

UN VOYAGE ARTISTIQUE IMAGINÉ : LA MYTHOLOGIE GRECQUE REVISITÉE PAR DES ARTISTES COLOMBIENNES DES ANNÉES 1960

Adriana Pena Mejia

Direction du Développement Culturel, Ville de Montreuil, France

adrianapenamejia@gmail.com

<https://doi.org/10.29081/INTERSTUDIA.2025.38.15>

Résumé :

Cet article explore comment le voyage imaginaire vers la Grèce antique permet aux artistes colombiennes Beatriz Daza et Feliza Bursztyn de revisiter les figures de Prométhée et de Clytemnestre, dans un moment de profondes mutations sociales et artistiques. En nous appuyant sur les œuvres *Crisol para Prometeo* et *Clitemnestra*, nous montrerons comment l'appropriation de ces figures a nourri une critique du système politique colombien et de l'oppression patriarcale, ainsi qu'une revalorisation des pratiques artisanales et des matériaux dits mineurs. À la même époque, certaines plasticiennes latino-américaines, telles que la Brésilienne Lygia Clark et l'Argentine Marta Minujín, mobilisent également des références mythiques pour renouveler leur pratique. À l'inverse des artistes colombiennes, elles explorent l'art de l'installation en mettant l'accent sur le corps du visiteur.

Mots-clés : *mythologie grecque, art contemporain colombien, artiste visuelle, transgression.*

Abstract:

This article explores how the imaginary journey to Ancient Greece allows Colombian artists Beatriz Daza and Feliza Bursztyn to revisit the figures of Prometheus and Clytemnestra during a period of profound social and artistic change. Focusing on *Crisol para Prometeo* and *Clitemnestra*, we aim to show how the appropriation of these figures led to a critique of the Colombian political system and patriarchal oppression, as well as to a recognition of artisanal practices and so-called minor materials. At the same time, some Latin American female artists, such as the Brazilian Lygia Clark and the Argentine Marta Minujín, also draw on mythological references to infuse new meaning into their art. Unlike the Colombian artists, they explore installation art, emphasizing on the visitor's body.

Keywords: *greek mythology, contemporary Colombian art, female visual artist, transgression.*

Introduction

Cet article n'a pas pour objectif de situer le travail des artistes colombiennes dans le panorama latino-américain des années 1960, mais plutôt d'analyser leurs œuvres en privilégiant le contexte artistique et politique local. En évoquant les travaux de Clark et de Minujín, nous visons toutefois à démontrer que l'intérêt pour les figures mythiques n'est pas exclusif aux Colombiennes, mais traverse également les travaux de leurs consœurs latino-américaines.

Le début des années 1960 constitue une période charnière pour la Colombie. Dans le cadre de l’Alliance pour le Progrès, le pays s’efforce de détourner l’influence croissante des guérillas communistes et de dynamiser son économie, en faisant de la céramique artisanale un levier d’intégration des paysans au système économique formel. Un programme de soutien est donc mis en place dans le but de standardiser et exporter cette pratique traditionnelle aux États-Unis (*Modernización y desarrollo en Colombia 1951-1964*). Ce programme conduit progressivement à la standardisation de la céramique artisanale et à sa transformation en produit touristique. La modernisation des ateliers, avec l’introduction de machines et de fours mécaniques, uniformise les pièces et favorise l’appropriation masculine d’un savoir-faire autrefois féminin, affaiblissant les connaissances traditionnelles (*Conspirando con los artesanos*).

Parallèlement à la standardisation de la céramique artisanale, le gouvernement colombien, guidé par l’idéal de progrès, mise sur le développement urbain et industriel. Entre les années 1950 et 1970, un exode rural massif pousse des millions de paysans vers les grandes villes, provoquant une urbanisation informelle rapide. Pour intégrer cette nouvelle main-d’œuvre au système économique et pour l’éloigner de l’influence des guérillas, l’État crée des écoles techniques, notamment dans les secteurs de la construction et de l’automobile (*El Sena, un ancla de salvación*).

