

Vers une taxonomie de la mémoire. Pratiques artistiques colombiennes sur la reconstitution de faits historiques

Virginia de la Cruz Lichet *

Résumé : En raison du *Bogotazo* (1948), l'histoire de la Colombie se résume à l'histoire d'un conflit armé où la violence devient la toile de fond. Dans ce contexte, les traumatismes de la société forment une sorte de mémoire collective qui configure une nouvelle cartographie de la douleur. En réponse à cela, les artistes colombiens parlent de l'Art comme d'un langage à contre-courant, cherchant à créer un espace de réflexion pour la réparation. De nombreuses pratiques artistiques, souvent des installations multimédia, leur permettent d'entrecroiser différents temps. Ces œuvres environnantes créent alors un discours contre-hégémonique, soit un acte de résistance face à la réalité de ce contexte.

Mots clés : Histoire - Temps - Mémoire - Installations multimédia - Colombie.

[Résumés en espagnol, anglais et portugais sur les pages 65-66]

(*) Docteur en Histoire de l'Art, Université Complutense de Madrid, 2010. Professeur-chercheur d'Histoire de l'art en Licence d'Arts Plastiques et de Design, UFV, Madrid 2010/2015- et au département d'espagnol et LEA, Université Rennes 2, France, 2016-2018. Sous-directrice de la Galerie Rafael Pérez Hernando, Madrid, 2008/2011. Elle réalise actuellement sa deuxième thèse de doctorat intitulée "Mémoire et identité : construction, reconstruction à travers l'art contemporain colombien, des années 1960 à nos jours" à l'Université Rennes 2. Depuis 2003 elle a été membre de différents projets de recherche et a réalisé des séjours de recherche à l'étranger. Elle est aujourd'hui également commissaire d'exposition et critique d'art. (Voir CV en espagnol sur p. 65)

Introduction

En raison du *Bogotazo* (1948), l'histoire de la Colombie se résume à l'histoire d'un conflit armé où la violence devient la toile de fond. Dans ce contexte, les traumatismes de la société apparaissent comme une sorte de mémoire collective qui configure une nouvelle cartographie de la douleur. En réponse à cela, les artistes parlent de l'Art comme d'un langage à contre-courant, cherchant à créer un espace pour la réparation qui permet la réflexion ; des faits qui, par ailleurs, doivent être reconstitués car l'Histoire doit être réécrite. Dans cette démarche d'exploration et de taxonomie des différents récits, de sélection des faits historiques qui sont partie intégrante de l'histoire de la Colombie et qui rendent

mémoire aux victimes, les artistes utilisent un processus archéologique de récupération du temps et des narrations pour reconstituer les faits. De nombreuses pratiques artistiques, souvent des installations multimédia, s'appliquent à entrecroiser différents temps. Ces œuvres environnantes construisent un discours contre-hégémonique qui se présente comme un acte de résistance face à la réalité de ce contexte et permettent d'élaborer de nouvelles temporalités convergentes. Les artistes réécrivent ainsi cette *autre* histoire, amenant le passé au présent pour pouvoir l'interpréter à nouveau.

Pour cela, les faits opèrent comme des indices qui prennent tout leur sens dans un récit chronologique d'événements passés. Dès lors, les artistes deviennent un outil sociologique et historique puisqu'à travers leurs œuvres, ce sont finalement de nouvelles histoires des souffrances vécues que nous pouvons nous représenter. La Colombie, en situation de crise depuis plus de soixante ans, se trouve aujourd'hui dans une période d'incertitude en raison de la signature d'un traité de paix qui a mis plus de quatre ans à être rédigé à La Havane (Cuba) et qui n'a pas été validé par les Colombiens lors du référendum du 2 octobre 2016. Or pour retrouver la paix, il semble nécessaire de récupérer cette histoire afin de revoir la manière dont elle a été écrite à partir d'un discours hégémonique. Dès lors, la Colombie se présente sous un angle beaucoup plus complexe, prise en étau dans une violence qui n'est pas simple à définir et qui ne peut être réduite à une seule modalité ou à un terme trop général. 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 conflits. Depuis les années 1990, le nombre de victimes s'accroît et dépasse celui des morts par conflits de guerre. C'est ainsi que cette réalité colombienne a été nommée "la sale guerre" ou encore "la guerre contre la société¹", faisant allusion à une crise humanitaire réelle. (Ruiz Guerra, 2005)

Stratégie n° 1 : L'évidence du crime et la reconstitution des faits

Dans un pays ayant vécu un état de violence quasi permanent depuis plus de soixante-dix ans, les artistes se sont appliqués à dénoncer les ravages des crimes. Cette violence faisant partie intégrante du quotidien, la société a développé une grande capacité de résistance à son égard, tel que l'indique le rapport *Basta ya*². Si l'année 1948³ est considérée par tous comme le début de cette ère à la suite de l'assassinat de Jorge Eliécer Gaitán et la révolte consécutive de *El Bogotazo*, cette période est plus qu'une simple confrontation entre les Libéraux et les Conservateurs, connue depuis la fin du XIX^e siècle. Une des pratiques les plus répandues dans l'expression de cette violence et des crimes commis est la "figure du disparu". Le *Registro Único de Víctimas* [Registre Unique de Victimes] (RUV) de la *Unidad de Atención y Reparación Integral a las Víctimas* [Unité de service et de réparation aux victimes] a indiqué en 2013 que le nombre officiel de civils morts à cause du conflit depuis 1985 était de 166069. Il faut cependant ajouter à ce chiffre les 11 238 victimes entre 1958 et 1985 et les 40 787 combattants morts sur le terrain. En conséquence, nous pouvons dire que le conflit armé a fait plus de 220 000 morts recensés, dont 81,5% de civils et 18,5 % de combattants. (GMH, 2013, p. 32) Malheureusement ces chiffres officiels ne sont pas

réels. Beaucoup de ces assassinats n'ont pas encore été révélés par leurs auteurs et le chiffre des portés disparus, présumés morts, n'est pas comptabilisé. Par ailleurs, une autre réalité indéniable a changé la physionomie du territoire colombien : les "déplacés", près de 6 millions de personnes (GMH, 2013, p. 34). À cela il faut inclure en tant que victimes de guerre les personnes ayant subi des violences sexuelles, des tortures, les séquestrés, etc. (Sofsky, 1996, pp. 155-170). Le *Registro Nacional de Desaparecidos* [Registre National des Disparus] a chiffré en novembre 2011 à 50 891 le nombre de disparitions, parmi lesquelles plus d'un tiers de disparitions forcées. Cette ampleur ne peut être comprise lorsque nous constatons que ce chiffre dépasse amplement celui enregistré durant les dictatures militaires dans d'autres pays d'Amérique Latine comme par exemple les 485 disparitions forcées du Paraguay entre 1958 et 1988, les 979 du Chili entre 1973 et 1990 ou encore les 9 000 en Argentine entre 1976 et 1983 (GMH, 2013, pp. 30-110).

