

DEL CUERPO EN METAMORFOSIS AL CUERPO IMPRESO

Una apertura sobre
la creación del exterior

DU CORPS MÉTAMORPHOSÉ AU CORPS IMPRIMÉ

Une ouverture sur
la création d'ailleurs



Editora para español
Cynthia Ortega

Universidad Autónoma
del Estado de México
MÉXICO

Éditeur pour français
Mylène Gervais

Université du Québec
à Trois-Rivières
CANADA

**DEL CUERPO
EN METAMORFOSIS
AL CUERPO IMPRESO**

Una apertura sobre
la creación del exterior

**DU CORPS
MÉTAMORPHOSÉ
AU CORPS IMPRIMÉ**

Une ouverture sur
la création d'ailleurs



Universidad Autónoma
del Estado de México
MÉXICO

Université de Québec
à Trois-Rivières
CANADA

Índice / Sommaire

	Introducción	7
	Introduction	8
	Agradecimientos	9
	Remerciements	10
	Una apertura sobre la creación del exterior	13
	Une ouverture sur la création d'ailleurs	14
	<i>Marie-Ève BÉRUBÉ</i>	
	Grupo universitario de investigación en artes visuales	17
	Groupe universitaire de recherche en arts visuels	18
	<i>Philippe BOISSONNET</i>	
	MÉXICO / MEXIQUE	
	Instrucciones para usar un cuerpo	21
	Utiliser un corps : mode d'emploi	26
	<i>María Luisa BACARLETT PÉREZ</i>	
	Cuerpos fugados. Otros imaginarios	31
	Corps évadés d'autres imaginaires	34
	<i>Karina BERMEJO PINO</i>	
	Cuerpo y escritura (En la performance útero inmaculada)	37
	Corps et écriture (dans la performance Utérus Immaculée)	40
	<i>Marcela CADENA SANDOVAL</i>	
	¿Cómo hacerse un cuerpo?	43
	Comment se fait-on un corps ?	48
	<i>Angélica Marengla LÉON ALVAREZ</i>	
	Espacio límbico del retrato	51
	Le limbe dans le portrait	54
	<i>Anel MENDOZA PRIETO</i>	
	Actos performáticos del cuerpo en la literatura	57
	Pratiques performatives du corps: le corps dans la littérature	62
	<i>Cynthia ORTEGA SALGADO</i>	
	La datificación del cuerpo: Tecnologías biométricas, claves biopolíticas	69
	Un corps de données : technologies biométriques clefs biopolitiques	72
	<i>Sofia SIENRA CHÁVEZ</i>	
	Tres artistas del cuerpo	75
	Trois artistes du corps	81
	<i>José Luis VERA JIMÉNEZ</i>	

Índice / Sommaire

OBRAS: Del Cuerpo en Metamorfosis al Cuerpo Impreso	85
OEUVRES: Du corps métamorphosé au corps imprimé	111
CANADÁ / CANADA	
Corpus transfiguratus, Corporis apud	137
Corpus transfiguratus, Corporis apud	142
<i>France ARSENEAULT / Aimé ZAYED</i>	
Pieles y mundos (Peaux-mondes): el cuerpo, entre el mundo y la imagen	147
Peaux-mondes : le corps, entre le monde et l'image	154
<i>Philippe BOISSONNET</i>	
Usar la descontextualización de la imagen pública en un enfoque artístico	161
Utiliser la décontextualisation de l'image publique dans une démarche artistique	163
<i>Jérémy DESCHAMPS BUSSIÈRES</i>	
El cuerpo "devastado" en artes visuales: ¿una alegoría de la muerte?	165
Le corps « ravagé » en arts visuels : une allégorie de la mort ?	170
<i>Mylène GERVAIS / Guylaine CHAMPOUX</i>	
Imagen de pacotilla. La hipersexualización de las niñas.	175
Image de pacotille, l'hypersexualisation des jeunes filles	179
<i>Valérie GUIMOND</i>	
Tratar de corporeidad a través de la imagen	183
Traiter de corporéité par l'image	188
<i>France JOYAL</i>	
Del cuerpo en metamorfosis al cuerpo metáfora.	193
Du corps métamorphose au corps métaphore	197
<i>Guy LANGEVIN</i>	
El cuerpo tatuado como un paisaje imaginario	201
Le corps tatoué comme un paysage imaginaire	204
<i>Jo Ann LANNEVILLE</i>	

Del cuerpo en metamorfosis al cuerpo impreso

Por Mylène GERVAIS y Cynthia ORTEGA

El cuerpo es un medio cultural y cada metamorfosis una expresión del mismo. Desde las paradojas del cuerpo hasta su transformación y su sublimación pasando por diferentes maneras de tratar a la imagen corporal que seduce y hurta, excita o asquea. En este proyecto de investigación-creación se invitó a los investigadores-artistas a pensar nuevamente en el cuerpo y a cuestionarlo.

La idea de metamorfosis del cuerpo se encuentra directamente influenciada por valores culturales, estéticos, sociales, políticos y hasta religiosos; se trata de valores en ocasiones chocantes. Del mito y del culto, la transformación, la metamorfosis del cuerpo puede al mismo tiempo evocar lo grotesco y lo sublime. Según la filósofa Michela Marzano:

“En el siglo XX el cuerpo representa un tema mayor que determina la misma modalidad de la existencia humana. Si el cuerpo es efectivamente el signo de la precariedad de la existencia humana, éste es también el medio por el cual los héroes pueden buscar elevarse al rango de dioses”. (Marzano, M. 2007, *La philosophie du corps*, p.11)

Diversos artistas, filósofos y sociólogos han meditado sobre el concepto del cuerpo. Desde finales del siglo XIX con la llegada de la fenomenología, la concepción filosófica del cuerpo fue alterada de manera fundamental. Esta concepción opone un modelo intencional que hace del cuerpo un cuerpo-objeto. En el caso de Husserl, el cuerpo es metáfora, un símbolo que nos permite orientarnos en el mundo mientras que con Merleau-Ponty, el cuerpo se convierte en un espacio expresivo; lo que él proyecta hacia afuera es el significado de las cosas dándoles a través del cuerpo un lugar que les permita existir. Es así como se desvanecen las fronteras entre el cuerpo y el mundo.

Paralelamente a esto, las importantes correspondencias estimuladas por los intercambios entre culturas a través de diferentes medios de comunicación dan lugar igualmente a verdaderas corrientes que cuestionan el cuerpo y sus particularidades, sus límites y la manera en la que éste se somete a algunas

metamorfosis de modo de poder expresar sus especificidades físicas, sus estados de ánimo, su fragilidad y su poesía. Para Michel Foucault, el cuerpo no es más que una ficción, para los artistas todas las ficciones son válidas. Si el cuerpo no es más que un texto escrito por la cultura, volvamos a escribirlo nuevamente según nuestras propias culturas tan diversas. El concepto del cuerpo puede entonces ser abordado desde diferentes perspectivas, he aquí algunas reflexiones:

El cuerpo máquina / El cuerpo en acción; este cuerpo celebrado por Nietzsche llevado por el movimiento, la danza, el poder dionisiaco es un cuerpo en perpetuo movimiento.

El cuerpo vacío;

El cuerpo absoluto / El cuerpo dividido, desfigurado, fragmentado, injertado; las variantes aplicadas al cuerpo humano propuestas en el siglo XX y que se desarrollan posteriormente bajo la influencia de corrientes que propugnan la idea de la destrucción del cuerpo así como de su fragmentación.

El cuerpo sublimado;

El cuerpo devastado / El cuerpo como representación de una vanidad contemporánea;

El cuerpo dominado; el cuerpo de hoy, aceptable, parece ser un cuerpo perfectamente dominado. Exhibir este cuerpo parece actualmente la prueba más evidente que el individuo logra tener un control sobre su propia vida.

Los textos reflexivos tal como la exposición *Del cuerpo en metamorfosis al cuerpo impreso* proponen una incursión en el universo de los artistas de diferentes edades, culturas y vivencias sólidamente conectadas con su realidad contemporánea. Por medio del estampado tradicional y digital éstos exploran la transformación, la metamorfosis y la representación del cuerpo según su respectiva sensibilidad con la finalidad de producir un cuadro ricamente expresivo. Es en estos contextos múltiples que cada investigador plasma su obra y su búsqueda. Una exposición que comprende un conjunto de obras de unos treinta artistas.

Du corps métamorphosée au corps imprimé

Par Mylène GERVAIS et Cynthia ORTEGA

Le corps est un médium culturel; ses métamorphoses : une expression. Les paradoxes du corps, de sa transformation à sa sublimation en passant par différentes manières de traiter l'image corporelle qui séduit ou heurte, excite ou dégoûte. Dans ce projet de recherche-crédation, les chercheurs-artistes ont été invités à le repenser et à le questionner.

La notion de métamorphose du corps est directement influencée par les valeurs culturelles, esthétiques, sociales et politiques voire religieuses. Les différences peuvent être marquées quelques fois choquantes. Du mythe et du culte; la transformation, la métamorphose du corps peut évoquée le grotesque et le sublime à la fois. Selon la philosophe Michela Marzano, « Le corps constitue au XX^e siècle un thème majeur désignant la modalité même de l'existence humaine. S'il est en effet le signe de la précarité de l'existence humaine, le corps est aussi le moyen par lequel les héros peuvent s'élever au rang de dieux. » (La philosophie du corps, p.11)

Plusieurs artistes, philosophes, sociologues ont réfléchi au concept du corps. Dès la fin du XIX^e siècle, avec l'arrivée de la phénoménologie, la conception philosophique du corps est bouleversé de manière fondamentale. Elle oppose un modèle intentionnel qui fait du corps un corps-objet. Chez Husserl, le corps devient métaphore, symbole qui permet de nous orienter dans le monde. Alors que chez Merleau-Ponty, le corps devient un espace expressif, ce qui projette vers l'extérieur la signification des choses en leur donnant, par le biais du corps, un lieu leur permettant d'exister. Les frontières entre le corps et le monde s'estompent.

En parallèle, les fortes correspondances stimulées par les échanges entre les cultures via les divers médias de communications donnent aussi place à de réels courants qui questionnent le corps et ses particularités; ses limites et la façon dont il subit

des métamorphoses afin qu'il exprime ses spécificités physiques; ses état d'âme, sa fragilité et sa poésie. Pour Michel Foucault, le corps n'est qu'une fiction, pour les artistes, toutes les fictions sont bonnes. Si le corps n'est qu'un texte écrit par la culture, réécrivons le tout selon nos cultures propres et diverses. Le concept du corps peut, ici, être abordé selon différentes approches. En voici quelques réflexions:

Le corps machine / Le corps en action :

Célébré par Nietzsche, le corps emporté par le mouvement, la danse, la puissance dionysiaque est un corps en mouvement perpétuel.

Le corps évidé :

Le corps absolu : Le corps morcelé / Défiguré / Fragmenté / Greffé: les variations sur le corps humain que propose le XX^e siècle se développeront ultérieurement sous l'influence de mouvements prônant l'idée de la déstructuration du corps, de son morcellement.

Le corps sublimé :

Le corps ravagé / Le corps comme représentation d'une vanité contemporaine :

Le corps maîtrisé : Le corps d'aujourd'hui, acceptable, semble être un corps parfaitement maîtrisé. Exhiber ce corps semble, actuellement, la preuve la plus évidente pour un individu d'assurer un contrôle sur sa propre vie.

Les textes réflexifs ainsi que l'exposition **Du corps métamorphosée au corps imprimé** propose une incursion dans l'univers des artistes d'âges, de cultures, de vécus divers, bien ancrés dans leur réalité contemporaine. Par le biais de l'estampe traditionnelle et digitale; ils explorent la transformation, la métamorphose et la représentation du corps selon leur sensibilité respective afin de dresser un tableau riche en expression. C'est dans ces multiples contextes que chaque chercheur inscrira son œuvre, sa recherche. Une exposition comprenant un corpus d'œuvres d'une trentaine d'artistes.

Agradecimientos

UAEMex Universidad Autónoma del Estado de México

Agradecemos al Señor Rector Alfredo Barrera Baca, por su apoyo a este proyecto, de igual forma al Doctor Janitzio Alatraste Tobilla, quien impulsó y buscó los recursos financieros para que este libro llegara a su término.

Al Doctor José Luis Vera Jiménez, por sus labores como gestor en diversos menesteres de la publicación.

A Margarita Sánchez Ovando por su notable traducción español-francés, francés-español.

Al cuidado editorial de France Joyal.

A los investigadores, profesores de grabado y jóvenes artistas de la Facultad de Artes que creyeron en el proyecto desde un inicio y crearon una obra excepcional.

Al equipo académico de UQTR, quienes siempre mostraron disposición y apoyo: Aimé Zayed, Philippe Boissonnet y Valérie Guimond y a la solidaridad de los artistas Guy Langevin, Louis-Pierre Clément, France Arseneault y Jérémie Deschamps Bussières.

UQTR Université du Québec à Trois-Rivières

Deseamos agradecer a las personas que nos han ayudado y apoyado en la realización de esta publicación. En primer lugar, agradecemos ampliamente a los investigadores, a los artistas y estudiantes que creyendo en este proyecto se emplearon en él completamente, sin ellos éste no hubiese sido posible. De igual modo gracias por su apoyo al departamento de Filosofía y Artes de la UQTR y al grupo URAV.

Queremos agradecer de igual manera a la profesora Margarita Sánchez Ovando por su profesionalismo y por su trabajo extraordinario de traducción en la realización de esta obra.

Agradecemos el trabajo colosal que aportó la profesora France Joyal de la universidad de Quebec de Tres Ríos con sus lecturas, sus correcciones lingüísticas y más; sin su esfuerzo nuestro trabajo no hubiese sido tan detallado.

De igual modo, agradecemos a Guillaume Vendette por su valiosa ayuda en la adaptación de textos a las normas APA así como a Alejandra Basañes por sus lecturas y correcciones de los textos en español.

Un agradecimiento especial para Marie-Ève Bérubé, Marie-Andrée Levasseur y para todo el equipo del Centro de difusión Raymond –Lasnier por su apoyo, su amabilidad y sobre todo por el acogimiento extraordinario que manifestó a este proyecto pero también a la Corporación de desarrollo cultural de Tres Ríos.

Por último, nuestro agradecimiento para la Secretaría de relaciones exteriores y de la francofonía por haber apoyado y creído en este proyecto.

Remerciements

UAEMex Universidad Autónoma del Estado de México

Nous adressons nos remerciements au Président de l'université Alfredo Barrera Baca pour son soutien à ce projet.

Nous remercions aussi le professeur Janitzio Alatrisme Tobilla qui a trouvé les ressources financières pour que ce livre puisse être publié ainsi que le professeur José Luis Vera Jiménez pour son implication dans la publication de ce projet.

Nous voulons remercier la professeure Margarita Sánchez Ovando pour la remarquable traduction des textes en espagnol et en français et remercions pareillement le travail d'édition de France Joyal.

Nos remerciements vont aussi aux chercheurs, aux professeurs de gravure et à tous les jeunes artistes de la Section des Arts qui ont toujours cru à ce projet et ont ainsi créé une œuvre exceptionnelle.

Pour terminer, nous remercions la disponibilité et le soutien de toute l'équipe académique pour la UQTR : Aimé Zayed, Philippe Boissonnet et Valérie Guimond. Nous saluons la solidarité des artistes : Guy Langevin, Louis-Pierre Clément, France Arseneault et Jérémie Dechamps Bussières.

UQTR Université du Québec à Trois-Rivières

Nous adressons nos remerciements aux personnes qui nous ont aidées et soutenues dans la réalisation de cette publication.

En premier lieu, Nous tenons à remercier chaleureusement tous les chercheurs, artistes et étudiants qui ont cru en ce projet et qui s'y sont investis; sans eux, il n'y aurait pas eu de projet. Merci également au département de la philosophie et des arts de l'UQTR et au Groupe URAV pour leur soutien financier.

Nous tenons également à remercier mesdames Margarita Sánchez Ovando et Alejandra Basañes pour leur incroyable professionnalisme et pour le travail de traduction extraordinaire qu'elles ont réalisés dans cet ouvrage.

Nous remercions aussi la professeure France Joyal de l'université du Québec à Trois-Rivières pour ses relectures, corrections linguistiques et tant d'autres. Elle a fait un travail titanesque et sans elle, notre publication n'aurait jamais été aussi précise.

Nous remercions pareillement m. Guillaume Vendette pour son aide précieuse à la mise en forme aux normes APA.

Nous souhaitons particulièrement remercier madame Marie-Ève Bérubé, madame Marie-Andrée Levasseur ainsi que toute l'équipe du Centre de diffusion Raymond-Lasnier pour son support, sa gentillesse et l'accueil extraordinaire elle a manifesté face à ce projet ainsi qu'à la Corporation de développement culturel de Trois-Rivières

Pour terminer, nous remercions le Ministère des relations internationales et de la francophonie d'avoir appuyé financièrement ce projet.

Una apertura sobre la creación del exterior

Por Marie-Ève BÉRUBÉ

Dirigido por la Corporación de desarrollo cultural de Trois-Rivières, el Centro de exposición Raymond-Lasnier es una importante área de la Casa de la Cultura de Trois-Rivières. Situada en pleno corazón del centro de la ciudad, presentando más de doce exposiciones por año. Desde hace ya cincuenta años, nuestra misión es la de presentar producciones de artistas profesionales, de jóvenes artistas locales y del exterior, como así también, exposiciones temáticas, colectivas y de eventos, buscando siempre favorecer el aprendizaje por medio de actividades que desmitifiquen el arte contemporáneo actual.

El Centro de exposición Raymond-Lasnier tiene como objetivo desarrollar, promover y hacer accesible una oferta cultural y artística diversificada que contribuya al mejor vivir y al desarrollo de la comunidad de Trois-Rivières. Por medio de las artes y la cultura, tenemos la visión de comprometernos a sorprender y a enriquecer su día a día según los siguientes valores: creatividad, rigor, respeto, solidaridad, integridad y compromiso.

Ya sea que se trate de difundir el trabajo de artistas establecidos o de jóvenes artistas, apoyarlos en sus deseos de compartir sus creaciones o aún de desarrollar relaciones durables como lo hemos hecho ya con Italia o China, todo el equipo del Centro de exposición Raymond-Lasnier trabaja con orgullo en una enriquecedora colaboración con la exposición « *Del cuerpo en metamorfosis al cuerpo impreso* ». Recibir tal exposición, es ser el vínculo privilegiado entre las obras y los visitantes, compartir nuestro quehacer cotidiano con la reflexión y la creación de artistas del exterior. La exposición permite una apertura al mundo, un interesante descubrimiento para los visitantes quienes tendrán acceso al trabajo de una treintena de artistas quebequenses y mexicanos que se cuestionan sobre el cuerpo; además, ella favorece, a través del Centro de exposición Raymond-Lasnier los vínculos duraderos como es el caso entre las comisarias Mylène Gervais y Cynthia Ortega Salgado, como así también entre los artistas que participan en el proyecto.

La realización de este proyecto ha sido posible gracias al aporte financiero del Municipio de Trois-Rivières y del Ministerio de la Cultura y de Comunicaciones de Quebec por medio del Acuerdo del Desarrollo Cultural de Trois-Rivières.

Marie-Eve Bérubé, responsable de las exposiciones en el Centro de exposición Raymond-Lasnier

Une ouverture sur la création d'ailleurs

Par Marie-Ève BÉRUBÉ

Géré par la Corporation de développement culturel de Trois-Rivières, le Centre d'exposition Raymond-Lasnier est une composante importante de la Maison de la culture de Trois-Rivières. Situé en plein cœur du centre-ville, nous présentons plus de douze expositions par année. Depuis cinquante ans, notre mandat est de présenter des productions d'artistes professionnels et de la relève d'ici et d'ailleurs ainsi que des expositions thématiques, collectives et événementielles, tout en favorisant les apprentissages par des activités qui démystifient l'art contemporain et actuel.

La mission du Centre d'exposition Raymond-Lasnier est de développer, de promouvoir et de rendre accessible une offre culturelle et artistique diversifiée qui contribue au mieux-être et au développement de la communauté trifluvienne. Par les arts et la culture, nous avons comme vision de nous engager à surprendre et à enrichir votre quotidien selon les valeurs suivantes : créativité, rigueur, respect, entraide, intégrité et engagement.

Qu'il s'agisse de diffuser le travail d'artistes établis ou de la relève, de les soutenir dans leur désir de partager leur création ou encore de développer des relations durables comme nous l'avons déjà fait avec l'Italie ou la Chine, toute l'équipe du Centre d'exposition Raymond-Lasnier travaille avec fierté sur la collaboration enrichissante qu'est celle de l'exposition *Du corps métamorphosé au corps imprimé*. Accueillir une telle exposition, c'est être le lien privilégié entre les œuvres et les visiteurs et partager notre quotidien avec la réflexion et la création d'artistes d'ailleurs. L'exposition permet une ouverture sur le monde, une découverte intéressante pour les visiteurs qui auront accès au travail d'une trentaine d'artistes québécois et mexicains qui se sont questionnés sur le corps; de plus, elle favorise, pour le Centre d'exposition Raymond-Lasnier l'établissement de liens durables comme c'est le cas entre les commissaires Mylène Gervais et Cynthia Ortega Salgado, et entre les artistes qui participent au projet.

La réalisation de ce projet est rendue possible grâce à l'apport financier de la Ville de Trois-Rivières et du ministère de la Culture et des Communications du Québec par le biais de l'Entente de développement culturel de Trois-Rivières.

*Marie-Eve Bérubé, responsable des expositions au
Centre d'exposition Raymond-Lasnier*

Grupo universitario de investigación en artes visuales

El Grupo URAV es un laboratorio de prácticas reflexivas en artes fundado en 1992, ha sido integrado al Departamento de Filosofía y Arte de la *Université du Québec à Trois-Rivières* (Canadá). Este grupo de investigación interdisciplinaria organiza regularmente proyectos que conducen a exposiciones, publicaciones, talleres, conferencias, o performances con artistas e investigadores de los cinco continentes, en el marco de convenios de colaboración con organismos culturales e instituciones de formación, en un plano local e internacional. El grupo URAV explora desde 2012 las modalidades creativas del concepto de *espacios compartidos del acto artístico* según tres grandes líneas de investigación que les permiten combinar diversos procesos de creación valorizando las nociones de heterogeneidad, de encuentro, de intercambio, de acciones interdisciplinarias, concebidas como territorios de investigación artística donde pueden revelarse ciertas actitudes propias del arte y del mundo contemporáneo.

Las 3 líneas de investigación por 2017-2020:

- *Performance y colaboración.*
- *Espacios: Hipersurfaces, e interfaces de la imagen*
- *Estampas, matrices y huellas*

El Grupo URAV tiene el orgullo de asociarse al proyecto de investigación-creación interuniversitario e internacional « *Del cuerpo en metamorfosis al cuerpo impreso* », siendo esta la segunda colaboración fructífera entre los sectores de artes de la UQTR et de l'UAEMex-Toluca. Los artistas invitados y los investigadores han podido así hacer su contribución, gracias a la diversidad de sus enfoques expresivos, a la formación de un espacio compartido cuestionándose formalmente y conceptualmente sobre los procesos simbólicos, contextuales o universales, de la transfiguración de la imagen del cuerpo a través del acto artístico ya sea que la imagen resulte estampada (sello o monotipo), dibujada, estampada en relieve (gofrados), serigrafiada, grabada o incluso impresa digitalmente.

Philippe Boissonnet, Ph. D.
Director

Groupe universitaire de recherche en arts visuels

Laboratoire de pratiques réflexives en arts fondé en 1992, le Groupe URAV (Groupe de Recherche Universitaire en Arts Visuels) est intégré au Département de philosophie et des arts de l'Université du Québec à Trois-Rivières (Canada). Ce groupe de recherche interdisciplinaire organise régulièrement des projets menant à des expositions, publications, ateliers, conférences ou performances avec des artistes et chercheurs des cinq continents, dans le cadre d'ententes de partenariat avec des organismes culturels et institutions de formation, au plan local et international. Le Groupe URAV explore depuis 2012 les modalités créatives du concept d'*espaces partagés de l'acte artistique* selon trois grands axes de recherche-crédation qui lui permettent de métisser divers processus de création en valorisant les notions d'hétérogénéité, de rencontre, d'échange et d'interdisciplinarité, conçues comme territoire d'investigation artistique où peuvent se révéler certaines attitudes propres à l'art et au monde contemporains.

Les 3 axes de recherche pour 2017-2020 :

- *Performance et collaborativité.*
- *Espaces : hypersurfaces, et interfaces de l'image.*
- *Estampes, matrices et empreintes*

Ainsi le Groupe URAV est fier de s'associer au projet de recherche-crédation interuniversitaire et international « *Du corps métamorphosé au corps imprimé* », deuxième collaboration fructueuse entre les secteurs des arts de l'UQTR et de l'UAEMex-Toluca. Artistes invités et chercheurs ont ainsi pu contribuer, par la diversité de leurs approches expressives, à la formation d'un espace de partage en interrogeant formellement et conceptuellement certains processus symboliques, contextuels ou universels de transfiguration de l'image du corps via l'acte artistique – que l'image qui en résulte soit estampée (tampon ou monotype), dessinée, embossée, sérigraphiée, gravée, ou même imprimée numériquement.

*Philippe Boissonnet, Ph.D.,
Directeur*

Instrucciones para usar un cuerpo¹

Por María Luisa BACARLETT PÉREZ

1. DUDE USTED DE TODA ESTA LIBERTAD

Cuando en 1976 aparece el primer tomo de *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, Michel Foucault prosigue una empresa que había iniciado desde sus primeras obras, pero que tomó forma clara en sus análisis sobre el poder, en concreto con la aparición de *Vigilar y castigar*, tan solo un año antes, en 1975. Más allá del desmenuzamiento de la lógica disciplinaria y de las formas como se ejerce el poder en el mundo moderno, un elemento resalta por su carácter crítico e innovador: el poder no es algo que sirva solo para reprimir, coartar, coaccionar y constreñir. No es solo una realidad negativa que prohíbe o condena, aquello que el filósofo francés llama “hipótesis represiva”. Antes bien, su parte más activa y contundente consiste en incitar, en producir, en incentivar. El poder es, así, una realidad productiva, un verdadero operador ontológico que no emerge cuando dos sujetos entran en relación, sino antes bien, es él lo que da lugar a los sujetos. La apuesta ontológica foucaultiana no se encuentra, en este rubro, lejana a la de Deleuze y de otros postestructuralistas: los sujetos no preexisten a sus relaciones y, sin duda, el poder es una de las más importante en tanto definidora-productora de sujetos y de formas de subjetividad.

Ahora bien, lo particular de este operador en el mundo moderno es que, en lugar de basarse en la represión de nuestros deseos y actos, lo que busca más bien es encauzarlos, incitarlos, intensificarlos. El ejemplo al que recurre Foucault para ejemplificar su idea es el sexo. A fines del siglo XVI la vida sexual deja de ser motivo de ocultación y se convierte en el principal motivo de discurso. Aun hasta nuestros días, sobre el sexo hay que decirlo todo, hay que declararlo todo: desde el confesionario parroquial hasta la se-

sión psicoanalítica, nuestra subjetividad ha sido conformada centrándose en aquello que hacemos con nuestro cuerpo y nuestra sexualidad: “[...] la “puesta en discurso” del sexo, lejos de sufrir un proceso de restricción, al contrario, ha sido sometido a un mecanismo de incitación creciente” (Foucault, 1976, p. 21).

Lo que antes quedaba en la penumbra y en el silencio es ahora parte de una avalancha discursiva, solo así pudo conformarse una ciencia sobre la sexualidad, donde todas las posibilidades, prácticas y desviaciones pudieran ser analizadas, revisadas y catalogadas.² Pero no solo en el nivel del discurso científico, también en el ámbito más cotidiano de las imágenes, la publicidad y el entretenimiento tal liberación se ha expresado como una avalancha de figuras, clichés y estándares que lejos de dejarnos un espacio para la exploración libre, nos dicen ya de antemano qué se puede hacer, pensar y esperar de nuestras prácticas sexuales. De tal manera que podríamos llegar a la irónica conclusión de que quizá las mujeres y hombres medievales fueron, quizá, muchos más libres en relación a su vida sexual que nosotros. Se dirá con justa razón que no hay comparación, que hoy tenemos internet, puestos de periódicos y *hot lines* casi a nuestra entera disposición y que nunca había sido tan fácil dar rienda suelta a nuestras fantasías como ahora: ¿cómo se podría ser más libre que hoy en términos sexuales? Pero desde la perspectiva foucaultiana es precisamente esa liberación, esa sobresaturación, la que nos ha introducido en una sobredeterminación de nuestras posibilidades

2 Pensemos, por ejemplo, en Richard Freiherr von Krafft-Ebing (1840-1902) y su *Psychopathia Sexualis* (1886). En la obra de este psiquiatra austrohúngaro, especializado en perversiones sexuales, tenemos uno de los primeros esfuerzos por dar forma sistemática al conocimiento y clasificación de todas aquellas actividades sexuales no ajustadas al canon heterosexual y reproductivo. Aquí sobresalen por vez primera, como términos patológicos, los conceptos de masoquismo, sadismo, fetichismo y homosexualidad.

1 Todas las citas textuales son traducción libre de francés a español de la autora.

sexuales. No hay particularidad ni posibilidad que no esté contemplada por este caudal de discursos. Habría que dudar, entonces, de toda esta libertad. No se trata, por tanto, de afirmar la hipótesis represiva o de coartar nuestros deseos sin más, sino de reconocer las directrices, normas y modelos que se esconden detrás de aquello que se nos prohíbe, pero también detrás de todo aquello a lo que se nos invita y anima. Se trataría de reconocer la voluntad de poder y de verdad que atraviesa nuestras prohibiciones y nuestras incitaciones. Imaginarnos más libres de lo que somos se muestra, así, como un ejercicio crítico en el cual no basta con negar la represión y abrazar la oferta de inagotable de todo aquello que sí podemos hacer, es necesario también rechazar lo que somos, lo que se nos invita e incita a ser, el tipo de subjetivación e individuación que se nos ha impuesto como lo deseable: “Sin duda el objetivo principal de estos días no es descubrir lo que somos, sino rechazar lo que somos” (Foucault, 1988, p. 234).

2. DESPLIEGUE SU IMPOTENCIA

Tradicionalmente, y de hecho así lo vio Deleuze, el poder ha sido visto como aquello que separa a los hombres de su potencia; es decir, sería aquello que nos vuelve impotentes, que nos dice “tú no puedes”. Esta perspectiva Deleuze (2008), la concibió en gran medida a partir de su muy peculiar lectura de Spinoza. Si mi potencia de actuar puede ser disminuida por pasiones tristes, entonces es fácil entender que todos aquellos que desean mi sometimiento y pasividad tratarán de cultivar en mí tales pasiones. Sin embargo, al traer a cuenta a Spinoza, Deleuze está haciendo énfasis en una visión negativa del poder: impide, coarta y reprime; sin embargo, en eso que él llamó “sociedades de control” encontró también otra faceta del poder que, lejos de ejercerse bloqueando y coartando flujos, se afirma posibilitándolos y acompañándolos: “El hombre de las disciplinas era un productor discontinuo de energía, pero el hombre del control es más bien ondulatorio, puesto en órbita, sobre un haz continuo. Por todas partes el surf ha remplazado a los viejos deportes” (Deleuze, 1990, p. 244). Como lo hará notar Giorgio Agamben, en las sociedades actuales, el principal mecanismo de control y sometimiento no es separarnos de nuestra potencia, no es volvernos

impotentes, sino todo lo contrario: el principal mecanismo de poder en las sociedades actuales no tiene que ver tanto con suprimir nuestra potencia, sino precisamente con lo contrario, con “suprimir nuestra impotencia”. “Hay, sin embargo, otra operación del poder, más insidiosa, que no actúa inmediatamente sobre eso que los hombres pueden hacer —su potencia—, sino sobre su impotencia, sobre eso que no pueden hacer, o más exactamente, sobre eso que ellos pueden no hacer” (Agamben, 2009, p. 77).

Para Agamben, de manera semejante a Foucault, el poder no es exclusivamente coercitivo, ha aprendido que se gobierna más eficientemente produciendo libertades, incitando flujos, motivando capacidades, animando nuestras potencias; es decir, suprimiendo todo lo que suene a impotencia, a no poder. Si antes el poder nos sentenciaba: “no puedes”, ahora nos dice “no puedes no poder”. El problema es que vemos la impotencia como ausencia de potencia, cuando en ella se esconde quizá nuestra principal potestad: poder de no hacer. De hecho, en realidad la auténtica potencia no puede radicar solamente en “poder hacer”, la potencia radical consiste entonces en poder hacer y poder no hacer: “Es justamente esta ambivalencia propia a toda potencia, que es siempre a la vez potencia de ser y potencia de no ser, potencia de hacer y de no hacer, lo que define la potencia humana. El hombre es entonces el viviente que, existiendo sobre el modo de la potencia, puede tanto una cosa como su contrario” (Agamben, 2009, p. 78).

Separado de su impotencia, privado de la experiencia de eso que no puede hacer, el hombre contemporáneo se cree capaz de todo y repite su jovial “no hay problema” y su irresponsable “eso se puede hacer” en el momento preciso donde más bien debería darse cuenta que ha sido asignado de manera inaudita a fuerzas y a procesos sobre los cuales ha perdido todo control. Ha devenido ciego no tanto de sus capacidades, sino de sus incapacidades, no de eso que puede hacer, sino de eso que no puede o puede no hacer (Agamben, 2009, p. 79).

Sin embargo, este poder no hacer, no es mera pasividad, requiere la puesta en marcha una potencia enorme, pues no se trata solo de no poder, sino

de “poder no”. Tal esfuerzo resulta titánico en un mundo donde todo nos invita a hacer: *Impossible is nothing, Just do it. Nothing can't stop me*, etcétera. Tendríamos que preguntarnos a qué tipo de mundo y de experiencias sobre el mismo puede llevarnos tal negación de la impotencia, qué nuevas formas de esclavitud puede tomar tal ceguera. Finalmente, en un mundo que nos niega tal posibilidad nunca tendremos claro “qué es lo que puede un cuerpo”, en tanto tal poder implica también no poder.

3. ESTROPEE SU MÁQUINA

Tradicionalmente lo “propio”³ del cuerpo —si entendemos propiedad como “posesión” de un rasgo exclusivo y que define esencialmente una cosa— es lo que puede, su potencia, su obrar. La impotencia se ha asumido entonces como una devaluación ontológica, como “impropiedad”, el cuerpo se presenta como algo disminuido porque se niega a aquello que lo define propiamente: poder hacer todo aquello que puede. Con todo, para Agamben, afirmar la impotencia no es equivalente a afirmar la ausencia de obra (*désœuvrement*), la mera pasividad o el ocio. Bien al contrario, la *inoperancia* hablaría de que ninguna actividad humana puede reducirse a un solo producto o a un solo fin, pues no tiene una vocación ni destino específico, no puede reducirse a un solo aspecto ni decirse acabada en ninguno de sus productos. Cuando Agamben afirma que “El hombre tiene su potencia bajo la forma de una potencia de no (pasar al acto)” (2010, p. 42), está diciendo al menos dos cosas de vital importancia: en primer lugar, que la plena potencia del hombre se alcanza no solo en el poder hacer, sino también en el poder no hacer y que, segundo elemento, en todo hacer, en todo pasar al acto, la potencia no se agota, sino permanece a pesar del acto. Agamben suele recurrir al ejemplo del artista, aquel que domina magistralmente su obra es el que

3 Usamos aquí el término “propiedad” en un sentido cercano a como lo hace Roberto Esposito en libros como *Comunidad, inmunidad y biopolítica* (1999). Lo propio es aquello que define de manera esencial a un individuo o a un grupo, de tal manera que actúa como criterio de exclusión frente aquellos que no poseen tal rasgo. Por tal razón, Esposito opone la “inmunidad” a la “comunidad”, pues en esta última no cabe la propiedad, lo que es común no puede ser propio, no puede ser arrojado como pertenencia exclusiva de alguien.

despliega al mismo tiempo su potencia y su impotencia, aquel que domina el trazo al precio de dudar y temblar, eso es lo que hace irreplicable su obra: “[...] la maestría no es perfección formal, sino, al contrario, precisamente conservación de la potencia en el acto, salvaguarda de la imperfección en la forma perfecta” (Agamben, 2015a, p. 52).

Volver inoperante algo no sería volverlo “inusable”, sino más bien “estropear” su utilidad para un fin dado, para el cumplimiento de un destino. Tal y como ocurre con la poesía o con el erotismo, la función esperada y propia se difiere, se “profana”, y se usa en un sentido cuyo fin se deja en suspenso: “El erotismo es sexo en acción pero, ya sea porque la desvía o la niega, suspende la finalidad de la función sexual” (Paz, 1997, p. 12). Lo mismo pasa con la poesía, ahí la finalidad comunicativa e informativa del lenguaje se suspende. La poesía y el erotismo traducen la profanación del lenguaje y de la sexualidad. Para Agamben, tal tipo de profanación debería ser llevada a la arena política y social, pues “[...] suspendiendo las operaciones económicas, jurídicas y biológicas, ellas mostrarían lo que puede un cuerpo humano” (Agamben, 2010, p. 44). La fiesta sería otra forma paradigmática de profanación y de volver inoperantes los productos del trabajo y la acumulación. Las ideas de Bataille al respecto han dado cuantiosos elementos para reparar en que la fiesta no es exactamente inactividad y ocio, sino actividad creadora donde los cuerpos y sus fuerzas suspenden su utilización para el trabajo y la economía, dirigiéndose a usos insospechados (Bataille, 1987). En este sentido, y no sin dejar de ser paradójico, lo propio del hombre residiría más bien en su inoperancia, en su capacidad de estropear los usos aceptados, de profanar la utilidad esperada.

Profanar sería el gesto mediante el cual nos abrimos a “la posibilidad de una forma especial de negligencia” (Agamben, 2005), abrimos el cuerpo a un “uso” no determinado ni por la economía ni por el trabajo, por ende, libre de ejercer tanto su potencia como su impotencia. Restituido a su mero uso, deja de responder a vocaciones y destino determinados. Estamos ante una máquina que funciona mejor en tanto más estropeada se encuentre, es decir, entre menos responda a un plan o a un destino o a la búsqueda de una utilidad. Máquina que responde no a una lógica mecánica sino maquinica, a la manera

deleuziana, hecha de acoplamientos y conexiones que abjuran de toda jerarquía o productividad: “Las máquinas deseantes no funcionan sino estropeadas, estropeándose sin cesar” (Deleuze, 1972, p. 14).

Podría ser también que al estropear la máquina del cuerpo podamos también comenzar a arruinar la gran “máquina antropológica” que se ha encargado de apuntalar buena parte de nuestras ideas sobre lo “propiamente” humano, sobre lo que constituye su esencia y lo que lo distingue del animal. Para Agamben, el humanismo en general ha funcionado como un dispositivo antropológico dedicado a distinguir y a hacer escisiones entre lo propio del hombre y lo que lo separa de los demás seres. No deja de ser irónico, sin embargo, que en tal búsqueda de exclusividad domine una total falta de acuerdo, lo que quizá daría constancia de que en el fondo no hay una naturaleza propia del ser humano: “La máquina antropológica del humanismo es un dispositivo irónico, que verifica la ausencia para el Homo de una naturaleza propia, poniéndolo en suspenso entre una naturaleza celeste y una naturaleza terrestre, entre lo animal y lo humano -lo que significa que es siempre menos y más que sí mismo” (Agamben, 2002, p. 48).

NO POSEA USTED, USE

Detrás de la idea de profanación e inoperancia está la imagen de un cuerpo que en sentido estricto no tiene ninguna propiedad, o si se quiere ser más puntual, que encuentra su mayor propiedad en el hecho de que nada le es propio: ningún destino, ni finalidad, ni vocación. Sin ninguna sustancia ni esencia a la cual apelar, bien podríamos decir que “el cuerpo es sus modos”, siempre y cuando no pensemos tal figura como una especie de “eterno retorno” en el cual, cada vez que el cuerpo retorna lo hace de diferente modo; más bien estamos ante una “ontología modal” en la cual “el modo del cuerpo es la suspensión de todo modo”. Quizá es por tal razón que en nuestro momento de mayor intimidad, cuando estamos solos y desnudos frente al espejo, no podemos evitar avergonzarnos sin saber exactamente por qué. Quizá porque en esa desnudez descubrimos, no sin escándalo, que ahí donde debería yacer nuestra identidad más profunda en realidad no hay nada, no hay esencia ni vocación alguna, no hay nada que podamos apresar y reclamar como propio,

sino solo la posibilidad del uso y la profanación: “[...] él nos parece la cosa más extranjera, [tanto] que no lo podemos asumir en manera alguna y por tal razón debemos ocultarlo” (Agamben, 2015b, p. 133).

El cuerpo así visto, al igual que Žižek concibe a la mujer en el islam, es un verdadero “escándalo ontológico”, pues lo que se esconde detrás de su materialidad y profundidad no es núcleo duro alguno, sino precisamente la ausencia de toda sustancia. En el ejemplo que retomamos de Žižek —el de la mujer en el islam—, el velo se torna una exigencia no porque salvaguarde una esencia o una verdad eterna, “la verdad de lo femenino”, sino lo que oculta es que ahí detrás no hay nada, quizá tan solo la ambivalencia de algo que no nos permite decidir entre lo verdadero y lo falso, entre lo esencial y lo superfluo, entre la sustancia y sus modos.

...¿y si el verdadero escándalo que este velo trata de disimular no es el cuerpo femenino, sino la INEXISTENCIA de lo femenino? ¿Y si, por consecuencia, la función suprema del velo fuera precisamente sostener la ilusión de que HAY alguna cosa, una entidad sustancial, detrás del velo? [...] La mujer es una amenaza en tanto representa la “indecidibilidad” de la verdad, una superposición de velos bajo los cuales no se encuentra ningún núcleo duro (Žižek, 2015, p. 78).

El cuerpo no sería una sustancia ni un hecho puntual, “sino una serie infinita de oscilaciones modales”. De ahí que en él no pueda existir nada propio y mucho menos nada apropiable, pues ¿cómo podría poseerse algo que está hecho de la oscilación de sus modos? El problema de reclamar la posesión de algo es que implica reducir lo que se posee a la propiedad de ciertos rasgos que “creemos” lo definen esencialmente. Si en los campos de concentración los judíos fueron reducidos a su vida biológica, perdiendo toda personalidad política y jurídica, ello fue posible porque pudieron ser reducidos a lo que se consideró su rasgo más propio: ser solo “vida nuda” (vida que puede suprimirse sin cometer asesinato). Lo mismo pasa con las mujeres, si una puede ser tratada como objeto de intercambio y de posesión, es porque su propiedad ha sido reducida al atributo de la maternidad y la conyugalidad, por ejemplo. Y bien podríamos pre-

guntarnos: ¿la mujer es solo eso?, ¿el judío es solo su “vida nuda”? ¿el cuerpo es solo lo que puede? Cuando tomamos como bandera la máxima spinozista “nadie sabe lo que puede un cuerpo”, el reto no es reducirlo a lo que puede, y llegar así a la posesión del mismo, sino reconocer también todo lo que no puede, por ende, que jamás podremos poseerlo —y totalizarlo en una identidad o en una esencia—, sino simplemente usarlo, con toda la potencia y la impotencia que promete. Es precisamente el uso lo que impide tal totalización, pues reducir una cosa, un cuerpo o una persona, a uno de sus usos sería mutilar la posibilidad de todos los demás usos, tanto conocidos como insospechados. No es gratuito que en este rubro Agamben tome como ejemplo a la orden franciscana y a las *Epístolas* de Pablo: en ambos casos se niega la posesión afirmando el mero uso. Se dirá que usar es una forma de poseer, pero hay también un uso que trata de destituir la lógica del dominio, en tanto deja a las cosas abiertas al uso de otros y a otros posibles usos, es decir, abiertas a la profanación. Agamben cita, por ejemplo, la “Primera Epístola a los Corintios”, en ella se invita a un uso de las cosas “como si no” fueran nuestras, incluyendo aquellas en las que podríamos estar más convencidos de tener posesión.

El tiempo es corto. Por tanto, los que tienen mujer, vivan como si no la tuviesen. Los que lloran, como si no llorasen. Los que están alegres como si no lo estuviesen. Los que compran, como si no poseyesen. Los que disfrutan del mundo como si no disfrutasen. Porque la apariencia de este mundo pasa (Biblia de Jerusalén, 1 Cor. 7).

Sin embargo, no podríamos decir que vivir “como si no” es necesario porque “la apariencia pasa”, sino antes bien, porque lo que lo único que hay realmente es apariencia, flujo. En tal situación de puro pasar, no hay nada que poseer: “Pablo opone, así, el *usus* al *dominium*: permanecer en el llamado bajo la forma del ‘como si no’ significa jamás hacer del mundo un objeto de propiedad, sino solamente de uso” (Agamben, 2015b, p. 97).

¡¡IMPORTANTE!

No intente seguir este texto como un instructivo. El título puede sonar equívoco, pues lo que aquí se ha

expuesto no son estrictamente instrucciones, sino más bien un conjunto de reglas en el sentido que Wittgenstein (2008), entendía la frase “seguir una regla”; es decir, una modalidad en la que la vida se aplica a la norma y no la norma a la vida, o si se quiere, una “forma-de-vida” que se vuelve indiscernible de sus reglas. No habría normas dictando cómo vivir, más bien, el modo de vida y el uso del cuerpo crearían a cada paso pautas flexibles que les serían inmanentes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2002). *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, París, Rivages.
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2009). *Nudités*, París, Rivages.
- Agamben, G. (2010). “*Œuvrer/Desœuvrer: enquête d'un nouveau paradigme (Entretien)*” en *Agenda de la Pensée Contemporaine*, no. 16, pp. 35-46.
- Agamben, G. (2011). *De la très haute pauvreté. Règles et forme de vie*, París, Rivages.
- Agamben, G. (2015a). *Le feu et le récit*, París, Rivages.
- Agamben, G. (2015b). *L'Usage des corps*, París, Seuil.
- Bataille, G. (1987). “*La noción de gasto*” en *La parte maldita*, Barcelona, Icaria.
- Deleuze, G. (1972). *L'anti(Édipe)*, París, Editions du minuit.
- Deleuze, G. (1990). *Pourparlers (1972-1990)*, París, Editions du minuit.
- Deleuze, G. (2008). *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus.
- Esposito, R. (1999). *Comunidad, inmunidad y biopolítica*, Barcelona, Herder.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, París, Gallimard.
- Foucault, M. (1988). “*El sujeto y el poder*” en *Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, México, UNAM.
- Paz O. (1997). *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Žižek, S. (2015). *Quelques réflexions blasphématoires*, Arles, Jacqueline Chambon.

