

The painting depicts a vast, hazy landscape of rolling hills covered in dense green vegetation. In the foreground, a dark, jagged, and textured rock formation or cliff face is visible, contrasting with the soft, atmospheric background. The overall mood is one of natural grandeur and a sense of distance.

**ISMAEL MUNDARAY**  
*Tierra Madre*

FONDATION CLÉMENT

Ce catalogue est publié par la Fondation Clément  
à l'occasion de l'exposition *Tierra Madre* de  
Ismael Mundaray du 26 avril au 18 juin 2024.

Commissaire : Alexandre Alaric

Couverture : *Sari Sari Ñama 1*, 2022

Photographies : Robert Charlotte,  
Espace Meyer Zafra

Graphisme/Scénographie : Yvana'Arts

Impression : Caraïb Édiprint

Peinture : Serge Pain

Accrochage : Jean-Pierre Marine

Menuiserie : CAA

Éclairage : Association la Servante

Signalétique : Colibri Graphic

# **ISMAEL MUNDARAY** *Tierra Madre*

**FONDATION CLÉMENT**



Sari Sari Ñama 2, 2022  
Technique mixte sur toile, 200 x 200 cm

## **AMAZONIE ! AMAZONIE...**

Par Alexandre Alaric

*« Terre n'est-ce pas ceci que tu veux : En nous renaître  
En nous invisible ? N'est-ce pas ton rêve  
D'être invisible une fois ? Terre ! Invisible !  
Quoi donc, sinon le changement ta plus pressante  
Mission ?  
Terre, aimée, je le veux. Oh crois le  
Il n'est plus besoin de tes printemps pour me gagner à toi... » (Rilke, *Élégies de Duino*)*

### ***Une Éco-poét(h)ique, une Éco-esthétique de la Présence en Amazonie***

#### ***Le trouble de la rencontre avec l'acte de peindre l'Amazonie.***

Dans le silence de l'atelier de la rue de Lagny, dans l'atelier d'Ismael Mundaray, deux grandes toiles tendues, l'une à la verticale au mur agrafée, et l'autre au sol, étendue, à l'horizontale, se font face, pourtant, lorsque *nos regards changent d'orientation* lorsque nous passons de l'une à l'autre. Ce silence advint lorsque nous fûmes obligés de nous taire, obéissant à une injonction provenant du vide de ces toiles, se faisant, comme dialoguant avec elles-mêmes. Nous fûmes convoqués à entendre leur inaudible échange ponctué par le va-et-vient de nos regards, par la variation de leur orientation. Tantôt debout, tantôt accroupi, Mundaray semblait parcourir une étrange surface. Et me demandais-je : d'où se tient-il pour mener à bien, avec pertinence et assurance la justesse de son trait ? Il ne s'agissait pas d'une photographie, d'une carte, ou d'une représentation, d'où voyait-il, quel paysage avait-il sous le regard de ses mains ? Comment ces toiles pouvaient-elles dialoguer ? En quelle surface se tenait-il lui-même ?

À un moment précis que nous ne saurions pourtant fixer, nous nous tûmes et n'entendîmes ainsi que le crissement du « raie-dessin », se détachant du fond sonore de l'environnement, des traits de graveurs, marquant de ces multiples et précises empreintes la toison verte, moutonnante de l'image que l'on avait de la forêt amazonienne. De quels paysages s'agissaient-il ? Nous entendîmes comme, disais-je, un étrange dialogue entre les toiles se faisant, se répondant, se cherchant, s'ajustant à la recherche de la bonne forme avec l'ensemble des œuvres, passées et à venir, avec leur mémoire présente agissante, active, et avec celles que prophétiquement ils, ces paysages peints, annonçaient. *Sari Sari Ñama* creusant la forêt de ces grottes, de ces trous que nous ne pouvons percevoir que de la même étrange altitude, une manière de surface fermée orientable qui nouait nos regards.

1 Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino*, Éditions du Seuil, Paris, 2006, trad. Lorand Gaspar, p. 85.

J'entendis, alors, si je puis dire ce vers quoi, ce en quoi Mundaray cheminait : je perçus ce dialogue que l'Amazonie entretenait avec elle-même, Amazonie ! Amazonie, au-delà de l'humain, au-delà de toute signifiante, de toute parole humaine énoncée et que nous pouvions cependant paradoxalement écouter et quelque fois entendre, ressentir plutôt que voir, ce « Dire » de l'Amazonie, cette écologie originaire, cette éco-poét(h)ique fragile, fugace, prise en charge par la peinture, de ce graveur.

J'assistai là, ému, comme couvrant, répétant cette communication sans sujet, libre de tout sujet, des œuvres naissantes, à leur émergence corporelle, gestuelle, à travers la corporéité du peintre, s'immiscant, intervenant entre les toiles et comme dévoilant leur propre corporéité imperceptible, invisible à la vision contemporaine du peintre. Je compris que ce que je découvrais-là en cette scénographie charnelle n'était autre que l'intimité de la parturition d'une Présence qui nous imposait le silence d'un éminent respect : *la naissance de l'Amazonie-monde*. J'entendis autrement ce que le poète vénézuélien, Eugenio Montejo écrivait à propos des paysages :

« Les paysages tatoués dans mes yeux  
Qui donnent sur un fond de plaine  
Où Dieu (s'il y a un Dieu) passe à cheval,  
S'ouvrent à chaque soleil plus nets,  
Indélébiles au cours des ans<sup>2</sup>... »

