



HAL
open science

Borderline : quand les artistes dessinent de nouvelles frontières

Virginia de la Cruz Lichet

► To cite this version:

Virginia de la Cruz Lichet. Borderline : quand les artistes dessinent de nouvelles frontières: Cartographier l'Amérique latine. La Colombie comme étude de cas. HispanismeS, 2022, Frontières mouvantes dans l'Amérique hispanique (XVIe-XXIe siècles), Hors-série 4, 10.4000/hispanismes.14637 . hal-03693778

HAL Id: hal-03693778

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03693778>

Submitted on 13 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



HispanismeS

Revue de la Société des Hispanistes Français

Hors-série 4 | 2022

Frontières mouvantes dans l'Amérique hispanique
(XVI^e-XXI^e siècles)

Borderline : quand les artistes dessinent de nouvelles frontières

Cartographier l'Amérique latine. La Colombie comme étude de cas

Borderline: cuando los artistas dibujan nuevas fronteras. Colombia como caso de estudio

Borderline: when artists draw new borders. Mapping Latin America. Colombia as a case study

Virginia de la Cruz Lichet



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/hispanismes/14637>

DOI : 10.4000/hispanismes.14637

ISSN : 2270-0765

Éditeur

Société des Hispanistes Français

Référence électronique

Virginia de la Cruz Lichet, « *Borderline* : quand les artistes dessinent de nouvelles frontières », *HispanismeS* [En ligne], Hors-série 4 | 2022, mis en ligne le 17 mai 2022, consulté le 08 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/hispanismes/14637> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/hispanismes.14637>

Ce document a été généré automatiquement le 8 juin 2022.



Les contenus de cette revue sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Borderline : quand les artistes dessinent de nouvelles frontières

Cartographier l'Amérique latine. La Colombie comme étude de cas

Borderline: cuando los artistas dibujan nuevas fronteras. Colombia como caso de estudio

Borderline: when artists draw new borders. Mapping Latin America. Colombia as a case study

Virginia de la Cruz Lichet

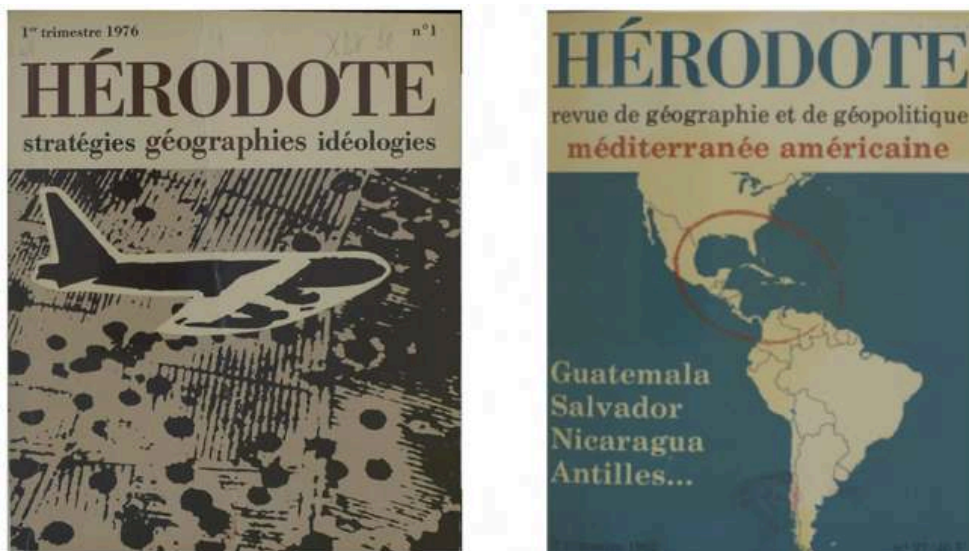
Introduction

- 1 Le titre de cet article fait appel à deux concepts, celui de « frontière » et celui de « borderline » et la manière par laquelle les artistes américains représentent ces concepts et les mettent en question. L'origine du mot « frontière » vient du mot « front », terme militaire qui désigne la ligne de contact avec une armée ennemie ; et à partir du XIX^e siècle, elle voit son sens s'élargir et signifier également une ligne de délimitation entre deux états. Car, comme l'indique Bernard Reitel, « en géographie, la frontière est un objet géographique séparant deux systèmes territoriaux contigus¹ », avec des incidences sur l'organisation de l'espace (effets-frontière) et qui intégrerait plusieurs dimensions (politique, symbolique et matérielle)².
- 2 Ce sont les géographes du XIX^e siècle qui ont cherché à définir tout d'abord une « géographie des frontières » avec deux conceptions qui s'opposent, comme l'explique Hélène Velasco-Graciet : d'une part la conception allemande portée par Friedrich Ratzel (1844-1904) qui défend une frontière qui se fonde sur le lien entre l'espace et ses habitants et donc changeante dans le temps ; puis la conception française illustrée par Jacques Ancel (1879-1943) qui la définit comme un construit politique et peut, donc, prendre des formes matérielles très diverses. Elle peut être à la fois une ligne (de séparation) ou une zone (favorisant les échanges)³. D'une certaine manière, la notion de « borderline », vient surligner le sens de ligne de démarcation – et donc de séparation

et de tensions-, mais également celle « d'état-limite⁴ » en un sens plus figuré – en tant que zone intermédiaire et plus mouvante.

- 3 À partir des années 1970 la notion de frontière sera liée au champ de la géopolitique, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives de recherche, comme le signale Velasco-Graciet avec l'exemple de la parution du premier numéro de la *Revue Hérodote*⁵ sous la direction d'Yves Lacoste en janvier 1976. D'ores et déjà, le continent américain – latin et non latin – se caractérise par son très grand nombre de contestations frontalières : entre le Chili et l'Argentine, le Chili et le Pérou, le Venezuela et la Colombie, ou encore entre le Mexique et les États-Unis, parmi tant d'autres. Cette nouvelle ligne de recherche permettra aux géographes de mettre en relation leurs objets d'étude avec des phénomènes socio-spatiaux⁶. Di Méo souligne que les géographes vont plutôt prioriser l'analyse spatiale qui s'inscrit dans les axiomatiques cartésienne et durkheimienne, face à une analyse territoriale qui met en lien ces deux lectures axiomatiques avec une troisième « l'espace kantien » (espace subjectif) qui intègre notre rapport personnel à la réalité géographique, et qui « est susceptible de jeter un pont entre les trois [lectures] »⁷. Et comme défend Di Méo dans sa *Géographie sociale et territoires* (1998) et dans un grand nombre de ses articles⁸ : « l'espace géographique constitue le produit élaboré par les sociétés humaines avec les matériaux de la nature, au gré de leurs représentations et de leurs techniques »⁹. La carte, quant à elle, permet de créer le territoire en lui donnant un corps¹⁰ et en jouant « le rôle de médium entre l'individu [ici l'artiste], la société [le spectateur] et ses territoires et espaces [privés ou collectifs] »¹¹.

Illustration 1



Revue *Hérodote* (sous la direction de Yves Lacoste), n° 1 (1976) et n° 27 (1982),
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

- 4 Cet article propose donc de penser la notion de « frontière » par des exemples d'œuvres d'artistes latino-américains qui font usage de la carte comme support d'une représentation matérialisée de l'espace et des territoires, pour remettre en question les enjeux géopolitiques et les rapports de force qui s'imposent au sein de la société américaine. En ce sens, nous prenons comme point de départ la représentation de l'Amérique latine qui nous servira d'exemple pour mettre en relief les tensions du monde globalisé dans lequel nous vivons et que Di Méo identifie comme « nées de la

lutte des positions sociales sur l'échiquier spatial »¹². Puis, dans un second temps, nous choisirons des œuvres qui ont été réalisées par des artistes colombiens pour représenter les cartes « subjectives » de la Colombie et mettre en évidence les nouvelles problématiques relatives à la représentation de l'espace et des territoires, nous permettant, ainsi, d'identifier les particularités de la notion de « frontière » dans un contexte national concret qui est, d'autant plus, d'actualité. Ces deux approches nous donneront la possibilité, enfin, de démontrer le rôle actif des artistes et leurs choix esthétiques dans la construction des nouvelles frontières de l'Amérique latine au XIX^e siècle.