Utiliser un corps : mode d'emploi

Par María Luisa BACARLETT PEREZ

MÉFIEZ-VOUS DE TOUTE CETTE LIBERTÉ

Lors de la parution en 1976 du tome 1 d'Histoire de la sexualité - La volonté de savoir, Michel Foucault amorce une entreprise commencée dès ses premiers ouvrages mais qu'il concrétise vers 1975 avec l'analyse du pouvoir et, en particulier, des concepts de surveiller et punir. Au-delà du décorticage de la logique comme discipline et des manières d'exercer le pouvoir dans le monde contemporain, un élément est mis en relief par son caractère critique et innovateur : le pouvoir qui ne sert qu'à réprimer, entraver, contraindre et restreindre. Le pouvoir n'est qu'une réalité négative qui défend ou condamne, ce que le philosophe français appelle l'hypothèse oppressive. Sa part la plus active et la plus mobilisatrice consiste plutôt à inciter, à produire et à encourager. Le pouvoir est ainsi une réalité productive, un réel élément ontologique qui n'émerge pas au moment où deux sujets entrent en relation mais qui assigne plutôt une place aux sujets. Le pari ontologique foucauldien dans ce domaine, n'est pas très loin de celle de Deleuze et des autres poststructuralistes : les sujets ne préexistent pas à leurs relations et, sans aucun doute, le pouvoir établi une des relations les plus importante en tant que sujet déterminant qui définit des formes de subjectivité. Cependant, la particularité du pouvoir dans le monde contemporain est qu'au lieu de s'appuyer sur la répression de nos désirs et de nos actes, il cherche plutôt à les canaliser et à les intensifier. L'exemple que Foucault développe pour illustrer son idée est celle de la sexualité. À la fin du 16ème siècle la vie sexuelle n'est plus un motif de dissimulation, bien au contraire, elle devient le sujet principal du discours. De nos jours il faut même aller jusqu'à tout dire de notre sexualité : du confessionnal religieux à notre séance de psychanalyse, notre subjectivité a été façonnée à même ce que nous faisons de notre corps et de notre sexualité. « [...] la mise en discours du sexe, loin de souffrir un processus de restriction a été sou-

mise à un processus d'incitation qui ne s'arrête de croître » (Foucault, 1976, p. 21). Ce qui, auparavant, restait dans le noir et le silence fait maintenant partie d'un débordement discursif ; ce n'est que de cette manière qu'il a pu y avoir une science de la sexualité où toutes les possibilités, les pratiques et les déviations pouvaient y être analysées, révisées et classées¹. Mais une telle libération, non seulement présente dans le discours scientifique, mais également à travers les images et les figures du quotidien, de la publicité. Ces clichés et ces standards nous privent d'un espace d'exploration affranchi et nous conditionne sur ce que nous pouvons faire, penser et attendre de nos pratiques sexuelles. A partir de là, nous pouvons conclure ironiquement, que peut-être que la vie sexuelle des hommes et des femmes moyenâgeux était plus libérée que la nôtre. Nous pouvons pourtant dire, et ce à juste titre, qu'en termes de sexualité, aujourd'hui comme jamais auparavant, avec Internet, avec les journaux et le téléphone rose (ligne érotique) nous pouvons expérimenter tout type de fantaisie sexuelle ; comment imaginer plus de liberté aujourd'hui en termes de sexualité ? Mais sous la perspective foucauldienne, c'est précisément cette liberté sursaturée qui nous a conduits à une surdétermination de toutes nos possibilités sexuelles. Il n'y a aucune particularité ou possibilité qui n'est pas influencée par ce discours. Il nous faudrait donc douter de toute cette dite liberté.

Il ne s'agit pourtant pas de défendre l'hypothèse répressive ou de restreindre nos désirs mais plutôt de renoncer aux directives, règles et modèles

1 Citons l'exemple de Richard Freiherr von Krafft-Ebing (1840-1902) et son livre *Psychopathia Sexualis* (1886). Dans cet ouvrage du psychiatre austro-hongrois spécialisé dans les perversions sexuelles, nous retrouvons un des premiers efforts pour définir et classer toute activité sexuelle non hétérosexuelle et dépourvue du but de la reproduction. Pour la première fois nous retrouvons les concepts : masochisme, sadisme, fétichisme et homosexualité comme termes pathologiques.

simulés derrière tout ce qui nous est défendu mais aussi de tout ce qui nous est offert. Il s'agirait plutôt de reconnaître la volonté de pouvoir et de vérité qui traverse tout ce qui nous est interdit ou autorisé. Nous imaginer plus libres que ce que nous sommes est un exercice critique dans lequel il ne suffit pas de refuser la répression et d'accueillir l'offre inépuisable de tout ce qui nous est autorisé, il s'avère aussi nécessaire de nier ce que nous sommes et ce qu'on nous exhorte à devenir, le type de subjectivation et d'individu qui nous a été imposé comme ce qui est souhaitable. « Sans aucun doute le but principal de nos jours n'est plus de découvrir qui nous sommes mais de repousser ce que nous sommes [traduction]² » (Foucault, 1988, p. 234).

DÉVELOPPEZ VOTRE IMPUISSANCE

Selon Deleuze, traditionnellement le pouvoir a été perçu comme ce qui sépare les hommes de leur pouvoir; c'est-à-dire, le pouvoir serait ce qui nous rend impuissants, ce qui nous dit « tu ne peux pas ». Deleuze (2008) détermine cette perspective à partir de ses lectures sur Spinoza. Si mon potentiel à agir peut se voir réduit par de tristes passions, il est alors facile de comprendre que tous ceux qui désirent ma soumission et ma passivité essaieront de cultiver de telles passions en moi. Néanmoins, du moment où Deleuze cite Spinoza, il insiste sur une vision négative du pouvoir : le pouvoir qui entrave, contraint et réprime ; toutefois dans ce que lui-même a appelé les sociétés de contrôle, il a trouvé une autre facette du pouvoir qui loin d'être exercée par le blocage et la coercition des flux, est affirmée en les autorisant et en les guidant: « L'homme des disciplines était un producteur d'énergie, à l'opposé, l'homme de contrôle est ondulatoire, il est mis en orbite dans un faisceau en continu. Partout, le surf a remplacé les sports d'antan » (Deleuze, 1990, p. 244). Tel que Giorgio Agamben le souligne, dans les sociétés d'aujourd'hui le principal mécanisme de contrôle et de soumission n'est surtout pas de nous ôter de notre puissance mais tout le contraire, de supprimer notre impuissance. « Il y a cependant un autre mé-

canisme du pouvoir plus insidieux qui agit immédiatement sur l'impuissance des hommes, qui agit sur ce que les hommes ne peuvent pas faire ou plus exactement sur ce que les hommes peuvent ne pas faire » (Agamben, 2009, p. 77).

Tout comme Foucault, pour Agamben le pouvoir n'est pas uniquement coercitif, il a compris que gouverner efficacement demande de produire des libertés et d'inciter des flux. Il faut encourager toutes les capacités et les puissances, c'est-à-dire de supprimer tout ce qui signifie ne pas pouvoir. Si dans le passé le pouvoir était « tu ne peux pas » aujourd'hui cela a été remplacé par « tu ne peux pas ne pas pouvoir ». Le seul hic ici c'est que nous voyons l'impuissance comme l'absence de pouvoir quand en réalité c'est dans l'impuissance que peut-être nous retrouvons le pouvoir de ne pas faire. En fait, le pouvoir ne peut pas se traduire en « pouvoir faire » mais dans le choix de pouvoir faire ou de pouvoir ne pas faire. « C'est justement dans cette ambivalence propre à toute puissance qui est toujours, à la fois, puissance d'être et puissance de ne pas être, puissance de faire et puissance de ne pas faire et c'est ce qui définit la puissance humaine. L'homme est alors l'être vivant qui, existant sur le mode du pouvoir, peut à la fois une chose et son contraire » (Agamben, 2009, p. 78).

L'homme moderne, séparé de son impuissance et privé de l'expérience de ce qu'il ne peut pas faire, se croit capable de tout et répète sans cesse « pas de problème », « cela peut se faire », là où il devrait se rendre compte qu'il a perdu tout contrôle. Il est devenu aveugle non pas tant de ses capacités, mais de ses handicaps, pas de ce qu'il peut faire, mais de ce qu'il ne peut ou ne peut pas faire (Agamben, 2009, p. 79).

Le pouvoir de ne pas faire n'obéit pas en revanche, à une simple passivité, cela requiert la mise en place d'une grande puissance puisqu'il ne s'agit pas uniquement de ne pas pouvoir. Un tel effort dans un monde où tout nous convie au faire est sans doute titanesque : « Impossible is nothing », « Just do it », « Nothing can't stop me », etc. Nous devrions nous demander où un tel refus de l'impuissance peut-il nous mener ; vers quelles nouvelles formes

2 NDT : traduction libre "Sin duda el objetivo principal de estos días no es descubrir lo que somos, sino rechazar lo que somos"

d'esclavage cet aveuglement peut-il nous conduire. Enfin, dans un monde qui nous refuse une telle possibilité, nous ne saurons jamais clairement ce qu'un corps peut faire, car un tel pouvoir implique également de ne pas pouvoir le faire.

ABÎMEZ VOTRE MACHINE

Traditionnellement, le corps lui-même - si nous comprenons la propriété comme la possession d'une caractéristique exclusive et qui définit essentiellement une chose - est ce qu'il peut, sa puissance, son travail. L'impuissance a donc été supposée comme une dévaluation ontologique, comme une inconvenance à la non possession. Le corps se présente ainsi diminué parce qu'il refuse ce qui le détermine : pouvoir faire tout ce qu'il peut. Pour Agamben, malgré cette situation, affirmer l'impuissance n'équivaut pas à confirmer l'absence de l'œuvre (le désœuvrement), la simple passivité ou l'oisiveté car bien au contraire, non-agir voudrait dire qu'aucune activité pourrait se réduire à un seul aspect ni se dire terminée dans aucun de ses produits. Quand Agamben affirme que « l'homme détient sa puissance dans sa puissance à ne pas passer à l'acte » (2010, p. 42), il affirme au moins deux choses d'importance vitale : primo, que l'homme atteint sa pleine puissance quand il peut faire mais également quand il peut ne pas faire, secundo, quand l'homme passe à l'acte la puissance ne s'éteint pas mais reste malgré l'action. Agamben recourt à l'exemple de l'artiste qui maîtrise son œuvre est celui qui déploie à la fois sa puissance et son impuissance; l'artiste qui maîtrise le trait tout en ayant des doutes et des tremblements, voilà ce qui rend son œuvre unique, « la maîtrise n'est pas la perfection formelle mais au contraire il s'agit justement de la conservation de la puissance dans l'acte, sauvegarde de l'imperfection dans une forme parfaite » (Agamben, 2015a, p. 52).

Il est certain que rendre une chose non fonctionnelle ne veut pas forcément dire que cette chose est désormais inutile mais qu'elle a été altérée pour l'accomplissement de son destin. C'est le cas de la poésie et de l'érotisme où leur fonction attendue est profanée et utilisée dans un sens dont le but est laissé en suspens: « L'érotisme est du sexe en action où sa finalité, à savoir la fonction sexuelle est déviée ou refusée » (Paz, 1997, p. 12). Pour Agamben, cette pro-

fanation devrait être présente dans les domaines de la politique et du social car « ... interrompre les opérations économiques, juridiques et biologiques nous permettrait d'apprendre de quoi est capable un corps humain » (Agamben, 2010, p. 44). Faire la fête serait un autre exemple du paradigme de la profanation et une façon de rendre inopérant les produits du travail et de leur accumulation. Ici les idées de Bataille sur l'inactivité et l'oisiveté montrent que ces dernières sont en réalité des sources d'activité créatrice grâce auxquelles les corps évoluent vers des usages insoupçonnables (Bataille, 1987). En ce sens et non sans cesser d'être paradoxal le propre de l'homme réside dans sa capacité à défaire les us et coutumes et ainsi, de profaner la finalité pour laquelle ils ont été créés. Profaner serait le geste d'ouverture « à la possibilité d'une forme spéciale de négligence » (Agamben, 2005), nous ouvrons le corps à un usage non déterminé ni par l'économie ni par le travail, c'est pourquoi il devient libre d'exercer à la fois sa puissance comme son impuissance. C'est ainsi que le corps restitué à son seul usage arrête de répondre aux vocations et aux destins préétablis. Il faut dire que nous sommes devant une machine qui fonctionnera mieux si elle est détournée de sa fonction première ; autrement dit, moins elle répond à une utilité prédéterminée, plus elle devient efficace. Pour citer Deleuze (1972, p. 14), « les machines qui désirent ne fonctionnent qu'en se gâchant sans cesse ».

Pourrait-on penser qu'en détériorant le corps-machine nous puissions ainsi commencer à abîmer la machine anthropologique qui a soutenu une bonne partie de nos idées préconçues sur ce qui est proprement humain, sur ce qui constitue son essence et sur ce qui le distingue de l'animal. D'après Agamben, l'humanisme a fonctionné surtout comme un dispositif anthropologique consacré à distinguer l'homme du reste des êtres vivants. Dans une telle recherche sur ce qui est exclusif à l'homme nous voyons toutefois des désaccords, ce qui remet en question le fait qu'au fond il n'existe peut-être pas de nature propre à l'homme : « La machine anthropologique de l'humanisme est un dispositif ironique qui vérifie l'absence de nature propre pour l'Homo ce qui le situe dans une nature céleste et une autre terrestre, entre ce qui est animal et ce qui est humain, ce qui revient à dire qu'il est

toujours moins et plus que lui-même » (Agamben, 2002, p. 48).

NE POSSÉDEZ PAS, FAITES-EN USAGE

Derrière l'idée de profanation et de non fonctionnement se trouve l'image d'un corps qui, au sens strict n'a aucune propriété: ni destin, ni fin, ni vocation. Sans substance ni essence à laquelle faire appel, nous pourrions dire que le corps est ses modes, tant que nous ne pensons pas à une telle figure comme une sorte de retour éternel dans lequel, chaque fois que le corps revient, il le fait d'une manière différente; nous sommes plutôt devant une ontologie modale dans laquelle le mode du corps est en suspension d'agir. Ce serait peut-être la raison pour laquelle dans un moment de grande intimité, lorsque nous sommes seul eu nus devant la glace nous ne pouvons pas nous empêcher de nous sentir mal à l'aise sans toute fois en connaître la cause. Cela est peut-être dû au fait que c'est dans cette nudité que nous découvrons, non sans nous inquiéter, que là où devrait se trouver notre identité la plus complète il n'y a rien, ni essence, ni vocation, rien que l'on puisse posséder et déclarer comme à nous mais seul la possibilité de son usage et de sa profanation : « ... [Le corps] nous semble la chose la plus étrangère à tel point que nous sommes incapables de l'assumer et nous préférons le cacher » (Agamben, 2015b, p. 133).

D'après Žižek, représenter ainsi le corps de la femme tel que l'on conçoit dans l'islam est un vrai scandale ontologique car ce qu'ils cherchent à cacher derrière le voile n'est que l'absence de toute substance. Dans cet exemple de Žižek, le voile cacherait le vide, l'ambivalence entre ce qui est vrai et faux, entre ce qui est l'essence et le superflu, entre la substance et ses manières d'agir.

« Et si le vrai scandale que le voile veut dissimuler n'est pas le corps féminin mais l'inexistence du féminin ? Et si, par conséquence, la fonction suprême du voile serait précisément faire croire à l'illusion que derrière lui il y a une chose, une entité substantielle ? [...] La femme serait une menace dans la mesure où elle représente la vérité indicible, c'est une superposition de voiles sous lesquels il n'y a pas de noyau solide » (Žižek, 2015, p. 78).

Le corps ne peut pas être une substance ou un événement spécifique puisqu'il est plutôt une série infinie d'oscillations modales. De là l'idée qu'il ne puisse rien posséder. En effet, comment pourrait-il posséder quoi que ce soit s'il est constitué d'oscillations de ses façons d'agir ? Le problème de la possession de quelque chose est qu'il implique de réduire ce que l'on possède à ses caractéristiques qui la définissent. Dans les camps de concentration les juifs ont été réduits à leur vie biologique, et cela a été rendu possible en les dépouillant de toute personnalité politique et juridique. Ils ont vus ainsi leurs vies se résumer à une *vida nuda* ou une *vie nue* (une vie qui ne peut être enlevée sans commettre un meurtre). Il en va de même pour les femmes, si l'on peut être traitée comme un simple objet d'échange et de possession c'est parce qu'elles ont été réduites, par exemple, à leur simple rôle de mère ou de conjointe. Mais, la femme n'est-elle là que pour accomplir un de ces deux rôles ? Le juif n'est-il qu'un objet de *vie nue* ? Le corps n'est-il que ce qu'il peut réaliser ? Le pari n'est pas de réduire le corps à ce qu'il peut faire et ainsi le contenir, mais de reconnaître aussi ses portées et ses limites, tout en acceptant que nous ne pourrions jamais le penser comme une identité totale. Nous pouvons devons simplement l'utiliser avec toute sa puissance et son impuissance promises. C'est justement l'usage assigné au corps qui évite de parler d'un tout, étant donné que limiter quelqu'un ou quelque chose à un seul de ses usages possibles équivaut à en annuler toute autre modalité y comprise celles d'usages insoupçonnables. Pour parler de cela, Agamben mentionne l'exemple des Franciscains et des épîtres de Saint Paul, dans les deux cas le fait de posséder est remplacé par l'utilisation que l'on peut en faire. Nous pouvons également dire qu'utiliser est aussi posséder mais nous détruisons la logique de la possession quand nous permettons plusieurs usages de la même chose et acceptons que d'autres acteurs puissent s'en servir. Bref, nous en permettons sa profanation. À ce sujet, Agamben cite le premier des épîtres des Corinthiens dans lequel ils invitent à se servir des choses comme si elles nous appartenaient :

« Le temps est court, de ce fait, ceux qui ont une femme vivez comme si vous ne l'aviez pas. Ceux qui pleurent, comme si vous ne pleuriez

pas. Ceux qui sont heureux, comme si vous ne l'étiez pas. Ceux qui achètent, comme si vous ne possédiez pas. Ceux qui profitent du monde, comme si vous n'en profitiez pas. Parce que la vraisemblance de ce monde passe » (Bible de Jérusalem, 1 Cor. 7).

Nous ne pouvons pas dire toutefois que vivre « comme si » est nécessaire parce que l'apparence passe, tout simplement parce que nous n'avons que l'apparence, que des flux. Dans une telle situation où tout est de passage il n'y a rien à posséder : « Saint Paul oppose ainsi le *usus al dominium* : rester dans le « comme si » signifie ne jamais posséder le monde mais tout juste s'en servir » (Agamben, 2015b, p. 97).

ATTENTION !

Ne suivez pas ce texte comme si c'était un mode d'emploi. Le titre peut vous paraître trompeur mais ce qui a été développé ici ce ne sont pas des instructions au sens strict du terme mais plutôt un ensemble de règles. Selon Wittgenstein (2008) « suivre une règle » est une manière d'appliquer la vie à certaines normes et non pas le contraire. Ou si l'on préfère, c'est une façon de vivre qui devient indiscernable de ses règles. Il n'y aurait pas de modèles dictant comment vivre, mais le mode de vie et l'utilisation du corps créeraient à chaque étape des schémas flexibles qui seraient immanents.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Agamben, G. (2002). *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, Rivages.

Agamben, G. (2005). *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Agamben, G. (2009). *Nudités*, Paris, Rivages.

Agamben, G. (2010). « Œuvrer / Désœuvré : enquête d'un nouveau paradigme (entretien) », *Agenda de la pensée contemporaine*, no 16, p. 35-46.

Agamben, G. (2011). *De la très haute pauvreté. Règles et forme de vie*, Paris, Rivages.

Agamben, G. (2015a). *Le feu et le récit*, Paris, Rivages.

Agamben, G. (2015b). *L'Usage des corps*, Paris, Seuil.

Bataille, G. (1987). *La noción de gasto. En la parte maldita*, Barcelona, Icaria.

Deleuze, G. (1972). *L'anti Œdipe*, Paris, Éditions du minuit.

Deleuze, G. (1990). *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Éditions du minuit.

Deleuze, G. (2008). *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus.

Esposito, R. (1999). *Communauté, immunité et biopolitique*, Barcelona, Herder.

Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.

Foucault, M. (1988). "El sujeto y el poder" In: Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow, *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, México, UNAM.

Paz, O. (1997). *La flamme double. Amour et érotisme*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Wittgenstein, L. (2008). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica - UNAM.

Žizek, S. (2015). *Quelques réflexions blasphématoires*, Arles, Jacqueline Chambon.

Cuerpos fugados. Otros imaginarios

Por Karina BERMEJO PINO

Desde hace un tiempo escucho y veo gran variedad de temas y problemáticas que cuestionan la concepción del cuerpo humano. Para algunos es tan insignificante o innecesario cuestionarlo si en apariencia lo conocemos a fondo. Sin embargo, en las geografías sobre el cuerpo no se dejan de explorar nuevos estratos que socavan las concepciones más estabilizadas. Seguimos reinventando el cuerpo sentido, el cuerpo del otro, el cuerpo que ya no es.

Para Platón el cuerpo era la cárcel que atrapaba el alma, opacaba los ideales y sus valores, por su corporalidad transitoria, se consideraba execrable al ser el lugar donde el alma se volvía esclava de lo material y lo pasional. La sola idea de la degradación de un cuerpo nos posiciona frente al problema de la condición humana, al ineludible proceso en el que el tiempo deja su rastro. Cuerpo que se transforma y pierde su fuerza, constriñe su belleza y acorta la intensidad del aliento, su forma se desfigura en materia indistinguible que se denigra hasta pulverizarse.

¿Qué implicaría entonces pensarlo desde la activación de los sentidos, la fuerza creadora de su movimiento, o la transformación propiciada por la interacción en la que incluso se llega a una desmaterialización dinámica de fuerzas?

Aunque pareciera que desde la antigüedad el pensamiento occidental ha propiciado la negación del cuerpo real, en corrientes contemporáneas de pensamiento y artísticas, sin menoscabar otras disciplinas o ámbitos ya que me enfocaré en los mencionados, se han buscado interminables formas de significar y problematizar aquellos estatutos que buscan la perfección casi eterna confrontando su propia condición. Así, es posible ver su desplazamiento entre una corporalidad desbordada de carne y órganos, materia, sensación y espacio o sistema dinámico de flujos; también es posible leerlo como imaginario, identidad, discurso, e incluso como monstruo, herramienta o máquina sintiente.

El cuerpo en sus infinitas definiciones traslada su forma, los sentidos e incluso las relaciones que lo rodean. Bajo estas dimensiones su realidad se configura desde el microcosmos que es, propiciando múltiples posibilidades que exaltan su naturaleza orgánica, animal, perceptual, sistémica y maquina, por mencionar algunos casos, logrando desplegar nuevos imaginarios para concebirlo. Para Deleuze “un cuerpo puede ser cualquier cosa, un animal, un cuerpo sonoro, un alma o una idea, un *corpus* lingüístico, un cuerpo social, una colectividad” (Deleuze, 1981, p. 155). Lo interesante en esta definición es el cruce de fuerzas que se pueden originar desde dentro hasta el exterior circundante para generar cierto estado de equilibrio, de reconocimiento o de posesión.

¿Pero qué es sentir el cuerpo?, ¿tener conciencia de él? Solemos sentir el cuerpo desde sus propios límites, en la propia forma contenida, la constitución de su materialidad y organicidad, y parece que enseguida se revela la escisión platónica, desear estar en otra parte frente a la precariedad de su temporalidad, rebasar las fronteras ya no solo del contenedor del alma, sino también las de los bordes sociales que han idealizado y categorizado al cuerpo desde las utopías del mismo: belleza, fuerza, juventud incluso exacerbando una especie de potencia de eternidad. Entonces lo concebimos menos carne y más cosa, objeto, herramienta o máquina. Construido a lo largo de la historia humana en respuesta a las necesidades que surgen de un sistema de creencias, de economía e incluso de control al que los cuerpos se someten y se amoldan, se redimensionan los límites inherentes a él. Como si quisiéramos borrar su singularidad y crear otro, o al menos otra idea, otro imaginario de él.

“Seguir siendo yo pero fuera de este cuerpo”, insoportable, endeble, lacerante. Pareciera que la mayor utopía sería la de tener un cuerpo sin cuerpo, así como si se liberara de su prisión al alma, para

ser cuerpo castrado, luminoso, puro, blanco, liso como una burbuja de jabón, en palabras de Foucault (2008) “Si, lo mejor que le podría pasar al cuerpo es desaparecer” (p. 13): mantenerlo flotante como esa esfera inmaculada y jabonosa. Pero aún, bajo esa imposibilidad, al menos en este plano de lo tangible, este mi cuerpo, está aquí, sintiendo y pensando, conmigo, con los otros, con el mundo. Como diría el autor, “Él, siempre estará allí donde yo estoy” (Foucault, 2008, p. 11). Sentir el cuerpo, desde los propios límites físicos, comprenderlo o percibirlo completo o desde su fragmentación, quizá lleve a sentir e imaginar la posibilidad de su materia como potencia y no solo como degradación. Entonces, la conciencia que podemos tener sobre él, también haría posible retornar al cuerpo como lo que me hace ser, conocer, tocar o ser tocado por el mundo.

Friedrich Nietzsche propone redimensionar los valores que definen al hombre en las tradiciones platónicas y judeocristianas, concibe al cuerpo bajo una pluralidad de fuerzas que transmuta las posibilidades de entenderlo pero sobre todo de sentirlo, de vivir en y con él. Mediante la voluntad de poder como impulso creador de formas de lo vivo Nietzsche (2006), busca la reconciliación del impulso racional e instintivo, es decir el ser y la razón, lo humano desde su naturaleza propia. Fuerza activa para habitar el mundo dentro de sí mismo, comprender la realidad desde su dinamismo y su transformación en continua creación. Reconocer en el hombre-cuerpo su ser indeterminado, híbrido, mezcla de animalidad y humanidad. El hombre deviene animal en un *continuum* que Deleuze retoma, en el tránsito que surge entre lo singular y la multiplicidad al mismo tiempo. “Devenir animal es un colectivo que se desplaza sin rumbo planeado, en libertad, desnudo de mandatos” (Díaz, 2013, n.d.), como la manada formada por animales indómitos que no se rigen por un precepto sino por pura intuición de vida.

Me viene a la mente bajo esta imagen el trabajo que realiza la coreógrafa Pina Bausch, un acercamiento al cuerpo que se transforma en otros cuerpos, uno colectivo, multiplicidad en fuga; así podemos ver la violencia corporeizada de un acto amoroso, el movimiento exacerbado que busca una continuidad con el espacio, o una confrontación-fu-

sión con los otros. Este trabajo dancístico muestra al cuerpo colectivo justo actuando bajo la figura de manada, y como si de un organismo autónomo se tratara el cuerpo se desdobra en energía fugaz dando forma a una nueva corporalidad, la cual fluye en un espacio que se construye al tiempo que los movimientos, las tensiones y contraposiciones se van dando fuera de sí para simplemente ser en la experiencia del cuerpo a cuerpo.

Una condición clave para comprender los modos de sentir la vitalidad del cuerpo, es sobre las formas de interrelación que éste genera, en las relaciones consigo mismo, con los otros cuerpos y por supuesto en su forma de proyectarse en el espacio. Ser un cuerpo implica su interacción con el entorno y todos los movimientos que se detonan en esta experiencia. Merleau-Ponty, citado por Juhani Pallasma (2014) menciona que “El estatuto del cuerpo y la imagen del mundo son parte de una experiencia única, continua, existencial, el cuerpo no puede existir separado de su lugar en el espacio... Escogemos nuestro mundo y nuestro mundo nos escoge a nosotros” (p. 50). Para el arte contemporáneo han sido fundamentales estas relaciones cuerpo-espacio y se han derivado una gran variedad de modos de explorar sus posibilidades. Por ejemplo, a mediados del siglo XX, en el seno de los cambios paradigmáticos que se gestaban en las prácticas artísticas, el cuerpo se tornaba el lugar de la experiencia política, social y estética. Los situacionistas, un grupo de artistas-activistas parisinos, iniciaron una crítica radical del fenómeno de la sociedad del espectáculo, con una serie de trabajos sobre el papel pasivo de los espectadores. Buscaban reinventar el espacio cotidiano a través de la construcción de situaciones, es decir, propiciar ambientes para construir colectividad, generando estrategias de acción para hacer vínculos y formas de significar el espacio y el cuerpo social en una especie de relación contigua, quizás simbiótica, de crisis y desvío (Debord, n.d.). Crear situaciones fuerza al habitante-transeúnte a tener una posición menos pasiva de su propio cuerpo y los lugares. Partiendo de estas reflexiones me interesó abordar una serie de experiencias colectivas con un grupo de alumnos de la Facultad de Artes Plásticas, desde la práctica del taller de producción Arte de Concepto. Pensando

en la búsqueda de transformar la noción del cuerpo y con la intención de recobrar la energía creadora de la corporalidad, el potencial de la percepción y la construcción de relaciones afectivas con el entorno, generé con mis alumnos una serie de ejercicios con los que llevamos la vivencia del cuerpo como si de otro territorio se tratara, explorando quizás algunos de sus límites, marcados en la mirada y la memoria corporal pero también en la forma física que confina la capacidad intuitiva y azarosa. Realizamos una serie de recorridos que buscaban crear un nuevo espacio con el cuerpo individual y colectivo. Me interesaba detonar en los alumnos la importancia de mirar su cuerpo como el umbral para generar una producción que surgiera de estas nuevas relaciones. De alguna forma provocamos, en la fugacidad de nuevas utopías, otra posibilidad de transformarnos sin borrar o negar lo que somos, por el contrario, re-dimensionando nuestros cuerpos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Debord, G. (n.d.). *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. Documento Fundacional (1957)*, traducción de Nelo Vilar publicada en el # 4 de Fuera de Banda: *Situacionistas: ni arte, ni política, ni urbanismo*, bajo el título "Revolución y contra-revolución en la cultura moderna". Disponible en: <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>
- Deleuze, G. (1981). *Spinoza. Filosofía práctica*, Barcelona, Tusquets Editores.
- Deleuze, G. y F. Guattari (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. (9na. Edición), España, Pre-textos.
- Díaz, E. (n.d.) *Nietzsche, Deleuze o del devenir animal*. Disponible en: http://www.estherdiaz.com.ar/textos/nietzsche_deleuze.htm
Consultado el 2 de febrero de 2016.
- Foucault, M. (2008). "Topologías" en *Fractal*, vol. XIII, núm. 48. Disponible en: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>
- Nietzsche, F. (2006). *La voluntad de poder*. (14ta. Edición), Madrid, Biblioteca Edaf.
- Pallasmaa, J. (2012). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gilli.
- Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de piel. La arquitectura de los sentidos*, Barcelona, Gustavo Gilli.

Corps évadés d'autres imaginaires

Par Karina BERMEJO PINO

Nous tendons à croire que nous connaissons à fond le corps humain. Cependant il existe une variété de sujets et de problèmes autour de lui qui nous remettent en question et nous invitent à explorer de nouvelles conceptions à son sujet. Nous acceptons volontiers de repenser le corps-sens, le corps de l'autre, le corps qui n'est plus.

Pour Platon, le corps est la prison de l'âme; le corps assombrit les idéaux par sa corporéité transitoire; le corps est lieu où l'âme devient esclave de la passion et des valeurs matérielles. La seule idée de la dégradation du corps nous place devant le problème de la condition humaine marquée par le passage du temps. Ainsi nous parlons d'un corps qui se transforme et perd sa force et sa beauté, perd de l'énergie pour se transformer en matière puis en poussière.

Que se passerait-il si nous pensions le corps en fonction de l'activation de ses sens, de la force créatrice de son mouvement ou de sa transformation comme résultat de la dématérialisation dynamique de ses forces ?

Si depuis l'antiquité, la pensée occidentale a permis, voire même encouragé un mépris pour le corps, les courants philosophiques et artistiques contemporains auront permis, quant à eux, de lui donner un autre sens. En étudiant et en confrontant sa condition et ses codes, nous cherchons à accéder à sa perfection. C'est grâce à ce type d'études que nous arrivons à observer le corps dans son déplacement entre sa corporéité, sa matière (la chair et les organes) et son système dynamique de flux (sensations et espace). Il est ainsi possible de le découvrir tel un corps imaginaire doté d'une identité et d'un discours ou encore comme un corps monstre, outil ou machinerie capable de sentir. Le corps arrive ainsi à transposer sa forme, ses sens et même les relations qui l'entourent. Vu de cette manière, le corps se configure à partir du microcosme qu'il représente. Ceci lui permet de mettre en avant sa na-

ture organique, animale, perceptuelle, systémique et machinale tout en explorant de nouvelles façons de l'imaginer. Pour Deleuze « un corps peut devenir tout et rien, un animal, un corps sonore, une âme ou bien une idée, un corpus linguistique ou social telle une collectivité [traduction]¹ » (Deleuze, 1981, p. 155). Ce qui est intéressant dans cette définition est le croisement des forces de l'intérieur du corps vers son extérieur immédiat, ce qui génère un équilibre de reconnaissance ou de possession.

Mais qu'est-ce que sentir le corps ? Que veut dire avoir conscience de lui ? Nous pouvons sentir le corps à travers ses propres limites, à travers sa forme, sa matière et les fonctions de ses organes. Ceci nous renvoie tout de suite à la scission platonicienne où l'on désire faire partie de la précarité du temps, aller au-delà des frontières de l'âme mais surtout des limites sociales responsables de l'idéalisation du corps à partir de ses utopies : beauté, force, jeunesse éternelle. Le corps n'est pas tant conçu comme chair ou matière mais davantage comme chose, objet, outil ou machine. Au fil de l'histoire humaine, le corps s'est construit selon ses besoins et selon des systèmes de croyances, d'économie et même de contrôle qui lui ont donné une forme générale qui réprime la singularité. Continuer à être moi-même mais hors de ce corps insupportable, faible, lancinant. Il paraît que l'utopie la plus désirable est de posséder un corps sans corps, comme si l'âme se libérait enfin de sa prison et que le corps devenait un corps castré, brillant, pur, blanc et lisse une bulle de savon. Dans les mots de Foucault (2008) « la meilleure chose qui puisse

1 NDT: traduction libre de «*un cuerpo puede ser cualquier cosa, un animal, un cuerpo sonoro, un alma o una idea, un corpus lingüístico, un cuerpo social, una colectividad*»

arriver au corps est de disparaître [traduction]²» (p. 13), de flotter telle une sphère légère et immaculée et savonneuse. Mais, au contraire, mon corps est là, bien tangible, ressentant et pensant, avec moi, avec les autres, avec le monde. « Il est toujours là où je suis [traduction]³ » (Foucault, 2008, p. 11). Sentir le corps avec ses limites physiques, le comprendre et le penser, soit complet soit fragmenté, pourrait enfin nous amener à concevoir sa matière comme une force et non comme une faiblesse. Il est fort probable que le retour au corps nous permette le penser comme celui qui me fait être, toucher et être touché par le monde.

À ce sujet, Friedrich Nietzsche (2006) propose de revoir les valeurs qui définissent l'homme dans les traditions platonicienne et judéo-chrétienne. Il conçoit le corps comme une pluralité de forces qui transmutent toute possibilité de le saisir mais surtout de le sentir et de vivre dans lui et avec lui. Considérant la volonté comme élan créateur des formes de vie, Nietzsche cherche à réconcilier la raison et l'instinct. Il parle d'une force active pour habiter le monde dans soi-même et comprendre de ce fait la réalité à partir de son dynamisme et de sa transformation continue. En effet, ce serait reconnaître dans l'homme-corps son être indéterminé, hybride, mélange d'animal et d'humain. Dans une perspective deleuzienne, l'homme devient animal dans le va et vient constant entre singularité et collectivité. « Le devenir-animal c'est se déplacer non pas comme individu, mais en tant que collectif sans direction ni mission [traduction]⁴ » (Diaz, 2013, n.p.) tel le troupeau qui ne suit pas de précepte mais qui est dominé par l'instinct de survie.

Cela m'amène à penser au travail de la chorégraphe Pina Bausch présentant une approche du corps qui se démultiplie en un collectif, en une multiplicité de corps en fugue ou en vol, qui s'adonnent parfois avec violence à l'acte amoureux. Ce mouve-

ment exacerbé dans l'espace est à la fois confrontation et fusion avec d'autres corps. Il montre le corps comme une sorte de collectivité organique autonome se déplaçant énergiquement pour libérer une nouvelle corporalité qui coulera dans un espace construit en même temps que les mouvements dans l'expérience du corps à corps.

Une condition clef pour comprendre la vitalité du corps est justement d'expérimenter les formes d'interrelation avec soi-même et avec les autres mais surtout de voir comment il se projette dans l'espace. En effet, être un corps suppose une interaction avec son environnement accompagné des mouvements que cette expérience entraîne.

Merleau-Ponty, cité par Juhani Pallasma (2014), soutient que le statut du corps et l'image que l'on se fait du monde font partie d'une expérience unique, continue, existentielle puisque le corps ne peut pas exister séparé de son lieu. « Nous choisissons notre monde et lui nous choisit nous [traduction]⁵ » (p. 50). En art contemporain, la relation corps-espace est fondamentale, ce qui donne lieu à plusieurs explorations. Par exemple, à la moitié du 20^e siècle, le corps est devenu le lieu de l'expérience politique, sociale et esthétique alors que des changements paradigmatiques s'opéraient dans plusieurs pratiques artistiques. Les situationnistes, un groupe d'artistes-activistes parisiens, a débuté une sorte de critique radicale du phénomène de la société du spectacle avec une série de travaux notamment sur le rôle passif des spectateurs. Ils cherchaient à réinventer l'espace quotidien par des mises en situations visant à construire des collectifs, à générer des liens et des formes suggérant l'espace et de corps social dans une espèce de relation contiguë, symbolique peut-être, de crises et de déviations (Debord, s.d.). Ces situations obligeaient le passant à adopter une position moins passive face à son corps et aux lieux.

Suite à ces réflexions j'ai amorcé une série d'expériences collectives avec un groupe d'étudiants de la faculté des Arts plastiques, en com-

2 NDT: traduction libre de «*Si, lo mejor que le podría pasar al cuerpo es desaparecer* »

3 NDT: traduction libre de «*Él, siempre estará allí donde yo estoy* »

4 NDT: traduction libre de «*Devenir animal es un colectivo que se desplaza sin rumbo planeado, en libertad, desnudo de mandatos* »

5 NDT: traduction libre de «*El estatuto del cuerpo y la imagen del mundo son parte de una experiencia única, continua, existencial, el cuerpo no puede existir separado de su lugar en el espacio... Escogemos nuestro mundo y nuestro mundo nos escoge a nosotros* »

mençant par la pratique de ce qu'on connaît comme l'atelier de production d'Art de concept. Dans le but de transformer la notion de corps et ainsi de récupérer l'énergie créatrice de la corporéité, le potentiel de la perception et la construction des relations affectives avec l'entourage, j'ai mis en place avec mes étudiants une succession d'exercices à travers lesquels nous avons fait l'expérience du corps comme s'il s'agissait d'un territoire différent du corps. Nous avons exploré quelques-unes de ses limites marquées, soit par le regard soit par la mémoire corporelle, mais aussi par la forme physique donnée par l'intuition et le hasard.

Nous avons réalisé un ensemble de parcours dont l'objectif était de créer un nouvel espace avec le corps individuellement et collectivement. J'étais intéressée à faire comprendre aux étudiants l'importance de regarder le corps tel un seuil où nous verrions naître de nouvelles relations. Je dois dire que d'une certaine manière nous avons induit la possibilité de nous transformer sans avoir à effacer ou à nier ce que nous sommes; au contraire, nous avons pu redimensionner nos corps.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Debord, G. (s.d.). *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*. Documento Fundacional (1957). (trad.) N. Vilar, publicada en el # 4 de Fuera de Banda: Situacionistas: ni arte, ni política, ni urbanismo, bajo el título "Revolución y contra-revolución en la cultura moderna". <<http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>>
- Deleuze, G. (1981). Spinoza. *Filosofía práctica*, Barcelone, Tusquets editores.
- Deleuze, G. et G. Félix (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. (9e édition), España, Pre-textos.
- Díaz, E. (s.d.). *Nietzsche, Deleuze o del devenir animal*, <http://www.estherdiaz.com.ar/textos/nietzsche_deleuze.htm>, consulté le 2 février 2016.
- Foucault, M. (2008). « *Topologías* », *Fractal* volume 13, no 48, p. 39-62. <<http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>>
- Nietzsche, F. (2006). *La voluntad de poder. (14e édition)*, Madrid, Biblioteca Edaf.
- Pallasma, J. (2014). *Los ojos de piel. La arquitectura de los sentidos*, Barcelone, Gustavo Gilli.

Cuerpo y escritura (En la performance útero inmaculada¹)

Por Marcela CADENA SANDOVAL

Inicialmente fui invitada para hablarles de esto que titulé *Del cuerpo a la escritura en la performance de Útero Inmaculada*, de las estrategias en la performance y su relación con el texto, pero considero necesario, tal vez solo para mí, compartir las inquietudes que desde *Útero Inmaculada* me surgen acerca de la relación que establezco en mi producción artística entre cuerpo y escritura.

Esta performance la desarrollamos durante aproximadamente un año con la maestra Anel Mendoza, quien me invitó a hacer un trabajo de performance conjunto. Empezó como un ejercicio escritural y poco a poco se fue convirtiendo en un ejercicio performático. En el momento en el que empezamos trabajar, Anel se encontraba en España (en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada) haciendo una estancia de investigación y decidimos mantener una relación epistolar, en la que volvíamos como a la vieja usanza a comunicarnos a través de cartas, hablando de cosas que aunque cotidianas, no eran precisamente de las que se hablarían en una correspondencia entre dos personas que hace poco se conocen. Estábamos abordando el espacio de lo íntimo, a manera de confesión y estas cartas, más allá de ser un medio de comunicación de varios meses, fueron el empalme de dos monólogos en donde realmente no entendíamos muy bien de lo que la otra persona estaba hablando. Básicamente lo que queríamos era escribir acerca del cuerpo, escribir sobre el cuerpo, pero no teníamos otro objetivo, no sabíamos a dónde nos iba a llevar, creo que eso era lo más importante de este ejercicio.

Después de varios meses, yo viajo a España para que concretemos lo que será esa producción. Encontramos que todas las cartas que nos hemos enviado son susceptibles de organizarse bajo cier-

tos criterios que llamamos capítulos: 1. el dolor o el “miembro fantasma”; 2. el grito o los votos de silencio; 3. los dientes o el súcubo; 4. el útero o el vientre; 5. el ojo o el vacío; 6. el cuello o las coordenadas 0,0,0; 7. el pene o el otro; 8. el ombligo o la madre de Alain; 9. ecografía o el cuerpo más allá de lo visible. Finalmente se presenta una performance de aproximadamente una hora en la que se realiza una lectura de esos capítulos, se presentan algunas imágenes cotidianas, del arte, el cine, etcétera, y se realizan pequeñas acciones como amasar masa de pan, masticar un muñeco de plástico, por mencionar algunas (figura 1).

Un tiempo después de esta primera presentación en España² y su posterior exhibición en Colombia,³ me pregunto por esa relación que intentamos establecer entre escritura y cuerpo en *Útero Inmaculada*, y encuentro algunas ideas que me dan luces al respecto en filósofos como Jean-Luc Nancy (2010), que dice en *Corpus*, que el cuerpo podría ser como la gravedad, que es nuestra angustia puesta al desnudo y que “cuerpo” es la palabra sin empleo por antonomasia. Es claro de Nancy no intenta estabilizar un significado, sino que señala la experiencia que implica ser cuerpo. “‘Escritura’ quiere decir: no la mostración, ni la demostración, de una significación, sino un gesto para tocar el sentido” (2010, s.p.).

Acerca de la performance *Performance: un arte del yo*, Josefina Alcázar (2014), cita a François Pluchart cuando dice que “El arte corporal ya no tiene por qué producir belleza, sino lenguaje, un lenguaje inédito, no codificado que, rechazando la

1 Ponencia presentada en el *Coloquio Internacional Del cuerpo en metamorfosis al cuerpo impreso* UQ-TR-UAEMéx., Toluca, México, 2015.

2 La performance se presentó como conclusión de estancia de investigación en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, Granada, España, marzo de 2015.

3 En el *II Encuentro Latinoamericano de investigadores sobre el cuerpo y corporalidades en la cultura*, Bogotá, octubre de 2015.

historia, el sentido y la razón, sea capaz de hablar del cuerpo, aquí y ahora”. Es decir que el cuerpo ya no es solamente el motivo de representación, sino que es el medio, es el objeto y es el lenguaje a través del cual uno se presenta para hablar, un cuerpo que se encuentra en presente todo el tiempo. Y la performance como un constante presente, que aunque estructurado en un guión deja espacio para la improvisación, será una escritura desde o con el cuerpo, proceso autobiográfico del diario, de la confesión. A propósito de la escritura del diario:

Una escritura desprovista de ataduras genéricas, abierta a la improvisación, a inúmeros registros del lenguaje y del coleccionismo -todo puede encontrar lugar en sus páginas: cuentas, boletas, fotografías, recortes vestigios, un universo entero de anclajes fetichísticos- sujeta apenas al ritmo de la cronología, sin límite de tiempo ni lugar. El diario cubre el imaginario de libertad absoluta, cobija cualquier tema, desde la insignificancia cotidiana a la iluminación filosófica, de la reflexión sentimental a la pasión desatada... el diario es la escena reservada a la confesión (Leonor Arfuch, citada en Alcázar, 2014, s.p.).

Creo que Anel y yo teníamos justo la intención de pararnos en la idea de diario y además de realizar una escritura epistolar nos convertimos en una suerte de voyeurs revisando el diario personal de la otra, intentando acercarnos mutuamente sin éxito.

Pero el asunto que realmente me interesa exponer aquí, a modo de ejercicio, surge de lo que podría ser una sutileza. No solo se trata de escribir cuerpo, he planteado escrituras al cuerpo, desde el cuerpo, con el cuerpo, etcétera, parecen apuntar todas a lo mismo, pero definitivamente son distintas, presentan un enfoque distinto determinado por un elemento conector: la preposición.⁴

A partir de estas relaciones propongo un ejercicio en el que encuentro imágenes provenientes del

arte o de la cotidianidad, que relacionen escribir y cuerpo.⁵ Deberá ser entendido como un ejercicio de interpretación de la escritura del otro (figura 1).

A. La escultura griega clásica busca escribir un cuerpo dentro del canon de belleza, es decir, perfecto a través de la proporción.

ANTE. Durante la eucaristía el sacerdote presenta el cuerpo (pan) y la sangre (vino) de Cristo. Es a partir de la enunciación de sacerdote “este es mi cuerpo [...] esta es mi sangre” que los elementos adquieren otra dimensión.

BAJO. David Nebreda, artista español diagnosticado con esquizofrenia, realiza sus fotografías bajo los efectos de un cuerpo desligado de la realidad.

CABE. Quizás una obra como *3000 huecos de 180x70x70 cm cada uno* de Santiago Sierra en la que inmigrantes realizan el trabajo de excavar estas fosas, planteando la relación trabajo muerte.

CON. *Sementerio* de Wilson Díaz se reúnen 700 muestras de semen sobre papel dispuestas en el muro como si fueran las bóvedas de un cenemterio.

CONTRA. Bob Flanagan realiza acciones de BDSM contrarrestando el dolor de la fibrosis quística que padece.

DE. Las imágenes provenientes de la anatomía, son imágenes un poco distantes, con una intención objetiva por narraciones de lo que se encuentra en el cuerpo.

DESDE. Antonin Artaud, encuentra en las Glosolalias un lenguaje proveniente del cuerpo que acaso podrá hablar mejor de lo que ocurre en él, de lo que lo hacen las palabras.

EN. En el film *Red Dragon* de 2002, perteneciente a la trilogía de Hannibal, presenciamos dos acciones fundamentales en la metamorfosis del personaje principal: la acción de tatuarse y la acción de comerse la acuarela de *The Great Red Dragon and the Woman Clothed in Sun* de William Blake.

ENTRE. La meditación profunda de los lamas budistas, existe la creencia de que el monje que se encuentra momificado está vivo realizando una

4 La preposición es una palabra que relaciona los elementos de una oración. Las preposiciones pueden indicar origen, procedencia, destino, dirección, lugar, medio, punto de partida, motivo, etcétera Utilizo aquí las preposiciones básicas, aunque hay otras con las que podría ampliar este ejercicio.

5 A algunas de las preposiciones presentadas en la conferencia no me fue posible asignarles una imagen, no encontré algún ejemplo que lograra dar cuenta de la relación propuesta. Desde entonces he compartido este ejercicio con más personas que han colaborado aportando sus ideas.

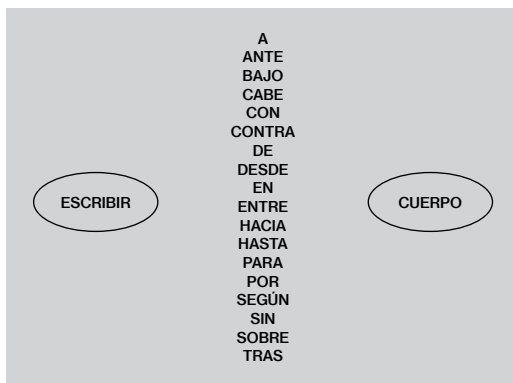


FIGURA 1. PREPOSICIONES

meditación profunda que lo llevará a convertirse en buda.

HACIA.

HASTA. Las improntas de *Antropometrías* de Yves Klein, no estoy muy segura de haber elegido la pieza ideal, pienso en hasta como el límite, como si Klein para hablar del cuerpo utilizara hasta el cuerpo mismo como herramienta.

PARA. Richard Serra produce esculturas que se aproximan a la arquitectura como menciona Krauss (1979). Proporcionando espacios y recorridos para ser transitados por el cuerpo.

