

# Congrès AFSP Paris 2013

## ST 51 : L'art comme indice et matrice des conflits armés

Johanna González (IEP-Bordeaux, Centre Émile Durkheim) ; [johisg@yahoo.com](mailto:johisg@yahoo.com)

Denis Lawson (Université Bordeaux4, CMRP-GRECCAP) ; [lawson\\_denis@yahoo.fr](mailto:lawson_denis@yahoo.fr)

Titre : L'art comme langage de la violence : La peinture et « La Violence » (1945-1960) en Colombie.

L'une des périodes les plus turbulentes de l'histoire récente colombienne est celle connue sous le nom de « La Violence » (1945-1960). Elle était caractérisée par l'affrontement entre les partis traditionnels (libéral et conservateur) et a fait au total, selon les estimations, « de 200.000 à 300.000 victimes (...) soit entre 1,1% et 1,7% de la population du pays »<sup>1</sup>. Il est possible que le nombre de victimes soit encore plus élevé parce que, comme le signale Germán Guzmán Campos, « l'orgueil a poussé les gens à enterrer leurs morts de façon rapide et secrètement pour cacher les pertes subies à l'adversaire »<sup>2</sup>.

La violence entre les partis politiques traditionnels avait commencé dans les années 1930 mais elle atteint une nouvelle intensité après l'élection du président conservateur, Mariano Ospina Pérez (1946-1950) qui succède à cinq gouvernements libéraux<sup>3</sup>. C'est surtout à partir du 9 avril 1948, avec l'assassinat de Jorge Eliecer Gaitán (chef des libéraux et candidat à la présidentielle pour la période 1946-1950), qu'une meurtrière vague de violence va se répandre dans tout le pays.

La violence éclot en ville avec le *Bogotazo* (coup de Bogotá), après qu'une foule mécontente de la mort de Gaitán ait pris d'assaut plusieurs édifices, symboles de la puissance publique. Seront incendiés, entre autres : le Palais de Justice, le Capitole (siège de la chambre des députés), des ministères, la Cathédrale, certaines églises, les principaux couvents (figure 2), les bureaux de plusieurs journaux, quelques collèges et lycées, les tramways de la ville (figure 4), des maisons de particuliers. Les manifestants « ivres de douleur, de vengeance et bientôt d'alcool, n'avaient aucun meneur, aucune organisation »<sup>4</sup> (figure 1). L'armée essaiera de contrôler la situation mais la police municipale (pro-gaitaniste) avait rejoint les émeutiers, et les combats vont se poursuivre rue après rue jusqu'au matin du 10 avril, quand le gouvernement parvint finalement à reprendre le contrôle de la ville. Rien qu'à Bogotá, l'émeute fit probablement plus de mille morts.

La violence se déplace ensuite à la campagne et en province où elle se prolonge jusqu'au 14 avril, quand l'armée réussit enfin à reprendre le contrôle. Mais elle ne s'arrête pas vraiment. Car partout des bandes armées conservatrices et libérales s'organisent. D'une part, « terrorisés

---

<sup>1</sup> Minaudier (Jean-Pierre), *Histoire de la Colombie : De la conquête à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 253

<sup>2</sup> Guzmán Campos (Germán), *La violencia en Colombia : parte descriptiva*, Cali, Ediciones Progreso, 1968, p. 49.

<sup>3</sup> Enrique Olaya Herrera (1930-1934), Alfonso López Pumarejo (1934-1938 et 1942-1945), Eduardo Santos (1938-1942), et Alberto Lleras Camargo (1945-1946).

<sup>4</sup> Santos Molano (Enrique), « 9 de abril de 1948: El día que mataron a Gaitán », *Revista Credencial Historia*, Edición 195, Marzo de 2006. Disponible sur : <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo2006/abril.htm>.

## Congrès AFSP Paris 2013

par l'émeute, les conservateurs, dès qu'ils le purent, s'employèrent à se venger de ceux du 9 avril (*nueveabrileños*), cette racaille qui avait bien failli les balayer. Des bandes formées de très jeunes gens sans emploi, des ouvriers des *haciendas* conservatrices, ou des gardes du corps des *caciques* conservateurs, commencèrent à passer à tabac les gaitanistes en vue, puis tous les libéraux qui leur tombaient sous la main, brûlant leur maisons, saccageant leurs récoltes »<sup>5</sup>. D'autre part, les paysans libéraux organisent des groupes d'autodéfense et des commandos de guérilla : « j'ai vu qu'ils attachaient un taureau dans un enclos et un conservateur dans un autre. Ainsi ligoté, ils frappaient le conservateur à coups de machette puis ils tuaient le taureau et cela, ils le montraient aux enfants pour qu'ils apprennent depuis l'enfance comment on tuait les 'godos' (conservateurs) »<sup>6</sup>.

L'une des particularités de la période de « La Violence » est son degré d'atrocité. Souvent, les groupes rivaux évitaient la confrontation directe et résolvaient leurs différends de manière indirecte à travers l'extermination de la population civile. « Il n'y avait alors aucune considération spécifique relative à l'âge ou au sexe, bien au contraire, plus la faiblesse était grande, plus les sévices étaient importants »<sup>7</sup>. Durant cette période, les groupes armés en présence « torturaient interminablement leurs victimes, violaient les femmes et les enfants devant toute leur famille, etc. L'aspect le plus impressionnant de « La Violence » était l'existence de rites sadiques, à la fois variés et strictement codifiés, pratiqués souvent (mais non exclusivement) après l'assassinat de la victime par arme à feu. Ces rites étaient destinés, plus à faire souffrir la victime, à humilier le cadavre, à rejeter symboliquement l'ennemi et à le ranger dans la catégorie des non-humains. La victime se trouvait privée des aspects visibles de son humanité, que ce soit par l'ablation d'un ou plusieurs organes, soit par la modification totale de son apparence, de son ordre extérieur »<sup>8</sup>.

De ce qui précède et dans l'optique de la problématique générale (le lien entre art et violence), nous pouvons nous demander quelle a été l'influence de « La Violence » sur l'art en Colombie et si celui-ci (l'art) a eu un rôle dans le conflit ? Mais avant tout retenons qu'« il existe entre art et violence d'indéniables affinités »<sup>9</sup>. L'art et la violence est un couple viable qui traverse le temps. Il imprime son sceau comme marqueur de l'histoire du monde quel que soit le lieu où on se situe. L'art comme une œuvre de l'esprit est une « copie du vivant empirique [mais qui a] cependant une vie *sui generis*, qui n'est pas simplement [son] destin extérieur »<sup>10</sup>. L'art peut être un récit de « l'inhumanité, d'une image bouleversante, intolérablement irradiante, qui propose une figure de l'inhumain »<sup>11</sup>. L'art, selon Louis-Vincent Thomas, a plusieurs rôles à jouer par rapport à la violence et la mort : idéalisation (l'œuvre d'art est un équilibre hors temps), purification (il s'agit d'exorciser les pulsions de mort ou de se libérer des angoisses), présentification (l'œuvre d'art permet de rendre présent dans la pensée les catastrophes ou la mort des hommes), ou seulement "l'art pour l'art" (c'est

<sup>5</sup> Minaudier (Jean-Pierre), *Op.cit.*, 2000, p. 256.

<sup>6</sup> Guzmán Campos (Germán), *Op.cit.*, 1968, p. 169.

<sup>7</sup> Sanchez (Gonzalo), *Guerre et politique en Colombie*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 199.

<sup>8</sup> Minaudier (Jean-Pierre), *Op.cit.*, 2000, p. 257.

<sup>9</sup> Baqué (Dominique), *L'effroi du présent. Figurer la violence*, Paris, Flammarion, 2009, p. 14.

<sup>10</sup> Adorno (Theodor W.), *Théorie esthétique* (Trad. Marc Jimenez) suivi de *Paralipomena. Théories sur l'origine de l'art. Introduction première* (Trad. Marc Jimenez), Paris, KLINCKSIECK, 1989, p. 19.

<sup>11</sup> Baqué (Dominique), *Op. cit.*, p. 11.

## Congrès AFSP Paris 2013

la « belle mort », une belle représentation de la mort). Il s'agit dans tous les cas d'exprimer la mort et la violence à travers l'harmonie artistique<sup>12</sup>.

Cependant, dans le cas colombien, quand on observe la production artistique (cinéma, théâtre, peinture, sculpture, musique...) des années 1945-1960, il semblerait que « La Violence » (en tant que phénomène) ait été un sujet tabou pour les artistes. Au niveau du cinéma et de la sculpture le sujet est presque inexistant<sup>13</sup>. Dans le domaine de la peinture, peu d'artistes ont décidé de « parler » de « La Violence » et ceux qui l'ont fait n'ont pas étudié (pour la plupart) le phénomène en tant que tel mais se sont concentrés sur des faits historiques précis comme le *Bogotazo* (Figures 1,2,3 et 4)<sup>14</sup>. Au niveau de la littérature, il y a eu une production abondante (autour de 70 romans écrits entre 1946-1966<sup>15</sup>). Mais la plupart de ces romans n'était que des chroniques, une énumération des massacres et des morts ou de la « communication politique » en faveur d'un parti. On retrouve très peu d'œuvres<sup>16</sup>, ayant essayé de comprendre « La Violence » (et la violence) ou de la saisir en tenant compte de sa variabilité. Il n'y a qu'au niveau musical (mais seulement avec la chanson populaire)<sup>17</sup> que « La Violence » a inspiré l'art pendant la période même des affrontements : « le peuple n'a pas arrêté de chanter malgré l'adversité »<sup>18</sup> pour parler de la souffrance des victimes mais aussi de la haine envers l'« ennemi ». Ainsi, la chanson populaire était un vecteur de menace dirigé contre l'adversaire, un moyen de lui faire peur : « *Cachiporros* (libéraux), les garçons vont monter, pour vous donner une leçon, vous faire passer un morceau, et vous porter le cercueil... Attention donc, *cachiporras* (libéraux), nous allons vous effrayer; les fermes que vous possédez, nous allons les brûler »<sup>19</sup>

---

<sup>12</sup> Louis-Vincent (Thomas), *Antropología de la muerte*, México, FCE, 1993, p. 187.

<sup>13</sup> Il n'y a pas beaucoup d'exemples d'œuvres produites entre 1945 et 1960 dans ces domaines surtout au regard de l'intensité de la violence.

<sup>14</sup> Parmi les peintres colombiens qui ont travaillé sur « La Violence » entre 1945 et 1960 se trouvent : Débora Arango, Jorge Elías Triana, Ignacio Gómez Jaramillo, Pedro Nel Gómez, Enrique Grau, Alipio Jaramillo et Alejandro Obregón.

<sup>15</sup> Rodríguez Ruíz (Jaime Alejandro), *La novela de la Violencia*, Bogotá, sans date. Disponible sur : [http://javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/manual/sigloxx/xx03.htm](http://javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/manual/sigloxx/xx03.htm).

<sup>16</sup> *El Cristo de espaldas* 1952 et *Siervo sin tierra* 1954 de Eduardo Caballero Calderón ; *El día del odio* 1951 de José Osorio Lizarazo ; *El gran Burundú-Burundá* 1952 de Jorge Zalamea Borda ; *Marea de ratas* 1960 de Arturo Echeverry Mejía ; *La Hojarasca* 1955, *El coronel no tiene quien le escriba* 1958 et *La mala hora* 1962 de Gabriel García Márquez, entre autres (*ibid.*)

<sup>17</sup> De fait c'est autour de la chanson populaire – qui n'est pas le genre artistique choisi pour cet article – qu'on peut se tourner pour avoir un début de rapport direct entre art et violence. Elle a ainsi été mobilisée durant la violence pour répondre à l'adversaire et communiquer sur la peur. Elle était à la fois un exutoire de violence létale et un cri d'espoir de ce qu'on espère qu'elle s'arrêtera. Mais elle était aussi un moyen de communication, une codification des interactions entre adversaires. Elle est alors porteuse de message et un élément de contrôle psychologique et sociologique des belligérants. Elle a ainsi pour fonction de diffuser la peur dans les imaginaires par chansons interposées. C'est la chanson qui de par sa popularité parle aux consciences des adversaires ce que ne ferait une simple menace.

<sup>18</sup> Guzmán Campos (Germán), *Op.cit.*, 1968, p. 263.

<sup>19</sup> Chanson populaire. *Ibid.*, p. 268.



## Congrès AFSP Paris 2013



Figure 1 : Jaramillo (Alipio), « 9 de abril », 1948.

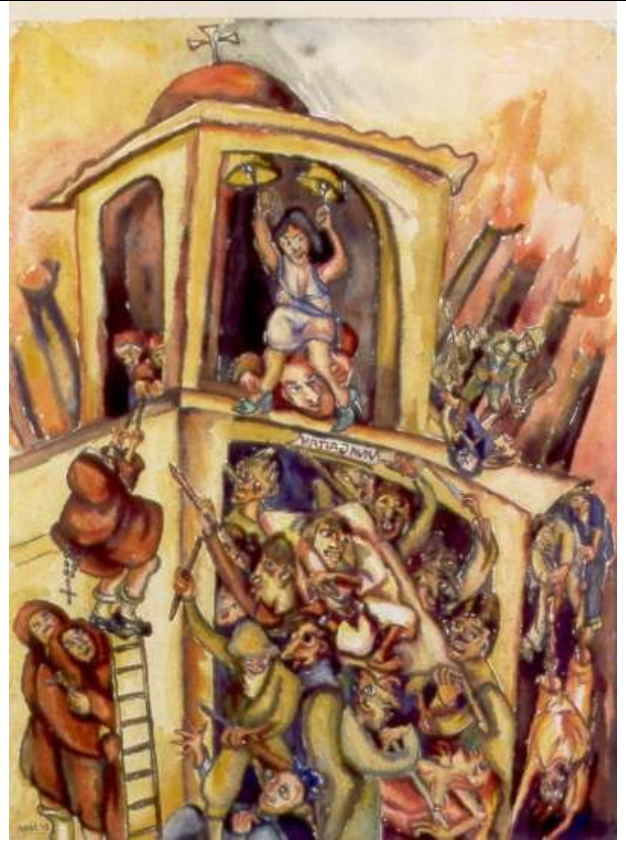


Figure 2 : Arango (Débora), « Masacre del 9 de abril », 1948.