Le secteur culturel connaît lui aussi des transformations profondes. De nouvelles écoles d’art dramatique voient le jour et le roman colombien gagne en visibilité. Dans un contexte marqué par la montée de la violence, la tragédie grecque prend une place croissante dans la littérature et le théâtre colombiens, faisant écho aux tensions sociales et politiques. Un vif intérêt se développe pour des figures mythologiques incarnant la désobéissance, telles qu’Antigone, Médée ou Prométhée (*Género y destino*). Cet engouement se reflète particulièrement dans la création de la revue *Mito* (1955), qui traduit et publie des pièces de théâtre se déroulant dans la Grèce antique (*El surgimiento del teatro moderno en Colombia y la influencia de Brecht*).

Les arts visuels ne sont pas en reste. Les frontières entre arts majeurs et mineurs s’estompent, tandis que les femmes gagnent une reconnaissance croissante en tant que plasticiennes professionnelles. Les artistes revendiquent les valeurs esthétique et culturelle des métiers manuels, tout comme le besoin de rendre les arts inclusifs. Si l’appropriation des techniques artisanales par les artistes n’est pas un phénomène nouveau en Colombie, c’est surtout après 1945 que cette tendance prend de l’ampleur. Nombreux sont ceux qui s’intéressent à l’artisanat et aux objets de rebut au moment où la pratique de la céramique artisanale se masculinise et où l’industrie automobile se développe.

Prométhée enchaîné : la Colombie face à l’indifférence de l’État

Beatriz Daza mobilise la figure de Prométhée pour critiquer à la fois le gouvernement et les codes de l’art colombien. La situation de Prométhée, condamné par Zeus à un châtiment éternel, permet à Daza d’établir un parallèle avec la situation tragique des classes populaires colombiennes. Animée par une pensée transgressive, elle se sert du Titan pour secouer le système de l’art colombien. À une époque où la céramique reste une pratique artisanale, elle transpose l’acte de désobéissance du Titan à son propre geste artistique, en élevant la céramique au rang d’art majeur.

Au-delà de sa grande qualité plastique, *Crisol para Prometeo* cache un fort potentiel symbolique. Daza puise son inspiration dans les récipients utilisés par les Grecs anciens pour conserver et transporter des liquides. Elle détourne ces objets de leur fonction initiale pour leur conférer une nouvelle portée sociale, ancrée dans les problématiques du territoire colombien. Dans le mythe, Zeus prive les humains du feu, les condamnant à l'obscurité et au froid. Par un acte de rébellion, Prométhée dérobe le feu de l'Olympe, offrant aux humains la chaleur, la lumière et la possibilité de développer des savoir-faire. Par ce geste, il désobéit aux lois divines et se hisse comme le libérateur de l'humanité.

Depuis les années 1950, l'art colombien traverse une véritable crise. La céramique envahit les salles d'exposition. Des critiques d'art, tels que Marta Traba et Walter Engel, s'interrogent sur la possibilité de concilier le purisme propre à l'art contemporain à la fonction utilitaire et décoratif de l'artisanat (*El problema de la artesanía*). Pour Traba, la seule manière pour que la céramique puisse entrer sur la scène artistique officielle est par sa transformation en sculpture. La céramique doit ainsi s'appuyer sur une démarche expérimentale, en travaillant autour du vide, du mouvement et de la création de nouvelles formes (*Arboleda y Alicia Tafur*).

L'œuvre de Beatriz Daza matérialise cette nouvelle approche expérimentale. Elle trouve son origine dans les voyages de l'artiste à l'étranger. Dans les années 1950, Daza se rend en Europe, et c'est notamment lors de son séjour en Espagne que l'art prend pour elle la dimension d'un levier d'émancipation. Elle poursuit sa formation à Rome et à Paris, où elle suit des cours de peinture et de céramique. En 1958, de retour dans la capitale colombienne, Daza décide d'ouvrir son propre atelier de céramique, où elle passe des heures devant le four, expérimentant divers types de textures et d'émaux (*Reportaje a Beatriz Daza*). Ces voyages permettent à l'artiste de porter un regard nouveau sur l'art en tant que moyen d'expérimentation et arme de rébellion silencieuse.

En 1963, ses efforts sont récompensés lorsqu'elle remporte le premier prix de céramique au XVe Salon national des artistes pour *Crisol para Prometeo*. Ce succès consacre son statut d'artiste professionnelle et contribue à légitimer la céramique comme un art majeur. Pour les critiques d'art comme Traba et Engel, cette œuvre est la seule pièce marquante de l'événement. La première y reconnaît un exemple remarquable du style rigoureux et non conformiste de l'artiste, tandis que le second la décrit comme une œuvre noble, tant par sa texture que par sa palette chromatique. Tous deux s'accordent à dire que *Crisol para Prometeo* est une exploration audacieuse de pigments, d'émaux et de textures variés, donnant naissance à un paysage organique et minéral (*Grandezas y miserias del XV Salón*) (*El XV Salón de Arte : calidad, dignidad y decoro*).