Il faut préciser que le statut de "disparu forcé" (*desaparición forzada*) est défini par le GMH (2013) comme toute personne qui a été privée de liberté et qui est portée disparue. Il ne s'agit pas d'un kidnapping puisque l'assaillant ne demande aucune rançon et ne se met pas en contact avec la famille. Cette modalité de violence est la plus difficile à mesurer par son invisibilité dans les médias, peu reconnue par les autorités compétentes, car il y a une intention claire de rendre invisible les faits par les acteurs armés: "l'on savait que lorsque quelqu'un disparaissait, toute la famille mourait à petit feu" (p. 57), déclare une femme en 2010 à San Carlos, Antioquia. La dissimulation de ce crime et sa reconnaissance presque inexistante s'explique par trois éléments : la confusion de ce délit avec l'homicide ou l'enlèvement ; la minimisation de son impact face à la nature spectaculaire et la grande visibilité d'autres crimes comme les massacres ou les actions de guerre; la difficulté ou l'impossibilité de dénoncer les faits en raison des pressions subies par les responsables de ces crimes. La disparition forcée devient, dès lors, un crime contre l'humanité selon le Droit International et a été la pratique de violence la plus fréquente lorsque l'on optait pour une stratégie d'invisibilité et consistant à semer la terreur (GMH, 2013, p. 58).

Pour cela, l'usage des fosses communes et des disparitions dans les fleuves n'était qu'une stratégie pour faire disparaître les corps. Entre 2005 –date de la Loi *Justicia y Paz* [Justice et Paix]– et 2012, 4809 cadavres ont été retrouvés, exhumés de fosses communes, et ce n'est que la partie apparente de l'iceberg, explique-t-on dans le rapport (GMH, 2013, p. 247). Ces données peuvent rendre compte de l'ampleur de la tragédie vécue et du rôle des artistes lorsqu'ils affrontent ce sujet. C'est donc dans ce contexte que certaines œuvres prennent tout leur sens, comme *Levantamientos* [Levée du corps] (1987), où Óscar Muñoz accroche au mur deux dessins sur papier de 140 x 140 cm, obtenus par des frottages de carrelage à l'aide de graphite (Garzón, 2005, p. 57). La technique d'accrochage est sans doute ce qui met le plus en évidence cette idée d'une représentation de la scène du crime. Le support n'est pas encadré, et le papier, partiellement fixé au mur, retombe sur lui-même se décrochant, comme les affiches dans les rues lorsqu'elles commencent à se décoller et laissent voir leur verso. Dans cet accrochage, contrairement aux habitudes, la diagonale l'emporte sur les lignes orthogonales. À ce sujet, le titre de l'œuvre est révélateur : *Levantamiento* peut être traduit par "soulèvement" ou par "levée", et il peut en ce sens être associé à la levée du corps, du cadavre. Nous sommes face à la scène de crime. L'œuvre accrochée au mur présente une image d'un sol de carrelage avec ce qui est supposé être un corps recouvert d'une

toile blanche. Cependant, la perspective est ici basculée, voire même décalée dans l'espace. Le titre peut également faire référence au soulèvement, c'est-à-dire à l'idée de déplacement et de rébellion. On déterre le mort, le cadavre ressurgit, menaçant le spectateur "d'un regard qui fait vaciller l'ordre arbitraire des valeurs et plus profondément l'ordonnement symbolique de la représentation" (Baudry, 1998, pp. 253-266). Cette série s'insère parfaitement dans une réflexion menée par Óscar Muñoz durant cette période, comme avec *Tiznados* [Noircis] (1990), en référence à des corps marqués par la mort. Son point de départ était des photographies qu'il avait collectées durant plusieurs années et qu'il transposa sur bois à l'aide de plâtre, de charbon et de papier. L'artiste explique :

Cette série représentait des corps très abstraits, des cadavres photographiés avec le flash. On voyait des images très illuminées car la lumière sans pitié dévoilait tout. Ce qui m'intéressait n'était pas d'apporter un témoignage du crime, mais de me rapprocher des derniers résidus qui restent sur la scène, en tant que vestiges. C'est là que l'on remarque quelques dernières fissures, des accidents, des traces, comme le dernier bastion où la poussière est piégée (Garzón, 2005, p. 57).

Dès lors, la scène du crime, devient également la scène de la remémoration des faits. Dans l'ouvrage *Écorces* de Georges Didi-Huberman –un photo-essai qui se présente comme une poétique de l'oubli et de l'acte de faire mémoire– la trace devient l'évidence du crime, en tant que trace de l'inhumanité. À ses yeux, l'inhumanité réside dans un excès de barbarie qui, ne l'oublions pas, se réfère à un manque de civilisation, mais surtout à un acte cruel. La visite de Georges Didi-Huberman (2011) à Auschwitz-Birkenau met en évidence une réalité historique dont la trace semble disparaître peu à peu et qu'il importe de conserver afin de faire une archéologie de la barbarie et de la violence. Résumant son projet, il écrit :

C'est la tentative d'interroger quelques lambeaux du présent qu'il fallait photographier pour voir ce qui se trouvait sous les yeux, ce qui survit dans la mémoire, mais aussi quelque chose que met en œuvre le désir, le désir de n'en pas rester au deuil accablé du lieu. C'est un moment d'archéologie personnelle, une archéologie du présent pour faire lever la nécessité interne de cette déambulation. C'est un geste pour retourner sur les lieux du crématoire V où furent prises, par les membres du *Sonderkommando* en août 1944, quatre photographies encore discutées aujourd'hui. C'est la nécessité d'écrire –donc de réinterroger encore– chacune de ces fragiles décisions de regard (quatrième de couverture).