Figure 3 : Obregón (Alejandro), « Masacre del 10 de abril », 1948.

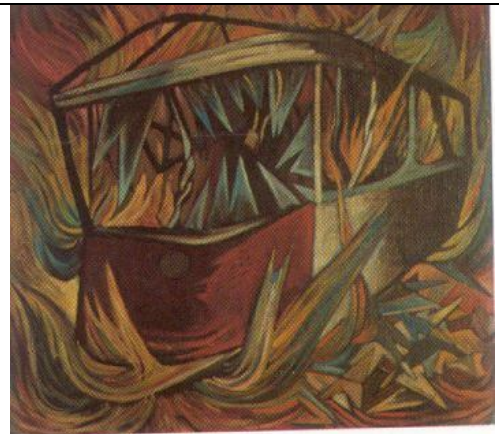


Figure 4 : Grau (Enrique), « El tranvía incendiado », 1948.

C'est seulement vers la fin de la période de « La Violence » (et surtout après) que l'art a eu vraiment la mort comme muse, la violence comme motif. Pourquoi il a fallu de la distance et du temps aux artistes<sup>20</sup> pour pouvoir parler de « La Violence » ? Est-ce qu'ils avaient « honte » comme celle exprimée par les hommes politiques colombiens après le

<sup>20</sup> Nous pouvons ainsi dire que l'art est parfois une histoire qui a besoin du temps pour se raconter. La distance et le temps nourrissent l'esthétique autant qu'ils évitent à son auteur de subir directement la violence. Son œuvre pouvant être considérée comme une prise de position. L'objet d'art ne s'énoncerait ainsi qu'en temps de paix.

## Congrès AFSP Paris 2013

*Bogotazo* ? Le 11 avril 1948, le Président Ospina Pérez (1946-1950), dans son allocution, «évoqua ce ‘jour de honte’, de ‘barbarie’, de ‘profanation et de lâcheté’, où la Colombie s’était ‘humiliée aux yeux du monde civilisé’, il flétrit ‘les éléments frénétiques et sauvages’, ‘le vandalisme qui venait de réduire en cendres... tout ce qui faisait la fierté de la culture colombienne... le patrimoine moral de la République »<sup>21</sup>. Ainsi, dans un premier temps, « La Violence » réussit à confirmer l’idée, partagée par de nombreux membres de la classe politique et des classes supérieures, que le peuple était « naturellement violent, amoral, toujours prêt à retomber dans la bestialité, dans la pré-histoire...s’il n’est pas encadré, surveillé, maté »<sup>22</sup>.

C’est en 1957 que les deux partis politiques libéral et conservateur signent un accord pour mettre fin à la violence. Naît ainsi le Front National, un système de partage du pouvoir entre les deux partis traditionnels qui se traduit par une alternance à la présidence du pays et une répartition équitable des charges publiques. Á ce moment-là, la majorité de la population citadine n’avait pas connaissance de l’ampleur du conflit qui se déroulait à la campagne, même si celui-ci avait perduré pendant plusieurs années. De ce fait en 1958, pour générer une plus forte « conscience » autour du conflit, le premier Président du Front National, Alberto Lleras Camargo, va créer une Commission pour investiguer sur les principales causes et conséquences de la violence (et « La Violence ») en Colombie. Les membres de la Commission : Germán Guzmán, Orlando Fals Borda, et Eduardo Umaña Luna ont parcouru le pays pour parler avec les victimes et les victimaires. Le prêtre Germán Guzmán a passé 3 ans à récolter des témoignages et des images (photos) qui ont été publiés par la suite. Le livre résultant de la recherche (« La Violence en Colombie<sup>23</sup> ») et le matériau recueilli par les chercheurs constituent une documentation visuelle de l’horreur et de la destruction produite par l’affrontement<sup>24</sup>. Ceci influencera ensuite la façon dont les artistes ont choisi de traiter le sujet. « Les photos de corps mutilés, décapités, torturés et violés, semblent irréelles dans leur apparence grotesque. Ce panorama d’atrocités et d’humiliations qui ont transgressé les limites du respect et de la dignité humaine ont influencé l’art »<sup>25</sup>. Pour la première fois en Colombie, en 1958 il y aura à Bogotá une exposition artistique dont le sujet central sera « La Violence »<sup>26</sup>. De plus, en 1962, au même moment la Commission publiera le livre « la Violence en Colombie », le peintre Alejandro Obregón présentera le tableau « Violence » qui constituera un évènement marquant de l’histoire de l’art colombienne<sup>27</sup>.

---

<sup>21</sup> Minaudier (Jean-Pierre), *Op.cit.*, 2000, p. 248.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 2000, p. 249.

<sup>23</sup> Guzmán Campos (Germán), Fals Borda (Orlando) y Umaña Luna (Eduardo), *La Violencia en Colombia*, Monografías Sociológicas 12, Facultad de Sociología, Universidad Nacional, Bogotá, 1962.

<sup>24</sup> Malagón-Kurka (María Margarita), « Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980 », *Revista de estudios sociales*, N° 31, 2008, p. 21. Disponible sur: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2856536>.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Elle a été organisée par la « Société Economique des Amis du Pays ».

<sup>27</sup> Á travers le langage visuel Obregón nous fait voyager sous sa plume dans l’histoire de la violence et inspire par la même occasion les générations suivantes de peintres. « Les réussites visuelles dans le travail d’Alejandro Obregón et la façon dont il traite les références contextuelles, font de lui un pivot du processus de rénovation esthétique de l’art colombien du milieu du XX siècle. Entre ses apports les plus significatifs se trouvent le fait d’avoir consolidé un langage propre à travers lequel il pouvait manifester le contexte dans lequel il a vécu et en





Figure 5 : Obregón (Alejandro), « *Violencia* », 1962.

Nous formulons ainsi l'hypothèse selon laquelle plusieurs manifestations de l'art colombien, principalement à partir des années 1960, ont eu la violence qui tue comme objet. En effet, nous chercherons à démontrer que les rituels de mise à mort – décapitation, tuerie de masse, mutilation, désintégration de l'identité du corps féminin – de l'autre qui ont caractérisé la période de « La Violence » ont influencé la production artistique, en tant que mécanisme et processus d'expression du phénomène. À travers ces rituels l'artiste trouve inspiration et met en scène des figures de l'inhumanité. Sa création représente une certaine forme d'idée exprimée. Elle relève d'une forme de production de la connaissance où l'appréhension du contexte est indispensable à sa compréhension mais aussi pour la saisir en tant que telle. C'est au niveau de la mise en scène de la violence que le produit devient expressif et explicite.

Pour étudier la question nous avons choisi de travailler sur la production visuelle artistique (peinture) qui présente trois particularités. D'abord, comme cela avait été dit auparavant, la peinture a été faiblement inspirée par « La Violence » lors du déroulement des affrontements violents, mais elle a été très influencée par la suite, vers la fin du conflit. La pertinence de notre sujet tiendra compte de cette réaction tardive de l'art face à « La Violence ». De plus, la

---

même temps créer des symboles pour faire allusion au conflit sans avoir recours à une narration littérale des faits ». Gómez (Nicolás), « Alejandro Obregón. *Violencia* (1962) », *Textos sobre la colección de arte del Banco de la República*, sans date, sans lieu. Disponible sur : <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/alejandro-obregon/violencia>.

## Congrès AFSP Paris 2013

peinture était plus « neutre » comparée, par exemple, à la littérature romanesque qui a été souvent utilisée comme une « arme » dans l'affrontement entre partis. Pour Isabelle Tauzin-Castellanos, « l'histoire de l'Amérique latine est faite de coups de force pour prendre le pouvoir, pour discriminer, pour justifier l'inégalité [elle est caractérisée par] la violence symbolique du langage comme celle des armes »<sup>28</sup>. Les peintres, au contraire, ont choisi d'étudier « La Violence » en tant qu'entité et phénomène, plutôt que d'exprimer une prise de position en faveur d'une partie au conflit. La finalité des œuvres peintes reste dans la dynamique d'émouvoir, de choquer le public, et de délégitimer non l'« autre » mais la violence elle-même. Finalement, « La Violence » a été l'objet de l'art (et surtout de la peinture) de différentes façons. Même si les choix d'expression sont dans l'ensemble une représentation « non réaliste » de la violence létale, il y a une différence de langage entre les artistes (peintres) dont les œuvres ont été réalisées pendant la fin des années 1950 et les années 1960 (par exemple Alejandro Obregón, Norman Mejía et Pedro Alcántara) ; et les artistes des années 1980 et 1990 (Beatriz González, Oscar Muñoz ou Doris Salcedo). Les premiers ont un langage « néo figuratif »<sup>29</sup>, les deuxièmes ont un langage de type « indexical »<sup>30</sup>. Les premiers ont traité seulement la violence telle qu'elle a été vécue lors de « La Violence ». Les autres parlent sur la période « La Violence » mais ils ont aussi en tête une évolution de la violence en Colombie : des nouveaux acteurs, territoires, massacres qu'ils incorporent dans leur récit<sup>31</sup>.

Pour nous la peinture comme une œuvre est une « image qui renvoie à un objet »<sup>32</sup>, la violence, qui elle-même nourrit l'œuvre. La relation entre les deux est traversée par un silence parlant : c'est la narration, c'est ce qui se dit sur l'œuvre et son objet. De ce fait la narration (ce qui signifie l'œuvre et son objet) a une variabilité qui est de l'ordre de la perception et de la représentation. L'œuvre et l'objet n'ont jamais « Un sens » c'est-à-dire unique. Ce que voit l'artiste qui peint ou photographie sera d'une certaine manière différente de ce que nous – qui le dépossédons de son œuvre – voyons. Il y a donc un double niveau de représentation (et donc de narration) qui pour des raisons méthodologiques est important à signaler. C'est dire que nous ne sommes pas l'artiste qui a le premier touché l'objet : la violence qui tue. En accédant à l'objet il conçoit et produit un sens premier, une première narration, une première représentation. En partant d'un ensemble de peintures colombiennes sur « La Violence », on retiendra que n'ayant pas été au contact de l'artiste, mais de son œuvre, c'est sur celle-ci que va se baser notre travail d'analyse. Au-delà on complétera cette dernière avec les travaux de critiques d'art comme María Margarita Malagon-Kurka, entre autres.

---

<sup>28</sup> Tauzin-Castellanos (Isabelle), *L'Amérique latine écartelée : pouvoir et violence à l'épreuve de la fiction. Lituma en Los Andes, Abril rojo, Trabajos del reino*, Paris, PUF/CNED, 2012, p. 7.

<sup>29</sup> Par néo-figuratif il faut entendre une nouvelle figuration, une perspective artistique qui aborde la représentation comme une distorsion et une exploration des différentes formes de l'image à travers des couleurs très expressives, visuelles et symboliques. Dans les œuvres néo-figuratives, la figure humaine apparaît dénaturée, fragmentée et même éviscérée.

<sup>30</sup> L'Indexicalité comme posture artistique révèle une empreinte (des traces) de la réalité « objet d'inspiration ». Elle est suggestion de l'objet dont la représentation porte sur des esquisses et un langage indicatif, évocatif, qui laisse libre cours à l'interprétation – qui peut aller au-delà des indications – du spectateur.

<sup>31</sup> Malagón-Kurka (María Margarita), *Op.cit.*, pp. 16-33.

<sup>32</sup> Boulnois (Olivier), *Au-delà de l'image : une archéologie du visuel au moyen âge (V<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Seuil, 2008, p. 10.

## Congrès AFSP Paris 2013

L'objectif du présent article sera donc d'établir une corrélation entre art et violence en Colombie, à partir de l'étude de la peinture sur la période de « La Violence » (1945-1960). La démarche utilisée est interprétative et analytique. Elle se fonde sur une lecture des différentes peintures produites depuis 1945 et jusqu'aux années 2000 par des artistes colombiens qui ont eu comme inspiration « La Violence ». Elles ont été retenues parce qu'elles permettent de répondre aux questions qui ont structuré notre analyse. Ainsi sous le rapport « art » (en tant que contenu – le langage – et contenant – le tableau peint et l'image saisie –) et « violence » dans la Colombie de 1945-1960 nous allons montrer, dans une première partie, ce que l'œuvre d'art diffuse comme narration de la violence ou de la contre-violence : quelles images de l'ennemi présente-t-il ? L'ennemi étant de l'intérieur (conflit intra-colombien) aboutissons-nous toujours à une forme réifiée de celui-ci dans la manière d'aborder l'altérité en guerre ? Contrairement à la définition classique de l'ennemi comme l'autre à combattre, à faire disparaître, il apparaît à travers la peinture colombienne que c'est la « violence » qui porte l'identité de l'ennemi. Il ressort donc une « violence » qui sera délégitimée et non un « nous-ami » ou un « eux-ennemi ». Dans une deuxième partie, nous allons aborder la question du rôle de l'art dans la pacification ou la militarisation des relations sociales, avec une question connexe c'est-à-dire celle de la massification de l'art et son impact sur la violence et *vice-versa*. Dans une troisième et dernière partie nous allons étudier quels facteurs influencent le contenant et le contenu des œuvres étudiées. Il s'agira de présenter l'évolution historique de la représentation de la Violence et de préciser les raisons du changement de langage (de néo-figuratif à indexical). L'objectif étant d'étudier l'influence que peut avoir le contexte sociopolitique et culturel sur la façon de représenter la violence et aussi la question du positionnement de l'art par rapport au discours développé dans les médias.



