

Nelson Garrido : identité et hybridation dans la photographie vénézuélienne

Fabiola Velasco Garipoli

Résumé : L'œuvre du photographe vénézuélien Nelson Garrido reproduit un jeu de miroirs qui reflète les représentations collectives vénézuéliennes. A la croisée de la modernité et de la postmodernité, le corpus proposé par le photographe reprend les débats contemporains sur la grammaire visuelle de l'art latino-américain dans un contexte d'hybridation culturelle. Le passé colonial, l'influence des mass médias et leur irruption dans la dévotion populaire ont permis l'essor d'une iconographie nationale hybride, où les binômes du culte et du populaire s'estompent dans des frontières poreuses. L'idée d'une identité nationale autonome et monolithique est questionnée ici par le biais de la transgression de l'iconographie judéo-chrétienne, la mise en scène de la religiosité populaire et la présence de l'Industrie Culturelle de masse. Ainsi, l'esthétique dérangeante de Garrido dévoile le caractère polyphonique de l'identité nationale sous le paradigme de l'hybridation.

Mots-clés : Nelson Garrido, photographie, hybridation, Venezuela, identité.

Resumen: La obra del fotógrafo venezolano Nelson Garrido reproduce un juego de espejos que refleja las representaciones colectivas venezolanas. En el cruce de la modernidad y de la postmodernidad, el corpus propuesto por el fotógrafo retoma los debates contemporáneos sobre la gramática visual del arte latinoamericano, en un contexto de hibridación cultural. El pasado colonial, la influencia de los medios de comunicación masivos y su irrupción en la devoción popular han permitido el auge de una iconografía nacional híbrida, donde los binomios de lo culto y de lo popular se difuminan en fronteras porosas. La idea de una identidad nacional autocontenida y monolítica es aquí cuestionada a través de la transgresión de la iconografía judeo-cristiana, la puesta en escena de la religiosidad popular y la presencia de la Industria cultural de masas. De esta manera, la estética perturbadora de Garrido revela el carácter polifónico de la identidad nacional bajo el paradigma de la hibridación.

Palabras claves: Nelson Garrido, fotografía, hibridación, Venezuela, identidad.

Notes préliminaires

En 1991, le photographe vénézuélien Nelson Garrido remporta le Prix National d'Arts Plastiques. Cet événement signifia la pulvérisation des frontières entre l'art et la photographie. Le pays ouvrait tardivement ses portes à la légitimation de la pratique photographique comme consubstantielle à l'art contemporain. Garrido a été choisi pour la cohésion de son discours visuel et pour le bouleversement des codes de représentation sociale que son œuvre reproduisait. Malgré son épithète d'iconoclaste¹, ce photographe pourrait aussi être considéré comme un iconodoule qui cannibalise les imaginaires nationaux pour les insérer dans une *esthétique du dissensus*². Associé à l'ébranlement des valeurs consacrées par la tradition judéo-chrétienne, du catholicisme populaire et du dogmatisme politique, l'œuvre de Garrido

1. VON DANGEL, Miguel de, « Miedo no », *El Universal*, 24/01/1993, p. 4-3 (page unique)

2. RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000, p. 71.

a semé un florilège de questionnements sur l'identité nationale, le poids de la religion et l'hybridation comme paradigme sociohistorique dans le contexte vénézuélien. Depuis les années 90, son travail a été internationalisé avec sa participation à la Biennale de la Havane en 1994 et à de nombreuses expositions collectives partout dans le monde.

Né à Caracas en 1952, Garrido a passé sa jeunesse en Italie, en France et au Chili. À la fin des années 1960, il commence ses études de photographie à Paris avec l'artiste cinétique vénézuélien Carlos Cruz-Diez (1923)³. Dans les années 1980 il rentre au Venezuela. À partir de là, il se consacre à deux travaux en parallèle : la photographie documentaire et la photographie artistique. Le travail documentaire développé lui permet une approche de la culture populaire vénézuélienne qui deviendra un point de départ iconographique pour la réalisation de son œuvre artistique proprement dite. L'œuvre artistique de Garrido se caractérise par l'hybridation de symboles et de procédés techniques. Le rapprochement du photographe avec le monde du théâtre, de la danse, du cinéma et de la photo publicitaire, donnera un sens d'ensemble à son œuvre. Garrido a réalisé une grande quantité de mises en scène, parmi lesquelles nous devons plus particulièrement citer la série *Todos los Santos son muertos* (1989-1993), les œuvres *El Nacimiento del Niño Jesús* (1993), *El asesinato del Niño Jesús* (1993), *La Autocrucifixión* (1993), *La Nave de los Locos* (1999), la série *Pensamiento Único* (2008) et la série *La Gruta de la Virgen* (2009)⁴. Ces séries constituent le corpus de notre étude car elles affichent une démarche de transgression des symboles de l'identité nationale, mises au service du langage de l'hybridation culturelle en tant que processus continu qui se façonne dans la contradiction.

Les axes thématiques de Garrido alternent entre la violence, la mort, la sexualité, la société de consommation, les symboles de l'identité nationale et les croyances populaires. Dans ce sens, le photographe utilise un répertoire symbolique hétérogène et essaie d'embrasser un vaste spectre de croyances et de valeurs qui unissent la société dans son hétérogénéité. L'œuvre garridienne est alors composée d'images vernaculaires ou *idiotas* – au sens rimbaldien –, fixées dans la trame historique vénézuélienne. Ces particularités font de son œuvre un chantier iconographique qui pourrait apporter une nouvelle cartographie pour comprendre comment l'hybridation culturelle s'exprime au Venezuela, et comment elle est réinterprétée et transgressée par le langage photographique garridien. A une époque où l'art latino-américain ne cesse de s'interroger sur son Histoire et sur ses mythes nationalistes, le travail de Garrido est une voie, parmi tant d'autres, pour explorer les enjeux d'une iconographie hybride qui cherche à donner une voix aux divers capitaux symboliques qui circulent dans ces sociétés.