Cartographeur à nouveau l'Amérique latine

- 5 Le contexte géographique dans lequel s'inscrit cette étude, l'Amérique latine, met en avant de nouveaux questionnements par rapport à la notion de « territoire(s) » liée intimement à celle de frontière politique. Il faudra attendre le XIX^e siècle pour voir apparaître pour la première fois l'expression « Amérique latine ». Comme l'indique David Marcilhacy, avant son indépendance, ce continent fut baptisé « le Nouveau Monde¹³ » – en opposition à « l'Ancien Monde » –, « les Indes » ou « Indes occidentales », ou encore « l'Amérique »¹⁴. Ces différentes appellations, certaines plus contestées que d'autres, répondent à « un prisme déformant de l'eurocentrisme »¹⁵ et donneront lieu à une abondante bibliographie. En effet, l'expression « Amérique latine » met en évidence des enjeux identitaires et idéologiques propres au langage : dans un premier temps, la notion de « latinité » renvoie à l'histoire coloniale (française, espagnole et portugaise) ; puis, par ailleurs, elle se distingue de l'Amérique, dite « du Nord » et anglo-saxonne¹⁶. Toutefois, il ne s'agit donc pas d'analyser dans cette partie la problématique de la dénomination des territoires, mais de démontrer la double « naturalité » du continent latino-américain avec un territoire meurtri par la violence et déchiré par les événements de l'histoire et un autre qui nous renvoie à une « Nature » originaire perdue.
- 6 Comme indique Pierre Vayssièrre, dans son article intitulé *Les trois modèles historiques de l'Amérique latine*, « soulever la question de la « latinité » peut paraître déplacé et même provocateur »¹⁷. En effet, durant toute la période coloniale, la dénomination du nouveau continent a donné lieu à de nombreuses querelles et controverses¹⁸. Si Martin Waldesmüller présenta l'Amérique comme une « Terra Ultra Incognita », dans son *Universalis Cosmographia* (1507), une sorte d'île étrangement indéfinie qui occupait l'espace et s'étendait sur une partie du planisphère, certains artistes latino-américains contemporains vont partir de cette image pour la déconstruire.

Illustration 2



Universalis Cosmographia. Martin Waldseemüller, 1507.

Edición facsímil (1959). Source : IGN, CC BY 4.0. <http://www.ign.es/web/ign/portal>

- 7 C'est le cas de l'artiste Rivane Neuenschwander qui, dans plusieurs de ses œuvres, explore de nouvelles possibilités de représentation du monde. En effet, dans le *Dictionnaire de la géographie et de l'espace de sociétés*, la « carte » est définie comme « une représentation fondée sur un langage, caractérisé par la construction d'une image analogique de l'espace¹⁹ ». Or les cartes que nous présente Rivane Neuenschwander déconstruisent, au sens littéral et figuré, cette image. Dans *Carta Faminta*²⁰ (Carte Affamée, 2000), l'artiste brésilienne aborde un sujet fondamental de la tradition de la contre-culture brésilienne, « une esthétique anthropophage » qui naît avec la publication du *Manifeste Anthropophage* de Oswald de Andrade en 1928 et du mouvement *Tropicália*²¹. Selon Iria Candela, pour penser le cannibalisme culturel ou la manière dont les formes artistiques se « mangent » entre elles, l'artiste présente une simple série de fines lamelles de papier de riz qui sont mangées par de petits escargots, donnant à voir une mappemonde dévorée. Comme l'indique Candela :

La obra, mediante recursos muy limitados, incorpora con efectividad el triple sentido original de la idea de *antropofagia*, en tanto que 'metáfora' de un rito cultural ancestral, 'diagnóstico' del trauma colonial, y 'terapia' para curar dicho trauma con humor desenfrenado y²².

- 8 Comme elle-même l'explique, l'escargot, ce mollusque hermaphrodite et ancien mets exquis de la gastronomie coloniale européenne, reconfigure une nouvelle carte du monde avec sa lente et imparable ingestion²³. Quelques années plus tard, dans *Diarios de Pangaea*²⁴ (2008), l'artiste reprend cette même idée : elle présente une vidéo (16mm) où nous voyons des fourmis qui dévorent un carpaccio disposé sous la forme d'un planisphère. Elle envisage une approche carnivore du territoire où les fourmis le déplacent, le dévorent et le transforment pendant toute la durée du métrage, créant une nouvelle cartographie inespérée.
- 9 Par ailleurs, nous pourrions rajouter un second niveau de lecture de l'œuvre en comparant l'action des fourmis à un acte géophage et de domination des territoires qu'elles explorent et dominent. Car la carte, comme l'affirme Christophe Meunier : « [...] utilise un langage à mi-chemin entre le symbolique et le figuré ; comme représentation, elle convoque sur une même page blanche l'ensemble de l'information (sens étymologique du mot latin *charta*) »²⁵ et, en même temps, devient un instrument de domination, à travers le regard et l'imposition de la vision zénithale. Elle est à la fois

l'image pour rêver et instrument pour dominer²⁶. Et c'est en ce sens que les artistes l'utilisent puisque, comme l'affirme Claude Raffestin :

La représentation cartographique suppose un autre regard qui bouleverse complètement l'ordre des choses, c'est le regard zénithal qui embrasse la réalité depuis une hauteur [...]. Le regard zénithal s'intéresse à la distribution des choses donc à leur position et aux relations qu'elles entretiennent géographiquement entre elles. Regard dominateur par nature, le regard zénithal est inscrit dans la volonté de tout voir pour tout savoir et tout pouvoir²⁷.

- 10 Dans les deux œuvres analysées de cette artiste brésilienne, nous avons à la fois un point de vue zénithal supposé être dominant (celui du spectateur) et un autre horizontal, avec une vision plus restreinte, celles des fourmis ou des escargots. Et pourtant, l'artiste inverse le jeu de pouvoir car c'est la « Nature » qui intervient et transforme cette cartographie mouvante. Cette image métaphorique permet donc d'associer l'idée d'ingestion carnivore du monde à un acte géophage.
- 11 En effet, ce n'est qu'au XIX^e siècle que nous verrons apparaître pour la première fois l'expression « Amérique latine ». En 1968, John L. Phelan explique son apparition en raison d'une politique expansionniste de la France du Second Empire avec l'expédition française au Mexique dans les années 1860 et la vaste propagande politique qui l'accompagnait pour la justifier, menée par l'économiste et conseiller de l'empereur Michel Chevalier²⁸. Or, comme l'indique Marcilhacy, des études postérieures sont venues nuancer cette thèse pour donner la date de 1856 de la main de deux figures intellectuelles : le Chilien Francisco Bilbao et le Colombien José María Torres Caicedo²⁹, justifiant plutôt son apparition dans le contexte d'une campagne nationaliste et anticolonialiste à l'encontre des tentatives impérialistes de l'Espagne et de la montée en puissance de l'influence des États-Unis par la politique suivie depuis la Doctrine Monroe et la théorie du *Manifest Destiny*³⁰. C'est ainsi que Pierre Chaunu la définit :

L'Amérique latine participe au prodigieux isolement du nouveau continent entre les deux masses liquides de l'Atlantique et du Pacifique. La plus grande de toutes les îles, disent les historiens américains. Bâties sur le même schéma orographique Nord-Sud, les deux Amériques présentent la même alternance d'Ouest en Est. [...] Mais là s'arrête l'analogie entre les deux Amériques³¹.

- 12 De cette manière, l'idée des « deux Amériques » fait également l'objet de représentations par les artistes du XX^e et XXI^e siècles, sans pour autant la remettre en question. Avec un langage poétique, où l'Amérique latine apparaît comme la terre promise, Marcel Duchamp représente en 1918 une carte du continent sous la forme d'un itinéraire. Pour cela, il dessine le sud du continent comme un espace vide, tout en noir, sans information. Seul un élément énigmatique est représenté : un point d'interrogation. Cette carte n'est que l'expression d'une expérience vécue, celle du voyage, car comme lui-même l'indique dans ses lettres adressées à son ami Jean Crotti entre 1918 et 1919, il part d'une partie du monde (celle qu'il connaît, qu'il habite) vers une autre (inconnue, imaginée, idéalisée). C'est ainsi que le 15 septembre 1918, après plusieurs semaines à bord du S.S Crofton Hall, Marcel Duchamp arrive en Amérique du Sud pour la première fois³². Il écrit : « Mon intention très vague est de rester longtemps là-bas, plusieurs années vraisemblablement, c'est-à-dire au fond couper entièrement avec cette partie du monde »³³. Cette carte-œuvre, dont il donnera pour titre *Adieu à Florine*³⁴ (13 août 1918), trace l'itinéraire du voyage et exprime les inquiétudes de l'artiste face à cet exil forcé. Elle avait été réalisée pour l'offrir en cadeau à son amie Florine Stettheimer et marque ainsi le début de son voyage vers une terre inconnue où il ne restera finalement que neuf mois³⁵. Loin de ses attentes, sa réalité va être toute

autre : la difficulté à s'adapter au climat du pays et à la façon de vivre, « si différente de celle des newyorkais [...] »³⁶ vont mettre fin très rapidement à cette aventure.