## Congrès AFSP Paris 2013

- *La violence de l'art comme une contre-violence*<sup>33</sup>. *L'art un discours de délégitimation.*

L'expression de la violence de l'œuvre est une porte – la matrice – pour en sortir. Ou du moins la délégitimer. La délégitimation postulerait la problématique de la morale et de l'indifférence ou non de l'art face au conflit légal qui remet en cause ce que la société a requis comme inhumain<sup>34</sup>. Mais avant toute chose entendons-nous sur une certaine définition. En partant de l'idée que ce qui est légitime c'est ce qui est moralement accepté, il est important de s'accorder sur la notion de morale. Celle-ci serait « l'ensemble des règles de conduite et des valeurs qu'un groupe social entend imposer à ses membres, que ces règles soient héritées de la tradition du groupe ou qu'elles proviennent d'un raisonnement, d'une doctrine philosophique ou théologique. »<sup>35</sup>. Elle suppose des valeurs<sup>36</sup> qui constituent une « ressource de valorisation sociale et de légitimation de soi. [Elle] est à même de fournir un discours de justification légitime, incitant les individus à lui faire correspondre leurs pratiques et leurs intérêts pour faire plus facilement reconnaître et accepter ces derniers par le groupe »<sup>37</sup>. Nous pouvons ainsi dire que, est légitime ce qui correspond aux règles, normes, et valeurs avec la croyance en celles-ci et l'expression du consentement d'une partie significative de ceux à qui elles s'imposent<sup>38</sup>. C'est-à-dire comme « une obligation produite par le corps social » et son caractère moral « indiquerait des comportements jugés conformes aux bonnes mœurs et dont la communauté espère le respect par chacun pour le bien de tous »<sup>39</sup>. En l'absence de consentement ou de référence à la « normalité » prescrite ou non, nous parlerons de délégitimation. Ce qui n'est pas légitime serait ce qui évoluerait en dehors des cadres.

Dans le cadre de la violence, d'un conflit armé, cette délégitimation est souvent adressée contre l'« autre », contre celui qui a été défini comme « l'ennemi ». Si l'autre n'est ni « digne de respect » ni « normal », cela veut dire que « nous » avons tout le droit de le combattre, de le détruire. Il serait même légitime de le réifier, de le transformer en chose, en objet, parce que si l'« autre » n'est pas comme « nous » il n'est probablement pas humain du tout. En Colombie, lors de « La Violence » cette réification s'exprimait, entre autres, à travers un rituel de mort. María Victoria Uribe explique que la mise en scène finale des corps était un moyen de convertir littéralement l'être humain en objet à travers des mutilations et des coupes comme la coupe « de la cravate » (la langue est sortie et exhibée par un trou pratiqué en dessous du menton, comme s'il s'agissait d'une autre bouche), la coupe « du singe » (la victime est

<sup>33</sup> Dorléac (Laurence Bertrand), *L'ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris : Gallimard, 2004, p. 173.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>35</sup> Ambrosetti (David), *La France au Rwanda. Un discours de légitimation morale*, Paris, Karthala/CEAN, 2000, p. 10 ; voir aussi : Ambrosetti (David), « Urgences et normalités de gestionnaires face aux violences « des autres », l'ONU et le Soudan », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2008/4 n° 174, [En ligne]. Disponible sur : <http://www.cairn.info> ; Ricoeur (Paul), « Morale, éthique et politique », *Pouvoirs*, n° 65, avril 1993 et Luckmann (Thomas) : « Comments on Legitimation », *Current Sociology*, 35(2), été 1987.

<sup>36</sup> La valeur : « une certaine idée du Bien inspirée d'un raisonnement éthique philosophique ou traditionnel. Elle décrit une préférence, une croyance relative au Bien. Quand elle s'impose elle devient une norme, une contrainte sociale intégrée ». Ambrosetti (David), *Op. cit.*, p. 24.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 11.

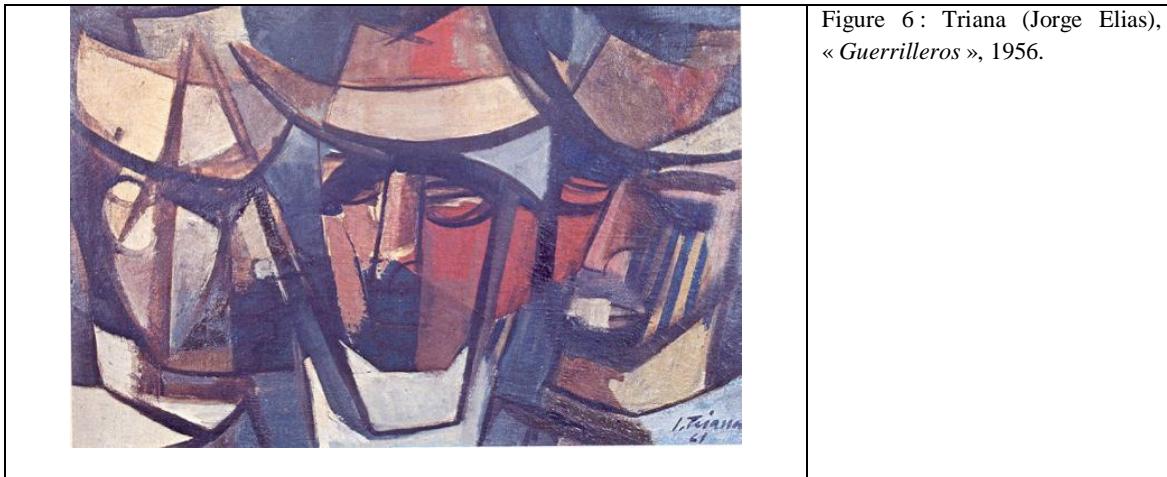
<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>39</sup> *Ibid.*

## Congrès AFSP Paris 2013

décapitée et sa tête posée entre ses mains ou sur la région pubienne), la coupe « de la chemise de flanelle » (les muscles et les tendons qui soutiennent la tête sont coupés afin qu'elle retombe en arrière laissant apparaître un trou béant dans la région de l'œsophage) et la coupe « en vase de fleurs » (découpage et séparation des bras et des jambes du tronc avant de les y réintroduire après avoir extrait les viscères)<sup>40</sup>.

L'art aussi peut être un moyen de délégitimer l'« autre », de montrer qu'il n'a pas le droit de se battre ou même d'exister. Comme nous l'avons déjà mentionné, c'est le cas de certaines œuvres littéraires latino-américaines (et colombiennes) qui ont développé un discours particulier orienté à défendre (ou contredire) l'une des parties en conflit (libéraux, conservateurs, guérilleros, militaires, gouvernement...). Dans la peinture sur « La Violence » il y a aussi des exemples de ce type de « délégitimation » de l'« autre ». C'est le cas de Jorge Elias Triana qui, avec ses tableaux « *Guerrilleros* » (1956), « *Guerrilleros* » (1959) et « *Guerrillero* » (1967) a décidé de « légitimer » le combat des guérilleros libéraux au détriment du gouvernement et des milices conservatrices. Triana, représente les guérilleros comme des paysans (ils portent, par exemple, des chapeaux traditionnels), des gens « du peuple » (figure 6) ou comme des « chevaliers », des « justiciers » qui chevauchent pour la justice (figure 7). Dans « *Guerrillero* » (figure 8), Triana a choisi de représenter un guérillero qui « laissait derrière, les temps sombres pour regarder vers l'horizon, vers la lumière d'un autre espoir »<sup>41</sup>. Dans les tableaux de Triana, ni les conséquences de la violence armée ni la souffrance des victimes ne sont représentées.



<sup>40</sup> Uribe (Maria-Victoria), *Anthropologie de l'inhumanité : Essai sur la terreur en Colombie*, Paris, Calmann-Lévy, 2004, p. 85-95.

<sup>41</sup> Tovar Pinzón (Hermes), « Entre el color y el terror », *America Latina Historia y Memoria*, *Les cahiers ALHIM*, Numéro 6, 2003. Disponible sur: <http://alhim.revues.org/index768.html>.

## Congrès AFSP Paris 2013



Figure 7: Triana (Jorge Elias),  
« Guerrilleros », 1958.



Figure 8 : Triana (Jorge Elias),  
« Guerrillero », 1967.

L'artiste Débora Arango a aussi choisi de délégitimer l'une des parties en conflit, le gouvernement de l'époque et plus précisément certains hommes politiques, et pour le faire elle a choisi de les « réifier » symboliquement en les transformant en animaux. Dans « *El cementerio de la chusma* » (« Le cimetière de la racaille ») de 1950 (figure 9), elle symbolise la terreur créée par les milices conservatrices. Celles-ci se sont organisées (sous l'influence du discours du Président conservateur Laureano Gómez : 1950-1953) et sont représentées comme des chiens qui portent la mort. La « *chusma* » fait référence à des bandes qui parcouraient les sentiers en massacrant et brûlant tout ce qu'ils trouvaient sur leur chemin. Mais c'était aussi un terme utilisé par les politiciens conservateurs pour parler des gaitanistes et en général des militants libéraux<sup>42</sup>. Le coup d'Etat militaire du Général Rojas Pinilla (13 juin 1953) a mis fin au gouvernement de Laureano Gómez. Débora Arango « délégitime » aussi la dictature militaire. Elle représente le Général et le haut commandement militaire comme des

<sup>42</sup> *Ibid.*

## Congrès AFSP Paris 2013

« crapauds » qui, aidés d'autres animaux, « mangent » le pays (figure 10 et figure 11). Rojas quitte la présidence du pays le 10 mai 1957, suite à une grève générale nationale et laisse le pouvoir entre les mains d'une assemblée de cinq généraux (le Gouvernement de la Junte Militaire). Arango les représente, à son tour, comme des bêtes noires qui se couvrent avec le drapeau national (figure 12). L'artiste, dans le tableau « la République » (figure 13) fait une synthèse de cette période et représente le gouvernement (conservateur et militaire) comme des « vautours » qui sont en train de se nourrir d'une femme éventrée (allusion aux victimes de « La Violence »). On peut aussi y voir les membres du Parlement colombien qui font le salut nazi, d'autres animaux qui sortent du drapeau colombien, et un démon qui représente un homme politique (peut-être Rojas Pinilla) déguisé en colombe de la paix<sup>43</sup>. Dans les tableaux de Débora Arango, il n'y a aucune référence à la violence des guérillas libérales. Il n'y a pas non plus de représentations de l'affrontement entre « paysans » libéraux et conservateurs.

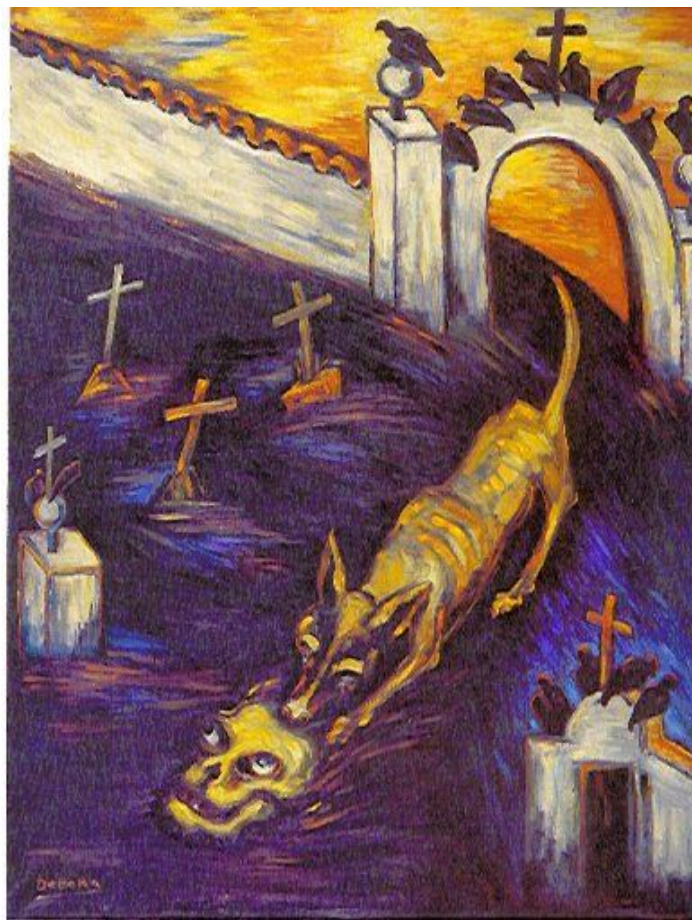


Figure 9 : Arango (Débora), « *El cementerio de la chuzma* », 1950.

---

<sup>43</sup> Londoño Vélez (Santiago), « Débora Arango, la más importante y polémica pintora colombiana », *Nómadas*, Universidad Central, N°6, 2010. Disponible sur : [www.ucentral.edu.co/...nomadas/.../nomadas\\_6\\_10\\_debora\\_arango.pdf](http://www.ucentral.edu.co/...nomadas/.../nomadas_6_10_debora_arango.pdf)



## Congrès AFSP Paris 2013

Figure 10 : Arango (Débora),  
« *La salida de Laureano* », sans  
date.



Figure 11 : Arango (Débora),  
« *La salida de Laureano* », sans  
date.







