent et cyclique produit par ce geste nous berce. Ainsi la fragilité de la mémoire que la dissolution de ces visages interroge, peut également produire une expérience poétique et métaphorique chez le spectateur.

Coline Féa



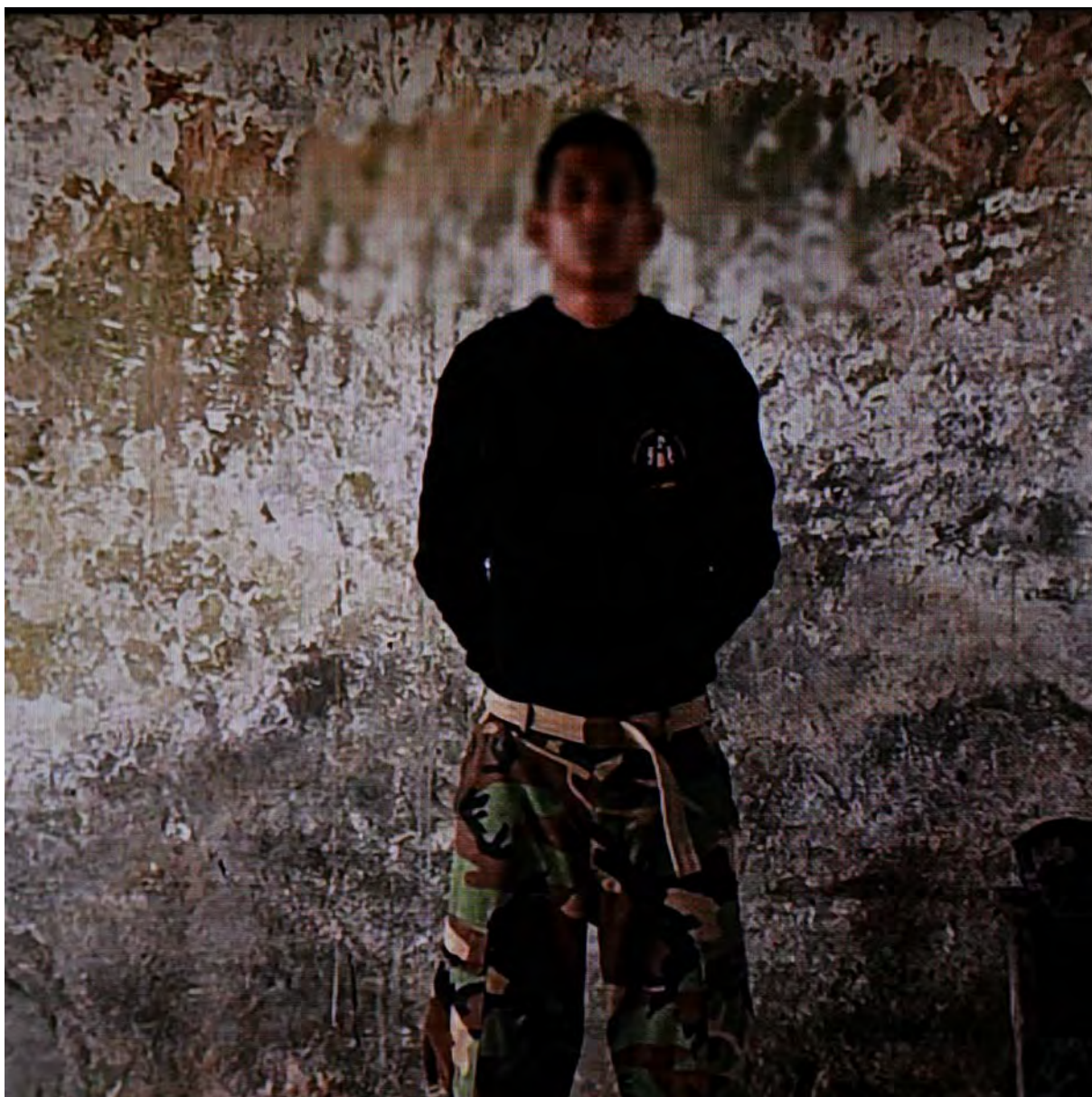
Détail de Proyecto para un memorial (Oscar Muñoz)



Vue depuis le hall d'entrée de l'exposition : Ivan Argote (né en 1983), *If hunger is law rebellion is justice, sleep more to be less tired*, béton et autres matériaux, écrans télévision et écouteurs, 2016, 450X250X18 cm)



Dans cette même pièce, d'autres œuvres vidéos dialoguent, se font écho : L'une d'elles *Humanos derechos*, 2010, de Fernando Arias, nous donne à voir un combattant de l'armée colombienne en treillis militaire, debout, le regard dirigé vers la caméra. Petit à petit, celui-ci se déshabille jusqu'à apparaître complètement nu devant le spectateur. A chaque couche de vêtement enlevé, celui-ci marque un temps d'arrêt reprenant sa position initiale, jambes écartées et bras croisés sur son ventre. Cette vidéo nous montre la transition du soldat à l'homme, de l'individu à l'individualité. Ainsi, en tant que soldat, celui-ci appartient à l'imaginaire comme au corps militaire dans la réalité, n'apparaissant plus comme un citoyen exprimant son libre arbitre. Cette œuvre est littéralement une mise à nu du soldat, qui se montre dans toute sa vulnérabilité, exprimant ainsi comme un aveu aux spectateurs.