- 13 Presque quatre-vingt ans plus tard, le 1^{er} juin 1997, un autre expatrié européen, le belgo-mexicain Francis Alÿs entreprend la traversée dans le sens inverse et dessine à son tour l'itinéraire sur une carte. Son objectif est de partir de Tijuana vers San Diego sans traverser la frontière qui sépare le Mexique des États-Unis. Le voyage exploratoire devient une véritable traversée par le monde, mettant en évidence la difficulté du voyage et la rupture violente que représente une frontière sur un territoire. Sur une carte impersonnelle du planisphère, en format carte postale, l'artiste dresse les escales et les dates précises du voyage avec un programme écrit au verso. Cette œuvre, intitulée *The Loop*³⁷, représente donc les différentes escales, passant par trois continents et seize villes. Pour comprendre ce parcours interminable de 29 jours qui l'oblige à contourner l'Océan Pacifique pour aller de Ciudad de Mexico à Los Angeles (en passant par Panamá, Auckland, Sidney, Singapour, Bangkok, Rangoun, Hong Kong, Shanghai, Séoul, Anchorage et Vancouver), Francis Alÿs révèle, à sa manière, les incohérences de cette fragmentation du territoire par une frontière, mais surtout celles du monde dans lequel nous vivons. L'œuvre est accompagnée d'une documentation du voyage (des dessins, des cartes d'embarquements, des factures, des cartes postales, des photos) et représente la preuve irréfutable de la réflexion critique qu'il porte sur la notion de « frontière » et des contraintes physiques qu'elle représente, ne répondant donc pas aux rapports physiques de l'homme et du territoire. Selon Graciela Speranza :

Cada uno a su manera, Duchamp y Alÿs parecen recuperar la cualidad narrativa y teatral que alguna vez animó la representación cartográfica. Bitácoras de peregrinos medievales, trofeos de expediciones marítimas glosadas en pequeños barcos y animales dibujados en los mares, los mapas supieron ser verdaderos 'teatros de operaciones', antes de que la ciencia borrara definitivamente las huellas de las rutas que los hicieron posibles, y los convirtiera en descripción muda, geométrica y abstracta del mundo³⁸. [...] el contraste deja ver transformaciones e invariantes. Para Duchamp en 1918, Buenos Aires es una ciudad remota, auspiciosamente alejada de los grandes centros, donde sentirse a resguardo del fantasma de la guerra que lo había empujado al exilio en Norteamérica, [...]. También Alÿs es un exiliado voluntario, [...] transterrado a México en 1986 y afincado en el DF con un nuevo nombre, después de abandonar la Bélgica natal huyendo del servicio militar obligatorio³⁹.

- 14 Tous deux mettent en lumière différents enjeux politiques car « parler d'Amérique latine [soutient Pierre Chaunu] c'est affirmer l'unité de ce monde, en opposition à l'Amérique anglo-saxonne »⁴⁰. En ce sens, Chaunu reconnaît une identité commune, par sa « latinité », en opposition donc à une « autre » Amérique, dite du Nord. C'est ainsi que le proclame Alfredo Jaar dans *Un logo para América*⁴¹ (1987). L'artiste utilise comme support de l'œuvre un des écrans publicitaires lumineux de Times Square, lieu symbolique pour les newyorkais et les étatsuniens. L'œuvre devient donc un lieu de confrontation directe entre les deux Amériques. L'artiste présente une série de six images où nous voyons tout d'abord une carte des États-Unis illuminée qui se vide littéralement pour ne laisser apparaître que son pourtour avec une inscription indiquant « This is not América ». L'image suivante affiche le drapeau des États-Unis, puis les bandes s'effacent pour laisser apparaître l'inscription « This is not America's flag ». Une nouvelle image paraît avec le mot « América », puis la lettre « R » se remplit et bascule se métamorphosant en une carte du continent américain qui se dédouble, venant écarter le mot *America* et mettant en évidence cet acte géophage de la part des

États-Unis. Selon Graciela Speranza, il n'est pas étonnant de voir cette synecdoque abusive correspondre parfaitement avec le projet d'expansion impérialiste gravé dans la mythologie fondatrice de la jeune nation, voué à devenir la terre promise où pouvait s'accomplir le rêve américain⁴².

- 15 D'une certaine manière, l'artiste argentin Horacio Zabala aborde également les fluctuations entre la stabilité et l'instabilité géopolitique du territoire et les tensions qui en génèrent. Dans les années 1970, il réalise des œuvres sur papier, dont une des thématiques prédominantes sera l'usage de cartes dont il s'approprie pour la réalisation de l'œuvre. Ainsi, dans *Seis imágenes de un fragmento*⁴³ (1973), il utilise la superposition de différentes cartes et finit par brûler leurs contours. Tandis que dans *Terra Ignota*⁴⁴ (1973), un polyptique, il préfère faire usage d'une saturation de graphismes sur deux des quatre représentations de l'Amérique du sud, intercalées avec deux autres qui se caractérisent par leur absence de contenu⁴⁵.
- 16 Dans les deux cas, il s'agit de mettre en évidence l'invisibilité de l'information contenue dans ces représentations du territoire. Bien que nous retrouvions la représentation accordée et normalisée de l'Amérique du sud, Zabala finit souvent par l'occulter en la cachant partiellement, en la rendant presque non-identifiable comme dans *Revisar / Censurar*⁴⁶ (1974) ou *Obstrucciones*⁴⁷ (1974). Les titres participent également à la critique faite par l'artiste et donnent à voir un espace négatif, celui de la restriction, de l'invisibilité, de l'interdiction. En effet, l'artiste se positionne et exprime son opposition face aux cartes consensuelles de l'Amérique latine, que lui-même ne reconnaît pas comme les siennes.
- 17 De même, l'artiste colombien Rosemberg Sandoval se questionne sur les mêmes interrogations. Dans *Mapa roto - Norteamérica* et *Mapa roto - Suramérica*⁴⁸ (2010-2012), il pique le papier afin de faire ressortir le contour qui définit aujourd'hui le continent américain⁴⁹. Dans ses différentes œuvres cartographiques, Sandoval présente un territoire de destruction, de blessure, souvent maltraité ou encore exploité, en outrepassant les limites de la propre nature. Dans *Excavando realidad: objeto cura*⁵⁰ (1984), il exprime, sur une carte de l'Amérique centrale, les ravages et les blessures d'un territoire en souffrance en recouvrant l'ensemble du territoire de pansements⁵¹. Pour ces deux artistes, l'usage de la carte ne peut avoir qu'un sens politique.
- 18 Dans cette espace de destruction du monde (et parfois de réparation), d'autres artistes contemporains vont mettre en œuvre une critique autour de la globalisation et de la mise en péril des richesses de la Nature. L'artiste brésilien Vik Muniz présente en 2008 son œuvre *WWW (World Map) Pictures of Junk*⁵² qui fait référence à la fois au monde globalisé dans lequel nous vivons et à sa destruction massive. Il réalise un planisphère avec des déchets électroniques collectés dans les décharges de Rio, aidé par des enfants venant des *favelas*. Ce triptyque contemporain compartimente le monde en trois zones (l'Amérique latine, l'Europe et l'Afrique, puis l'Asie) et donnent lieu à une division arbitraire du territoire sous la forme d'une carte du monde-poubelle qui multiplie ainsi, par le jeu visuel des différentes échelles, les niveaux de lecture.
- 19 Et pourtant, même si nous sommes encore dans le territoire de la confrontation et de l'opposition, l'artiste va permettre au spectateur d'abandonner son état statique pour prendre de la distance. De passer d'une vision qui pourrait être qualifié comme « postcolonialiste » à une autre « transcolonialiste » ; car, comme l'indique Nathalie Merrien en faisant référence au passage d'un terme vers l'autre :

La notion dominante de ces définitions est incontestablement celle de mouvement, laquelle entraîne celle de passage et de changement. Nous avons affaire à un processus actif. Si le préfixe « post » assume en partie ces définitions, à savoir la notion de changement ; le mouvement et le passage, en revanche, sont absents. « Post- », est par conséquent synonyme du contraire, c'est-à-dire de statisme, de changement en faisant l'économie du passage et du mouvement [...] Nous voyons clairement aussi que les notions de passage et de mouvement entraînent dans leur sillage d'autres termes dont les plus évidents sont ceux de contact, d'articulation et de transmission pour aboutir à un état nouveau. La mémoire joue un rôle de premier plan dans la définition et l'utilisation du terme « transcolonial ». Elle est à la base et l'une des conditions du changement, du nouveau, du neuf⁵³.

- 20 Si l'artiste Francis Alÿs dans *Loop* met en cause la relation artificielle qui existe entre l'individu et les territoires, l'artiste argentin Guillermo Kuitca présente en 2002 une série sous le titre de *Global Order*⁵⁴ (2001). Il met en relation la représentation d'une carte assez schématisée et imaginée du monde avec des espaces domestiques, plus intimes et personnels⁵⁵. Bien que chaque pays se voie représenté par des formes géométriques qui s'imbriquent les unes dans les autres pour former un nouveau planisphère propre à l'ère digitale, la superposition de ces formes révèle l'hégémonie de certains pays par rapport à d'autres et montre les pouvoirs dominants qui émergent littéralement de la surface. Selon Nicolas Bourriaud, nous sommes en présence d'une nouvelle abstraction du monde qui place aujourd'hui la cartographie comme mode de restitution privilégié de notre contemporanéité, pris dans un phénomène de globalisation et de forte dématérialisation :

Comment figurer les flux de capitaux ou de populations ? Les territoires urbains, tels qu'ils succèdent aux villes ? L'expérience du virtuel et de la communication par Internet ? [...] L'économie mondialisée n'a ni corps ni visage... [...]⁵⁶.