Figure 12 : Arango (Débora), « Junta Militar », sans date.



Figure 13 : Arango (Débora), « República », sans date.

Mais les peintures de Jorge Elias Triana et Débora Arango sont une exception, pas la règle. En générale les artistes de « La Violence », n'ont pas défini l'« autre » comme victime mais la violence elle-même. C'est peut être parce que la violence s'est manifesté entre colombiens (« le pire ennemi d'un colombien est un autre colombien... nous sommes le peuple le plus violent du monde »<sup>44</sup>) et qu'il n'était pas possible pour les peintres de prendre parti. Le mal, l'anormal c'était la violence. Ainsi, certains des tableaux répertoriés répondent à ce processus de délégitimation de la violence comme « ce qui ne doit pas être », mais qui « est ». Dans le « rejet » de celui-ci hors du cadre – on peut avancer ici qu'il est celui des humains ou de l'humain – de la normalité et des valeurs humaines donc, ils apparaîtront comme un indicateur de contre-violence. Tout en étant une image de la violence, l'œuvre (le tableau) d'art serait un engagement sans prise de position. C'est-à-dire qu'il ne soutient pas nécessairement « une idéologie ». Elle donne pourtant une réponse à l'immoralité (ici la violence qui tue). Elle est donc l'expression d'une idée sur la société dont la violence est son objet. Ce qui suppose que la délégitimation passerait nécessairement par un discours. Qui est par son énonciation « politique par nature ». Peindre la violence, la représenter esthétiquement – même si « la brutalité est de longue date esthétique »<sup>45</sup> - deviendrait un acte politique. Le tableau est à insérer dans un processus, un programme de dénonciation de la violence. Tout en

<sup>44</sup> Quiñones Cely (Clara Beatriz), *Violencia y ficción televisiva : el acontecimiento de los noventa : imaginarios de la representación mediática de la violencia colombiana, series de ficción televisiva de los noventas (1989-1999)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2009. p. 66.

<sup>45</sup> Ardenne (Paul), *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, p. 142.

## Congrès AFSP Paris 2013

restant en dehors du champ classique de la politique, le tableau s'engage à délégitimer la violence par le « choc émotionnel »<sup>46</sup> que peut créer ce qu'il représente. La puissance de délégitimation de l'œuvre se trouverait ainsi dans le caractère « catastrophique et extrême »<sup>47</sup> de la représentation de la violence. Au-delà en énonçant la violence, l'œuvre exprimerait une certaine externalité qui confirmerait sa dimension publique et l'effet qu'elle peut avoir sur les consciences : pour ou contre la violence. Dans le domaine public elle attesterait de son aspect politique et surtout de son sens.

La délégitimation de la violence se fait de plusieurs manières. Certains artistes ont choisi de représenter la violence comme une entité, comme une créature, une force qui « produit » des morts. Elle est « victimaire » et l'homme est « victime ». C'est le cas, par exemple, de Alejandro Obregón qui, dans son tableau « *Violento devorado por una fiera* » (1963, « Homme violent dévoré par une fauve »), montre que les « victimaire » sont en réalité des victimes de la violence qui est une créature plus forte qu'eux (figure 14). Alfonso Quijano dans « *La cosecha de los violentos* » (1968, « la récolte des hommes violents »), représente aussi la violence comme un arbre qui éclose de la graine semée par les hommes et dont les fruits sont des morts (figure 15). Enrique Grau, dans « *Violencia* » (2004, « Violence ») donne à la violence la forme d'une créature que se nourrit de victimes. Une référence aux logiques de vengeance qui ont été le combustible de « La Violence » (figure 16).



Figure 14 : Obregón (Alejandro), « *Violento devorado por una fiera* », 1963.

<sup>46</sup> Ardenne (Paul), *Op. cit.*, p. 22.

<sup>47</sup> Ribon (Michel), *Esthétique de la catastrophe. Essai sur l'art et la catastrophe*, Paris, KIMÉ, 1999.



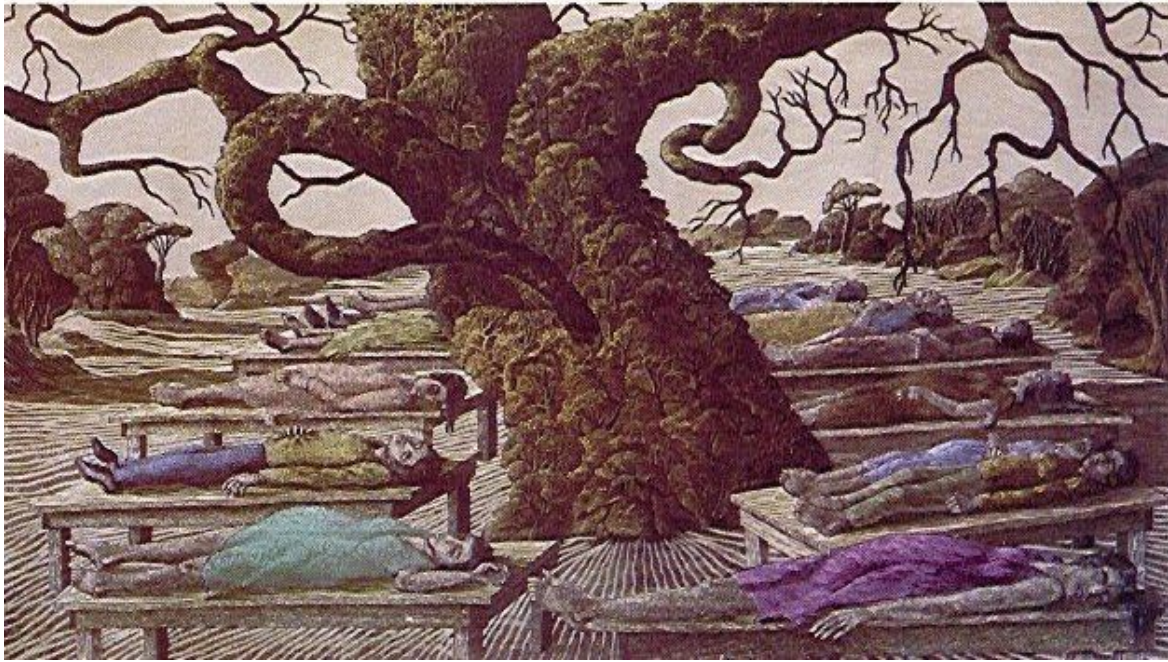


Figure 15 : Quijano (Alfonso), « *La cosecha de los violentos* », 1968.

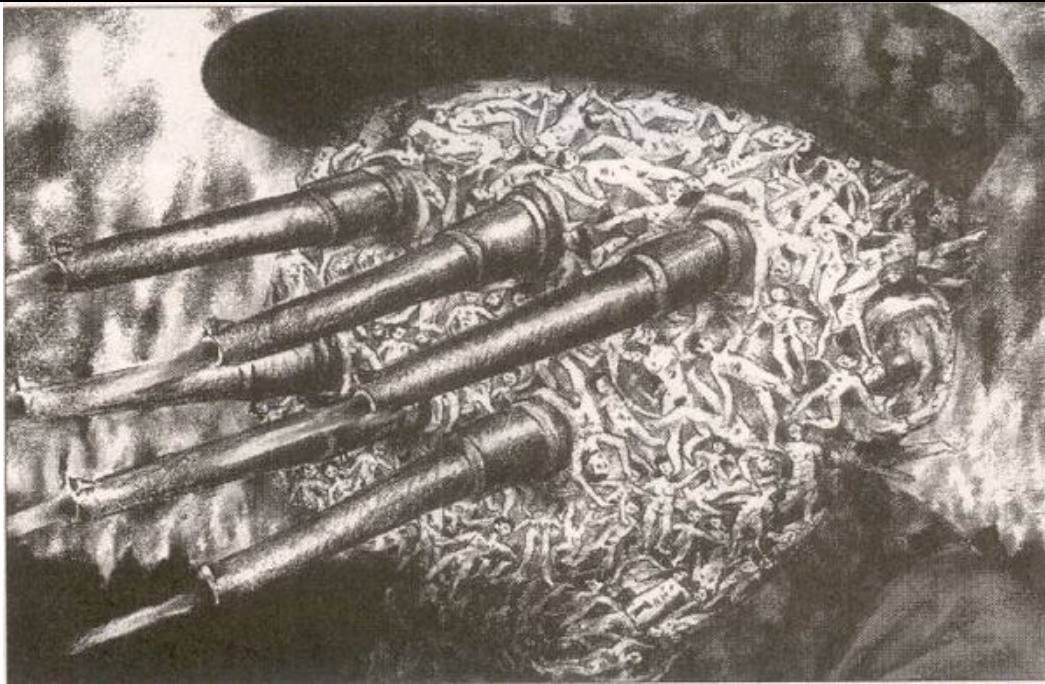


Figure 16 : Grau (Enrique), « *Violencia* », 2004.

D'autres ont choisi de représenter la violence comme quelque chose qui n'a pas de forme, ni de limites. Parce qu'elle est partout mais en même temps, difficile à saisir, à comprendre, à maîtriser. La violence est liée à l'homme mais elle ne devrait pas faire partie de l'être humain. Il y a plusieurs exemples de ce type de représentation artistique et esthétique parmi lesquels : « *Violencia* » (1963) de Carlos Granada Arango (figure 17), « *La horrible mujer castigadora* » (1965, « La femme horrible qui punit ») et « *No dispares más que estamos muy*



## Congrès AFSP Paris 2013

*heridos* » (1966, « Ne tire plus parce que nous sommes très blessés ») de Norman Mejía (figures 18 et 19).



Figure 17 : Granada Arango (Carlos), « Violencia », 1963.

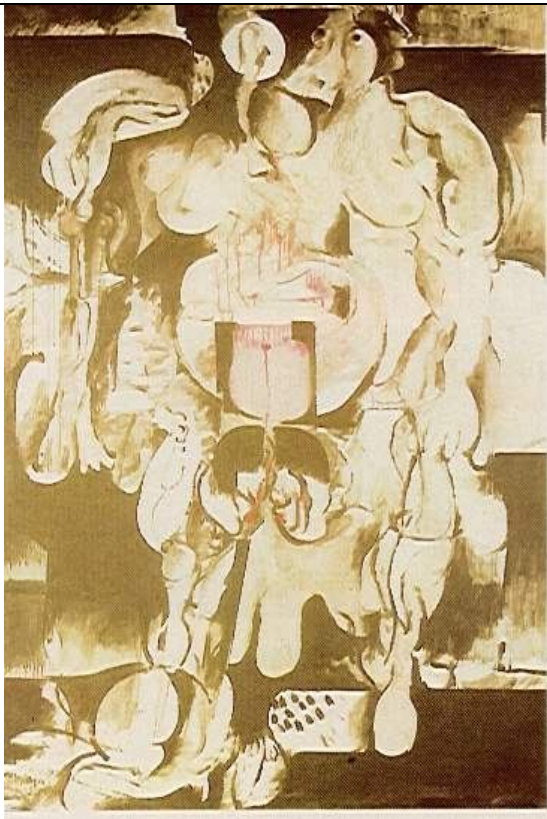


Figure 18 : Mejía (Norman), « La horrible mujer castigadora », 1965.

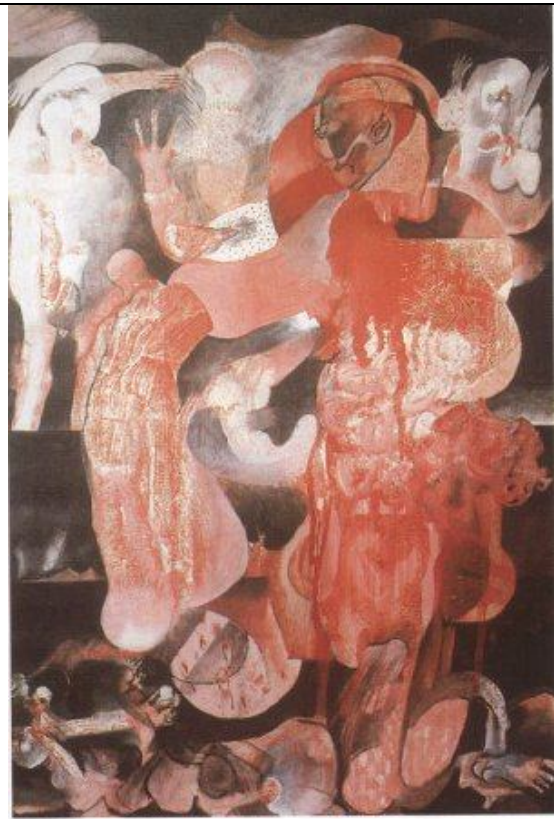


Figure 19 : Mejía (Norman), « No dispaes más que estamos muy heridos », 1966.

## Congrès AFSP Paris 2013

Une autre façon d'aborder l'idée que la violence ne doit pas faire partie des règles de conduite et des valeurs de la société colombienne a été de montrer ses effets néfastes, de se concentrer sur la souffrance des victimes, sur les sévices infligés aux corps et aux faibles – les innocents, c'est-à-dire les femmes et les enfants. Les victimaires (armée, police, bandes criminelles, milices conservatrices, guérillas libérales...) ne sont pas visibles. Mais le sont, seulement les victimes comme dans « *Maternidad* » (1948, « Maternité ») de Enrique Grau (figure 20) , « *La Violencia* » (1954, « La Violence ») de Ignacio Gómez Jaramillo (figure 21), « *Genocidio* » (1963, « Genocide ») de Alejandro Obregón (figure 22) , « *Angustia* » (1967, « Angoisse ») de Carlos Granada Arango (figure 23) et « *Lgrimas y peces* » (1997, « Larmes et poissons ») de Beatriz González (figure 24).