### ***Peindre entre image et mémoire : une textualité originaire.***

Sa vocation de plasticien naquit de l'épreuve d'un échec : l'impossibilité du projet de représenter la relation de l'image photogrammétrique d'un monument à la mémoire monumentale du peuple qu'il, ce monument, invitait à entretenir. Cette épreuve de l'impossible est la clé de la vocation de peintre et de graveur d'Ismael Mundaray. Et on ne saurait trop y insister, car ce projet rencontrait de plein fouet la question de la relation de la mémoire individuelle et de la mémoire collective, la relation du temps et de l'histoire. Une relation s'inscrivant au cœur de celle de l'historicité et de l'identité des peuples Amérindiens et de son peuple. On ne saurait trop insister l'importance de cette question pour *le pays Bolivar*, si je puis dire. Construire des monuments, à la mémoire des grands hommes et des grands événements qui façonnèrent le visage du Venezuela n'est-ce pas en configurer l'histoire ? Le « cœur vivant » des luttes de son émancipation coloniale, le « cœur vivant » des discours de sa constitution comme État, ce « cœur vivant donc, pourrait-il se laisser représenter par la photogrammétrie ?

Car si tant est que l'on puisse se donner les moyens d'édifier une statue en fonction des angles de perspective illusoire de sa mise en espace en géométrie projective, selon les lois de

l'optique, on bute toujours sur l'abîme de la représentation de « l'horizon des attentes » de la mémoire collective. Ce problème se trouve en général occulté par les sculpteurs, voire dénié, le long d'une interprétation personnelle de la dimension allégorique de la statue. Le jeune Mundaray comprend la dimension illusoire, et idéologique d'un tel projet, il comprend qu'il faut aller bien au-delà de sa dimension photogrammétrique si l'on veut espérer donner sens à cet objet-mémoire qu'est le monument, singulier objet à la croisée du dedans et du dehors de la conscience humaine.

Le trouble qu'engendrait chez lui la nécessité de l'abandon, comme un acte, commandé par un souci de vérité, l'abandon d'un projet de thèse explorant les relations entre la photométrie et les monuments, entre la géométrie de l'image et l'objet mémoire emblématique qu'est le monument, ce trouble traduisait l'expérience de la rencontre, contre une butée, contre un impossible de représentation. Ce trouble qui l'interpellait en lui-même, le contraignant à revenir, vers son propre passé, vers *le monde* de son enfance, deviendra progressivement l'expérience de sa *solitude* de créateur. Contraint, ce faisant, d'affronter l'énigme de l'énonciation plastique, inlassablement, opiniâtrement, en ses actes renouvelés de créateur.

L'ensemble de ses créations de ses projets passés, de ses expositions passées, qui vivaient dans la mémoire gestuelle corporelle, charnelle de lui-même comme plasticien, portera la trace, l'écho, l'insistance de cette question originaire, donnant à ses œuvres l'allure souveraine d'une anticipation rétroactive. Autrement dit l'acte de peindre ici, ne renvoyait plus à un « motif » choisi ou donné, qu'il fut de l'ordre de la nature, ou de l'ordre d'une projection imaginaire, ou de l'attrait d'un ensemble de souvenirs. L'acte de peindre ne s'ordonnait plus au paysage de la nature, ou à la mémoire psychologique, subjective, mais tentait de donner forme à rien d'autre qu'à la possibilité intime de la manifestation de l'objet-peinture par l'écriture d'une mémoire symbolique. Mémoire inscrite dans la relation vivante, elle-même sensible, charnelle que Mundaray avait entretenu et qu'il entretient toujours avec non seulement son monde mais avec la Terre, la Terre-Mère, sa terre natale. Ce qui avait manqué, et qui fait retour de manière insistante, à chacune des étapes de son œuvre, ce retour d'un manque qui évidant l'espace de toute présence humaine, le ponctuant, le rythmant, lui permit de s'ouvrir à l'exploration fondamentale de ses possibles.

Nous pouvons lire dans son texte *Mémoires d'un fleuve*, accompagnant sa plus récente exposition : « Avant de parler du passage de l'objet au paysage, je ne peux m'empêcher de parler de mon travail sur l'Orénoque, de la cosmogonie, de la symbologie et des sentiments des peuples indigènes. Naître à Caripito-État de Monagas Venezuela – a été une bénédiction de Dieu qui m'a permis de garder en mémoire toutes ces expériences de vie avec ma grand-mère et ma mère, entre ruisseaux et rivières des champs de Monagas. Ces recherches sur nos traces et coutumes quotidiennes ont abouti à des expositions emblématiques : *Shabonos* 1992 inspirée par la construction de maisons utilisant le triangle, le cercle et la place, *Maloca-Yopo*, 1993, *Wabanoco* 1995-1996. Tout cela a donné naissance au projet *Orinoco*, puis commence une *Traversée* de recherches que j'appelle « de

<sup>2</sup> Eugenio Montejo, *Paysages, Trois poètes vénézuéliens*, Éditions le murmure, 2013, trad. François Migeot, p. 121.

l'Orénoque à la Seine ». J'ai ressenti le besoin de voyager, je me suis installé à Paris et les objets sont nés. Un voyage imaginaire, la capacité qu'ont les objets à interpeller l'être humain au sein de leur environnement dans la vie contemporaine, un objectif très précis de notre existence, présence et absence, « comme placer un objet dans un espace à la fois rempli de ciel et vide de tout. »

Des maisons sur pilotis, dans ce lieu « le delta » de l'embouchure de l'Orénoque, dont on retient surtout les recherches structurales, comme une écriture des plans de l'habitat, au *Shabono*, « maison courant d'air », aime-t-il à dire, le même souci d'en délivrer non l'image mais leur écriture, accompagné d'un alphabet, et d'une grammaire en « dessins formels » d'objets, s'inscrit, pourrai-je dire, les premières réponses à l'énigme de l'énonciation, de la création, à l'origine de son projet.