- 21 Bien entendu, la reconnaissance du territoire peut-être une expérience physique et conceptuelle, comme nous le montrent Raimond Chaves et Gilda Mantilla dans l'œuvre collective *Dibujando América*⁵⁷ (2005-2008) qui va s'initier par un voyage de 100 jours entre les mois de mai et de septembre 2005 et où les deux artistes vont parcourir une partie de l'Amérique du Sud, partant de Caracas pour arriver à Lima. Cette série se compose de nombreux dessins, de livres d'artiste comme *Libro La Ye* (2009), ou encore de la carte avec l'itinéraire suivi (2006)⁵⁸. Pour eux, le dessin et le mouvement physique –entendu comme déplacement– sont une forme de connaissance de la réalité et de réflexion sur le monde⁵⁹. C'est en ce sens que nous pourrions, dès lors, définir cette œuvre comme étant « transcoloniale » et non plus postcoloniale, permettant ainsi de dessiner une nouvelle cartographie de l'Amérique latine et de mettre en place de nouvelles frontières.
- 22 Bien que la cartographie de l'Amérique latine ait donné lieu à d'innombrables cartes imaginaires, les artistes colombiens, quant à eux, ont également fait usage de la carte de la Colombie pour parler des conflits territoriaux par les représentations de l'espace et des territoires.

Les cartographies subjectives de la Colombie

- 23 Dans l'ouvrage *Atlas subjetivo de Colombia* (2015), Guillermo Vanegas parle de la « carte-logotype » (ou *mapa-logotipo*), c'est-à-dire d'une représentation qui est identifiable par tous et qui fait partie de l'imaginaire collectif et identitaire des Colombiens ; comme la carte des États-Unis dans l'œuvre déjà mentionnée *Un logo para América* d'Alfredo Jaar.

Cette publication rassemble donc une sélection d'œuvres de différents artistes colombiens pour proposer une *Cartogénèse* de la Colombie à partir du regard subjectif des artistes. Ainsi Hugo Herrera Tobón, Moniek Driesse et Annelys de Vet présentent différents atlas composés de plusieurs cartographies de divers artistes colombiens, rappelant l'Atlas Mnémosyne de Aby Warburg⁶⁰. Nous pouvons observer différentes pages où la carte a été associée à certaines images du pays ou encore portant des titres représentatifs comme la *Arepa quemada*, petit pain fait à base de maïs typique du pays, de l'artiste Felipe Ginebra. Ainsi les associations entre les différents artistes se font de façon visuelle.

Illustrations 3a et 3b.

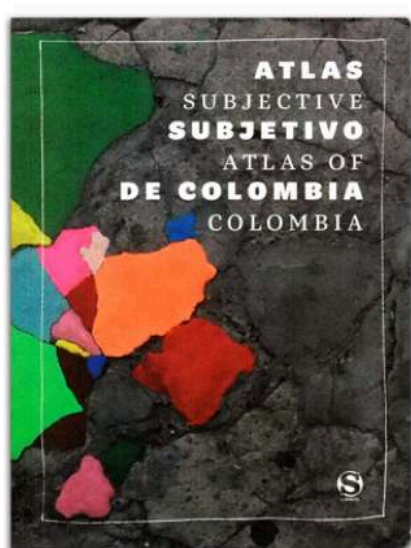


Illustration 3a. Couverture de l'ouvrage Hugo HERRERA TOBÓN ; Moniek DRIESSE ; Annelys de VET (eds.), *Atlas subjetivo de Colombia*, Bogotá, Semana Libros, 2015.

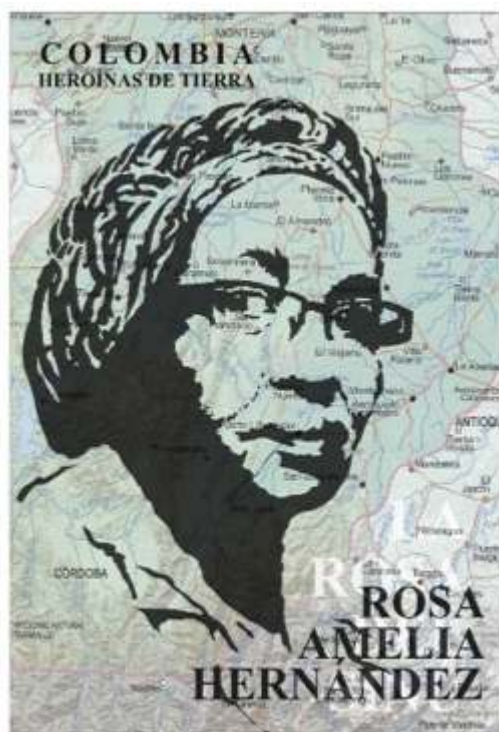
Illustration 3b. Felipe Ginebra, *Arepa quemada*, 2015. Source : Hugo HERRERA TOBÓN ; Moniek DRIESSE ; Annelys de VET (eds.), *Atlas subjetivo de Colombia*, Bogotá, Semana Libros, 2015, p. 22.

- 24 De la même manière, et cherchant une certaine critique socio-politique, l'artiste colombienne Libia Posada dénonce les injustices et les misères vécues par le peuple colombien en raison d'un conflit armé qui dure depuis des décennies. Les *Cartografías distópicas* ou *Estudios para mapa* font partie d'un projet transversal, commencé en 2007, où elle analyse les relations entre le corps, le territoire et la géographie⁶¹. Dans sa série *Heroínas de tierra: estudio para busto de heroína, Rosa Amelia Hernández* (2013), Libia Posada superpose le portrait de « la Rosa del Sinú », une femme parmi tant d'autres, qui se sont battues pour défendre la terre qui leur avait été usurpée lors du conflit armé. Ces femmes deviennent désormais des héroïnes nationales, imprimées métaphoriquement sur la terre, gravées à jamais sur le territoire colombien comme un symbole national de lutte face aux injustices et aux abus de pouvoir. Désormais, les blessures du territoire sont les blessures de la société. Nous sommes bien dans cette conception du territoire lié intrinsèquement à ses habitants. Libia Posada dévoile leurs traces : *Recorridos* et *Signos cardinales* (2007-2013). Dans les deux séries, elle construit des cartes où l'idée du parcours est le thème principal, dans un pays qui a subi les déplacements forcés. Dans

Signos cardinales, le parcours a été tatoué sur les jambes des femmes. Elles racontent leur histoire, celle du déplacement, mais aussi celle de leurs origines. Dans cette œuvre, l'échelle est définie par le nombre de pas. Plus le parcours est long et périlleux plus il marquera au fer rouge le corps physique de la femme.

- 25 De même, dans *Recorridos*, elle propose une série de dessins représentant les parcours qu'un groupe de femmes, se retrouvant déjà toutes à Medellín, doit faire dans la journée pour trouver de quoi se nourrir. « Ellas 'bordan' con sus pies, otro tiempo, otro cuerpo, otro mapa, otra ciudad, otra geografía », explique l'artiste⁶².

Illustration 4



Libia Posada, De la série *Heroínas de tierra* : Mapa Rosa. 100 x 70 cm. Dessin, aquarelle et impression digitale. 2013.

© Courtoisie de l'artiste.

- 26 D'une certaine manière, nous sommes dans le domaine de l'errance. Dans *Ambulatorio* (1994-1995)⁶³, Óscar Muñoz réalise une installation qui consiste en une photographie aérienne de sa ville natale, Cali, agrandie à une échelle monumentale et qui se structure comme une trame régulière. Chaque fragment de cette image est fixé à un verre de sécurité qui commence à se fissurer dès que le spectateur marche dessus. Chaque pas modifie l'œuvre, rajoutant au fur et à mesure des fissures, des ruptures de cette vision aérienne du territoire, et superposant sur cette première structure en damier, une nouvelle trame de lignes qui se dessinent et redessinent. José Roca interprète cet effet du verre qui se brise peu à peu comme une résonance de la violence due au trafic de drogue dans les années 1990 ; même si l'œuvre dépasse cette lecture purement contextuelle, comme l'indique le commissaire⁶⁴. Ainsi l'image n'est que le support réel de l'œuvre et finit par faire disparaître, bien que partiellement, l'intégrité de sa représentation. Nous sommes face à une œuvre multimédia puisque le son du verre qui se brise fait partie de l'effet recherché par l'artiste.

- 27 Le corps du spectateur, affirme José Roca, expérimente donc une sensation de vertige métaphorique et de vide, car il fait partie de l'œuvre. De par son action de marcher littéralement sur l'œuvre, le territoire s'efface peu à peu, disparaît de façon violente et aléatoire, en fonction de la direction hasardeuse que prendra le spectateur et de la force qu'il appliquera dans sa démarche. De plus, les panneaux constituent une vision fragmentée du territoire et ne correspondent pas avec la réalité. Ils sont assemblés comme un puzzle, mais en désordre. Il existe pour le spectateur une double déconnexion avec l'objet-territoire :

El mapa está dividido y la foto de Cali estaba parcializada. Lo que pensaba es que no tendría sentido que la ciudad tuviera la forma que en realidad tiene. Para mí la ciudad es algo fragmentado: son los tramos que uno recorre, los que se tienen en la memoria⁶⁵.

- 28 Cet espace vulnérable, modifiable, est la métaphore d'une ville meurtrie :

En sus rincones están las marcas de un cartel que arrasó con todo, y está la fragilidad de una ciudad del pasado que puja por bailar, y lo logra, claro está, sobre todo por las noches. Pero, ¿qué significa resquebrajar no a Cali, sino a su imagen como punto de partida?⁶⁶

- 29 Dans ce passage, il est question d'une image qui fonctionne comme la métaphore d'un passé qui est là, présent, comme une tourmente, et qui est à la fois l'élément qui enchaîne ses habitants à ce passé. Et, en même temps, il est le déclencheur d'une action, celle de parcourir et de déambuler sur ce territoire, sur cette ville, pour enfin dépasser ce passé paralysant.