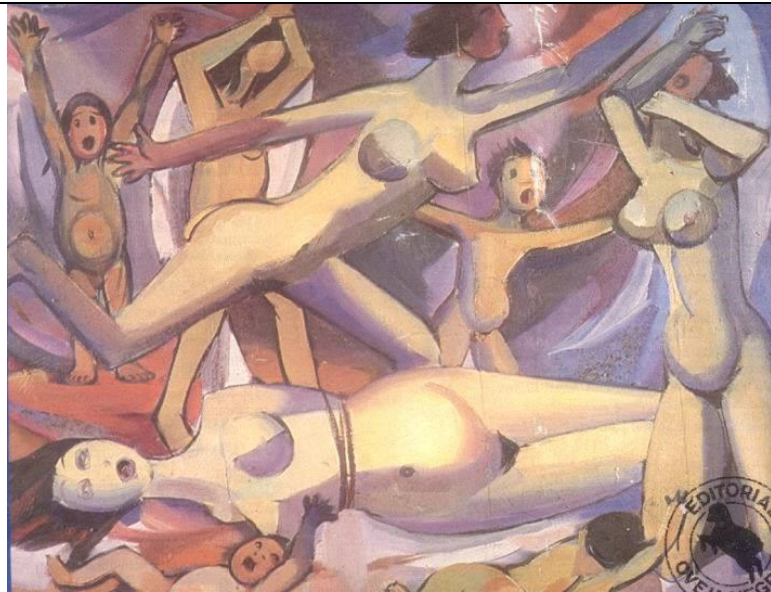


Figure 21 : Gómez Jaramillo (Ignacio),  
« La Violencia », 1954.

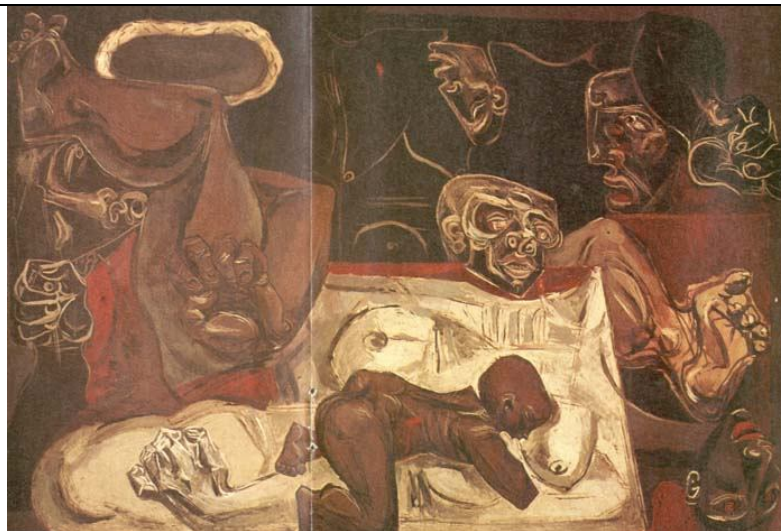


Figure 22 : Obregón (Alejandro),  
« Genocidio », 1963.



## Congrès AFSP Paris 2013



Figure 20 : Grau (Enrique),  
« Maternidad », 1948.

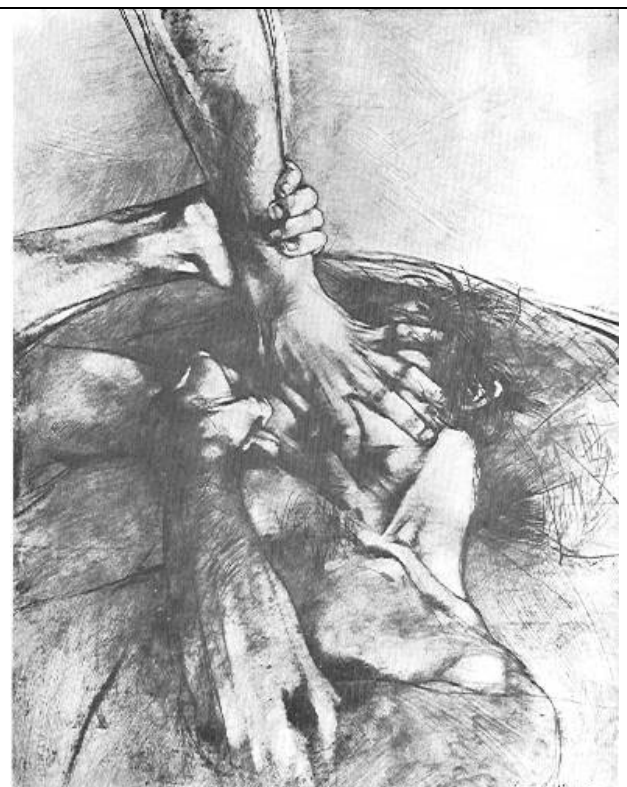
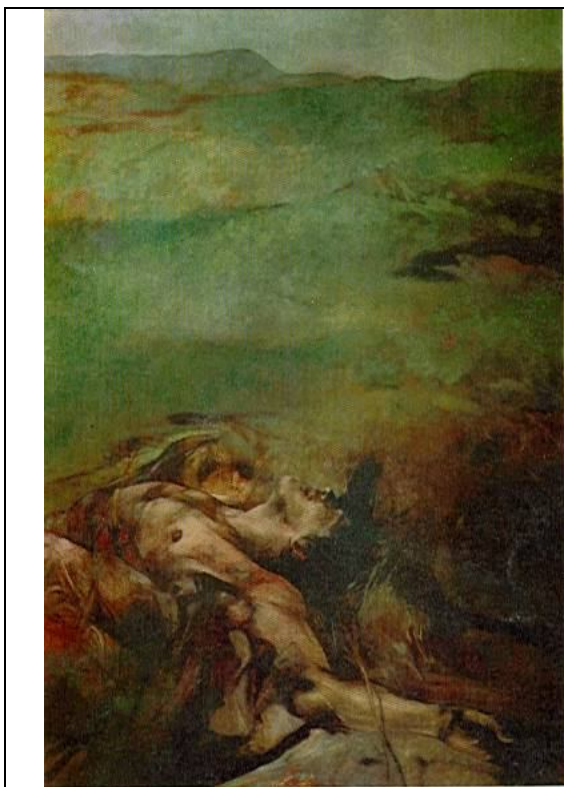


Figure 23 : Granada Arango (Carlos),  
« Angustia », 1967.

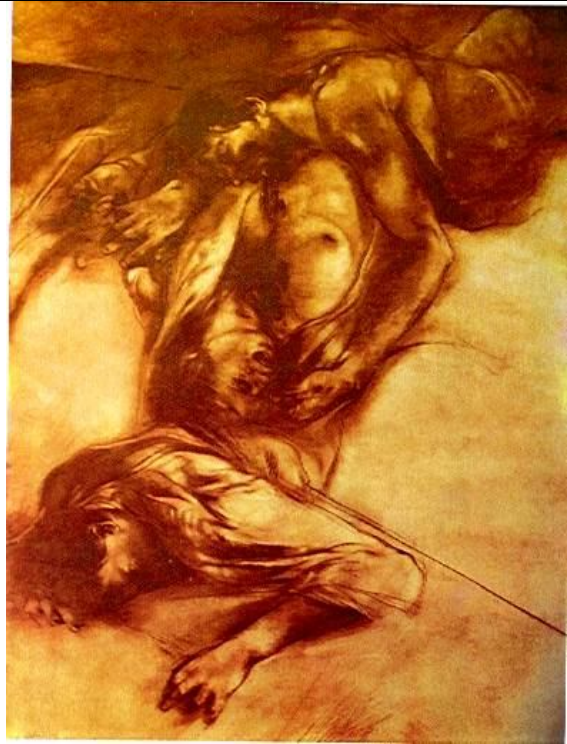


Figure 24 : González (Beatriz),  
« Lagrimas y peces », 1997.

La violence sera aussi opposée à tout ce qui est « bon » avec la métaphore autour des notions d'obscurité et de lumière. La violence représente l'ombre et les ténèbres. C'est le cas avec le peintre Luis Caballero en 1978 qui a présenté une série de tableaux (sans titre) autour de la thématique de « La Violence » caractérisée par l'utilisation de couleurs et tons très sombres. La violence est souffrance et obscurité.



Congrès AFSP Paris 2013



## Congrès AFSP Paris 2013

On dira ainsi de l'objet délégitimé (la violence) qu'il est tout comme l'œuvre qui le représente : extrême<sup>48</sup>. D'où toute sa pertinence pour l'artiste engagé. Il est du « dehors, hors cadre, au-delà des frontières »<sup>49</sup> Même s'il est l'œuvre de l'homme, les cadres qu'il s'est posé et les limites humaines dont le dépassement suggère l'immoralité, le pousse à exprimer son effroi, son horreur. Face à l'œuvre nous retrouvons l'homme dans toute son affectivité, sa sensibilité. En l'absence de celle-ci la délégitimation de la violence par l'œuvre n'aura aucun sens, ni aucune portée. Elle est ce qui connecte l'homme à l'œuvre et par conséquent l'effet qu'elle aura en retour sur lui. Le cadre défini par la norme et les valeurs sont une chose mais sans l'émotion la connexion et ensuite le sentiment de rejet, de délégitimation perdra de sa force dans le processus. Et, plus l'objet est de l'excès hors de portée<sup>50</sup>, éloignée des valeurs, de la compréhension/acceptation des normes, de la conscience humaine des normaux, plus la dimension émotionnelle est prégnante, et plus l'œuvre a la possibilité de jouer son rôle de délégitimation. Ce qui suppose *in fine* en amont une définition du cadre d'intériorisation de la sensibilité dont l'émotion assure la médiation avec l'objet considéré hors cadre.

La partie qui suit présente un autre rapport que l'œuvre d'art entretient avec l'objet et la finalité qui en découle. Précédemment nous avons pu montrer que l'œuvre dans son expression devient un processus de délégitimation de l'objet (la violence qui tue). Dans la partie qui va suivre un autre rapport s'établit. Mais cette fois l'analyse et les interprétations qu'on peut en tirer au final concerne le rôle de l'œuvre comme : indice de paix..., de guerre... et un lien probable avec la production de masse ?

---

<sup>48</sup> L'extrême ou l'extrémisme est en soi une idéologie immorale par sa performance : attentat suicide, massacre, génocide. Il « suscite un haut-le-cœur, il frappe notre imagination ». Ardenne (Paul), *Op. cit.*, p.42. Toute chose préalablement contenu dans nos codes définis par la morale. « En valeur, l' « extrémisme » se jauge au prorata de la norme, en fonction du rapport entretenu avec elle par le regard, rapport qui peut aller du consentement au refus ». *Ibid.*, p.45.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 25.



## Congrès AFSP Paris 2013

### - *Culture de paix... de guerre... et de masse ?*

La culture est polysémique, comme tout d'abord l'ensemble des productions humaines (art, langue, religion, technique) d'une société<sup>51</sup> c'est-à-dire ses caractéristiques monographiques<sup>52</sup>. Mais aussi un « réseau de signification » attendant à la production. La culture comme une production sémiologique qui trouve un point de départ dans une structure cognitive, une grammaire et un système de code<sup>53</sup>. En définissant l'art comme une « œuvre de l'esprit » nous faisons une part belle à sa dimension culturelle, mais aussi inter-active de sa production. Au-delà de l'esthétique, du beau et la juste contemplation, l'œuvre est aussi du domaine de l'action ou de l'interaction quand elle se donne à la conscience de l'observateur comme ce qui peut susciter en lui un affect, et donc, une réaction. Dans certains contextes bien précis comme celui de la guerre ou de la paix, l'artiste ne produit plus pour lui-même. De façon consciente ou inconsciente l'œuvre qu'il produit épousera le temps et le contexte dont-elle devient la représentation.

Comme productions culturelles non anodines et œuvres d'actions où d'interaction il y a une forte probabilité que certaine des œuvres produites au moment de « La Violence » et après ont contribué à la mise à nu d'un phénomène sociétal, légal, pour *in fine* le rendre présent dans la conscience collective. Pour passer de l'état de souffrance de « La Violence » à celui de la guérison (un état de paix relative : non pas l'absence de guerre, mais un niveau de violence qui tue assez bas), nous postulerons ici que la production artistique de la période et après a eu un effet thérapeutique qui proviendrait de « l'aura et de l'atmosphère de l'œuvre »<sup>54</sup>. *En l'absence d'un lien direct, hier et aujourd'hui, entre production artistique et pacification de la société colombienne*<sup>55</sup>, on peut avancer tout au moins le rôle que la première (la production artistique) a joué dans la prise de conscience du phénomène, son intériorisation comme opposée aux valeurs de paix et de réconciliation.

Dans le sillage de l'accord de paix et d'arrêt des violences de 1957 entre conservateurs et libéraux, ce que l'art<sup>56</sup> va essayer de « guérir » c'est la conscience collective. Celle qui a été touchée par l'effroi, le caractère déshumanisant (décapitation, mutilation, crucifixion) des violences, mais aussi la disparition totale de la confiance entre colombiens. Comme un miroir, la peinture renvoie une image de la société, celle du traumatisme. Par conséquent le rôle de l'image serait un stimulus<sup>57</sup> censé déclencher une réaction d'intériorisation de la dimension

---

<sup>51</sup> Adorno (Theodor W.), *Op. cit.*, p. 300.