Cette céramique se distingue par sa structure contrastée : tandis que la partie inférieure, longiligne, massive et imparfaite, octroie à la pièce une certaine simplicité formelle, la partie supérieure présente un travail complexe d'émaillage. Elle témoigne du travail expérimental, marqué par l'imprévu et l'essai. Ici, les imperfections de cuisson et les irrégularités de l'émaillage et des pigments ne font pas défaut ; au contraire, elles deviennent les marqueurs d'une démarche nouvelle. Daza réussit à prouver une maîtrise technique remarquable à travers cette œuvre.

En février 1963, neuf mois avant la tenue du Salon national des artistes, l'armée colombienne écrase la grève des ouvriers de l'usine El Cairo à Santa Barbara (Antioquia), causant douze morts et plus de cent blessés. Les ouvriers, mal payés et

sans protection sociale, réclamaient de meilleures conditions de travail. Le massacre soulève de vives critiques dans le secteur artistique. Augusto Rendón est l'un des artistes qui prennent position. Sa gravure *Sta. Bárbara* illustre un lion furieux, représentant l'armée, qui se lance contre des civils terrorisés. Par une composition chaotique et expressive, il dénonce la répression sanglante et élève les ouvriers au rang de martyrs, critiquant clairement la brutalité militaire et la complicité de l'État. (*La contra alienación en la gráfica de Augusto Rendón*).

Crisol para Prometeo partage la même intention que *Sta. Bárbara*. Daza y tisse un lien avec la réalité nationale en réinterprétant Prométhée comme un martyr, symbole des ouvriers assassinés. Comme le Titan qui se sacrifie pour offrir le feu à l'humanité, ces travailleurs ont donné leur vie pour éveiller les consciences des citoyens. En revisitant le mythe grec, Daza renvoie au drame colombien, marqué par une violence ininterrompue depuis la formation du pays. Des guerres civiles du XIX^e siècle à l'aggravation des conflits entre conservateurs et libéraux dans les années 1940, des combats de guérilla des décennies 1960-1970 au trafic de drogue des années 1980-1990, jusqu'à l'émergence de groupes paramilitaires dans les années 2000, l'histoire de la Colombie est une succession de drames (*Orden y Violencia*). À l'instar de Prométhée, le pays est condamné à endurer une existence tragique sans répit.

Clytemnestre : figure de résistance politique et féminine

La sculptrice colombienne Feliza Bursztyn entreprend elle aussi un voyage imaginaire vers la Grèce antique en réhabilitant la figure de Clytemnestre. Longtemps honnie pour avoir trahi et assassiné son mari, le roi Agamemnon, avec la complicité de son amant, Clytemnestre est, pour la plupart, une infidèle et une régicide ; pour une minorité, elle est une victime de l'oppression masculine. (*Nous, Clytemnestre : du tragique et des masques*).

Aux yeux de Bursztyn, Clytemnestre est une femme rebelle qui a su défier l'autorité patriarcale. En effet, son époux, le roi Agamemnon, sacrifie leur fille Iphigénie avant de partir pour la guerre de Troie. En proie à la colère, elle finit par l'assassiner plusieurs années plus tard. À travers cette figure, Bursztyn souhaite mettre en cause le système politique colombien, l'autorité masculine et les codes artistiques en vigueur. Dans un pays conservateur où les hommes détiennent le pouvoir, la sculptrice fait appel à une figure mythique qui remet en question cette autorité. Elle remplace le métal lisse et immaculé alors en vogue, par de la ferraille crasseuse, afin d'établir les bases d'une critique sociale et esthétique. Elle donne de ce fait naissance à une nouvelle manière de faire de la sculpture en Colombie (*Feliza Bursztyn*).