Fernando Arias, *Humanos derechos*, 2010, vidéo, détail

Mais c'est aussi un moyen de redonner une humanité à ces soldats qui ont perdu leur individualité, et que l'on peine à imaginer comme des personnes quelconques. D'autres œuvres de l'exposition abordent cette notion d'humanisation, comme pour remettre les compteurs à zéro et considérer les individus non plus comme membres des FARC mais comme des Colombiens. La salle *Absurde horreur* contient plusieurs œuvres photographiques de Frederico Rios dont l'une est une collection de photos polaroids montrant des portraits en pied de soldats, hommes et femmes. Sous chaque portrait apparaît leur prénom en écriture manuscrite. Sur chaque visage le spectateur pose alors, avec le nom, une histoire et une individualité. Cela nous rappelle que l'humanité passe par un visage, un corps, un nom que fixe la mémoire. La photo et la vidéo apparaissent donc ici comme des témoignages directs du conflit, matérialisant ses acteurs et ses victimes par l'image qui parle d'elle-même.

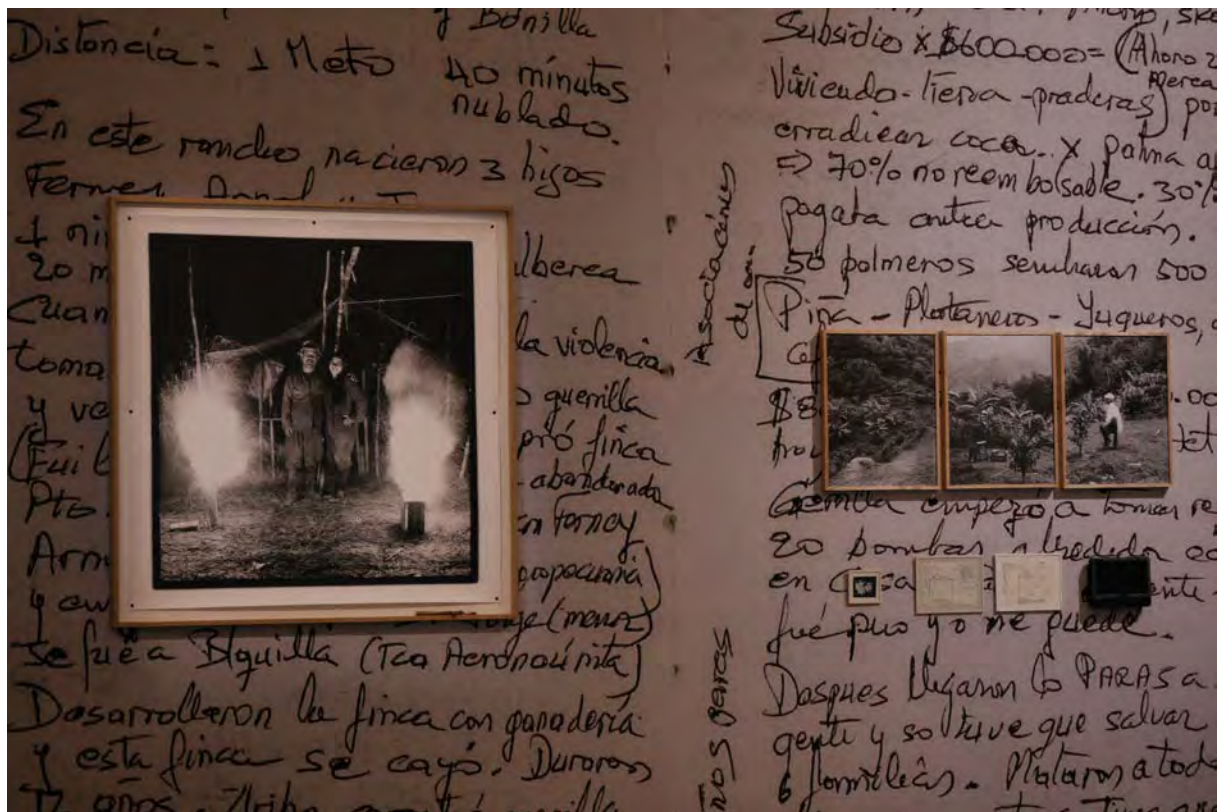


Figurines représentant le soldat de la vidéo de Fernando Arias (2010)



Federico Rios, *Polaroids Farc*, 2006

Toutes les œuvres de *Medellin, une histoire colombienne* dialoguent entre elles pour faire surgir des thématiques portant sur l'oubli, la mémoire et le pardon, mais visant à redonner la parole à travers l'image et l'objet. L'expression artistique est ici le témoignage de souffrances collectives et multiples d'où surgit pourtant l'espoir d'une future union : un art contre l'oubli, et support de réconciliation.



Marcos Avila Forero (1983 -) photographies argentiques

A gauche *Montanita Zvtn, Alias Maria y Oscar*, photographie avec douilles de balles, 100 X 100cm

A droite, *Estenopeicas rurales familia Barreto Bonilla San Luis de Oaca*, 2015, photographie sur fond de carnets manuscrits agrandis 52X 52 cm

Photographies : M. Quentin Bernet

Rédaction : Mme Isis Thursch

Direction du travail de préparation des médiations, coordination et relecture : M. Eric Vidal

Relecture : Mme Nathalie Cournarie, M. Eric Vidal

Etudiants médiateurs : M. Quentin Bernet, Mme Alice Dubreuil, Mme Coline Féa, Mme Lucie Gillet, Mme Clémentine Villas

Sous la direction de Mme Annabelle Ténèze, directrice du FRAC-Musée des Abattoirs et de
Mme Laurence Darrigrand, responsable du service des publics