POR. Puede ser una relación caprichosa, pero encuentro una relación fonética entre el apellido de Gina Pane y pain. Si uno ve obras como *Acción Sentimental* de 1973 y *Cuerpo Presente* de 1975, entre otras, puede entender la relación que propongo.

SEGÚN. Podría parecerse a escribir con el cuerpo, pero en el caso de *Self* de Marc Quinn ha realizado, desde 1991 hasta 2011, 6 moldes de su cabeza con su propia sangre. Su cuerpo es materia para escribir acerca de su cuerpo.

SIN. Para mi no hay imagen que insertar aquí, pues esta preposición se sale de la norma del ejercicio de buscar relaciones existentes entre cuerpo y escritura.

SOBRE. *The Pillow Book*, película dirigida por Peter Greenaway en 1996, en donde la protagonista, Nagiko, busca el cuerpo-soporte perfecto para la caligrafía.

TRAS. *En el aire*, obra de Teresa Margolles de 2013, dice Margolles “En la sala principal del museo, burbujas de jabón son lanzadas al aire por máquinas. Se trata de una instalación de belleza etérea, pero En el aire se voltea como en una venganza estremecedora cuando nos enteramos que el agua con que se producen las burbujas viene de la morgue, y se ha usado para limpiar cuerpos muertos previo a la autopsia. Para el espectador, el hecho de que el agua haya sido desinfectada no es relevante. La diferencia entre la burbuja de jabón antes y después de la información al respecto del origen del agua es la diferencia entre el cuerpo vivo y el cuerpo muerto”.⁶

La idea es continuar con este ejercicio a la vez que realizar otras actividades en torno a Cuerpo y Escritura desde el taller de performance que actualmente imparto,⁷ en donde se exploran distintas formas de escritura con el cuerpo y la escritura en la performance como proceso autobiográfico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Nancy, J.-L. (2010). *Corpus*, Madrid, Arena Libros S. L.
- Alcázar, J. (2014). *Performance. Un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*, México, Siglo XXI Editores.
- Krauss, R. (1979). *La escultura en el campo expandido*, Barcelona, Editorial Paidós.

⁶ <http://www.labor.org.mx/wp-content/uploads/downloads/2011/07/Carpeta-Teresa-Margolles.pdf>

⁷ Imparto el taller de performance en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México desde 2014 y he incorporado las actividades de Cuerpo y Escritura desde 2015.

Corps et écriture (dans la performance *Utérus Immaculée*¹)

Par Marcela CADENA SANDOVAL

Dans cet article il sera question d'un projet de performance que j'ai appelé *Du corps à l'écriture dans la performance Utérus Immaculée*². Ce projet porte sur les stratégies utilisées en performance et sur leur relation avec l'écrit; à mon avis, il est important de traiter du lien production artistique/corps/écriture.

Cette performance s'est développée durant une année conjointement avec la professeure Anel Mendoza qui m'avait invitée à explorer le corps d'un point de vue artistique. Tout a commencé comme un exercice d'écriture qui est progressivement devenu un exercice de performance. Au moment de mener cette expérience ensemble, elle se trouvait à l'étranger, ce qui nous a amenées à correspondre par écrit pour partager des histoires et des situations quotidiennes mais inhabituelles pour deux personnes qui se connaissaient à peine.

À travers nos lettres nous abordions la question de l'espace intime mais nous ne parvenions pas à nous comprendre clairement. Le contenu de nos lettres ressemblait davantage à des monologues, ce qui nous a poussées à nous rencontrer quelques mois plus tard.

Lors de notre rencontre nous avons pu organiser notre travail en neuf chapitres :

1) La douleur ou le « membre fantôme » ; 2) Le cri ou des vœux de silence ; 3) Les dents ou la succube³; 4) L'utérus ou le ventre ; 5) L'œil ou le vide ; 6) Le cou et les coordonnées 0. 00. 00 ; 7) Lepénis

et l'Autre ; 8) Le nombril ou la mère d'Alain ; 9) L'échographie ou le corps au-delà du visible.

Comme résultat, nous présentons une performance d'environ une heure durant laquelle nous faisons une lecture de ces chapitres tout en présentant quelques images quotidiennes, de l'art, du cinéma, etc. Nous posons également de petits gestes comme pétrir de la pâte à pain ou mâcher une figurine en plastique, par exemple (figure 1). (voir les figures à la fin du texte)

Suite à deux présentations de ce travail, l'une en Espagne⁴ et l'autre en Colombie⁵, je me suis questionnée sur cette relation que nous essayions d'établir entre écriture et corps dans cette performance. J'ai retrouvé quelques idées chez des philosophes comme Jean-Luc Nancy (2010) qui explique dans *Corpus* que le corps peut se comparer à la gravité qui traduit notre angoisse mise à nu, que « corps » serait donc un mot par antonomase. Il est clair que Nancy n'en prétend pas donner une signification mais plutôt montrer l'expérience d'être un corps. Dans ce sens « écriture ne veut dire certainement pas montrer ou démontrer une signification mais un geste pour toucher du sens [traduction]⁶ » (2010, n.p.).

Dans *Performance. Un art du Moi*, Josefina Alcazar (2014) cite François Pluchart qui traite de la performance en ces termes: « l'art corporel n'a pas à produire de la beauté mais du langage, un langage inédit non codifié qui en refusant l'histoire, le sens

1 L'adjectif *Immaculée* est volontairement utilisé au féminin par l'auteur.

2 Ce texte est tiré de la communication présentée lors du colloque international "Du corps en métamorphose au corps imprimé" organisé par l'UAEMex et l'UQTR à Toluca, Mexique, en 2015.

3 La succube est un démon femelle qui vient la nuit s'unir à un homme

4 Cette performance a été présentée comme le résultat d'un séjour de recherche dans à la faculté de Beaux Arts de l'université de Grenade, Espagne, en mars 2015.

5 2ème Rencontre de chercheurs du corps et de la corporalité dans la culture, Bogota, Colombie, octobre 2015.

6 NDT: traduction libre de «*Escritura' quiere decir: no la mostración, ni la demostración, de una ignificación, sino un gesto para tocar el sentido*»

et la raison est tout à fait capable de parler de corps ici et maintenant [traduction]7». Autrement dit, le corps n'est plus la raison de la représentation mais le moyen, l'objet et le langage; on s'en revêt pour parler. C'est un corps qui existe au présent tout comme la performance qui, bien que structurée dans un scénario permet l'improvisation, l'écriture émanant du un corps ou avec un corps, ainsi que le processus autobiographique prenant la forme d'un journal intime ou de confessions. À propos de journal intime Alcazar (*ibid.*) cite Leonor Arfuch :

« C'est une écriture dépourvue d'attachements génériques qui est ouverte à l'improvisation et à divers registres du langage et du collectionnisme : comptes, bulletins, photographies, découpages, un univers de fétiches, l'ensemble dépendant d'un rythme sans chronologie, sans restriction de temps ni de lieu. Le journal intime abrite l'imaginaire de la liberté absolue, en passant par les actions quotidiennes insignifiantes jusqu'à l'illumination philosophique, par la réflexion sentimentale jusqu'à la passion effrénée. Le journal intime est le scénario réservé aux confessions [traduction]8» (n.p.).

En prenant du recul, je pense qu'Anel Mendoza et moi avions l'intention de nous arrêter à l'idée d'un journal intime. Toutefois, nos échanges épistolaires ont fait de nous des voyeuses essayant de se rapprocher l'une de l'autre sans succès.

Utérus Immaculée et une série d'œuvres précédentes reprennent les chapitres, l'écriture, le jeu

7 NDT: traduction libre de « *El arte corporal ya no tiene por qué producir belleza, sino lenguaje, un lenguaje inédito, no codificado que, rechazando la historia, el sentido y la razón, sea capaz de hablar del cuerpo, aquí y ahora* »

8 NDT: traduction libre de « C'est une écriture dépourvue d'attachements génériques qui est ouverte à l'improvisation et à divers registres du langage et du collectionnisme : comptes, bulletins, photographies, découpages, un univers de fétiches, l'ensemble dépendant d'un rythme sans chronologie, sans restriction de temps ni de lieu. Le journal intime abrite l'imaginaire de la liberté absolue, en passant par les actions quotidiennes insignifiantes jusqu'à l'illumination philosophique, par la réflexion sentimentale jusqu'à la passion effrénée. Le journal intime est le scénario réservé aux confessions »

de mots⁹; je me suis intéressée à l'exploration du mot corps avec divers éléments connecteurs que sont les prépositions¹⁰ : écrire sur le corps, à partir du corps ou avec le corps. À partir de cette idée je propose un exercice qui demande une recherche d'images venues de l'art et du quotidien et qui mettent en relation les concepts d'écriture et de corps¹¹. Cet exercice se veut un processus d'interprétation de l'écriture de l'Autre qui peut être un artiste, un support de communication, une religion ou toute autre chose (figure 1).

À. La sculpture grecque cherche à écrire un corps qui soit un canon de beauté, c'est-à-dire un corps parfait en termes de proportions.

DEVANT. Lors de l'eucharistie, le prêtre montre le corps (le pain) et le sang (le vin) du Christ. C'est à partir de la phrase "Ceci est mon corps [...] ceci est mon sang" que tous les éléments acquièrent une autre dimension.

SOUS. David Nebreda, artiste espagnol diagnostiqué schizophrène, réalise ses photographies sous les effets d'un corps coupé de la réalité.

PRÈS DE. Il s'agirait ici d'une œuvre de Santiago Sierra constituée de 3000 trous, chaque trou mesurant 180x 70x 70 cm. Cette œuvre fait écho aux endroits où des immigrants creusent des fosses. Elle illustre le rapport travail/mort

AVEC. Le cimetière de Wilson Diaz où l'on observe 700 échantillons de sperme laissés sur des morceaux de papier disposés au mur de telle sorte qu'ils font penser à des rangs de tombes.

CONTRE. Bob Flanagan pratique des activités BDSM¹² pour s'attaquer à la douleur causée par sa fibrose kystique.

9 *Ensorcellement* (2006), *Incube – succube* (2008), *Mystères douloureux* (2009), *Im-maculée* (2010), *Collections et obsessions* (2011) et 9 (*Nine/Nein*, 2012).

10 Les prépositions connectent les éléments des phrases. Elles peuvent indiquer l'origine, la destination, la direction, le lieu, le moyen, le point de départ, l'objet. J'en utilise quelques-unes dans ce travail mais il y en a bien d'autres pour compléter cet exercice.

11 À défaut de préposition pour quelques images d'écriture du corps je partage cet exercice avec tous ceux qui aimeraient y apporter des idées.

12 [N. de la T.] Le BDSM signifie Bondage, Discipline, Domination, Soumission, Sadisme et Masochisme.

DE. Les images provenant de l'anatomie humaine sont peut-être éloignées, mais elles tendent à objectiver les narrations qui se trouvent dans le corps.

DÈS. Antonin Artaud retrouve dans les glosolalies un langage qui naît du corps et grâce auquel celui-ci peut exprimer en mots ce qu'il ressent à l'intérieur.

EN . Dans le film *Red Dragon* (2002) de la trilogie *Hannibal*, nous découvrons deux actions fondamentales dans la métamorphose du personnage principal: l'action de se faire un tatouage et celle de manger l'aquarelle *The Great Red Dragon and the Woman Clothed in with the Sun* de William Blake.

ENTRE. Chez les bouddhistes, il existe la croyance que la momie d'un moine n'est que le moine lui même en profonde méditation dans sa transformation en bouddha.

VERS. À définir.

JUSQUE. Dans *Anthropométries* de Yves Klein où, pour parler du corps, il s'en sert tel un outil.

POUR. Richard Serra fait des sculptures se rapprochant de l'architecture. En effet celui-ci conçoit des espaces et des couloirs qui invitent à les parcourir à pied.

PAR . Le rapprochement phonétique que je retrouve entre Gina Pane et du "pain" m'aide à établir une relation entre ses oeuvres *Action sentimentale* (Azione Sentimentale, 1973) et *Du corps présent* (1975).

D'APRÈS / SELON. Dans *Self*, une production de 6 moulages de sa tête réalisés entre 1991 et 2011 avec son propre sang, Marc Quinn donne des éléments pour écrire au sujet de son corps.

SANS. Pour moi il n'y a pas d'image à insérer pour cette préposition parce qu'elle exclut toute relation possible entre corps et écriture.

SUR . Dans le film *The Pillow book* dirigé par Peter Greenaway (1996) la protagoniste cherche le corps-support parfait pour faire de la calligraphie.

APRÈS. Dans son oeuvre, Teresa Margolles (2013) explique: "La salle principale du musée est ornée par des bulles de savon lancées par des machines. Il s'agit d'une inatallation de beauté éthérée,

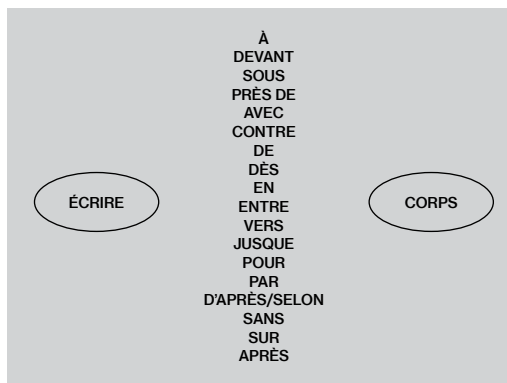


FIGURE 1. DES PRÉPOSITIONS

mais quand il est révélé que l'eau des bulles n'est autre que l'eau traitée et désinfectée utilisée dans la morgue pour nettoyer des corps après autopsie, le spectateur se désintéresse¹³.

Mon idée est de continuer avec cet exercice parallèlement à l'exécution d'autres activités me permettant de tisser des liens entre le corps et l'écriture. Ce travail se fait actuellement dans mon atelier de performance¹⁴ où nous nous donnons l'occasion d'explorer différentes formes d'écriture avec le corps. Le corps et l'écriture en performance sont comme un processus autobiographique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Nancy, J-L. (2010). *Corpus*, Arena Libros S. L.,

Collection Filosofía una vez, no 12, Madrid.

Alcazar, J. (2014). *Performance: un arte del yo*.

Autobiografía, cuerpo e identidad, Mexique, Siglo XXI Editores.

Krauss, R. (1979). *La escultura en el campo expandido*, Barcelona, Editorial Paidós.

13 Pour en savoir plus, consulter: <http://www.labor.org.mx/wp-content/uploads/downloads/2011/07/Carpetas-Teresa-Margolles.pdf>

14 Cet atelier existe à la Faculté d'Arts de l'UAEMex depuis 2014 et j'y ai inclus des activités en lien avec le corps et l'écriture depuis 2015.

¿Cómo hacerse un cuerpo?

Por Angélica Marengla LÉON ALVAREZ

En *El cantar de los Nibelungos* (Anónimo, 1997), aparece la historia de Sigfrid quien, entre otras hazañas, da muerte al dragón Fafnir. Según la leyenda, aquel que se bañara en la sangre del dragón sería inmortal. Así,

Sigfrid se baña en la sangre, pero no se da cuenta que tiene una hoja de tilo pegada en la espalda, la cual impide que la sangre toque esa parte, quedando como único punto débil del héroe. Al igual que Aquiles, Sigfrid muere a causa de una herida en la singularidad de su mortalidad.

Ahora bien, esta historia nos puede servir como metáfora de aproximación al concepto de “laminilla” que Lacan utiliza para redefinir la libido freudiana: “La libido es esa laminilla que desliza el ser del organismo hasta su verdadero límite, que va más allá del cuerpo” (2005, p. 827). Como menciona Marchesini (2013): “En psicoanálisis el cuerpo es algo a construir...” Es decir, se nace con un cuerpo físico, pero la noción de “cuerpo propio” es algo que se construye, ahí opera la “laminilla” como cubierta que marca los límites del cuerpo psíquico.

Un claro ejemplo de lo anterior es el denominado “dolor de miembro fantasma” (DMF), presentado en algunos casos de amputación donde el sujeto experimenta dolor en la extremidad ausente (Malavera *et al.*, 2013), dolor que según la neurología, no tiene razón de ser, pues no hay terminaciones nerviosas que lo produzcan. Sin embargo, a la luz de la teoría lacaniana, el dolor no solo tiene origen en lo fisiológico. En este sentido, la noción de cuerpo marca una totalidad que no se deja reducir por la intervención quirúrgica.

Curiosamente, uno de los métodos propuestos para tratar el DMF es la “Terapia del espejo” consistente en: “... imaginar el movimiento de la extremidad amputada y al mismo tiempo observar a través de un espejo el movimiento normal de la otra extremidad” (Malavera, *et al.*, 2013). Aunque la terapia del espejo no toma como referente a Lacan (2005,

p. 86), ni al psicoanálisis, la lógica desde la que actúa puede ubicarse bajo las coordenadas del estadio del espejo lacaniano; la imagen que devuelve la extremidad no amputada, resuelve psíquicamente la idea de completud.

Constituirse como sujeto implica adquirir la noción de yo, lo cual va más allá de un instante estructural: el sujeto se constituye constantemente y la presencia del otro semejante es fundamental para ello: “La función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función de la imago, que es establecer una relación del organismo con su realidad...” (Lacan, 2005b, p. 89). Por tanto, no es un proceso de maduración, sino una dinámica permanente de constitución del sujeto:

(...) la experiencia del espejo es otra cosa y mucho más que un momento de la maduración, o sea, la puesta en evidencia del papel decisivo de lo imaginario en la construcción yoica. El espejo remite al espejismo: <Basta para ello comprender el estadio del espejo como una identificación en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen> (Assoun, 2004, p. 60).

Antes del estadio del espejo, psíquicamente habría un cuerpo fragmentado, es decir, la imposibilidad de concebir la imagen completa de uno mismo, la cual sólo se unifica, en el reflejo del otro especular: “El cuerpo fragmentado encuentra su unidad en la imagen del otro, que es su propia imagen anticipada. El sujeto es nadie. Está descompuesto, fragmentado. Se bloquea, es aspirado por la imagen, a la vez engañosa y realizada del otro, o también su propia imagen especular. Ahí encuentra su unidad” (Lacan, 1983, p. 88), lo anterior implica que lo necesario para constituirnos como sujetos es la imagen de lo otro, ya sea ese otro que es mi reflejo, o bien, ese otro que es mi semejante.

Para ubicar la identificación especular Lacan (1983, p. 168), plantea el “esquema L” (figura 1):

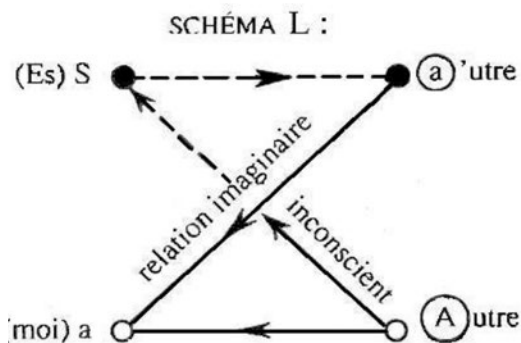


FIGURA 1. S- SE REFIERE AL ELLO FREUDIANO (EN ALEMÁN SE DENOMINA ES), SERÍA LA PARTE MÁS CERCANA A LO REAL, POR TANTO INCONSCIENTE. a'- PEQUEÑO OTRO, SE REFIERE A LA IMAGEN QUE SE TIENE DEL SEMEJANTE. a - YO IMAGINARIO, SE REFIERE A LA IMAGEN QUE SE TIENE DE UNO MISMO, PRODUCTO DEL REFLEJO CON EL SEMEJANTE. A- GRAN OTRO, SE REFIERE AL ORDEN SIMBÓLICO, A LA LEY.

En este sentido, el ello (S) implica una imagen del yo fragmentada, pues antes de obtener la noción completa del cuerpo (que nos devuelve el espejo), sólo vemos fragmentos de cuerpo. La imagen de cuerpo fragmentado se ve reflejada en un otro semejante (a'), por ello la flecha va desde (S) hacia (a'), ese pequeño otro bien puede ser nuestra propia imagen reflejada en el espejo (de ahí el nombre del esquema), pero también puede ser la imagen de otra persona, de un semejante. La (a') nos devuelve una imagen del yo (a), que Lacan también denomina “otro”, como si la constitución del sujeto como “yo” implicara una otredad incorporada. La última parte del esquema corresponde al Gran Otro (A), que determina tanto la imagen constituida del yo (a), como al ello (S), sin embargo, la determinación del Gran Otro en el ello es inconsciente, por ello la flecha punteada, porque no tenemos noción del efecto del orden simbólico en el cuerpo.

Ahora bien, el carácter de la “laminilla” es ir “más allá del cuerpo”, lo cual no sólo implica una expansión, sino también una reducción, como acontece a Sigfrid y su envoltorio inmortal que no cubre la totalidad de su cuerpo físico. Tal es el caso del trastorno de la integridad corporal, en el cual:

“...el sujeto busca por todos los medios liberarse de un miembro sano y demanda con insistencia su amputación ... Se trata de una parte perfectamente sana del cuerpo pero percibida por ellos como ajena o incongruente con su imagen corporal” (González, 2014). La mayoría de los sujetos que la padecen argumentan que no se identifican, ni reconocen a la extremidad en cuestión y les es imprescindible amputarla para construir una identidad genuina.

Sin embargo, hay otros argumentos que sostienen el deseo irrefrenable de perder alguna extremidad: en el filme *The nest* de David Cronenberg (2014), se muestra la entrevista entre un doctor y una mujer que asegura tener un nido de insectos en el interior de un seno y ruega que se lo quiten, de lo contrario, ella misma realizará la operación. La toma únicamente muestra a la mujer en un pasillo en obra negra, escenario que resulta francamente desolador si uno planea someterse a cirugía: solo aparece un objeto que remite al quirófano. Lo anterior no es del todo descabellado, pues en el ámbito médico, la amputación de miembros sanos va en contra de la ética profesional y aunque algunos la han practicado (González, 2014), difícilmente podría ser realizada en una institución seria, por tanto, los que la padecen, recurren a hospitales clandestinos o se provocan daños irreversibles que ameriten la intervención quirúrgica.

Para Vives (citado en González, 2014), la imagen corporal está en función de la cantidad de energía libidinal que esta contenga, es decir de la catectización que reciba según la estimulación social y la auto erotización, así como el grado de permisividad, que exista hacia el contacto físico y las caricias en el medio familiar

En este sentido, el tacto (propio o del otro) se vuelve fundamental para constituir la idea de cuerpo: para reconocerse no es suficiente la asunción de una imago, sino que ella tenga una correspondencia con el tacto.

Para terminar con la historia de otro héroe que dé sostén a la idea del tacto como elemento fundamental en la confirmación de la imagen, es suficiente con citar a Segal (1994), quien se apoya en un filme basado en *El Conde de Montecristo*, de Dumas, narrando cómo el protagonista reacciona ante la llegada de un extraño que se introduce a su celda por un túnel:

Durante, el héroe de la historia, anhela la compañía de otro hombre tras mucho años de cautiverio... Un día... entra arrastrándose un hombre... Durante no puede creer lo que ven sus ojos... quiere averiguar si se trata de una alucinación... le toca con cautela los cabellos y el rostro, y después de realizar su conexión táctil, la expresión de su rostro sufre una metamorfosis. Rodeando con sus brazos al visitante, lo abraza y empiezan a saltarle lágrimas de alegría. <Temía que no fuese real>, exclama Durante. Al correlacionar sus sentidos del tacto y la vista, Durante creía haber confirmado la realidad del visitante. Sin embargo, no podemos utilizar la modalidad de un único sentido para confirmar otro y confirmar así la realidad objetiva... Sólo podemos correlacionar la experiencia de un sentido con otro (pp. 39-40).

FUENTES

- Anónimo (1997). *El cantar de los Nibelungos*, 2ª edición, Barcelona, Edicomunicación.
- Assoun, P. (2004). *Lacan*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Chemama, R. y B. Vandermersch (2004). *Diccionario de psicoanálisis*, 2ª edición, Buenos Aires, Amorrortu.
- González, S. (2014). *Amputaciones anheladas: El trastorno de identidad de la integridad corporal*, Sociedad psicoanalítica de México. Disponible en: <http://spm.mx/home/amputaciones-anheladas-el-trastorno-de-la-integridad-de-la-identidad-corporal/>
- Lacan, J. (1983). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 2. El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*, Buenos Aires, Paidós.
- Lacan, J. (2005). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.
- Lacan, J. (2005b). *Escritos*, vol. 2, 23ª edición, México, Siglo XXI Editores.
- Malavera, A., S. Carrillo Villa, O. Gomezese Ribero, R. García, y F. Silva (2013). "Fisiopatología y tratamiento del dolor del miembro fantasma" en *Revista Colombiana de Anestesiología*, vol. 42, no. 1. DOI: 10.1016/j.rca.2013.09.012
- Marchesini, A. (2013). *Cuerpo y autismo*. Buenos Aires, Argentina: VI Encuentro Americano de Psicoanálisis de la Orientación Lacaniana, Disponible en: http://www.enapol.com/es/template.php?file=Textos/Cuerpo-y-autismo_Angelica-Marchesini.html
- Segal, L. (1994). *Soñar la realidad. El constructivismo de Heinz von Foerster*, Buenos Aires, Paidós.

Comment se fait-on un corps ?

Par Angélica Marengla LEON ALVAREZ

Dans *La Chanson des Nibelungen* (Anonyme, 1997) datant du XIII^e siècle, il est question de l'histoire de Siegfried qui, parmi d'autres exploits, tue le dragon Fafnir. D'après la légende, celui qui se baignerait dans le sang du dragon deviendrait immortel. C'est ce que croyait Siegfried mais au moment d'aller au bain il ne voit pas qu'une feuille de tilleul est restée collée sur son dos empêchant ainsi le sang de pénétrer ce minuscule espace qui deviendra alors son point faible. Tout comme Achille, Siegfried meurt d'une singulière blessure.

Cette histoire peut nous servir de métaphore pour aborder le concept de *lamelle* que Lacan utilise pour définir la libido freudienne : « La libido est cette lamelle qui fait passer l'être de l'organisme jusqu'à sa véritable limite, bien au-delà du corps [traduction]¹ » (2005, p. 827). Dans les mots de Marchesini : « En psychanalyse le corps est quelque chose à construire [traduction]² » (2013), c'est-à-dire que nous naissons avec un corps physique, mais le « corps à soi » est à construire par l'entremise de la lamelle qui délimite le corps psychique.

Un bon exemple de ce principe est ce que nous appelons « la douleur du membre fantôme » (DMF) expérimentée par une personne dont un membre a été amputé (Malavera et al., 2013), cette douleur qui, d'après les neurologues, n'a aucune raison d'être puisqu'il n'y a plus de terminaisons nerveuses en place. En ce sens, l'idée du corps exprime un tout qui ne se réduit pas à sa seule matière charnelle, même après une intervention chirurgicale.

Une des méthodes pour traiter la DMF est « la thérapie du miroir » (*terapia del espejo*) qui consiste,

1 NDT: traduction libre de « *La libido es esa laminilla que desliza el ser del organismo hasta su verdadero límite, que va más allá del cuerpo* »

2 NDT: traduction libre de « *En psicoanálisis el cuerpo es algo a construir* »

comme l'affirment Malavera et al. (2013), à « imaginer le mouvement du membre amputé tout en observant dans un miroir le mouvement naturel du membre pair [traduction]³ » (n.p.). Même si la thérapie du miroir ne prend comme référence ni le travail de Lacan ni la psychanalyse, sa logique s'approche de ce que Lacan décrit comme le stade du miroir (2005, p. 86) se rapportant à la définition du « je » et à l'idée de complétude du corps.

S'édifier comme sujet exige d'acquérir le concept du moi⁴, ce qui va au-delà d'un instinct structural : le sujet se construit constamment et, pour ce faire, la présence de l'autre devient essentielle : « la fonction du stade du miroir nous est proposée donc comme un cas particulier de la fonction de l'imago, qui consiste à établir une relation entre l'organisme et sa réalité [traduction]⁵ » (Lacan, 2005b, p. 89). Pourtant, il ne s'agit pas d'un processus de maturité mais d'une dynamique permanente de construction du sujet :

« l'expérience du reflet du miroir représente plus qu'un moment de maturité, c'est-à-dire, elle est l'évidence du rôle décisif de l'imaginaire dans la construction du « moi ». Le miroir renvoie au mirage : « Il suffit de comprendre le stade du miroir comme une identité dans le

3 NDT: traduction libre de « *a imaginar el movimiento de la extremidad amputada y al mismo tiempo observar a través de un espejo el movimiento normal de la otra extremidad* »

4 En psychanalyse la notion du « moi » est utilisée comme une fonction, dans les mots de Chemama y Vandermersch (2004), « Il s'agit d'une sensation de corps unifié produite par l'acceptation du sujet de son image renvoyée par le miroir [...] » (2004, p. 651).

5 NDT: traduction libre de « *La función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función de la imago, que es establecer una relación del organismo con su realidad* »

sens que l'analyse donne à celui-ci, à savoir la transformation produite dans le sujet quand enfin celui-ci intègre une image [traduction]⁶ » (Assoun, 2004, p. 60).

En amont du stade du miroir il y aurait, dans le psychique, un corps fragmenté, en d'autres mots, l'impossibilité de concevoir l'image complète de soi-même, laquelle ne serait unifiée que dans le reflet de l'autre que nous observons : « Le corps fragmenté retrouve son unité dans l'image de l'autre qui est à la fois sa propre image... le sujet n'est personne. Il est déformé, fragmenté. Il se bloque et se laisse aspirer par l'image trompeuse de l'autre ou par sa propre image spéculaire, c'est là où le sujet retrouve son unité [traduction]⁷ » (Lacan, 1983, p. 88), ce qui veut dire que pour nous construire en tant que sujets nous avons besoin de l'image de l'autre, soit comme notre propre reflet, soit comme notre semblable.

Afin de déterminer l'identification spéculaire Lacan propose « le schéma L » (1993, p. 168) présenté ci-bas (figure 1).

Selon cette conception, le ça (S) est une image fragmentée du moi puisque avant de concevoir la notion d'un corps complet (image renvoyée par le miroir), nous ne voyons que des fragments de celui-ci. L'image du corps fragmenté se voit reflétée chez notre semblable (a') ce qui explique la flèche de (S) vers (a'); ce petit Autre peut bien être notre propre image reflétée dans le miroir (d'où le nom du schéma), mais il peut aussi s'agir de l'image d'une autre personne, d'un semblable. Le (a') nous autorise une image du moi (a) que Lacan nomme également « l'Autre » comme si la formation du sujet comme « moi » avait besoin de l'altérité en soi. La dernière

6 NDT: traduction libre de «*la experiencia del espejo es otra cosa y mucho más que un momento de la maduración, o sea, la puesta en evidencia del papel decisivo de lo imaginario en la construcción yoica. El espejo remite al espejismo: «Basta para ello comprender el estadio del espejo como una identificación en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen*»

7 NDT: traduction libre de «*El cuerpo fragmentado encuentra su unidad en la imagen del otro, que es su propia imagen anticipada... El sujeto es nadie. Está descompuesto, fragmentado. Se bloquea, es aspirado por la imagen, a la vez engañosa y realizada del otro, o también en su propia imagen especular. Ahí encuentra su unidad*»

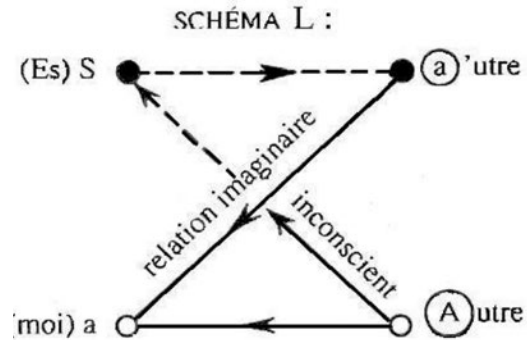


FIGURE 1. LE S EST LE ça FREUDIEN (EN ALLEMAND «ES»); IL S'AGIRAIT DE LA PARTIE LA PLUS PROCHE DU RÉEL. LE a' EST LE PETIT AUTRE; C'EST L'IMAGE QUE NOUS AVONS DE NOTRE SEMBLABLE. LE a EST LE MOI IMAGINAIRE ET CELA FAIT RÉFÉRENCE À L'IMAGE QUE NOUS AVONS DE NOUS-MÊMES, PRODUIT DU REFLET RENVOYÉ PAR NOTRE SEMBLABLE. LE A EST LE GRAND AUTRE ET FAIT RÉFÉRENCE À L'ORDRE SYMBOLIQUE, À LA LOI.

partie du schéma correspond au grand Autre (A) qui détermine tantôt l'image construite du moi (a) tantôt l'image du ça (S). Toutefois, le grand Autre dans le ça reste inconscient. Puisque nous n'avons pas la notion de l'effet de l'ordre symbolique du corps, la flèche ne peut être représentée par une ligne continue.

Pendant, le mythe de la lamelle se trouve au-delà du corps, ce qui signifie pas dans son expansion mais au contraire dans sa réduction, comme le vit Siegfried avec son emballage immortel qui ne le couvre pas totalement. Ceci nous fait penser au traumatisme de l'intégrité corporelle qui amène « le sujet à vouloir se libérer d'un membre sain par la mutilation... Il s'agit d'une partie saine de son corps mais ressentie comme étrangère à lui [traduction]⁸ » (Gonzalez, 2014). La plupart des sujets qui en souffrent expliquent qu'ils ne reconnaissent pas cette partie du corps comme leur appartenant. Il devient donc indispensable, pour eux, de l'amputer pour arriver à se construire une identité.

Or, il se trouve qu'il y aurait aussi d'autres arguments pour soutenir ce désir malsain de perdre un membre. Dans le film *The Nest*, de David Cronenberg (2014), nous pouvons voir une inter-

8 NDT: traduction libre de «*el sujeto busca por todos los medios liberarse de un miembro sano y demanda con insistencia su amputación ... Se trata de una parte perfectamente sana del cuerpo pero percibida por ellos como ajena o incongruente con su imagen corporal*»

view entre un soit disant médecin et une femme qui, convaincue de porter un nid d'insectes en son sein, prie le médecin de le lui enlever sans quoi elle menace de le faire elle-même. La scène, plutôt choquante, se passe dans le couloir souterrain d'un bâtiment délabré, ce qui enlève beaucoup de dignité au personnage principal ainsi réduit à un simple objet. Ce scénario est impensable dans le monde médical où l'amputation de membres sains n'est pas acceptée; c'est pourquoi les personnes souffrant de ce maux imaginaires se font traiter dans la clandestinité, et en gardent des séquelles qui les amènent à subir alors des chirurgies réparatrices.

Pour Vives (cité dans Gonzalez, 2014) l'image corporelle est liée à la quantité d'énergie libidinale, c'est-à-dire, à la cathexis que la personne peut recevoir par la stimulation sociale et érotique. Elle est aussi reliée au degré de permissivité qu'elle possède et aux interactions physiques qu'elle développera tant dans son milieu social que familial.

Dans ce sens, le toucher (sur soi ou autrui) devient essentiel pour construire l'idée du corps : pour se reconnaître, l'acceptation de l'imaginaire n'est pas suffisante; elle doit trouver écho dans le toucher.

En guise de conclusion et afin de renforcer cette idée du toucher comme élément important dans la construction de l'image, Segal (1994) raconte l'histoire de Durante, principal héros du récit d'Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, réagissant à l'arrivée d'un étranger dans sa prison :

Durante, le héros de l'histoire, rêve de la compagnie d'une deuxième personne depuis plusieurs années d'enfermement...Un jour...un homme rentre dans sa prison par un tunnel... Durante ne croit pas ses yeux...il doit être sûr qu'il ne s'agit pas d'une hallucination...il touche doucement ses cheveux et ses yeux et, après avoir établi une relation par le toucher, sa figure souffre une métamorphose. Il serre entre ses bras l'étranger et des larmes de joie coulent de ses yeux - « J'avais peur que tu ne fus pas réel » - s'exclama Durante. Au moment où il met en relation les sens du toucher et de la vue, Durante croit confirmée la réalité du visiteur, toutefois nous ne pouvons attendre qu'un seul sens nous confirme la réalité, pour le faire il

est nécessaire l'intervention de plus d'un sens [traduction] ⁹(pp. 39-40).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Anonyme (1997). *El cantar de los Nibelungos 2ème édition*, Barcelone, Les Éditions Edicomunicación,
- Assoun P. (2004). *Lacan*. Psicología y psicoanálisis, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Chemama R. et B. Vandermersch (2004). *Diccionario del psicoanálisis - 2a edición (2e édition, revue et augmentée)*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Gonzalez S. (2014). « *Amputaciones anheladas: El trastorno de identidad de la integridad corporal* », Sociedad Psicoanalítica de México, <<http://spm.mx/home/amputaciones-anheladas-el-trastorno-de-la-integridad-de-la-identidad-corporal/>>
- Lacan J. (1983). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 2 El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*, Buenos Aires, Les Éditions Paidós.
- Lacan J. (2005). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Les Éditions Paidós.
- Lacan J. (2005b). *Escritos*. Vol 2. 23^a edición, Mexique, Les Éditions Siglo XXI.
- Malavera Angarita A. (dir.) (2013). « *Fisiopatología y tratamiento del dolor del miembro fantasma* », Revista Colombiana de Anestesiología, vol. 42, no 1, (n.p.) consulté dans : DOI : 10.1016/j.rca.2013.09.012

9 NDT: traduction libre de « *Durante, el héroe de la historia, anhela la compañía de otro hombre tras muchos años de cautiverio... Un día... entra arrastrándose un hombre... Durante no puede creer lo que ven sus ojos... quiere averiguar si se trata de una alucinación... le toca con cautela los cabellos y el rostro, y después de realizar su conexión táctil, la expresión de su rostro sufre una metamorfosis. Rodeando con sus brazos al visitante, lo abraza y empiezan a saltarle lágrimas de alegría. <Temía que no fuese real>, exclama Durante. Al correlacionar sus sentidos del tacto y la vista, Durante creía haber confirmado la realidad del visitante. Sin embargo, no podemos utilizar la modalidad de un único sentido para confirmar otro y confirmar así la realidad objetiva... Sólo podemos correlacionar la experiencia de un sentido con otro.* »

Marchesini A. (2013). « *Cuerpo y autismo. Buenos Aires, Argentina: VI Encuentro Americano de Psicoanálisis de la Orientación Lacaniana* », Enpol, <http://www.enapol.com/es/template.php?file=Textos/Cuerpo-y-autismo_Angelica-Marchesini.html> consulté le X.

Segal L. (1994). *Soñar la realidad. El constructivismo de Heinz von Foerster*, Buenos Aires, Les Éditions Paidós.

Espacio límbico del retrato

Por Anel MENDOZA PRIETO

1. EL ESPACIO LÍMBICO DEL RETRATO

De niña miraba continuamente los retratos en la pared de una de las habitaciones de casa de mi abuela. Era un muro entero dedicado a la colección de las caras de la familia. Rostros con rasgos parecidos, que te miraban desde un fondo enigmático. Había caritas de bebé con las mejillas coloreadas; una mujer sonriente casi de frente, que se parecía a mi madre. Entre todos los retratos destacaba la mirada bizca de mi tatarabuelo. Esa cara era para mí la más misteriosa de todas, ya que, debido al estrabismo, era la única cara que te devolvía la mirada solo con un ojo.

Metodología

El tipo de espacio que abre un retrato a la mirada es difícil de definir. Este texto permite arrojar preguntas sobre dicha dificultad. La metodología de este escrito está planteada en dos dimensiones.

La primera, una dimensión estratégica en la que propongo una aproximación a ciertas obras de arte desde la palabra “limbo” y el concepto “espacio límbico”.

El retrato es una especie de limbo porque conecta y separa dos lugares. El primero, el rostro del otro —pintado, capturado, construido, olvidado, destruido, soñado, evocado, siempre ajeno, siempre absolutamente extranjero—. El segundo, el propio rostro intuido, que mira en silencio una composición arquetípicamente monstruosa —ojos nariz boca—, superficie de nuestra propia desnudez.

El sustantivo “limbo” es convertido en adjetivo para cualificar el espacio que produce un retrato, utilizando como metáfora la mediación entre lo vivo y lo muerto. exploremos un poco: en anatomía, un limbo es un filo, una orilla, como el limbo esclerocorneal, que es la zona en el ojo que separa la córnea de la esclera. Para los neurofisiólogos, el sistema límbico se encuentra en el cerebro y es ahí donde dicen, y seguramente lo pueden comprobar

(ya sabemos cómo se las gastan los científicos) que se encuentran las emociones. En sistemas computacionales, se le llama limbo a una zona en una memoria a donde se envían los archivos borrados. En la teología católica el limbo es el mundo intermedio entre lo vivo y lo muerto. Esta gama de opciones da elementos para pensar desde el campo del arte y confiere para mí a la palabra limbo y al adjetivo límbico una complejidad lo mismo irónica que mítica respecto del espacio del retrato.

En el espacio límbico del retrato esa mirada que nos mira, inerte y cambiante a la vez, no está ni viva ni muerta. Esa mirada del retrato es mutabilidad y tránsito, borde anterior y posterior de un plano, surco en medio de dos nadas inasibles: Yo y Otro.

La dimensión táctica de este trabajo es la evocación a ciertos contraejemplos tomados de la realidad política social de México. Esta dimensión arroja la preguntas éticas como: ¿cómo nos responsabilizamos de la infinitud del rostro del Otro?, ¿puede la conciencia de alteridad ser llamada desde los hechos violentos, desde la aniquilación del Otro?, ¿qué pregunta ontológica puede surgir desde la desaparición de un cuerpo?, ¿se puede hacer un llamado ético desde la teoría del arte, desde la teoría de la imagen?, ¿es el tema de la desaparición, de la destrucción, de la aniquilación un tema ajeno al campo del arte?

En la presente versión del texto sólo están incluidos dos apartados de siete que comprenden la totalidad del escrito original. Se ha realizado la presente versión ex profeso para esta publicación.

2. RETRATO: TÚNEL EXPANDIDO

Nunca comprenderemos el retrato. Para Jean-Luc Nancy (2006), el solo propósito de pintar un retrato pone en juego toda la filosofía del sujeto. El retrato no tiene otro propósito que la persona misma. Es el rostro mismo emergiendo de las tinieblas, sin protocolo, sin esencia. El retrato se encuentra lo más lejos

posible de la anécdota, de la historia. Es una insolencia sin narrativa, donde un sujeto es él mismo el centro de un espacio pictórico. Un centro vacío. Un centro alrededor del cual no hay nada que no sea su marco, una superficie de la que emerge. En el cuadro del Papa Inocencio X pintado por Velázquez, el retrato no revela una identidad, sino que la busca quietamente.

Julio César Mondragón fue asesinado en la madrugada del 27 de septiembre de 2014. El cadáver no tenía rostro. No solo fue desollado vivo, sino que la imagen de su rostro arrancado fue vista por miles de personas a través de Internet.

Para Lévinas (2002), el ojo no ve la luz sino al objeto en la luz. Y le llama visión a la relación que se establece entre la mirada y una cosa que es diferente de su fondo, una cosa con una forma, una cosa que se resiste a su fondo, una cosa que se diferencia. En el retrato hay una expulsión de la oscuridad en la luz de una presencia que, a través de su forma, se resiste a permanecer en tinieblas.

Pero el retrato, aunque tiene una forma, nunca adquiere objetividad, nunca termina de definirse, no es finalmente la cristalización última del rostro del sujeto sino el túnel expandido de los momentos que condensan su mutabilidad.

3. EL PAPA INOCENCIO X DE VELÁZQUEZ PINTADO POR BACON

El retrato del Papa Inocencio X de Diego Velázquez obsesiona al pintor Francis Bacon, quien describe su trabajo del siguiente modo:

Yo pensaba que sería capaz de pintar la boca con toda la belleza de un paisaje de Monet y sé que fracasé (...) No creo que lo haya conseguido, creo que debería tener más color. Debí haber hecho el interior de la boca con todo el colorido magnífico del interior de la boca. No lo conseguí. Estaba obsesionado con Velázquez y cometí un gran error. Intenté hacer cuadros sobre el grito del papa pero no lo conseguí. No di con los colores, no conseguí que el grito fuera suficientemente vibrante (Bacon, 2013).

Hacer gritar al Papa Inocencio X, por más de veinte años y en no menos de cuarenta cuadros,

Francis Bacon transitó por ese limbo pintado por Velázquez, una y otra vez, de ida y vuelta. Bacon estaba obsesivamente diluyendo el contorno del rostro y tratando de penetrar en él como en un agujero, como en una trampa, como en un túnel sin salida. Para Bacon la búsqueda de ese rostro era más frustrante que placentera: “no lo conseguí”. Bacon estaba desafiando la forma del rostro del papa, modulando pictóricamente la evidencia de su inacabable destrucción. No podía terminar de plantar la destrucción sin fin del rostro colocado *in absentia* por el primer pintor.

El cuadro de Bacon no es semejante al cuadro de Velázquez sino en la medida en la que expone la ausencia del rostro, la oscilación de la destrucción de la identidad. Bacon expone la interminable destrucción de una mismidad inacabada.

4. LOS ROSTROS AUSENTES DE JULIANA ROJAS

La sensación que provoca el retrato es un gozo anterior a la cristalización de la conciencia. Antes de cualquier objetivación, un ser viene como de la nada y se planta allí, en la visión primigenia, como una aparición apenas enfocada cerca de los ojos. Algo así como la cara de nuestra madre, que aparece como visión en el momento del nacimiento y seguramente en el de la muerte.

En México hay una larga tradición de desaparición de cuerpos. Cuando un cuerpo desaparece, las madres de esa persona salen a las calles con una fotografía, con un retrato del desaparecido. El uno es visible ante la mirada del otro.

En las piezas de Juliana Rojas hay una metáfora de alteridad. En ese muro no hay nada que ver. Solo a cierta distancia, quizá a un par de pasos de distancia, un sensor de movimiento capta la presencia del sujeto que mira, y se activa la luz que hace aparecer el retrato. Es en esta metáfora en donde el Otro es un ser cuyo cuerpo ha escapado por completo y solo ha quedado su rostro como mera posibilidad en la sombra proyectada sobre un muro blanco.

Llamar a un cuerpo desaparecido es deslindarse de la responsabilidad ética sobre sus infinitas posibilidades, sobre su libertad de existir.

En las “búsquedas” de Juliana Rojas el espacio límbico del retrato se activa en la presencia de la mirada. Aquí, el retrato es una experiencia de presen-

cia. En este trabajo, el Otro no es un ser, ni siquiera es “alguien”, es una ausencia que se aparece. Si la visión no es una trascendencia sino una superficie (Lévinas, 2002), es en el rostro, lo absolutamente otro, donde se erige sin defensa la total desnudez y vulnerabilidad del sujeto como superficie.

En las piezas de Juliana Rojas, el retrato también es un otro en potencia, una llamarada en estado de espera, ahí en las sombras. Y sólo es en la luz de la generalidad -que no existe- donde se establece la relación con lo individual. En estas sombras sin contorno, el retrato es un sin-rostro continuado en el que se expande un silencio infinito. El retrato pone a la muerte misma en obra (Nancy, 2006), trayendo a la luz la inconmensurabilidad del sujeto ausente, su infinitud de posibilidades para dejar de ser, para estar no-siendo.

El rostro aquí es una cosa sin objeto, en medio de las formas que, sin delimitar una cara, sugieren el trazo de alguien. Aquí el Otro no me precede ni me sucede: emerge a partir de mi presencia.

Esas caras inconclusas no son referentes de una presencia. Aquí la imagen no evoca a alguien que no esté presente. Es la imagen misma una presencia. El retrato no está allí, en la imagen, ni aquí en la mirada, sino en el limbo relacional, que una vez que se ha encendido la luz, con ella se enciende el intento —fallido— de reconocer a alguien.

Sin ley ni determinación: ojos nariz y boca dispersos, indefinidos, des-objetivados, irrepresentables.

El rostro cubierto de los zapatistas.

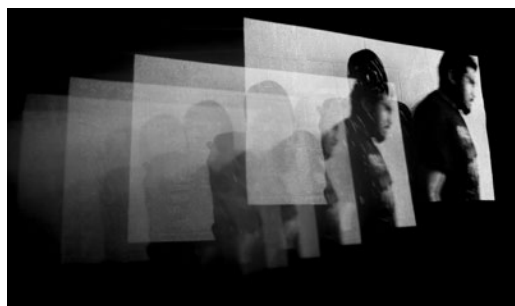
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Levinas, E. (2002). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Ediciones Sígueme, Salamanca.
- Nancy, J. L. (2006). *La mirada del retrato*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*, Argentina, Bordes Manantial.
- Bacon, F. (entrevista) (2013). *Velázquez* (documental), Televisión Española.