Se sentant comme un élément de cette histoire, sans l'avoir vécu personnellement, Didi-Huberman fait partie de la génération de la post-mémoire, celle qui n'a pas vécu le traumatisme mais en a hérité (Hirsch, 2012). Ce n'est que cette seconde génération qui va permettre de reconstruire le récit, la mémoire et l'histoire. Comme le déclare Ernst van Alphen, la mémoire est dans un premier temps intrinsèquement indicielle, pour qu'il y ait finalement une construction (Hirsch, 2008, pp. 107-109). Il est donc nécessaire de s'arrêter

sur les détails –en tant que traces– de la petite histoire pour ainsi pouvoir se remémorer la grande Histoire :

J'ai posé trois petits bouts d'écorce sur une feuille de papier. J'ai regardé. J'ai regardé en pensant que regarder m'aiderait peut-être à lire quelque chose qui n'a jamais été écrit. J'ai regardé les trois petits lambeaux d'écorce comme les trois lettres d'une écriture d'avant tout alphabet. Ou, peut-être comme le début d'une lettre à écrire, mais à qui ? [...] Ce sont trois lambeaux arrachés à un arbre, il y a quelques semaines en Pologne. Trois lambeaux de temps. Mon temps lui-même en ses lambeaux : un morceau de mémoire, cette chose non écrite que je tente de lire, un morceau de présent, là, sous mes yeux, sur la blanche page; un morceau de désir, la lettre à écrire, mais à [...] Que pensera mon enfant lorsqu'il tombera, moi mort, sur ces résidus ? (Didi-Huberman, 2011, pp. 9-10)

Il faut donc partir des faits. Dans *Atrabiliarios* (1992-1993), l'artiste Doris Salcedo part de l'identification des corps des fosses communes grâce à leurs vêtements et, plus particulièrement, à leurs chaussures –paires ou dépareillées, d'homme et de femme– ; métaphore cette fois des différentes tentatives d'identification des corps retrouvés au début des années 1990 (Pricenthal, 2000, p. 49). Elle réalise une œuvre qui s'incruste littéralement dans le mur de la salle d'exposition, simulant des niches funéraires comme s'il s'agissait d'une mise en vitrine. Ces niches sont creusées dans le mur et recouvertes d'une fine pellicule –de peau d'animal– cousue avec du fil chirurgical, évoquant ainsi les points de suture d'une autopsie. Cette métaphore de la scène du crime, cette recherche des indices afin de les rendre enfin visibles, répond presque à un processus archéologique de collecte, de taxonomie et d'exposition.

La stratégie pour rompre avec l'anonymat des disparus employée par Doris Salcedo dans *Atrabiliarios* est très efficace. Cette représentation métonymique du corps crée une émotion intense chez le spectateur –identifiée comme de la compassion par Daniel Jerónimo Tobón Giraldo (2014, pp. 120-128)–, qui non seulement est renvoyé à la scène du crime, donc à l'acte violent, mais est également confronté au moment de la récupération des corps (Merewether, 1998, p. 19). L'artiste présente chaque chaussure sous un voile qui à la fois est translucide et empêche de distinguer son contenu, métaphore de cette difficulté d'identification des corps. La présentation de ces chaussures usées, parfois dépareillées, nous indique que l'artiste veut insister sur ces fragments d'identités qui se présentent à nous souillées, torturées, désincarnées, où ce qui reste n'est qu'une trace contaminée et qui vraisemblablement révèle la présence de corps maltraités. Elle nous montre ainsi les effets de la guerre, comme le faisait Goya dans ses *Desastres de la Guerra*. Nous ne sommes pas face à une représentation de la violence en soi, mais face à une proposition provocante mettant en présence l'acceptation de la mort, presque en tant que rédemption, comme le décrit Ivonne Pini (2001, pp. 132-133), et le rôle souvent passif des espaces consacrés à l'art –galeries et musées– limités à devenir des dépôts de l'oubli, car l'horreur n'est pas seulement dans l'acte violent mais aussi dans celui de son oubli. Doris Salcedo a été particulièrement explicite sur le sens de cette œuvre :

Atrabiliarios est basé sur l'expérience de personnes qui ont disparu. Lorsqu'une personne chère disparaît, chaque chose s'imprègne de la présence de cette personne. Chaque objet, mais également chaque espace, est un souvenir de son absence, comme si l'absence était plus forte que la présence. Aucun espace n'est épargné, et il n'y a pas une seule partie de la vie de chacun qui n'ait été corrompue par la tristesse (Basualdo, 2000, p. 16).

Ainsi, devant ces récits mis sous silence, l'objet se fait présent, en tant que témoignage, comme un processus de conservation d'histoires qui n'ont jamais été racontées. La trace devient alors l'objet de ressouvenance⁵. Doris Salcedo représente les traces de cette violence à travers des installations qui sont exposées en tant que simulacres de caveaux, en tant que traces de l'individu absent, assassiné ou disparu, qui sait ? Comme le souligne Mary Ann Doane (2000) "les indices font toujours référence à des unités singulières, individus ou événements uniques" (p. 100). Dans les deux cas, nous sommes dans un processus de lecture stratigraphique. La douleur est proportionnelle à la somme de violences subies et son émergence est une menace redoutable pour le sentiment d'identité (Le Breton, 2006, p. 25). Sous cet aspect morbide des corps retrouvés, il y a la présence de maltraitance du corps récupéré par la société. Un corps révélant les indices de la torture, qui fait surface, se laissant enfin voir. Le travail de Juan Manuel Echavarría, dans *Retratos* (1996) et *Corte de florero* (1997), révèle la présence de cette violence mais d'une manière assez subtile.

Je pense que lorsque j'étais enfant, les années 1950, est une période qui s'appelle la "Violencia" en Colombie... Et moi je me souviens que chez moi il n'y avait pas de télévision à l'époque et [...] mon premier contact avec la violence a été par la radio. Et on parlait des entailles qui étaient faites aux cadavres, *corte de corbata*, *corte de franela* [entaille de cravate, entaille de flanelle], et moi je savais que mes parents parlaient de ces entailles et de la brutalité de la violence [...] et cela m'a marqué [...]. Je crois que j'avais besoin d'arriver inconsciemment à cela. Je ne sais pas d'où m'est venue l'idée de travailler avec des ossements humains [...] Et je ne sais pas d'où m'est venue l'idée de présenter des fleurs avec des ossements humains [...]⁶.