Dès leur apparition, les sculptures en ferraille de Bursztyn suscitent la controverse. Fabriquées à partir de matériaux récupérés dans les décharges et garages de Bogota, ses œuvres chaotiques, rouillées et sales dérangent autant le public que les critiques (*Feliza Bursztyn et Gloria Daza*). Jugées impures, elles sont exclues du champ sculptural traditionnel, car la ferraille est perçue comme une matière ignoble. Le scandale est accentué par le fait que ces pièces sont soudées par une femme. Qualifiée de folle, elle s'approprie pourtant ces attaques pour en faire une force créative. Son geste artistique cherche à provoquer et à interroger la légitimité des conventions esthétiques et des structures sociales dominantes. (*En un país de machistas, hágase la loca*).

Cette nouvelle approche trouve ses origines dans les voyages que Bursztyn fait à l'étranger. Entre 1954 et 1957, elle se rend à Paris, où elle suit les cours du

célèbre sculpteur russe Ossip Zadkine et où elle rencontre le poète colombien Jorge Gaitán Durán, fondateur de la revue *Mito*. Si, le premier lui ouvre les portes de la sculpture comme moyen d'expression, le second l'introduit au mythe de Clytemnestre. À cette époque, Gaitán Durán avait publié *Les Mouches*, pièce de théâtre écrite par Jean-Paul Sartre en 1943 pendant l'Occupation. Ici, l'assassinat d'Agamemnon par Clytemnestre est une occasion pour explorer les thèmes de la culpabilité, du libre-arbitre et du remords (*Les Mouches*).

En 1960, Bursztyne se rend une deuxième fois à Paris avec pour objectif de visiter l'atelier du sculpteur César, alors adepte de la ferraille. Cette rencontre est décisive pour sa carrière, en ce qu'elle l'a initiée au soudage et à l'expérimentation avec les déchets métalliques (*Entrevista trunca con Feliza*). Si l'utilisation des matériaux de rebut ne suscite pas de débat en France, en Colombie, elle n'est pas acceptée. Pour la majorité des critiques d'art locaux, l'emploi de la ferraille est le symptôme de la crise de l'art.

Comme Daza, Bursztyne participe au XVe Salon national des artistes (1963). Elle y présente *Clitemnestra*. Il s'agit d'un assemblage de ressorts, tuyaux, vis, écrous, câbles et pièces de moteurs prenant la forme d'une fleur ouverte. Des déchets soudés forment un objet solide qui renvoie paradoxalement à la fragilité de la beauté naturelle. La délicatesse de sa forme contraste avec la rudesse du matériau, évoquant une femme douce en apparence, mais dotée d'une force destructrice. Plus qu'une sculpture maladroite et féroce, cette pièce est pour la critique d'art Marta Traba une œuvre qui dérange, car elle contredit toute hiérarchie artistique et rompt avec l'idéal de perfection formelle. Le fait qu'elle soit placée sur un piédestal accentue sa dimension transgressive (*Grandezas y miserias del Salón*).

Bursztyne utilise également son œuvre *Clitemnestra* comme un prétexte pour traduire la fracture entre le gouvernement et la population. Les matériaux de récupération qui la composent incarnent la misère vécue par une grande partie des Colombiens. Contrairement à César en France, l'usage de la ferraille chez la plasticienne ne vise pas à exalter la production en série : au contraire, elle dénonce un État qui n'offre pas à ses citoyens des opportunités. À cette époque émerge l'appellation *desechables*, ou « personnes jetables ». Elle est alors utilisée pour identifier les sans-abris, jugés comme « inutiles » au système économique (*Emergencia del sujeto excluido*). À l'image de ces personnes, les matériaux utilisés par Bursztyne sont jugés sans valeur, car ils ne sont plus inscrits dans le système de production. Cependant, en leur offrant une seconde vie à travers ses sculptures, l'artiste redonne une dignité à ce que la société rejette. Ainsi, elle renverse l'idée que le déchet est synonyme d'inutilité.

Elle choisit de nommer son œuvre d'après Clytemnestre, qui représente la désobéissance, afin d'inciter les Colombiennes à faire de même. Elle est l'antithèse de l'idéal féminin, associé à la passivité, la douceur et la soumission. Elle assassine son mari et son roi pour prendre le pouvoir, réduit sa fille Électre en esclavage, et finit par être tuée par son fils Oreste. Femme adultère et régicide - les deux crimes les plus méprisés dans la Grèce antique, elle transgresse les normes de genre. Elle incarne mieux que toute autre figure mythologique le désir féminin pour le pouvoir et l'affranchissement des femmes de leurs rôles traditionnels (*Nous, Clytemnestre : du tragique et des masques*).