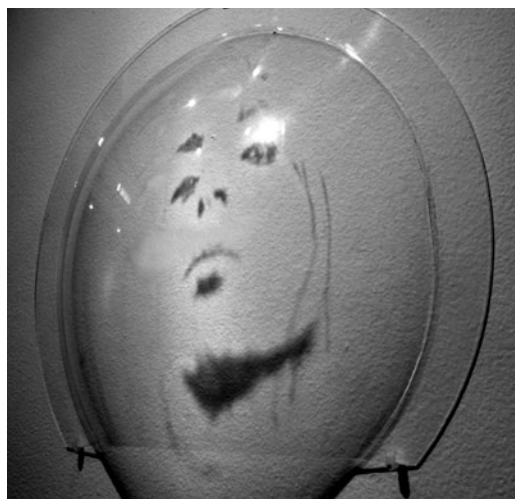
IMÁGENES



Omar Jaimez Rew (2011). *El doble*, fotografía digital.



Javier Martínez Álvarez (2015). *Soy*, video-performance y video-instalación.



Juliana Rojas (2016). *Sostener la ausencia*, instalación.

Le limbe dans le portrait

Par Anel MENDOZA PRIETO

Enfant, chez ma grand-mère, je regardais inlassablement des portraits de famille accrochés sur le mur d'une des chambres. Ces visages affichaient un regard profond et énigmatique. Il y avait des bébés aux joues colorées, une femme de face, souriante et qui avait l'air de ma mère. Parmi tous ces portraits le plus mystérieux était celui de mon trisaïeul qui, en raison de son strabisme, nous regardait d'un seul oeil.

L'espace proposé au regard dans un portrait est difficile à définir. Dans cet article nous nous penchons sur cette difficulté, c'est pourquoi nous proposons deux dimensions de lecture. La première est une *dimension stratégique* à travers laquelle nous présentons une approche de quelques œuvres d'art en lien avec le mot « limbe » et l'expression « les limbes ».

Le portrait est pour nous une espèce de limbe qui connecte et sépare assurément deux endroits. Le premier est le visage de l'autre, peint, capturé, évoqué, construit, détruit, rêvé, oublié, en un mot toujours étranger. Le deuxième endroit est notre propre visage dont le regard silencieux renvoie une composition parfois monstrueuse (yeux, nez, bouche), surface de notre propre nudité.

En ce sens, le « limbe » peut être une métaphore de l'espace entre le vivant et le mort. Dans l'anatomie de l'œil par exemple, le limbe sclérocornéen est la zone de transition entre la cornée transparente et la sclérotique opaque. Pour les neurophysiciens, dans le système limbique se trouvent les émotions. Dans le domaine de l'informatique, le limbe désigne la zone où aboutissent les archives supprimées. Pour les théologiens catholiques le limbe représente le monde intermédiaire entre ce qui est vivant et ce qui ne l'est plus. Cette série d'exemples montre que le mot limbe dans l'art, quant au portrait, nous paraît complexe mais aussi ironique que mythique.

C'est ainsi que dans l'espace limbique « le regard du portrait », pour paraphraser Nancy (2000),

est inerte et changeable; il est à la fois vivant et mort. Le regard du portrait est mutabilité et transit, c'est le bord antérieur et ultérieur d'un plan, c'est le sillon entre deux néants pas encore nés : Moi et l'Autre.

La deuxième dimension de lecture est *tactique* c'est-à-dire qu'elle fait appel à des contre-exemples tirés de la réalité politique et sociale mexicaine. Cette dimension soulève un questionnement éthique. Comment pouvons-nous nous rendre responsables de l'infinitude du visage de l'Autre ? La conscience d'altérité peut-elle être interpellée lors des faits violents et de l'anéantissement de l'Autre ? Lorsqu'un corps disparaît, quelle serait la question d'ordre ontologique à se poser ? Pouvons-nous faire appel à l'éthique à partir de la théorie de l'art et de la théorie de l'image ? La disparition, la destruction, l'anéantissement d'un corps sont-ils des sujets étrangers au domaine de l'art ?

Nous ne comprendrons jamais vraiment le portrait. Pour Jean-Luc Nancy (2006) l'intention de peindre un portrait met en jeu la philosophie du sujet. Le portrait serait le visage qui resurgit de l'obscurité sans préambule et sans essence. Le portrait se trouverait au-delà de l'anecdote et de l'histoire du sujet. Il serait pour ainsi dire une provocation du sujet qui se place en plein milieu d'un espace pictographique, d'un centre vide entouré d'un cadre d'où il émerge. La peinture du pape Innocent X de Velázquez en est un exemple. Il s'agit d'un portrait qui ne révèle aucune identité mais qui, au contraire, la cherche tranquillement.

Un autre exemple, celui du cadavre de Julio César Mondragón, un normalien assassiné le 27 septembre 2014; même s'il n'avait plus de visage quand il a été découvert, son image a tout de même été exhibée dans les réseaux sociaux.

Pour Lévinas (2002) l'œil de l'artiste ne voit pas la lumière mais l'objet dans la lumière. Il appelle vision cette relation entre ce que l'artiste voit et le

portrait qui se différencie et résiste à l'arrière-plan pour finalement se faire expulser de l'obscurité.

De cette façon, le portrait n'acquiert jamais d'objectivité car il ne cesse de se définir; en ce sens, il devient un tunnel élargi résultat de tous ces moments qui résumement sa propre mutabilité.

LE PAPE INNOCENT X DE VELÁZQUEZ PEINT PAR FRANCIS BACON

Francis Bacon était obnubilé par ce portrait du pape Innocent X réalisé par Velázquez; il en aurait réalisé, sur une période de près de 20 années, une quarantaine de reproductions sans pour autant en être satisfait. Dans un documentaire sur Velasquez présenté à la Télévision espagnole, on l'entend parler ainsi de son travail:

« J'étais convaincu de pouvoir réussir la bouche peinte à la manière d'un paysage de Monet mais elle manque de couleur. A l'intérieur de la bouche j'aurais dû mettre plus de couleur. Je reconnais avoir été obsédé par l'œuvre de Velázquez en essayant de capter le cri du pape mais hélas, je n'ai pas su y mettre suffisamment de couleurs brillantes [traduction]¹ » (TVE, 2013).

Au cours de cette entrevue, Bacon admet s'être cru capable de peindre la bouche du pape à la manière d'un paysage de Monet sans jamais y parvenir. Obsédé par l'œuvre de Velázquez, il dit n'avoir pas compris et n'avoir pas réussi à donner à ses portraits toute la vibrance voulue, même après avoir tenté, encore et encore, de reproduire le limbe rendu par Velázquez dans sa peinture. Obsessionnellement, il a tracé les contours du visage et tenté d'y pénétrer comme dans un trou, un tunnel sans issue. Son entreprise est devenue pour

1 NDT: traduction libre de « *Yo pensaba que sería capaz de pintar la boca con toda la belleza de un paisaje de Monet y sé que fracasé (...) No creo que lo haya conseguido, creo que debería tener más color. Debí haber hecho el interior de la boca con todo el colorido magnífico del interior de la boca. No lo conseguí. Estaba obsesionado con Velázquez y cometí un gran error. Intenté hacer cuadros sobre el grito del papa pero no lo conseguí. No di con los colores, no conseguí que el grito fuera suficientemente vibrante* »

lui une activité plutôt frustrante, le défi plastique de son interminable destruction.

La peinture de Bacon ne ressemble pas au tableau original. Elle expose plutôt l'absence du visage, la possible destruction d'une identité, l'indivisibilité inachevée.

LES VISAGES ABSENTS DE JULIANA ROJAS

La sensation provoquée par un portrait est plutôt réjouissante et précède la cristallisation de la conscience. Avant toute chose, le portrait sort du néant pour se positionner au premier plan de la vision comme une apparition devant les yeux, comme l'apparition du visage maternel lors de la naissance et certainement lors de la mort.

Au Mexique, il existe une vieille tradition lors de la disparition du corps. Quand des personnes disparaissent, leurs mères sortent dans les rues en portant les portraits de leurs enfants; ces portraits rendent les disparus visibles au regard des autres. Le fait de consentir à appeler un corps « disparu » revient à renoncer à toute responsabilité éthique ainsi qu'à ses possibilités de liberté et d'existence.

Dans les œuvres de Juliana Rojas on retrouve une métaphore d'altérité. Sur un mur il n'y a rien à voir mais à une certaine distance, un détecteur de mouvement permet d'activer une lumière qui rend possible la projection de son propre portrait. Dans cette métaphore, l'Autre est quelqu'un dont seule l'ombre se voit projetée sur le mur blanc. Pour l'artiste, le limbe du portrait s'active lors de la présence du regard. Le portrait devient le constat d'une présence; l'Autre n'est pas quelqu'un mais l'apparition d'un absent. Selon Lévinas (2002) c'est dans le visage que nous apercevons la nudité et la vulnérabilité du sujet, comme si c'était sa surface. Toujours dans le travail de Juliana Rojas le portrait est aussi l'Autre en devenir, celui qui attend dans l'ombre son tour pour apparaître; seule la lumière peut rétablir sa relation avec l'individuel. Dans le silence des ombres incontrôlées le portrait est sans visage. C'est le portrait qui invite la mort quand il apparaît dans la lumière en y montrant l'incommensurabilité du sujet absent, ses possibilités infinies d'arrêter d'être (Nancy, 2006). Le visage ici suggère les traits de quelqu'un; autrement dit, l'Autre ne me précède ni ne me succède mais émerge de ma présence.

Des figures partiellement définies ne sont pas les référents d'une présence; l'image elle-même est une présence. Le portrait n'est ni dans l'image ni dans le regard mais dans le limbe relationnel; lorsque la lumière s'allume, s'allume aussi l'échec de reconnaître quelqu'un, sans loi ni détermination; des yeux, un nez, une bouche, tous dispersés, indéfinis, non objectivés et non représentés.

Comme le visage couvert des zapatistes².

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

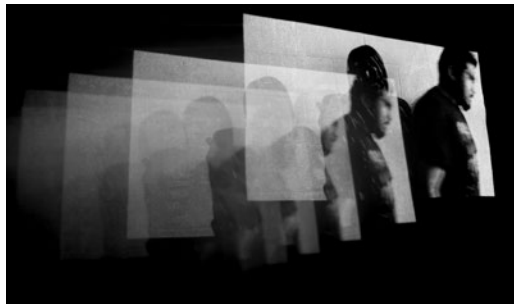
- Levinas, E. (2002). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Ediciones Sígueme, Espagne, Salamanca.
- Nancy, J-L. (2000). *Le regard du portrait*, Paris, Galilée.
- Nancy, J-L. (2006). *La mirada del retrato*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*, Argentina, Bordes Manantial.
- TVE (Télévision espagnole). (2013). « Velázquez, documentaire télévisé. Entretien avec Francis Bacon. »

2 Au Mexique, on considère le mouvement zapatiste comme une expérience de transformation sociale et politique radicale.

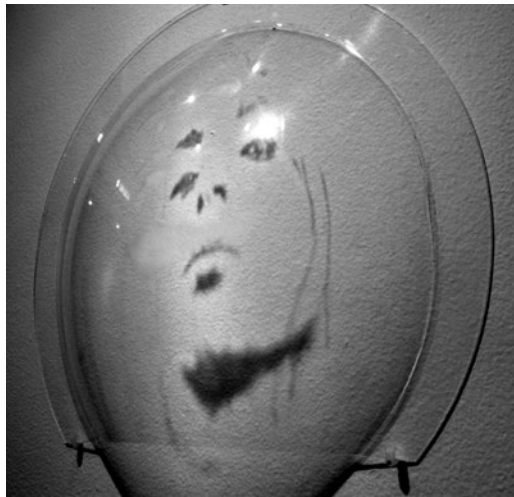
IMAGES



Omar Jaimez Rew (2011). *El doble*, fotografía digital.



Javier Martínez Álvarez (2015). *Soy*, video-performance y video-instalación.



Juliana Rojas (2016). *Sostener la ausencia*, instalación.

Actos performáticos del cuerpo en la literatura

Por Cynthia ORTEGA SALGADO

*Pensar es siempre seguir una línea de brujería.
[...] Y es que uno no piensa sin convertirse en otra cosa, en algo que no
piensa, un animal, un vegetal, una molécula, una partícula, que vuelven al
pensamiento y lo relanzan.*

Gilles Deleuze (p.46)

1. CUERPO “APROPIACIÓN SIN LEGITIMACIÓN”

Crece, se alarga, se expande y contrae, se enco-
ge, se arruga. Decece y vuelve a las condicio-
nes de su nacimiento, se llena de movimientos
involuntarios, el pelo se cae, la columna se en-
corva, los ojos se nublan, las manos se entu-
men. Se tiene la idea de que el cuerpo nos pertenece
y ejecuta órdenes, excepto cuando falla y se enfer-
ma. Según Jean Luc Nancy

...“mi cuerpo” indica una posesión, no una
propiedad. Es decir, una apropiación sin legiti-
mación. Poseo mi cuerpo, lo trato como quiero,
pero a su vez él me posee: me tira o me moles-
ta, me ofusca, me detiene, me empuja, me re-
chaza. Somos un par de poseídos, una pareja
de bailarines endemoniados (Nancy, 2010: 23).

El cuerpo es susceptible de leerse en formas, colo-
res, texturas, manchas o protuberancias. Cada cuer-
po es una narración de dónde ha estado y qué lo ha
atravesado; cuerpo-índice, cuenta el camino. Más
allá de sus asombrosas transformaciones biológicas,
el cuerpo decide hacer metamorfosis, devenir otra
cosa, se imagina fuera de sí y cambia. Esto ha sido
identificado por autores como Michel Serres o Gilles
Deleuze y Félix Guattari. El primero dice: “...me pare-
ce que voy a comprenderte mejor si empiezo por tus
pasiones, tu cólera de tigresa, tu pereza de tierra, tu
orgullo de montaña, tu ternura de reptil y si te mues-
tro mi quemadura y mi lentitud de secoya me vas a
comprender...” (Serres, 2011: 67). El autor refiere en

todo momento a las potencias del cuerpo,¹ desde la
magia de las fábulas a la libertad del movimiento y
logra pensar fuera de la ontología antropocéntrica,
para imaginar otras posibilidades de existencia.
Por su parte, Deleuze y Guattari colocan el devenir
con el animal a partir de la rata cantora en Franz
Kafka, las tortugas en D.H. Lawrence o las ballenas
en Herman Melville, sobre ésta última señalan “el
capitán Achab tiene un devenir-ballena irresistible...
y pasa directamente por una alianza monstruosa
con el Único, con el Leviatán, Moby-Dick” (Deleuze,
2000: 249). Tomando dichas lecturas como iniciá-
ticas, no sería complicado considerarnos fuera del
arnés de costillas y transformar el cuerpo a uno sin
huesos, cubierto de pelo o escamoso.

2. CUERPO Y METAMORFOSIS

Metamorfosis, capacidad de transformación de una
forma. La flora y la fauna están plagadas de ellas, los
animales las padecen “pero no las multiplican a vo-
luntad, mientras que nosotros gesticulamos al infi-
nito y hacemos muecas” (Serres, 2011: 63). El cuerpo
humano cambia conscientemente de configuración.

...acepta volverse pez esta mañana, para desli-
zarse bajo las pilas del puente, por aguas fuer-
tes, pero esta noche debe poder convertirse
otra vez en zorro, cuando busca y piensa, o en
saltamontes, si danza. Así que lee las fábulas,

1 “La libertad se define por el cuerpo y éste por el po-
tencial” (Serres, 2011: 64).

mi alma. El cuerpo despliega esas virtualidades antes que ella y se las enseña (Serres, 2011: 66).

La virtualidad, el ser desde lo posible, encierra, a manera de *aleph*, todos los mundos e inmiscuye al alma en un ambiente simulado, en una atmósfera de invención que recrea las condiciones de otro lugar; el cuerpo aquí imagina: piensa como imagen y la hace presente, es así como el cuerpo enseña al alma en la idea de Serres. Hay un conocimiento que no tiene que ver con el de la mente o la voluntad. Elijo tres ejemplos contundentes para señalarlo: la enfermedad, la ralentización y el movimiento. En la demencia senil o Alzheimer desaparece la memoria a corto plazo que primordialmente se relaciona con el lenguaje, cruzando por el desvanecimiento de los lazos parietales o la identidad, pero el cuerpo del sujeto no olvida, tiene un conocimiento que le es propio, hasta que llega la omisión mayor y el ser muere. Por otra parte, cualquier práctica de meditación exige detener o retardar la corporalidad, en el budismo zen para transformar al ser en algo, se interioriza con profundidad esta figura de manera que no solo está el pensamiento de sus características o su imagen, sino la honda comprensión de sus maneras y proceder. Por supuesto es arriesgado afirmar que un humano podría describir la vida de un pez o una planta, pero también lo es, juzgar imposible el presentir otra vida que no sea la propia. Se abre otro tipo de conocimiento a través de la ralentización. Finalmente, el movimiento, cuyo paradigma supremo es la danza. Se despliega en el escenario la forma en circulación, la intuición revelada en los estiramientos y contracciones. El conocimiento del cuerpo implica un regreso al instante, un aflorar del inconsciente, el movimiento puro del cuerpo conmueve y no hay otra cosa que se le asimile. Enfermedad, ralentización o movimiento: tres indicios de la potencia del cuerpo en el que se manifiesta otra voluntad, que va más allá de la controlable o calculable.

Nada es capaz de igualar los cambios biológicos del crecimiento, el embarazo o la vejez, pero todos ellos se ejecutan naturalmente, sin permiso, sin embargo ¿qué sucede en las metamorfosis decididas, cuando el cuerpo marca el conocimiento de un ritmo desconocido, cuando las manifestaciones de un

nuevo discernimiento son imposibles de detener, cuando estos se constituyen en actos definidos por y para la acción?

Reptil o topo, me entierro en los agujeros, negros y fríos, ya cadáver, pero también humus húmedo y roca seca de la madriguera o de la zapa donde los reúnen las raíces del árbol que también soy, pero todavía hierba y ratón, corteza y toro, abeja y gladiolo; gobio o lamprea, nado por las aguas fluyentes de los ríos; sábalo o salmón, los remonto hacia la fuente o descendiendo al mar, pero, ondulando, los acompaño con mi cabellera viscosa de algas verdes, por el fondo, y con mis fluidos voy a sus confluente mezclados: turbulencia aérea y saltos de brisa, llevo a águilas y buitres, pero, en las horas de inteligencia, planeo, alto, sobre mis pares de alas, golondrina o alondra, o, halcón mochete, revoloteo en el lugar atento a una presa baja, para agarrar con mis zarpas; fuego de Dios, lengua de fuego, espíritu abrasador, rama ardiente y salamandra, llameo desde mi nacimiento, hasta que un pequeño montón de cenizas, pesadas y mojadas, vaya a fundirse en la roca y la arcilla para nutrir a los gusanos de tierra, o perderse, ligeras, elementales, volantes, por los flujos del océano o las napas transparentes del viento. Inmóvil como flora, vivo y fauna, primordial en cuanto elemento, finito y pies mantenidos en un lugar, tórax ampliado al horizonte, cabeza nube y luz, neuronas que vuelan por el vasto universo, montaña estrellada, poros que tiritan en el rincón del fuego, contraído, dilatado, denso y escaso, disuelto, líquido y forjado por el martillo y el brasero de la metamorfosis, no soy nada más que las otras cosas, más los otros hombres del mundo. Entonces, y sólo entonces, comprendo (Serres, 2011: 67).

3. ARLEQUÍN

Un rey disfrazado con una túnica de rombos, retazos brillantes, opacos; tigrescos, hechos de encaje; pobres o majestuosos; rojo carmín, azul cobalto, todos están ahí, unidos por diferente hebra, remendados según la ocasión, el tejido narra la circunstancia en la que fue engarzado. Así, arlequín deja entrever

su paso por el mundo, de todos los caminos ha tomado un fragmento que porta en su ropaje: un pedazo de paisaje, de aromas, de lenguas; danza de otros que se ha fijado en la densidad y en el color de los hilos de la vestimenta. Así, según la historia de Michel Serres, cuando la audiencia pregunta qué ha aprendido en los viajes, éste responde algo así como “nada que no haya visto en esta misma tierra, que no se encuentre aquí mismo”, y dice la verdad. En los mantos del traje hay una paradoja, una a una son distintas las fibras, los matices, las formas y vistas, pero al dejarse entrever, al intercalarse, comienzan a parecerse, a ser la misma tela. Cada pieza es en sí misma distinta, pero por aparecer modular y sucesivamente, la separación se aplana.

Él es una cebolla viviente, capa sobre capa muestra una piel que emula la anterior, que desordenada, exhibe la apariencia de la precedente. Este andamiaje es una suerte de memoria que se reescribe y no para de editarse. Dependiendo del modo y el lugar en que se mire, la lectura cambia. La estrategia de arlequín es que velo sobre velo, se muestra y se esconde, despista al que trata de obtener una figura completa y acabada. Se camuflajea en la mimesis, la tela a rombos es una trampa para que nadie sepa lo que ve, según el caso, la figura se guarda y se protege, “...se deja presumir, pero no identificar” (Cangi, 2011: 13).

A cada inflexión, arlequín cambia.

Más adelante en la historia, cuando al fin cae el último trapo y queda aparentemente desnudo,² como pintura sobre la piel, los rombos de tela continúan visibles. Arlequín ha interiorizado el traje, no hay espacio entre lo que porta y él mismo, los patrones se han adherido, la dermis está infectada. Este tramado vive no solo fuera del cuerpo, sino que por dentro hallaríamos la piel horadada, un cariado grueso hecho de músculos y sangre. Si arlequín se volteara el cuero encontraríamos las formas romboides; el traje lo infringió, lo transgredió. La piel es el *medium* de traspaso, conecta exterior e interior. “...auténtica extensión expuesta, completamente orientada al afuera al mismo tiempo que envoltorio del adentro...” (Nancy, 2010: 32). No se distingue hasta dónde es hombre o mujer, si es ángel o dra-

2 Aunque nunca está desnudo en el sentido de estar expuesto.

gón, y se concluye que arlequín es un monstruo “...una esfinge, un animal y una doncella. Cuerpo compuesto y mezclado –hermafrodita y quimera–, donde la carne y la sangre de la “envolvente” se confunden con el traje de tela o piel” (Cangi, 2011: 9).

Como acto final, queda en su cuerpo una túnica blanca, un revestimiento que, aparentemente, ha jalado el espectro de colores y se ha convertido en uno que los sintetiza a todos. En este acto performático, arlequín se vuelve un lienzo neutro que ha absorbido los retazos, en una suerte de *continuum*, los fragmentos se miran intercalados y en el movimiento tienen la posibilidad de ser cualquier color. El arlequín se ha vuelto luz.

El cuerpo, al igual que las inagotables túnicas, está hecho de una serie de estratos imbricados, que se separan sólo artificialmente. En la armadura ósea, el conjunto de músculos, la malla sanguínea, la urdimbre nerviosa, el cuerpo no se agota, se trata de “...una colección de colecciones...” (Nancy, 2010: 23). Estos mantos, igual que los de arlequín, son depositarios de un tipo particular de memoria, en ellos la experiencia se encarna y se hace visible. Afirma Serres:

Antes que cualquier técnica de almacenamiento y transporte de signos, el cuerpo era el soporte de la memoria y la transmisión. Nuestros ancestros no leían papeles, sino el cuerpo mismo. Esopo y su vida son sus fábulas, o mejor aún: el cuerpo de las fábulas detalla el cuerpo vital de Esopo. Como Sócrates, en cuyo cuerpo Platón descifra la sabiduría de sus enseñanzas... Tal vez el ejemplo más radical sea Diógenes, aquel que hizo de la piel, de sus harapos y su tonel una filosofía vital escrita en la carne y su “envolvente” (Serres, 2011: 16).

Un ejemplo literario de escritura sobre el cuerpo está en *El hombre ilustrado* de Ray Bradbury. En la obra, él es dibujado por una mujer del futuro y, en consecuencia, aquel que contemple sus tatuajes lo hará de los acontecimientos por venir. En ese peculiar hombre “Había prados amarillos y ríos azules, y montañas y estrellas y soles y planetas, extendidos por el pecho... como una vía láctea” (Bradbury, 1951: 4). Su piel, susceptible a la mágica escrituración de

la bruja, daba forma a lo que estaba por ocurrir. Él prefería no mirarse, pero no así los que halló en su camino, el cuento narra las veces en que uno decidió echar un vistazo y encontró que “Los colores ardían en tres dimensiones. Eran como ventanas abiertas a mundos luminosos. Aquí, reunidas en un muro, estaban las más hermosas escenas del universo... Era el trabajo de un genio; una obra vibrante, clara y hermosa” (Bradbury, 1951: 4). Si divisáramos más despacio los rombos de arlequín, miraríamos las escenas en su piel; un espacio u otro señalarían con la misma cantidad de detalle, las relaciones corporales con el entorno. La performatividad se encuentra en el despliegue de ropajes del mimo y en las figuras que circulan y del hombre ilustrado, “Cada una es un cuento. Si usted las mira atentamente unos pocos minutos, le contarán una historia. Si las mira tres horas, las narraciones serán treinta o cuarenta, y usted oírás voces, y pensamientos” (Bradbury, 1951: 5). El cuerpo, al igual que una hoja con la tinta, padece lo que lo escribe. Nancy lo escribe bellamente “El cuerpo, la piel: todo el resto es literatura anatómica, fisiológica y médica. Músculos, tendones, nervios y huesos, humores, glándulas y órganos son ficciones cognitivas” (Nancy, 2010: 32).

Si nos concentramos en el cuerpo y su transformación, como la reunión de formas distintas de ser, la literatura es un espacio donde esto ocurre sin cesar. “Se podría estar tentado de decir que sí, en la filosofía, jamás ha habido cuerpo (que no sea del espíritu), en la literatura en cambio sólo habría cuerpos...” (Nancy, 2003: 55), cuerpos acuosos, desmembrados, espectrales, amorosos, tornasolados. El cuerpo de ráfagas luminosas de Ray Bradbury (El hombre ilustrado), el cuerpo planetario de Stanislaw Lem (Solaris) o el cuerpo animal de Paul Auster (Tombuctú) o Franz Kafka (Metamorfosis), en este último, Gregorio sobrepasa su cometido de escarabajo y se repliega a lo mínimo, determina su encierro en un cuarto y, así, su destino.

4. GREGORIO-ESCARABAJO

Si un acto performático es una manera de habitar y afectar el mundo, ¿cómo pudo Gregorio Samsa haberlo hecho desde su cuerpo simplón de viajante comercial? ¿Por qué él, un hombre común que mantenía a sus padres y hermana amaneció tumbado en

su cama sin piernas ni brazos, mas convertido en un “monstruoso insecto”? (Kafka, 2009: 131). El gran escarabajo vivía encerrado en su cuarto y por el polvo y la suciedad, el ama de casa creía que era un escarabajo pelotero. Gregorio tradujo todas sus emociones humanas a subjetivaciones animales, el relato relaciona las alteraciones del hombre con los movimientos del escarabajo: detenerse, caminar de prisa o lentamente, subir al techo. Gregorio-escarabajo ejecuta, a medida que habita el cuerpo crujiendo, actos performáticos. Él era condescendiente con su familia, apreciaba la música, estaba enamorado del violín de su hermana, las emociones recorrían su cuerpo insectoide. Al principio, se sentía extraño, se golpeaba continuamente la cabeza, tenía grandes dificultades para voltearse, pero después “...naturalmente dominaba su cuerpo de una forma muy distinta a como lo había hecho antes y no se hacía daño...” (Kafka, 2009: 161).

Gregorio se hizo uno con su nueva corporalidad animal “Le gustaba especialmente permanecer colgado del techo; era algo muy distinto a estar tumbado en el suelo; se respiraba con más libertad; un ligero balanceo atravesaba el cuerpo” (Kafka, 2009: 160).

Poco a poco dejó de comer y murió.

5. PALABRAS FINALES

Todas las transformaciones ocurren en un mismo lugar, el cuerpo, pero se alteran en su diferenciación. Serres afirma “no soy nada más que las otras cosas... Entonces, y sólo entonces, comprendo”, tiene un cuerpo traspasado por potencias que lo superan. Arlequín dice “nada que no haya visto en esta misma tierra, que no se encuentre aquí mismo”, aquí mismo significa en sí mismo, en las relaciones experienciales que ha hecho dentro de sí. Sostiene Bradbury “reunidas en un muro, estaban las más hermosas escenas del universo...” reunidas en mí, porque soy parte de él y de su materia estoy hecho.

El cuerpo que soy, existe en la medida del cuerpo que imagino.

El cuerpo es al tamaño de sus relaciones.

REFERENCIAS

Agamben, G. (2006) *Lo abierto*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.

- Bradbury, R. (1951) *El hombre ilustrado*.
Disponible en: [http://www.ict.edu.mx/
acervo_hermeneutica_ray_El%20hombre%20
ilustrado%20Ray%20Bradbury.pdf](http://www.ict.edu.mx/acervo_hermeneutica_ray_El%20hombre%20ilustrado%20Ray%20Bradbury.pdf)
- Cangi, A. (2011) “Escribir el cuerpo: indicios,
querellas y variaciones” en M. Serres *Variaciones
sobre el cuerpo*, FCE, Buenos Aires.
- Deleuze, G. y F. Guattari (2000) *Mil Mesetas*.
Capitalismo y esquizofrenia, Pretextos, Valencia.
- Kafka, F. (2009) *La metamorfosis y otros relatos*,
Cátedra, Madrid.
- Nancy, J.-L. (2003) *Corpus*, Arena Libros, Madrid.d
- Nancy, J.-L. (2010) *58 indicios sobre el cuerpo*, La
Cebra, Buenos Aires.
- Serres, M. (2011) *Variaciones sobre el cuerpo*,
FCE, Buenos Aires. [https://es.scribd.com/
doc/221643368/Serres-Michel-the-Troubadour-
of-Knowledge](https://es.scribd.com/doc/221643368/Serres-Michel-the-Troubadour-of-Knowledge)

Pratiques performatives du corps: le corps dans la littérature

Par Cynthia ORTEGA SALGADO

« Réfléchir suppose toujours suivre une ligne ensorcelée, [...]. On ne pense pas sans devenir quelqu'un d'autre, quelque chose qui ne réfléchit pas ; un animal, un végétal, une molécule, une particule qui retournent à la pensée pour la relancer [traduction]¹ ».

Gilles Deleuze (p.46)

APPROPRIATION ILLÉGITIME DU CORPS

Il grandit, s'élargit, s'étend et se contracte. Il rapetisse, se ride et retourne à son état de naissance. Il acquiert des mouvements involontaires, ses cheveux tombent, sa colonne vertébrale se courbe, son regard devient terne et ses mains s'engourdissent. Nous sommes certains que notre corps nous appartient puisqu'il se soumet à nos désirs et à nos commandements, sauf lorsqu'il tombe malade. Pour Jean-Luc Nancy (2010):

« « mon corps » équivaut à une possession non à une propriété, c'est-à-dire une appropriation illégitime. Je possède un corps et j'en fais l'usage que je veux mais en même temps il me possède; il me dérange et m'étouffe, il me tire et me pousse, il me détient et me rejette. Nous sommes un couple possédé, tels des danseurs endiablés [traduction]² » (p. 23).

1 NDT: traduction libre de « *Pensar es siempre seguir una línea de brujería. [...] Y es que uno no piensa sin convertirse en otra cosa, en algo que no piensa, un animal, un vegetal, una molécula, una partícula, que vuelven al pensamiento y lo relanzan* »

2 NDT: traduction libre de « *mi cuerpo* » indica una posesión, no una propiedad. Es decir, una apropiación sin legitimación. Poseo mi cuerpo, lo trato como quiero, pero a su vez él me posee: me tira o me molesta, me ofusca, me detiene, me empuja, me rechaza. Somos un par de poseídos, una pareja de bailarines endemoniados »

On peut « lire » le corps en observant ses formes, ses couleurs, ses textures ou ses taches et de ses protubérances. Chaque corps est une déclaration d'où il a été et de ce qu'il a dû endurer, c'est un corps-indices capable de raconter le chemin parcouru. Le corps, au-delà de ses surprenantes altérations biologiques, se transforme malgré lui ; sur cet aspect Michel Serres (2011) dit : « je te comprendrai mieux, me semble-t-il, si je commence par tes passions, par ta colère de tigresse et ta paresse de terre, ton orgueil de montagne et ta tendresse de reptile. Si je te montre ma brûlure et ma lenteur de sequoia, tu me comprendras [traduction]³ » (p. 67). L'auteur fait référence ici à toutes les potentialités du corps⁴, de la magie des fables à la liberté de mouvement; c'est ainsi qu'il peut penser hors de l'ontologie anthropocentrique, ce qui lui permet d'imaginer d'autres possibilités d'existence. De leur côté, Deleuze et Guattari situent le devenir dans l'animal à partir du rat chanteur de Franz Kafka, des tortues de D. H. Lawrence ou bien des baleines d'Herman Melville; ils déclarent à ce propos « le capitaine Achab a un devenir-baleine irrésistible et il établit une alliance

3 NDT: traduction libre de « *...me parece que voy a comprenderte mejor si empiezo por tus pasiones, tu cólera de tigresa, tu pereza de tierra, tu orgullo de montaña, tu ternura de reptil y si te muestro mi quemadura y mi lentitud de secoya me vas a comprender...* »

4 « La liberté est définie par le corps et celui-ci par son potentiel [traduction libre par l'auteur de « *La libertad se define por el cuerpo y éste por el potencial* » (Serres, 2001, p. 64).

directe avec l'Unique, le Léviathan, Moby-Dick [traduction]⁵ » (Deleuze et Guattari, 2000, p. 249). Si nous prenions ces lectures comme initiatiques il ne serait pas compliqué de nous considérer libres de ce harnais d'os et de nous transformer en un invertébré couvert de poils ou d'écaillés.

CORPS ET MÉTAMORPHOSE

Dans la flore et la faune nous trouvons de centaines d'exemples de métamorphose comme capacité de transformation. Les animaux « ne la font pas à volonté alors que nous gesticulons à l'infini et faisons des grimaces [traduction]⁶ » (Serres, 2011, p. 63). Le corps humain change consciemment de configuration;

« ce matin il accepte d'être un poisson afin de glisser entre les piliers d'un pont poussé par des eaux puissantes mais ce soir, lorsqu'il sera nécessaire de réfléchir, il revêtira la peau d'un renard et s'il danse il deviendra sauterelle. Il faut donc lire les fables; le corps déploie ses virtualités avant même de les connaître [traduction]⁷ » (Serres, *op. cit.*, p. 66).

La virtualité, l'être en puissance enferme, tel un *aleph*, tous les mondes laissant l'âme dans une atmosphère d'inventions récréant les conditions d'un autre lieu. Le corps ici, imagine, pense une image et rend l'âme présente, selon Serres; c'est comme cela que l'âme apprend du corps. Il y aurait des connaissances qui n'ont rien à avoir avec la pensée ou la volonté. En voici trois exemples : la maladie, le ralentissement et le mouvement.

Dans le cas de la démence sénile ou de la ma-

ladie d'Alzheimer, la mémoire à court terme, qui est fortement liée au langage, disparaît, passant par l'oubli des liens familiaux ou même de l'identité propre du malade. Toutefois son corps n'oublie pas; en effet, il garde des connaissances qui lui sont propres jusqu'à la perte totale de la mémoire, puis la maladie l'emporte. Dans le cas du ralentissement, toute pratique de méditation exige d'arrêter ou au moins retarder la corporalité. Dans le bouddhisme zen, pour transformer l'être en quelque chose de différent on doit intérioriser profondément l'image d'une chose de telle manière qu'elle ne soit pas présente uniquement dans sa forme et ses caractéristiques mais aussi dans la complète compréhension de son essence et de ses propriétés. Il devient risqué de dire qu'un homme pourrait ainsi être capable de décrire la vie d'un poisson ou d'une plante et de croire qu'il serait impossible que ce même homme puisse pressentir une vie autre que la sienne. C'est ainsi qu'un autre type de connaissance s'ouvre à travers le ralentissement. Le mouvement enfin, dont le paradigme suprême est la danse où le corps se déplace sur scène en s'étirant ou se contractant. La connaissance du corps impose un retour immédiat à l'être; le fleurissement de l'inconscient, le mouvement pur du corps émeut et rien ne lui ressemble.

La maladie, le ralentissement et le mouvement, voilà trois états par lesquels le corps exerce sa volonté.

Il n'existe rien pour éviter les changements biologiques produits par la croissance, la grossesse ou le vieillissement et tous ces changements s'effectuent naturellement. Cependant, que se passe-t-il quand il s'agit d'une métamorphose décidée et que le corps est l'objet d'un discernement qui lui fait subir des actes pour et par l'action ?

« Reptile ou taupe, je m'enterre dans les trous noirs et froids, je suis un cadavre mais également de l'humus humide et la roche sèche de la tanière où se réunissent les racines de l'arbre que je suis aussi. Je suis l'herbe et la souris, l'écorce et le taureau, l'abeille et le glaïeul ; gobie ou lamproie je nage dans les eaux des rivières, alose ou saumon je les remonte vers la source ou descends dans la mer, ondulant je les accompagne, mes cheveux d'algues vertes dans le fond

5 NDT: traduction libre de « *el capitán Achab tiene un devenir-ballena irresistible... y pasa directamente por una alianza monstruosa con el Único, con el Leviatán, Moby-Dick* »

6 NDT: traduction libre de « *pero no las multiplican a voluntad, mientras que nosotros gesticulamos al infinito y hacemos muecas* »

7 NDT: traduction libre de « *acepta volverse pez esta mañana, para deslizarse bajo las pilas del puente, por aguas fuertes, pero esta noche debe poder convertirse otra vez en zorro, cuando busca y piensa, o en saltamontes, si danza. Así que lee las fábulas, mi alma. El cuerpo despliega esas virtualidades antes que ella y se las enseña* »

et avec mes fluides je me dirige aux confluent
 mélangés : turbulence aérienne et sursauts de
 brise, j'amène des aigles et des vautours mais
 pendant mes heures d'intelligence je plane haut
 avec mes grandes ailes, hirondelle ou alouette,
 faucon pèlerin je voltige attentif à une proie
 basse pour l'attraper avec mes griffes ; feu de
 Dieu, langue au feu, esprit étreint, branche ar-
 dente et salamandre je crache du feu dès ma
 naissance jusqu'à un tas de cendres, lourdes et
 mouillées se fond dans le rocher et l'argile qui
 nourrira les vers de terre ou se perdra ; cendres
 légères, élémentaires, volantes, par les flux de
 l'océan ou des nappes transparentes du vent.
 Immobile comme la flore et la faune, primor-
 dial en tant qu'élément, fini et pieds sur terre,
 le thorax ouvert à l'horizon ; tête, nuage et lu-
 mière, neurones qui s'envolent dans le vaste
 univers, montagne étoilée, pores qui tremblent
 au coin d'un feu contracté, dilaté, dense et peu
 abondant, liquide et forgé par le marteau et dans
 le foyer de la métamorphose ; je ne suis rien
 d'autre que les autres choses et les hommes du
 monde, ce n'est qu'à ce moment-là alors, que je
 comprends [traduction]⁸» (Serres, *op. cit.*, p. 67).

8 NDT: traduction libre de « *Reptil o topo, me entierro en los agujeros, negros y fríos, ya cadáver, pero también humus húmedo y roca seca de la madriguera o de la zapa donde los reúnen las raíces del árbol que también soy, pero todavía hierba y ratón, corteza y toro, abeja y gladiolo; gobio o lamprea, nado por las aguas fluyentes de los ríos; sábalo o salmón, los remonto hacia la fuente o desciendo al mar, pero, ondulando, los acompaño con mi cabellera viscosa de algas verdes, por el fondo, y con mis fluidos voy a sus confluentes mezclados: turbulencia aérea y saltos de brisa, llevo a águilas y buitres, pero, en las horas de inteligencia, planeo, alto, sobre mis pares de alas, golondrina o alondra, o, halcón mochete, revoloteo en el lugar atento a una presa baja, para agarrar con mis zarpas; fuego de Dios, lengua de fuego, espíritu abrasador, rama ardiente y salamandra, llameo desde mi nacimiento, hasta que un pequeño montón de cenizas, pesadas y mojadas, vaya a fundirse en la roca y la arcilla para nutrir a los gusanos de tierra, o perderse, ligeras, elementales, volantes, por los flujos del océano o las napas transparentes del viento. Inmóvil como flora, vivo y fauna, primordial en cuanto elemento, finito y pies mantenidos en un lugar, tórax ampliado al horizonte, cabeza nube y luz, neuronas que vuelan por el vasto universo, montaña estrellada, poros que tiritan en el rincón del fuego, contraído, dilatado, denso y escaso, disuelto, líquido y forjado por el martillo y el brasero de la metamorfosis, no soy nada más que las otras cosas, más los otros hombres del mundo. Entonces, y sólo entonces, comprendo »*

ARLEQUIN

Un roi vêtu d'une tunique à losanges, des morceaux de tissu brillants, opaques, fauves, en dentelle ; rouge, bleu, toutes les couleurs y sont unies par des fils différents, tous cousus selon l'occasion. Chaque morceau de tissu raconte les circonstances dans lesquelles il a été ajouté. C'est comme cela qu'Arlequin entrevoit son passage dans le monde: de chaque endroit il a ramassé un bout de paysage, de parfum, de langue, de danse; le tout fixé dans l'étoffe de son habit. Ainsi, selon ce que rapporte Michel Serres (2011), quand l'audience lui demande ce qu'il a tiré des voyages, il répond: « *rien qui n'aurait déjà été vu sur cette terre, rien qui ne puisse se trouver ici-même [traduction]⁹* » (Serre, 2010) ; et il dit vrai. Dans le tissu de la tunique se trouve un paradoxe: chaque morceau est constitué de matière et de motif uniques mais quand on regarde l'ensemble, la répétition régulière des motifs atténue les différences et donne l'illusion d'un même tissu.

Arlequin est un oignon vivant; chacune de ses pelures découvre une peau qui révèle la précédente; sa vie se réécrit et son histoire offre plusieurs lectures selon la manière et le lieu d'où on l'observe. La stratégie d'Arlequin consiste à se cacher et à se dévoiler. C'est ainsi qu'il réussit à tromper celui qui cherche à voir en lui une figure complète et terminée, il se sert du mimétisme des losanges de son habit pour se protéger, « il se montre mais ne permet pas de se faire identifier [traduction]¹⁰ » (Cangi, 2011, p. 13). A chaque inflexion Arlequin change.

Plus tard dans l'histoire, lorsque tombe la dernière couche de tissu, Arlequin semble nu¹¹, mais les formes les losanges, comme des traces de peinture, restent visibles sur sa peau. Arlequin a intériorisé l'habit; il n'y a plus de distinction entre lui-même et ce qu'il porte; les motifs ont envahi son derme. Cette trame se trouve non seulement hors de son corps mais jusqu'à l'intérieur, dans l'épaisseur même de sa chair. La peau « authentique extension

9 NDT: traduction libre de « *nada que no haya visto en esta misma tierra, que no se encuentre aquí mismo »*

10 NDT: traduction libre de « *se deja presumir, pero no identificar »*

11 Il apparaît nu mais jamais dans le sens d'être exposé.

exposée, complètement orientée vers l'extérieur et en même temps enveloppe de l'intérieur [traduction]¹² » (Nancy, 2010, p, 32) est un dispositif de transfert; elle connecte l'extérieur avec l'intérieur. On ne peut pas dire si Arlequin est homme ou femme, ange ou dragon, alors on conclut qu'il est un monstre, « un sphinx, un animal, une demoiselle. C'est un corps composé, hermaphrodite et chimère, où la chair et le sang se confondent avec ses vêtements de tissu ou de peau [traduction]¹³ » (Cangi, 2011, p.9).

Dans l'acte final Arlequin porte une seule tunique, blanche, une étoffe qui a neutralisé toutes les couleurs pour les synthétiser en une seule. Dans ce numéro performatif, Arlequin est devenu une toile qui a absorbé tous les tissus dans une sorte de continuum ; les fragments semblant intercalés mais en mouvement ils peuvent prendre n'importe quelle couleur; c'est ainsi qu'Arlequin est d'un coup devenu lumière.

Le corps et ses inépuisables tuniques sont faits d'une série de couches imbriquées qui ne se séparent que de façon artificielle. Avec sa charpente osseuse, ses muscles, son sang, ses nerfs, le corps ne s'épuise pas: il devient « une collection des collections [traduction]¹⁴» (Nancy, 2010, p, 23). Cette série de couches, comme celles d'Arlequin, garde une mémoire; avec elles l'expérience devient chair et se rend visible.

« Bien avant toute technique de stockage et de transport de signes, le corps était déjà le support de la mémoire et de la transmission. Nos ancêtres ne lisaient pas de papiers mais le corps même. Chez Ésope ses fables décrivent en détail son corps. Dans celui de Socrate, Platon déchiffre la sagesse de ses enseigne-

12 NDT: traduction libre de « *auténtica extensión expuesta, completamente orientada al afuera al mismo tiempo que envoltorio del adentro* »

13 NDT: traduction libre de « *una esfinge, un animal y una doncella. Cuerpo compuesto y mezclado –hermafrodita y quimera–, donde la carne y la sangre de la “envolvente” se confunden con el traje de tela o piel* »

14 NDT: traduction libre de « *una colección de colecciones* »

ments mais encore Diogène fait de sa peau une philosophie vitale écrite sur la chair et son «emballage»¹⁵ » (Serres, 2011, p, 16).

Un exemple littéraire d'écriture sur le corps se trouve dans *L'Homme illustré* de Ray Bradbury. Dans cette œuvre, un homme se fait tatouer intégralement par une vieille femme qui prédit l'avenir; en conséquence, celui qui contempera les tatouages pourra connaître l'avenir. Dans la peau de cet homme « il y a des prairies jaunes et des rivières bleues, des montagnes et des étoiles, des soleils et des planètes partout sur sa poitrine... telle la voie lactée [traduction]¹⁶ » (Bradbury, 1951 p, 4). Sa peau, sensible à la magie scripturale de la sorcière, donne vie à chacun des tatouages. Dans l'histoire, l'homme ainsi «illustré» préférerait ne pas se regarder mais ceux qui osaient le faire trouvaient que « les couleurs brûlaient en trois dimensions. C'était comme des fenêtres ouvertes vers des mondes illuminés. Là, dans un mur il y avait les scènes les plus merveilleuses de l'univers... il s'agissait de l'œuvre d'un génie, d'une œuvre claire et belle [traduction]¹⁷ » (Bradbury, *Ibidem*, p, 4). Si nous regardions de plus près les losanges de l'habit d'Arlequin, nous pourrions repérer différentes scènes sur sa peau; chaque espace nous montrerait en détails le rapport charnel qu'il entretient avec ce qui l'entoure. La performativité se trouverait dans le déploiement des vêtements d'Arlequin ainsi que dans les figures qui circulent sur *L'homme illustré*. « Chaque figure

15 NDT: traduction libre de « *Antes que cualquier técnica de almacenamiento y transporte de signos, el cuerpo era el soporte de la memoria y la transmisión. Nuestros ancestros no leían papeles, sino el cuerpo mismo. Esopo y su vida son sus fábulas, o mejor aún: el cuerpo de las fábulas detalla el cuerpo vital de Esopo. Como Sócrates, en cuyo cuerpo Platón descifra la sabiduría de sus enseñanzas... Tal vez el ejemplo más radical sea Diógenes, aquel que hizo de la piel, de sus harapos y su tonel una filosofía vital escrita en la carne y su “envolvente”* »

16 NDT: traduction libre de « *Había prados amarillos y ríos azules, y montañas y estrellas y soles y planetas, extendidos por el pecho... como una vía láctea* »

17 NDT: traduction libre de « *Los colores ardían en tres dimensiones. Eran como ventanas abiertas a mundos luminosos. Aquí, reunidas en un muro, estaban las más hermosas escenas del universo... Era el trabajo de un genio; una obra vibrante, clara y hermosa* »

est un conte. Si vous les regardez attentivement quelques minutes elles vous raconteront une histoire. Si vous les regardez trois heures il y en aura trente ou bien quarante et vous entendrez alors des voix et des pensées [traduction]¹⁸ » (Bradbury, *op. cit.*, p. 5). Le corps, telle une feuille tachée d'encre, ressent ce qui s'écrit sur lui. Dans les mots de Nancy, « le corps, la peau, tout le reste est une littérature anatomique, philosophique et médicale. Les muscles, les nerfs et les os, les humeurs, les glandes et autres organes sont des fictions cognitives [traduction]¹⁹ » (Nancy, 2010, p. 32).