<sup>52</sup> Sardan (Jean-Pierre Olivier), « Le culturalisme traditionaliste africaniste » Analyse d'une idéologie scientifique », *Cahiers d'études africaines*, [En ligne], 2010/2-3-4 N° 198-199-200. Disponible sur : <http://www.cairn.info>, p. 434.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 437.

<sup>54</sup> Adorno (Theodor W.), *Op. cit.*, pp. 347-348., p. 349 : « On appelait "atmosphère" des œuvres d'art le mélange de leur effet et de leur constitution interne en tant que dépassant leurs éléments particuliers ».

<sup>55</sup> Même si l'affrontement entre libéraux et conservateurs est fini, ses conséquences (par exemple l'apparition de la guérilla des FARC), ont prolongé le conflit et produit une pérennisation de la violence jusqu'à nos jours.

<sup>56</sup> L'art dans ce cas serait ce qui appelle à l'humanité, un « exorciste » qui libérerait une humanité désemparée. Ribon (Michel), *Op. cit.*, pp. 14-15.

<sup>57</sup> Un stimulus dans ses aspects les plus « extrêmes ». « L'image extrême fait violence, elle bouscule autant la norme de l'imagerie socialement admise que ce que le spectateur est censé pouvoir supporter ». Ardenne (Paul), *Op. cit.*, p. 49. Isabelle Tazuin-Castellanos dira que « la communauté se purge du mal, se libère de la mort par la

## Congrès AFSP Paris 2013

négative de la violence afin qu'elle soit rejetée comme ce qui n'est pas supportable. L'image endosserait ainsi la fonction de réparation du trauma<sup>58</sup> (figure 25). Sa force se retrouve dans l'expérience subjective que l'observateur aura avec elle, mais dont la finalité aboutirait à une expérience collective<sup>59</sup> de la violence qu'elle dégage. La force d'attraction de l'image c'est ce que Adorno appelle son « Esprit, le souffle qui anime l'œuvre d'art [...] La force de [son] objectivation »<sup>60</sup>. L'esprit c'est ce qu'exprime l'œuvre d'art. « L'expression comme moment essentiel de l'art [celui-ci exprimant] quelque chose d'objectif subjectivement médiatisé : tristesse, énergie, désir. L'expression est le visage plaintif de l'œuvre »<sup>61</sup>. Et, « pas d'expression sans sens, sans le médium de la spiritualisation ; pas de sens sans moment mimétique [...] L'imitation comme expression objective débarrassée de toute psychologie ».<sup>62</sup> À ce niveau de l'analyse, l'expression comme moment discursive de l'effet qu'elle a sur l'observateur, est un moment émotionnel constitutif de l'œuvre. Dès lors, « une esthétique axiologiquement neutre est un non-sens ».<sup>63</sup>



Figure 25 : Taller 4 Rojo (Diego Arango, Nimra Zárate, Umberto Giangrandi, Carlos Granada, Fabio Rogríguez), “*La lucha es larga, comencemos ya*”, (« La lutte est longue, commençons tout de suite »), 1973.

---

mort ». Tauzin-Castellanos (Isabelle), *Op. cit.*, p. 40. L'art et l'œuvre deviennent comme une « exhumation du passé un retour en arrière » (*ibid.*, p. 69.) mais qui rend présent la souffrance ou les souffrances d'hier. C'est la voie de la paix d'aujourd'hui, un travail de mémoire sur la violence. Un résumé de l'histoire de la violence (torture, massacre, viol, mutilation, dans lequel on peut plonger pour un travail de compréhension. « Le monde des vivants ne fait qu'un avec celui des morts. Le passé submerge le présent » (*ibid.*, p. 108.)

<sup>58</sup> Baqué (Dominique), *Op. cit.*, p. 53.

<sup>59</sup> Adorno (Theodor W.), *Op. cit.*, p. 119.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 352, et p. 149.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 333. Voir aussi : « l'esthétique est une théorie de la sensibilité ». Boulnois (Olivier), *Op. cit.*, pp. 333-334.



## Congrès AFSP Paris 2013

En supposant que le passé de la violence pèse sur le présent de sa représentation, les œuvres sont un journal de la violence tenu par les artistes. À côté d'être une approche, un courant de pensée, une vision de l'histoire. Dans le silence de l'effroi et de l'horreur, la violence devient un souffle éphémère dont l'art se porte volontiers pour en rendre compte à la conscience collective, le « lieu » premier de la guérison. De façon anonyme il est la peinture de la représentation sans pour autant que les victimes et les bourreaux portent un nom. Dans la perspective de la paix, la non stigmatisation (absence d'ostracisme) est un moment essentiel du processus. Chacun ayant besoin de se sentir appartenir à la Colombie pour pouvoir la penser comme une communauté viable. Enfin, à travers l'œuvre l'artiste met en scène une société violente des hommes (la paix par la violence de l'image). La représentation de la mort donne vie à une réalité qui se banalise dans les interactions et l'imaginaire collectif. Elle devient le miroir qui fait penser les hommes sans rompre les cycles de violence.

Mais il faut y accéder – à l'œuvre, à l'art – pour pouvoir guérir du traumatisme. D'où la naissance de l'idée de la vulgarisation de la production vers un ensemble plus grand. La réduction des limites de l'impact compromettant ainsi l'idée de paix et de réconciliation. Ceux-ci impliquent nécessairement un travail de mémoire dans l'imaginaire collectif, un processus dont la temporalité n'est pas limitée à la période du traumatisme. En partant de la définition de la « culture de masse »<sup>64</sup> non pas dans sa dimension uniquement « populaire, une production des masses », mais un discours sur le social, et sur le phénomène de la violence comme « ce qui concerne » l'ensemble des colombiens. De ce fait une extension du processus de diffusion de l'objet culturel à un ensemble plus grand et plus important, devient nécessaire. On n'est plus dans la sélection, mais dans l'intensification du processus – indispensable au recul de la violence – qui par la même occasion conduit à une multiplication des vecteurs et des genres comme support de diffusion.

Álvaro Medina, en parlant du tableau « *Violencia* » d'Alejandro Obregón (figure 5) dit qu'« il suffit de jeter un coup d'œil à '*Violencia*' [...] pour capter les implications humaines et sociales de son message politique [...] Ceci n'est pas une affirmation arbitraire. En regardant les magazines, les suppléments et les journaux publiés depuis 1840, il m'a paru clair que '*Violencia*' [...] est [une œuvre] qui est arrivée de façon directe au commun des mortels, en dehors des explications des critiques d'art »<sup>65</sup>. Mais Medina semble un peu trop optimiste. Car l'art colombien du début du XX siècle va concentrer son travail sur et dans les grandes villes en laissant la campagne (et le regard sur la campagne) de côté. Les grandes villes, et surtout Bogotá, se sont transformées en noyaux diffuseurs de styles, de tendances et de moyens pour comprendre ce qui était en train de se passer dans le pays<sup>66</sup>.

« La Violence » est principalement rurale. La peinture colombienne de l'époque était principalement urbaine (citadine). Ainsi, d'après l'étude réalisée il semble que les peintures

---

<sup>64</sup> Macé (Éric), « Sociologie de la culture de masse : avatars du social et vertigo de la méthode », *Cahiers internationaux de sociologie*, [En ligne], 2002/1 n° 112, p. 45-62, sur : <http://www.cairn.info>.

<sup>65</sup> Médina (Alvaro), « *Violencia* : Alejandro Obregón », *Revista Credencial Historia*, No. III, mars 1999. Disponible sur : <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo1999/111violencia.htm>

<sup>66</sup> Martínez Rojas (Carolina), « Las Artes Plásticas 1a. Parte 1901-1950 », *Revista Credencial Historia*, Edición 205, Janvier 2007. Disponible sur : <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/enero2007/artes.htm>.

## Congrès AFSP Paris 2013

n'aient pas connu une grande diffusion parmi les victimaires et les victimes (qui étaient à la campagne). De plus la population rurale (80% de la population de l'époque) avait un très faible niveau de scolarisation (le niveau d'analphabétisme de la population colombienne était de 65%<sup>67</sup>). Il n'existe pas une sensibilité particulière des habitants ruraux face au langage visuelle et symbolique de la peinture, surtout la peinture non-réaliste. Il n'y a donc pas eu d'influence « directe importante » de l'art sur eux dans la perspective d'une « réconciliation ». En revanche, la peinture a attiré l'attention des décideurs politiques et celle des habitants des grandes villes, sur l'ampleur du phénomène. Il se révèle ainsi un paradoxe qui est celui de la relation que la production artistique entretient avec le public, et quel public ? Celui des villes qui ne subissent pas directement la violence et qui en fin de compte n'a que l'œuvre pour se la représenter ? Alors que, ceux qui ont vécu la violence, les habitants ruraux, ne sont pas les publics des expositions.

Cependant, cela ne veut pas dire qu'il faut nier l'influence que l'art, et dans ce cas la peinture, peut avoir comme élément de pacification ou de militarisation. Le cas colombien montre tout simplement que si l'art ne peut pas être en « contact direct » avec les victimaires et/ou les victimes, ou pour le dire d'une autre façon, si les parties en conflit n'ont pas la possibilité d'avoir accès à l'œuvre d'art (et de la comprendre), l'art peut emprunter d'autres « chemins » pour faire parvenir un message. Le caractère « élitiste » de la peinture colombienne faisait de celle-ci le mécanisme approprié pour s'adresser aux décideurs politiques, aux classes dirigeantes, à la classe moyenne urbaine et générer un mouvement dans l'opinion publique. Le message que les artistes de « La Violence » ont décidé de faire passer, c'était un message pacificateur : il fallait mettre un terme à la violence qui ne produisait que des morts, de la souffrance et de la destruction. Mais il ne faut pas oublier que les artistes auraient pu décider de faire passer un autre message : soutenir une des parties en conflit, se prononcer en faveur de la violence (légitimer le droit de « se battre » pour défendre sa communauté politique ou sa propre vie) pour produire une réaction différente de l'opinion publique et des décideurs.

---

<sup>67</sup> Uribe Escobar (José Darío), « Evolución de la educación en Colombia durante el siglo XX », *Revista Banco de la República*, février 1995. Disponible sur : [www.banrep.gov.co/documentos/publicaciones/revista.../febrero.pdf](http://www.banrep.gov.co/documentos/publicaciones/revista.../febrero.pdf)

## Congrès AFSP Paris 2013

### - *Quid de la communication des médias. Art, histoire, et violence : De l'influence, de la réalité socio-historique et du changement de langage pictural*

L'art n'a pas seulement une relation très étroite avec la violence. Il est aussi soumis à l'influence de l'évolution du contexte historique, social, culturel, économique de la société dans laquelle il se développe. La production artistique, les techniques utilisées, le langage choisi, sont des éléments qui ne dépendent pas seulement de la volonté communicative de l'artiste mais qui doivent correspondre au moment historique vécu, aux caractéristiques du public auquel s'adresse le message, et aux tendances extérieures dans le domaine de la peinture et de l'art en général. En Colombie, comme le signale María Margarita Malagón-Kurka<sup>68</sup>, il va y avoir une évolution du langage pictural qui va correspondre à des changements dans le contexte historique de production des œuvres d'art et au positionnement que la peinture va adopter par rapport à la vision de « La Violence » présentée par les médias.

Par ailleurs, c'est dans la perspective de la présentation d'un « Soi » colombien qu'on peut, dans une certaine mesure, parler de l'influence des œuvres proposées par les artistes. Que ce soit durant la période de la violence où après, le langage et l'image que renvoyaient les œuvres étaient teintés de l'histoire sociopolitique de la Colombie qui s'écrit, mais aussi de façon plus générale de l'histoire de la violence. Et, comme on a pu le constater en termes de courant de pensée et d'approche artistique c'est vers le néo-figuratif et l'indexicalité qu'il faut se tourner pour saisir l'influence sur les œuvres produites.

La production artistique est aussi inspirée par l'histoire sociopolitique de la Colombie. Le contexte d'une opposition entre partis traditionnels (libéral et conservateur) et la volonté d'user de la violence – et non du politique – pour résoudre les divergences de vue est aussi ce qui structure l'œuvre. Mais on remarquera aussi sur certaines toiles la présence du religieux (église, prêtre, croix, chapelet : figure 2 *supra*) comme motif et impression attenants à l'expression de la violence. Comme influence du contenu et du contenant le religieux est pertinent quand on sait qu'on est dans un univers colombien où le rapport à Dieu imprime son sceau aux représentations et à la croyance collective. On a ainsi sur les toiles, une philosophie de l'eschatologie, de la fin des temps, ou du moins de la finitude matérielle de l'homme, visible dans la présence du cimetière, des tombes, des corbeaux ou des charognards qui ont une attente probable. Celle que le chien leur laisse une portion (figure 9 *supra*).

Au regard du rôle de l'histoire de la violence dans la production, on peut se demander si l'artiste colombien est un historien ? Une réponse dépasserait le cadre du présent travail. Mais si l'on considère l'œuvre comme une histoire qui se raconte et qui a une trajectoire propre, on peut dire oui. Elle échappe au temps et s'insère dans le temps. Elle accompagne un mouvement ou le soutient. C'est un engagement qui n'est pas qu'un simple récit, une narration, car elle est performative. Elle pousse à l'action. C'est sa dimension émotionnelle. C'est l'œuvre qui peut rendre sensible. Ici entre aussi en compte le genre auquel appartient l'œuvre et son auteur. Car au-delà des analyses précédentes il ressort, face à l'objet qui influence le contenu et le contenant, une double réaction des « artistes » colombiens. Ainsi, dans l'optique d'informer, d'émouvoir, de parler de la violence :

---

<sup>68</sup> Malagón-Kurka (María Margarita), *Op.cit.*, pp. 16-33.