Si dans *Retratos* nous retrouvons des photographies de mannequins avec le crâne cassé, comme l'artiste les avait vus dans les magasins colombiens, dans *Corte de florero* nous sommes face à une réalité reconstruite. Dans cette dernière, l'artiste présente des coupes d'ossements humains sous l'aspect de planches botaniques reproduisant des plantes dessinées pour l'étude scientifique. Une transformation de l'image des os en une représentation autrement plus esthétique, est présentée au spectateur sous cette apparence de composition florale. Cette transposition de l'image crue de la mort, camouflée par une représentation qui montre sans montrer la réalité colombienne, devient la stratégie artistique choisie pour rendre hommage aux centaines de corps maltraités dans le passé, ayant perdu tout signe d'identité, dans le but de retrouver une représentation "belle" des restes et leurs redonner un nouveau corps métaphorique et esthétique. Le titre fait à nouveau référence à la période de violence qui allait de 1948 à 1964, période caractérisée par la pratique d'une

série de mutilations connues comme les *cortes* [découpes]. Ceux-ci consistaient en un démembrement du corps et en sa réorganisation conformément à des codes particuliers. Le *corte de florero* [découpe en forme de vase] visait à éliminer la tête de l'individu, puis à utiliser la cavité laissée par celle-ci comme l'ouverture d'un vase où étaient insérés les bras et les jambes de la victime en guise de bouquet (Tiscornia, 1998, p. 8). Juan Manuel Echavarría s'intéresse à ces images paradoxales qui fonctionnent comme des métaphores d'une violence anesthésiée. N'avons-nous pas l'habitude de nous anesthésier face à la douleur ? Les *cortes* sont des rituels, en tant qu'actes de transgression avec la mort, car le bourreau veut montrer son pouvoir absolu sur cette dernière.

Comme l'indique Ana Tiscornia (1998, p. 10), l'artiste cherche à traiter le thème de la violence et de sa complexité par un langage artistique et conceptuel. Ainsi, il réordonne ou reconstitue ces corps démembrés, leur donne une nouvelle forme et ce faisant, comme s'il s'agissait d'une malédiction, tente de conjurer le mauvais sort qui sévit sur la Colombie. L'assemblage des ossements humains selon un système de représentation évoquant les fleurs permet de fermer la boucle. Ce que les bourreaux ont pu altérer, l'artiste tente de le réparer, sans pour autant aspirer à retrouver le monde avant l'horreur. L'artiste sait qu'il ne peut effacer la trace de l'horreur, mais essaie de réparer –dans le sens de prendre soin, de soigner– une réalité ensanglantée par la terreur et les corps meurtris par cette violence. L'ironie de cette série se trouve dans la manière dont il associe la beauté de la flore colombienne et sa fragilité à la brutalité et l'horreur des assassinats, des massacres et des mutilations infligés aux corps, de façon littérale et métaphorique, car c'est à travers le corps social que l'image de la victime devient celle d'une réparation collective, accentuée par cet aspect esthétique que nous pouvons retrouver dans l'œuvre.

Il faut rappeler qu'une des expéditions les plus importantes du Royaume d'Espagne a eu lieu entre 1783 et 1808 : *la Real Expedición Botánica* de José Celestino Mutis au Royaume de Nouvelle Grenade. Cette expédition botanique a lieu à l'époque de l'Illustration où l'intérêt scientifique prend une place importante en Europe puis à une période historique qui marque également la fin de ce colonialisme. Mais comme l'affirme ironiquement l'artiste, le début de l'indépendance sera aussi le début d'un cycle vicieux de guerres qui persistent encore de nos jours en Colombie⁷ (Tiscornia, 1998, p. 10-11). Ces fleurs en os créant des espèces morbides et imaginaires⁸, s'accompagnent d'une légende avec les vrais noms en latin de la flore colombienne. Ainsi une taxonomie botanique s'établit parallèlement à la taxonomie des *cortes*, bien connue en Colombie. Cette analogie entre ces assemblages floraux et les planches botaniques du XVIII^e siècle, crée des images étranges dignes de figurer dans les Cabinets de Curiosités du XVI^e siècle et XVII^e siècle. À cela s'ajoute un glossaire d'adjectifs inventés par l'artiste accompagnant les noms réels des plantes colombiennes. L'élément textuel accentue cet aspect à la fois d'hybridité et de bizarrerie de l'œuvre, avec par exemple des noms comme : *Aloe Atrox*, *Anthurium Nefandum*, *Anthurium Putridum*, *Passiflora Sanguinea*, *Anthurium Mutilatum*, *Cattleya Afflicta*, *Orquis Lugubris*, etc.⁹ (Durán Gamba, 2008, p. 120). Ces 36 photographies et les 36 légendes descriptives, unissant beauté et horreur, douceur et sadisme, fragilité et brutalité. Mais le langage employé par Juan Manuel Echavarría, comme par tant d'autres artistes colombiens, est plus subtil, délicat même, bien que le résultat final reste dur dans ses propos, transparent dans la vérité qui est révélée. Il y a une certaine perversité visuelle dans ces œuvres.

Je crois que la beauté dans mon travail est un moyen, jamais une fin, car à ce moment là je tomberais dans le piège de l'art pour l'art. Je cherche la beauté pour accrocher le spectateur, pour qu'il se rapproche de l'œuvre et, qu'une fois placé face à elle, peut-être –et je l'espère– il puisse réfléchir. Plus spécialement avec une série comme *Corte de florero* où l'on voit des planches qui ressemblent à des dessins botaniques d'une grande beauté, elles attirent, mais ensuite, lorsque le spectateur découvre qu'il s'agit d'ossements humains, soudain à partir de ce moment les questions commencent à surgir (Herzog, 2004, p. 180).

Stratégie n° 2 : Le devoir de mémoire comme acte de résistance

Si la photographie a été à l'origine associée à l'idée d'une preuve de la réalité, un document considéré comme *vera icon* de la Modernité, elle a été peu à peu mise en examen à ce sujet. Pour reprendre les termes de Hans Belting (2007, p. 270), la photographie a été un jour une "marchandise de la réalité", et est donc devenue suspecte. Pour lui, il ne s'agit même pas d'un mécanisme qui capte la réalité mais d'un outil qui synchronise notre regard avec le monde. Ainsi la photographie serait plutôt le reflet de notre regard changeant face au monde et le regard porté vers nous-mêmes. En conséquence, l'image est un instrument de connexion, de synchronisation avec un fait du passé et donc avec le monde lui-même. Citant Charles S. Peirce, Rosalind Krauss (1990) affirme :

Si l'on peut peindre un tableau de mémoire ou grâce aux ressources de l'imagination, la photographie, en tant que trace photochimique, ne peut être menée à bien qu'en vertu d'un lien initial avec un référent matériel. C'est de cet axe physique, sur lequel se produit le procès de la référence, dont parle C. S. Peirce quand il se tourne vers la photographie comme vers un exemple de cette catégorie de signes qu'il nomme "indiciels". [...] Et Peirce donne à cette classe de signes le nom d'"indice" (p. 77).

