

Tabula Rasa

LIVIA MELZI

SALON / H

CURATRICE / MARGAUX KNIGHT



Ce catalogue est publié
par **SALON /H** à l'occasion de
l'exposition *Tabula Rasa* du 8 mars
au 19 avril 2025.

SALON /H

6/8 RUE DE SAVOIE
75006 PARIS

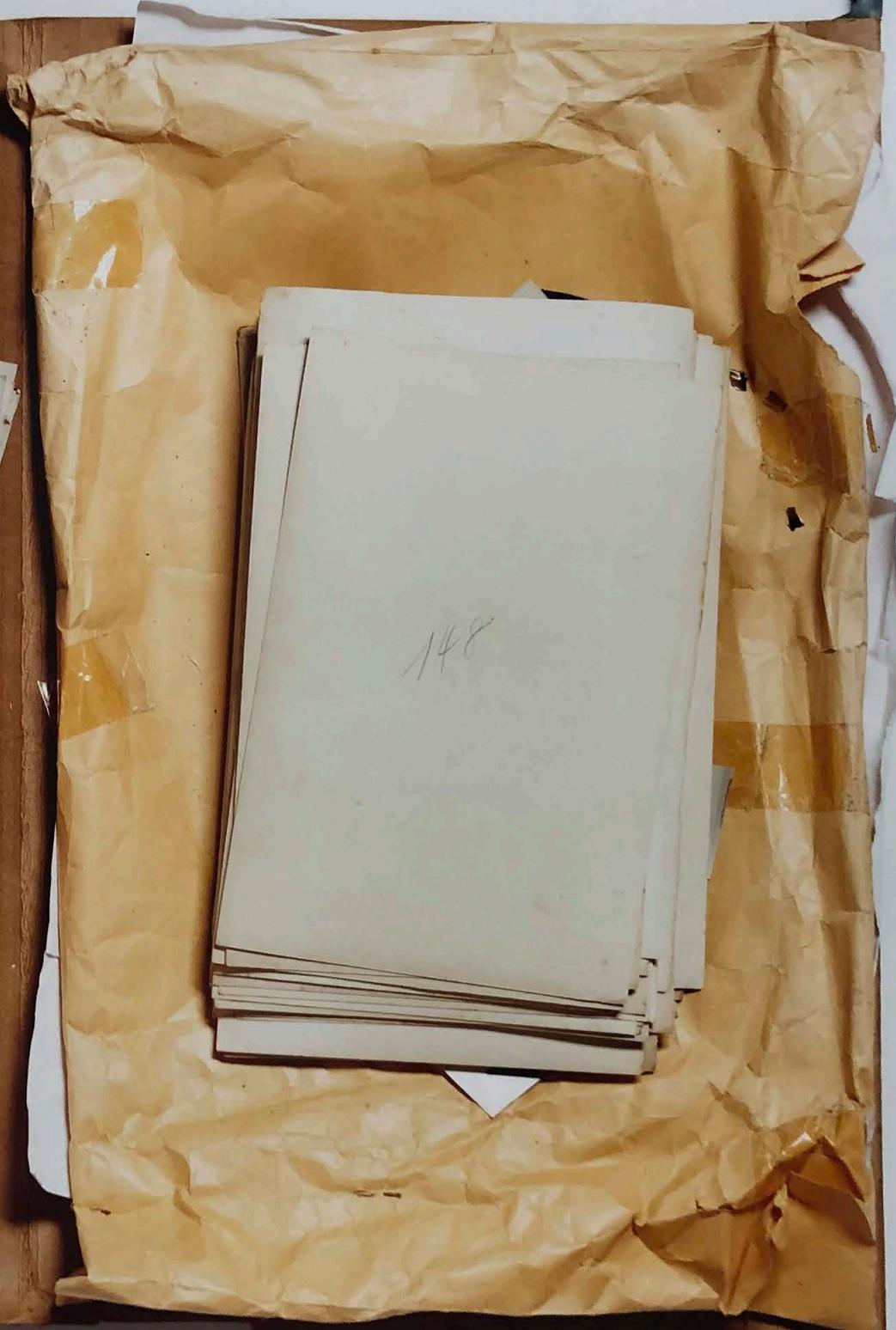
@galleriesalon2
salonh.fr

COUVERTURE RECTO

Mauritshuis, impression fineart sur papier Hahnemüle, 70x50 cm, 2021



Uma erupção do Etna, tirage couleur en papier satiné KODAK d'après négatif 4x5, 40 x 50 cm, 2024