Si nous nous concentrons sur le corps et ses transformations comme étant l'union de formes distinctes de l'être, c'est dans la littérature que nous trouverions la possibilité de plusieurs corps, des corps aqueux, démembrés, spectraux, amoureux, chatoyants (Nancy, 2003). Entre autres exemples, nous pouvons parler du corps illustré de Ray Bradbury, du corps planétaire de Stanislas Lem (*Solaris*), du corps animal de Paul Auster (*Tombouctou*) ou encore du corps-insecte de Frantz Kafka (*La Métamorphose*); dans ce dernier cas Gregor se retrouve un matin transformé en insecte; devant l'horreur de son apparence, sa famille le confine à sa chambre et détermine ainsi son destin. Désespéré, rejeté par son père et par sa famille tout entière, il cesse de manger et meurt ainsi, desséché, comme un vulgaire scarabée.

GREGOR LE SCARABÉE

Si un acte performatif représente une manière d'habiter et d'affecter le monde, comment Gregor Samsa a-t-il pu le faire avec son corps de simple voyageur de commerce? Pourquoi lui ? Pourquoi un homme ordinaire, qui s'occupait de ses parents et de sa sœur, s'est-il réveillé un jour, transformé en « monstre-in-

18 NDT: traduction libre de « *Cada una es un cuento. Si usted las mira atentamente unos pocos minutos, le contarán una historia. Si las mira tres horas, las narraciones serán treinta o cuarenta, y usted oírás voces, y pensamientos* »

19 NDT: traduction libre de « *El cuerpo, la piel: todo el resto es literatura anatómica, fisiológica y médica. Músculos, tendones, nervios y huesos, humores, glándulas y órganos son ficciones cognitivas* »

secte [traduction]²⁰ ? (Kafka, 2009, p. 131). Le gros scarabée enfermés dans sa chambre, dans la saleté et la poussière traduit toutes les émotions humaines en subjectivations animales ; le récit met en relation les altérations de sa condition humaine avec les mouvements du scarabée : marcher rapidement ou lentement, s'arrêter, monter au plafond. Gregor le scarabée exécute des mouvements performatifs au fur et à mesure qu'il s'approprie ce corps craquant. Il était condescendant avec sa famille, il adorait la musique, en particulier le violon de sa sœur et toutes sortes d'émotions parcouraient son corps d'insecte. Au début de sa transformation il se sentait bizarre, il se cognait la tête et éprouvait de grandes difficultés à retomber sur ses pattes mais un peu plus tard « il dominait tout naturellement son corps d'une façon complètement différente à celle d'avant sa transformation sans se faire du mal [traduction]²¹ » (Kafka, *op. cit.* p. 161).

À la fin du récit, Gregor ne fait qu'un avec sa nouvelle corporalité animale, « il appréciait surtout se pendre au plafond, une bien meilleure posture que celle de rester au sol. Au plafond il respirait mieux et un léger balancement traversait son corps [traduction]²² » (Kafka, *op. cit.*, p. 160).

EN CONCLUSION

Toutes les transformations se passent sur le même support: le corps. Toutefois, elles subissent différentes altérations. Serres (2011) explique « je ne suis que les autres choses... c'est alors seulement que je comprends [...] rien qui n'aurait déjà été vu sur cette terre, rien qui ne puisse être trouvé ici-même [traduction]²³ » (p.67); il possède un corps surpassé

20 NDT: traduction libre de « *monstruoso insecto* »

21 NDT: traduction libre de « *naturalmente dominaba su cuerpo de una forma muy distinta a como lo había hecho antes y no se hacía daño* »

22 NDT: traduction libre de « *Le gustaba especialmente permanecer colgado del techo; era algo muy distinto a estar tumbado en el suelo; se respiraba con más libertad; un ligero balanceo atravesaba el cuerpo* »

23 NDT: traduction libre de « *no soy nada más que las otras cosas... Entonces, y sólo entonces, comprendo [...] nada que no haya visto en esta misma tierra, que no se encuentre aquí mismo* »

par des potentiels; il se trouve ici-même c'est-à-dire, en soi-même grâce aux expériences qu'il a vécues. Bradbury (1951) ajoute « là, dans un mur il y avait les scènes les plus merveilleuses de l'univers [traduction]²⁴ » (p.4) réunies sur moi parce que je fais partie de sa matière. En effet, le corps que je suis est à la mesure du corps que j' imagine.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Agamben, G. (2006). *Lo abierto*. Bs.As.: Adriana Hidalgo editora.

Bradbury, R. (1951). *El hombre ilustrado*. En ligne: http://www.ict.edu.mx/acervo_hermeneutica_

ray_El%20hombre%20ilustrado%20Ray%20Bradbury.pdf

Cangi, A. (2011). *Escribir el cuerpo: indicios, querellas y variaciones*. In: Serres, M.

Variaciones sobre el cuerpo. Buenos Aires: FCE

Deleuze, G. et F. Guattari, (2000). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.

Kafka, F. (2009). *La metamorfosis y otros relatos*. Madrid: Cátedra.

Nancy, J.-L. (2010). *58 indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: La cebra.

Nancy, J.-L. (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.

Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: FCE

24 NDT: traduction libre de « *reunidas en un muro, estaban las más hermosas escenas del universo* »

La datificación del cuerpo: Tecnologías biométricas, claves biopolíticas

Por Sofía SIENRA CHÁVEZ

La propuesta que esbozaré en el presente ensayo consiste en explorar el nacimiento y la constitución de ciertos mecanismos de medición del cuerpo y su relación con formas particulares de concebir al sujeto. El objetivo es indagar las relaciones entre técnica e ideología, fijando la atención no tanto en el dispositivo en sí, sino en la mentalidad que lo produce y sus consecuentes repercusiones en el espectro biopolítico.

En términos del cineasta Harun Farocki (2013), el centro de atención son las “imágenes operativas”, es decir aquellas que se enuncian desde una especie de neutralidad representativa: (Las imágenes operativas son) “imágenes que no están hechas para entretener ni para informar. Imágenes que no buscan simplemente reproducir algo, sino que son más bien parte de una operación” (p. 153).

Existiría un proceso mediante el cual el cuerpo se transforma en dato, y el comportamiento en estadística. Pero ¿cómo y por qué surge esta transformación? La idea que motiva este trabajo, consiste en que el estudio de las tecnologías biométricas puede contribuir a entender las formas de gobierno y control de las sociedades actuales.

Entonces, hagamos un breve repaso. La huella dactilar que hoy utilizamos es una síntesis de aquella práctica primitiva de la quiromancia que analizaba los dibujos en las manos, aunque pasaron algunos siglos antes que en occidente se comenzara a utilizar la dactiloscopia como sistema de identificación oficial. Antes de ello estaban vigentes disciplinas que hoy se consideran pseudocientíficas pero que en su momento contaron con amplia aceptación, incluso hasta mediados del siglo pasado.

Con la modernidad surgió la estadística, se regularizó el censo y se desarrollaron una gran cantidad de prácticas que tenían como fin medir. Sobre la medición de las personas tuvieron especial relevancia los médicos (etimológicamente destinados a medir) quienes a partir del siglo XVIII empezaron a

establecer índices y coeficientes de todo tipo.

La frenología tuvo su origen en los trabajos sobre anatomía y fisiología del cerebro realizados por Franz Joseph Gall durante la última década del siglo XVIII, y luego adoptada y ampliada por científicos de casi toda Europa. Esta teoría afirmaba la posible determinación del carácter y los rasgos de la personalidad, así como las tendencias criminales, basándose en la forma del cráneo y de las facciones.

Con aparatos particulares se analizaban las arrugas de la frente y protuberancias o depresiones en ciertas partes del cráneo. También se determinó al cerebro como el órgano de la mente y en él se localizaron las funciones específicas de la sensibilidad, la moral y la inteligencia. En 1892 un estudio frenológico indicaba el siguiente diagnóstico:

Individuo número 2: edad 24 años; temperamento sanguíneo; cabeza pequeña con predominio de las partes laterales; órganos de la inteligencia algún tanto desarrollados; el de la benevolencia extremadamente deprimido; los de la veneración, conciencia y circunspección pequeños, y los de firmeza de carácter y agresividad grandes (SIC) (Nofre, 2007, s.p.).

Mediante el estudio de la forma del cráneo y el cálculo del peso del cerebro se obtuvo una confirmación científica de la superioridad de los hombres caucásicos en comparación con las mujeres y los bárbaros.

La antropometría por su parte analizaba no solo el cráneo, sino una serie de características físicas que podían determinar el comportamiento criminal. Cesare Lombroso en *El hombre delincuente*, 1876 proponía una tipología, y afirmaba que los asesinos tienen mandíbulas prominentes y que los carteristas tienen manos largas. En el libro titulado *El delito, sus causas y remedios* postulaba que: “En realidad, para los criminales natos adultos no hay

muchos remedios: es necesario o bien secuestrarlos para siempre, en los casos de los incorregibles, o suprimirlos, cuando su incorregibilidad los torna demasiado peligrosos” (Lombroso, citado en Núñez, 2010, p. 92).

Alphonse Bertillon —médico y estadista— desarrolló el sistema de la antropometría descriptiva como un método para identificar individuos basado en registros detallados de catorce medidas del cuerpo. Asimismo, estandarizó las fotografías de identificación y las imágenes usadas como evidencia, en las cuales el fotógrafo debía hacer un registro frontal y lateral a los objetos y personas, modalidad que se mantiene hasta el presente.

Bertillon logró convencer a la policía francesa para que implementara su método, el cual contó con un éxito fugaz, debido al surgimiento paralelo de otra tecnología más efectiva y mucho menos aparatosa: la huella dactilar. Esta fue desarrollada por el colega de Bertillon y primo de Charles Darwin: Sir Francis Galton, quien también era antropólogo, psicólogo, meteorólogo, estadista, explorador y geógrafo, entre otras tareas vinculadas con la medición. La expansión de la dactiloscopia no sustituyó sin embargo, las teorías precedentes. Si bien la frenología se relativizó, quedaron impregnadas varias de sus ideas en la cultura popular, entre ellas la desarrollada por el propio Galton, denominada eugenesia (cuya etimología significa el buen origen) y que derivó en toda serie de medidas higienistas, desde las esterilizaciones forzadas, hasta genocidios de poblaciones enteras. En el prólogo de *El genio hereditario* Galton decía:

Me propongo mostrar en este libro que las habilidades naturales del hombre se derivan de la herencia, bajo exactamente las mismas limitaciones en que lo son las características físicas de todo el mundo orgánico. Consecuentemente, como es fácil lograr mediante la cuidadosa selección una raza permanente de perros o caballos dotada de especiales facultades para correr o hacer cualquier otra cosa, de la misma forma sería bastante factible producir una raza de hombres altamente dotada mediante matrimonios sensatos durante varias generaciones consecutivas (Galton, n.d.).

En definitiva, esta serie de doctrinas naturalistas y positivistas, que tomaban como eje condiciones biológicas, morfológicas y genéticas, se centraban en la capacidad de prevenir el declive de la humanidad, mediante la posibilidad de detectar a los criminales “antes” de que cometieran un delito. A fin de cuentas ¿Qué sería de la ciencia sin su capacidad de predecir un resultado?

Al respecto retomo un fragmento literario escrito por Giovanni Papini hace casi un siglo. En él, un abogado despotrica contra la inutilidad del sistema jurídico que castiga a culpables de delitos que ya se cometieron y no se pueden resarcir ni con penas económicas ni físicas, proponiendo implementar el proceso a los inocentes.

Hay en todas partes vagabundos notorios, desocupados desprovistos de rentas, seres coléricos, sanguinarios, recelosos, pródigos, fanáticos, pasionales. Todos los conocen y todos prevén que un día u otro acabarán mal (...) Si un hombre tiene una idea fija, si aquel otro cambia de oficio a cada estación, si éste es inclinado a la melancolía, a la suspicacia o al lujo exagerado, se puede estar seguro de que no tardarán mucho en cometer alguna vergonzosa o criminosa acción. (...) Llame a juicio a los iracundos, a los libertinos, a los haraganes, a los avaros; amonéstelos y si es preciso, castíguelos. (...) Debemos dejar de mirar los actos externos —simples consecuencias materiales de un estado de ánimo— y atender en cambio, a la conducta, a las opiniones, al género de la existencia, a los sentimientos y costumbres de todos los ciudadanos (Papini, 2005, p. 47).

Bajo estas elucubraciones obscenamente enunciadas parecen quedar expuestas ciertas formas del actual sistema biopolítico, basado en la vigilancia de toda la población, en todos los ámbitos. Ya no algunos. Ya no en determinadas ocasiones. Ya no los presuntos culpables. Todos, y en todo momento. En la intimidad, en las opiniones, en las nimiedades.

Como menciona Michel Foucault:

Administrar la población no quiere decir, sin más, administrar la masa colectiva de los fenó-

menos o gestionarlos simplemente en el nivel de sus resultados globales; administrar la población quiere decir gestionarla igualmente en profundidad, con delicadeza y en detalle (Foucault, 2007, p. 212).

Foucault se interesa por “el movimiento que hace aparecer a la población como un dato, como un campo de intervención”, e identifica un cambio en la forma de concebir el gobierno moderno cuyo objetivo se centrará en la administración y gestión de los cuerpos y en los cuerpos. El capitalismo adquire una lógica de poder particular, que Foucault desarrolla a través del concepto de “gubernamentalidad” (2007, p. 212).

Por «gubernamentalidad» entiendo el conjunto constituido por las instituciones, los procedimientos, análisis y reflexiones, los cálculos y las tácticas que permiten ejercer esta forma tan específica, tan compleja, de poder, que tiene como meta principal la población, como forma primordial de saber la economía política, y como instrumento técnico esencial, los dispositivos de seguridad (*Ibidem*, p. 213).

La apuesta consiste entonces en concebir que en el estudio de las tecnologías biométricas, las formas en que se registran, miden, clasifican y “datifican” los cuerpos, puede contribuir a entender las modalidades actuales del gobierno y vislumbrar tácticas de resistencia. Fijar nuestra atención en los dispositivos, los algoritmos, en la maquinaria científica, detenernos a “desconfiar de las imágenes” aparentemente neutrales y despolitizadas, nos permitirá, tal como menciona Didi Huberman (2013), sobre la obra de Farocki:

Elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo, elevar el propio enojo hasta el nivel de una obra. Tejer esta obra que consiste en cuestionar la tecnología, la historia y la ley. Para que nos permita abrir los ojos a la violencia del mundo que aparece inscrita en las imágenes (p. 35).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra Editores.
- Foucault, M. (2007). “La «gubernamentalidad»” en G. Giorgi y F. Rodríguez (comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida: Gilles Deleuze; Michel Foucault; Antonio Negri; Slavoj Zizek y Giorgio Agamben*, Buenos Aires, Paidós.
- Galton, F. (n. d.). “Hereditary talent and carácter” en F. Galton *Hereditary genius: an inquiry into its laws and consequences*. Disponible en: <http://www.mugu.com/galton/essays/1860-1869/galton-1865-hereditary-talent.pdf>
- Nofre, D. (2007). “Saber separar lo bueno de lo malo, lo cierto de lo incierto: La frenología y los médicos catalanes, c. 1840 – c. 1860” en *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. XI, núm. 248, Universidad de Barcelona. Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-248.htm>
- Núñez, V. (coord.) (2010). *Encrucijadas de la educación social. Orientaciones, modelos y prácticas*, Barcelona, Editorial UOC.
- Papini, G. (2005). *Gog. El libro negro*, México, Editorial Porrúa.

Un corps de données : technologies biométriques clefs biopolitiques

Par Sofia SIENRA CHÁVEZ

J'ai l'intention dans cet article d'explorer l'origine et le comment de certaines tendances biométriques du corps ainsi que leur relation avec l'idée que l'on se fait du sujet. L'objectif est de préciser la relation entre technique et idéologie du point de vue de celui qui s'en sert et de déterminer quelles en sont les conséquences dans le domaine biopolitique.

D'après le cinéaste Harun Farocki (2013), dans ce contexte, les images opératives deviennent le centre d'intérêt, c'est-à-dire, qu'elles se montrent comme neutres; elles « n'ont été créées ni pour distraire ni pour informer...elles ne font qu'une partie d'un tout opératif [traduction]» (p. 153).

Il pourrait exister un processus par lequel le corps se transformerait en données et le comportement en statistiques mais, comment et pourquoi cette transformation existerait-elle? L'étude des technologies biométriques pourrait-elle contribuer à comprendre les moyens de gouverner ainsi que le contrôle exercé par les sociétés actuelles ?

Il est utile de se rappeler que, grâce à la dactyloscopie, il a été possible d'identifier officiellement les personnes et de manière statistique, de mesurer les populations. Dans cet ordre d'idée, le travail des médecins s'est révélé très important à partir du 18e siècle, période où ils ont établi des indices et des coefficients de tous types. Les travaux en phrénologie de F. J. Gall, adoptés par plusieurs scientifiques en Europe, révélaient que le caractère et les traits de personnalité ainsi que les tendances criminelles pouvaient se déterminer à partir de la forme du crâne et des traits du visage.

En effet, avec des appareils spéciaux, les rides du visage étaient analysées mais aussi les protu-

bérances et les dépressions à certains endroits du crâne. Pour les chercheurs, le cerveau constituait un organe de l'esprit et ces pratiques leur permettaient de découvrir les fonctions spécifiques à la sensibilité, au moral et à l'intelligence.

En 1892 une étude phrénologique indiquait le diagnostic suivant:

« Individu numéro 2 : âgé de 24 ans, tempérament sanguin ; petite tête en particulier des côtés latéraux ; organes de l'intelligence peu développés, ceux de la bienveillance extrêmement dépressifs ; assez petits ceux de la vénération, la conscience et la circonspection mais grands ceux du fort caractère et de l'agressivité [traduction]²» (Nofre, 2007, n.p.).

A travers l'étude de la forme du crâne et le calcul du poids du cerveau, des scientifiques ont pu confirmer la supériorité des hommes caucasiens sur les femmes et les barbares.

À la même époque, l'anthropométrie analysait en outre une série de caractéristiques physiques pouvant déterminer le comportement criminel. Cesare Lombroso dans *L'homme criminel*, 1876, proposait une typologie et affirmait que les meurtriers présentaient des mandibules saillantes comme les pickpockets de longues mains.

Dans son livre *Le crime, causes et remèdes il écrit :*

« Dans la réalité, pour les criminels innés adultes il n'y a pas beaucoup de remèdes : il est indispensable les séquestrer pour toujours ou bien, les incorrigibles, les supprimer quand

1 NDT: traduction libre de «no están hechas para entretener ni para informar. Imágenes que no buscan simplemente reproducir algo, sino que son más bien parte de una operación »

2 NDT: traduction de «En realidad, para los criminales natos adultos no hay muchos remedios: es necesario o bien secuestrarlos para siempre, en los casos de los incorregibles, o suprimirlos, cuando su incorregibilidad los torna demasiado peligrosos »

leur incorrigibilité les rend trop dangereux »
(Lombroso, cité dans Nunez, 2010 p. 92).

Alphonse Bertillon, médecin et statisticien, a développé le système de l'anthropométrie descriptive comme une méthode pour identifier des individus selon les registres détaillés des mesures de quatorze régions du corps. Il a aussi standardisé les photographies d'identité ainsi que les images dites d'évidence pour lesquelles le photographe doit établir un registre des objets et des personnes, de côtés et de face, procédé qui est toujours utilisé aujourd'hui.

La police française, adeptes de la méthode Bertillon et de celle de Sir Francis Galton, la dactyloscopie, qui jouit d'un plus grand succès, n'a pas abandonné pour autant les apports de la phrénologie; en fait, plusieurs de ces théories sont restées ancrées dans la culture populaire, en particulier l'eugénique (gr. *eu*, bien, et *gennân*, engendrer) qui a donné accès à tout type de mesures hygiénistes, de la stérilisation forcée au génocide.

Dans la préface de *Hereditary Genius*, 1869, Sir Francis Galton écrit :

« Je tiens à montrer dans cet ouvrage que les habiletés naturelles de l'homme sont toutes dérivées de l'héritage avec les mêmes limites quand aux caractéristiques physiques du monde organique, par conséquent, tel comme il est possible d'améliorer une race de chiens ou de chevaux avec des facultés spéciales pour courir ou faire une autre chose, il est faisable de produire une race humaine hautement dotée par le biais de mariages sensés durant plusieurs générations consécutives [traduction]³ »(S. F. Galton, n.d., n.p.).

En définitive, cette série de doctrines natura-

3 NDT: traduction libre de «*Me propongo mostrar en este libro que las habilidades naturales del hombre se derivan de la herencia, bajo exactamente las mismas limitaciones en que lo son las características físicas de todo el mundo orgánico. Consecuentemente, como es fácil lograr mediante la cuidadosa selección una raza permanente de perros o caballos dotada de especiales facultades para correr o hacer cualquier otra cosa, de la misma forma sería bastante factible producir una raza de hombres altamente dotada mediante matrimonios sensatos durante varias generaciones consecutivas.*»

listes et positivistes dont leur ligne directrice sont les conditions biologiques, morphologiques et génétiques se concentrent dans leur capacité de prévention de la chute de l'humanité en détectant les criminels bien avant qu'ils aient commis de crimes. Tout compte fait, que deviendrait la science sans sa capacité à prédire un résultat ?

A ce propos, je voudrais citer un passage littéraire d'un siècle environ de Giovanni Papini ; un avocat s'y exprime contre le système juridique qui à son avis se prenait mal aux délinquants qui ne se corrigeaient, ni avec des sanctions économiques ni avec des châtements :

« Il y a partout des vagabonds flagrants, chômeurs dépourvus de loyers à payer, des êtres colériques, sanguinaires et jaloux, des prodiges, des fanatiques et des passionnels. Ils sont tous connus de tous et un jour ou un autre ils vont mal terminer [...]. Si un homme a une idée fixe, si un autre change de métier à chaque nouvel endroit, si un tel se penche à la mélancolie et un autre à la méfiance ou à l'abondance exagérée, il est sûr qu'ils ne tarderont pas à commettre une action honteuse ou bien criminelle [...]. Interpelez les irascibles, les libertins, les oisifs, les avares ; réprimandez-les et punissez-les si nécessaire. [...] Nous devons arrêter de regarder les actes externes, simples conséquences matériels d'un état d'âme, faire attention plutôt aux comportements, aux opinions, au genre de l'existence, aux sentiments et coutumes des tous les citoyens [traduction]⁴ »(G. Papini, 2005 p. 47).

4 NDT: traduction libre de «*Hay en todas partes vagabundos notorios, desocupados desprovistos de rentas, seres coléricos, sanguinarios, recelosos, prodigos, fanáticos, pasionales. Todos los conocen y todos prevén que un día u otro acabarán mal (...) Si un hombre tiene una idea fija, si aquel otro cambia de oficio a cada estación, si éste es inclinado a la melancolía, a la suspicacia o al lujo exagerado, se puede estar seguro de que no tardarán mucho en cometer alguna vergonzosa o criminosa acción. (...) Llame a juicio a los iracundos, a los libertinos, a los haraganes, a los avaros; amonéstelos y si es preciso, castíguelos. (...) Debemos dejar de mirar los actos externos –simples consecuencias materiales de un estado de ánimo– y atender en cambio, a la conducta, a las opiniones, al género de la existencia, a los sentimientos y costumbres de todos los ciudadanos »*

Derrière ces pensées indécemment énoncées nous reconnaissons des façons de faire du système biopolitique actuel qui prône la vigilance de toute la population, dans tous les domaines et à tout moment. Dans l'intimité, dans l'expression libre, dans les petites choses. Selon Michel Foucault, « Gérer la population n'est pas gérer la masse collective des phénomènes et des gestionnaires uniquement au niveau de leurs résultats globaux ; gérer la population veut dire la gérer au plus profond avec délicatesse et en détail [traduction]⁵ » (2007 p. 212).

Foucault s'intéresse à « ce qui fait paraître la population une donnée, un terrain d'intervention [traduction]⁶ » (ibid.) et il y identifie un changement dans la manière de voir le gouvernement moderne dont l'objectif est de gérer des corps dans les corps. Le capitalisme montre ainsi une logique de pouvoir spécifique qu'il nomme la gouvernementalité.

« La gouvernementalité est l'ensemble des institutions mais aussi des procédures, des analyses et des réflexions, des calculs et des tactiques qui permettent d'exercer cette contrainte spécifique et complexe qu'est le pouvoir sur la population, comme moyen de connaître l'économie politique et sur tout dispositif de sécurité, comme instrument technique essentiel [traduction]⁷ » (ibid. p. 213).

Le pari consiste alors à concevoir que, par l'étude des technologies biométriques, les façons

dont les corps sont enregistrés, mesurés, classés et datifiés auxquels on a attribué des données, puissent nous instruire sur la gouvernementalité et, par conséquence, sur les moyens d'offrir une résistance; porter attention aux dispositifs, aux algorithmes, à la machinerie scientifique; nous méfier des images en apparence neutres et dépolitisées. D'après Didi-Huberman (2013), cela nous permettrait d'élever notre pensée au niveau de la colère et d'élever cette dernière au niveau du travail, un travail qu'il faudra continuer à faire avec nos questions sur la technologie, l'histoire et la loi. Il faut que cela nous permette enfin d'ouvrir les yeux sur la violence du monde inscrite dans des images (p. 35).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra Editores.
- Foucault, M. (2007). « La gubernamentalidad » dans G. Giorgi et F. Rodríguez, Fermin (compilateurs), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida: Gilles Deleuze, Michel Foucault, Antonio Negri, Slavoj Žižek y Giorgio Agamben*, Buenos Aires, Paidós, p. 187-215.
- Galton, F. (1865). « Hereditary talent and character », dans F. Galton (1869). *Hereditary genius: an inquiry into its laws and consequences*, Macmillan's Magazine 12, Londres, Macmillan, <<http://www.mugu.com/galton/essays/1860-1869/galton-1865-hereditary-talent.pdf>> p. 157-166, 318-327
- Nofre, D. (2007). « Saber separar lo bueno de lo malo, lo cierto de lo incierto : La frenología y los médicos catalanes, c. 1840 – c. 1860 », dans *Scripta Nova Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Universidad de Barcelona, vol. XI, no 248, <<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-248.htm>>
- Núñez, V. (dir.) (2010). *Encrucijadas de la educación social. Orientaciones, modelos y prácticas*, Barcelona, Editorial UOC.
- Papini, G. (2005). *Gog El libro negro*, México, Editorial Porrúa.

5 NDT: traduction libre de « *Administrar la población no quiere decir, sin más, administrar la masa colectiva de los fenómenos o gestionarlos simplemente en el nivel de sus resultados globales; administrar la población quiere decir gestionarla igualmente en profundidad, con delicadeza y en detalle.* »

6 NDT: traduction libre de « *el movimiento que hace aparecer a la población como un dato, como un campo de intervención* »

7 NDT: traduction libre de « *Por «gubernamentalidad» entiendo el conjunto constituido por las instituciones, los procedimientos, análisis y reflexiones, los cálculos y las tácticas que permiten ejercer esta forma tan específica, tan compleja, de poder, que tiene como meta principal la población, como forma primordial de saber la economía política, y como instrumento técnico esencial, los dispositivos de seguridad* »

Tres artistas del cuerpo

Por José Luis VERA JIMÉNEZ

En el contexto actual del mundo parece que la imagen del cuerpo humano es solo un despojo que, postrado en su presentación fotográfica, inunda todos los resquicios cotidianos públicos e íntimos, sea ya en las publicaciones que desbordan los estancillos de la esquina o como palabra vociferante de los noticieros, es decir, la imagen de lo humano se anuncia como signo ineludible de este presente interminable de violencia real y simulada, donde la oscuridad de esa misma humanidad —amparada en una dinámica social incierta, cambiante, sin nada que la fije— deforma hasta el cansancio el estatuto, la congruencia de la corporalidad misma, sea ya física o como una simple idea.

Estos cuerpos que vemos a diario, mutilados, desgarrados, metamorfoseados en manchas, en residuos, en huellas perversas de lo que alguna vez fue carne y espíritu, en títulos siniestros de periódicos y pantallas, como una especie de anti avatar, o como esquemas de la impotencia, del miedo y de la indiferencia, muestran también una deformación de la mirada, un alejamiento de la imagen especular que también vemos a diario y establecen además una ruptura entre la conciencia que tenemos de nuestro propio cuerpo cotidiano y su significación social.

Estas visiones diarias reflejan el desapego acrítico con respecto al origen y las funciones vitales de la imagen, desarticulando las causas y los efectos que ese mismo espectro social permite y encubre: los mecanismos y los efectos monstruosos de los sistemas de poder —en distintos niveles— y las circunstancias que al reconstruirse permanentemente, regeneran también las condiciones propicias para que aflore lo más oscuro, lo más siniestro de nosotros mismos.

Estas imágenes parecen mostrar el estado permanente dentro de la vida diaria del *nefas*, ese término latino que define la transgresión de la ley divina, esa que ha permitido la configuración de lo humano, el distanciamiento con lo otro, que permite mantener,

aunque sea en términos prácticos, cierto equilibrio de identidades, personales y colectivas.

Esta destrucción del cuerpo y su comunicabilidad aniquiladora exacerba el odio colectivo como muestrario de las luchas de poder en todos los ámbitos, en todos los espacios y actividades ordinarias, donde, a decir de André Glucksmann: “...el odio es una sed fundamental de destruir, manifiesta un abismo a flor de tierra, a flor de piel, que no está de nosotros, sino en nosotros, alrededor de nosotros. Es una negatividad subversiva, radical, existente desde la raíz y demuestra su eficacia en la llamada insistente del caos primigenio” (2005, p. 56).

El odio parece representarse en esa abolición de la mirada como mecanismo de construcción del mundo para dar paso a configuraciones mediadas de ese mundo por razones de control, de conveniencia económica e ideológica, donde la razón no es entendida como reflexión sino como el dogma de la sinrazón, es decir, es la determinación de la furia llevada a su *praxis*, porque el odio, según Sartre, “es una fe impermeable a las razones y a la experiencia” (Glucksmann, 2005, p. 97).

Bajo esta lógica insana de la imagen naturalizada del cuerpo borroso, aniquilado, ¿dónde queda la conciencia inmediata del propio cuerpo, del cuerpo personal y a la vez del mundo?, esa que Merleau Ponty define —y que comparte con Husserl— “en la cual se postula la existencia de un tercer término entre lo psíquico y lo fisiológico, una tercera dimensión que corresponde a la existencia o a la conciencia-mundo” (Espinal-Pérez, 2011, p. 190), ese cuerpo fenomenológico donde “vivir corpóreamente en este mundo significa estar comprometido con él en una experiencia corpóreo-perceptiva-práctica” (Espinal-Pérez, 2011, p. 193).

Desde la discursividad artística, se han planteado posibles respuestas: se parte del propio cuerpo —de su reconfiguración real y simbólica— para mostrar lo mundano de éste como estrategia para

remarcar la violencia y el odio del mundo. Describo brevemente la vigencia de tres visiones artísticas de resistencia contra la enajenación de la imagen y su papel de mediador siniestro en la conformación del mundo a través de la mirada, donde ahora el propio cuerpo funge como mediador, como soporte y soportable carnosidad sujeto a manifestar su esencia centrada en su inmediatez, en su degradabilidad.

Desde el arte, el cuerpo es el medio para constituir y constituirse en el mundo, para manifestar esa idea de que “En el cuerpo se halla tanto al sujeto receptor como al mundo percibido” (Merleau Ponty, 1985, p. 91).

Tres cuerpos asumidos/contemplados como continentes del desprecio de sí mismo, con sus comentarios respectivos dirigidos al otro, al que lo hace ser/ver como cuerpo: la extracción del interior del sexo, del discurso feminista en el performance-video de Carole Schneemann; la mutilación/horadación de la boca (y por lo tanto del lenguaje, la negación de toda posibilidad de entrada primera al cuerpo) en una obra de David Wojnarowicz y; la mimesis del cuerpo/sujeto en el entorno íntimo cotidiano en la fotografía de Francesca Woodman.

Tres artistas norteamericanos cuya obra desarrollan en los años setenta y ochenta y cuyo legado se actualiza por la vorágine destructiva del cuerpo, donde las vicisitudes personales y sociales se abordan a través del uso del propio cuerpo.

El cuerpo desplegando su condición abyecta como medio artístico, aquel que, si tuviera un fin, un objetivo, sería el de ser operador permanente de las conveniencias culturales, cuestionador de los modos en que se establecen las reglas de convivencia y la idea de verdad, a partir de la negación u ocultamiento de otras verdades (como la violencia real cotidiana mostrada en las fotografías de los medios masivos de comunicación).

Lo abyecto es, según Julia Kristeva, aquello “que perturba la identidad, el sistema, el orden. Aquello que no respeta las fronteras, las posiciones, los roles” (J. Clair, 1980, p. 8)¹.

Lo abyecto, como estrategia artística, nos confronta con el concepto de odio. Si éste depara la pues-

ta en práctica de la transgresión por la transgresión, del daño como fin último, es decir el odio visto como la transgresión de un orden ficticio pero necesario que se fundamenta en la diferencia con los demás, la referencia a lo abyecto se remite entonces al cuestionamiento no de estas diferencias, entendidas quizá como valores humanos, sino más bien lo abyecto busca cuestionar en cómo éstos valores se reconfiguran perversamente en función de conveniencias, es decir es una herramienta para develar los dogmas convertidos en razones, a pesar de su presentación oscura que como imagen pudiera tener.

Trabajar con el cuerpo, explorarlo hasta en sus situaciones más abyectas es reflexionar sobre sus condiciones íntimas que generalmente no afectan colectivamente para la creación de esa imagen destruida y destructora del cuerpo.

Por lo tanto, el cuerpo se va a presentar como una maquinaria imaginante en diversas acciones para mostrar-ocultar el desorden de una imagen social del cuerpo a través del ocultamiento-exhibición, tanto literal como simbólicamente, de los elementos o materiales que refieren su condición vulnerable, vía lo abyecto, que de acuerdo a Jean Clair:

Abjicere, es lanzar lejos de sí, es arrojar. De donde la idea de bajar, de bajo, de arrojar, de desecho. El arte de la abyección sería el estado de un arte bajo, o más bien de un arte del desecho, un arte del resto cuando todo ha sido arrojado. Mejor que la tabla rasa de la vanguardia que pretendía quitar (quitar la mesa) el festín de los siglos, el arte de la abyección se interesa en lo que el cuerpo exuda cuando se fatiga, lo que deja escapar cuando está herido, o simplemente arroja cuando el alimento ha sido digerido. Abjicere, es también renunciar, en el sentido de renunciar a toda autoridad, abandonar, venir abajo el precio, a deshacerse (Clair, 1980, p. 25).

Las acciones físicas, devenidas en arte, establecen su propia manera de hablar, generan sus propias palabras.

¿Qué se hace con el cuerpo para iniciar este proceso de renuncia, de abandono, como una forma de comprometer a la mirada para que se reconozca

1 La cita textual es traducción libre de francés a español del autor.

su función expresiva, comunicativa del mismo? En principio, agilizar la forma del verbo como condensador del ejercicio del cuerpo en el espacio y demostrar el espacio violentado por el cuerpo y sus excreciones, o sea establecer esa dicotomía entre lo público y lo privado, es decir “ocultar/exhibir” como dos maneras de hacerse presente, de evidenciar la extrañez de nosotros mismos, de nuestra temporalidad anclada en la carne.

¿Para qué estas acciones?, ¿para qué, deliberadamente, exponer al cuerpo a esos artilugios del lenguaje y hacerlos verbo, es decir, encarnación de ellas?

En principio, para manifestar, a través de recorrer su diversidad de significados, la posible polaridad del cuerpo: lo íntimo-privado y lo público: el cuerpo que se encierra en sí mismo y el cuerpo nombrado a partir de ser visto por el otro: exhibir como lucir, como ostentar, como exponer, hacerse público; sujeto a las diferentes miradas, a las diversas verdades posibles; ocultar como esconder, tapar, disfrazar, encubrir (cubrirse de las miradas de otros), el cuerpo se cubre entonces a las verdades personales de los otros, es decir, el cuerpo al ocultarse, tiene que ver más con las discursos o invenciones de verdad de cada quien: el cuerpo se inventa.

Si creemos que el cuerpo es un cuerpo expresivo que, en principio “...expresa la existencia, de igual manera que la palabra expresa el pensamiento (...) el cuerpo expresa la existencia y la existencia se realiza en el cuerpo” (Espinal-Pérez, 2011, p. 212), entonces este exhibir/ocultar del cuerpo se presenta como la manera para aproximarse a una concepción práctica cotidiana del cuerpo en busca de su concepción más inefable, inaprensible, innombrable.

De esa concepción inmediata del cuerpo al que le echamos alimentos, líquidos, sustancias de todo tipo innecesarias, que lo lavamos, aseamos, tallamos, acariciamos, cargamos, que se mueve, que carga, que come, se retrae, reposa, es agredido, que nos soporta y soportamos, también podemos cargarlo de sentidos para develar sus aspectos más difíciles de nombrar.

Y lo innombrable tiene que ver con todo lo que genera la experiencia de su condición exterior física y que se nos escapa: la condición práctica tiene su contraparte, fisiológicamente verificable, molesta y monstruosa; la acción simple que desencadena,

inevitablemente, su reacción o consecuencia: la defecación. La exhalación de lo que ya no nos pertenece, el riesgo del sueño entrando en las profundidades de la nada, de la oscuridad del cuerpo inerte, la extracción de fluidos y desechos que tenemos que ocultar, deshacernos lo más pronto de ellos para no violentar esa comodidad práctica, y mucho menos compartirla (la monstruosidad), hacerla común con nuestros semejantes, ya que el horror es el “Horror de lo informe, horror del desecho, horror de los olores que puede esconder, (...) de una entidad viva que escapa a nuestro control” (Clair, 1985, p. 12).

Y este horror se presenta bajo ese verbo encarnado en las discrepancias del cuerpo con respecto a su función cotidiana y amistosa, de manera simbólica en la obra de la artista estadounidense Carole Schneemann.

Tomemos una de sus obras más representativas, *Interior Scholl*. Performance-video de 1975: si de la vagina del propio cuerpo de la artista sale el discurso feminista en papel que luego será interpretado por las capacidades retóricas de la artista -es decir, leerá luego su contenido- es porque antes fue ocultado. Las inercias, los secretos, los temores, las dudas, las rabias, todo lo que se calla por como se manifiesta el control y las vejaciones sobre el cuerpo femenino, sobre lo femenino en sí, se va sedimentando en lo más sagrado, en lo más íntimo del cuerpo, en el sexo femenino.

Sedimentación que deviene en palabra, en discurso que luego debe ser leído, interpretado: el discurso feminista —como una forma de cobrar revancha de todas las vejaciones sociales— es ahora expulsado; es la abyección no de los fluidos corporales, sino es el arrojar aquello que nos causa horror: el discurso socializado sobre el cuerpo y sobre lo femenino; no hay vergüenza en mostrar ese desecho corporal social: la vergüenza está en la concepción social del cuerpo. La acción de ocultar-develar ese discurso como catarsis del cuerpo.

Es decir, si la violencia de las imágenes cotidianas son una representación de un tipo de odio colectivo, ahora, a través de mi propio cuerpo, yo regreso a ese espacio público mis propios desechos, remarco mi corporalidad y su condición efímera, muestro mi intimidad como una actitud y una posición personal, para mostrar y hablar de un sujeto viviente, una

cuerpo no enajenado por la imagen, pese a su casi mimetismo con esas imágenes terribles de esos seres violentados, muertos, desfigurados no solo por ser el efecto de una acción violenta sino por ser la estrategia del vacío, de la sinrazón, de la apatía, del terror en estado puro.

Esta acción de exhibir y dejar que el propio cuerpo se manifieste, por parte de esta artista, parece llevar a sus extremos —ideologizar— esa máxima merleau-pontyana donde se plantea que la única forma de conocer el cuerpo es vivirlo: “soy mi cuerpo”. Soy este cuerpo que muestro desnudo y que deviene en palabra, palabra que es arrojada desde mi interior real y metafóricamente, no como desecho, no como residuo, sino como materia simbólica para reciclarse en los oídos y las miradas de los demás.

En el otro extremo, el artista David Wojnarowicz, trabaja sobre su propio cuerpo, entre una obra variable es el cuerpo su principal medio, el soporte mismo de acciones e intervenciones, donde este cuerpo, materia-símbolo, es sujeto a vejaciones múltiples y autoimpuestas.

En la obra *Sin título*, del video *Silence: death*, 1990, el autor orada su propia piel, cosiéndose la boca para mostrar la negación de cualquier discurso válido sobre el cuerpo que venga desde el exterior, a partir de considerar a éste como un instrumento para asumir su postura y perspectiva como gay dentro de un mundo hiperviolento.

Su condición de personaje que no encaja en los modos de vida ordinarios, y fruto del maltrato desde niño, va encontrar en la indagación artística el espacio para discutir esta condición de *outsider*, de manera principal con el uso de su propio cuerpo que le permita mostrar la diversidad de usos que tiene tanto física como simbólicamente; en la obra señalada, el artista a través de violentar la naturaleza de sus órganos, invalida su boca, tapa, cubre el lugar por donde entra lo que se constituirá después como lo abyecto, los excrementos, pero, simbólicamente también se tapia cualquier posibilidad de su discursividad, de las palabras, del lenguaje que sirve para nombrarse y afirmar su existencia.

Es entonces ¿el cuerpo que calla su condición homosexual?, ¿el cuerpo que calla su condición de vulnerabilidad, acosado por la epidemia de SIDA de aquellos años, enfermo y estigmatizado por esa

enfermedad, entendida como castigo divino por no atenerse a las normas de conducta?

El cuerpo funge como continente aislado, encubre cualquier posibilidad de disuadir por medio de la palabra, y, sin embargo, en esa laceración, se hace tangible su interioridad, su resolución simbólica del “ser” que es carne susceptible de autocensura para mostrar lo falso de su significación ordinaria:

La ideología contemporánea proclama un cuerpo dicho voluntaria y ostensiblemente “liberado”. ¿Cuál puede ser la liberación de un cuerpo sino un cuerpo que se libera del hecho de ser un cuerpo? Esta voluntad de liberación que no puede comprenderse sino en tanto que liberación de él mismo, librarse de su corporeidad de cuerpo, de su pesantez, de su espesor, de su visceralidad de cuerpo, se parece extrañamente a una mística religiosa que, herética a la mirada del dogma cristiano, pretendía negar, ella también, la realidad física del cuerpo (Clair, 1985, p. 45).

El cuerpo se libera entonces a través del silencio, contradictorio recurso de este artista que elaboró su postura artística a través de diversos medios, entre ellos y de manera fundamental la escritura y el activismo político, como se remarca en la obra *Silence: Death*, importante documento sobre la relación entre el arte y el activismo contra el SIDA en los años 70.

Silencio hecho a partir de dolor, de las afecciones sobre el cuerpo del artista violentado desde su niñez, silencio doloroso como respuesta a la violencia social ejercida sobre lo distinto, el odio social expresado en combatir lo que cuestiona una sola identidad.

Bajo este silencio atroz, las obras de este artista evidencian no solo la condición vulnerable del cuerpo que no se ajusta a los órdenes y a las órdenes, sino también estar expuesto al peligro permanente de cambiar de condición, de estar siempre en la frontera entre el placer y la destrucción. En este sentido, se asume al cuerpo como el espacio para definir esa dicotomía.

En esta etapa fundamental para el desarrollo del arte del cuerpo, la de los años 70, coincide con David Wojnarowicz en tiempo y en cierta postura artística, otro contemporáneo suyo fue Bob Flanagan

(1952-1996), a quien la violencia natural, la enfermedad, y el cuerpo que se rebela contra sí mismo son asumidos no como reclamo, sino como rabia, significada en mostrar esa violencia biológica.

Receptor desde la infancia de una enfermedad dolorosa, proyectó ese sufrimiento no como odio hacia el mundo sino como odio hacia su propio cuerpo, mostrándolo, exhibiendo su carne destruida, maltrecha; carne enferma.

En palabras de Iván Mejía, se presenta la “carne sufriente y humillada por agresiones de todo tipo; como un objeto inestable y subyugado a cambios inquietantes.... Más que buscar el morbo, lo desagradable o lo transgresor, Flanagan mostró sin eufemismos, su realidad” (Mejía, 2014, p. 88).

En particular en la su obra *Auto. Erotic*, lleva al extremo ese trabajo con el cuerpo, como vehículo, fin y forma del objeto artístico, al agredirse de manera violenta cosiéndose la boca y mutilándose sus genitales.

Si como menciona Espinal-Pérez (2011, p. 208), Cruz Elena —en referencia a Merleau Ponty— el cuerpo es “el vehículo del ser-del-mundo, y poseer un cuerpo es para un viviente conectar con un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse continuamente con ellos”, el cuerpo removido de su acceso a un mundo estable, cuya conciencia se basa en el dolor permanente, se niega ahora múltiples a través de una conciencia artística del propio dolor, y se devuelve ese dolor al mundo de manera simbólica para el espectador, pero de manera real para el propio artista, hasta sobrepasar los límites simbólicos de todo arte; hasta direccionar la propia muerte como acto final dirigido a confrontar la violencia social con la violencia biológica.

En medio de estas posturas donde el cuerpo es confrontado con el dolor y la violencia, se encuentra el trabajo fotográfico de Francesca Woodman, quien asumió otro tipo de silencio para asumir una corporalidad conflictiva y gozosa.

De manera sutil aborda la relación con su propio cuerpo a través de la fuerza expresiva inmediata que éste tiene, y las marcas y huellas que lo registran en los espacios de vida en los que transcurre. Espacios que registran las experiencias, las vivencias de la artista, a la vez que su cuerpo habita y es habitado por esos espacios fantasmales.

Esta relación entre cuerpo y huella orientada por los espacios cerrados e intimistas, se embarca también en la acción de mostrarse/ocultarse: si el cuerpo existe es porque está sujeto a su visualización y pertenencia a un espacio, a un contexto que él mismo define y que lo limita semánticamente, el entorno cotidiano, a escala de la intimidad del cuerpo, el espacio donde el cuerpo duerme, descansa, se alimenta, ama, sueña, goza, sufre, etcétera.

También es el espacio de representación, de especulación del cuerpo en dos sentidos: primero, en el sentido de reflejo visual, donde nos vemos y nos reconocemos y, en segundo lugar, en su sentido de especular con él, de discutirlo, para poder elucubrar distintos significados, distintas expectativas sobre él en función de nuestras experiencias diarias.

El cuerpo deviene entonces en espacio. Espacio de discusión de su extrañeza, de sus vicisitudes y su inconmensurabilidad, donde podemos reconstruirlo una y otra vez por medio de la mirada fotográfica, aludiendo entonces a que “el cuerpo es pura actividad productora de sentido, se orienta hacia la verdad sin pasar por la reflexión o por vía de una actitud analítica” (Espinal-Pérez, 2011, p. 193).

Pero ese cuerpo, si no vergonzoso, sí difícil de aceptar, por lo que, más que referir su condición abyecta, se oculta, se mimetiza en ese espacio extraño del mundo —que siempre nos parece ajeno— que lo contiene, lo dibuja y al mismo tiempo lo condena a su permanencia efímera: mimetizarse en ese entorno es entonces, también, guarecerse, ocultarse (a medias) de la mirada de los otros, protegerse también de sí mismo, de la extrañeza y de horror de contemplarlo; como una forma de protegerse de las agresiones y la violencia del mundo más allá del espacio íntimo. Es una manera también sutil de ocultar además lo que arroja el propio cuerpo: el cuerpo se hace invisible, etéreo, solo quedan sus huellas, su imagen especular y las marcas sobre el espacio que lo vio transcurrir, en una suerte de “corporalidad fantasma”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Echeverri, A. M. (2003). *Arte y cuerpo. El cuerpo como objeto en el arte contemporáneo*, México, Porrúa.
- Espinal Pérez, C. E. (2011). “El cuerpo, un modo de existencia ambiguo: una aproximación a

la filosofía del cuerpo en la fenomenología de Merleau Ponty” en *Revista Co-Herencia*, vol.8, núm. 15.