Illustration 5

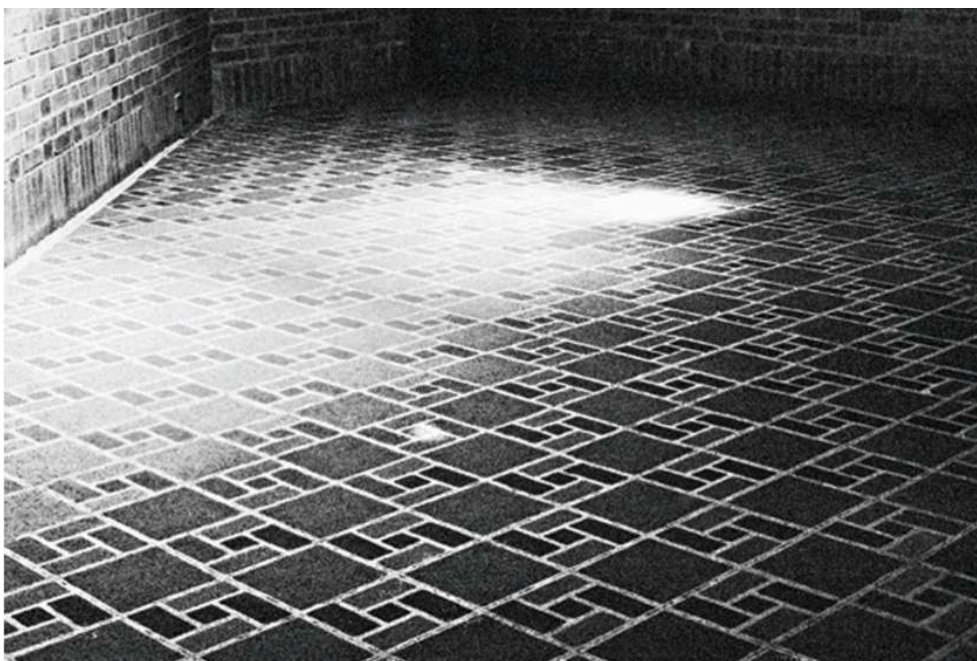


Óscar Muñoz, *Ambulatorio* 1994.

© Courtoisie de l'artiste.

- 30 De la même manière, bien que sous un autre angle, Miguel Ángel Rojas présente, en 1981, l'installation *Grano* (1981) au Musée d'Art Moderne de Bogota (le MAMBO). Il s'agit d'une œuvre *site-specific* où l'artiste met en scène un espace qui lui est propre, intime, en souvenir de la maison familiale de ses grands-parents, près de Girardot (municipalité de Cundinamarca, Colombie). Avec différents types de sable calcaire mélangés à du charbon végétal, il élabore trois nuances différentes de couleur afin de reproduire, par la superposition de formes géométriques, le dessin des différents carrelages des maisons traditionnelles des constructions des années 1950. Pour cette installation, l'artiste disposait d'une salle de 40 m², lui permettant de représenter grandeur nature le motif final. D'une part, cette installation obligeait un temps d'exécution assez long –de plusieurs semaines, et donc d'un travail artisanal, de répétition qui le ramenait à un autre temps, celui de son enfance. D'autre part, cet aspect performatif de l'œuvre demeure quelque peu invisible, donnant à voir plutôt une représentation qui, pour reprendre les termes de Ximena Gama Chirolla, « *daba lugar* »⁶⁷, autrement dit « donnait lieu » au sens de « générer un nouveau territoire », un territoire où se mélangeait à la fois réalité et fiction⁶⁸.
- 31 Cet espace devient désormais le vestige d'un passé qui ne pourra plus être, faisant référence non seulement à l'enfance de l'artiste et à son histoire personnelle, autobiographique, mais surtout à une histoire collective qui parle des flux migratoires d'un pays qui s'est vu contraint, par la violence, et surtout dans les zones rurales, de migrer vers les villes. Pendant la durée de l'exposition, le dessin finit par s'effacer peu à peu et l'œuvre vient à disparaître dans le temps et avec le temps⁶⁹. Nous sommes bien dans le territoire de l'intime, mais en même temps dans une représentation de cet espace qui fait référence à une mémoire collective : la ville de Cali comme toute autre ville colombienne des années 1980 et la représentation assez *magritienne* d'un intérieur de maison familiale colombienne des années 1950⁷⁰. Ce sol, praticable, peut être lu comme une carte. C'est l'espace symbolique d'une Colombie oubliée, celle connue avant la guerre.

Illustration 6



Miguel Ángel Rojas, *Grano*, [Instalación], 1981.

© Courtoisie de l'artiste.

- 32 De même, dans *Medellín-New York* (2005), nous ne sommes pas en présence d'une carte classique. Miguel Ángel Rojas présente une œuvre avec ces deux mots écrits : « Medellín » et « New York », le premier à partir de découpages et collage de feuilles de coca et le second à partir de billets de dollars. Ces deux mots nous laissent imaginer cette carte et son itinéraire, car l'artiste nous a juste représenté deux localisations : un point de départ (Medellín) et un point d'arrivée (New York). C'est donc au spectateur de dessiner mentalement ce déplacement, d'imaginer les frontières qu'il découvre sur le chemin, de multiplier ainsi les possibles représentations de cette cartographie imaginaire et, à la fois, critique. En ce sens, l'œuvre fait également référence, comme l'indique Carlos Salazar Arenas, à la construction d'une nation qui s'est définie par le phénomène de la drogue et qui a donné naissance à une nouvelle cartographie de la Colombie à partir de ce que l'on désigne comme les « couloirs de la drogue »⁷¹. Et lorsque nous parlons de « couloir », nous sommes en train de parler de déplacements, de mouvements, d'itinéraires, cette fois liés au commerce illégal de la drogue entre la Colombie et les États-Unis. Cette image négative de la feuille de coca est récente car dans le passé elle était considérée comme une plante sacrée. Désormais, de nos jours, elle est devenue le symbole d'un problème politique et social à un niveau plus global⁷². Pour l'artiste, il y a là un déplacement de signification assez pervers en passant de cette sacralisation de la nature à un symbole d'une image négative du pays⁷³. Et comme l'affirme Nydia Gutiérrez : « La selección de las referencias culturales con las que puede establecer vínculos de orden simbólico reitera la influencia de su carga autobiográfica »⁷⁴.

Illustration 7



Découpage de feuilles de coca et de billets de dollar sur papier. Miguel Ángel Rojas, *Medellin-New York*, 2005.

© Courtoisie de l'artiste.

- 33 En effet, il existe en Colombie une relation étroite entre la mémoire collective (liée au contexte de violence) et le territoire. Car le territoire, avec ses divisions, est l'expression même du peuple colombien. Une relation qui est intimement liée à la problématique de l'usurpation de la terre et des déplacements forcés des populations et qui a finalement proposé un territoire qui se définissait selon les zones de conflit, les déplacements forcés et les intérêts.
- 34 Face à l'image merveilleuse d'une Nature riche et variée qui a construit un imaginaire collectif colonial des tropiques, grâce à une grande diversité de formes de relief, de faune et de flore, certains artistes contemporains s'approprient de ces dessins pour transformer leur sens, comme peut le faire Miguel Ángel Rojas dans l'œuvre *El nuevo Dorado* où il met en relation le mythe ancestral et les nouvelles ressources d'enrichissement du pays.

Illustration 8



Miguel Ángel Rojas, *El Nuevo Dorado*, 2012.

© Courtoisie de l'artiste.

- 35 De même, l'artiste, originaire de Medellín, Ana Isabel Diez, dans l'œuvre *Mapa De(s)plegado* (2018), révèle, elle aussi, un vaste paysage composé d'interstices qui laissent entrevoir les zones d'ombres et de lumière d'un pays en guerre depuis plus de cinquante ans. Le titre se présente sous la forme d'un jeu de mots et permet de parler à la fois d'une carte qui se plie, « plegado », mais qui se déplie également par l'action même de l'artiste, « desplegado ». En même temps, elle fait un usage clair de la langue qui fait référence aux jeux de pliage, « de plegado », donnant forme, à partir de la technique de l'origami, à un nouveau territoire prêt à être exploré par le spectateur :

[...] se trata de un plegado minucioso, meditado, ordenado y geométrico que se extiende hasta el infinito, respondiendo así a un modelo matemático que nos resulta más familiar y que se repite en los propios fenómenos de la Naturaleza⁷⁵.

- 36 Nous avons donc une représentation de son territoire, néanmoins imaginaire car ces gravures sont le fruit de vieilles cartographies combinées à des représentations plus abstraites, donnant ainsi naissance à de nouvelles cartographies, plus subjectives et exploratoires et surtout de nouvelles frontières visuelles qui ont pris, cette fois, la forme de plis.

Illustration 9



Origami sur gravure. Ana Isabel Diez, *Mapa De(s)plegado*, 2017.

© Courtoisie de l'artiste.