***Peindre la mémoire-couleur du monde amazonien : pour une éco-poétique fondamentale.***

Dans son œuvre, la série *Amazonie*, on se tromperait à penser qu'il s'agit d'une leçon de géographie, soutenue par les reproductions, images, représentations, quelle que soit le médium, nous présentant l'Amazonie. Mais l'on s'en doute, par l'émotion que l'on ressent à regarder ces toiles, on s'en doute, il s'agit d'une autre Amazonie, celle que l'on célèbre Amazonie, Amazonie, à travers son obstiné parcours en dialogue avec l'Amazone, l'Orénoque, *Projet Orénoque*, avec les signes, les objets d'usage, et avant tout avec les lieux d'habitat, le *Shabono*.

L'œuvre d'Ismael Mundaray magnifie ainsi l'Amazonie et ses peuples en s'installant au « cœur vivant » de leur Parole et de leur Regard. Décrivant leur venue au Monde, elle se présente, comme l'un des plus poignants monument lyrique de la peinture vénézuélienne. Monument lyrique de plénitude chromatique de la peinture du monde elle s'éprouve plus énigmatiquement comme un monument de la densité mémorielle, chromatique des objets, des lieux de vie, des langues, des peuples amérindiens qui l'habitent. Un monument lyrique des espaces de vie et d'habitation de ces peuples. Un monument lyrique à l'écoute du « Grand Parler » et du grand Regard de ces peuples. Elle nous donne accès à la « climatique » et à la tonalité de la Beauté de ce monde.

Mais aussi comme un monument des espaces lyriques qui outrepassant la géographie, traversant les frontières, se révèle être l'avènement d'une peinture de traces corpo-couleur, et en même temps l'avènement de la mise en jouissance de la Présence, du tremblement de la Présence en tout lieu. N'est-ce pas reconnaître qu'il pratique un au-delà de la perception sensible et de l'esprit ? Certainement ! Mais cela ne suffit car ce à quoi il touche là dans ces traces mémorielles, relèvent non de la sensation colorée-colorante, mais préférons nous dire, des signifiants mnésiques fibrés colorés. Se déployant, s'étirant, progressivement vers des bords, des plis, des horizons, des frontières indécises, nuageuses, entre ciel et terre et le flux des fleuves qui les traversent.

Et la différence est considérable car la sensation mundarayenne ne relève ni de la perception immédiate ni de la mémoire psychologique qu'il ne souhaite distinguer, elle n'est ni du dehors paysager, ni du dedans imaginaire. Préférant s'engager en revanche vers une matière-mémoire symbolique, corporalisée et colorée, terreuse et cendrée.

***Alors comment peindre ? Qu'appelle-t-on peindre ?***

Comment peindre cette écologie originare. Comment peindre cet espace émotionnel originare, en lequel s'inscrit ce singulier patrimoine de l'Amazonie vénézuélienne et qui se déploie ultimement sous la forme du ressenti d'une Présence, lorsqu'il ne reste plus que « le ciel, le vide » ? Comment peindre ce qui ne peut se nommer que *Monde*, qui ne trouve aucun équivalent dans les différents registres de la représentation, et qui se présente sous les traits de sa propre « réalisation ». Ainsi va le récit du *Monde*, en son énigmatique traduction picturale. Faut-il en chercher une parente démarche ? Et où faut-il espérer la trouver sinon en l'œuvre de Cézanne ? Mais avant d'en juger la parenté avec la découverte cézannienne, elle-même parente de la création de Camille Pissarro que je n'hésiterais pas à décrire comme la rencontre avec la créolisation du visible, suivons Ismael Mundaray dans l'extraordinaire radicalité de sa recherche. Comment peindre demandons-nous ?

La solution de Mundaray : le travail de la tache de couleur toujours terreuse et cendrée, mais progressivement étirée, distendue en horizon d'attente, dans une horizontalité en expansion, comme en puissance centrifuge, en étagement, en accumulation, qui distend notre regard, tout en le concentrant sur les plis et déplis de couleur émotionnelle, d'ocre, de jaune, de vert sombre. Des couleurs en lesquelles s'impose une matière-colorée, comme sableuse, granulée comme le sable et les cendres d'un foyer éteint, et qui confère à toute couleur comme une empreinte humaine perdue. Ce qui ne manque pas de nous interpeller, non seulement par les traces humaines qu'elles, ces couleurs, comportent, mais surtout parce qu'elles portent en elles l'imminence de la configuration d'une Présence qui nous renvoie à nous-mêmes. Elles portent en elle une tonalité et un rythme qui désignent beaucoup plus qu'une représentation le fondement de toute représentation. Elles se présentent, en scintillation, brillance, en flux d'or et d'argent qui nous captivent. D'où nos sentiments contrastés de désarroi, et de Beauté qui naissent de la contemplation de ces toiles parce que nous ressentons que leur véritable objet ne relève pas du représentable, mais concerne le désir de peindre l'apparition même de tout objet. Ce qui met au premier plan la surface de la toile et sa préparation. Préparation de la toile, comme préparation du support-surface de l'acte de peindre, afin de lui offrir d'une part une certaine plasticité qui va prévenir toute cassure, craquelure à l'enroulement, par exemple, mais qui, et surtout, va lui conférer cet aspect granuleux, invitant au toucher. Ce qui fait de la toile la peau du corps, de la chair du *Monde*. Ainsi, mortier, résine, terre et couleur composent la matière-couleur et dès lors sans esquisses préalables, le travail de la forme commence par une composition graphique construite où le grattage s'impose.