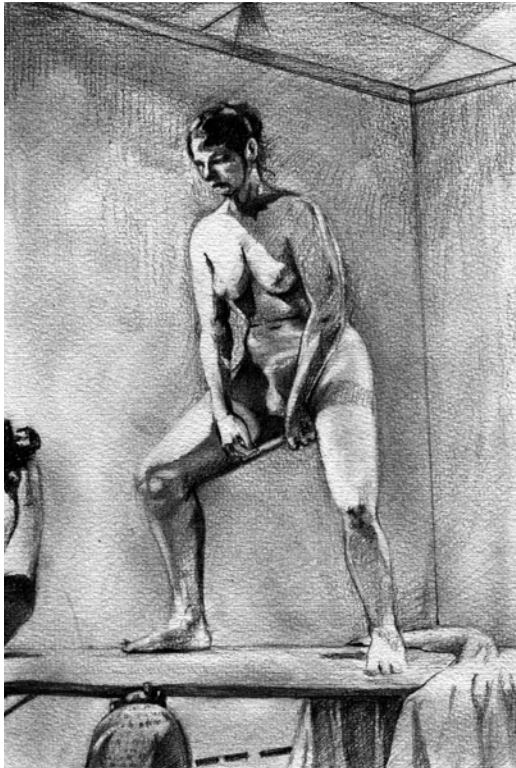
Glucksmann, A. (2005). *El discurso del odio*, Madrid, Taurus.

Kristeva, J. (1980). “*Pouvoirs de l’horreur*” en Jean Clair, *De Immundo. Apophatisme et apocatastase dans l’art d’aujourd’hui*, París, Éditions du Seuil.

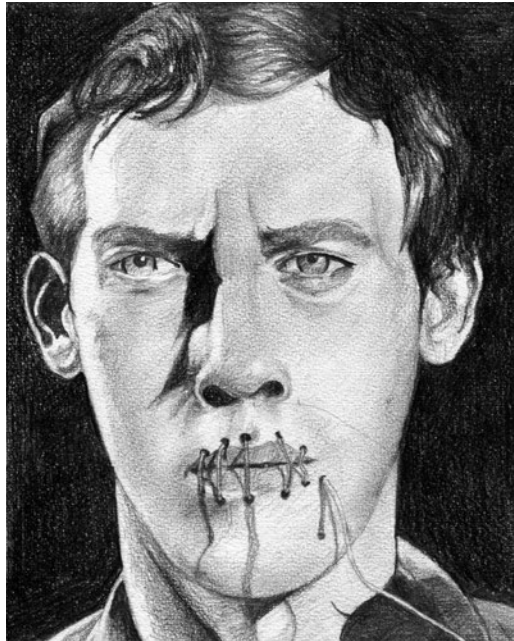
Mejía, I. (2014). *El cuerpo poshumano*, México, UNAM.

Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la percepción*, España, Planeta.

DIBUJOS POR ISRAEL SÁNCHEZ



Carole Schanneeman: *Interior Scholl*, Performance-video, 1975.



David Wojnarowicz: Sin título, del film *Silence: Death*, producido por Rosa Von Praunheim, 1990.



Francesca Woodman: Varias obras, 1975-1980.

Trois artistes du corps

Par José Luis VERA JIMENEZ

Dans le contexte actuel où le corps ne serait qu'une dépouille qui, prostrée dans son image, inonde notre quotidien dans les kiosques à journaux ou à la radio, l'image s'annonce comme un signe inéluctable d'une violence réelle mais simulée, où l'obscurité humaine créée par une dynamique sociale déstabilisatrice déforme l'idée de corporalité, physique et idéalisée.

Ces corps mutilés, déchirés, en métamorphose, tels des avatars de l'impuissance, de la peur et de l'indifférence, montrent cependant une rupture entre corps et regard. Ils arrivent ainsi à ne plus réfléchir aux causes que le corps social autorise et dissimule, à savoir, les mécanismes et les effets monstrueux des systèmes de pouvoir qui stylisent la victimisation comme s'il s'agissait d'une simple affaire de hasard ou de circonstance.

Du côté du discours artistique, partons de la forme réelle et symbolique du corps pour ensuite laisser voir sa face mondaine comme une stratégie pour délimiter la violence du monde. Le corps comme biais artistique, comme support, comme chair supportable, exposé à tout type de brimades, de références, d'évocations à son immédiateté et à sa dégradabilité. Voici trois versions intemporelles de la résistance contre la violence, trois exemples de corps assumés et contemplés tels des continents de mépris de soi-même, et se faisant des commentaires les uns les autres afin de se faire exister et de se voir comme corps: la performance-vidéo *Interior Scroll*, réalisée en 1975 par Carolee Schneemann qui sort de son sexe un discours féministe rédigé sur un long ruban de papier; la mutilation et la perforation de la bouche et, symboliquement, du langage dans le film de David Wojnarowicz; la mimésis du corps-sujet dans l'entourage intime et quotidien, dans le travail photographique de Francesca Woodman.

Ces artistes étatsuniens sont tous les trois intéressés par les vicissitudes de la corporéité, du corps en train de déployer sa condition abjecte comme

moyen artistique qui pourrait jouer le rôle, si cela lui était possible, de manipulateur permanent des convenances culturelles, celui d'inquisiteur des règles de convivialité qui commandent son idée de vérité à partir de la négation ou de la dissimulation d'autres vérités telles que la violence de tous les jours. L'abject serait alors, selon Julia Kristeva (1980), « ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte » (p. 11-12).

Pourtant, le corps va se présenter comme une machinerie capable d'imaginer diverses actions pour montrer les éléments ou les matières de ce qui lui est abject et par là-même le désordre d'un système social tout en dissimulant celui-ci d'une façon littéraire et symbolique. D'après Jean Clair :

« *Abjicere*, c'est renvoyer loin de soi, d'où l'idée de bassesse, de mépris. L'art de l'abject serait donc l'art du mépris, l'art du reste quand tout a été jeté. L'art de l'abject s'intéresse à ce que le corps secrète lorsqu'il se fatigue, à ce qu'il relâche quand il est blessé ou tout simplement à ce qu'il expulse après avoir digéré. Mais *abjicere* c'est aussi renoncer à toute autorité, se laisser aller, s'abaisser, se décomposer » (Clair, 2004, p. 25).

Les mouvements du corps peuvent-ils se résumer en mots? Le verbe comme récipient des mouvements du corps dans son espace, d'un espace qui se voit violenté par le corps même et ses excréments. Se montrer et se cacher sont deux manières de se rendre présent et de rendre présente notre bizarrerie et notre existence ancrée à la chair. Pourquoi exposer ainsi le corps par ses actions traquées en verbe, c'est-à-dire en chair ?

En principe, pour parcourir la diversité de toutes les significations possibles et pour déclarer, de cette manière, sa polarité, son côté intime et son

côté public; le corps qui vit enfermé en lui-même et celui qui se fait nommer par l'autre : s'exhiber pour se rendre public sous les regards de vérités possibles ; se cacher, se couvrir voire se déguiser face aux regards, aux discours et aux vérités des autres. En ne montrant pas le corps nous l'inventons, nous le créons.

Le fait de montrer et de cacher le corps est alors la façon de parler de ce qu'on ne doit pas nommer, du corps séparé de sa conception pratique et quotidienne : quand il mange, se lave, se repose, etc.

Ce que l'on ne nomme pas, ce qu'on cherche à couvrir, ce dont on veut se débarrasser, a un rapport avec cette partie physiologique monstrueuse du corps qui dérange ; déféquer, exhaler, rejeter tout ce qui ne nous appartient plus et qui compromet notre confort : « [c'est l'] horreur de ce qu'on rejette du corps, l'horreur des odeurs qui peuvent se cacher, [...] d'une immatérialité vivante hors de notre contrôle » (Clair, 2004, p. 12) [traduction]¹

Cette horreur se fait verbe et s'incarne de manière symbolique dans les contradictions du corps face à ses fonctions quotidiennes, comme dans féministe d'un vagin, prononcé par Carolee Schneemann, un vagin qui a vu le jour après avoir vécu caché. Comme résultat de cette interprétation, nous comprenons que toutes les inerties, les peurs, les secrets, les doutes, les colères, tous produits d'une série de brimades sur le corps féminin ne font que se déposer au plus profond et au plus intime de ce corps: dans son sexe.

Le discours féministe se veut ici un acte de vengeance contre toute humiliation sociale et représente le rejet de tout ce qui nous provoque l'horreur, à savoir, le discours social sur le corps et le féminin. Il n'y a plus de honte à montrer les déchets sociaux : la honte est dans la conception sociale du corps et l'action de le cacher et de le mettre à découvert révèle son discours cathartique.

Dans le film de David Wojnarowicz, le corps fait l'objet d'auto humiliations : on lui coud la bouche pour empêcher tout discours sur sa diversité d'utilisation et de conception. De cette manière, on lui

1 NDT [traduction libre de: "Horror de lo informe, horror del desecho, horror de los olores que puede esconder, (...) de una entidad viva que escapa a nuestro control".]

interdit tout mot et tout commentaire sur son homosexualité, sur son état de santé. Un corps stigmatisé par sa maladie comme punition divine à sa déso-béissance, par exemple. Mais aussi, une bouche cousue afin de ne pas permettre l'entrée à tout ce qui se transformera plus tard en déchet.

Dans cet exemple, le corps n'a pas la possibilité de dissuader par le discours, toutefois par cette autocensure sa chair et son intérieur montrent la fausseté de son sens pratique : « l'idéologie contemporaine proclame un corps volontairement et ostensiblement «libéré» mais, quelle peut être la libération d'un corps sinon celle de lui-même ? Cette volonté de libération ne peut être comprise autrement que par la libération de la corporéité, de la pesanteur, ce qui nous fait penser à une religieuse mystique qui, hérétique au dogme chrétien, nie elle aussi, la réalité physique du corps » (Clair, 2004, p. 45) [traduction].²

Entre ces deux points de vue, on retrouve le travail photographique de Francesca Woodman. Dans sa série *House* elle assume de manière immédiate la corporéité et la dualité exhiber/cacher: si le corps existe c'est parce que nous pouvons le voir et parce qu'il occupe un espace dans un contexte fortuit autrement dit, un environnement quotidien et intime. Nous faisons référence ici à l'espace où il dort, rêve, se repose, se nourrit, jouit, fornique, défèque et souffre.

Ce corps, non plus honteux mais difficile à assumer, dans cet espace sauvage, à l'opposé de Wojnarowicz, cherche à se confondre dans les regards des autres pour se protéger de l'horreur de s'observer. Il s'agirait aussi d'une manière de dissimuler ce que le corps rejette de telle sorte qu'il se fait invisible, impalpable tel un fantôme.

Pour ces trois artistes, le corps montre et prouve sa vulnérabilité tantôt symbolique tantôt

2 NDT Traduction libre de: « *La ideología contemporánea proclama un cuerpo dicho voluntaria y ostensiblemente "liberado". ¿Cuál puede ser la liberación de un cuerpo sino un cuerpo que se libera del hecho de ser un cuerpo? Esta voluntad de liberación que no puede comprenderse sino en tanto que liberación de él mismo, librarse de su corporeidad de cuerpo, de su pesantéz, de su espesor, de su visceralidad de cuerpo, se parece extrañamente a una mística religiosa que, herética a la mirada del dogma cristiano, pretendía negar, ella también, la realidad física del cuerpo.* »

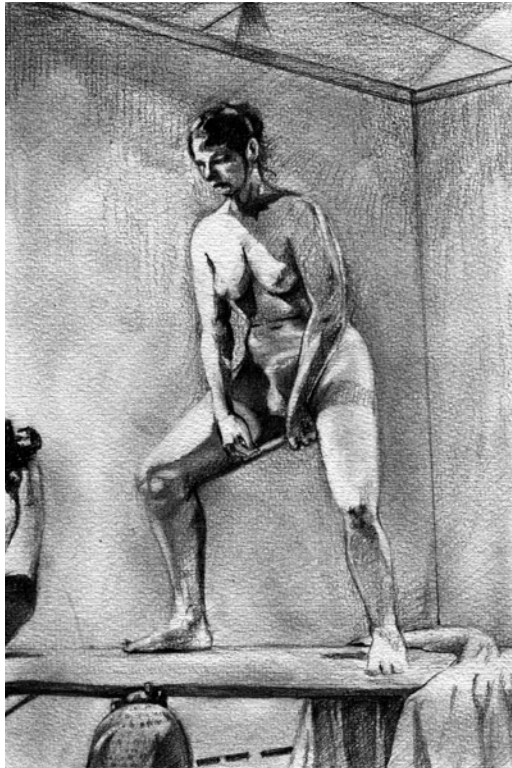
physique, aux regards, aux agressions et aux discours dont il fait l'objet et il assume cette condition comme l'inévitable mais dans laquelle l'autre peut retrouver son reflet.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

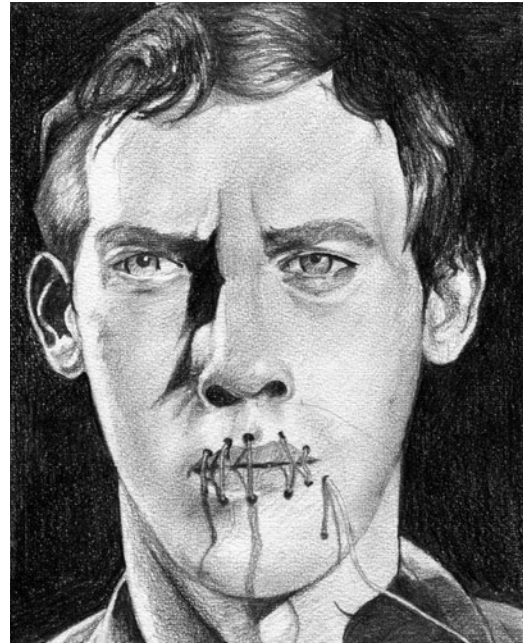
Clair, J. (2004). *De immundo: apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, Paris, Galilée.

Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Édition Seuil, Collection : Tel Quel.

DESSINS PAR ISRAEL SÁNCHEZ



Carole Schanneeman: *Interior Scholl*, Performance-video, 1975.



David Wojnarowicz: Sin título, del film *Silence: Death*, producido por Rosa Von Praunheim, 1990.



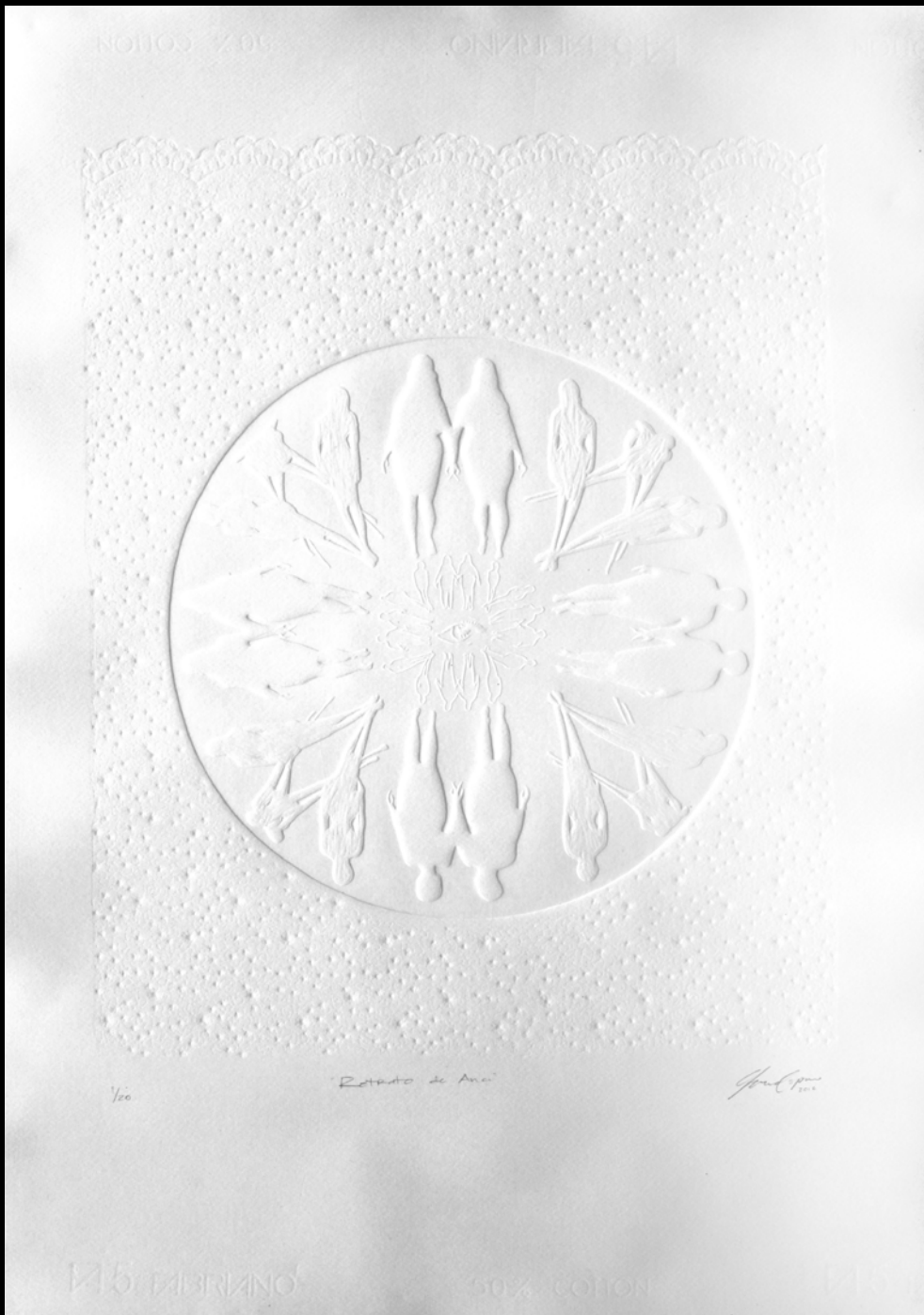
Francesca Woodman: Varias obras, 1975-1980.

**DEL CUERPO
EN METAMORFOSIS
AL CUERPO IMPRESO**

OBRAS

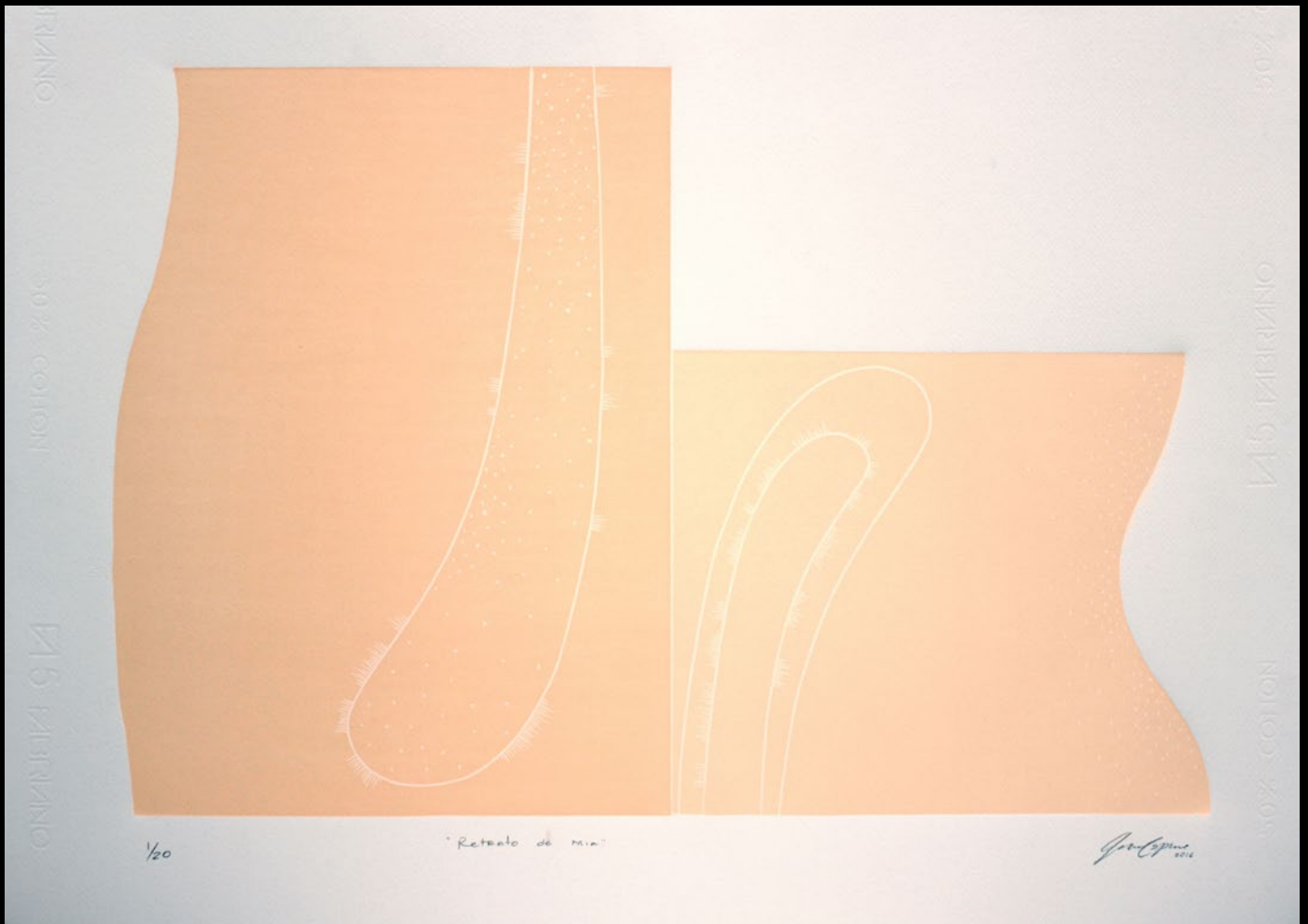


Universidad Autónoma
del Estado de México
MÉXICO



Nadia M. García Espino | Retrato de Ana

GOFRADO 70 X 50



Nadia M. García Espino | Retrato de Mina

GOFRADO 70 X 50



Enya Alcántara Castorena | Sin título

GOFRADO 70 X 50



Enya Alcántara Castorena | Sin título

LINÓLEO 70 X 50



Carlos Arturo Tejada | Registro 33

RELIEVE 70 X 50



Carlos Arturo Tejeda | **Bandera**

RELIEVE 70 X 50



Luis Valencia | Redentor
LITOGRAFÍA EN LÁMINA 70 X 50



Luis Valencia | Los senderos que se bifurcan

LITOGRAFÍA EN LÁMINA 70 X 50



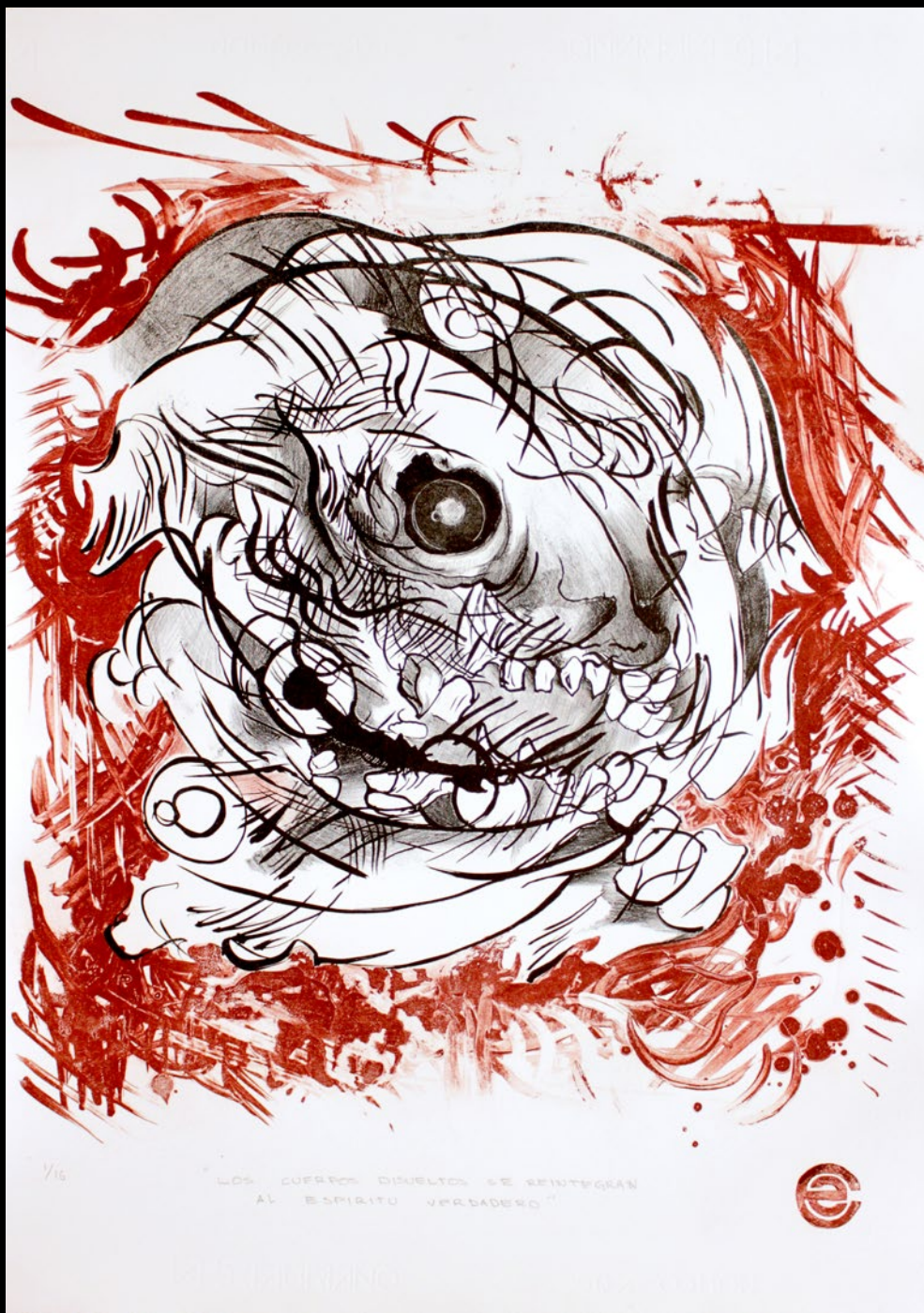
1/16

LA NOCHE SATURNAL



Eduardo Sánchez | La noche saturnal

LITOGRAFÍA EN LÁMINA 70 X 50



Eduardo Sánchez | Los cuerpos disueltos se integran
al espíritu verdadero

LITOGRAFÍA EN LÁMINA 70 X 50



1/16

"Las últimas veces"

Ivette Pérez Morales 2016

Ivette Pérez Morales | Las últimas veces

LINÓLEO 70 X 50



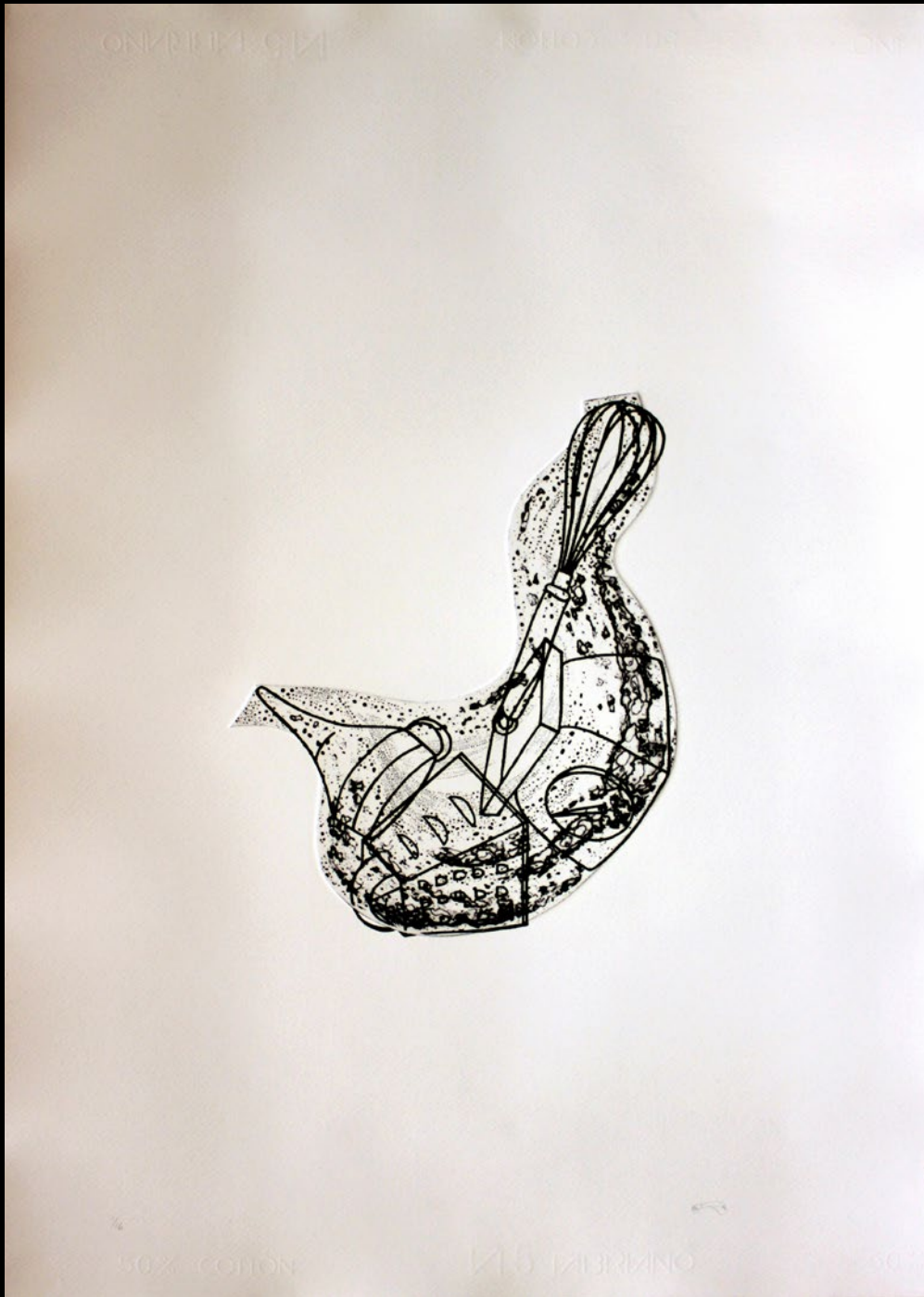
16

"Como los erizos"

Ivette Pérez Morales, 2016

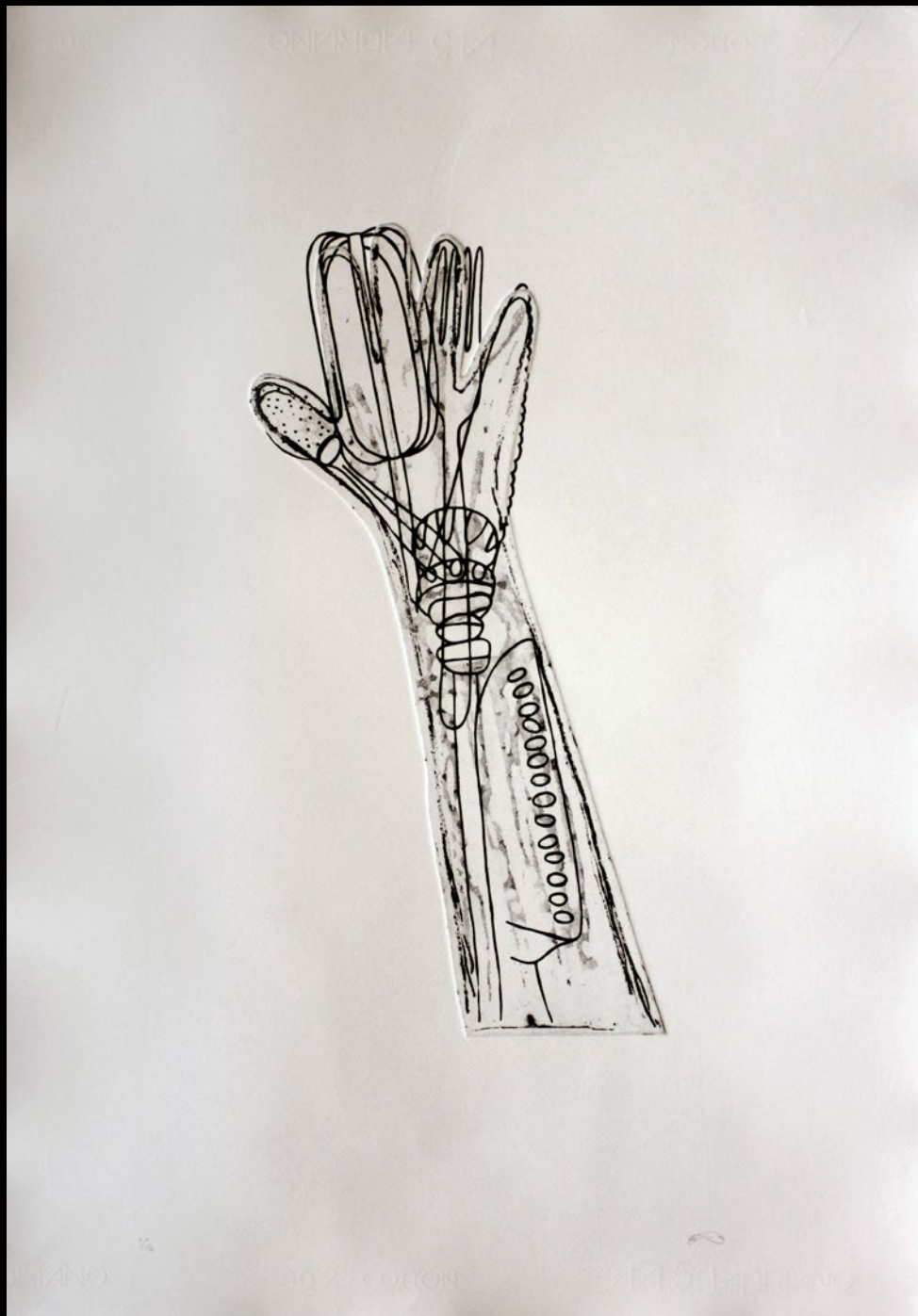
Ivette Pérez Morales | Como los erizos

LINÓLEO 70 X 50



Yessica Lizbeth Díaz Mendoza | E de la serie: Impermanentes

HUECOGRABADO Y SERIGRAFÍA 70 X 50



Yessica Lizbeth Díaz Mendoza | M de la serie: Impermanentes
HUECOGRABADO Y SERIGRAFÍA 70 X 50



Roberto Carlos López | **El coloso**

LITOGRAFÍA Y GOFRADO 70 X 50



Roberto Carlos López | Cada ocho días

LITOGRAFÍA Y GOFRADO 70 X 50



Yib

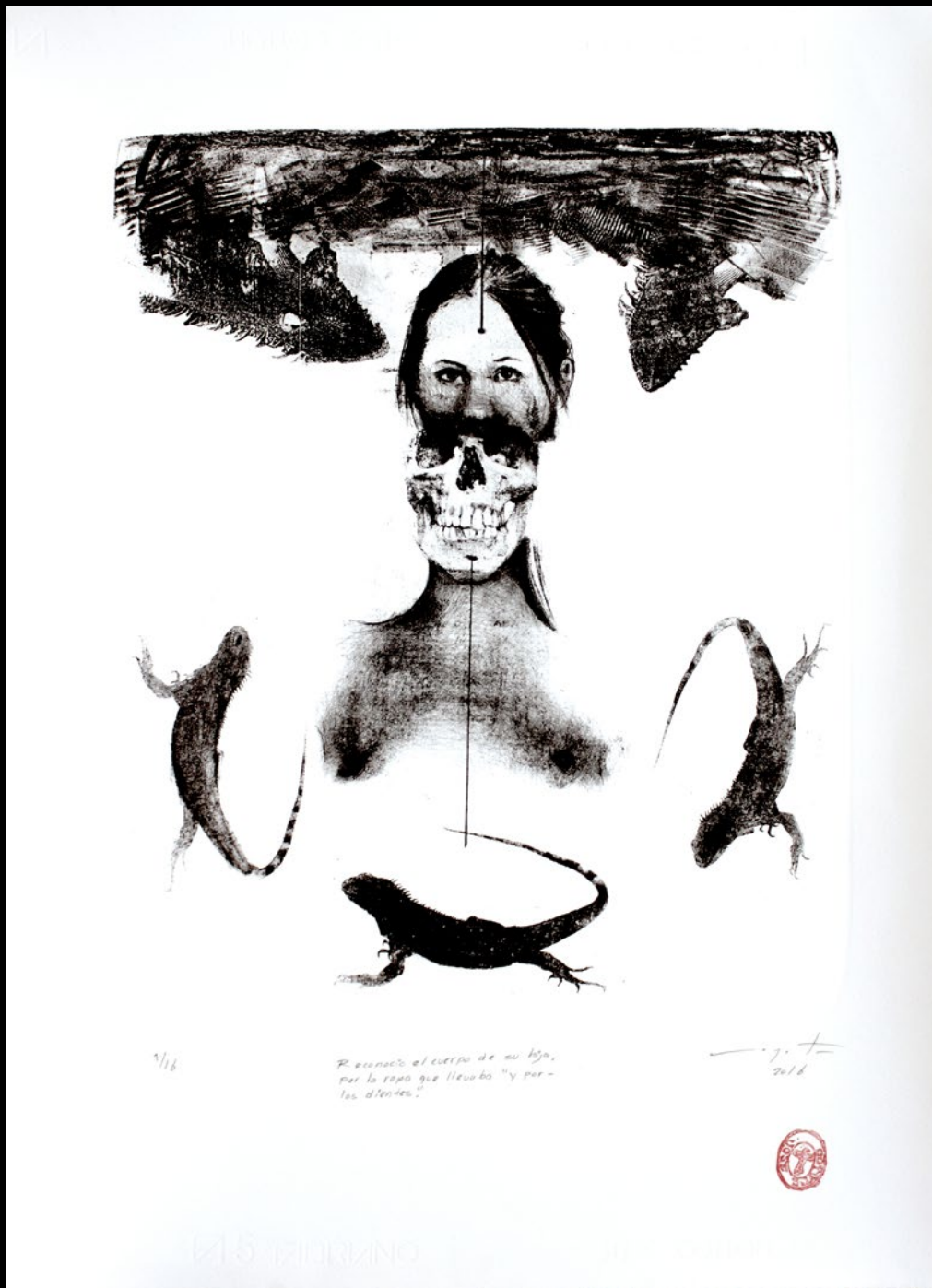
Desapareció el viernes 23 de septiembre
por esa fecha, su hijo ya estaba muerto
y enterrado a sólo tres cuadras de su
casa.

1971
Zulá



José Coyote | Desapareció el viernes 23 de septiembre, para esa fecha su
hija ya estaba muerta y enterrada a sólo tres cuadras de su casa

LITOGRAFÍA 70 X 50



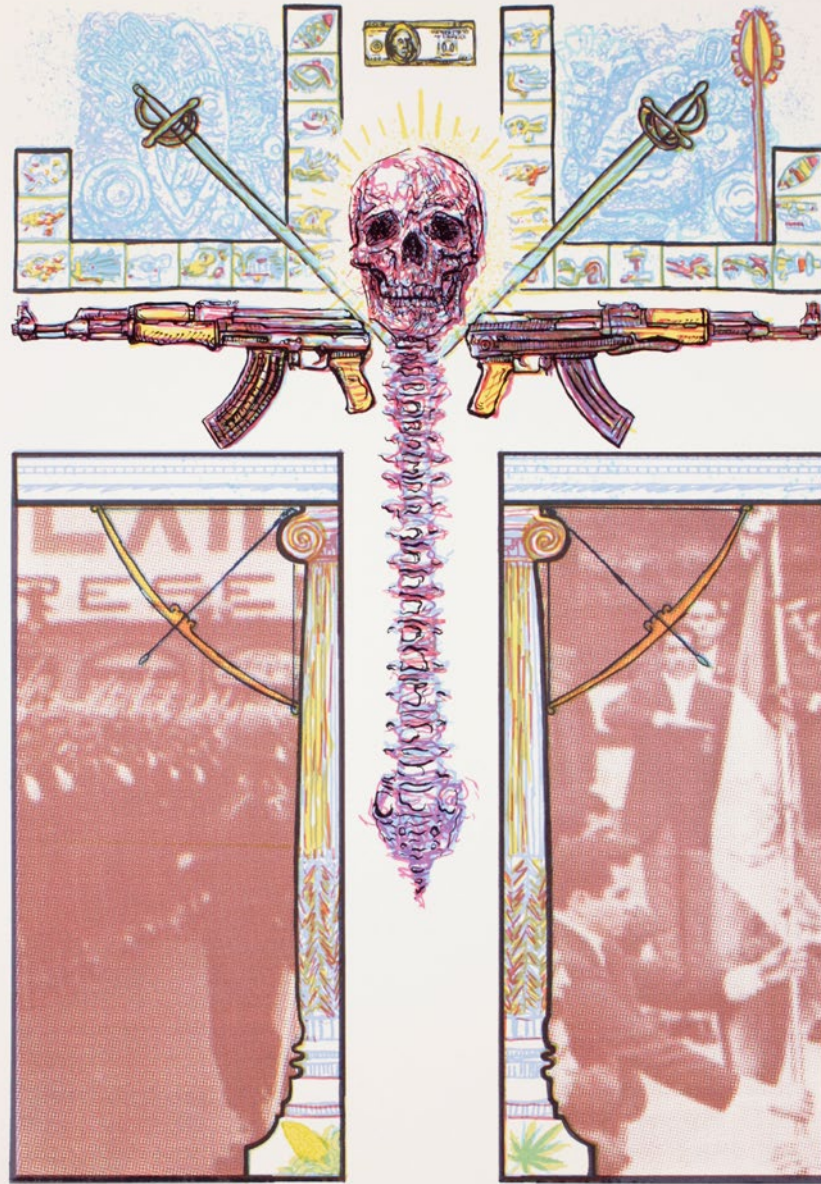
José Coyote | Reconoció el cuerpo de su hija por
la ropa que llevaba y por los dientes