En choisissant Clytemnestre comme sujet principal, Bursztyne vise à remettre en question les rôles assignés aux Colombiennes. Sa démarche s'inscrit au début des

années 1960, une période pendant laquelle les femmes commencent à accéder à l'éducation supérieure, à intégrer le marché du travail et à occuper des postes autrefois réservés aux hommes. Ayant obtenu le droit de vote en 1958, elles revendentiquent l'égalité de droits et d'opportunités. Face à la montée de la répression et de la pauvreté, les Colombiennes aspirent à jouer un rôle majeur dans la pacification et le développement économique du pays (*Dinámicas del movimiento feminista bogotano*).

D'autres mythes pour d'autres arts

Dans les années 1960, l'idée de créer des structures immersives ravive l'intérêt pour le labyrinthe. Symbole de complexité, il renvoie à l'initiation, à l'errance et à l'oubli qui jalonnent l'existence humaine. À l'image de Dédale, commandité par le roi Minos pour enfermer le Minotaure, les artistes conçoivent alors des espaces sollicitant tous les sens, où le visiteur devient un acteur capable d'interagir avec l'œuvre. C'est dans cette perspective que les Argentins Marta Minujín et Rubén Santantonín, en compagnie d'autres artistes, élaborent *La Menesunda* en 1965. Pour Minujín, ce projet trouve ses racines conceptuelles dans son séjour parisien de 1962-1963, une période durant laquelle elle fréquente les Nouveaux Réalistes.

La Menesunda est la toute première grande expérience sensorielle faite dans l'Argentine. Qualifiée par le critique d'art Pierre Restany comme un « labyrinthe pop », *La Menesunda* signifie « confusion » en lunfardo, l'argot de la région du Río de la Plata (*Argentinos de Paris*). Elle est composée de onze salles remplies d'objets et de situations inspirées de la vie moderne à Buenos Aires. Le visiteur traverse ainsi une salle avec des téléviseurs en circuit fermé, une grotte saturée d'accessoires de beauté, une chambre dans laquelle un couple est allongé sur un lit et qui regarde le visiteur passer, une pièce froide, un tunnel couvert par des « intestins » de polyéthylène, ou encore un couloir dégageant une odeur de poulet frit. Au fur et à mesure que le visiteur circule, ses repères sensoriels sont brouillés. Il sort du labyrinthe profondément dérouté, se demandant si ce qu'il a vu et senti relevait de l'art ou de la vie quotidienne (*La Menesunda según Marta Minujín*).

Cette installation plonge le visiteur dans le quotidien en utilisant un langage immédiat, synthétique et provocateur (*In Praise of Indiscipline*). Conçue comme un voyage, *La Menesunda* fait passer le visiteur d'un sens à l'autre au moyen de jeux d'opposition. Elle l'amène à arpenter une Buenos Aires saturée de publicités, de néons, de jeunes femmes fardées et de stands de nourriture de rue. En se déplaçant à travers les couloirs et les salles, et en touchant les objets qui constituent l'œuvre, le visiteur voit et vit la ville autrement. Par sa participation, il devient ainsi co-créateur de l'expérience artistique.

Dans une période de tensions politiques, *La Menesunda* se présente comme une œuvre affirmant la liberté artistique et le droit à l'expression. Le bouillonnement créatif qui caractérise l'Argentine de 1965, et dont *La Menesunda* est le porte-parole, va toutefois se heurter à la montée du totalitarisme. En juin 1966, les militaires orchestrent un coup d'État, qui donne lieu à une période de répression. Cependant, l'Argentine n'est pas le seul pays du Cône Sud à traverser des troubles politiques. Le Brésil connaît lui aussi une période sombre depuis que les militaires ont instauré, en 1964, un régime fondé sur la surveillance et la torture.