Les années 80 : la préparation de la scène

Le corpus visuel de Garrido est inextricablement lié à l'iconographie judéo-chrétienne et aux transgressions symboliques qui s'opèrent dans les dynamiques de l'hybridation culturelle au Venezuela. Par le biais de quelles voix s'exprime alors cette hybridation? Quels enjeux historiques et esthétiques posent la ré-articulation de l'imaginaire national dans les prises de vue de Nelson Garrido? La piste à suivre se trouve dans les premiers travaux photographiques de Garrido dans les années 80.

Au cours des années 80, Nelson Garrido réactualisa l'esprit du mouvement avant-gardiste vénézuélien de *El Techo de la Ballena* (1961 — 1964)⁵. Sa série *Muertos en Vía* (1985-1988) utilise un

3. Nelson Garrido Sánchez. *Curriculum* [1966-1989]/Centro de Documentación del Museo de Bellas Artes, Ficha Biográfica de Nelson Garrido, Caracas, Centro de Documentación del Museo de Bellas Artes, Document isolé mécanographié, 5 p.

4. Pour connaître les dernières séries de Garrido, nous vous conseillons d'aller sur son site Flickr. GARRIDO, Nelson, « Galerie des photos de Nelson Garrido », [En ligne] : <http://www.flickr.com/photos/nelsongarrido/>, [20/03/2013].

5. Cf. RAMA, Ángel, *Antología de "El Techo de la Ballena"*, Caracas, Fundarte, 1987, 224 p. A la fin des années 80, Mariana Figarella, critique et commissaire d'exposition du Musée de Beaux Arts à Caracas, exprimait son mécontentement envers

vocabulaire visuel pictural, très proche de l'informalisme. Constituée de photographies d'animaux morts sur les autoroutes de Caracas, *Muertos en Vía* dramatise la mort et cristallise le retour à la condition magmatique de la matière biologique. Cependant, le théâtre macabre est banalisé par la transgression du verbe. Les intitulés des photographies désubliment la solennité de la mort et du sacrifice. Cette moquerie s'illustre notamment dans les œuvres « Rumba qué rica rumba jajajaja » ou « Rintintín después del ataque de Comanche » (voir Fig. 1). Ici, le premier indice de la syntaxe de l'hybridation est esthétique et culturel. Cette partie de l'œuvre garridienne reprend l'esthétique de la laideur⁶ et du grotesque en l'articulant dans l'humour créole. Dans cette série, Garrido se met à la place du personnage du raconteur de blagues dans les veillées funèbres, très présent dans la culture populaire vénézuélienne. Lui, l'artiste, incarne l'archétype du bouffon de la cour qui, face à l'imminence de la mort, ose se révolter contre elle par le biais de l'humour.

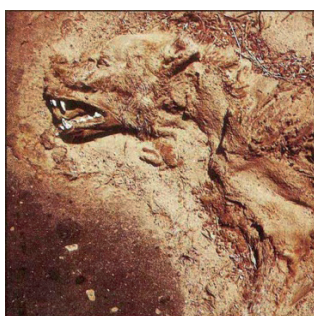


Fig.1 Nelson Garrido, *Rintintín después del ataque de Comanche*, 1985. Image sans copyright⁷

Nelson Garrido revisite l'orbite de El Techo de la Ballena, en provoquant le scandale avec la mise à nu de ce que la société cache pudiquement : les viscères, les pulsions sexuelles, l'angoisse face à la mort ; en fin de compte, le côté obscur et inavouable qui vibre dans les entrailles de toute société, comme l'avait déjà fait Carlos Contramaestre dans *Homenaje a la Necrofilia* (1962). Cette dernière exposition était pensée comme un acte d'agression contre la société endormie par les conquêtes politiques (la démocratie) et économiques (la manne pétrolière)⁸. Toute la production de Garrido pendant les années 80 dévoile, dans les mots de María Luz Cárdenas, un « ritual invocatorio de visos francamente exorcistas, como acto transformador y transformista [...] »⁹. Après ces premiers scherzos photographiques, les enquêtes de Garrido l'amèneront à la restructuration de son propre discours visuel. Dans les années qui suivront, le photographe glissera vers un langage plus iconique, en privilégiant l'iconographie nationale et son

les travaux de Nelson Garrido, Antolín Sánchez et d'autres photographes qui, d'après elle, étaient une sorte de mauvaise copie du mouvement avant-gardiste vénézuélien des années 60. FIGARELLA, Mariana, « El Techo de la Sardina » [publié initialement in *Papel Literario, El Nacional*, 17/12/1989], in *La fotografía revisada*, Susana Benko (comp.), Caracas, Fundación Centro Nacional de la Fotografía de Venezuela, 2005, p. 43-47.

6. L'esthétique de la laideur contemporaine n'est pas une laideur édifiante comme celle de l'époque médiévale, c'est plutôt une laideur qui cherche à rompre le paradigme de la beauté classique et celle de la renaissance qui était celui de l'anatomie parfaite en tant que reflet du Bien dans l'esprit humain. Cette nouvelle esthétique de la laideur est une façon de fracturer les visions utopiques d'une humanité inclinée vers le Bien. Elle cherche plutôt à montrer l'obscurité dans l'esprit humain. Cf. ECO, Umberto, *Histoire de la Laideur*, Paris, Flammarion, 2007, p. 10

7. Fig.1, Nelson Garrido, *Rintintín después del ataque de Comanche*, Série *Muertos en Vía*, Photographie en couleur, format 6X6, film en couleur Kodak EPR, tirage cibachrome, taille 8X10. Numérisée par Nelson Garrido, [en ligne] : <http://www.flickr.com/photos/nelsongarrido/sets/72157594417638279/> [30/03/2013].

8. DÍAZ OROZCO, Carmen, *El mediodía de la modernidad en Venezuela*, Mérida, Fundación de la Casa de las Letras « Mariano Picón Salas », CDCHT-ULA, 1997, p. 33 et ss.