LITOGRAFÍA 70 X 50



Ulises Mendieta | Rueda de la fortuna

SERIGRAFÍA 70 X 50



17/17

Transfiguración



Ulises Mendieta | Transfiguración

SERIGRAFÍA 70 X 50



Armando Gómez | 1 de 43

LITOGRAFÍA 70 X 50



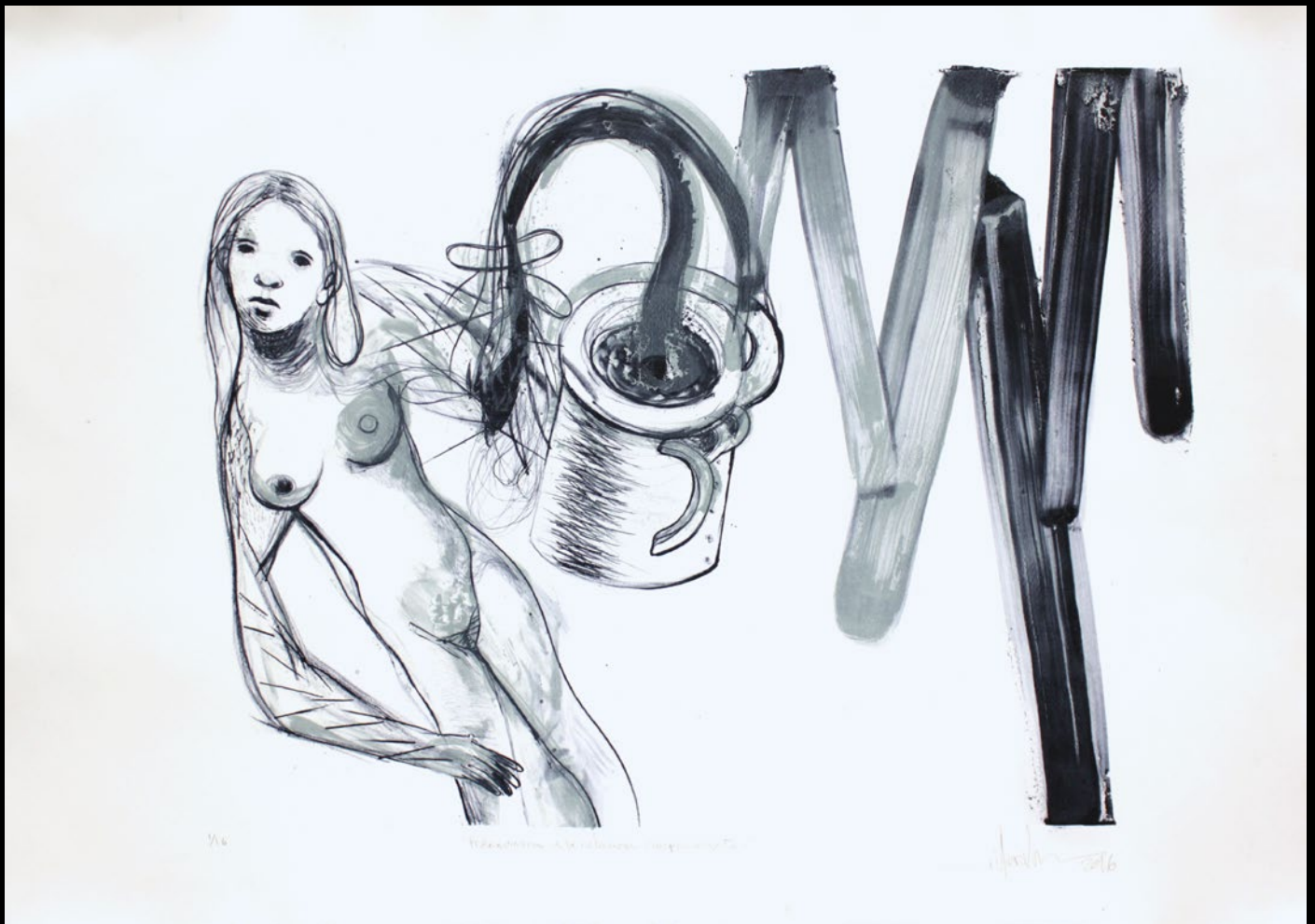
Armando Gómez | 2 de 43

LITOGRAFÍA 70 X 50



José Luis Vera | Prolegómenos a la desaparición del cuerpo

SILIGRAFÍA 70 X 50



José Luis Vera | Prolegómenos a la relación cuerpo-objeto

SILIGRAFÍA 70 X 50

**DU CORPS
MÉTAMORPHOSÉ
AU CORPS IMPRIMÉ**
OEUVRES



Université du Québec
à Trois-Rivières
CANADA



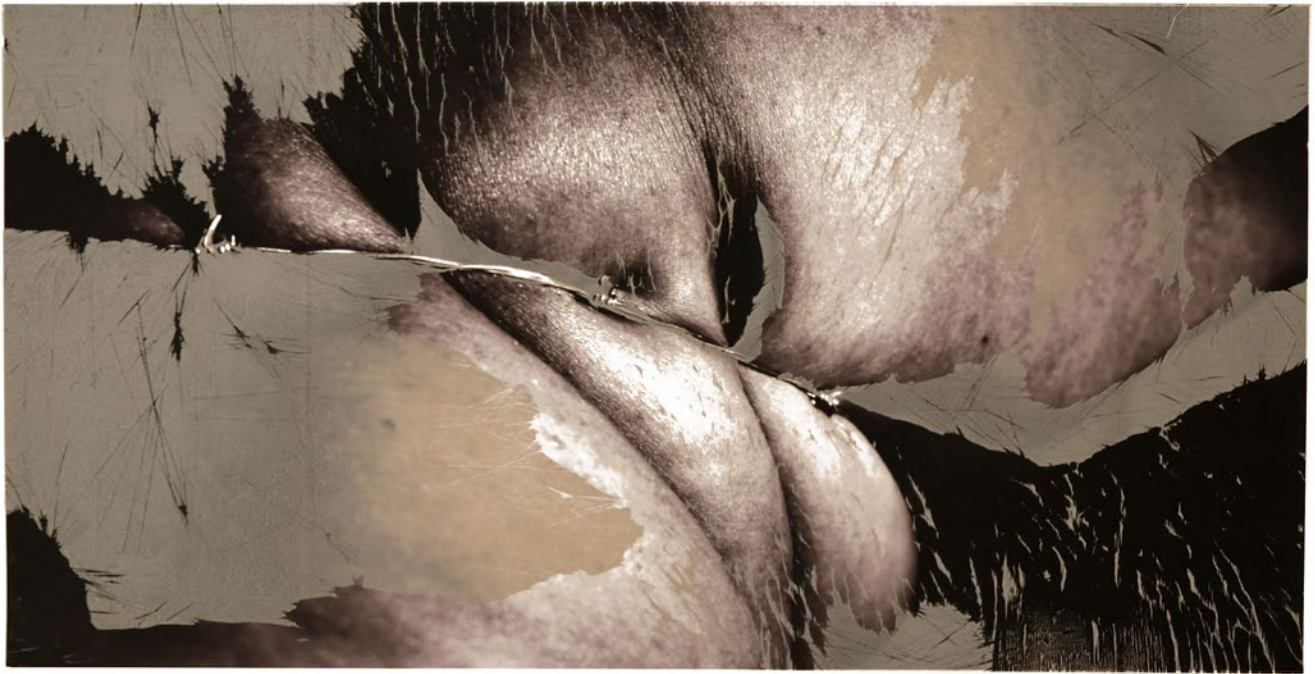
Bonnie Baxter | Two Janes

IMPRESSION NUMÉRIQUE 76 X 56



Bonnie Baxter | M en Hong Kong

IMPRESSION NUMÉRIQUE 76 X 56



Mylène Gervais | Territoire de chair II

IMPRESSION NUMÉRIQUE ET GRAVURE EN RELIEF (BOIS) 56 X 76



Mylène Gervais | **Territoire de chair III**

IMPRESSION NUMÉRIQUE ET GRAVURE EN RELIEF (BOIS) 56 X 76

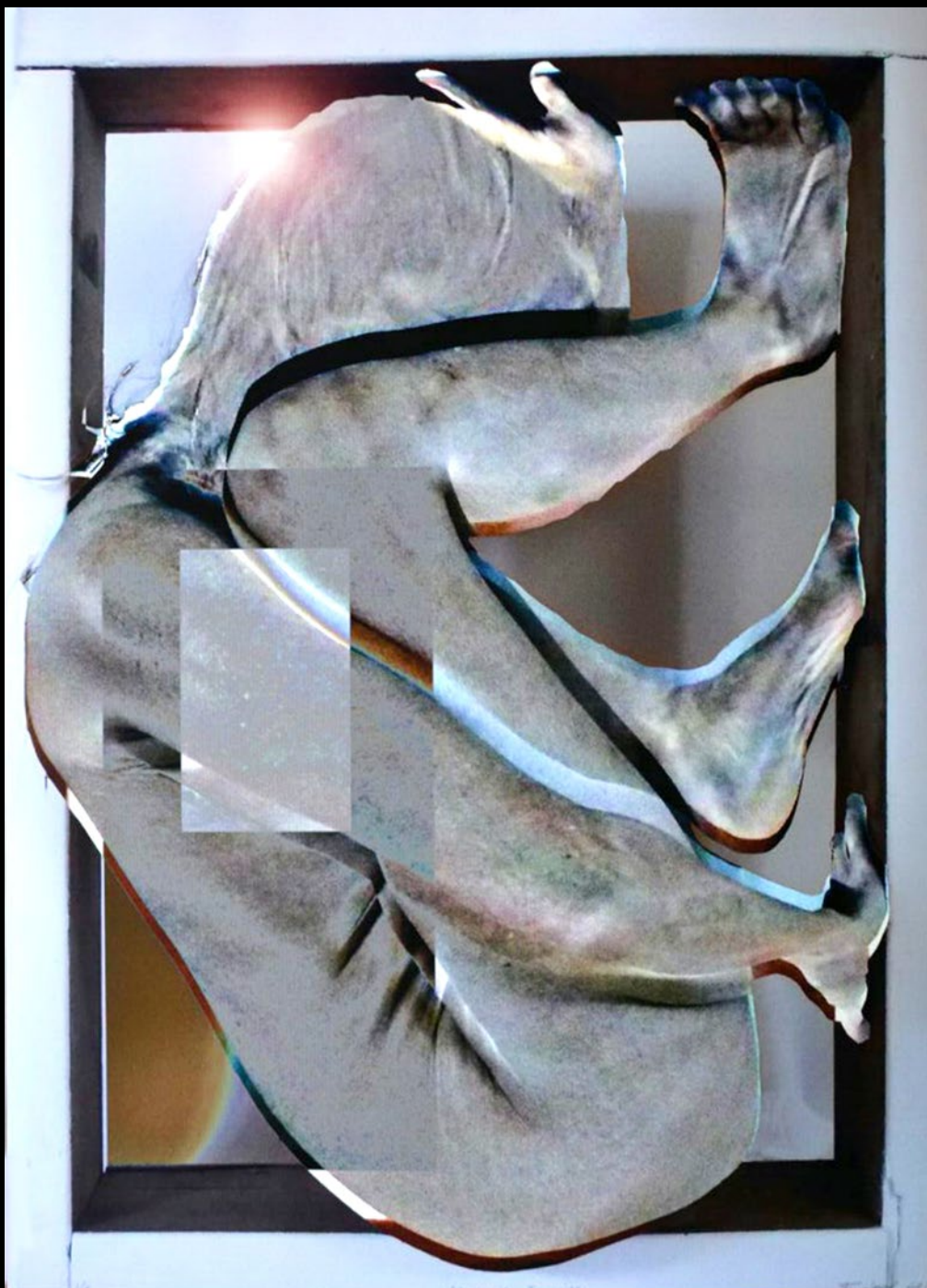


Valérie Guimond | **Me tête en friche I**
SÉRIGRAPHIE ET GRAVURE EN RELIEF (SUR BOIS) 58 X 76



Valérie Guimond | **Me tête en friche II**

SÉRIGRAPHIE ET GRAVURE EN RELIEF (SUR BOIS) 58 X 76



France Joyal | Cadre de travail I

IMPRESSION NUMÉRIQUE 56 X 76



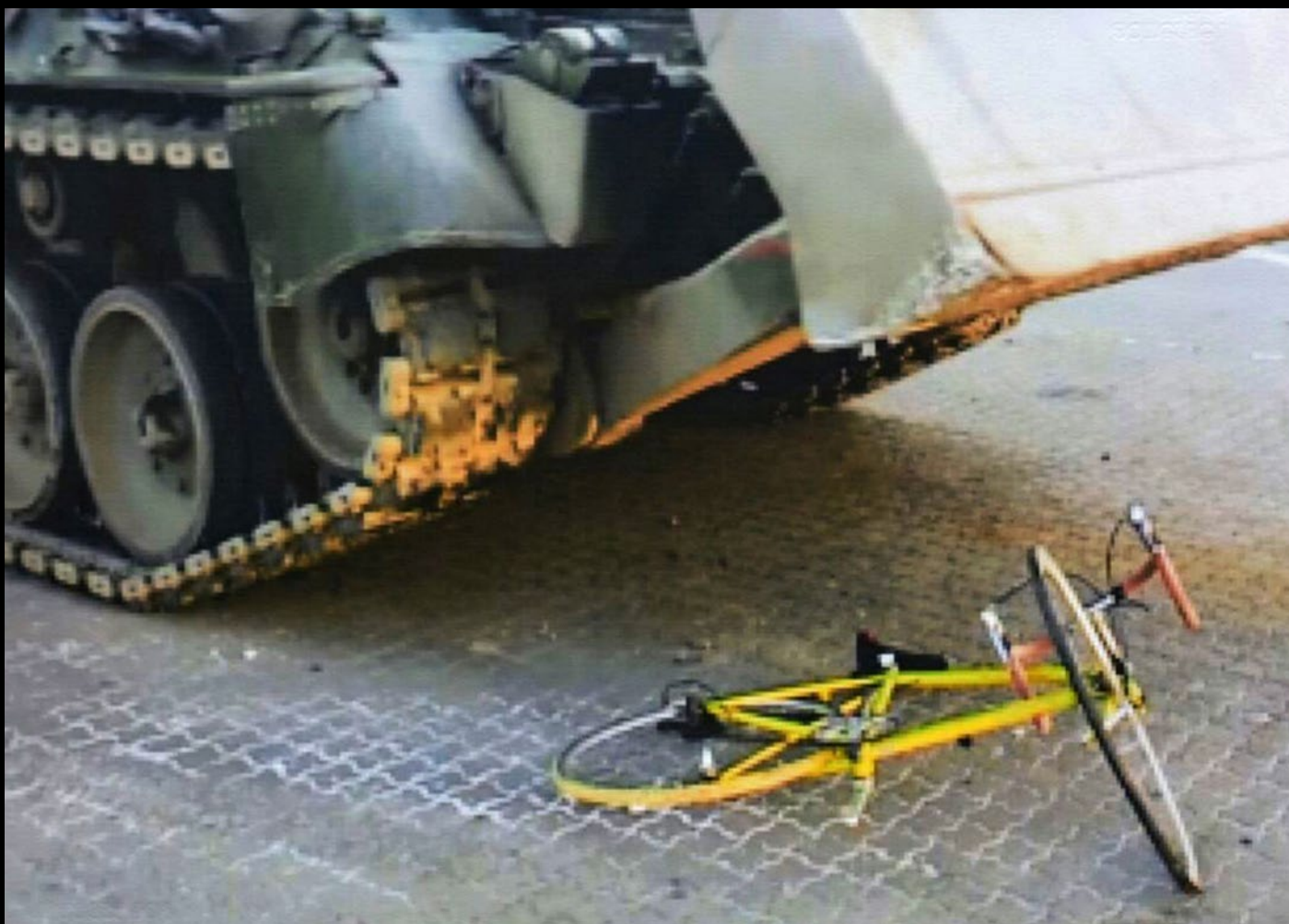
France Joyal | Cadre de travail III

IMPRESSION NUMÉRIQUE 56 X 76



Jérémie Deschamps Bussières | I trust you

IMPRESSION NUMÉRIQUE 56 X 76



Jérémie Deschamps Bussières | **Bon voyage**

IMPRESSION NUMÉRIQUE 56 X 76



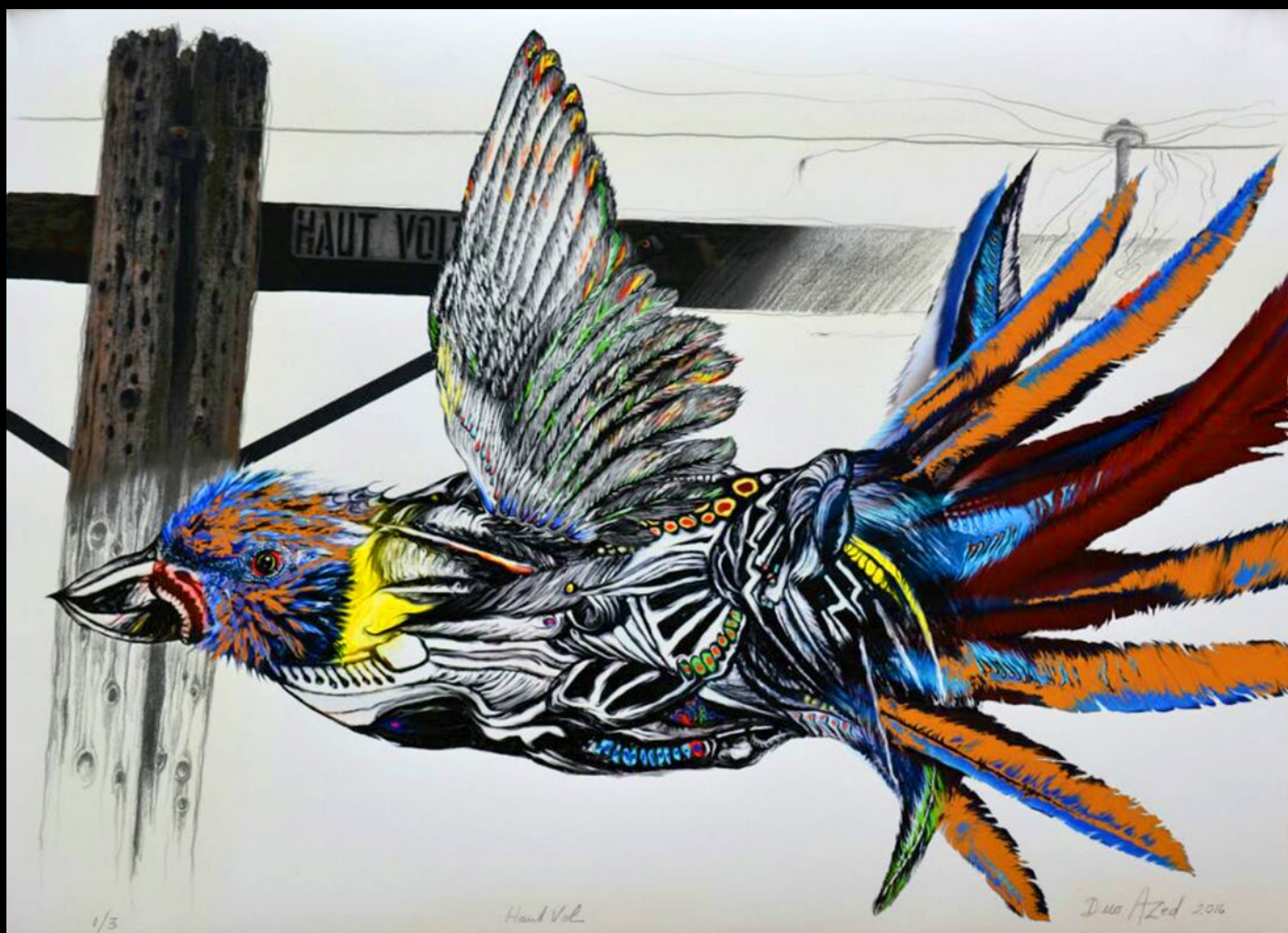
Slobodan Radosavljevic | Forêt noire

IMPRESSION NUMÉRIQUE 56 X 76



Slobodan Radosavljevic | Forêt noire

IMPRESSION NUMÉRIQUE 56 X 76



Duo Azed: Aimé Zayed et France Arseneault | Haut vol

IMPRESSION NUMÉRIQUE 56 X 76



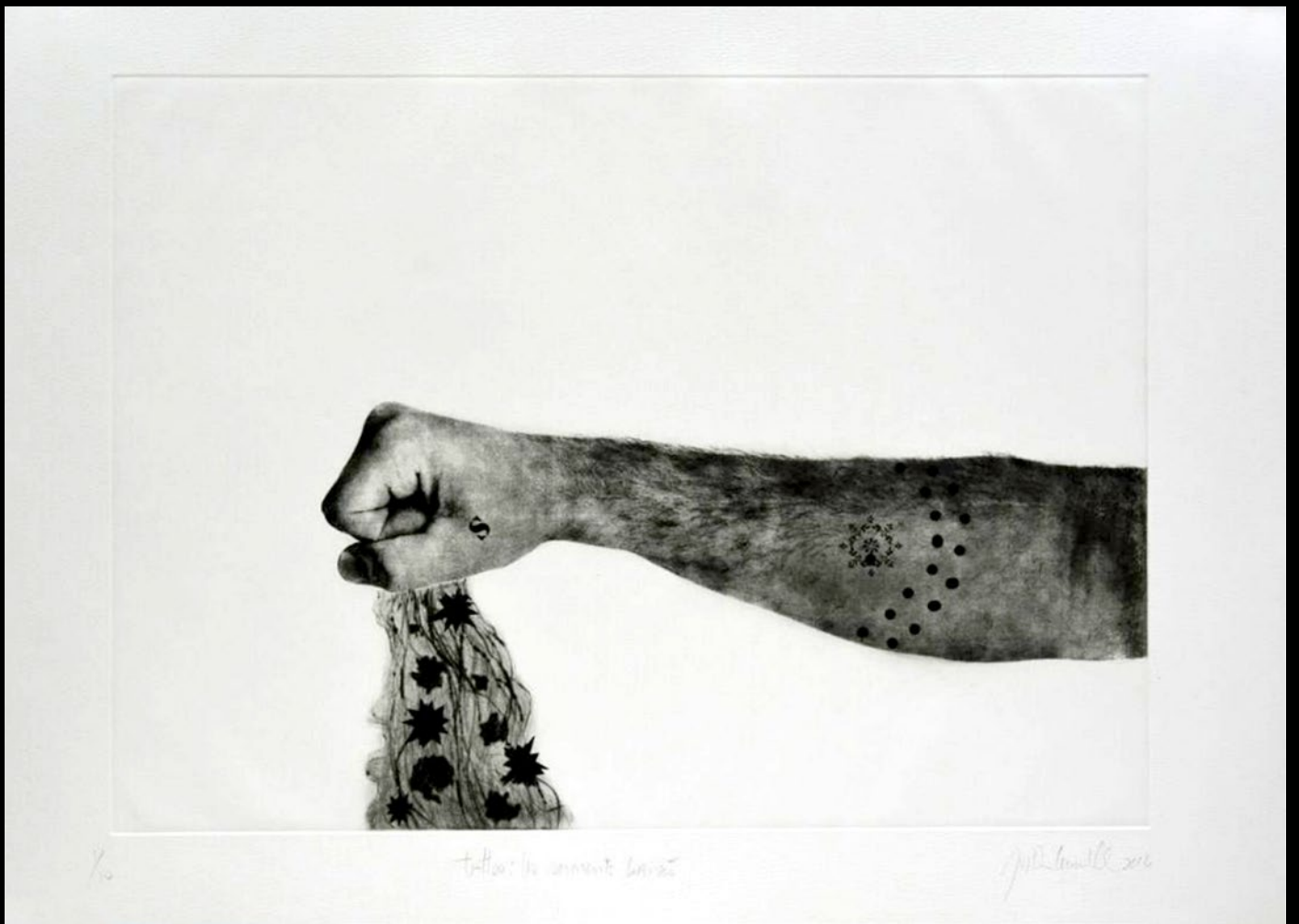
Duo Azed: Aimé Zayed et France Arseneault | **Primus Babalus**

IMPRESSION NUMÉRIQUE 56 X 76



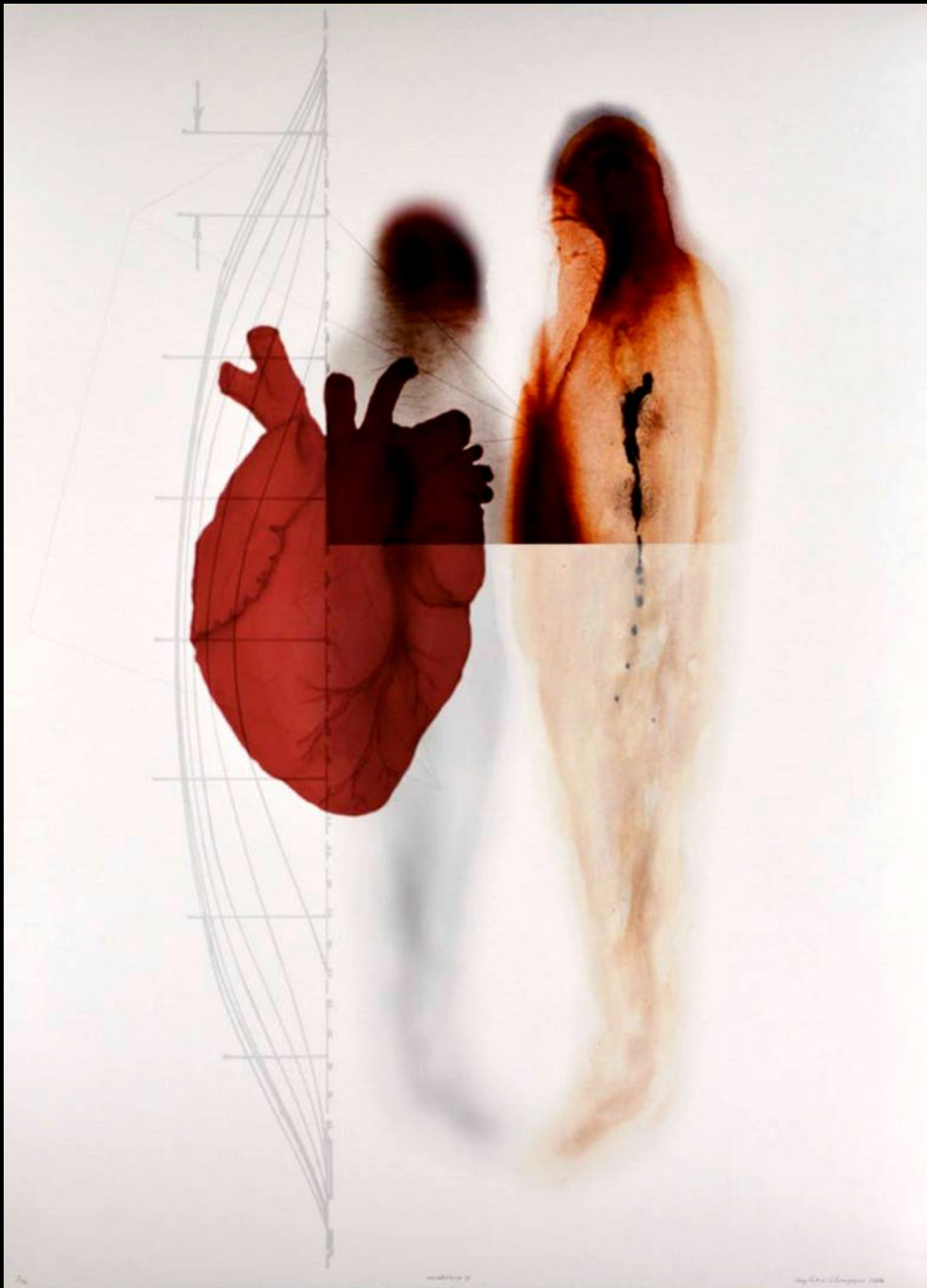
Jo Ann Lanneville | **Tattoo: le corps comme paysage**

POINTE SÈCHE ET SÉRIGRAPHIE 56 X 78



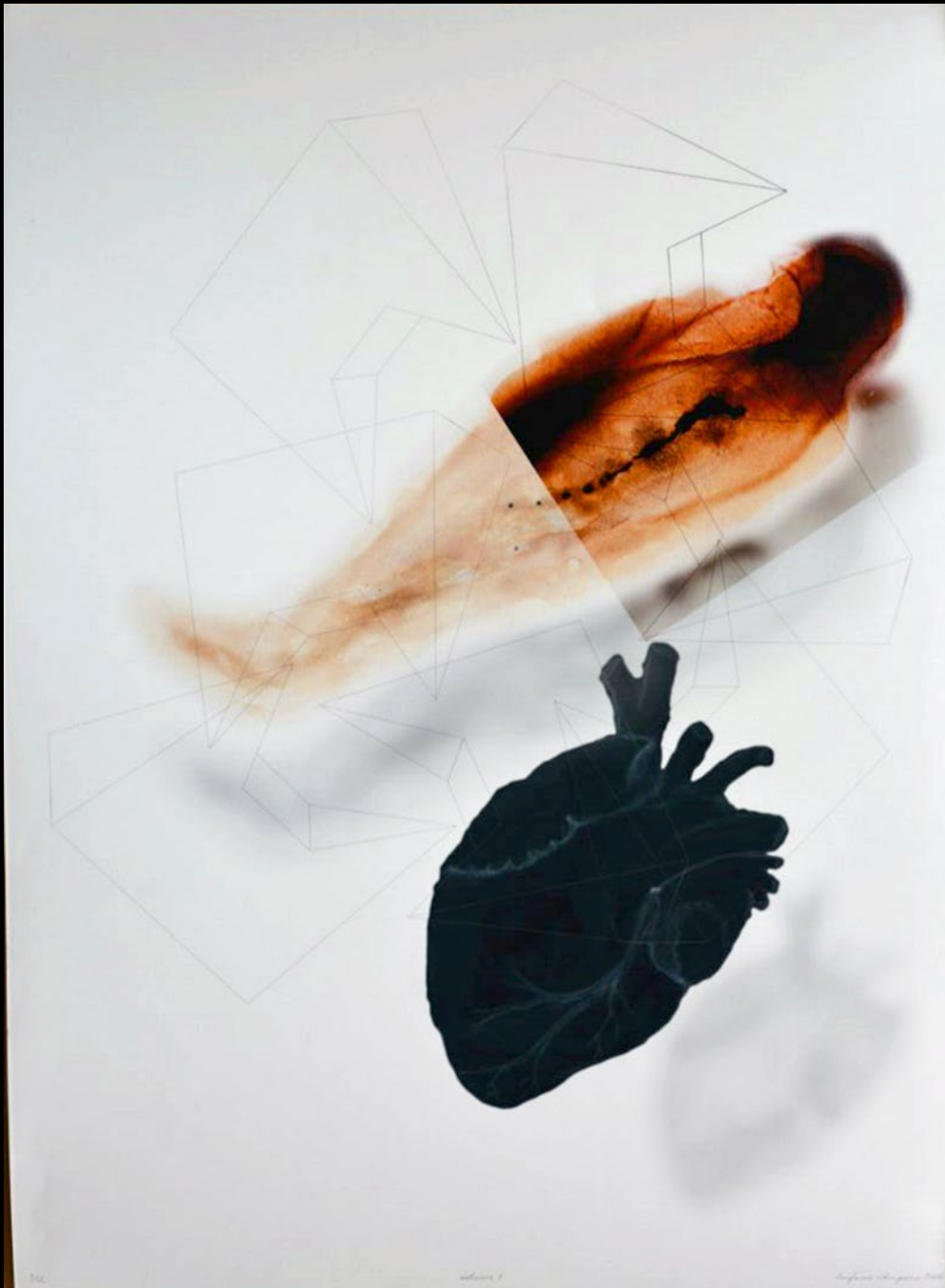
Jo Ann Lanneville | **Tattoo: les serments brisés**

POINTE SÈCHE ET SÉRIGRAPHIE 56 X 78



Guylaine Champoux | **Matricis II**

IMPRESSION NUMÉRIQUE 76 X 56



Guylaine Champoux | **Matricis I**

IMPRESSION NUMÉRIQUE 76 X 56



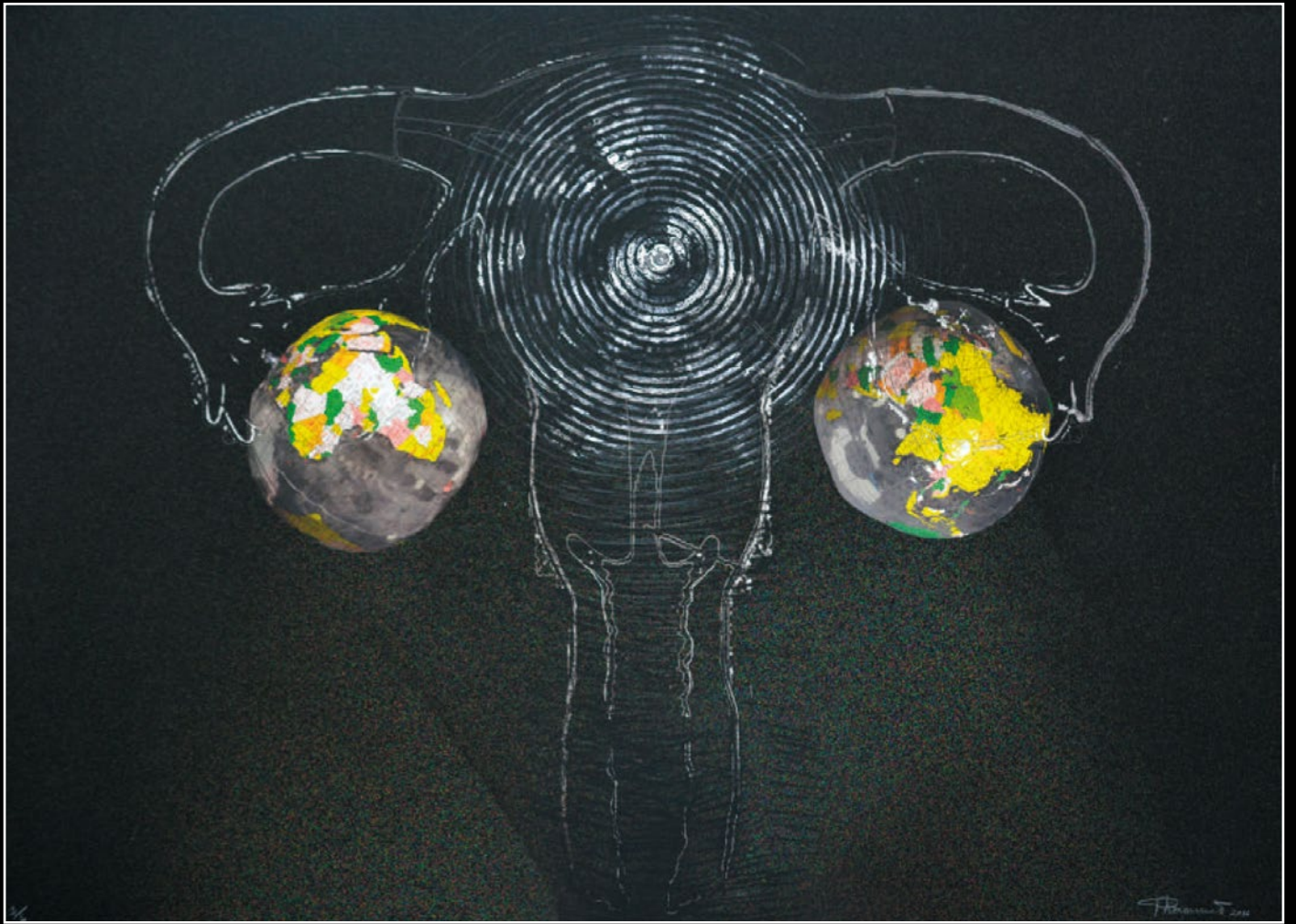
Lorraine Beaulieu | Paysage Humain III

IMPRESSION NUMÉRIQUE ET PASTEL 76 X 56



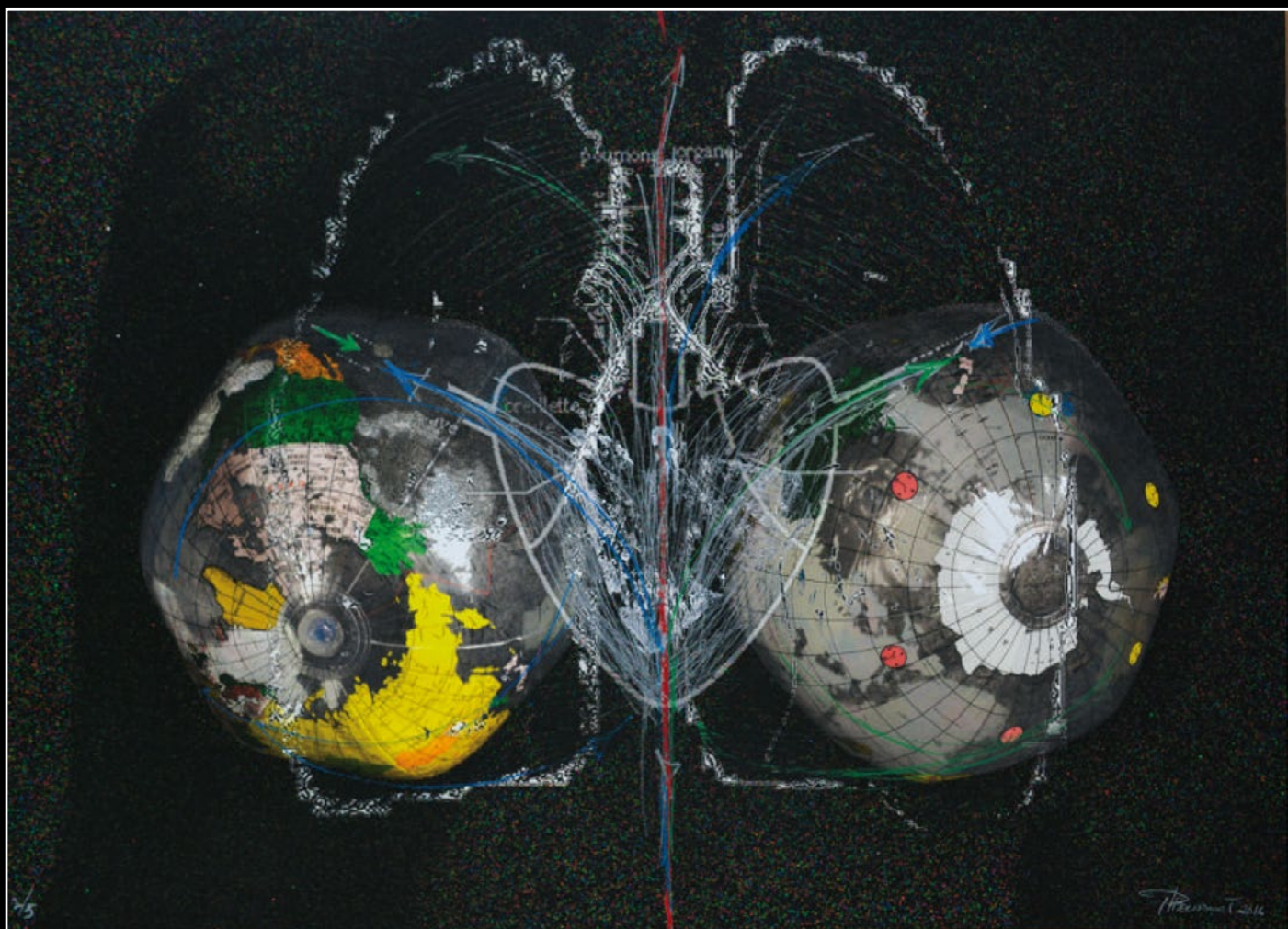
Lorraine Beaulieu | **Paysage Humain II**

IMPRESSION NUMÉRIQUE ET PASTEL 76 X 56



Philippe Boissonnet | L'avenir du monde II

IMPRESSION NUMÉRIQUE 56 X 76



Philippe Boissonnet | L'avenir du monde I

IMPRESSION NUMÉRIQUE 56 X 76



Guy Langevin | Comme la nuit

MANIÈRE NOIRE 78 X 57



Guy Langevin | L'aile Brisée

MANIÈRE NOIRE 78 X 57

Corpus transfiguratus, Corporis apud

Por France ARSENEAULT y Aimé ZAYED

La primera pregunta que hay que plantearse frente a la problemática del cuerpo en metamorfosis es el vínculo directo con la definición que queremos dar al concepto de la metamorfosis ya que este vocablo implica, ante todo, una transformación que podemos calificar de extraordinaria. Esta transformación, lenta, rápida o brutal es normalmente acompañada del rechazo de la primera forma por la adopción de una segunda forma más prometedora sobre uno o muchos planos.

Hay que comprender que toda transformación comprende una modificación que puede ser formal o cromática. Pensemos en un renacuajo que se transforma en una rana o también en el gusano que se transforma en mariposa (mutaciones formales) o al cambio de color del camaleón en el cual la piel termina confundándose con la gama cromática de su entorno inmediato (mutación cromática).

En general, la metamorfosis animal implica un pasaje del estado de larva hacia un estado adulto.

En los humanos, el paso de una etapa juvenil a otra adulta se hace de manera progresiva y lenta sin que se necesite una metamorfosis. Hablamos de una transformación corporal y por lo tanto formal, en que, dicho con cierta osadía, son principalmente los atributos sexuales los que toman una cierta envergadura. El pasaje de un estado infantil a un estado senil se da con la misma lógica y se produce cotidianamente de manera imperceptible. Pero existen también otras transformaciones, menos naturales pero más espectaculares. Pensemos en las personas transexuales que modifican no solamente su apariencia sino también su sexo y que, por este hecho y en el mismo sentido es que ciertos animales¹, adoptan una forma hermafrodita.

Es tomando prestado de ese cuerpo, ciertamente inusitado, que nuestro Dúo ha tomado la decisión

1 Pensemos en las ostras, en algunas ranas o tortugas de agua como así ciertos pescados, sobre todo el mero.

de crear imágenes de cuerpos en metamorfosis que atraviesan las especies utilizando dos formas disciplinarias complementarias: la fotografía y el diseño intuitivo². Así, precediendo nuestro trabajo en estampa, existen diversas formas de creación que se asociarán sólo y únicamente durante la última etapa de creación.

PROCESO DE CREACIÓN

Nuestro proceso de creación puede resumirse de esta manera:³

La realización de un dibujo intuitivo, (figura 1).

1. El examen de los dibujos a fin de asegurar su validez y su posible utilización con todas las imágenes.
2. La decisión de la hibridación, a saber, el género del objeto⁴ con el cual el dibujo será fusionado.
3. La captación fotográfica de la efigie, animal o humana y su estudio (figura 2).
4. La transferencia de la fotografía y del dibujo intuitivo elegido hacia programas de tratamiento de la imagen.
5. La fusión de dos imágenes gracias a la utilización de calcos.
6. La elección de la imagen final;

2 El dibujo intuitivo no es sinónimo de garabatos, porque si ese fuera el caso, tendría una definición de poco valor. El término se refiere más bien a un estilo de dibujo hecho casi de forma mecánica, espontánea, a menudo en el margen de las hojas que sirven como una agenda durante reuniones o durante una charla telefónica. Viniendo de nuestro subconsciente, el diseño intuitivo es el errar de la mano sin preocuparse de aquello hecho y sobre todo sin la intervención directa del cerebro.

3 Más tarde, describiremos de manera más elaborada la retórica sub-yacente de cada etapa de este proceso.

4 Por objeto, entendemos todas las representaciones fotográficas, animales o humanas, sujetas a ser tomadas en tanto como modelo por hibridación. En nuestro caso, son efigies animales que utilizamos más seguido.



FIGURA 1. DUO AZED, TRES EJEMPLOS DE DIBUJO INTUITIVO, TINTA NEGRA SOBRE PAPEL, 2016.



FIGURA 2. FOTOGRAFÍA TOMADA EN TOLUCA DURANTE UNA EXPOSICIÓN SOBRE CHARLES DARWIN.

7. La impresión.

8. La suma de elementos exógenos⁵.

MARCOS TEÓRICO Y RETÓRICO

1. El diseño intuitivo

Según Carl Jung, nuestra realidad interior se organiza alrededor de cuatro elementos: el ego, la persona, el yo y la sombra (Jung, 1971). El ego, centro de la consciencia, de las sensaciones, de las emociones nos permite sentirnos nosotros mismos a toda hora del día y de la noche. La persona (palabra latina «máscara») es la personalidad social que cada uno aparenta para adaptarse a las expectativas de los otros y hacerse aceptar. El yo, hace de nosotros una entidad total cuerpo-espíritu: un ser humano. Esta

es nuestra parte divina, sea cual fuere el sentido o la forma que le demos a ese carácter divino. La sombra, que comprende todos los aspectos de nuestra personalidad que nosotros no reconocemos como nuestros o que al menos refutamos de admitir como atributos que poseemos, ya que los juzgamos inaceptables a la mirada de la imagen idealizada que querríamos tener de nosotros mismos y que queremos presentar a los otros.

Lo que le interesa al Dúo AZed es el cuarto elemento de esta realidad: la sombra. ¿Por qué? En efecto, esta parte huye de nosotros mismos, se revela en el inconsciente, tiñe nuestro ser sin nuestro consentimiento. Es permitiendo a esta sombra de emerger tranquilamente de la consciencia que nosotros seremos capaces de identificarla y, a partir de ahí, de incluirla en nuestra identidad ya que, no lo olvidemos, estando en nosotros, ella es parte nuestra. Es en el silencio que ella se manifiesta y a este silencio, lo obte-

5 Los elementos exógenos pueden adoptar variadas formas: dibujos, plumas, resina, collage, pintura, etc.

nemos cuando nuestro espíritu merodea errático sin rumbo en el momento. Es ahí, en ese instante preciso que nuestra mano deberá armarse de una pluma o de un lápiz con el fin de comenzar a dibujar. Lo que ella dibuje importa poco, ella deambula sobre la superficie del soporte al compás del movimiento ocular que la guía, el mismo sujeto a las órdenes de un espíritu liberado del consciente. Nuestra visión se vuelve clara porque ella extrae de la fuente de nuestro interior. Y es en ese momento que la imagen del inconsciente se revela, esto es lo que llamamos el dibujo intuitivo.

Al respecto, le Dúo AZed, propone un dibujo realizado en dos partes. La primera de sus partes concuerda perfectamente con el concepto del arquetipo como modo de expresión del inconsciente personal, pero también del colectivo, desarrollado por Jung (1971). Esta parte inicial del dibujo se encarna de forma singular, espontánea y automatizada haciendo abstracción del acto voluntario. En definitiva, ella se convierte a la vez en la materialización del inconsciente y en el substrato primero de la creación futura. La libertad que nos otorga durante la realización en esta etapa crucial es esencial. Esta libertad debe ser acompañada del silencio, ella exige una liberación del espíritu de todo símbolo, de toda imagen, de todo saber y de toda actividad del pensamiento.

Este silencio puede no ser provocado voluntariamente, él llega simplemente como una brisa que penetra por una ventana abierta. No podemos encargar el silencio, pero podemos abrir las ventanas de nuestras sensibilidades y hacer callar el parloteo incesante de nuestros pensamientos con el fin de dar a ese silencio la ocasión de manifestarse cuando él se presente. La experiencia del silencio no es una conducta, ella no puede ser reproducida, es siempre nueva y es solamente su recuerdo el que puede ser reproducido.

Es por lo tanto en un estado de silencio del pensamiento que se encarna la parte intuitiva del dibujo. Este dibujo nace bajo una forma de líneas que bailan a su voluntad por la intuición del momento y que terminan por identificar formas orgánicas o geométricas que se llenan de texturas.

La segunda parte se trata más del acto consciente. Los primeros trazos, las líneas y las texturas iniciales son el fruto del silencio del espíritu y de la

gestualidad espontánea y aleatoria. Sigue un tiempo de pausa que marca la distancia entre la parte intuitiva y la parte consciente del dibujo. Este tiempo es necesario ya que nos permite tomar posesión de la imagen y, gracias a esta pausa, de orientarla, voluntariamente esta vez, hacia una finalidad que no estaba disponible en su nacimiento. Ella entonces será seguida según los mismos parámetros y la misma técnica con el objeto de volverla compatible con la intención de creación que emerge y que se eleva muy dulcemente hacia la consciencia. Sirviéndose del proceso inconsciente inicial, susceptible de producir una imagen inesperada, el dibujo se continúa a partir de acá con un fin pragmático. Un fin que lo llevará a ser un poco más coherente con el fin de responder a las exigencias pictóricas que vendrán y esto, a pesar de las interferencias, discrepancias y accidentes incongruentes que puedan ocurrir durante la primera etapa del proceso.

2- La fotografía y la elección híbrida

Aunque el dibujo intuitivo sea inicialmente realizado sin intención, su hibridación con una efigie, animal, o humana, resulta para nosotros una necesidad, porque el concepto que nos importa es el cuerpo transformado, en metamorfosis, híbrido. Tal lo enunciado al principio de este texto, la metamorfosis se produce, de manera literal, principalmente en los seres vivos. Lo que significa que su representación bidimensional implica un juego formal y cromático de tipo más fotográfico o hiperrealista. Una diferencia importante debe ser resaltada acá porque vemos la metamorfosis del cuerpo gracias a una forma de simbiosis uniendo dos elementos dispares; una hibridación formal en suma. Como la hibridación de Laure Joyeux (2013):

« Lo híbrido es aquello “que no pertenece a ningún tipo, de género o de estilo en particular “, “raramente compuesto de elementos diversos”⁶, lo llamamos heteróclito, compuesto, bastardo [...] El término designa creadores fabulosos, quimeras o monstruos, de los cuales las partes del cuerpo provienen de especies diferentes como el sphinx o el centauro. [...] El sis-

6 Las comillas son del autor



FIGURA 3. DUO AZED, *PRIMUS BUBALUS*, IMPRESIÓN DIGITAL Y GRAFITO SOBRE PAPEL VÉRONA, PRUEBA DEL ARTISTA, 56 X 76 cm, 2016

tema de hibridación lleva a la mezcla, sea cual fuere su origen: ¿Natural, hereditaria, o artificial? [Traducción]⁷» (Laure Joyeux (2013) p.17).

En nuestro caso y con el fin de ir hacia la creación de nuestra *sphinx* singular y personal, la construimos sobre una fusión dicotómica de dos disciplinas: la fotografía y el dibujo con el objeto de representar los animales a la vez híbridos y en metamorfosis.

Tal como ha sido precisado anteriormente, la elección se detuvo en la fotografía, esto es lo que

7 NDT: traducción libre de « L'hybride est celui «qui n'appartient à aucun type, genre ou style particulier», «bizarrement composé d'éléments divers», on le dit hétéroclite, composite, bâtard. [...] Le terme désigne par ailleurs des créatures fabuleuses, chimères ou monstres, dont les parties du corps proviennent d'espèces différentes comme le sphinx ou le centaure. [...] Le système d'hybridation consent-il à la mixité, quel que soit son origine : naturelle, héréditaire, ou artificielle ? »

aporta una dimensión representativa más cercana de lo real que el dibujo o la pintura. Su combinación con el dibujo engendra la creación de una imagen o digamos, de un extraño cuerpo antropomórfico, debiendo su existencia sólo al desbordante imaginario de sus creadores.

La metamorfosis de los cuerpos, animales o humanos, nos ocupa, pero es su hibridación que representa el nudo en torno al cual lo reconstruimos y lo recomponemos. El crecimiento que obtenemos gracias a la fusión de dos disciplinas artísticas, acentúa el carácter consubstancial de la imagen y le otorga una singularidad biomorfa única.

3. El cuerpo en metamorfosis: un palimpsesto

El cuerpo obtenido gracias a la hibridación del dibujo intuitivo y de la fotografía es ante todo un cuerpo representado, que no es ni más ni menos que el arquetipo de nuestro propio inconsciente que se ma-

terializa gracias a la ascensión hacia el consciente. La finalidad del cuerpo, bajo la forma de la imagen, es la de penetrar la conciencia con el fin de ejercer una fuerte influencia sobre las experiencias perceptivas y cognitivas de cada individuo.

Pero volvamos al cuerpo en metamorfosis. Recordemos que él está compuesto de dos elementos distintos unidos gracias al trabajo informático. La fusión de dos o más imágenes, amalgama las diferentes partes del cuerpo para crear sólo una. ¿Pero es realmente una fusión? ¿Sería posible pensar que los diferentes sustratos colocados unos por encima de otros, bajo la forma de calcos infográficos, borran aunque sea un poco al calco subyacente pero mostrando alguna información de este último? ¿No es una forma de palimpsesto gráfico que representa la alteración del cuerpo y, por consecuencia, una forma en metamorfosis? La hibridación, aplicada bajo la tutela del palimpsesto, crearía entonces cuerpos monstruosos, una quimera de la cual la existencia dependería solo de su grado de incrustaciones sobre el papel que da el soporte, pero que ofrecería a los espectadores una imagen que ellos podrían incorporar, voluntariamente o sin saberlo, en su inconsciente personal para ser redirigida subsecuentemente al inconsciente colectivo dando eventualmente nacimiento a un nuevo arquetipo. (figura 3)

CONCLUSIÓN

Una vez que la imagen ha sido terminada, nos esforzamos en dejar voluntariamente espacios no trabajados sabiendo positivamente que ciertos entre ellos serán colmados durante la intervención directa y final sobre la impresión. Es entonces, gracias a una decisión voluntaria y con sustento, que la intervención última se produce. El gesto, ya sea sobre la forma de un dibujo, de un collage u otro, viene a singularizar cada imagen y darle una dimensión única.