En 1968, de nombreux écrivains et artistes brésiliens s'exilent à Paris, dont Lygia Clark. À l'occasion de la 34e Biennale de Venise cette année, elle conçoit *A casa é o corpo* (La maison est le corps : pénétration, ovulation, germination et

expulsion). Une installation labyrinthique évoquant l'utérus maternel, invitant le public à traverser les différentes étapes biologiques qui ont conduit à sa naissance. Le visiteur pénètre ainsi par un couloir formé de bandes élastiques noires qui plongent l'espace dans l'obscurité. À tâtons, il se fraie un chemin jusqu'aux deux premières salles, dont le sol est recouvert de ballons avec lesquels il est invité à interagir. Il accède ensuite à une tente de plastique transparent, baignée d'une lumière douce. Enfin, il est expulsé du labyrinthe par un passage de fils poilus, se retrouvant face à un miroir déformant, comme s'il contemplait son autoportrait inversé. Ambiances, textures et objets créent une expérience immersive où le corps du visiteur devient le médium de l'œuvre (*Lygia Clark (l'enveloppe)*).

À l'inverse de *La Menesunda*, cette œuvre propose un labyrinthe intimiste, assimilé au ventre maternel, premier espace d'habitation du vivant. Clark l'associe également à la maison, espace féminin de protection. Elle y célèbre la femme et la mère comme forces démiurgiques, sources de vie et de création. Conçue à la fois comme un labyrinthe et comme un voyage spatio-temporel, l'œuvre invite le visiteur à remonter vers son passé jusqu'à renouer avec son état foetal. Si l'œuvre se présente comme un espace sécurisant, elle peut également être perçue comme un lieu d'oppression. Le corps du visiteur est enfermé et soumis à l'obscurité, à la claustrophobie et à la perte de repères, autant de conditions qui rappellent les méthodes de torture employées par le régime totalitaire brésilien.

Les travaux de Clark, Minujín, Daza et Burztn possèdent trois points communs : premièrement, ils matérialisent leur volonté d'expérimenter, que ce soit par l'emploi de matériaux ordinaires ou par l'intégration de techniques non artistiques. Par ce geste, elles cherchent à remettre en cause les frontières traditionnelles de l'art. Deuxièmement, ces travaux mettent en relief des objets du quotidien, ancrant la pratique de ces artistes dans une expérience plus élargie, commune à tous. Ce choix leur permet de dialoguer avec le réel et d'inscrire leur œuvre dans les recherches menées par les avant-gardes internationales. Enfin, ils établissent un lien avec le contexte politique de leurs pays, marqué par la violence institutionnelle. Pour toutes, l'art est une arme de résistance artistique et sociale.

Conclusion

Grâce notamment aux séjours que Bursztyn, Clark, Daza et Minujín effectuent en Europe et, dans les cas des Colombiennes, à l'intérêt que suscite la tragédie grecque dans la littérature et dans le théâtre local, le recours aux figures mythiques devient possible. En Europe, elles se forment, découvrent les avant-gardes et rencontrent des artistes qui contribuent à élargir leurs horizons artistique et intellectuel. Ces déplacements leur ouvrent la voie à l'exploration de nouveaux matériaux (ferraille), procédés techniques (soudage), médiums (installation), à la réévaluation des savoirs locaux (céramique), et à la remise en question de la légitimité des systèmes politiques et artistiques.

Pour les Colombiennes, la mythologie grecque est une source d'inspiration qui leur permet de dénoncer un système politique indifférent à ses citoyens. Prométhée et Clytemnestre furent condamnés à mort pour avoir osé défier, respectivement, les lois divines et les lois des hommes. Bien que le premier soit considéré comme un héros pour avoir volé le feu divin, et que la deuxième soit souvent perçue comme une femme manipulatrice, tous deux partagent un point commun : ils se sont opposés à l'autorité, qu'elle soit institutionnelle ou masculine. Prométhée et Clytemnestre

incarnent des figures de transgression. Face aux mesures répressives et au conservatisme ambiant, le recours à ces deux références grecques représente un acte démocratique nécessaire au sein d'un pays violent où il est dangereux de s'exprimer.

Pour Clark et Minujín, le labyrinthe - populaire dans les années 1960 - est le motif idéal pour créer des œuvres nouvelles. En transformant ses formes enchevêtrées en dispositif sensoriel et allégorie de renaissance, elles enferment le visiteur, comme le Minotaure, pour lui faire ressentir de nouvelles sensations. Pour toutes deux, le labyrinthe constitue aussi une occasion de faire voyager le visiteur à travers la ville ou au passé. Contrairement aux Colombiennes, Clark et Minujín créent des œuvres éphémères. À l'image des mythes, leurs créations ne subsistent que dans le souvenir de ceux qui les ont traversées, un souvenir qui se transforme lui aussi au fil du temps.