9. CÁRDENAS, María Luz, «Arte y estética en los años noventa: desplazamientos en la configuración de la imagen, la realidad y el espacio», *Estética Revista de Arte y Estética Contemporánea*, Mérida-Venezuela, n° 1, 1997, p. 32-50.

impact sur les représentations collectives de l'identité nationale.

Todos los Santos son muertos et la mise en scène de l'hybridation culturelle.

La série *Todos los Santos son muertos* a été réalisée entre les années 1989 et 1993¹⁰ au Venezuela. Dès 1988, Garrido commença à travailler sur la notion du corps sacré, d'abord avec l'exposition au Théâtre Prisma intitulée *Homaneaje al Sangrado Corazón*. Dans ces images, l'iconographie du Sacré Cœur sortait des cadres du Kitsch religieux pour s'immerger dans un espace photographique épuré grâce au nu féminin en noir et blanc mais ravagé par la présence de viscères d'animaux. D'après le critique Víctor Guede, les viscères « *asumían el rol de fetiches religiosos o de amuletos profanos*¹¹ ». Ceux-ci étaient les prolégomènes d'une étude approfondie sur les liens entre la mort, la sexualité et la religion au sens bataillien¹².

Ensuite, avec les *Estudios para Madonna and Child* présentés dans l'exposition *El Proceso* à la Sala de Fotografía del Ateneo de Caracas en 1989¹³, le chemin suivi conserve la même direction. Comme l'intitulé de l'exposition l'annonce, il s'agissait d'œuvres en construction. Dans le cas de Nelson Garrido, ses prises de vue étaient à mi-chemin entre la série précédente *Muertos en Vía* et *Todos los Santos son muertos*. L'effet de transition était donné par l'utilisation, encore une fois, des viscères portés par une femme nue censée représenter la Vierge. Le corps sacré de la Vierge vénérée est violenté par le retour de Thanatos sous forme de matière organique décomposée. Nous sommes donc en présence d'une iconographie déformée dans laquelle la Madonna tient des organes inanimés, qui nous rappellent le corps lui aussi inanimé du Christ dans la scène de *La Pietà* (voir. Fig. 2). Cela fait suite à l'enquête sur l'imaginaire religieux et le rôle du corps dans la compréhension du sacré.



Fig. 2 Nelson Garrido, *Estudio para Madonna and child*, 1989. Image sans copyright¹⁴

Enfin, en 1989, Garrido débute sa célèbre série *Todos los Santos son muertos*. Elle est composée de 20 photographies qui font allusion à l'imaginaire national religieux. Le répertoire de saints que propose Garrido se divise en deux catégories. La première est celle qui se réfère aux saints universels

10. Initialement, la série *Todos los santos son muertos* était composée par 14 photographies faites entre 1989 et 1990. Trois ans plus tard, Garrido inclut dans la série les œuvres *Santa Erótica*, *El Nacimiento del niño Jesús*, *El asesinato del niño Jesús*, *Transverberaciones* ou *La Autocrucifixión* et *La Pietà*.

11. GUEDEZ, Víctor, *La poética de lo humano en 5 fotografías venezolanas*, Caracas, Fundarte, 1997, p.49-50.

12. Le travail garridien sur les saints trouve une résonance dans la pensée de Bataille, notamment en ce qui concerne l'érotisme sacré, les liens entre sacrifice et l'amour, et la transgression comme moyen de rupture avec la discontinuité de l'être. Cf. BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, 286 p. (Collection « Reprise », n° 20).

13. EDITEUR, «El Proceso» es una muestra fotográfica diferente», *El Diario de Caracas*, 18/12/1989, p.66 (page unique).

14. Fig.2 Nelson Garrido, *Estudio para Madonna y Niño*, série *Estudio para Madonna and Child*, photographie N & B, format 6X6 cm, tirage argentique 50X60 cm sur papier baryté viré au sélénium.

dans le dogme catholique : la crucifixion du Christ (*La Autocrucifixión* de 1993), *La piedad* (1993), *San Sebastián* (1989), *Arciprés de Hita* de 1989 (Le clerc Arcipreste de Hita), *Santa Jasmín* (1990), *El Ángel Exterminador* (1989), *Santa Liberata* (1990), *La Sonrisa de Santa Liberata* (1989), *Santa Lucía* (1989) et *El Nacimiento del Niño Jesús* (1993). La seconde catégorie fait référence aux saints de l'imagerie populaire, qu'elle soit locale ou le produit de l'invention du photographe. Dans ce cas-là, l'œuvre et son titre ont aussi un caractère transgresseur. Dans cette typologie, nous trouvons les œuvres suivantes : *El Santo del Asfalto* (1989), *San Agustín del Sur* (1989)¹⁵, *Santa PanAm* de 1990 (Panamerican Airlines), *San Martín de Porra* (1989), *El Santo Niño Jesús de Atoche* de 1990 (voir Fig.3) ou Santo Niño de Atocha¹⁶, *Santa Erótica* (1993) y *El asesinato del Niño Jesús* (1993).

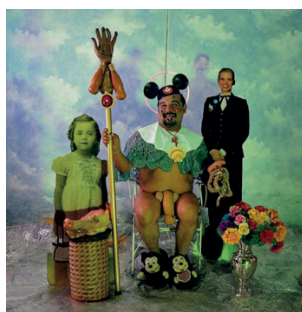


Fig.3 Nelson Garrido, *El Santo Niño Jesús de Atoche*, 1990. Image sans copyright¹⁷

Dans ses grandes lignes, la série *Todos los Santos son Muertos* constitue un échantillon exemplaire de la configuration du vocabulaire esthétique et symbolique de l'artiste, dont la mise en scène est le moyen d'exprimer son langage visuel par antonomase. Dans la série se croisent la culture de masse et la culture populaire comme une manière d'illustrer la complexité avec les tendances d'hybridation culturelle présentes dans l'univers socio-historique vénézuélien. L'usage d'un langage clairement figuratif ainsi que le retour aux symboles et aux archétypes sont des clés pour comprendre le travail de Nelson Garrido.