Le Théâtre Cannibale de Bry, tapisseries d'Aubusson, laine et lin (Palais de Tokyo), 2022 © Palais de Tokyo



Vues intérieures, impression sur papier gloss, 40x50cm, 2023



Para Heloisa, tirage couleur en papier satiné KODAK d'après négatif 4x5, 40 x 50 cm, 2024

Tabula Rasa

TEXTE DE MARGAUX KNIGHT

Tout commence par un évènement inédit : la restitution médiatisée du manteau Tupinamba conservé au Danemark depuis 1689 et rapatrié au Musée National de Rio en octobre dernier. Désormais, il va côtoyer dans sa nouvelle vitrine l'imposante météorite de Bendegó, un bloc de 5,35 tonnes découvert en 1784, et miraculeusement épargné par l'incendie qui a englouti en 2018, 20 millions d'objets d'une des plus riches collections ethnographiques d'Amérique latine.

Ce retour symbolise un bouleversement majeur du musée, au moment même où l'institution brésilienne part littéralement en fumée. À la fois tragique et révélateur d'une crise profonde, il incarne la fin inéluctable des musées coloniaux et ethnographiques. Tandis que des archéologues s'acharnent à sauver les fragments de ce passé en ruine, l'anthropologue Viveiros de Castro propose de laisser subsister cette dévastation comme un « *memento mori, une mémoire des morts, des choses mortes, des peuples morts, des archives mortes*¹ ». Cet incendie funeste agit alors comme un appel du ciel à une tabula rasa radicale, une invitation à un « *travail d'imagination urgente*² » chère à Françoise Vergès, pour réinventer le musée contemporain.

Cet évènement reconfigure en profondeur la recherche de Livia Melzi, présentée en 2022 au Palais de Tokyo dans son exposition *upi or not Tupi*. Depuis plusieurs années l'artiste étudie les onze manteaux Tupinambá créés par cette communauté amazonienne, rapportés en Europe à l'époque coloniale et aujourd'hui répartis dans 5 (désormais 4) pays européens.

¹ Coelho, A. P. (2018, 4 septembre). Eduardo Viveiros de Castro : "Gostaria que o Museu Nacional permanecesse como ruína, memória das coisas mortas". PÚBLICO. https://www.publico.pt/2018/09/04/culturaipilon/entrevista/eduardo-viveiros-de-castro-gostaria-que-o-museu-nacional-permanecesse-como-ruina-memoria-das-coisas-mortas-1843021#google_vignette.

² Vergès, F. (2023). Programme de désordre absolu : Décoloniser le musée. La fabrique éditions.

Depuis l'époque coloniale ces manteaux fascinent les européens. En effet le peuple Tupinambá occupe, dès le XVI^e siècle, une place centrale dans la construction des imaginaires coloniaux, notamment à travers les récits et gravures de Théodore de Bry qui ont figé l'image du « *cannibale nu*³ » et dont l'artiste s'est inspirée pour développer un ensemble de tapisseries réalisées à Aubusson. Nourries par des témoignages d'auteurs comme André Thevet ou Hans Staden, ces représentations oscillent entre une vision idyllique du « paradis perdu » et la mise en scène de la nudité et de la violence, marquant l'Autre d'un exotisme barbare. L'anthropophagie, qui était un rituel de guerre complexe ancré dans une cosmovision spécifique, fut ainsi mécomprise et réinterprétée, alimentant durablement la diffusion d'images stéréotypées et ambivalentes.