Charles S. Peirce établit une taxonomie des signes¹⁰, entre les icônes qui maintiennent une relation de ressemblance avec le référent, les indices qui instaurent une certaine référence à partir de la trace, puis les symboles. Ces trois niveaux de référence peuvent être mis en relation avec la pensée de Georges Didi-Huberman (2011) lorsqu'il écrit : "Ce que l'écorce me dit de l'arbre. Ce que l'arbre me dit du bois. Ce que le bois, le bois de bouleaux, me dit de Birkenau" (p. 67). N'est-il pas en train de parler des indices de ce qui reste dans les camps de concentration ? Dans *Écorces*, Georges Didi-Huberman nous parle de la recherche du crime et de l'acte de faire mémoire, cette fois, de façon particulière et intime. Et dans cet acte de faire mémoire, Doris Salcedo (2007) nous donne des indices. Elle déclare : "Le 6 et 7 novembre 2002 je ferai un acte de mémoire pour signaler les événements tragiques qui ont eu lieu au Palais de Justice de Bogotá le 6 et 7 novembre 1985" (p. 83). Il s'agit d'un acte d'intention, d'une proclamation, d'un présage sous la forme d'un symptôme. Le mal-être de celui qui reste est le symptôme d'une souffrance difficile à pallier. Le

symptôme, selon Georges Didi-Huberman (1995), ne répond pas aux mêmes exigences de visibilité ou de clarté que le signe : “[...] le signe est un objet, le symptôme est un mouvement” (p. 199). Si le *signe* est une forme indicielle, une trace, une preuve, comme nous l’avons vu dans les différentes “scènes de crimes” de la première partie, le symptôme est un présage de ce qui peut arriver et non pas la trace de ce qui a été. Georges Didi-Huberman (1995) insiste sur le caractère dynamique du symptôme, qui est, dans l’image, ce qui travaille. Le symptôme est un mouvement, il est *symptōma*, “ce qui choit avec” (p. 200). Dès lors, précise-t-il :

En aval, donc, du symptôme “séméiologique” classique, nous pouvons nous attendre à retrouver chez Freud cette originaire dissociation du symptôme (présentatif, mouvementé, déformant) et du signe (représentatif, fixé dans une forme articulable, voire dans une “portrait-robot” : ainsi, ce que tu mettais en cause [en dialogue avec Patrick Lacoste] dans le symptôme comme “signallement”, je ne le nomme donc pas, quant à moi, “symptôme”, mais “signe du symptôme” un symptôme mis en représentation pour une idée. (p. 200)

Ce concept que Didi-Huberman emprunte à Sigmund Freud, doit, selon lui, permettre au penseur de rendre compte des mouvements de sens –souvent jugés incompréhensibles parce que paradoxaux– qui persistent secrètement dans les œuvres d’art (Hagelstein, 2005, pp. 81-96). Les artistes dévoilent donc les symptômes de cette souffrance collective dans un geste contenu, à travers l’objet métonymique qui cesse d’être signe pour se mettre en mouvement et devenir enfin symptôme, tel que l’entend Georges Didi-Huberman. Dès lors, leurs actes dilapident les quelques lueurs du passé, “en faisant déterrer les morts de leur oubli sans révéler leur nom”, déclare Mieke Bal (2014, p. 208).

Nous avons pu observer différentes manières qui permettent aux artistes d’aborder le sujet délicat du conflit armé et du post-conflit colombien. Il n’y a pas encore de recul suffisant pour parler de ces événements traumatiques, bien que de nos jours le temps se soit accéléré et que cette distance se réduise chaque fois plus. Si le film d’Alain Resnais, *Nuit et brouillard* (1955) a été réalisé dix ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, il faudra attendre les années 1980 pour que sorte le film *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. En ce qui concerne le conflit colombien, les artistes sont aujourd’hui en train d’évoquer cette réalité traumatique presque en temps réel –ou du moins avant la fin de ce conflit. Mais cela n’a pas été toujours le cas. Il est vrai que si nous considérons l’installation de Doris Salcedo, *Noviembre 6 y 7* (2002), il aura fallu attendre dix-sept ans pour que l’artiste relate cet épisode de l’histoire de la Colombie. Des œuvres qui se situent dans la première décennie du XXI^e siècle n’auraient jamais pu voir le jour dans les années 1990 ou au début des années 2000, étant trop proches des événements qu’elles retracent. Elles ont pu être réalisées et exposées un peu plus tard, mais progressivement, sans pour autant se libérer de toute polémique et de toute critique au sein même de la société.

Dans cet effort pour mettre en place la réparation et afin de pouvoir avancer dans le deuil individuel et collectif, les artistes ont misé sur le fait de favoriser cette idée du collectif, dans la réparation et la justice. Le nombre très élevé de victimes –en incluant toute personne qui d’une façon ou d’une autre a souffert ce conflit, environ sept millions– repré-

sente presque 15 % de la population ; ce qui nous montre l'ampleur du problème. Le rituel devient donc une forme de cohésion et la stratégie adoptée par les artistes afin de rendre hommage et de sacrifier cet acte, de dénoncer les faits violents, mais également de mettre en place une certaine réparation collective en constituant une "*communitas* de la souffrance". L'usage des œuvres qui prennent la forme de *mémorial*, c'est-à-dire d'objets sacrés dans l'intention de rendre hommage aux victimes, apparaît comme une autre forme de réparation. La constitution de ces espaces d'interaction, rendant possible le rituel collectif du culte à la mémoire, aide cette souffrance contenue à se diluer. À l'instar de la veillée, cet accompagnement de la communauté est indispensable pour aider à faire ce deuil. À travers leurs œuvres, les artistes colombiens contribuent ainsi à la mise en place d'un espace facilitant ces étapes nécessaires à tout deuil. Par la même occasion, ils deviennent à leur tour les accompagnateurs des victimes. Ce rôle social a été incarné par certains artistes – consciemment ou inconsciemment – au sein même de la société colombienne.