Les œuvres de cette époque révèlent l'utilisation d'un langage de subversion des symboles traditionnels sacrés religieux, culturels et politiques. Par exemple, il utilise des compositions iconographiques propres au répertoire des saints catholiques, à la différence près que dans l'espace-temps de Garrido, ces saints deviennent des êtres hypersexués accompagnés d'une pléiade d'éléments étrangers à leur représentation iconographique traditionnelle. Ces moyens de représentation et d'expression expliquent la présence, dans une même scène pseudo-religieuse, de l'iconographie traditionnelle d'un saint hybridé avec des éléments de la culture de masse comme la télévision ou Mickey Mouse, entre autres (voir Fig. 3 et 4). Dans ce contexte, le photographe évoque la grammaire visuelle hybride qui s'articule dans les autels latino-américains, où le sacré et le profane font partie d'un même espace de dévotion¹⁸.

15. Par exemple, Garrido joue ici avec l'idée d'un Saint Augustin universel et, en même temps, renvoie le spectateur à un référent local, c'est à dire une zone populaire de Caracas qui porte ce nom.

16. Encore une fois, l'artiste joue avec le mot « Atocha » (localité espagnole d'où provient une image miraculeuse de l'enfant Jésus) et le mot « Atoche » qui pourrait renvoyer au mot colloquial andin vénézuélien *toche* (adjectif qualificatif désignant une personne endormie).

17. Fig. 3 Nelson Garrido, *El Santo Niño Jesús de Atoche*, Série *Todos los Muertos son santos*, photographie en couleur, tirage cibachrome, format 6X6, taille : variable selon l'exposition. Numérisée par Nelson Garrido, [en ligne] : <http://www.flickr.com/photos/nelsongarrido/sets/72157594417382757/> [01/04/2013].

18. Dana Salvo avait recueilli la complexe structuration symbolique des autels latino-américains dans son essai photographique *Home Altars of México* (1997). Son travail documentaire montre comment l'hybridation du capital symbolique embrasse aussi la dévotion populaire. SALVO, Dana, *Home Altars of México*, New York, Thames and Hudson, 1997, 144 p.

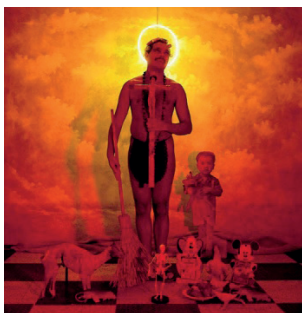


Fig.4 Nelson Garrido, *San Martín de Porra*, 1989. Image sans copyright¹⁹

Cette démarche artistique pointe vers la notion d'hybridation proposée par l'anthropologue Néstor García Canclini. Cet auteur entend par hybridation les « procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras y prácticas²⁰ ». Cette catégorie implique un degré conflictuel entre les différents éléments culturels qui se croisent dans le cadre de l'interculturalité. Pour Canclini, le processus d'hybridation renvoie au phénomène de croisement d'éléments de la culture de masse et de composantes des cultures traditionnelles, qui interagissent et se mélangent dans la construction des sociétés modernes urbaines. Cette situation suppose que les binômes traditionnels du savant et du populaire tendent à s'estomper, car les deux discours s'influencent mutuellement, surtout dans le domaine artistique.

Dans l'œuvre photographique de Garrido, l'invocation de l'hybridation se fait par le rituel de la construction d'un espace théâtral où les transactions interculturelles ont lieu. Dans la métaphore du religieux, Garrido a trouvé un moyen privilégié pour parler de la culture vénézuélienne et du déplacement du capital symbolique. Ainsi, son répertoire des saints et les objets qui les entourent font appel à la construction de l'identité nationale du pays, dans une sorte de métonymie se croisent l'influence de l'Espagne Catholique, la dévotion populaire et l'admiration naïve pour la *pop culture* américaine.

Todos los Santos son muertos montre aussi des saints catholiques insérés dans une tradition iconographique certes sacrée mais transgressée par la présence d'une sexualité explicite opposée au canon de représentation religieuse. Dans les photographies de Garrido, on peut voir des saints hypersexués où un Christ tri-phallique alterne avec des photos publicitaires de corps construits par l'industrie culturelle de masse. La conjugaison de ces deux éléments nous ramène à la critique récurrente de l'artiste contre l'idolâtrie de corps plastiques irréels et préfabriqués, imposés par une classe sociale dominante qui promeut la consommation massive de la chirurgie, et qui rejette catégoriquement les corps imparfaits et naturels, témoins de l'usure du temps, de la vieillesse et de la mort.

L'Autocrucifixion

Dans *Todos los Santos son muertos*, Garrido met en place un univers saturé de contradictions symboliques qui cassent l'ordre taxonomique pour qualifier les typologies culturelles. Cette rupture du concept d'espace culturel compact renvoie aux luttes pour contrôler le capital symbolique dans la société vénézuélienne. En ce sens, Garrido fait appel à la déconstruction des références symboliques en

19. Fig. 4 Nelson Garrido, *San Martín de Porra*, Série *Todos los Muertos son santos*, photographie en couleur, tirage cibachrome, format 6X6, taille : variable selon l'exposition. Numérisée par Nelson Garrido, [en ligne] : <http://www.flickr.com/photos/nelsongarrido/sets/72157594417382757/> [01/04/2013].

20. GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas Híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 14.

réactualisant la métaphore de l'hybridation culturelle. De ce point de vue, les images hybrides permettent de reconnaître le caractère conflictuel, d'exclusion et de superposition des composantes culturelles dans la construction des représentations collectives de l'identité nationale²¹. Ici, le discours officiel de la nation catholique et héroïque de Bolívar perd sa silhouette avec l'irruption du discours visuel de la culture populaire et de l'industrie culturelle de masse.