La démarche de ces quatre artistes s'inscrit dans une volonté de désobéissance. Pour les Colombiennes, elle consiste à interroger les codes artistiques, les stéréotypes de genre et le système politique local. Pour Clark et Minujín, cette désobéissance se traduit par la décision de remettre en question la position de «supériorité» de l'artiste et de transférer le pouvoir au public. Toutes réussissent toutefois à redéfinir le rapport entre l'œuvre, le spectateur et le contexte, faisant de l'art un espace de dialogue entre les notions de liberté et de pouvoir.

BIBLIOGRAPHIE

- ACUÑA PRIETO, Laura et al., 2009, *Historia del grabado en Colombia*, Bogotá, Planeta.
- ALONSO Rodrigo, 2017, « In Praise of Indiscipline », in FAJARDO-HILL Cecilia et GIUNTA Andrea, *Radical women : Latin American art, 1960-1985*, Hammer Museum, University of California, Los Angeles, pp. 221-227.
- ANONYME, 1963, « El SENA, un ancla de salvación », in *Presencia*, no 119, Bogotá, pp. 33-34.
- ANONYME, 1966, « Reportaje a Beatriz Daza », in *Mujer*, no 48, Bogotá, pp. 12-13.
- AUFFRET, Séverine, 1984, *Nous, Clytemnestre : du tragique et des masques*, Paris, Éditions Des femmes.
- BARRERA, Gloria Stella et QUIÑONES Ana Cielo, 2006, *Conspirando con los artesanos. Crítica y propuesta al diseño en la artesanía*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- COBO BORDA, Juan Gustavo, 1983, « Entrevista trunca con Feliza », *Cromos*, no 3399, Bogotá, p. 83.
- COËLLIER Sylvie, 2003, *LYGIA CLARK (L'enveloppe) - La fin de la modernité et le désir du contact*, Paris, Éditions L'Harmattan.
- DOURRON Sofia, RÖSLER Iván, VILELA Almendra et al., 2015, *La Menesunda según Marta Minujín*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- ENGEL, Walter, 3. sept. 1961, « Feliza Bursztyn et Gloria Daza », *El Espectador*, Bogotá, p. 4.
- ENGEL, WALTER, 1963, « El XV Salón de Arte : calidad, dignidad y decoro », in *El Espectador*, p. 13D.
- GÓMEZ, Eduardo, 2011, *El surgimiento del teatro moderno en Colombia y la influencia de Brecht*, Bogotá, Universidad de los Andes.

- GÓMEZ CORREAL, Diana Marcela, 2011, *Dinámicas del movimiento feminista bogotano. Historias de cuarto, salón y calle (1970-1991)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- GÓNZALEZ, Miguel, 1981, « Feliza Bursztyn », in *Arte en Colombia*, no 17, Bogotá, p. 45.
- JEANNELLE, Jean-Louis, 1998, *Les Mouches*, Paris, Éditions Bréal.
- MEDINA, Álvaro, 1976, « La contra-alienación en la gráfica de Augusto Rendón », in *Arte en Colombia*, no 1, Bogotá, p. 25.
- PÉCAUT, Daniel, 2001, *Orden y Violencia. Evolución sociopolítica de Colombia entre 1930 y 1953*, Bogotá, Norma.
- PLANTE, Isabel, 2013, *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires, Edhalsa.
- ROBLEDO, Ángela María et RODRIGUEZ, Patricia, 2008, *Emergencia del sujeto excluido: aproximación genealógica de la no-ciudad en Bogotá*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- ROMERO REY, Sandro, 2014, *Género y destino. La tragedia griega en Colombia*. Thèse de Doctorat, Barcelone, Université de Barcelone.
- TRABA, Marta, 1957, « Arboleda y Alicia Tafur », in *Prisma*, no 9, Bogotá, non paginé.
- TRABA, Marta, 1959, « El problema de la artesanía », in *Semana*, Bogotá, p. 39.
- TRABA, Marta, 1963, « Grandezas y miserias del XV Salón », in *La Nueva Prensa*, Bogotá, pp. 13 et 31.
- URIBE DE URDINOLA, Maritza, 30 nov. 1979, « En un país de machistas, hágase la loca », in *Cromos*, Bogotá, p. 15.
- URICOECHEA, Fernando, 1968, *Modernización y desarrollo en Colombia 1951-1964*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.