Ce retour du manteau devient alors le prélude spéculatif d'une possible restitution ; il transforme le sens des photographies antérieures : les manteaux enfermés dans des vitrines européennes apparaissent alors comme des objets de fiction évoquant une réalité révolue. Il révèle ainsi la possibilité d'une re-circulation à rebours du courant historique, porteuse d'une promesse de réparation symbolique, historique et politique. Livia Melzi suit pas à pas chaque étape — de la préparation des caisses de transport à l'installation en vitrine —, dévoilant ainsi l'envers du décor et interrogeant la place du musée dans une histoire en pleine reconfiguration. Elle livre un témoignage sur ce sujet brûlant, et procède à une enquête minutieuse en immersion dans ses coulisses diplomatiques et muséographiques. Artiste-chercheuse, elle documente avec rigueur les enjeux liés à la circulation de ces artefacts, et les discours parfois édulcorés qui les recouvrent, le Danemark parlant de don et non pas de restitution.

Ce manteau n'est plus le même : son parcours colonial et postcolonial a accumulé de nouvelles significations, superposées comme autant de strates dans sa « biographie ». Parti sous la contrainte d'une logique de collecte liée à la colonisation, il revient dans un contexte de décolonisation muséale, où son statut se transforme à mesure qu'il est réinterprété et réinvesti de sens. Cette trajectoire complexe révèle à quel point les pratiques de collection et les politiques coloniales ont marqué l'objet, désormais porteur d'une

histoire plurielle qui entrelace différents systèmes culturels et regards contemporains.

Livia Melzi décortique cette « *ontologie de la séparation* » formulée par Escobar⁴, et le régime de séparation du musée occidental fondé sur l'arrachement d'artefacts de leur contexte, leur réification et sécularisation : qu'il s'agisse des manteaux Tupinambá exposés dans des musées occidentaux ou de reproductions d'artefacts d'art plumaire amazoniens suspendues dans un appartement parisien. Dans cette dernière série intitulée *Vues intérieures*, l'artiste montre comment ces imitations, réalisées par un universitaire français spécialiste d'art plumaire n'ayant jamais mis les pieds en Amazonie, jouent dans une certaine mesure, la violence coloniale inhérente à leur collecte initiale⁵. Fabriquées à partir de documents d'archives et de tutoriels vidéo, ces imitations sont coupées de leurs fonctions rituelles et de la cosmovision qui les a vues naître, ne servant plus que de décoration exotique. Par la photographie, l'artiste met en évidence le glissement sémantique auquel se livrent les musées et les collectionneurs privés : en recontextualisant ces pièces dans une sphère profane et occidentale, on en nie l'historicité et le sens originel.

Le musée n'est pas un espace neutre : il constitue un véritable terrain de bataille idéologique, politique et économique. Héritier d'un ordre colonial fondé sur l'accumulation et l'extractivisme propre au XVII^e siècle esclavagiste, il prolonge ces dynamiques en façonnant et disciplinant les corps et les regards. Conçu comme un allié de l'État et un symbole de sa puissance, il se réclame universel alors qu'il exclut et hiérarchise. Au Brésil, les murs calcinés du Musée National de Rio portent cet héritage⁶. Installé dans le palais de São Cristóvão — l'ancienne résidence impériale portugaise où fut signée l'indépendance en 1822 —, il abritait de vastes collections, souvent issues de spoliations des communautés autochtones ou de collections privées appartenant à des élites esclavagistes.

³ Grégory Wallerick, « La représentation du Brésil et de ses habitants dans l'Europe de la fin du xvie siècle », *Confins*, 8 | 2010, mis en ligne le 20 mars 2010.

⁴ Escobar, Arturo (2018), *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*. Durham, N.C.: Duke University Press.

⁵ Sous la dir. de Mathieu Kleyebe Abonnenc, Lotte Arndt, Catalina Lozano, Ramper, *dédoubler : collecte coloniale et affect = Crawling Doubles : Colonial Collecting and Affect*, Paris : B42, 2016, 325p.

⁶ Michele de Barcelos Agostinho, « Le Musée National de Rio de Janeiro entre esclavage et liberté », *Brésil(s)* [En ligne], 22 | 2022, mis en ligne le 30 novembre 2022.