Le vocabulaire garridien de l'hybridation s'exprime aussi dans la combinaison dissonante des personnages et des objets. Dans son œuvre, nous rencontrons par exemple un Christ subverti avec une mandorle en néon, entouré d'une Marie Madeleine nue et de filles en bikini qui incarnent l'univers de la publicité, et donc de l'iconographie de l'industrie culturelle (voir Fig.6). Dans son répertoire des saints, le photographe inclut aussi des personnages issus de la culture de masse comme *Sainte PanAm* (provenant de PanAmerican Airlines) ou *Saint Asphalt* (iconographie inventée aux Etats-Unis sous le nom de *The Angel of the Asphalt*, 1954). Garrido nous situe donc dans un univers de densité iconique et de discours historiques superposés.



Fig. 5 Nelson Garrido, *La Autocrucifixión*, 1993. Image sans copyright²²

Ces propositions esthétiques sont associées à des dynamiques culturelles complexes dans la société contemporaine. Historiquement, les anciennes séparations entre la culture de masse et la culture populaire sont tombées en désuétude dans la mesure où le monde paysan s'est urbanisé, donnant comme résultat la création de multiculturalités qui se reconfigurent dans les changements de l'expérience de vie des individus. Selon les études du sociologue Tulio Hernández²³, dans le cas vénézuélien, les tensions engendrées par la modernité se sont exprimées dans un échange constant entre le populaire et l'industrie culturelle des médias. L'auteur fait remarquer que « [en] lo popular [...] convive la situación carencial, con la reafirmación cultural, junto a la constitución de universos estéticos y éticos, que son el resultado [...] de la interacción con los productos de la industria cultural²⁴ ». Cela a induit la médiatisation des manifestations de la culture populaire, permettant l'expansion de ces expressions auparavant recluses

21. Nikos Papastergiadis souligne, dans le contexte de l'art de la diaspora, la pertinence de parler d'hybridité pour dépasser les concepts essentialistes d'une identité culturelle immobile et atavique. Au contraire, l'art contemporain de la diaspora, avec ses traits hybrides et son contexte supranational, montre le caractère nomade et poreux de la culture contemporaine. Cf. PASTERGIADIS, Nikos, « Hibridismo y ambivalencia: lugares y flujos en el arte contemporáneo », *Revista de Occidente*, Madrid, n° 286, 2005, p. 33-44.

22. Fig.5 Nelson Garrido, *La Autocrucifixión*, Série *Todos los Muertos son santos*, photographie en couleur, tirage cibachrome, format 6X6, taille : variable selon l'exposition. Numérisée par Nelson Garrido, [en ligne] : <http://www.flickr.com/photos/nelsongarrido/sets/72157594417382757/> [01/04/2013].

23. HERNÁNDEZ, Tulio, « Exclusiones, mimetismo, yuxtaposiciones y domesticación », in ALEMÁN, Carmen Elena et SUÁREZ, María Matilde (coord.), *Venezuela: Tradición en la modernidad. Primer Simposio sobre cultura popular*, op.cit., p. 512-514.

24. *Ibid.*, p. 513.

dans des sphères régionales. Comme l'exprime Garrido lui-même²⁵, la culture populaire ne peut pas être envisagée comme un élément statique conservé dans le formol. Les expressions de la culture et de la religiosité populaire continuent d'être soumises à un processus d'historicité qui comprend l'échange symbolique entre les diverses composantes de la société²⁶. En ce sens, Garrido nous montre comment les deux niveaux de la culture se chevauchent, rendant toujours plus difficile la distinction entre un produit culturel et un autre.

Les processus mentionnés plus haut sont le résultat direct de la modernisation du Venezuela à partir de la poussée économique due à l'exploitation pétrolière. La croissance économique a apporté avec elle des transformations sociales importantes qui se sont reflétées dans l'art et les goûts sociaux. Dans ce contexte, les *mass médias* ont joué un rôle fondamental dans la construction de nouvelles sensibilités. Selon Roldán Esteva Grillet²⁷, la réflexion au Venezuela sur l'influence des médias conduirait à poser une série de paradoxes. Pour l'auteur, tant la droite conservatrice que la gauche révolutionnaire voyaient dans les médias une entité démoniaque, qui menaçait de fragmenter les valeurs de la tradition et de l'identité nationale. Dans la pratique, les médias continuaient paradoxalement à se nourrir de la culture populaire, des traditions et de façon plus emblématique encore, de la culture judéo-chrétienne. À ce propos, Esteva-Grillet affirme que « a través del cine se ensalzan arquetipos provenientes de la mismísima cultura judeocristiana, a saber, la madre abnegada (la Virgen) y la prostituta santa (Eva)²⁸ ». L'auteur fait ici référence aux productions du cinéma mexicain, à la promotion de la culture machiste via le tango argentin et aux productions de feuilletons radiophoniques qui tentaient de rétablir une justice sociale absente de la vie quotidienne. De cette manière, les médias ne sont pas qu'une machine de création de faux besoins de consommation, mais ils reproduisent aussi des impératifs sociaux. Culture populaire et culture de masse apparaissent alors comme des éléments d'influence mutuelle.