Il n'y a pas de représentations de formes humaines, comme telles, ni d'ébauches, d'esquisses, d'évocation corporelles, leurs présences sont toujours différées, prises dans des relations indirectes d'objets, dans des interprétations possibles. Objets évocateurs de gestes, de corps... mais où ils s'absentent, objets d'usage du quotidien présentés en leurs usages présents et mythiques ou objets du corps perdu présentés en leur absence suggestive. Partout un jeu d'absence et de présence qui nous fait signe vers leur statut symbolique, leur texture symbolique. Et l'on sent bien que l'essentiel est ailleurs, il se trouve en *un lieu de voyance*, ou si l'on préfère désigne l'objet regard lui-même. Cela nous dérouté évidemment, qu'il nous demande de voir dans ce qu'il nous montre, dans les objets-signes, ou les contenants, ou les objets ergonomiques qu'il nous présentent dans le jeu de leur apparition, disparition, qu'il nous demande paradoxalement de voir le regard qui les habite. *Mais comment voir un regard comme un objet pictural ?* Nous pressentons leur disparition future en des paysages imaginaires ou en des paysages sans objet à la recherche du pur regard ou je préfère dire, du grand regard qui les fréquente. Car comment dire autrement ce tissu vivant, en flux, marée haute, marée basse, de points de vue, de regards en *chiasme* dirait Merleau-Ponty pour signaler l'entrelacs du monde regardé et du regard « regardant », inséparable des modulations d'être au monde de l'Amazonie ?

Au-delà de la lumière, au-delà de la valeur colorée, au-delà de l'objet, au-delà du sujet il s'agit de découvrir ce chiasme des regards qui consiste, comme l'indique Merleau-Ponty à : « Faire une psychanalyse de la Nature : c'est la chair, la *Mère*. (...) » En quel sens le paysage visible sous mes yeux est, non pas extérieur à, et lié synthétiquement aux... autres moments du temps et du passé, mais les a vraiment *derrière lui*, en simultanéité, au dedans de lui et non lui et eux côte à côte « dans » le temps<sup>3</sup>. »

### ***Peindre l'éco-poét(h)ique d'un Grand Regard.***

Il est vrai que les grandes toiles commandent la monstration de la capacité d'une maîtrise imaginaire des dimensions de la surface, non seulement par une modulation de l'échelle par rapport aux moyennes et petites, mais aussi et surtout comme nous l'avons, nous-mêmes physiquement ressenti, une modulation de l'engagement corporel, physique. Ce sont ces techniques, mais s'agit-il de techniques ? Ces versifications poétiques, plutôt, d'une élémentaire chorégraphie qui vont donner à ces œuvres leur rythmes, de présence et d'absence, d'avancée et de retrait. De dé-closion imminente, plutôt qu'écllosion imminente, d'un Grand Regard, d'une éminente Altérité. C'est ce mouvement, ce passage de l'invisible au visible, en même temps que son retrait qui est capté, que nous ressentons avec autant d'émotions. Comme une paradoxale Offrande au regard du dire d'un Grand Parler<sup>4</sup>. François Cheng, ne s'est pas trompé lorsqu'à propos de Cézanne, il

nous indique : « Chez Cézanne, *la beauté est formée de rencontre à tous les niveaux*. Au niveau de la nature représentée, c'est la rencontre entre caché et le manifesté, entre le mouvant et la fixité ; au niveau de l'agir de l'artiste, c'est la rencontre entre les touches apposées, entre les couleurs appliquées. Et au-dessus de cet ensemble, il y a la rencontre décisive entre l'esprit de l'homme et celui du paysage à un moment privilégié, avec dans l'intervalle ce quelque chose de tremblant de vibrant, d'ina-chevé, comme si l'artiste se faisait réserve ou accueil, en attendant la venue de quelque visiteur qui sache habiter ce qui est capté, offert<sup>5</sup>. » Et l'on pourrait dire, de même, que chez Mundaray, la beauté de ces œuvres qui nous étreint est comme le résultat de multiples rencontres. Du *projet Orénoque*, en ses multiples écritures, à la série *Terre-Mère* (Tierra Madre) la même quête se poursuit (Terre-Mère), *Traversée*, *l'Objet*, *Espace libre de tout objet*, *Paysages imaginaires*, *Mémoires d'un fleuve*. Il écrit : « En ce moment je suis dans un grand projet sur l'Amazonie vénézuélienne, reprenant un peu le projet Orénoque. Mais avec une vision plus tournée vers le paysage et les différents espaces qui nous appartiennent pour leur beauté et symbole de notre Venezuela en pleine destruction avec l'Arc minier et ses conséquences pour nos peuples et leur biodiversité. Je me limite pour le moment dans sa représentation et la beauté que représente pour moi l'Amazonie, La série : *En el Rio*, *Los Tepuyes*, *les declinaciones des Sari Sari Ñama*, *El pays Roraima*, *La gran Sabana*, *Los tejidos et leurs constructions* sur les toits des maisons des différentes communautés indigènes de notre Amazonie Vénézuélienne. Et bien entendu les Jungles avec ces Fleuves en crues ou à marée haute. »

En leur Beauté on peut entendre cet hymne :

« Les choses étant ainsi disposées

Quant à ceux qui se dressent, en leur totalité,

C'est à leur nourriture future qu'ils portent l'attention de leur regard, eux tous ;

Et de ce que l'attention de leur regard se porte à leur nourriture future,

Ils sont alors ceux qui existent, eux tous<sup>6</sup>. »

<sup>3</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris, 1964, p. 315.