Prise de vue pendant le shooting du manteau tupinamba conservé au Quai Branly (2020)

La décolonisation du musée est ainsi devenue un enjeu majeur. Il s'agit non seulement de relire ces histoires dans une perspective critique et constructive, mais aussi de repenser en profondeur la légitimité même de l'institution, ses pratiques et ses modes de représentation. Dans le sillage des travaux d'Aníbal Quijano⁷, de Walter Dignolo⁸, d'Enrique Dussel⁹ et de Silvia Rivera Cusicanqui¹⁰, il appartient de remettre en question la « *colonialité du pouvoir* » et la modernité occidentale, qui ont imposé un monopole sur les récits et les savoirs. Des chercheurs comme Brulon Soares¹¹ et Françoise Vergès¹² analysent comment les modes d'exposition et de classification perpétuent des inégalités symboliques.

Parallèlement, Bénédicte Savoy et Felwine Sarr¹³ soulignent la nécessité d'une « *nouvelle éthique relationnelle* » dans la restitution du patrimoine culturel, ouvrant ainsi la voie à des pratiques muséales plus équitables. Il s'agit de nourrir une pluralité épistémologique, ce que le sociologue portugais Boaventura de Sousa Santos nomme une « *écologie des savoirs*¹⁴ », favorisant une approche plus inclusive. Le projet de réinvention du Musée National de Rio s'inscrit dans cette dynamique. Pour la première fois son équipe intègre des représentants des communautés autochtones brésiliennes, dont l'artiste et activiste Gliceria Tupinambá, récemment exposée à la Biennale de Venise. Son portrait co-réalisé avec Livia Melzi en 2022, la montre portant le manteau Tupinambá créé de ses propres mains, dans un geste de réappropriation politique et féministe.

En contrepoint de cette figure iconique émergente, actrice clé des restitutions, se dresse la photographie d'une sculpture en processus de destitution : le buste du gouverneur colonial allemand Johan Maurits van Nassau-Siegen. Son histoire

incarne la violence symbolique et économique des échanges coloniaux, où plumes, manteaux et autres trésors étaient accumulés et redistribués pour asseoir des rapports de pouvoir. Cet accaparement de savoirs et d'artefacts était indissociable de l'expansion territoriale et d'une multitude de voyages de découvertes qui ont façonné les collections européennes. Aujourd'hui disséminé en trois endroits distincts, ce buste illustre la reconfiguration des figures de pouvoir à l'ère des débats sur la décolonisation muséale et des déboulonnements de statues publiques.

Dans un geste activiste, Livia Melzi a récupéré le moule originel de ce buste afin d'en empêcher toute reproduction, marquant ainsi la fin d'un cycle. L'artiste présente ici des pièces en verre issus de ce moule en silicone, évoquant l'anthropophagie culturelle, ainsi que la dispersion et le morcellement des objets spoliés. À l'image de la cape Tupinambá dont le retour au Brésil bouleverse la perspective coloniale, ce moule désormais réinvesti devient le vestige spectral d'une époque, il incarne la dislocation des figures de pouvoir et la reconfiguration des récits historiques. C'est aussi un objet de fiction qui nous renvoie à la nécessité de « digérer » ce passé. En éclatant sa forme originelle, ces morceaux de corps transparents et fragiles désacralisent l'image du gouverneur colonial, mettant en échec la pérennité de son autorité.

Dans la série *Rescue Objects*, Livia Melzi interroge d'autres types de fragment. Entre janvier et août 2024, avec le soutien de l'Institut français et du Cnap, elle photographie des centaines d'objets rescapés de l'incendie du Musée National de Rio : fragments de céramiques autochtones brûlés ou cassés promis à la destruction ou à la restauration ; mais aussi négatifs et plaques photographiques enfermés depuis plus de vingt ans, miraculeusement épargnés mais menacés par le manque de conservation. Ces clichés, pris à la chambre, s'apparentent à un inventaire muséographique où apparaissent étagères métalliques, outils de restauration et mains soignantes. En capturant ces traces à l'aube de leur métamorphose, Livia Melzi met en lumière leur état éphémère, bousculant l'idée d'un musée immuable. Le slide-show devient un dispositif central, à la fois outil d'archivage et révélateur de la fragilité de la mémoire muséale. Ce défilement infini, rythmé et hypnotique interroge la fonction de la photographie dans la classification et la

⁷ Quijano, Aníbal 2000 "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina" en Lander, Edgardo (comp.) La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas (Buenos Aires: CLACSO) p. 246.