Conclusion

- 37 Partant des considérations établies par une nouvelle géographie sociale qui s'attache à l'étude des interactions existantes entre rapports sociaux et spatiaux, cet article a présenté un musée imaginaire comprenant des œuvres d'artistes latino-américains (et plus précisément colombiens) dont les productions interrogent la notion contemporaine de territoire, mettant en relation l'individu avec la réalité qui l'entoure. C'est dans ce contexte, que la notion de « frontière » prend tout son sens, car elle met en évidence les rapports de force qui se sont imposés en Amérique latine et leurs incidences sur l'organisation de l'espace. Que ce soit pour faire une critique de cette double naturalité du continent latino-américain ou de la fracture sociale et territoriale (comme dans le cas de la Colombie), les artistes ont su s'approprier la carte, en tant qu'objet-support, pour mettre en place une nouvelle lecture du monde.
- 38 Tout d'abord, nous avons examiné les productions artistiques qui proposent une révision contemporaine de la notion de territoire. Pour certains, l'œuvre suggère une réflexion autour de la notion de « fragmentation » du territoire, à partir de l'imposition des frontières et d'un regard hégémonique (Duchamp, Alÿs, Jaar). Pour d'autres, l'œuvre prétend déconstruire la carte consensuelle de l'Amérique latine et met en évidence cet acte géophage de certains pays (ou zones) par rapport à d'autres (Neueschwander, Zabala, Sandoval, Muniz). Par la suite, nous avons analysé des exemples créant de nouvelles cartographies (avec ses frontières), soit par la présentation d'une *Cartogénesis* (comme c'est le cas de la publication de *Atlas subjetivo de*

Colombia) ; soit par la représentation de cartographies propres à une dystopie et donc perverses et néfastes (Posada, Muñoz, Rojas, Ana Isabel Diez). Pour ces dernières, nous retrouvons enfin une autre codification mise en place par l'artiste, subjective, permettant de traduire à nouveau le monde.

- 39 La décentralisation et la déstabilisation des territoires, ainsi que le basculement de l'hégémonie du regard suggéré par les artistes, présentent enfin les nouvelles frontières qui sont à présent non-figées. Il ne s'agit plus de déterminer une ligne de séparation, mais d'explorer l'ensemble du territoire et ses interstices, et de prendre de la distance pour avoir non plus une vision « post- » mais « trans- » coloniale du territoire. C'est à travers ces exemples que les artistes proposent donc de retracer les nouvelles frontières et de créer des représentations qui semblent s'ajuster au mieux à la réalité de notre temps et à mettre en lumière les jeux et enjeux géopolitiques du XXI^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

- Arturo ARDAO, *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*, Caracas, Celarg / Ministerio de la Secretaría de la Presidencia de la República, 1980.
- Francisco BILBAO, *Obras completas*, vol. 1, Buenos Aires, Imprenta de Buenos Aires, 1866.
- Nicolas BOURRIAUD (éd.), *GNS*, Paris, Palais de Tokyo / Editions du Cercle d'art, 2003.
- Jean Paul BORD, « La carte, l'espace et le territoire », Yves Jean, Christian Calenge (éds.), *Lire les territoires*, Tours, Presses Universitaire François-Rabelais, 2002.
- Carolina CHACÓN, *Contraexpediciones, Más allá de los mapas*, Catalogue d'exposition, Medellín, Museo de Antioquia, 2014.
- Iria CANDELA, *Contraposiciones. Arte contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*, Madrid, Alianza Forma, 2012.
- Jacques CAUMONT et Jennifer GOUGH-COOPER, « Éphémérides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy », Catalogue d'exposition *Marcel Duchamp*, Milano, Bompiani, 1993.
- Michel de CERTEAU, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1988. Cité par Graciela SPERANZA, *Atlas portátil, Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Barcelona, 2012, Anagrama.
- Pierre CHAUNU, *Histoire de l'Amérique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.
- Michel CHEVALIER, *Lettres de l'Amérique du Nord*, vol. I et II, Bruxelles, Wouters et C^e, 1844.
- Virginia DE LA CRUZ LICHET, « La (dé)mythification de l'artiste colombien – Miguel Ángel Rojas et José Alejandro Restrepo », *Revue Proteus*, n° 15, (dés)identification postcoloniale de l'art contemporain, Phoebe Clarke et Bruno Trentini (coord.), 2019, p. 37-44. [en ligne] [disponible le 29/09/2019].

- Virginia DE LA CRUZ LICHET, « Topos-visión: procesos exploratorios del territorio », *Web site Ana Isabel Diez*, [en ligne], [disponible le 28/11/2019] <URL : <https://www.anaisabeldiez.com/mapa-desplegado/>>.
- Guy DI MÉO, « De l'espace aux territoires : éléments pour une archéologie des concepts fondamentaux de la géographie », *L'information géographique*, vol. 62, n° 3 (1998), p. 99-110.
- Guy DI MÉO, *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan, 1998.
- Guy DI MÉO, « Lectures des territoires. Quels usages de l'espace et des territoires ? », Yves Jean, Christian Calenge (éds.), *Lire les territoires*, Tours, Presses Universitaire François-Rabelais, 2002.
- Guy DI MÉO, « Une géographie sociale dans le triangle des rapports hommes, sociétés, espaces », *Bulletin de l'Association de géographes français*, n° 2 (2004), p. 193-204.
- Guy DI MÉO (2016), « Une géographie sociale. Entre structure et représentations », [en ligne], *Cybergeo: European Journal of Geography* [en ligne], [disponible le 25/04/2020] <URL : <http://journals.openedition.org/cybergeo/2776>>.
- Luisa ESPINO, « Gilda Mantilla y Raimond Chavez: "las imágenes propician la construcción de un territorio" », [en ligne], *El Cultural*, 15/02/2019, [disponible le 23/03/2019]. <URL : <https://elcultural.com/Gilda-Mantilla-y-Raimond-Chaves-Las-imagenes-propician-la-construccion-de-un-territorio>>.
- Ximena GAMA CHIROLLA, « Escenarios en el tiempo: de Grano a Territorio de decepción (Miguel Ángel Rojas) », María del Rosario Acosta, *Resistencia al olvido. Memoria y Arte en Colombia*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2016.
- Diego GARZÓN, *Otras voces, otro arte: diez conversaciones con artistas colombianos*, Bogotá, Planeta, 2005.
- José María GÓMEZ CAICED, « Las dos Américas » [1856], *El Correo de Ultramar*, 15/02/1857.
- Miguel GONZÁLEZ, « Rosemberg Sandoval. Life's paradox », Ralf Beil ; Holger Broecker (eds.), *Art from Latin America since 1968*, Wolfsburg, Kunstmuseum, 2015.
- Nydia GUTIÉRREZ, *El sujeto vulnerable. Nociones psicoanalíticas al tamiz de la obra de Miguel Ángel Rojas*, Bogotá, Ministerio de Cultura de la República de Colombia, 2013.
- Patrick de HAAS, « Écarts géographiques de Marcel Duchamp : cartes, voyages, bagages », Marina Vanci-Perahim (dir.), *Atlas et les territoires du regard. Le géographique de l'histoire de l'art (XIX^e et XX^e siècles)*, Paris, Université de la Sorbonne, 2006.
- Hugo HERRERA TOBÓN, Moniek DRIESSE et Annelys de VET, *Atlas subjetivo de Colombia*, Bogotá, Semana Libros, 2015.
- HIRSHHORN, « *Hirshhorn presents major Guillermo Kuitca Retrospective* », 2010 [en ligne] (actualisé le 19 août) [disponible le 10/02/2019]. <URL : <https://hirshhorn.si.edu/explore/hirshhorn-presents-major-guillermo-kuitca-retrospective/>>.
- Graciela KARTOFEL, « Horacio Zavala. Henrique Faria Fine Art », *Art Nexus*, n° 86 (2012).
- Jacques LÉVY et Michel LUSSAULT, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2013.
- David MARCILHACY, « '¡Nada de latinismos!' Amérique 'latine' ou Amérique 'hispanique' », *Cahiers d'études romanes*, n° 30 (2015).

Nathalie MERRIEN, *De Kipling à Rushdie : Le postcolonialisme en question*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

Christophe MEUNIER, *Quand les albums parlent d'Espace. Espaces et spatialités dans les albums pour enfants*, [Thèse de doctorat], Lyon, École normale supérieure de Lyon - ENS LYON, 2014.

Frances M. NAUMANN, « Affectueusement, Marcel: Ten Letters from Marcel Duchamp to Suzanne Duchamp and Jean Crotti », *Archives of American Art*, 1982, p. 2-19.

Victoria NOORTHOORN, « Oscar Muñoz: el lugar habitado », José Roca ; Alejandro Martín (eds.), *Óscar Muñoz. Entre contrarios, Colección de arte contemporáneo*, vol. 1, Bogotá, Seguros Bolivar, 2013.

Jhonny Antonio PABÓN CADAVID, « José María Torres Caicedo: El nacimiento de la identidad latinoamericana, las construcciones nacionales y el derecho de autor », *Revista la Propiedad inmaterial*, n° 16 (2012), p. 21-55.

John Leddy PHELAN, « Pan-Latinism, French intervention in Mexico (1861-1867) and the genesis of the idea of Latin America », Juan Antonio Ortega y Medina (éd.), *Conciencia y autenticidad históricas. Escritos en homenaje de Edmundo O'Gorman*, México, UNAM, 1968.