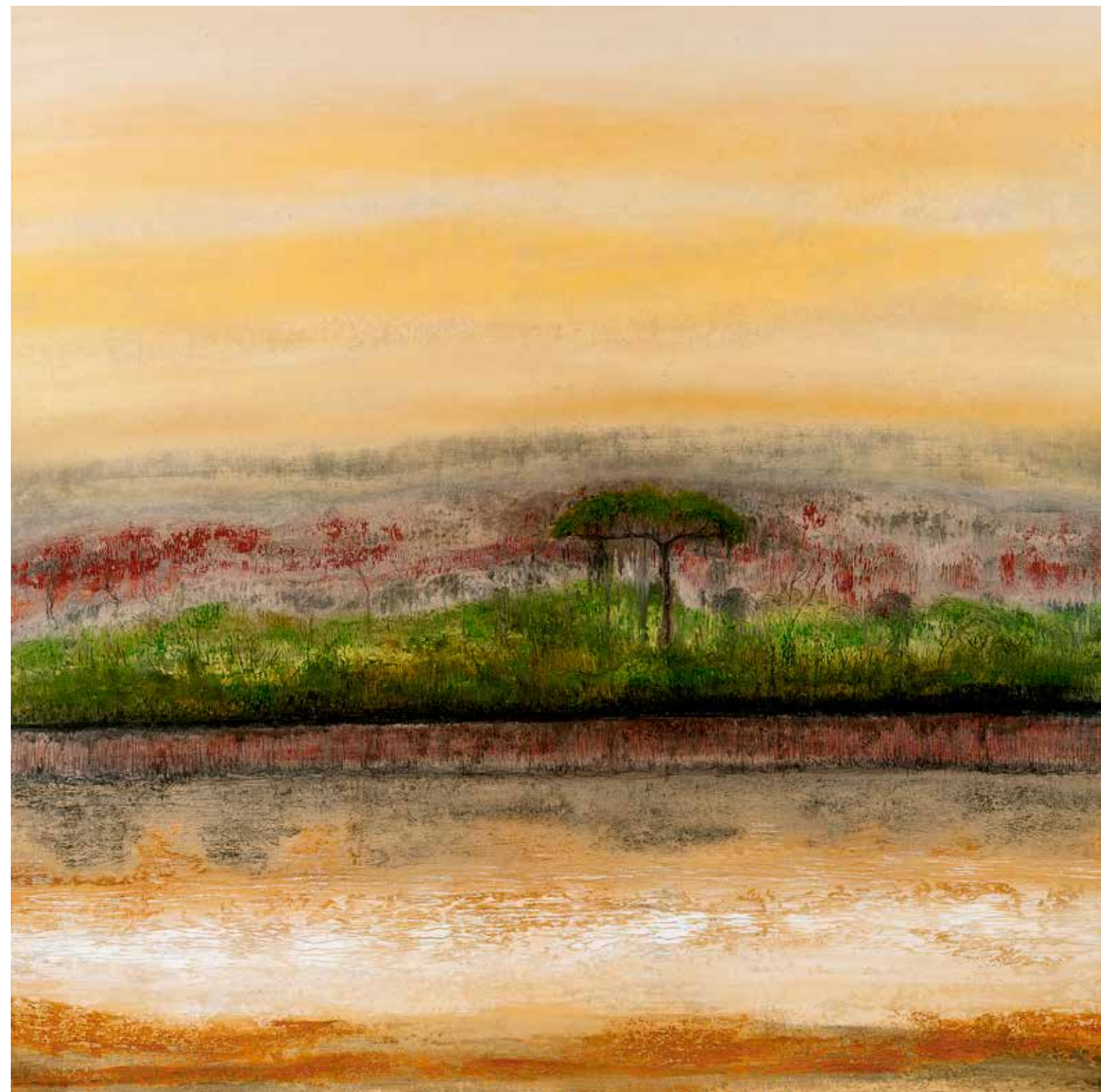
<sup>4</sup> Pierre Clastres, *Le Grand Parler, mythes et chants sacrés des indiens Guarani*. Éditions du Seuil, Paris, 1974.

<sup>5</sup> François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, Éditions Albin Michel, Paris 2008, p. 104.