Ces natures mortes rappellent les vies brisées ; elles se présentent en tant que cicatrices, comme des *memorabilia*, objets de remembrance des morts, demeurant présentes grâce à l'action de l'artiste qui produit des images solides, qui pèsent et se pétrifient. C'est cette corporéité qui devient source de réparation car l'épaisseur du corps –métaphorique–, loin de rivaliser avec celle du monde, comme affirme Maurice Merleau-Ponty (1964), est au contraire le seul moyen pour aller au cœur des choses, en les faisant chair :

Car le poids du monde naturel est déjà un poids du passé. Chaque paysage de ma vie, parce qu'il est, non pas un troupeau errant de sensations ou un système de jugements éphémères, mais un segment de la chair durable du monde, est prégnant, en tant que visible [...] (p. 164).

Comment rendre solide ce qui est éphémère, trop limité dans le temps pour que sa pesanteur demeure ? L'apparition et la disparition des chaises dans l'œuvre *Noviembre 6 y 7* de Doris Salcedo ne peut pas être qualifiée de monument, mais d'action ; une action de courte durée, une performance plutôt, un acte d'évocation comme le nomme Mieke Bal (2014, p. 219). Mais cette œuvre sera transformée en 2003 en sculpture pour la huitième Biennale Internationale d'Istanbul : ces "memory sculptures" ou sculptures de la mémoire font partie d'une mémoire en tant qu'expérience corporelle qui active le corps, l'espace et le temps, la présence et l'absence dans une relation complexe avec le spectateur. Elles défient les politiques de la rédemption, la spéculation de la mémoire et l'esthétisation d'une expérience traumatique. Et pourtant ces sculptures de la mémoire opèrent comme des inscriptions du temps et dans le temps, presque comme des déplacements temporels (Lauzon, 2017, p. 28). À ce sujet, rappelons-nous l'œuvre de Christian Boltanski *Missing House* (1990) : ce que nous voyons est une œuvre mémorielle, ce *site-specific* –comme celui de Doris Salcedo à Istanbul– devient une architecture indicielle insistant sur l'irréversible absence et la nécessité de commémoration. Sur une parcelle de terrain vide, située au 15/16 Grosse Hamburger Strasse, *Missing House* est un projet public relié à l'exposition *Die Endlichkeit der Freiheit*. Christian Boltanski parle de l'absence des habitants en portant notre attention sur le vide de cet espace qui, avant la guerre avait été occupé d'une façon fonctionnelle (Saltzman, 2006, pp. 92-93). Sur les murs latéraux l'artiste a

accroché des plaques portant des noms faisant référence aux allemands morts durant la guerre et apparus dans annonces nécrologiques de la presse. Nous sommes en présence d'une archive, des obituaires, cette fois prenant un caractère monumental et mémoriel. Mais Christian Boltanski souligne cette absence par le vide d'un espace qui "devrait" être habité et ce faisant insiste sur la blessure, la cicatrice qui marque la ville de Berlin, encore sous le choc. C'est un processus différent qu'emploie Doris Salcedo pour élaborer le même discours. Dans son œuvre, elle remplit l'espace, tout en laissant entrevoir les interstices. L'absence se trouve dans l'usage et l'accumulation des chaises vides. Nous retrouvons à nouveau un espace condamné, cloisonné, qui n'est là qu'en tant que monument mémoriel. De la même manière, l'œuvre *Relicarios* (2011-2017) de Erika Diettes se fait le cimetière métaphorique de tous ces corps disparus et l'exposition, un lieu pour faire le deuil. Après avoir collecté¹¹ des objets ayant appartenu aux personnes disparues, l'artiste les immerge dans des moules cubiques remplis de tri-polymère de caoutchouc, une substance visqueuse et translucide, afin de les "encapsuler". Une fois refroidi, le nouvel objet créé, un bloc translucide de 30 x 30 x 12 cm, emprisonne des effets personnels (Photo 1). L'installation se compose au total de 165 capsules, mettant de nouveau en évidence cette nécessité d'accumulation. Lors de l'inauguration en novembre 2016, la salle est devenue une chambre de veillée métaphorique, une salle lapidaire qui rappelle toutes ces disparitions forcées, toutes ces morts violentes et inutiles, en vue de remémorer l'ampleur de cette souffrance collective. Il s'agit la plupart du temps d'objets personnels des victimes –des enfants, des femmes et des hommes, conservés précieusement par leur famille– : comment comprendre qu'une mère confie à l'artiste l'objet qui est le plus précieux pour elle ? S'en détacher signifie renoncer à l'espoir de retour, comme l'exprime Christian Boltanski dans son exposition *Départ-Arrivée*. Dans *Relicarios*, les objets pris dans cette substance amniotique deviennent des reliques, des objets fétiches, contenant une charge émotionnelle lourde et même magique. Cette installation est, en réalité, une métaphore du deuil (Photo 2). L'artiste met d'ailleurs en place un rituel de donation où elle s'entretient avec chaque famille qui raconte son histoire, faisant l'adieu véritable avant de se dessaisir de ces objets. En tant qu'offrande, voire même en tant que sacrifice, ces objets sont offerts pour leur donner enfin la place qui leur correspond et restituer ainsi le statut de défunt de la victime.

Ouverture. À la recherche de la justice

Dans le contexte colombien, les artistes ont contribué à établir des processus référentiels et relationnels face aux événements marquants de leur histoire à partir d'éléments ponctuels et fragmentaires. Ainsi, la construction d'un ensemble relationnel et interconnecté amène le passé au présent pour redonner un sens au passé, à partir d'une vue surplombante qui nous place à une certaine distance pour élaborer des processus constructifs de la mémoire. Pour en arriver là, l'artiste s'applique, tel un enquêteur, à retrouver la trace du crime. Une reconstitution des faits du passé, à partir d'éléments fragmentaires, indiciels, comme les textes, les objets personnels, les témoignages oraux, est enfin possible. Ces traces deviennent donc l'élément générateur pour la mise en place de nouvelles narrations de cette histoire douloureuse. Dès lors, les artistes récoltent et agencent les éléments nécessaires

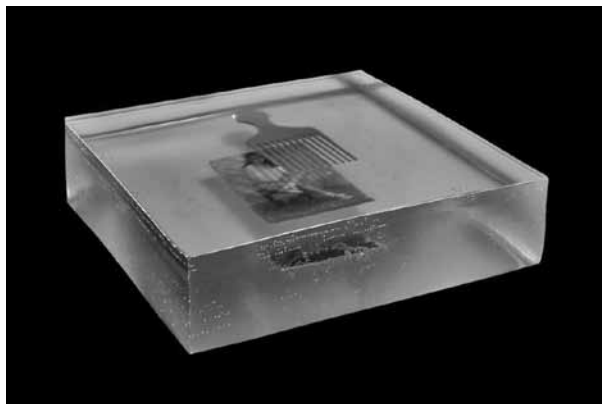


Photo 1. Erika Diettes.
Relicarios. 2012-2016. Courtesy
de l'artiste.