Renate PIEPER, « Papagayos americanos », Eddy Stols ; Werner Thomas ; Johan Verberckmoes (eds.), *Naturalia, Mirabilia & Monstrousa en los Imperios Ibéricos*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2006.

Claude RAFFESTIN, « La carte et le pouvoir : perspectives historiques », *Vermessung, Photogrammetrie, Kulturtechnik*, vol. 83, n° 6 (1985).

Claude RAFFESTIN, « Le rôle de la carte dans une société moderne », *Vermessung, Photogrammetrie, Kulturtechnik*, vol. 86, n° 4 (1988).

Bernard REITEL, « frontière », in *Hypergéó*. [en ligne], [disponible le 25/04/2020] <URL : <https://www.hypergeo.eu/spip.php?article16> >.

José ROCA, *Óscar Muñoz. Protografías*, Medellín, Museo de Antioquia, 2012.

José ROCA et Sylvia SUÁREZ, *Transpolítico. Arte en Colombia 1992-2012*, Barcelona, Lunewerg, 2012.

Arturo Andrés ROIG, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

Miguel ROJAS MIX, *Los cien nombres de América: eso que descubrió Colón*, Barcelona, Lumen, 1991.

Carlos SALAZAR ARENAS, *Tres visiones del arte colombiano. Arte y política en Doris Salcedo, Óscar Muñoz y Miguel Ángel Rojas*. Vol. Coll. "Cuadernos ex-libris", n° 10, Bogotá, Agenda Cultural Gimnasio Moderno, 2013.

Carlos SERRANO, *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*, Madrid, Taurus, 1999.

Pierre VAYSSIÈRE, « Les trois modèles historiques de l'Amérique 'latine', *Caravelle*, n° 62 (1994).

Hélène VELASCO-GRACIET (2008), « La frontière, discontinuités et dynamiques. Des frontières et des géographes » [en ligne], *Géoconfluences*, [disponible le 25/04/2020]. <URL : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/geoconfluences/doc/typespace/frontier/FrontScient.htm> >

Leopoldo ZEA (coord.), *Ideas en torno de Latinoamérica*, México, UNAM-UDAL, 1986.

NOTES

1. Bernard REITEL, « frontière », in *Hypergéô*. [en ligne], [disponible le 25/04/2020] <URL : <https://www.hypergeo.eu/spip.php?article16>>.
2. *Id.*
3. Hélène VELASCO-GRACIET (2008), « La frontière, discontinuités et dynamiques. Des frontières et des géographes » [en ligne], *Géococonfluences*, [disponible le 25/04/2020] <URL : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/geoconfluences/doc/typespace/frontier/FrontScient.htm>>.
4. Anglicisme emprunté au vocabulaire de la psychiatrie et vulgarisé de nos jours, comme l'indique l'Académie française, <URL : <http://www.academie-francaise.fr/borderline>>.
5. Il est intéressant d'observer que le premier numéro de la revue avait pour sous-titre « Stratégies, géographies et idéologie ». Ce ne sera qu'en 1982, pour le numéro 27, que ce titre sera modifié et deviendra « Revue de géographie et de géopolitique », qui est resté jusqu'à nos jours. Cf. : <<https://www.herodote.org>> et <<https://www.gallica.fr>> (pour les numéros anciens).
6. *Id.*
7. Guy DI MÉO, « Lectures des territoires. Quels usages de l'espace et des territoires ? », Yves Jean ; Christian Calenge (éds.), *Lire les territoires*, Tours, Presses Universitaire François-Rabelais, 2002, p. 214. Il est intéressant de voir la manière par laquelle Di Méo distingue entre l'espace (au singulier) et les territoires (au pluriel). Cf. Guy DI MÉO, « De l'espace aux territoires : éléments pour une archéologie des concepts fondamentaux de la géographie », *L'information géographique*, vol. 62, n° 3 (1998), p. 99-110.
8. Guy DI MÉO, *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan, 1998. Cf. Guy DI MÉO, « Une géographie sociale dans le triangle des rapports hommes, sociétés, espaces », *Bulletin de l'Association de géographes français*, n° 2 (2004), p. 193-204.
9. Guy DI MÉO (2016), « Une géographie sociale. Entre structure et représentations », [en ligne], *Cybergeog: European Journal of Geography* [en ligne], [disponible le 25/04/2020] <URL : <http://journals.openedition.org/cybergeog/2776>>.
10. Jean Paul BORD, « La carte, l'espace et le territoire », Yves Jean ; Christian Calenge (éds.), *Lire les territoires, op. cit.*, p. 204.
11. *Ibid.*, p. 201.
12. Guy DI MÉO, « Une géographie sociale. Entre structures et représentations » [en ligne], *op. cit.*, s. p.
13. Les lettres de l'italien Amerigo Vespucci adressées à François de Médici sur ses découvertes durant ses voyages au nouveau continent, furent publiées sous le titre *Mundus Novus*. Il existe deux éditions à la Bibliothèque Nationale de France, l'une de 1502, l'autre de 1504. Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Rothschild 1949 [VI, 2(bis), 20]. Cf. Pierre VAYSSIÈRE, « Les trois modèles historiques de l'Amérique 'latine', *Caravelle*, n° 62 (1994), p. 195 ; Renate PIEPER, « Papagayos americanos », Eddy Stols ; Werner Thomas ; Johan Verberckmoes (eds.), *Naturalia, Mirabilia & Monstrousa en los Imperios Ibéricos*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2006, p. 133
14. David MARCILHACY, « '¡Nada de latinismos!' Amérique 'latine' ou Amérique 'hispanique' », *Cahiers d'études romanes*, n° 30 (2015), p. 200.
15. *Id.*
16. Pierre VAYSSIÈRE, *op. cit.*, p. 194. Cf. Pierre CHAUNU, *Histoire de l'Amérique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 3.
17. *Ibid.*, p. 193.
18. Le vocable « Amérique » a vu le jour pour la première fois en 1507, lors de la publication de la première mappemonde réalisée dans un monastère de Saint-Dié (Vosges, France). C'est grâce à l'activité du gymnase vosgien de Saint-Dié – groupe d'intellectuels sous la protection du duc René

II de Lorraine – que nous devons cette première utilisation du nom « América ». Parmi ces savants se trouvait Mathias Ringmann et Martin Waldseemüller. Or l'adaptation du nom d'Amerigo Vespucci serait due à une erreur du cartographe Martin Waldesmüller qui aurait attribué la découverte au navigateur florentin. Cf. David MARCILHACY, *op. cit.*, p. 200, note 3 ; Carlos SERRANO, *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*, Madrid, Taurus, 1999, p. 295-296.

19. Jacques LÉVY et Michel LUSSAULT, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2013, p. 128.

20. Pour voir l'œuvre : <https://walkerart.org/collections/artworks/carta-faminta-starving-letters>

21. Iria CANDELA, *Contraposiciones. Arte contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*, Madrid, Alianza Forma, 2012, p. 67.

22. *Id.*

23. *Id.*

24. Pour voir l'œuvre, <URL : <http://www.artnet.com/artists/rivane-neuenschwander/pangaeas-diaries-a-27Wk2RQnB1cKFKzNVzAxaA2>>.

25. Christophe MEUNIER, *Quand les albums parlent d'Espace. Espaces et spatialités dans les albums pour enfants*, [Thèse de doctorat], Lyon, École normale supérieure de Lyon - ENS LYON, 2014, p. 94-95.

26. *Id.* Malgré tout, « [...] Si la vision zénithale s'est imposée à partir du XVI^e siècle, il ne faut pas oublier que les plus anciennes cartes ont longtemps hésité entre les visions en plan et en élévation. [...] ». (Meunier, p. 94)

27. Claude RAFFESTIN, « Le rôle de la carte dans une société moderne », *Vermessung, Photogrammetrie, Kulturtechnik*, vol. 86, n° 4 (1988), p. 135. Cf. Claude RAFFESTIN, « La carte et le pouvoir : perspectives historiques », *Vermessung, Photogrammetrie, Kulturtechnik*, vol. 83, n° 6 (1985), p. 173-175.

28. John Leddy PHELAN, « Pan-Latinism, French intervention in Mexico (1861-1867) and the genesis of the idea of Latin America », Juan Antonio Ortega y Medina (éd.), *Conciencia y autenticidad históricas. Escritos en homenaje de Edmundo O'Gorman*, Mexique, UNAM, 1968, p. 279-298. Cf. Michel CHEVALIER, *Lettres de l'Amérique du Nord*, vol. I et II, Bruxelles, Wouters et C^e, 1844. (4^e ed.). Cette dernière est la publication fruit du voyage réalisé entre 1833 et 1835.

29. Francisco BILBAO, *Obras completas*, vol. 1, Buenos Aires, Imprenta de Buenos Aires, 1866, p. 290 ; José María GÓMEZ CAICED, « Las dos Américas » [1856], *El Correo de Ultramar*, 15/02/1857. Cf. Jhonny Antonio PABÓN CADAVID, « José María Torres Caicedo: El nacimiento de la identidad latinoamericana, las construcciones nacionales y el derecho de autor », *Revista la Propiedad inmaterial*, n° 16 (2012), p. 21-55.