Dans un contexte proprement artistique, l'hybridation culturelle s'est exprimée grâce à différents mécanismes. A ce propos, García Canclini²⁹ nous offre un petit répertoire de tendances qui vont du sauvetage de l'iconographie populaire (en termes marxistes, l'iconographie des opprimés) à la mise en scène d'une esthétique postmoderne qui implique une perte de scénario (l'expression artistique au sens programmatique des avant-gardes) et celle de l'auteur (affaiblissement postmoderne de la notion d'auteur, d'authenticité et d'originalité). L'auteur explique que : « el posmodernismo no es un estilo sino la copresencia tumultuosa de todos, el lugar donde los capítulos de la historia del arte y del folclor se cruzan entre sí y con las nuevas tecnologías culturales³⁰ ». Cela nous replace dans la création d'un art de citations, de rupture avec les récits totalisateurs de la modernité et d'écroulement des paradigmes. Plus important encore : malgré l'existence de narrations multiples, García Canclini³¹ affirme que, dans notre monde globalisé, on ne dispose pas d'un récit qui puisse englober et organiser la diversité du monde contemporain. L'art contemporain est donc submergé dans des sociétés sans récits. Cependant, dans le cas des pays latino-américains, l'historicité de la culture va de pair avec sa naissance dans l'hybridation. Cela signifie que si l'on peut parler d'un récit pour l'art latino-américain, c'est de celui de l'hybridation

25. GARRIDO, Nelson, «El chavismo tiene estética de narco», interview par Osío Cabrices, Rafael, *Clímax*, Caracas, août 2002, p. 33.

26. Cf. BISBAL Marcelino, «De las mediaciones massmediáticas a la cultura popular : acotaciones de la discrepancia», ALEMÁN, Carmen Elena et SUÁREZ, María Matilde (coord.), *Venezuela: Tradición en la modernidad. Primer Simposio sobre cultura popular*, Caracas, Fundación Bigott/ Equinoccio Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1998, p. 477-490.

27. ESTEVA-GRILLET, Roldán, *Para una crítica del gusto en Venezuela*, Caracas, Fundarte, 1992, p.87-88.

28. *Ibid.*, p. 78.

29. GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas Híbridas ...*, *op.cit.*, p. 299.

30. *Ibid.*

31. GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, 5^e reimp. Madrid, Katz, 2013, p. 18-19.

culturelle. Selon ces paradigmes, Garrido nous présente une œuvre où cette simultanéité de discours culturels est présente.

Par exemple, prenons la photographie intitulée *L'Autocrucifixion* (voir Fig.5), œuvre qui clôture la série *Todos los Santos son Muertos* et qui est considérée comme l'aboutissement de ses portraits de personnages sacrés. Cette photographie propose un jeu intericonique³² avec *La Crucifixion* (vers 1305) de Giotto (1267 – 1337), fresque de la Chapelle Scrovegni de Padoue. Ici, le photographe fait de la fresque de Giotto une structure de composition et permet une extension du symbolisme de la croix pour les héritiers de la culture judéo-chrétienne. Mais pourquoi Giotto ? D'abord parce qu'il représente le premier pas de l'humanisation du Christ dans l'art Occidental mais également parce que son œuvre contient des codes de la culture des élites³³. L'idée de Garrido est justement de juxtaposer la tradition iconographique de la culture savante avec la culture populaire et l'industrie culturelle de masse, en recréant un processus analogue qui se déploie dans la société vénézuélienne. De cette façon, l'intericonicité dans l'œuvre met en place une dynamique de circularité culturelle³⁴, où les biens symboliques traversent les différentes couches de la société, en perdant leurs ancrages et leur mutisme.

L'Autocrucifixion montre aussi les rapports contradictoires qui se tissent dans les représentations collectives vénézuéliennes. D'une part, la tradition judéo-chrétienne, dépositaire du pouvoir de rédemption, montre ses faiblesses dans le processus de transculturation latino-américaine lorsque Garrido la travestit : la croix du martyr a des particularités locales – avec la déesse nationale María Lionza³⁵ et le saint José Gregorio Hernández —³⁶. Cette croix se pare d'auréoles de néon, elle est donc parasitée par la culture visuelle de masse. D'autre part, la piété populaire, avec son besoin d'interagir avec le sacré et de rétablir ce rapport direct avec Dieu, humanise le Christ et les saints, en fantasmant une sexualité qui unit les mortels dans leur dimension temporelle. Dans la grammaire garridienne, l'érotisation et l'hyper sexualisation du Christ et des saints reflètent la tradition populaire qui consiste à les humaniser et à les faire participer à la vie quotidienne. Un bon exemple de cette logique est le culte populaire des morts miraculeux³⁷.

32. L'*intericonicité* est la transposition de la catégorie linguistique *intertextualité* pour analyser le système de citations dans les images en l'appliquant à son message iconique. Nous empruntons cette catégorie au chercheur Jean Louis Jadouille. Cf. JADOUILLE, Jean Louis (et. al), *L'histoire au prisme de l'image. L'historien et l'image fixe*, Louvain, Université Catholique de Louvain, 2002, p. 16-17.

33. Roldán Esteva Grillet a très bien documenté l'importance de valeurs culturelles européennes dans la constitution du « bon » et du « mauvais » goût au Venezuela. Dès le début du XIX^{ème} siècle, l'élite créole vénézuélienne dirige son regard vers l'Europe non hispanique, en y cherchant un phare social, politique et culturel dans le but de créer des repères pour la construction de la nouvelle république. Plus tard, l'identification de la cultures des élites avec la connaissance et reproduction du patrimoine culturel européen arrive à son paroxysme avec l'imitation des mœurs françaises pendant le *guzmancismo* (1870-1977 ; 1979-1884 ; 1886-1888). Ainsi, les élites culturelles et politiques du pays héritent, au XX^{ème} siècle, une idée selon laquelle la culture savante est forcément liée à la culture européenne, notamment la littérature et les Beaux Arts français ou le patrimoine du *Trecento* et de la Renaissance italienne. Cf. ESTEVA-GRILLET, Roldán, *Para una crítica del gusto en Venezuela*, *op.cit.*, p. 11 et ss.

34. BURKE, Peter, *Hibridismo cultural*, Madrid, Akal, 2010, p.82-83.

35. María Lionza est une déesse proprement vénézuélienne, insérée dans un culte syncrétique autour d'une trinité qui englobe l'héritage hispanique, amérindien et africain. Dans l'iconographie la plus répandue de la déesse ou de la reine, celle-ci conserve son aspect créole et, en tant que reine, porte une couronne qui l'apparente aux symboles monarchiques et au culte de la Vierge de Coromoto, patronne du Venezuela. Cf. POLLACK-ELTZ, Angelina, *María Lionza, Mito y Culto venezolano*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello/ Instituto de Investigaciones Históricas, 1972, p. 6-7.