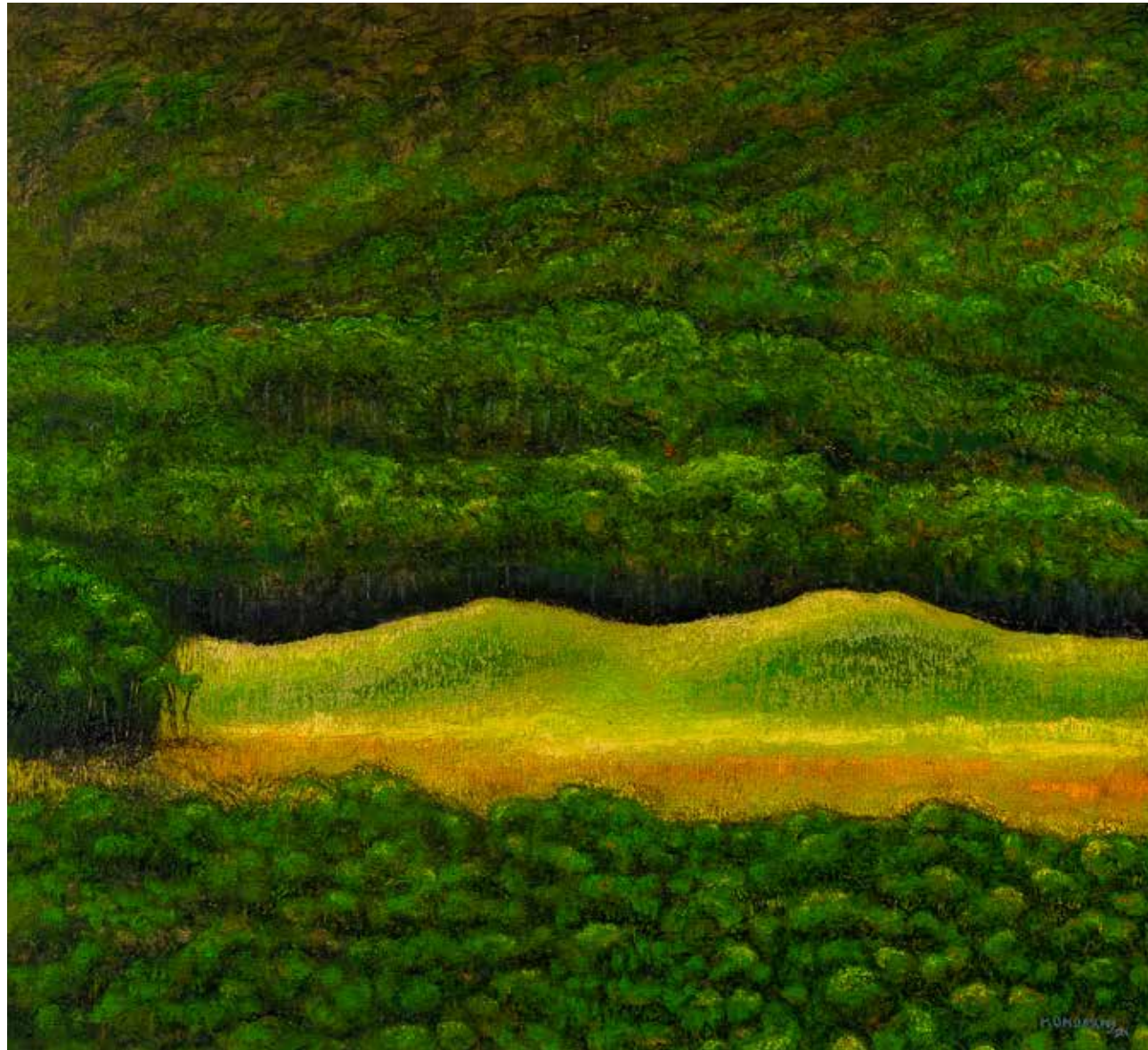
<sup>6</sup> Pierre Clastres, *Le Grand Parler, mythes et chants sacrés des indiens Guarani*. Éditions du Seuil, Paris, 1974, p. 139.



*Tierra Madre Tepuy 4*, 2018  
Technique mixte sur toile, 64 x 74 cm



*Arbre de vie*, 2018  
Technique mixte sur toile, 200 x 200 cm



*Tierra Madre 1*, 2021  
Technique mixte sur toile, 62 x 68 cm



*Tierra Madre 2*, 2021  
Technique mixte sur toile, 62 x 68 cm





*Tierra Madre 4*, 2018  
Technique mixte sur toile, 54 x 65 cm



*Tierra Madre 5*, 2018  
Technique mixte sur toile, 54 x 65 cm



*Tierra Madre 6, 2018*  
Technique mixte sur toile, 54 x 65 cm



*Tierra Madre 11, 2018*  
Technique mixte sur toile, 54 x 65 cm



*Sari Sari Nama 3, 2022*

Technique mixte sur toile, 120 x 120 cm



*Sari Sari Ñama 4*, 2022  
Technique mixte sur toile, 120 x 120 cm



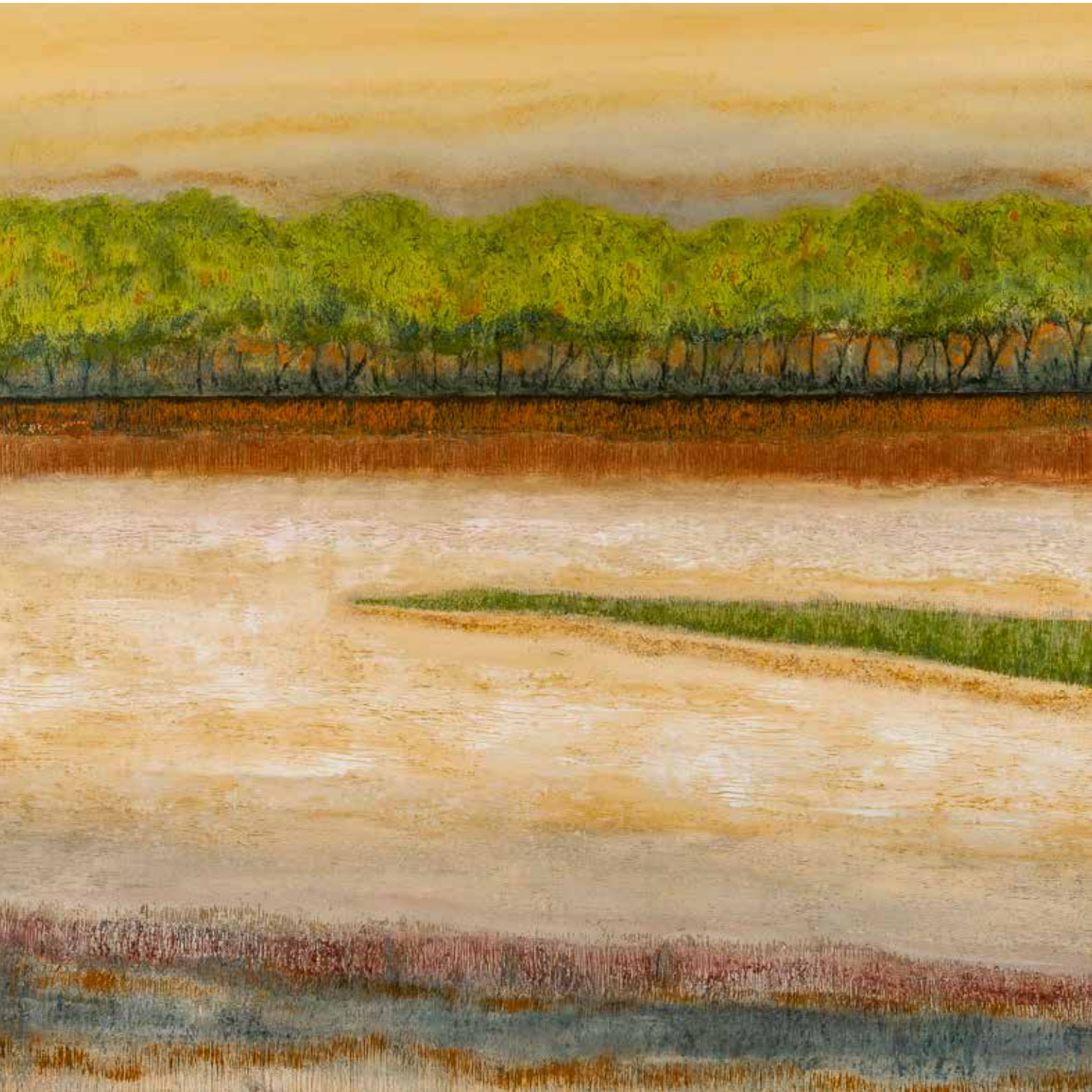
*Sari Sari Ñama 5*, 2022  
Technique mixte sur toile, 120 x 120 cm