30. Pierre VAYSSIÈRE, *op. cit.*, p. 195 ; David MARCILHACY, *op. cit.*, p. 203. Cf. Arturo ARDAO, *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*, Caracas, Celarg / Ministerio de la Secretaría de la Presidencia de la República, 1980 ; Arturo Andrés ROIG, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981 ; Leopoldo ZEA (coord.), *Ideas en torno de Latinoamérica*, México, UNAM-UDAL, 1986 ; Miguel ROJAS MIX, *Los cien nombres de América: eso que descubrió Colón*, Barcelona, Lumen, 1991.

31. Pierre CHAUNU, *op. cit.*, p. 3.

32. Il arrive en Argentine le 14 septembre et quitte Buenos Aires le 22 juin 1919. Voir : Jacques CAUMONT et Jennifer GOUGH-COOPER, « Éphémérides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy », Catalogue d'exposition *Marcel Duchamp*, Milan, Bompiani, 1993.

33. Patrick de HAAS, « Écarts géographiques de Marcel Duchamp : cartes, voyages, bagages », Marina Vanci-Perahim (dir.), *Atlas et les territoires du regard. Le géographique de l'histoire de l'art (XIX^e et XX^e siècles)*, Paris, Université de la Sorbonne, 2006, p. 146-147.

34. Pour voir l'œuvre : <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/92385.html?mulR=1518995203|53>

35. Patrick de HAAS, *op. cit.*, p. 140.
36. Frances M. NAUMANN, « Affectueusement, Marcel: Ten Letters from Marcel Duchamp to Suzanne Duchamp and Jean Crotti », *Archives of American Art*, 1982, p. 2-19.
37. Pour voir l'œuvre : <https://www.goethe.de/en/kul/bku/20910708.html>
38. Michel de CERTEAU, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 121. Cité par Graciela Speranza, *Atlas portátil, Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Barcelona, 2012, Anagrama. p. 27 et 224.
39. Graciela SPERANZA, *op. cit.*, p. 26-27.
40. Pierre CHAUNU, *op. cit.*, p. 3.
41. Pour voir l'œuvre : <https://alfredojaar.net/projects/1987/a-logo-for-america-2/>
42. Graciela SPERANZA, *op. cit.*, p. 47-50.
43. Pour voir l'œuvre, se référer à l'image 34 : <http://horaciozabala.com.ar/espanol/obras.html>
44. Pour voir l'œuvre : <https://www.artsy.net/artwork/horacio-zabala-terra-ignota>
45. Graciela KARTOFFEL, « Horacio Zavala. Henrique Faria Fine Art », *Art Nexus*, n° 86 (2012), p. 124.
46. Pour voir l'œuvre, se référer à l'image 33 : <http://horaciozabala.com.ar/espanol/obras.html>
47. Pour voir l'œuvre, se référer à l'image 27 : <http://horaciozabala.com.ar/espanol/obras.html>
48. Pour voir l'œuvre : https://www.rosebergsandoval.com/mapas_rotos.html
49. José ROCA et Sylvia SUÁREZ, *Transpolítico. Arte en Colombia 1992-2012*, Barcelona, Lunweg, 2012, p. 175-177.
50. Pour voir l'œuvre : https://www.rosebergsandoval.com/objeto_de_cura.htm
51. Miguel GONZALEZ, « Rosenberg Sandoval. Life's paradox », Ralf Beil ; Holger Broecker (eds.), *Art from Latin America since 1968*, Wolfsburg, Kunstmuseum, 2015, p. 174-175.
52. Pour voir l'œuvre : <http://www.collectionsocietegenerale.com/fr/oeuvres/www-world-map-pictures-of-junk-1570.html>
53. Nathalie MERRIEN, *De Kipling à Rushdie : Le postcolonialisme en question*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 19-30.
54. Pour voir l'œuvre : <https://www.daros-latinamerica.net/es/artwork/global-order>
55. HIRSHHORN (2010), « *Hirshhorn presents major Guillermo Kuitca Retrospective* » [en ligne] (actualisé le 19 août) [disponible le 10/02/2019]. <URL : <https://hirshhorn.si.edu/explore/hirshhorn-presents-major-guillermo-kuitca-retrospective/>>.
56. Nicolas BOURRIAUD, (ed.), *GNS*, Paris, Palais de Tokyo / Editions du Cercle d'art, 2003, p. 19-20.
57. Pour voir l'œuvre : <http://documentamusac.org/ficha/dibujando-america/>
58. Luisa ESPINO, « Gilda Mantilla y Raimond Chavez: "las imágenes propician la construcción de un territorio" », [en ligne], *El Cultural*, 15/02/2019, [disponible le 23/03/2019] < URL : <https://elcultural.com/Gilda-Mantilla-y-Raimond-Chaves-Las-imagenes-propician-la-construccion-de-un-territorio>>.
59. José ROCA et Sylvia SUÁREZ, *op. cit.*, p. 168-171.
60. Hugo Herrera TOBÓN, Moniek DRIESSE et Annelys de VET, *Atlas subjetivo de Colombia*, Bogotá, Semana Libros, 2015.
61. Carolina CHACÓN, *Contraexpediciones, Más allá de los mapas*, Catalogue d'exposition, Medellín, Museo de Antioquia, 2014, p. 81.
62. *Ibid.*, p. 83.
63. Cf. Victoria NOORTHOORN, « Oscar Muñoz: el lugar habitado », José Roca ; Alejandro Martín (eds.), *Óscar Muñoz. Entre contrarios, Colección de arte contemporáneo*, vol. 1, Bogotá, Seguros Bolivar, 2013, p. 14-15.
64. José ROCA, *Óscar Muñoz. Protografías*, Medellín, Museo de Antioquia, 2012, p. 11.
65. Diego GARZÓN, *Otras voces, otro arte: diez conversaciones con artistas colombianos*, Bogotá, Planeta, 2005, p. 57.

66. Victoria NOORTHOR, « Oscar Muñoz: el lugar habitado », José Roca ; Alejandro Martín ; Alejandro Martín (eds.), *Óscar Muñoz. Entre contrarios. Colección de Arte Contemporáneo*, vol. 1, Bogotá, Seguros Bolívar, 2013, p. 15.
67. Ximena GAMA CHIROLLA, « Escenarios en el tiempo: de Grano a Territorio de decepción (Miguel Ángel Rojas) », María del Rosario Acosta, *Resistencia al olvido. Memoria y Arte en Colombia*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2016, p. 145.
68. *Id.*
69. Virginia DE LA CRUZ LICHET, « La (dé)mythification de l'artiste colombien – Miguel Ángel Rojas et José Alejandro Restrepo », *Revue Proteus*, n° 15, (dés)identification postcoloniale de l'art contemporain, Phoebe Clarke et Bruno Trentini (coord.), 2019, p. 37-44. [en ligne] [disponible le 29/09/2019]
70. *Id.*
71. *Ibid.*, p. 40.
72. *Id.*
73. Carlos SALAZAR ARENAS, *Tres visiones del arte colombiano. Arte y política en Doris Salcedo, Óscar Muñoz y Miguel Ángel Rojas*. Vol. Coll. "Cuadernos ex-libris", n° 10, Bogotá, Agenda Cultural Gimnasio Moderno, 2013, p. 34.
74. Nydia GUTIÉRREZ, *El sujeto vulnerable. Nociones psicoanalíticas al tamiz de la obra de Miguel Ángel Rojas*, Bogotá, Ministerio de Cultura de la República de Colombia, 2013, p. 115.
75. Virginia DE LA CRUZ LICHET, « Topos-visión: procesos exploratorios del territorio », *Web site Ana Isabel Diez*, [en ligne], [disponible le 28/11/2019] <URL : <https://www.anaisabeldiez.com/mapa-desplegado/>>.

RÉSUMÉS

Il existe une identité commune latino-américaine, unifiée malgré son hétérogénéité. L'idée de frontière entre l'Amérique latine et le reste du continent est un sujet d'actualité aujourd'hui. Cependant il existe également des frontières plus subtiles, invisibles, gravées sur le territoire même, par la violence, par les flux migratoires, par les changements politiques. Le territoire devient un corps en mutation, pouvant être embelli ou encore montré dans sa souffrance. Cette fragmentation arbitraire et cloisonnée, dessinée sur les cartographies contemporaines, forme un territoire qui, aujourd'hui, se contorsionne pour se repositionner. Les artistes contemporains d'Amérique latine se questionnent sur ces sujets et plus concrètement les artistes colombiens, en raison du contexte actuel que vit le pays.

There is a common Latin American identity e, in spite of the heterogeneity of the region. Lately, the notion of a border separating Latin America from the rest of the continent has become a prevalent topic in the news. However, there are also more subtle borders, invisible borders engraved directly onto the territory – by violence, by the trajectories of migrants, by political changes. The territory then becomes a changing body, which artists can choose to present in its beauty or in its suffering. The arbitrary fragmentation is mapped out by contemporary cartographies, and produces a territory which today twists and writhes to reposition itself. Contemporary artists of Latin America reflect on these issues, and more specifically Colombian artists.

INDEX

Keywords : Latin America, contemporary art, border, identity, cartography

Mots-clés : Amérique latine, art contemporain, frontière, identité, cartographie

AUTEUR

VIRGINIA DE LA CRUZ LICHET

Université de Lorraine, Laboratoire Écritures EA 3943