Photo 2. Erika Diettes.
Relicarios. 2012-2016. Vue
de l'exposition *Relicarios*
au Musée de Antioquia.
[09/11/2016 - 16/04/2017].
Courtesy de l'artiste.

afin de rendre possible le dévoilement de cette réalité violente, mais surtout cette justice réparatrice implorée par la population civile. En conséquence, ils se présentent comme des maillons entre les différents acteurs du conflit, entre les différentes voix, et créent par leurs actions et leurs gestes artistiques un territoire de dénonciation, de réparation et, pourquoi pas d'entente, nous disent certains d'entre eux. Il est évident que ces artistes affirment un parti pris et leur travail est souvent un art politique. Sous différentes formes, employant diverses stratégies, ils participent à la constitution d'une mémoire collective.

Pouvons-nous affirmer que l'œuvre révèle la vérité des faits auxquels elle fait référence ? Ou nous situons nous plutôt dans un Atlas subjectif qui peut être formulé, reformulé, selon la capacité d'association ou de dissociation du lecteur ? Pouvons-nous dire que les artistes colombiens ont adopté ce rôle d'historien, tel qu'un moderne Prométhée ? Doris Salcedo déclare: "Je veux créer une œuvre commémorative, mais très différente des monu-

ments traditionnels qui sont souvent nationalistes et monumentaux” (Jiménez Moreno, 2013, p. 110).

Les mythologies personnelles des artistes, des historiens, des écrivains peuvent atteindre une sphère plus revendicative car, comme l’indique Tzvetan Todorov (2015), le travail de l’historien, comme tout travail réalisé sur le passé, ne consiste pas seulement à établir des faits mais surtout à en choisir quelques-uns qui soient les plus marquants et significatifs pour établir un lien entre eux de façon à ce que ce travail de sélection soit orienté vers la recherche non pas de la vérité mais du bien (p. 49). Dans les archives de l’histoire, en tant qu’endroits métaphoriques des prospections, les traces demeurent. Il ne reste plus qu’à créer un processus systémique d’association et de dissociation capable de passer de l’individuel au collectif et vice versa, de configurer notre regard avec la distance suffisante pour lire ce qui est écrit entre les lignes.

Notes

1. Ces terminologies sont utilisées dans les ouvrages cherchant à définir et à caractériser la ou les modalités de violence que nous pouvons trouver en Colombie.
2. Le Groupe de Mémoire Historique est créé en 2007 dans le cadre de la Loi 975 de 2005, avec une commission nommée Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) sous la direction de Gonzalo Sánchez. Voir à ce sujet le Rapport général du Grupo de Memoria Histórica : GMH, *¡Basta ya! Colombia: Memorias de Guerra y dignidad*, Bogotá: Imprenta Nacional, 2013.
3. Ce rapport commence en 1958, bien que cette violence débute en 1948 : ce choix peut s’expliquer par le fait que le premier, *La violencia en Colombia*, s’arrête à cette date. En outre, la période 1958-1964 est marquée par une transition de la violence bipartite à une autre subversive, par l’irruption des guérillas et leur confrontation avec l’état.
4. Certains ouvrages font référence à de la peau de vessie de vache comme c’est le cas de la fiche technique de l’œuvre au MOMA. Voir sur le lien: <https://www.moma.org/collection/works/134303>
Mais dans de nombreux ouvrages, cela n’est pas spécifié, la légende indiquant simplement “peau animale”.
5. Selon le Littré, se dit de quelque chose qui revient à la mémoire. Mais également qui fait réflexion. Voir à ce sujet : Joan Gibbons, *Contemporary art and memory. Images of recollections and remembrance*, Londres / New York, Tauris, 2007, p. 74-77 et 93.
6. Entretien réalisé avec Juan Manuel Echavarría en août 2016.
7. Correspondance maintenue entre la commissaire de l’exposition *Corte de florero*, à New York, Ana Tiscornia et l’artiste.
8. Il faut savoir que Juan Manuel Echavarría est arrivé récemment à la photographie, grâce à l’écriture. Il était écrivain depuis des décennies, appartenant au mouvement du réalisme magique, caractérisant la littérature colombienne de la moitié du XX^e siècle.
9. En Amérique du Sud, l’une de premières expéditions botaniques a été réalisée et dirigée en 1783 par José Celestino Mutis. Alexander von Humboldt arrivera des années plus tard. Il aura parcouru environ 10000 kilomètres traversant une partie de la Cordillère des

Andes, par l'Amérique Centrale et l'Amérique du Sud. Ses études réalisées entre 1804 et 1827 sur les minéraux, les végétaux, les animaux, ainsi que des informations sur le climat et la géographie seront consignées dans les trente-six volumes de son ouvrage *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*.

10. Pour la définition de l'indice et du signe, voir également Peirce (1978), p. 29, notes 1 et 3.

11. Il s'agit plutôt d'une collecte car ce sont les membres de la famille du disparu qui cèdent à l'artiste des objets personnels de ce dernier pour la réalisation de l'œuvre. Pour cela, la famille procède à la donation de ou des objets à l'artiste et celui-ci s'engage à leur bon usage, c'est-à-dire en rendant hommage aux victimes. Information recueillie lors de l'entretien réalisé à l'artiste en août 2016.