*Marea baja 5, 2020*  
Technique mixte sur toile, 175 x 275 cm

*Marea baja 3*, 2020  
Technique mixte sur toile, 200 x 190 cm



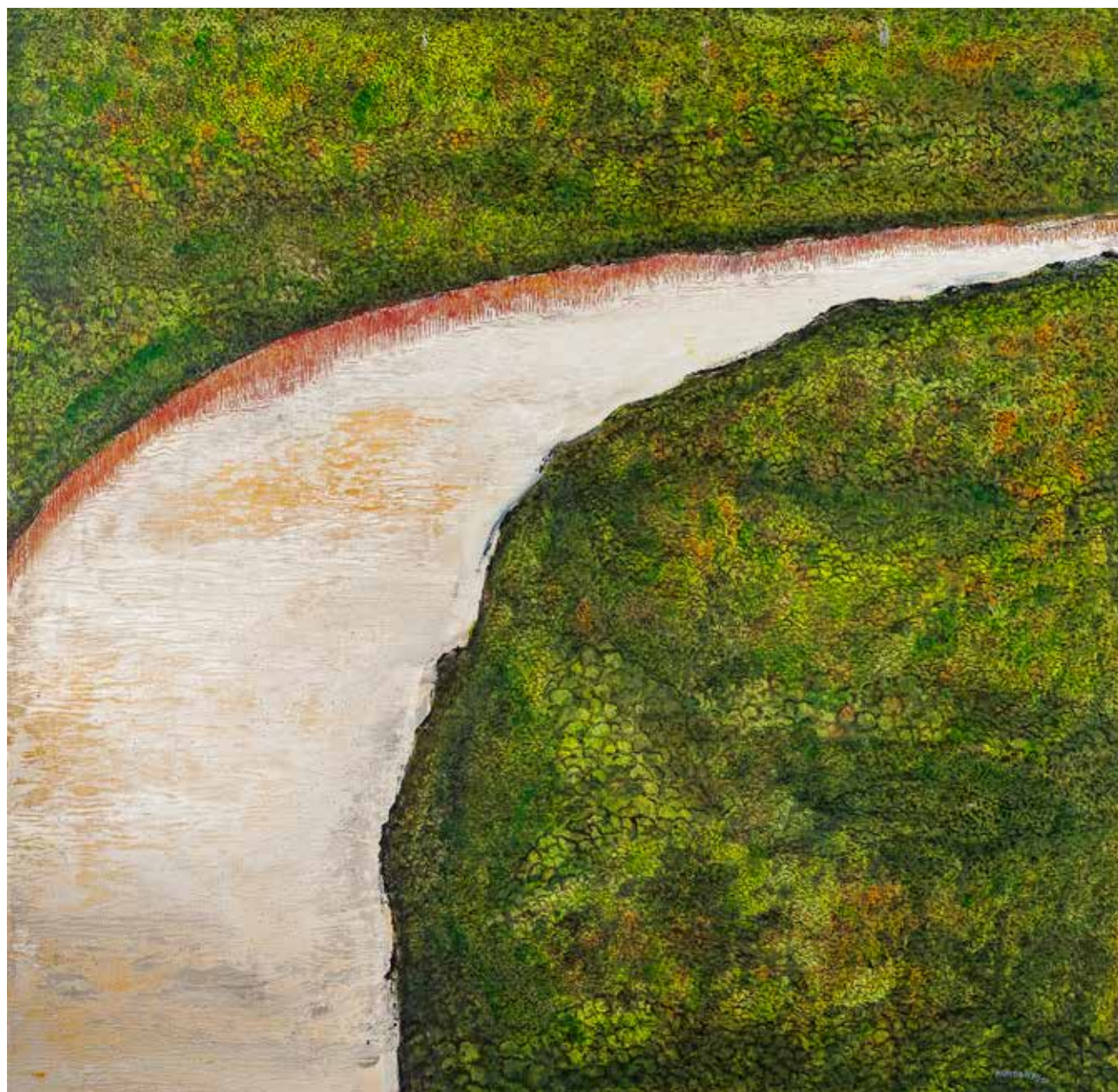


*Marea baja 4*, 2019  
Technique mixte sur toile, 200 x 200 cm

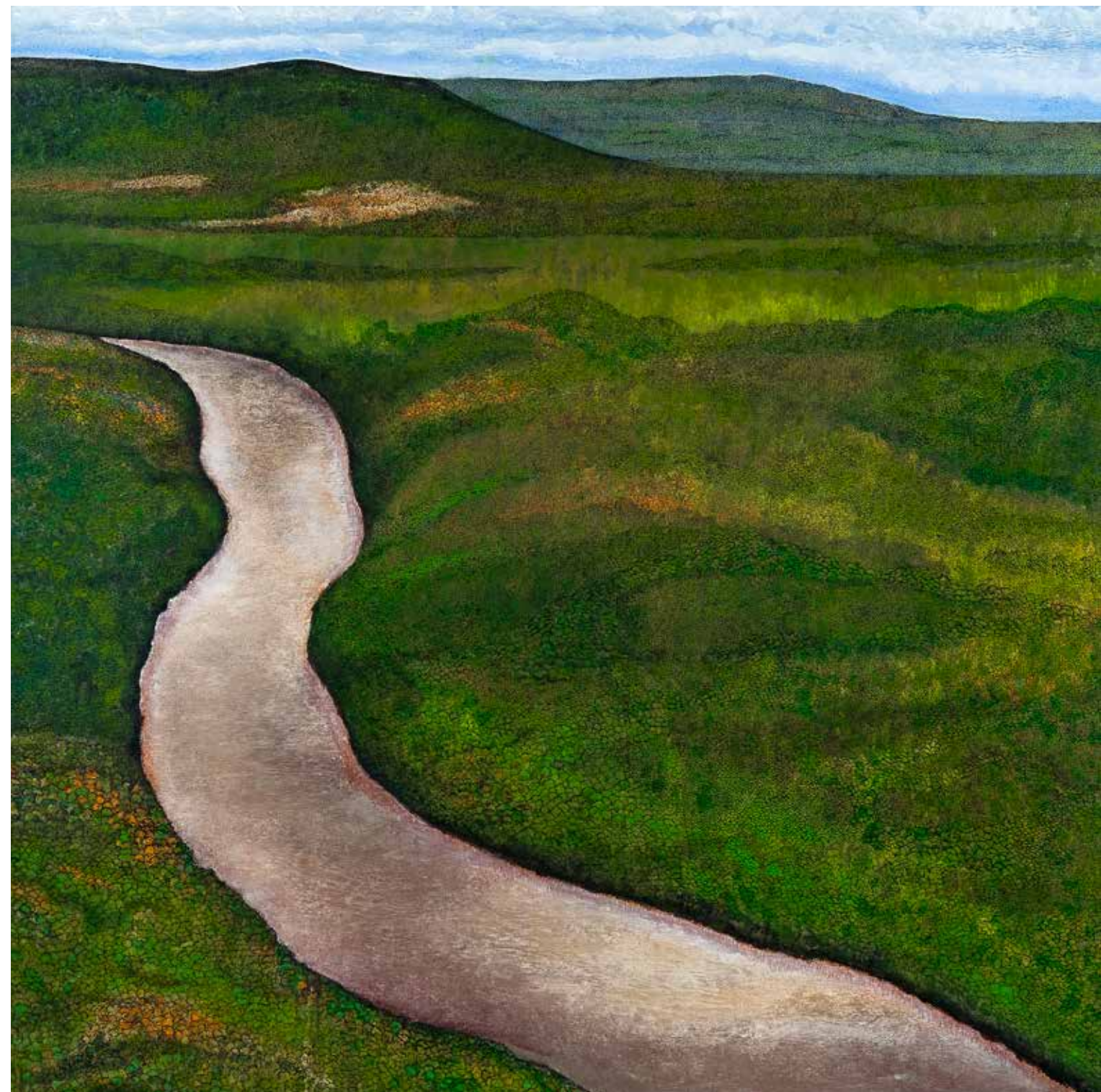


*Rio Cinaruco, 2023*  
Technique mixte sur toile, 200 x 300 cm





*Rio crecido 10*, 2021  
Technique mixte sur toile, 100 x 100 cm



*Rio crecido 14*, 2022  
Technique mixte sur toile, 195 x 190 cm

**ISMAEL MUNDARAY**

Né en 1952 à Caripito, État de Monagas, au Venezuela.

**Dernières expositions individuelles :**

**2022** *Mémoire d'un Fleuve*, Espace Meyer Zafra, Paris - France

**2018** *Donation d'une Icône de Notre Dame de Coromoto*, Cathédrale de Notre-Dame de Paris, Paris - France

**2015** *Dans les règles de l'art*, Groupe Connexion Immobilier, Le Marais, Paris - France

**2014** *Horizonte – Alquimias de la Ilusión*, Galeria Felix, Dresden - Allemagne

**2013** *Trace d'existence*, Fondation Clément, Le François - Martinique  
*Poésie de la solitude*, EnCre, Cayenne - Guyane

**2011** *Le Jour et la Nuit*, Madiana Palais des Congrès, Schoelcher - Martinique



Fondation d'entreprise de GBH, la Fondation Clément mène des actions de mécénat en faveur des arts et du patrimoine culturel dans la Caraïbe. Elle soutient la création contemporaine avec l'organisation d'expositions à l'Habitation Clément et la constitution d'une collection d'œuvres représentatives de la création caribéenne des dernières décennies. Elle gère d'importantes collections documentaires réunissant des archives privées, une bibliothèque sur l'histoire de la Caraïbe et des fonds iconographiques. Elle publie aussi des ouvrages à caractère culturel et contribue à la protection du patrimoine créole avec la mise en valeur de l'architecture traditionnelle.

Depuis 2019, la Fondation Clément gère le Mémorial de la catastrophe de 1902 – Musée Frank A. Perret dans le cadre d'une délégation de service public de la ville de Saint-Pierre (Martinique).