⁸ Dignolo, Walter. (2003). Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Akal.

⁹ Dussel, E. (2021). Política de la Liberación I : Historia mundial y crítica.

¹⁰ Cusicanqui, S. R. (2020). Ch'ixinakax utxiwa : On Decolonising Practices and Discourses. Polity.

¹¹ Soares, B. B. (2023). The Anticolonial Museum : Reclaiming Our Colonial Heritage. Taylor & Francis.

¹² Vergès, F. (2023). Programme de désordre absolu : Décoloniser le musée. La fabrique éditions.

¹³ Sarr (Felwine) & Savoy (Bénédicte). 2018. *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*. Paris : ministère de la Culture.

¹⁴ Santos (Boaventura de Sousa). 2007. « Beyond abyssal thinking: From global lines to ecologies of knowledges ». Review, 30(1), p. 45-89.

conservation des artefacts, et figure aussi l'impossibilité de sauver la totalité d'un héritage érodé par le feu, le temps et l'histoire. Il suggère aussi la logique d'accumulation propre aux musées et aux collections scientifiques, mais ici il s'agit de mettre en crise la mission même du musée.

La pratique de Livia Melzi opère en effet une subversion critique du « *micro-pouvoir muséal*¹⁵ » tel que décrit par Michel Foucault, en révélant et en perturbant les dispositifs disciplinaires qui façonnent la relation entre l'institution, l'objet et le spectateur. En documentant les mécanismes de monstration et les circulations d'artefacts, elle interroge la capacité du musée à maintenir son monopole sur la médiation et la transmission des savoirs. À travers son travail photographique, elle déplace les objets hors du cadre institutionnel, les recontextualisant dans des espaces où la narration échappe au contrôle muséographique. Ce geste remet en question la prétendue neutralité du musée et sa fonction « *d'autoréférentialité* » – ce processus par lequel l'institution édicte non seulement la manière dont les œuvres doivent être regardées, mais aussi sa propre légitimité comme autorité culturelle. En exposant les contradictions du musée, entre conservation et dépossession, entre sacralisation et effritement de son autorité, Melzi révèle comment la photographie devient un outil de redistribution du pouvoir. Si l'interdit photographique, historiquement, visait à préserver « *l'aura*¹⁶ » de l'œuvre et à garantir l'exclusivité du discours muséal, sa levée progressive fragilise cette structure disciplinaire, autorisant l'émergence d'autres récits. Dans cette logique, ses images ne se contentent pas d'archiver : elles redéfinissent les objets, déplacent la focale vers les marges de l'institution et introduisent des subjectivités alternatives dans un espace qui cherche à contrôler la réception et l'interprétation des artefacts qu'il conserve.

Alors que les statues coloniales vacillent et que certains musées brûlent ou se transforment, un nouveau paradigme se dessine : faut-il opérer une *tabula rasa* ? Que faisons-nous des restes calcinés, des fragments funéraires, des fonds photographiques sur le point de disparaître, des moules de statuaires... et de quoi remplirons-nous le futur Musée National de Rio ?

¹⁵ Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Editions Gallimard.

¹⁶ Benjamin, W. (2003). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Editions Allia.



Vues intérieures, impression sur papier gloss, 40x50cm, 2023



HOLOSIDERITE
COMPOSIÇÃO (WOLLASTON)
Ferro 85.1
Nickel 3.9
Outros elementos 1.0
Peso antes de ser transportado
5380 kil
densidade (Lutz)
.756

Chegou a cidade de Bahia
em 22 de Maio de 1888



Nationalmuseet, impression fineart sur papier Hahnemühle, 70x50 cm, 2021



Basilica di San Lorenzo, impression fineart sur papier Hahnemühle, 70x50 cm, 2020

Livia Melzi

NÉE EN 1985 AU BRÉSIL, LÍVIA MELZI VIT ET TRAVAILLE ENTRE PARIS ET SÃO PAULO. OCÉANOGRAPHE DE FORMATION, ELLE EST DIPLÔMÉE D'UN MASTER PHOTOGRAPHIE ET ART CONTEMPORAIN À L'UNIVERSITÉ PARIS VIII