## Congrès AFSP Paris 2013

A) – D’abord, les médias ont joué un rôle de déconstruction qui dans une certaine mesure n’a pas favorisé le travail de mémoire et d’influence sur l’histoire. Le rapport que les médias avaient à la violence ne permettait pas une bonne circulation de l’information. Celle-ci n’avait qu’un impact « ordinaire » sur la conscience collective. Ils avaient une vision littérale et simpliste dans la présentation de la violence. Les images de la violence étaient plaquées, projetées à l’opinion, sans pour autant qu’elles puissent susciter de façon constructive la réflexion autour du sujet. Le caractère journalistique des informations qui accompagnaient les images, a produit une espèce d’assoupissement de l’opinion. Une léthargie qui fait de la violence et de ses effets, un objet quelconque du quotidien des colombiens. On abouti ainsi à une sorte de « routinisation » qui fait entrer les images dans les « *habitus* » de la vie, comme si elles étaient normales.

B) – En revanche, les artistes peintres ont eux choisi une forme de « contre-culture » de la démarche des médias. Ils se positionnent par rapport à cette démarche et son effet négatif dans la conscience collective. L’objectif était de parler de la violence tout en l’accompagnant d’un discours qui émeut, parle du « mal colombien ». Alipio Jaramillo, Enrique Grau, Débora Arango et Alejandro Obregón (figure 1,2,3 et 4) figurent parmi les premiers peintres à avoir choisi « La Violence » comme objet d’art. Ils ont été témoins de la violence (ils ont vécu, par exemple, la réalité des atrocités du 9 avril 1948 : *supra*) et ils ont décidé de représenter ce qu’ils ont vu en ville pour parler du bouleversement social que vivait la société. Reproduire la réalité en tant que telle n’était pas suffisant. Il fallait délégitimer la violence pour essayer d’y mettre un terme. Ainsi les artistes n’ont pas choisi un traitement narratif ou anecdotique du sujet, mais ont opté par un langage néo-figuratif d’une forte tendance à l’abstraction qu’utilise des lignes et couleurs non naturalistes et la fragmentation de la figure avec un objectif expressif : il s’agit de traiter le sujet de façon symbolique<sup>69</sup>. C’est l’exemple d’« *El Velorio* » (« la veillée funèbre ») d’Alejandro Obregón (1956), dans lequel l’artiste a choisi de parler de l’assassinat d’un étudiant par l’armée lors d’une veillée funèbre sous le gouvernement de Rojas Pinilla. L’œuvre se caractérise par l’usage de la couleur rouge et jaune, et il est possible de voir des fragments d’un cadavre humain mélangés avec des objets et des animaux. La violence de la couleur et l’agression que l’artiste fait au corps représenté sont liées à l’agressivité implicite des événements que Obregón est en train de raconter, de mettre en avant<sup>70</sup> (figure 26).

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.



Figure 26: Obregón (Alejandro), “El velorio”, 1956.

Le « vocabulaire » d’Alejandro Obregón a aussi influencé d’autres artistes comme Pedro Alcántar, Carlos Granada, Norman Mejía, Alejandro Obregón, Luis Ángel Rengifo, qui voulaient traiter la problématique sociopolitique à travers un langage néo-figuratif (abstrait, symbolique). Ils vont aussi être influencés par le déroulement historique du conflit : d’une part, « La Violence » n’était pas vraiment connue par les habitants des grandes villes, et il n’y avait pas une histoire « officielle » de ce qui s’était passé. Cela est dû à l’éloignement géographique entre les grandes villes et la campagne, à l’isolement de la population rurale (manque de voies et moyens de communication avec les autres régions du pays) et au contrôle de l’information exercé par les gouvernements conservateurs et militaires. Il y avait donc un besoin d’informer et de sensibiliser face au phénomène sociétal. D’autre part, vers 1957 avec le système de partage du pouvoir (Front National : *supra*), les dirigeants des partis politiques ont décidé de se prononcer contre la violence entre les deux collectivités (parti libéral et conservateur). Le gouvernement s’est intéressé à l’étude de la Violence et a créé la Commission (*supra*) d’études sur la violence. Cette Commission a publié des nombreuses photos (reproduites par les journaux et les magazines nationaux et régionaux). L’abondance et la cruauté des images ont eu une influence sur le langage choisi par les artistes : un langage très agressif qui n’était pas loin de la violence des photos. « Ils ont conçu la violence pas comme des faits isolés mais comme une entité détestable et méprisable. A travers le traitement néo figuratif, ces artistes symbolisent la distorsion humaine physique et psychologique perpétrée par les acteurs en conflit. Le langage néo figuratif a aussi un



## Congrès AFSP Paris 2013

caractère fonctionnel : il cherche à générer une plus grande conscience et une attitude critique des spectateurs face à la situation sociopolitique du pays »<sup>71</sup>.



Photo, « *La violencia en Colombia* », 1962.



Luis Ángel Rengifo, "*Corte de Franela*", 1963.



Photo, « *La Violencia en Colombia* », 1962.

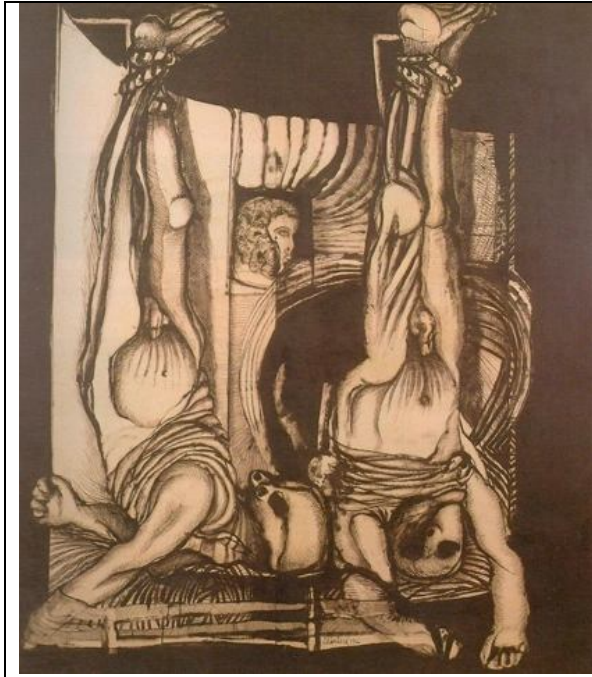


Norman Mejía, "*No disparen que somos dos*", 1965.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 24.



Congrès AFSP Paris 2013



Pedro Alcántara Herrán, "El martirio agiganta a los hombres-raíz", 1966.



Photo, « La Violencia en Colombia », 1962.



Photo, « La violencia en Colombia », 1962.



Carlos Granada Arango, "Violencia", 1963.



Luis Ángel Rengifo, «*Piel al sol*», 1964.<sup>72</sup>



Photo, «*La violencia en Colombia*», 1962.

Pendant les années 1970, la façon de représenter la violence change un peu, suite au contexte historique qui caractérise la région : l'expérience révolutionnaire latino-américaine. Les activités et les idées des guérilleros libéraux vont être réinterprétées à travers l'expérience des guérillas communistes du continent. « Des artistes comme Diego Arango, Nirma Zárate et Clemencia Lucena, intéressés par la problématique politique lors du conflit, ont laissé de côté le caractère symbolique des œuvres antérieures et ont adopté un type de langage plus littéral pour communiquer un message plus directe et didactique. Ces artistes ont adhéré au

<sup>72</sup> Luis Angel Rengifo, « *Piel al sol* » (Peau sous le soleil) “représente un corps féminin jeté comme une peau d’animal sur un sol ravagé et stérile. L’image rappelle une crucifixion, par les clous que fixent la peau au sol. La forme du corps fait allusion à la carte de la Colombie. La tête semble désarticulée du corps et repose sur le sol avec une expression de rage et douleur. Une ligne marron monochromatique définit la figure et la peau blanche. Même si elles sont basées sur de l’évidence documentaire, les images de Rengifo manifestent leur propre perspective et interprétation de faits historiques comme le produit de faits atroces...”. (*Ibid.*, p. 22)



## Congrès AFSP Paris 2013

«*Llamamiento de la Habana* » (1972) (« Appel de l'Habana ») qui plaidait pour une connexion active entre l'art révolutionnaire et la lutte contre l'oppression »<sup>73</sup> (figure 27).

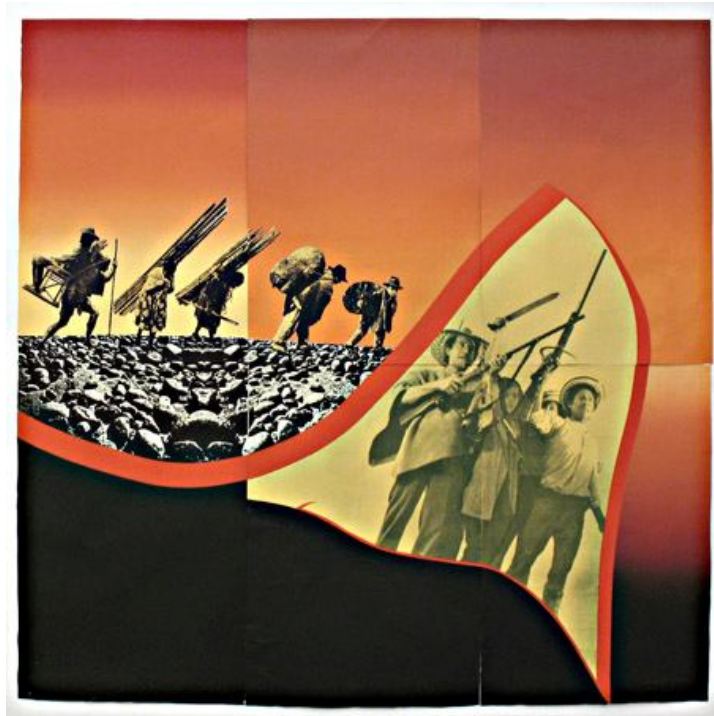


Figure 27 : Zarate (Nirma), Arango (Diego), « sans titre », 1973.

Une nouvelle influence historique sur l'art comme expression de la violence : sous le gouvernement de Julio César Turbay Ayala qui a mis en place un « Statut de Sécurité » très répressif pour lutter contre la subversion en Colombie, il n'y a pas eu beaucoup d'œuvres ayant un rapport direct avec la violence parce que les militaires et le gouvernement considéraient les artistes, les intellectuels, etc., comme une menace à la stabilité démocratique. Le langage a été donc le « silence » pendant cette période<sup>74</sup>.

Enfin, pendant la décennie 1980 se produit la transition vers un nouveau langage visuel : l'indexicalité. « Le nouveau langage des artistes des années 1980 et 1990, au lieu de présenter la violence comme un phénomène inévitable ou comme une force accablante et une réalité opposée à la vie, les œuvres permettent de la percevoir comme un symptôme et l'indice d'une anomalie ; le dysfonctionnement d'un comportement humain. La violence est un signe de vies individuelles et sociales altérées et aussi des façons de réagir et se sentir face à la mort et à la souffrance. Par conséquent, les spectateurs se voient « forcés » de se poser des questions sur les causes et les raisons derrière ses signes d'altération, d'interférence et de perturbation qui sont présents dans les œuvres ; et aussi à propos du type d'actions humaines, du caractère et des valeurs collectifs qui pourraient donner lieu à de tels signes perturbateurs »<sup>75</sup>.

L'indexicalité est une réponse à deux transformations socio-historiques : l'évolution de la violence en Colombie (de nouveaux acteurs et lieux de violence, de nouvelles dynamiques

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>74</sup> La production artistique ne s'exerce souvent qu'en période de paix (*supra*).

<sup>75</sup> Malagón-Kurka, *Op. cit.*, p. 31.

## Congrès AFSP Paris 2013

stratégiques et socio-culturelles) et la « banalisation » de la violence. Par rapport au premier élément (l'évolution historique), depuis la fin de « La Violence » de nouveaux épisodes de violence ont caractérisé l'histoire du pays : actions des guérillas de FARC (Forces Armées Révolutionnaires), ELN (Armée de Libération National), EPL (Armée Populaire de Libération), M-19 (Mouvement du 19 avril) ; apparition des groupes paramilitaires ; terrorisme des cartels de la drogue ; déplacement interne de la population et violations des Droits de l'homme... A travers l'indexicalité (laisser des traces, des indices, des pistes) les artistes qui avaient « La Violence » comme objet, ont aussi la possibilité de parler de l'évolution de la violence. Il ne s'agit pas de reproduire les atrocités physiques et psychologiques (comme le faisaient les peintres des années 50 et 60) mais de présenter des processus, des objets, pour inviter le spectateur à se poser des questions. « Ces œuvres se transforment en 'réceptacles de preuves', de signes des actions qui se sont produites et qui ont laissé des traces, des indices, des empreintes, à interpréter par le spectateur. Les œuvres génèrent des questions sur les raisons et les causes sous-jacentes des actions implicites dans les œuvres. Si le spectateur veut trouver les clés pour répondre à ses propres questions, il doit se rapporter à la réalité extérieure et aux intensions des artistes qui ont été confrontés à cette réalité »<sup>76</sup>. Un bon exemple de ce type de représentation est l'œuvre de Fernando Botero, « *La Guerre* » de 1988 (figure 28). Dans ce tableau on voit des personnages qui représentent divers groupes socio-économiques, mais aussi différentes périodes de l'histoire colombienne tout comme les victimes de la guerre. Le tableau fait plus appel à une réflexion rationnelle sur la violence, sans essayer forcément de produire une réponse de type émotif. C'est le même principe pour le tableau « *Zona* » de Víctor Laignelet (1998) qui représente des bananes « normales » et d'autres couvertes de sang. Il fait référence à un événement historique « Le massacre des bananeraies (1928)<sup>77</sup>. Mais il fait en même temps réfléchir sur les « fruits » de la violence en générale.