36. José Gregorio Hernández est un personnage qui eut une existence historique. Il fut médecin et professeur vénézuélien, caractérisé par sa ferveur chrétienne. Depuis sa mort, en 1916, il est l'objet d'un culte populaire en raison des nombreux miracles qui lui sont attribués. En 1985, après une longue lutte, il reçut le grade de « vénérable », avant dernière catégorie précédant celle de « saint ». SANABRIA, Antonio, «Hernández, José Gregorio», in RODRÍGUEZ CAMPOS Manuel (comp.) *Diccionario de Historia de Venezuela de la Fundación Polar* [cédérom], Caracas, Fundación Polar, 2003.

37. Pour une vision plus large du phénomène des morts miraculeux et leur rapport avec l'expérience sociale du sacré au

Dans le même cadre de réflexion, cette œuvre fait aussi allusion à une récupération du symbolisme primordial du sacrifice comme expression de l'érotisme sacré et, par conséquent, comme une façon de rétablir l'unité avec Dieu³⁸. La crucifixion, par ses connotations érotiques dans l'œuvre, ouvre les portes à une mise en scène de l'aspiration à l'unité – ou continuité bataillienne – perdue avec la déchéance et le péché originel. D'autre part, cette crucifixion renvoie au dogme chrétien de la Sainte Trinité avec la multiplication de triades dans la photo (les trois pénis, les trois personnages qui sont sur la croix et la présence de Marie Madeleine, le Christ et la vache-*Agnus Dei*). Le Christ martyrisé qui orne les autels des églises se trouve transgressé par la représentation d'un Christ joyeux; le Christ pudique de la tradition médiévale se dévêt dans la photographie de Garrido, pour devenir ainsi un Christ exhibitionniste et triphallique. Ce Christ de Garrido n'est pas le Fils de Dieu; c'est plutôt un Jésus en chair et en os, Jésus fait corps et faiblesse. C'est pourquoi le Jésus Christ de Garrido montre une sexualité ouverte et exhibe un corps imparfait. Ce Jésus créole s'oppose à la conception métaphysique d'un Fils de Dieu hors du temps et de l'espace.

Alors, tandis que la culture populaire se trouve dans le lieu sacro-saint des bras de la croix — auparavant espace réservé à la Vierge et aux saints³⁹ —, les icônes de la culture de masse — les femmes en bikini — sont présentées dans une corporalité plane, cartonnées et, dans le cas des miss, miniaturisées. Ici, le changement d'échelle est une façon de dégrader le stéréotype de la beauté incarné par les miss. La posture de l'artiste révèle une critique fréquente du rôle de l'industrie culturelle dans la construction de pseudo-identités sociales, basées sur la logique du marché et contrôlées par la publicité. La présence simultanée de ces éléments est l'affirmation d'une société hybride, historiquement construite sur la base d'une modernité *sui generis*, qui permet la coexistence d'un substrat populaire reconnu et consolidé et possède, en même temps, des traits propres à la culture de masse et des notions culturelles d'une société capitaliste et mondialisée. Dans l'univers esthétique de l'artiste, le croisement des divers registres culturels donne une sorte d'image-mosaïque du pays, où l'identité nationale est illustrée en tant qu'unité dans la diversité. Dans son œuvre, il ne s'agit pas de montrer une coexistence heureuse, mais plutôt une reconnaissance et un questionnement des différents registres culturels qui circulent dans la société vénézuélienne. L'hétérogénéité vénézuélienne dont nous venons de parler a un rapport essentiel avec le processus de modernisation du pays.

A cet égard, Roberto Briceño León explique les conditions spécifiques de la modernisation des sociétés latino-américaines dans une étude sur l'identité nationale vénézuélienne. Selon cet auteur⁴⁰, le Venezuela est une société en transition entre la tradition et la modernité. Cependant, si nous identifions la modernité à l'industrialisation, le Venezuela serait en dehors de ces conditions en raison de son faible développement industriel; si par modernité nous faisons référence à la prééminence d'un capitalisme autorégulé, le Venezuela continue d'être exclu de cette catégorie en vertu de son économie rentière, dérivée de sa dépendance à l'économie pétrolière; si par modernité nous faisons référence à la rationalisation des processus bureaucratiques, le Venezuela n'en serait pas un exemple clair en raison de la forte influence des liens de parenté et d'amitié autrefois renforcés par les relations de parrainage. Tout cela conduit effectivement à l'idée que la modernité au Venezuela est inachevée, ce qui permet la création de géographies culturelles anachroniques, dissemblables et cependant coexistantes.

Venezuela, Cf. FRANCO, Francisco, « El Culto a los muertos milagrosos en Venezuela: Estudio Etnohistórico y Etnológico », *Boletín Antropológico*, Mérida, n° 53, Mai- Août 2001, p. 107-144.

38. BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, op.cit., p.13-29.

39. Dans le cas particulier de cette œuvre, le Crucifix qui a inspiré Garrido est celui qui se trouve à *Santa Maria Novella* fait par Giotto. *Crucifix*/Giotto di Bondone, vers 1290-1295, tempera sur bois, 578x406 cm, Florence, Santa Maria Novella.

40. BRICEÑO LEÓN, Roberto, « El orgullo y la vergüenza de Venezuela » in ALEMÁN, Carmen Elena et FERNÁNDEZ, Fernando (coord.), *II Simposio Venezuela: Tradición en la modernidad. Los rostros de la identidad*, Caracas, Fundación Bigott/ Equinoccio Ediciones Bolívar, 2001, p. 260-261.