EXPOSITIONS

2024

PARIS PHOTO salon H - Paris
RadicaR RADI'KAr / Poush - Aubervilliers

2023

Une histoire d'images - Musée de Grenoble
L'ordre des choses / Espace Frans Krajcberg - Paris
Universal Metabolism - Atonal Berlin
Oculus Foto Festival - Venise
25 arts secondes / Centre Wallonie - Bruxelles - Paris
La Croyance / Galerie le salon h - Paris
Rethinking Identity / Month of photography - Luxembourg
L'Odyssee Urbaine / Fondation Fiminco - Romainville
Nuit Blanche / Fondation Fiminco - Romainville
Festival Imago - Lisboa
Alimento / The Greenhouse - Zurich

2022

Tupi or not Tupi, Solo show Palais de Tokyo - Paris
Athens Photo Festival - Athènes
Festival Circulation(s) - Paris
Klaxon-mania / Ricardo Fernandes Gallery - Saint Ouen
Dans La Forêt / Ricardo Fernandes Gallery - Saint Ouen
Il y a du feu sous la cendre / Mains d'oeuvre - Saint Ouen

2021

65ème Salon de Montrouge
Les Rencontres Photographiques du 10^{ème} - Paris
KWÁ YEPÉ TURUSÚ YUIRI - Funarte
L'image Satellite - Nice

2020

Printemps de l'art contemporain - Marseille

2019

Programme expositions Musée d'Art de Ribeirão Preto
L'infini n'a lieu qu'une fois / Mains d'oeuvre - Saint-Ouen

2016

Biennale de la Photographie de Mulhouse - Mulhouse
Non title Event / Magasin de Jouets - Arles
Transition(s) - Arles
Zone Brésil (s) - Bretteville-sur-Laize
Exposer la démarche / Galerie 38 - Paris

PUBLICATIONS

2022

Tupi or not Tupi / Publication indépendante dans le cadre de l'exposition homonyme au Palais de Tokyo

COLLECTIONS (Sélection)

Antoine de Galbert
Musée de Grenoble
Sandra Hegedüs
Arendt House Collection - Luxembourg
BNF Bibliothèque Nationale de la France
Museum der Kulturen - Bâle
Musée National de Rio

PRIX ET BOURSES

2024

Bourse pour la photographie documentaire contemporaine du CNAP

2023

Bourse MIRA - Institut Français
Nominée au Prix European Month of Photography - Luxembourg

2022

Programme de soutien à la Recherche et à la Création de l'Institut pour la Photographie - Lille

2021

Grand Prix Salon de Montrouge - Palais de Tokyo
Nominée au Prix Caisse d'Épargne

2014

Nominée au Prix Voies Off des Rencontres d'Arles

RESIDENCES

2024

CPIF Centre Photographique Ile de France

2023

Espace Frans Krajcberg
Fondation Fiminco - Romainville
LABVERDE - Amazonie

2020

DosMares - Marseille

2013 - 2014

ENSP École Nationale Supérieure de la Photographie



Boîte bleu 4132933, tirage à partir de négatif 4x5, 40x50 cm, 2024



ΜΥΟΥΜΕΝΟΙ·ΤΕ·ΚΑΙ

Biblioteca ambrosiana, impression fineart sur papier Hahnemüle, 70x50 cm, 2022



Musée du Cinquenaire, impression fineart sur papier Hahnemüle, 70x50 cm, 2019



Autoportrait IV, tirage couleur en papier satiné KODAK d'après négatif 4x5, 90 x 120 cm, 2022

SALON /H

Espace d'expositions et d'échanges uniques, la galerie **SALON /H**, dédiée à l'art contemporain, a été conçue comme un salon du XXI^e siècle. Cet espace se consacre aux arts plastiques, avec la volonté de placer la création au cœur des enjeux contemporains majeurs.

La galerie, ouverte à toutes les formes d'expression des arts visuels - photographie, peinture, dessin, ainsi que céramique, textile et installations - met principalement en avant des artistes engagés et émergents, favorisant les échanges pluridisciplinaires.

Depuis 2020, **SALON /H** s'attache particulièrement à promouvoir la jeune scène artistique brésilienne.