Bibliographie

- Bal, M. (2014). *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*. Bogotá : HUS Hola.
- Basualdo, C. ; Princenthal, N. ; Huyssen, A. ; Celan, P. ; Levinas, E. ; Salcedo D. (2000). *Doris Salcedo*. Londres: Phaidon.
- Baudry, P. (1998). "Le corps défait". In L. Pearl (ed.), *Corps, Art et Société. Chimères et utopies* (pp. 253-266). Paris : L'Harmattan.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires / Madrid : Kantz.
- Didi-Huberman, G. (1995). "Dialogue sur le symptôme". *L'inactuel*, n° 5, pp. 191-226.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Écorces*. Paris : Minuit.
- Doane, M. A. (2000). *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, MA : Harvard University Press.
- Durán Gamba, M. (2008). *L'Expression de la violence dans l'art actuel en Amérique latine : notamment en Colombie, à Cuba et au Chili de 1995 à 2005*, [Thèse de doctorat, sous la direction de Marina Vanci-Perahim]. Paris : Université Paris 1.
- Garzón, D. (2005). *Otras voces, Otro arte. Diez conversaciones con artistas colombianos*. Bogotá : Planeta.
- Gibbons, J. (2007). *Contemporary art and memory. Images of recollections and remembrance*. Londres / New York : Tauris.
- GMH (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de Guerra y dignidad*. Bogotá : Imprenta Nacional.
- Hagelstein, M. (2005). "Georges Didi-Huberman : une esthétique du symptôme", *Δαίμων. Revista de Filosofía*, n° 34, pp. 81-96.
- Herzog, H. M. (ed.) (2004). *Cantos Cuentos Colombianos : Arte colombiano contemporáneo*. Zurich, Daros-Latinamerica AG.
- Hirsch, M. (2008). "The Generation of Postmemory". *Poetics Today*, 29 (1), pp. 103-128.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust*. New York, Columbia University Press.
- Jiménez Moreno, C. (2013). *La escena sin fin. El arte en la era de su big ban*, Murcia : Micromegas.
- Krauss, R. (1990). *Le photographique*, Paris : Macula.

- Le Breton, D. (2006). *Anthropologie de la douleur*, Paris : Métailié.
- Lauzon, C. (2017). *The unmaking of home in contemporary art*, Toronto / Buffalo / London, University of Toronto Press.
- Merewether, C. (1998). *Doris Salcedo*, New York : New Museum of Contemporary Art.
- Peirce, C. S. (1978). *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil.
- Princenthal, N. (2000). "Silence Seen", in N. Princenthal ; C. Basualdo ; A. Huyssen, *Doris Salcedo*, London : Phaidon Press.
- Pini, I. (2001). *Fragmentos de memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado*, Bogotá : Universidad Nacional de Colombia / Ediciones Uniandes.
- Ruiz Guerra, R. (Coord.) (2005). *Entre la memoria y la justicia. Experiencias latinoamericanas sobre Guerra Sucia y defensa de Derechos Humanos*, México : Universidad Nacional Autónoma de México.
- Salcedo, D. (2007). *Doris Salcedo: Shibboleth*. London : Tate Modern.
- Saltzman, L. (2006). *Making memory matter. Strategies of remembrance in Contemporary Art*. Chicago / London : The University of Chicago Press.
- Sofsky, W. (1996). *Traité de la violence*. Paris : Gallimard.
- Tiscornia, A. (1998). *Corte de florero*. New York : B&B International Gallery.
- Tobón Giraldo, D. J. (2014). "¿Recordar el dolor de los demás? Sobre arte, compasión y memoria". In J. Domínguez Hernández ; C. A. Fernández Uribe ; D. J. Tobón Giraldo ; C. M. Vanegas Zubiría (eds.), *El arte y la fragilidad de la memoria* (pp. 113-136). Medellín : Universidad de Antioquia.
- Todorov, T. (2015). *Les Abus de la mémoire*. Paris : Arléa.

(^c) Doctora en Historia del Arte –Universidad Complutense de Madrid, 2010–. Profesora en Bellas Artes y Diseño –UFV, Madrid, 2010/2015– y en el departamento de Español –Universidad Rennes2, Francia, 2016/2018–. Gerente de la Galería Rafael Pérez Hernando - Madrid, 2008/2011). Su segunda tesis doctoral en proceso se titula Identidad y memoria. Construcción / Re-construcción a través del arte contemporáneo colombiano –Université Rennes2–. Desde 2003 ha sido miembro de varios proyectos de investigación y realizado distintas estancias internacionales de investigación. A su vez, desde el 2011 realiza proyectos curatoriales y es crítica de arte.

Resumen: Desde el *Bogotazo* (1948), la historia de Colombia es conocida como la historia de un conflicto armado en el que la violencia ha sido el telón de fondo. En este contexto, los traumas de la sociedad terminan convirtiéndose en memoria colectiva, configurando una nueva cartografía del dolor. Como respuesta, los artistas hablan del Arte como un lenguaje a contracorriente, buscando crear un espacio reparador que permita la reflexión en torno a los hechos traumáticos. Muchas de las prácticas artísticas actuales en Colombia entrecruzan distintas tramas temporales mediante instalaciones multimediales y envolventes con el fin de elaborar un discurso contra-hegemónico que se presenta como un acto de resistencia ante la realidad que les rodea.

Palabras clave: Historia - Tiempo - Culto a la memoria - Instalaciones multimediales - Colombia.

Abstract: From the *Bogotazo* (1948), the history of Colombia is known as the history of an armed conflict in which violence has been the backdrop. In this context, the traumas of society end up becoming collective memory, configuring a new cartography of pain. In response, artists talk about Art as a language against the current, seeking to create a restorative space that allows reflection on traumatic events. Many of the current artistic practices in Colombia intersect different temporal plots through multimedia and enveloping installations in order to elaborate a counter-hegemonic discourse that is presented as an act of resistance to the reality that surrounds them.

Keywords: History - Time - Worship to memory - Multimedia installations - Colombia.

Resumo: Do *Bogotazo* (1948), a história da Colômbia é conhecida como a história de um conflito armado em que a violência tem sido o pano de fundo. Neste contexto, os traumas da sociedade acabam se tornando memória coletiva, configurando uma nova cartografia da dor. Em resposta, os artistas falam sobre a Arte como uma língua contra a corrente, buscando criar um espaço restaurador que permita a reflexão sobre eventos traumáticos. Muitas das atuais práticas artísticas na Colômbia cruzam diferentes parcelas temporais através de instalações multimídia e envolventes, a fim de elaborar um discurso contra-hegemonico que seja apresentado como um ato de resistência à realidade que os rodeia.

Palavras chave: História - Tempo - Adoração à memória - Instalações multimídia - Colômbia.

[Las traducciones de los abstracts al español, inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