Ces particularités sociologiques et historiques se trouvent clairement exposées dans les mises en scène de Garrido. La série *Todos los Santos son muertos* est une image hybride car c'est le portrait d'une société à l'identité hybride. Dans cette forêt multi-référentielle, le photographe est une sorte de Lapin d'Alice au pays de Merveilles qui nous guide dans un monde bouleversé par la globalisation et portant en même temps les stigmates du traumatisme historique colonial. Ainsi, la transgression iconographique que Garrido fait de la tradition judéo-chrétienne a son corrélat dans les subversions faites par le catholicisme populaire. Aussi, la culture de masse se marie avec le kitsch religieux qui montre que l'Occident est, en Amérique Latine, un cadavre exquis composé par des codes culturels qui s'affrontent, s'adaptent et se transforment continuellement. De l'observation méditée de ces images, nous pouvons dégager une conclusion provisoire : malgré la diversité et les changements introduits par l'Industrie culturelle et le capitalisme transnational, l'identité nationale vénézuélienne a paradoxalement son ancrage dans l'hybridation. Reconnaître que la société et les points de repère de l'identité sont en constante mutation peut aider au questionnement de l'ordre établi, des mythologies nationalistes conservatrices, des stéréotypes et des représentations du social au sens large. Dans ce contexte, Garrido a essayé de recréer une isotopie infernale dans le but de choquer et d'interroger le spectateur sur tout ce qui est visible et même refoulé dans la construction imaginaire de l'identité.

Bibliographie

- BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, 286 p. (Collection « Reprise », n° 20).
- BISBAL, Marcelino, «De las mediaciones massmediáticas a la cultura popular : acotaciones de la discrepancia», ALEMÁN, Carmen Elena et SUÁREZ, María Matilde (coord.), *Venezuela: Tradición en la modernidad. Primer Simposio sobre cultura popular*, Caracas, Fundación Bigott/ Equinoccio Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1998, p. 477-490.
- BRICEÑO LEÓN, Roberto, « El orgullo y la vergüenza de Venezuela» in ALEMÁN, Carmen Elena et FERNÁNDEZ, Fernando (coord.), *II Simposio Venezuela: Tradición en la modernidad. Los rostros de la identidad*, Caracas, Fundación Bigott/ Equinoccio Ediciones Bolívar, 2001, p. 259-269.
- BURKE, Peter, *Hibridismo cultural*, Madrid, Akal, 2010.
- CÁRDENAS, María Luz, «Arte y estética en los años noventa: desplazamientos en la configuración de la imagen, la realidad y el espacio», *Estética Revista de Arte y Estética Contemporánea*, Mérida-Venezuela, n° 1, 1997, p. 32-50.
- DÍAZ OROZCO, Carmen, *El mediodía de la modernidad en Venezuela*, Mérida, Fundación de la Casa de las Letras "Mariano Picón Salas", CDCHT-ULA, 1997.
- ECO, Umberto, *Histoire de la Laideur*, Paris, Flammarion, 2007.
- EDITEUR, «"El Proceso" es una muestra fotográfica diferente», *El Diario de Caracas*, 18/12/1989, p.66 (page unique).
- ESTEVA-GRILLET, Roldán, *Para una crítica del gusto en Venezuela*, Caracas, Fundarte, 1992.
- FIGARELLA, Mariana, « El Techo de la Sardina » [originalement publié in *Papel Literario, El Nacional*, 17/12/1989], in *La fotografía revisada*, Susana Benko (comp.), Caracas, Fundación Centro Nacional de la Fotografía de Venezuela, 2005, p. 43-47.
- FRANCO, Francisco, « El Culto a los muertos milagrosos en Venezuela: Estudio Etnohistórico y Etnológico», *Boletín Antropológico*, Mérida, n° 53, Mai- Août 2001, p. 107-144.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- , *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, 5° reimp. Madrid, Katz, 2013.
- GARRIDO, Nelson, «El chavismo tiene estética de narco», interview par Osío Cabrices, Rafael, *Clímax*, Caracas, Août de 2002, p. 30-35.
- , « Galerie des photos de Nelson Garrido », [En ligne] : <http://www.flickr.com/photos/nelsongarrido/>, [20/03/2013].
- GUEDEZ, Víctor, *La poética de lo humano en 5 fotógrafos venezolanos*, Caracas, Fundarte, 1997.

HERNÁNDEZ, Tulio, «Exclusiones, mimetismo, yuxtaposiciones y domesticación», in ALEMÁN, Carmen Elena et SUÁREZ, María Matilde (coord.), *Venezuela: Tradición en la modernidad. Primer Simposio sobre cultura popular*, Caracas, Fundación Bigott/ Equinoccio Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1998., p. 509-520.

JADOULLE, Jean Louis (et. al), *L'histoire au prisme de l'image. L'historien et l'image fixe*, Louvain, Université Catholique de Louvain, 2002.

Nelson Garrido Sánchez. Curriculum [1966-1989]/Centro de Documentación del Museo de Bellas Artes, Ficha Biográfica de Nelson Garrido, Caracas, Centro de Documentación del Museo de Bellas Artes, Document isolé mécanographié.

PAPASTERGIADIS, Nikos, «Hibridismo y ambivalencia: lugares y flujos en el arte contemporáneo», *Revista de Occidente*, Madrid, n° 286, 2005, p. 33-44.

POLLACK-ELTZ, Angelina, *María Lionza, Mito y Culto venezolano*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello/ Instituto de Investigaciones Históricas, 1972.

RAMA, Ángel, *Antología de "El Techo de la Ballena"*, Caracas, Fundarte, 1987.

RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000.

SALVO, Dana, *Home Altars of México*, New York, Thames and Hudson, 1997, 144 p.

SANABRIA, Antonio, «Hernández, José Gregorio», in RODRÍGUEZ CAMPOS Manuel (comp.) *Diccionario de Historia de Venezuela de la Fundación Polar* [cédérom], Caracas, Fundación Polar, 2003.

VON DANGEL, Miguel de, « Miedo no », *El Universal*, 24/01/1993, p.4-3 (page unique).