Figure 28 : Botero (Fernando), « *La Guerra* », 1988.

<sup>76</sup> *Ibid*, p. 31

<sup>77</sup> Voir : Calvo Ospina (Hernando Calvo), « En 1928, le massacre des bananeraies en Colombie », *Le Monde diplomatique*, du 16 décembre 2010, [En ligne], sur : <http://www.monde-diplomatique.fr/carnet/2010-12-16-colombie>.



Figure 29 : Laignelet (Victor), "Zona", 1998.

En réaction à la « banalisation » de la violence et le rôle des médias, dans les années 1990, Daniel Pécaut développe la notion de « banalisation de la violence »<sup>78</sup>. Il s'agissait pour lui de caractériser le fait selon lequel en Colombie la violence est perçue comme un phénomène désensibilisateur et normalisé qui s'assume comme faisant partie de la vie quotidienne<sup>79</sup>. Selon Jose Ignacio Roca, comme cela avait été dit auparavant, les médias auraient joué un rôle dans cette « banalisation ». Il montre que pendant les années 1980 et 1990, même s'il y avait une abondance d'images et d'informations, elles étaient présentées de façon de-contextualisée et isolée. Les gens connaissaient les faits mais ne savaient pas grande chose sur eux (causes, dynamiques, etc.). La présence des images violentes dans les médias a produit une érosion de la sensibilité du public. Par conséquent, il y avait une plus grande tolérance visuelle envers ces images de violence. La surabondance d'images érodait l'efficacité communicative des médias et particulièrement leur capacité à émouvoir l'opinion. Ces images projetaient de façon subliminale une menace collective, contribuant ainsi à générer une sensation générale de peur et d'impuissance<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> Pécaut (Daniel), « De la banalité de la violence à la terreur: le cas colombien », *Cultures & Conflits*, no. 24-25, 1997, pp. 159-193.

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> Roca (José Ignacio), « Ausencia/Evidencia », dans *Entre líneas, La Casa Encendida*, ed. par Olmo (Santiago) et Pérez Raton (Virginia), Madrid, Caja Madrid, 2002. P. 78. Cité par Malagón-Kurka (María Margarita), *Op.cit.*, p. 30.



## Congrès AFSP Paris 2013

Les peintres Beatriz González, Doris Salcedo et Oscar Muñoz ont cherché à contrer les effets des médias (ce qui pourrait expliquer leur réticence à utiliser un langage direct et littéral, et d'avoir choisi l'approche indexicale). Ainsi, « plus que d'essayer de choquer les spectateurs, ils veulent l'amener à se poser des questions. L'outil pour le faire est un langage innovateur dont l'expressivité est basée sur la qualité graphique des lignes, des couleurs et des figures, au lieu de se baser sur la dénaturalisation et l'éviscération »<sup>81</sup>. Dans « *Dolores* », (« Douleurs »), González remplit la mort de couleur. La lamentation silencieuse se remplit de visages pour noyer son chagrin dans un chœur d'images (figure 29).



Figure 29 : González (Beatriz), «Dolores», 2000.

Il apparaît ainsi un lien entre histoire, art et violence : l'évolution historique change les besoins auxquels doivent répondre l'artiste et le langage, techniques qu'il va choisir pour parler de la violence (qui est aussi un objet en constante évolution.) Et, un lien entre médias, art et violence : l'information et les images présentées par les médias inspirent les artistes autant qu'elles leur permettent de trouver des éléments pour sensibiliser le public et délégitimer la violence. Ou, au contraire, elles peuvent motiver leur choix d'un langage complètement différent, pour essayer de contrer la désensibilisation – par banalisation léthargique – que l'exposition continue à la violence pourrait produire.

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 28.

## Congrès AFSP Paris 2013

Il ressort des analyses et interprétations des œuvres choisies – dont la liste n'est pas exhaustive – un agencement de variables (art, artistes, guerre, paix, mort, médiation, médias, violences et Violence, culture, etc.) en interaction d'interdépendance. Il est difficile de lire l'œuvre sans y voir un langage, qui va au-delà du récit parlant, pour faire place au silence des images : extrêmes catastrophes, œuvres humaines réelles et violentes. Tout comme l'évocation de l'œuvre reste liée aux variables dont-elle rend compte. Des questions qui ont conduit la recherche il surgit une représentation de la Colombie une image. C'est l'image de la violence. Celle-ci on a vu à travers les tableaux, qu'elle était saisissante. Elle revisite l'anatomie de l'humain et libère les énergies contenues dans la répression des corps<sup>82</sup>. Elle est catastrophique, funeste et spectaculaire. Elle fait penser aux « désastres, ravages, destructions, fléaux, dévastations, cataclysmes, calamités, malheurs, ruines, mort »<sup>83</sup>. Elle parle de la mort et présente ses victimes. Elle les dessine tout comme s'ils étaient écrits. Elle leur donne une forme visible, en mettant en scène<sup>84</sup> « une » société colombienne : celle de l'histoire de la guerre. Elle est un regard sur ce qui est interne au corps social et en même temps extérieur. Comme une allégorie ou une iconographie elle rend compte de ce que la violence peut être peinte. La couleur rouge vive du sang qu'elle dégage intervient comme pour illuminer le tableau. Une réappropriation du corps dans sa forme originelle pour une désarticulation. Le langage qu'elle utilise est souvent anonyme, mais pas muet. Ainsi, dans le processus de présentation du « soi colombien », la violence insuffle les « cadres » de l'œuvre autant que celle-ci se propose comme objectif de lui donner une visibilité. Contenu et contenant sont façonnés par la violence.

Mais le tableau n'est pas qu'atavique, une nature de l'humain colombien. Une sorte de fatalité qui ferait dire à l'observateur que le colombien est un « être sauvage ». De ce fait on retrouve dans l'œuvre le refus du fatalisme principiel et une interrogation à la morale. Il s'en suit une intériorisation de la violence comme un objet à délégitimer, un objet non humain. Elle se pose à la conscience humaine colombienne comme ce qui ne doit pas être, et qui peut faire réagir. C'est en cela que ce travail révèle quelques aspects du processus de pacification que, l'œuvre peut mettre en œuvre. Tout comme à contrario, elle peut être au service du processus belligène. Ce qui nous fait dire que le rôle de l'homme dans l'histoire des œuvres étudiées n'est pas à négliger. Au-delà, de la violence et des œuvres, il n'y a des contextes (sociopolitique, historique, culturel, religieux, etc.) qui influencent. Mais aussi ce que font les auteurs des œuvres en les orientant vers la militarisation/violence létale, ou la pacification. Médias et artistes nous ont permis d'en rendre compte.

---

<sup>82</sup> Dorléac (Laurence Bertrand), *Op.cit.*, p. 10.

<sup>83</sup> Ribon (Michel), *Op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>84</sup> Boulnois (Olivier), *Op. cit.*, p. 55.

## Congrès AFSP Paris 2013

### **Bibliographie :**

Adorno (Theodor W.), *Théorie esthétique* (Trad. Marc Jimenez) suivi de *Paralipomena. Théories sur l'origine de l'art. Introduction première* (Trad. Marc Jimenez), Paris, KLINCKSIECK, 1989.

Ambrosetti (David), « Urgences et normalités de gestionnaires face aux violences « des autres », l'ONU et le Soudan », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2008/4 n° 174, [En ligne], sur : <http://www.cairn.info>.

Ambrosetti (David), *La France au Rwanda. Un discours de légitimation morale*, Paris, Karthala/CEAN, 2000.

Ardenne (Paul), *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006.

Baqué (Dominique), *L'effroi du présent. Figurer la violence*, Paris, Flammarion, 2009.

Boulnois (Olivier), *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V<sup>e</sup>- XVI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Seuil, 2008.

Calvo Ospina (Hernando Calvo), « En 1928, le massacre des bananeraies en Colombie », *Le Monde diplomatique*, du 16 décembre 2010, [En ligne], sur : <http://www.monde-diplomatique.fr/carnet/2010-12-16-colombie>.

Der Derian (James), *Virtuous War: Mapping the Military-Industrial-Media-Entertainment Network*, Perseus/Westview Press, 2001.

Der Derian (James), *Virtuous War: Mapping the Military-Industrial-Media-Entertainment-Network*, London: Routledge, Second Edition, 2009.

Dorléac (Laurence Bertrand), *Après la guerre*, Paris, Gallimard, 2010.

Dorléac (Laurence Bertrand), *L'ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004.

Galindo Cardona (Yamid), «El martirio agiganta a los hombres -Tres Perspectivas artísticas de la violencia en el Valle del Cauca», *Revista Historia y Espacio, Fascículo 29*, 2007. Disponible sur: <http://hdl.handle.net/10893/1006>.

Gómez (Nicolás), « Alejandro Obregón. Violencia (1962) », *Textos sobre la colección de arte del Banco de la República*, sans date, sans lieu. Disponible sur : <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/alejandro-obregon/violencia>.

Guzmán Campos (Germán), *La violencia en Colombia : parte descriptiva*, Cali, Ediciones Progreso, 1968.

Londoño Vélez (Santiago), « Débora Arango, la más importante y polémica pintora colombiana », *Nómadas*, Universidad Central, N°6, 2010. Disponible sur : [www.ucentral.edu.co/...nomadas/.../nomadas\\_6\\_10\\_debora\\_arango.pdf](http://www.ucentral.edu.co/...nomadas/.../nomadas_6_10_debora_arango.pdf).



## Congrès AFSP Paris 2013

Louis-Vincent (Thomas), *Antropología de la muerte*, México, FCE, 1993.

Luckmann (Thomas) : « Comments on Legitimation », *Current Sociology*, 35(2), été 1987.

Macé (Éric), « Sociologie de la culture de masse : avatars du social et vertigo de la méthode », *Cahiers internationaux de sociologie*, [En ligne], 2002/1 n° 112, p. 45-62, sur : <http://www.cairn.info>.

Malagón-Kurka (María Margarita), “Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980”, *Revista de estudios sociales*, N° 31, 2008, pp. 16-33. Disponible sur: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2856536>.

Márquez Cristo (Gonzálo), “El último de su especie: entrevista con Germán Londoño”, *Con-Fabulación*, sans date. Disponible sur : <http://confabulacion161-220.blogspot.com/2011/07/entrevista-con-german-londono.html>.

Martínez Rojas (Carolina), « Las Artes Plásticas 1a. Parte 1901-1950 », *Revista Credencial Historia*, Edición 205, Janvier 2007. Disponible sur : <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/enero2007/artes.htm>.

Mèdina (Alvaro), « Violencia : Alejandro Obregón », *Revista Credencial Historia*, No. III, mars 1999. Disponible sur : <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo1999/111violencia.htm>.

Minaudier (Jean-Pierre), *Histoire de la Colombie : De la conquête à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Pécaut (Daniel), « De la banalité de la violence à la terreur : le cas colombien », *Cultures & Conflits*, no. 24-25, 1997, pp. 159-193.

Quiñones Cely (Clara Beatriz), *Violencia y ficción televisiva : el acontecimiento de los noventa : imaginarios de la representación mediática de la violencia colombiana, series de ficción televisiva de los noventa (1989-1999)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2009.

Ribon (Michel), *Esthétique de la catastrophe. Essai sur l'art et la catastrophe*, Paris, KIMÉ, 1999.

Ricoeur (Paul), « Morale, éthique et politique », *Pouvoirs*, n° 65, avril 1993.

Roca (José Ignacio), « Ausencia/Evidencia », dans *Entre líneas, La Casa Encendida*, ed. par Olmo (Santiago) et Pérez Raton (Virginia), Madrid, Caja Madrid, 2002.

Rodríguez Ruíz (Jaime Alejandro), “La novela de la Violencia, Bogotá, sans date. Disponible sur : [http://javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/manual/sigloxx/xx03.htm](http://javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/manual/sigloxx/xx03.htm).

Sanchez (Gonzalo), *Guerre et politique en Colombie*, Paris, L'Harmattan, 1998.

## Congrès AFSP Paris 2013

Santos Molano (Enrique), “9 de abril de 1948: El día que mataron a Gaitán”, *Revista Credencial Historia*, Edición 195, Marzo de 2006. Disponible sur <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo2006/abril.htm>.

Sardan (Jean-Pierre Olivier), « Le culturalisme traditionaliste africaniste » Analyse d'une idéologie scientifique », *Cahiers d'études africaines*, [En ligne], 2010/2-3-4 N° 198-199-200. Disponible sur : <http://www.cairn.info>.

Tauzin-Castellanos (Isabelle), *L'Amérique latine écartelée : pouvoir et violence à l'épreuve de la fiction. Lituma en Los Andes, Abril rojo, Trabajos del reino*, Paris, PUF/CNED, 2012.

Tovar Pinzón (Hermes), “Entre el color y el terror”, *America Latine Histoire et Mémoire, Les cahiers ALHIM*, Numéro 6, 2003. Disponible sur: <http://alhim.revues.org/index768.html>

Uribe Escobar (José Darío), « Evolución de la educación en Colombia durante el siglo XX », *Revista Banco de la República*, février 1995. Disponible sur : [www.banrep.gov.co/documentos/publicaciones/revista.../febrero.pdf](http://www.banrep.gov.co/documentos/publicaciones/revista.../febrero.pdf).

Uribe (Maria-Victoria), *Anthropologie de l'inhumanité : Essai sur la terreur en Colombie*, Paris, Calmann-Lévy, 2004.