El cuerpo en metamorfosis se encuentra de esta forma fijado a la última etapa de su desarrollo. El monstruo naciendo de la parte más oscura de nuestro inconsciente, él que se encarna a plena luz, su imagen ahora está completa y accesible. Este monstruo, ahora oprimido, ha cabalgado en el tiempo, pasando del estado de quimera improbable y acechando en las profundidades de nuestro inconsciente para alcanzar el estado de imagen clara, bien anclada en la realidad y ahora accesible a nuestra conciencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Joyeux, L., (2013) *Les animalités de l'art : modalités et enjeux de la figure animale contemporaine et actuelle*. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III. Tesis doctoral. En línea: <NNT : 2013BOR30012>. <tel-00937248>
- Jung, C. G. (1971). *Les racines de la conscience*, Paris, Éditions Buchet/Chastel.

Corpus transfiguratus, Corporis apud

Par France ARSENEAULT et Aimé ZAYED

La première question qu'il faut se poser devant la problématique du corps métamorphosé est en lien direct avec la définition que nous voulons donner au concept de métamorphose puisque ce vocable implique avant tout une transformation que l'on peut qualifier d'extraordinaire. Cette transformation, lente, rapide ou brutale est souvent accompagnée du rejet de la forme première pour l'adoption d'une deuxième forme plus prometteuse sur un ou plusieurs plans.

Il faut comprendre que toute transformation comprend une modification qui peut être formelle ou chromatique. Pensons au têtard qui devient anoure ou encore, à la chenille qui devient papillon (mutations formelles) ou au changement pigmentaire du caméléon dont la peau finit par se confondre avec la gamme chromatique de son environnement immédiat (mutation chromatique). En général, la métamorphose animale implique un passage de l'état larvaire vers un état adulte.

Chez les humains, le passage du stade juvénile au stade adulte se fait de manière très progressive et lente sans que cela ne nécessite de métamorphose. Nous parlons ici d'une transformation corporelle et donc formelle, où ce sont principalement les attributs sexuels qui prennent, si nous osons dire, de l'expansion. Le passage du stade infantile au stade sénile procède de la même logique et se réalise de manière imperceptible au quotidien. Mais il existe aussi d'autres transformations, moins naturelles mais plus spectaculaires. Pensons aux transgenres qui modifient non seulement leur apparence mais aussi leur sexe et qui, de ce fait et au même titre que certains animaux¹, adoptent une forme d'hermaphrodisme.

C'est en empruntant dans ce corpus pour le moins inusité que notre Duo, a pris la décision de

créer des images de corps métamorphosés qui traversent les espèces en utilisant deux formes disciplinaires concomitantes : la photographie et le dessin intuitif². Ainsi, en amont de notre travail en estampe, existent diverses formes de création qui s'associeront seulement et uniquement lors de l'ultime étape de création.

PROCESSUS DE CRÉATION

Notre processus de création peut se résumer ainsi³ :

La réalisation d'un dessin intuitif ; (figure 1) .

1. L'examen des dessins afin de s'assurer de leur validité et de leur possible utilisation avec d'autres images ;
2. La décision de l'hybridation, à savoir, le genre d'objet⁴ avec lequel le dessin sera fusionné ;
3. La captation photographique de l'effigie, animale ou humaine, et son étude ; (figure 2) .
4. Le transfert de la photographie et du dessin intuitif choisis vers le logiciel de traitement de l'image ;
5. La fusion des deux images grâce à l'utilisation des calques ;
6. Le choix de l'image finale ;

2 Le dessin intuitif n'est pas un synonyme de gri-bouillages car si tel était le cas se serait conférer au dessin intuitif une définition quelque peu réductrice. Le terme désigne plutôt un style de dessin fait presque machinalement, spontanément, souvent dans la marge de feuilles servant d'ordre du jour lors de réunions ou encore lors de papotage téléphonique. Issus de notre inconscient, le dessin intuitif est

3 Plus loin, nous décrivons de manière plus élaborée la rhétorique sous-jacente à chaque étape de ce processus.

4 Par objet, nous entendons toutes représentations photographiques, animales ou humaines, sujettes à être prises en tant que modèle pour l'hybridation. Dans notre cas, plus souvent qu'autrement, ce sont des effigies animales qui sont utilisées

1 Pensons aux huîtres, à quelques grenouilles et tortues d'eau douce ainsi qu'à certains poissons, surtout le mérou.



FIGURA 1. DUO AZED, TROIS EXEMPLES DE DESSIN INTUITIF, ENCRE NOIRE SUR PAPIER, 2016.



FIGURA 2. PHOTOGRAPHIE PRISE À TOLUCA LORS D'UNE EXPOSITION SUR CHARLES DARWIN.

7. L'impression ;
8. L'ajout d'éléments exogènes⁵.

CADRES THÉORIQUES ET RHÉTORIQUE

1. Le dessin intuitif

Selon Carl Jung, notre réalité intérieure s'organise autour de quatre éléments : l'ego, la persona, le soi et l'ombre (Jung, 1971). L'ego, centre de la conscience, des sensations, des émotions, nous permet de nous sentir nous-mêmes à toute heure du jour et de la nuit. La persona (mot latin signifiant « masque ») est la personnalité sociale que chacun endosse pour s'adapter aux attentes des autres et se faire accepter. Le soi fait de nous une entité totale corps-esprit : un être humain. C'est notre part divine, quel que soit le

sens ou la forme que l'on donne à ce caractère divin. L'ombre, qui comprend tous les aspects de notre personnalité que nous ne reconnaissons pas comme nôtres ou à tout le moins que nous refusons d'admettre comme attributs de ce que nous sommes, car nous les jugeons inacceptables au regard de l'image idéalisée que nous voudrions avoir de nous-même et que nous voulons présenter aux autres.

Ce qui intéresse le Duo AZed c'est le quatrième élément de cette réalité : l'ombre. Pourquoi ? En fait cette partie enfouie de nous-mêmes, qui relève de l'inconscient, teinte notre être à notre insu. C'est en permettant à cette ombre d'émerger tranquillement à la conscience que nous serons en mesure de l'identifier et de là, de l'inclure dans notre identité car, ne l'oublions pas, étant en nous, elle fait partie de nous. C'est dans le silence qu'elle se manifeste et ce silence, nous l'obtenons lorsque notre esprit vague sans but dans l'errance du mo-

5 Les éléments exogènes peuvent adopter plusieurs formes : dessins, plumes, résine, collage, peinture etc.

ment. C'est là, en cet instant précis que notre main devra s'armer d'une plume ou d'un crayon afin de commencer à dessiner. Ce qu'elle dessine importe peu, elle erre sur la surface du support au gré du mouvement oculaire qui la guide, lui-même assujéti aux commandes d'un esprit libéré du conscient. Notre vision devient claire puisqu'elle puise à même la source de notre intériorité. Et c'est là que l'image de l'inconscient se révèle, c'est ce que nous nommons le dessin intuitif.

À cet égard, le Duo AZed propose un dessin réalisé en deux parties. La première de ses parties concorde parfaitement avec le concept d'archétype comme mode d'expression de l'inconscient personnel, mais aussi collectif, développé par Jung (Jung, 1971). Cette partie initiale du dessin s'incarne de façon singulière, spontanée et automatiste faisant abstraction de l'acte de volition. En somme elle devient à la fois, la matérialisation de l'inconscient et le substrat premier de la création à venir. La liberté qu'on s'accorde lors de la réalisation de cette étape cruciale est essentielle. Cette liberté doit être accompagnée du silence, elle exige une libération de l'esprit de tout symbole, de toute image, de tout savoir et de toute activité de la pensée.

Ce silence ne peut être provoqué volontairement, il arrive tout simplement comme une brise qui pénètre par une fenêtre ouverte. Nous ne pouvons pas le commander, mais nous pouvons ouvrir les fenêtres de nos sensibilités et faire taire le bavardage incessant de nos pensées afin de donner à ce silence l'occasion de se manifester lorsqu'il se présente. L'expérience du silence n'est pas une conduite, elle ne peut être reproduite, elle est toujours neuve et c'est seulement son souvenir qui peut être reproduit.

C'est donc dans un état de silence de la pensée que s'incarne la partie intuitive du dessin. Ce dessin prend naissance sous forme de lignes qui dansent au gré de l'intuition du moment et qui finissent par cerner des formes organiques ou géométriques qui s'emplissent de textures.

La deuxième partie tient davantage de l'acte conscient. Les premières traces, les lignes et les textures initiales sont le fruit du silence de l'esprit et de la gestuelle spontanée et aléatoire. S'ensuit un temps d'arrêt qui marque l'écart entre la partie intuitive et

la partie consciente du dessin. Ce temps est nécessaire puisqu'il nous permet de prendre possession de l'image et, grâce à ce recul, de l'orienter, volontairement cette fois, vers une finalité qui ne lui était pas accessible à sa naissance. Elle sera alors poursuivie selon les mêmes paramètres et la même technique afin de la rendre compatible avec l'intention de création qui émerge et qui s'élève tout doucement vers la conscience. En se servant du processus inconscient initial, susceptible de produire une image inattendue, le dessin se continue dès lors dans une visée pragmatique. Une visée qui le portera à devenir un peu plus cohérent afin de répondre aux exigences picturales à venir et ce, malgré les brouillages, les décalages et les accidents incongrus qui peuvent survenir durant la première étape du processus.

2. La photographie et le choix hybride

Bien que le dessin intuitif soit initialement réalisé sans intention, son hybridation avec une effigie, animale ou humaine, s'avère pour nous, une nécessité puisque le concept qui nous habite demeure le corps transformé, métamorphosé, hybridé. Tel qu'énoncé au début de ce texte, la métamorphose s'opère, de manière littérale, principalement chez les vivants. Ce qui veut dire que sa représentation bidimensionnelle implique un jeu formel et chromatique de type plutôt photographique ou hyperréaliste. Une différence importante doit être soulignée ici puisque nous envisageons la métamorphose du corps grâce à une forme de symbiose unissant deux éléments disparates ; une hybridation formelle en somme. Comme l'indique Laure Joyeux (2013):

« L'hybride est celui «qui n'appartient à aucun type, genre ou style particulier», «bizarrement composé d'éléments divers»⁶, on le dit hétéroclite, composite, bâtard. [...] Le terme désigne par ailleurs des créatures fabuleuses, chimères ou monstres, dont les parties du corps proviennent d'espèces différentes comme le sphinx ou le centaure. [...] Le système d'hybridation consent-il à la mixité, quel que soit son origine : naturelle, héréditaire, ou artificielle ? » (p.17)

6 Les guillemets sont de l'auteur



FIGURA 3. DUO AZED, *PRIMUS BUBALUS*, ESTAMPE NUMÉRIQUE ET MINE DE PLOMB SUR PAPIER VÉRONA, ÉPREUVE D'ARTISTE, 56 X 76 cm, 2016

Dans notre cas et afin de tendre vers la création de notre sphinx singulier et personnel, nous tablons sur une fusion dichotomique de deux disciplines : la photographie et le dessin⁷ afin de représenter des animaux à la fois hybrides et métamorphosés.

Si, tel que précisé précédemment, le choix s'est arrêté sur la photographie, c'est qu'elle apporte une dimension représentative plus près du réel que le dessin ou la peinture. Sa combinaison avec le dessin engendre la création d'une image ou dirions-nous, d'un corps anthropomorphe étrange, ne devant son existence qu'au foisonnement imaginaire de ses créateurs.

La métamorphose des corps, animaux ou humains, nous préoccupe, mais c'est son hybridation

qui reste le nœud autour duquel nous le reconstruisons et le recomposons. Le croisement que l'on obtient grâce à la fusion de deux disciplines artistiques, accentue le caractère consubstantiel de l'image et lui octroie une singularité biomorphe unique.

3. Le corps métamorphosé : un palimpseste

Le corps obtenu grâce à l'hybridation du dessin intuitif et de la photographie est avant tout un corps représenté, il n'est ni plus ni moins que l'archétype de notre propre inconscient qui se matérialise grâce à sa montée vers le conscient. La finalité de ce corps, sous forme d'image, est de pénétrer le conscient afin d'exercer une influence prégnante sur les expériences perceptives et cognitives de chaque individu.

Mais revenons au corps métamorphosé. Rappelons-nous qu'il est composé de deux éléments distincts unifiés grâce au travail informatique. La fusion de deux ou plusieurs images, amalgame les

7 Nous considérons le dessin au même titre qu'un adjuvant qui viendrait « améliorer » les caractéristiques de la photographie animale par hybridation.

différentes parties du corps pour n'en créer qu'un. Mais est-ce réellement une fusion ? Serait-il possible de penser que les différents substrats posés les uns par-dessus les autres, sous forme de calques infographiques, oblitérent un tant soit peu le calque sous-jacent tout en laissant apparaître quelques parcelles d'informations de ce dernier ? N'est-ce pas là une forme de palimpseste graphique représentant l'altération du corps et, par conséquent, une forme de métamorphose ? L'hybridation, appliquée sous l'égide du palimpseste, créerait alors un corps monstrueux, une chimère dont l'existence ne dépendrait que de son degré d'incrustation sur le papier qui la supporte mais qui offrirait aux spectateurs une image qu'ils pourraient insérer, volontairement ou à leur insu, dans leur inconscient personnel pour la rediriger subséquemment dans l'inconscient collectif donnant éventuellement naissance à un nouvel archétype. (figure 3).

CONCLUSION

Une fois l'image terminée, nous nous efforçons d'y laisser volontairement des espaces non travaillés sachant pertinemment que certains d'entre eux seront comblés lors de l'intervention directe et finale

sur l'impression. C'est donc grâce à une décision volontaire et appuyée que l'intervention ultime se passe. Le geste, qu'il soit sous forme de dessin, de collage ou autre, vient singulariser chaque image et lui octroyer une dimension unique.

Le corps métamorphosé se retrouve ainsi figé à l'ultime étape de son développement. Tel un monstre ayant pris naissance dans la partie la plus sombre de notre inconscient, il s'incarne maintenant en pleine lumière, son image est maintenant prégnante et abordable. Ce monstre, maintenant jugulé, a chevauché le temps, passant de l'état de chimère improbable et bien tapie au fond de notre inconscient pour atteindre l'état d'image claire, bien ancrée dans le réel et maintenant accessible à notre conscient.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Joyeux, L., (2013) *Les animalités de l'art : modalités et enjeux de la figure animale contemporaine et actuelle*. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III. Thèse de doctorat. En ligne: <NNT : 2013BOR30012>. <tel-00937248>
- Jung, C. G. (1971). *Les racines de la conscience*, Paris, Éditions Buchet/Chastel.

Pieles y mundos (*Peaux-mondes*): el cuerpo, entre el mundo y la imagen

Por Philippe BOISSONNET

¿Será que la imagen se ha convertido en la piel del mundo: una interfaz, una conexión sensorial? La imagen del mundo contemporáneo está más cerca de nosotros debido al empleo de pantallas y lo oculto siempre limita el acceso a las cosas. Yo sinceramente prefiero la metáfora de la piel para expresar mi percepción de la imagen contemporánea del mundo, puesto que la piel es también esta formidable interfaz entre nosotros y nuestro entorno, es esta zona ultrasensible de percepciones por la cual pareciera que el mundo se hace carne a imagen de nuestro cuerpo. La imagen nos ayuda a mediatizar el mundo para comprenderlo mejor pero finalmente, ¿qué es lo que conseguimos ver con tanta multiplicación de imágenes, la realidad del mundo o la realidad de la imagen? ¿Tal proliferación de imágenes no será el fin de la experiencia que tenemos del mundo, corriendo el riesgo de alejarnos de nuestra realidad sensorial, ésa que nos pone directamente en contacto con él?

Felizmente, entre la imagen del mundo que fabricamos colectivamente y aquella que se nos asemeja íntimamente existe todo un vasto juego metafórico. Se trata de un juego para la creatividad artística que comencé a principios de los años 80 con una serie de transferencias de fotocopias de color sobre dibujos y que continúo aún hoy a través de algunos trabajos que mezclan estampados digitales, monotipos y dibujo. Explorando las relaciones distanciadas entre el cuerpo percibido y sus múltiples imágenes, el acto de aplanamiento de la piel del modelo puesto directamente sobre el vidrio de la fotocopidora es lo que orientó mi producción hacia la semántica de la impresión y hacia la idea de acumulación de las imágenes cuando se trata de la piel. Es así que paralelamente a este trabajo abordé la problemática de la débil relación entre lo que emergía entre la obra original y las imágenes reproducidas. La llegada de nuevas tecnologías de impresión masiva derivadas de máquinas electrográficas,

termo impresoras digitales, por sublimación y laser, ya anunciaban todos los debates sobre la aceptación, por el código ético, del estampado de las imágenes producidas a través de impresoras digitales. En este periodo fue que comencé a colaborar con un grupo de artistas siempre cercanos a la galería *Motivation V* (1979) luego al Centro *Copie Art*¹ (1982) en Montreal. En la excitación de mi reciente descubrimiento creé dos series de dibujos sobre papel combinando transferencias de fotocopias de cuerpos desnudos masculinos y luego femeninos que tenían afinidades visuales con algunas reconstituciones arqueológicas. En total, una serie de 16 dibujos intitulada *Au regard d'un corps* fue expuesta por primera vez en la galería *Articule* (Montreal, 1983)². La segunda serie de 7 importantes dibujos que lleva por título *Simulations* fue presentada en la galería *Cultart* (Montreal, 1986) que ya señalaba de manera subyacente e intuitiva el prodigioso impacto de las imágenes digitales y de ese reflejo de copiar/pegar que rápidamente se incrustó en nuestros hábitos de *Homo informaticus*. Me interesé en aquellas mutaciones formales lentamente impuestas a las imágenes consecuencia de la era de la reproductibilidad técnica (Walter Benjamín, 1936). Mi interés se dirigió sobre todo a aquellas imágenes automatizadas que de alguna manera establecen un proceso de filiación con el concepto de impresión y se encuentran consecuentemente en una relación semántica

1 Para mayor información sobre *Copy Art* en Quebec o sobre la fundación de la galería *Motivation V*, ver el artículo de Rémi Bergeot (1983) "Le centre Copie Art", *Intervention* n° 18, p. 17. En línea: <http://id.erudit.org/iderudit/57386ac> De igual manera mi artículo "L'émergence d'un art reprographique?" In: *Cahier des arts visuels du Québec* n° 14, Montreal, 1982.

2 Tres dibujos de la serie *Au regard d'un corps* hacen parte de la colección *Prêt d'oeuvres d'art* del MNBA de Québec; cuatro distintos conforman las colecciones de la Fundación del Museo MACL y de la Fundación de la Universidad de Quebec de Tres Ríos.

con signos indicadores. Mezclando al dibujo del cuerpo transferencias de fotocopias y de impresiones buscaba desplegar y relevar el valor estético de las imágenes del cuerpo fotocopiado en contraste con la textura sensual del lápiz de dibujo. Del mismo modo, deseando constatar la imposibilidad de representar al *cuerpo de sí mismo* y haciéndole lugar más bien a la *imagen de él mismo*, busqué crear efectos de papel pergamino en la superficie del dibujo seguidos de etapas de producción por acumulación y yuxtaposición de porciones de imágenes de orígenes diversos. (Ilustraciones 1 y 2)

En un artículo personal publicado³ en 1984 e inspirado en la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty, escribí: «el cuerpo de sí mismo es el único que no es posible ver, pensar, representar o incluso del cual escribir, sin que algo del mismo se nos escape, sin que éste se posicione lejos de nosotros, que se encuentre siempre inaccesible...» (Boissonnet, 1984). Este fundamento de reflexión filosófica quizás de manera inesperada es el origen de mi práctica de entremezclas de procedimientos destacando sus diferencias intrínsecas. Ya sea que se tratase de medios desde los más primitivos como estampar en papel o en la pared de una gruta la huella de una mano entintada, o que se tratase de depositar pintura de color en polvo electrostática en el tambor de una fotocopidora, e incluso que me decidiese por la reconstrucción de píxeles en una pantalla, siempre caía en la cuenta de la diferencia entre el original y su imagen. Pero, sin importar el tipo de tentativas de metamorfosis del cuerpo en imágenes, éstas sin lugar a dudas terminan generando sentido, particularmente cuando se trabaja con imágenes conocidas como *auto-generativas* en donde hallamos las huellas, las fotografías y escáneres de toda clase. Podemos darnos cuenta en efecto –pensando en el proceso de producción y de recepción de las imágenes– que éstas llevan en sí una inefable presencia original; es decir, que aunque ellas sean la prueba de la presencia: *eso ha estado aquí o allí* (Barthes, 1980), ellas jamás remplazarán la experiencia del instante y de las cosas pasadas.

3 Philippe Boissonnet (1984) “L’irreprésentable du corps” In: Cahiers des arts visuels au Québec, Montreal, pp. 15-19.



ILUSTRACIÓN 1



ILUSTRACIÓN 2

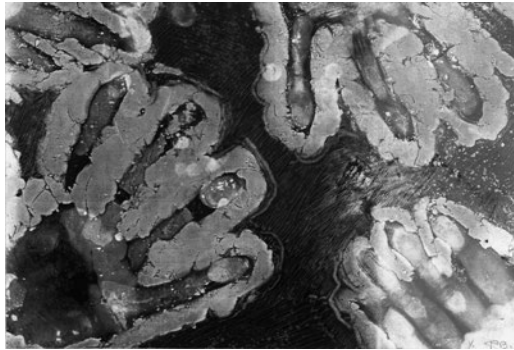


ILUSTRACIÓN 3

La impresión, la fotografía y la imagen impresa aportan una experiencia distinta y esto es tanto mejor. Estas tres dan lugar a la metáfora y a la metamorfosis. Creo que, desde un punto de vista concreto, toda imagen del cuerpo directamente obtenida por contacto físico mediante algún material de apoyo nos llega más profundamente que aquella lograda gracias al estudio de luces como la foto, el cine y sus derivados. Un ejemplo de esto es el Sudario de Turín que ciertamente por el valor de reliquia que posee esta práctica la volvemos a encontrar en las máscaras mortuorias, aunque su importancia también la tiene por los rastros visibles del cuerpo de Cristo. Personalmente opino que, el famoso lienzo representa incluso la figura emblemática de lo que poéticamente he llamado una “piel-mundo” por todo lo que interfiere entre la naturaleza banal y el estampado que podemos observar como el mundo misterioso de la espiritualidad. Es así como podremos encontrar que será piel-mundo toda aquella imagen que recobra importancia y destaca entre otras de manera que se disfraza e impulsa a nuestro imaginario con tal fuerza simbólica consiguiendo obligarnos a reconsiderar nuestra relación con el mundo.

ENTRE LA IMAGEN Y SUS IMÁGENES

«En un principio es el contorno que designa al animal o a la cosa, es el dibujo que determina la forma; mano estampada o sombra del homo proyectada sobre la roca de las cavernas. Aun cuando han desaparecido los modelos los recordamos por su doble imagen, o mejor dicho por la figura de su doble magia una vez que la sombra también desaparece....» (Brunet-Weinman, 1981)

Hallamos evidentemente una relación semiótica entre impresión, fotografía y arte de la estampa, también en el arte de la fotocopia y sus derivados. Todas estas imágenes pertenecen a la clasificación de la imagen-rastro y de la imprenta. Según Charles Peirce (1978)⁴, éstas con el reflejo en el espejo generan el humo del fuego o la sombra proyectada, o la categoría semiótica de los indicios (es decir cuando el signo se forma en una relación de contigüidad espacial y temporal con su referente).

La fotocopia de una mano, por ejemplo, toma un singular sentido cuando se posiciona significativamente entre la imagen impresa directamente (por contacto) y la imagen indirecta (por transferencia fotónica) puesto que para ello hay que posar la mano sobre una superficie (roca, papel, vidrio) y dejar su rastro. La impresión incluso de la grasa dejada por los dedos en el vidrio puede dar lugar a la creación en *Copy Art* o similar. De hecho, la práctica de *Body-Copy-Art* se detectó desde los inicios de la década de los 70 como una práctica con frontera en el realismo táctil de artes de impresión y del realismo visual de la fotografía. A este género de imágenes, al mismo tiempo realista o simbólico no se le escapa nada de la realidad epidérmica. Estas imágenes muestran incluso un plus en cuanto a una presencia carnal próxima a la indecencia. Son imágenes situadas entre *Eros* y *Thanatos* que revelan o maximizan vellos, cicatrices y poros de la piel imponiendo demasiada visibilidad del cuerpo por el cual me interesé dada su ambigüedad «erótico-plástica» como ya lo escribía Roland Barthes sobre el desnudo artístico. Pero hay algo más que me interesó también en esta práctica y es su capacidad para revelar una tendencia tecnocultural cada vez más presente, en efecto, al querer mostrar, catalogar, registrar y escanear todo.

Desde 1984, luego de la producción de mi serie *Au regard d'un corps*, el aspecto de la indecencia

4 Charles S. Peirce (1978) “Écrits sur le signe” selección de textos presentada por G. Deledalle, Seuil, París. Según Peirce el indicio es un signo que ha sido arrancado a la cosa según precisa él mismo, “realmente afectado por ella”. El indicio no representa a la cosa o al fenómeno pero los manifiesta directamente o con poco tiempo de diferencia. El arte interactivo, por ejemplo, que provoca efectos por medio de sensores de movimiento hace parte de esta afiliación semiótica.

de la piel fotocopiada dirigió rápidamente mi interés a los excesos en las producciones de imágenes mientras me ocupaba de experimentar a partir de mini-performances una serie de impresiones de manos sobre el vidrio de fotocopiadoras. El resultado de esto último fue el libro de artista *Main-chinalement*⁵, que muestra en forma de acordeón una secuencia de impresiones xerográficas que cuestiona la legitimidad del lugar que ocupa el *todo hecho a mano* frente al *todo hecho a máquina* (ilustración 3). Durante esta investigación tomaba consciencia del surgimiento de una nueva estética de la imagen impresa que de ahora en adelante era producida por medios automatizados. La imagen del cuerpo se volvía sólo un pretexto y yo me interesaba más bien a la contemporaneidad tecnológica de la imagen en tanto que interfaz mediadora del mundo.

En la serie *Simulations* (1985-1986) fui más lejos con la idea de una copia de un modelo elaborado a partir de una sabia confusión entre las fuentes que servían de modelos para su reproducción. Aunque el dibujo fue el medio preferido para destacar la copia del modelo yo trabajaba con invertir la relación entre, por un lado, una producción original o modelo viviente (el cuerpo) y un modelo pictórico (el desnudo) y por otro lado, su reproducción o modelo tecnológico (la fotocopia). Mi proceso consistía en poner complacientemente el dibujo al servicio de la estética de la fotocopia en color de la época. La serie *Simulations* representa ciertamente una ficción total de la imagen del cuerpo reproducido particularmente con los desnudos pictóricos conocidos y que tomé como referencia, detalles de: *Olympia* de Edouard Manet (1986), *El nacimiento de Venus* de Botticelli, *La creación de Adán* de Miguel Ángel o *El Martirio de San Sebastián* de Mantegna... (Ilustraciones 4 y 5). Como Monique Brunet-Weimann (1986) lo señala, se trataba de crear un dibujo distorsionándose «en simulacro de

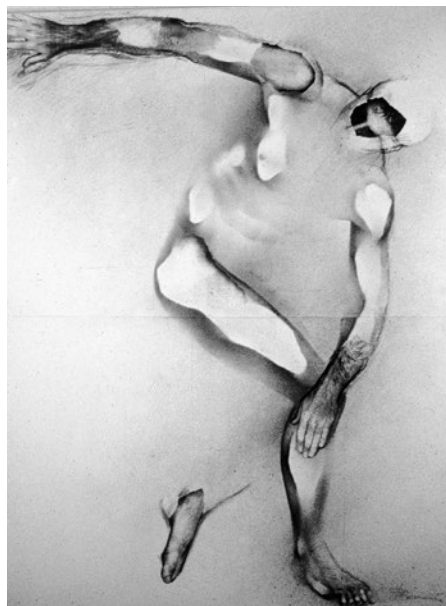


ILUSTRACIÓN 4

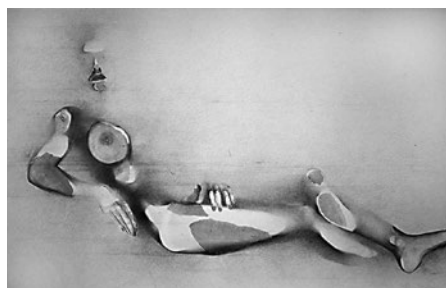


ILUSTRACIÓN 5

una fotocopia inexistente difícil por su formato de talla natural; el producto xerográfico por sí mismo (sus imperfecciones, sus accidentes) llegan de este modo a ser el modelo a seguir...». Exagerar la pérdida de legitimidad casi mágica de la obra de arte original para sugerir la supremacía del duplicado en relación al modelo, sobre todo si éste estaba vivo, creaba una especie de abismo importante en el contexto histórico de la post-modernidad. Umberto Eco publicaba entonces su obra crítica *La guerre du faux* (*La guerra de lo falso*, 1985)⁶ y Jean Baudrillard

5 El libro-arte o libro de artista *Main-chinalement* se editó en 6 ejemplares en el Centro *Copie Art* a partir de impresiones xerográficas en papel Ingres pegadas sobre una larga banda de papel algodón (St-Armand) de 220 cm de largo. Un ejemplar del mismo se encuentra en el Banco de obras de arte de Canadá, y un segundo en el Banco y Archivos nacionales de Quebec.

6 Umberto Eco (1985) *La guerre du faux*, Gasset & Fasquelle, París.



ILUSTRACIÓN 6



ILUSTRACIÓN 7

planteaba la substitución del sujeto original por el simulacro en la época post-moderna (1981)⁷.

Todas estas imágenes (del cuerpo) formaban entonces todo un mundo en sí a través del cual yo percibía más fácilmente que nuestra concepción de identidad del cuerpo no sólo se funda en nuestra imagen reflejada en el espejo sino que también en una idea de cuerpos, en plural, con estratificaciones de imágenes, de referencias y de símbolos múltiples. Una complejidad que me permitía formar un espacio metafórico llevándome más allá de la cuestión del cuerpo proponiéndome una reflexión sobre el lugar del ser humano en un mundo cada vez más formateado por la dimensión “planeta”, una dimensión geoespacial e hiperespacial en donde el Hombre ya no es la medida de las cosas. El modelo del *Hombre de Vitruvio* me pareció un ideal absoluto.

7 Jean Baudrillard (1981) *Simulacros y simulación*, Galilée, París.

LA IMAGEN DEL MUNDO EN LA PIEL

La idea de reducir el planeta y el cuerpo en una imagen simbólica y significativa para poder presentar de la mejor forma nuestra relación humana con el mundo se volvió una preocupación latente a través de diversas obras. Es así que a partir de 2002 me dediqué a explorar las redes de superficies del globo terrestre y del cuerpo, las fusiones digitales entre delimitaciones geopolíticas y pliegues anatómicos, las simulaciones de tatuajes cartográficos además de las incrustaciones corporales y planetarias; ya que lo que hace a la imagen es la relación contemporánea del ser humano con el mundo, tanto para mí como para otros, la Tierra no es quien nos lleva sino nosotros somos quienes la llevamos en la consciencia. La piel del mundo debería estar prácticamente pegada a la nuestra y deberíamos sentir la gran necesidad de hacernos tatuar por toda la piel la imagen de su corteza terrestre en lugar de cualquier otro ícono.

Así como busqué el modo de aplanar las partes del cuerpo sobre el vidrio de la fotocopiadora para tratar de conseguir visualizar la intimidad epidérmica, además de imperfecciones pigmentarias y de la impresión xerográfica, mis recientes trabajos en papel intentan lograr hacer sentir la más corta distancia que separa la imagen del humano de su entorno planetario y así representar esa necesidad de mutación interior mediante la simulación de cartografías planetarias tatuadas al ras de la piel (ilustraciones 6 y 7). Primero la piel de la mujer, con la serie de imágenes digitales *Territoires (Peau)ssibles* (2004) y después *À fleur de Terre* (2006), imágenes desde la espalda hasta el ombligo pensando en todo lo que el mundo le debe a las mujeres desde todos los tiempos. Luego está la piel masculina, la calota craneal inclusive pensando en el personaje mitológico Atlas llevando en la consciencia la responsabilidad de la especie humana en su totalidad (*Calvitie I y II*, 2007-2008). Acerca de esto Manon Régimbald escribió en 2004, en el catálogo de mi exposición retrospectiva del Museo de Arte contemporáneo de las Laurentides:

«En las orillas del cuerpo por fin encontramos la cara del mundo. Tatuaje fotográfico. Gaea se volvió de nuevo mujer. Aquí, paralelos y meridianos se aman a flor de piel. Entre carne del mundo y éste que se encarna, cada parcela

del cuerpo femenino se transmuta en pedazo de tierra desviando continentes y subiendo el deseo que rebota en el seno de los más íntimos rincones robados a las manos por la vista. Desde el paisaje al retrato se va de la corteza terrestre al Yo-piel.» (Régimbald, 2004, p. 36).

¿Qué nos impide ahora imaginar la creación del hombre nuclear? ¿Trasplantarnos la imagen del planeta en nuestro cuerpo, en el lugar del corazón, de los senos, los ovarios, las glándulas? Si las manipulaciones biogenéticas permitiesen incorporarnos un poco de ADN de Gaea y de su geofisiología planetaria, el ser humano quizás lograría sentir que él es igualmente responsable del futuro del mundo y que éste depende íntimamente de esta interconexión. En la conferencia Internacional de Valencia *Expanding the Space*⁸ en 2006, ya declaraba yo que en nuestra percepción y consciencia la Tierra-madre se ha ido convertido en la Tierra-hija. Vivimos sin pensar demasiado en la inversión de nuestra relación con el mundo, Gaea protectora y toda poderosa no es más que una visión nostálgica, un mito en vía de desaparición. Es urgente renovar nuestra piel y pensar de nuevo en el mundo y creo que las imágenes artísticas con su poesía visionaria pueden ayudarnos.

Paralelamente a una larga exploración de los espacios ambiguos de la imagen holográfica de los cuerpos así como del planeta, conseguí regresar a la sensualidad de la imagen impresa en papel, gracias a las manipulaciones que me permitió la fotografía digital. En 2005, luego de una estancia de creación en el Centro *Sagamie* (Alma) creé las series *Peaux-Mondes* y *O-Zones*, seguidas de *Le désenchantement d'Atlas* (2007-2008) y *Elle se sentait prête à porter le monde* (2009-2011). Todas estas obras perseguían el único interés de develar una parte del imaginario colectivo sobre la fragilidad del mundo y sobre la posible evocación de un nuevo paradigma humanista con tintes más bien geomórficos. ¿El ser humano tecnocultural terminará por cambiar su postura hacia su hábitat?

8 "From Mother Earth to Child Earth perception of our Planet", presentación en el *Expanding the Space International Conference*, Centro de Cultura contemporánea, octubre de 2006, Valencia, España. En línea: https://www.olats.org/space/colloques/expanding-space/mono_index.php

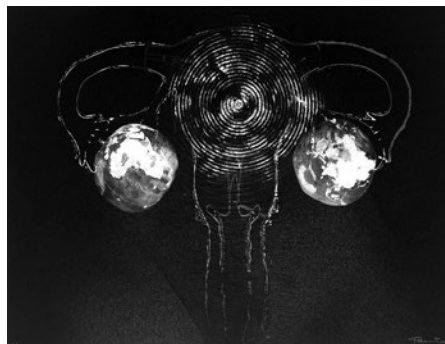


ILUSTRACIÓN 8

En el marco del proyecto de artes de impresión *Del cuerpo en metamorfosis al cuerpo impreso*, pasé de la metáfora del tatuaje, signo de pertenencia social y de comunidad, a la metáfora del injerto y de la prótesis para la creación (trabajo en curso) de una nueva serie de imágenes híbridas que combinan dibujos, impresión digital y huellas (monotipos): *L'avenir du monde* (2016)⁹. (Ilustración 8)

Con la premura de fabricarse mentalmente Pieles-mundo sin duda llegamos a concebirnos como Cuerpos-mundo. La Tierra ya no es madre sino hija, su futuro está en nuestras manos. Como escribió Manon Régimbald en 2004, recordemos que "mirar a la Tierra es vernos a nosotros mismos puesto que nosotros somos la Tierra"¹⁰.

ILUSTRACIONES:

- 1 - «*Au regard d'un corps # 1*» (1982) dibujo en grafito y transferencia de fotocopia Xerox, 71 x 110 cm (Colección *Prêt d'oeuvres d'art du MNBA* de Quebec).
- 2 - «*Au regard d'un corps # 12*» (1983) dibujo en grafito y transferencia de fotocopia Xerox, 71 x 110 cm (Colección Fundación del Museo de arte contemporáneo de las Laurentides, Quebec).
- 3 - «*Main-chinalement*» (1984) libro de artista: xerografías en color sobre papel Ingres de

9 Todas las obras mencionadas en este texto además de otras, están visibles en: philippe-boissonnet.squarespace.com/ y en <https://www.flickr.com/photos/uart/sets/>

10 Op. Cit., p. 37.

- algodón, xerografías extendidas 35 x 220 cm, edición 6/6 (Colección *Banque d'oeuvres d'art* de Canadá).
- 4 - «*D'après le ...*» (serie *Simulations*, 1985) dibujo a lápiz y transferencia de fotocopias Xerox, 120 x 160 cm.
- 5 - «*Conforme à ...*» (serie *Simulations*, 1986) dibujo a lápiz y transferencia de fotocopias Xerox, 80 x 100 cm.
- 6 - «*Calvitie I (La conscience d'Atlas)*» (2007) impresión por inyección de tinta sobre tela, 122 x 96 cm, edición 2/2 (Colección de la ciudad de Tres Ríos, Quebec).
- 7 - «*Territoires (Peau)ssibles I*» (2004) impresión digital sobre papel, 52 x 46 cm, edición 2/2.
- 8 - «*L'avenir du monde (I)*» (2016) impresión digital por inyección de tinta sobre papel Hahnemühle resaltada con lápiz y tinta, 56 x 76 cm, edición 3/3.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée.
- Bergeot, R. (1983). « Le centre Copie Art », *Intervention*, no 18, p. 17, <<http://id.erudit.org/iderudit/57386ac>>
- Boissonnet, P. (1982). « L'émergence d'un art reprographique? », *Cahier des arts visuels du Québec*, no 14.
- Boissonnet, P. (1984). « L'irreprésentable du corps », *Cahiers des arts visuels au Québec*, no 20, p. 15-19.
- Brunet-Weinmann, M. (1981). « Archéologie du dessin : du réel à la réalité », dans le catalogue du 3^e concours d'estampe et de dessin du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke (Québec).
- Brunet-Weinmann, M. (1986). « Simulations », texte de présentation du dépliant de *l'exposition Simulations – Grands formats*, présentée à la Galerie Cultart, Montréal (13 mars – 6 avril 1986).
- Eco, U. (1985). *La guerre du faux*, Paris, Grasset et Fasquelle.
- Peirce, Charles S. (1978). *Écrits sur le signe*, choix de textes présentés par G. Deledalle, Paris, Seuil.
- Régimbald, M. (2004). « Entre ciel et terre : la lumière », catalogue d'exposition *Philippe Boissonnet : un espace entre 2 temps*, 4 avril au 20 juin 2004, St-Jérôme (Québec), Musée d'art contemporain des Laurentides.

Peaux-mondes : le corps, entre le monde et l'image

Par Philippe BOISSONNET

L'IMAGE SERAIT-ELLE DEVENUE LA PEAU DU MONDE : UNE INTERFACE, UNE CONNEXION SENSORIELLE ?
image du monde contemporain nous atteint de plus en plus par écrans interposés.

Or, faire écran c'est habituellement limiter l'accès à quelque chose. Je préfère donc nettement la métaphore de la peau pour exprimer ma perception de l'image contemporaine du monde, car la peau c'est aussi cette formidable interface entre nous et l'environnement, cette zone ultrasensible de perceptions par laquelle le monde semble se faire chair à l'image de notre corps. L'image nous sert à médiatiser le monde pour mieux le comprendre, mais que voyons-nous finalement à force de multiplier les images: la réalité du monde ou celle de l'image ? Cette épaisseur d'images, ne devient-elle pas la finalisation de l'expérience que nous avons du monde ? Au risque de nous éloigner de notre réalité sensorielle, celle qui nous met directement en contact avec le monde.

Heureusement, entre l'image du monde que nous fabriquons collectivement et celle qui nous ressemble intimement, il y a tout un jeu métaphorique possible. Un jeu pour la créativité artistique que j'ai commencé dès le début des années 80 avec une série de transferts de photocopies couleurs sur dessins, et que je poursuis aujourd'hui à travers quelques travaux mêlant estampe numérique, monotypes et dessin. Explorant les rapports distancés entre le corps perçu et ses multiples images, c'est l'acte d'aplatissement de la peau du modèle posé directement sur la vitre d'un photocopieur qui a orienté ma production vers la sémantique de l'empreinte et vers l'idée d'accumulation des images en tant que peau du réel. C'est ainsi que j'ai abordé en parallèle la problématique du rapport de plus en plus poreux qui émergeait alors entre l'œuvre originale et les images de reproduction. L'arrivée des nouvelles techniques d'impression de masse, issues des

machines électrographiques, thermo-numériques, à sublimation, à laser..., annonçait effectivement déjà tous les débats à venir à propos de l'acceptation, par le code d'éthique de l'estampe, des images produites sur imprimantes numériques. C'est aussi à cette période que j'ai commencé à collaborer avec un groupe d'artistes gravitant autour de la galerie Motivation V (1979) puis du Centre Copie Art¹ (1982) à Montréal. Dans la foulée de cette découverte, je créais deux séries de dessins sur papier combinant des transferts de photocopies de corps nus masculins, puis féminins, et ayant des affinités visuelles avec des reconstitutions archéologiques. Une série de 16 dessins, intitulée *Au regard d'un corps*, a été exposée une première fois à la galerie Article (Montréal, 1983)². La deuxième série de 7 grands dessins, intitulée *Simulations*, a été présentée à la galerie Cultart (Montréal, 1986) et signalait de façon sous-jacente et intuitive l'impact prodigieux des images numériques et de ce réflexe du copier/coller qui allait bientôt s'incruster dans nos habitudes d'*homo informaticus*. Je m'intéressais en effet aux mutations formelles imposées lentement aux images par les conséquences de l'ère de la reproductibilité technique (Walter Benjamin, 1936), et tout particulièrement à ces images automatisées qui établissent un rapport de filiation processuelle avec la

1 Pour plus de détails sur l'historique du Copy Art au Québec et sur la fondation de la galerie Motivation V, voir l'article de Rémi Bergeot « Le centre Copie Art », Intervention No 18, 1983 (p. 17), consultable en ligne à <http://id.erudit.org/iderudit/57386ac> ainsi que mon article « L'émergence d'un art reprographique? » dans Cahier des arts visuels du Québec No 14, Montréal, 1982

2 Trois dessins de la série *Au regard d'un corps* font partie de la Collection Prêt d'œuvres d'art du Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) quatre autres sont dans les collections de la Fondation du Musée d'art contemporain des Laurentides (MACL) et de la Fondation de l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR).

notion d’empreinte, et qui sont, par conséquent, en relation sémantique avec les signes indiciels. En entremêlant au dessin du corps des transferts de photocopies et des empreintes, je cherchais à redoubler et survaloriser l’esthétique des images du corps photocopié en contraste avec la texture sensuelle du crayonnage. En créant des effets de palimpseste à la surface du dessin, les étapes de production par accumulation et juxtaposition de portions d’images de sources diverses se voulaient un constat de l’irreprésentabilité du corps-pour-soi et cherchaient à laisser place à l’image-en-soi. (illustrations 1 et 2)

Dans un article paru en 1984, inspiré par la phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty, j’écrivais que « le corps-pour-soi est le seul corps que je ne puisse voir, penser, représenter ou écrire même, sans qu’il ne m’échappe, sans qu’il ne se situe ailleurs, en-deçà ou au-delà, toujours inaccessible... » (Boissonnet, 1984). Ce fondement de réflexion philosophique ouvrait, de façon inattendue peut-être, ma pratique à l’entremêlement des procédés et au soulignement de leurs différences intrinsèques. Que ce soit par des moyens primitifs, tels la main emplie d’encre que l’on pose sur le papier ou sur la paroi de la grotte, ou que ce soit par le dépôt de poudre colorée électrostatique sur le tambour d’un photocopieur, ou encore par la reconstruction de pixels sur un écran, je m’apercevais toujours de la non coïncidence entre le territoire et la carte, entre l’original et son image. Or, quelles que soient les tentatives de métamorphoser le corps en images, elles sont toujours prodigieusement productrices de sens, en particulier lorsqu’on travaille avec des images dites *auto-génératives*, dont font partie les empreintes, les photographies et *scans* en tous genres. On s’aperçoit effectivement - en réfléchissant à leur processus de production et de réception - qu’elles drainent avec elles une valeur de preuve, celle d’une présence originelle ineffable, c’est-à-dire que même si ces images sont toujours la preuve d’un *ça-a-été-là* (Barthes, 1980) de la présence, elles ne remplacent jamais l’expérience de l’instant et de la chose passés.

L’empreinte, la photographie et l’image imprimée apportent une autre expérience, et c’est tant mieux. Elles donnent ainsi place à métaphore et métamorphose. D’un point de vue encore plus spé-

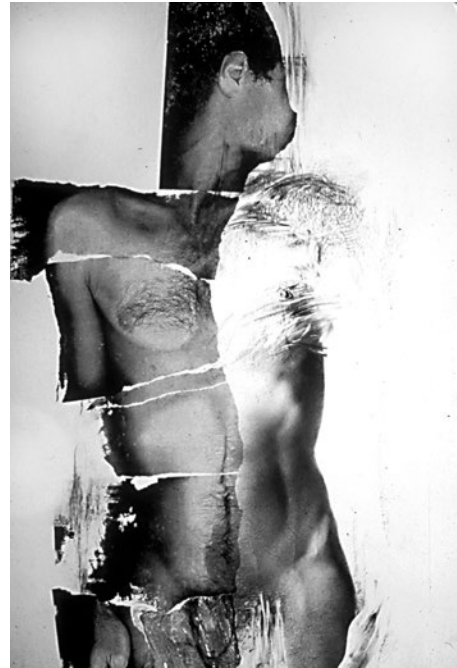


ILLUSTRATION 1



ILLUSTRATION 2

cifique, je crois que toute image du corps obtenue directement par contact physique avec un support nous touche encore plus profondément que celles obtenues par réflexion de lumière (comme la photo, le cinéma, et leurs dérivés). C'est certainement à cause de l'idée de relique qui s'y rattache, celle que l'on retrouve dans les traditions du masque mortuaire mais surtout dans la trace du corps du Christ sur le Saint Suaire (Linceul de Turin). Ce fameux linceul représente d'ailleurs pour moi la figure emblématique de ce que j'appelle de manière poétique une «Peau-monde», pour tout ce qui interfère entre la nature banale de l'empreinte que l'on y voit et le monde mystérieux de la spiritualité. Il y aurait surtout effet de *Peau-monde* lorsqu'une image plus forte se glisse entre d'autres images, s'en travestit et investit notre imaginaire avec une telle force symbolique qu'elle nous oblige à reconsidérer notre rapport au monde.

ENTRE L'IMAGE ET SES IMAGES

« À l'origine est le contour qui désigne l'animal ou la chose, le dessin qui cerne la forme, main plaquée, ou ombre de l'homo projetée sur la roche des cavernes. Alors même que les modèles ont disparu, on les retient en possédant leur double magique, ou plutôt, la figure de leur double magique quand l'ombre a disparu ... ». (Brunet-Weinman, 1981)

Il y a de toute évidence un rapport sémiotique entre empreinte, photographie et art de l'estampe, puis avec l'art de la photocopie et de ses dérivés. Toutes ces images appartiennent à l'ordre de l'image-trace et de l'empreinte qui, selon Charles Peirce (1978)³, forment avec le reflet dans le miroir, la fumée du feu ou l'ombre projetée, la catégorie sémiotique de l'indice (quand le signe se forme dans un rapport de contiguïté spatiale et tempo-

3 Charles S. Peirce, « Écrits sur le signe », choix de textes présentés par G. Deledalle, Paris : Seuil, 1978. Selon Peirce l'indice est un signe arraché à la chose ou, précise Peirce, « réellement affecté par elle ». Il ne représente pas la chose ou le phénomène, il les manifeste en direct ou avec très peu de temps différé. Les arts interactifs, ceux qui déclenchent des effets par le biais de capteurs de mouvement par exemple, font partie de cette même affiliation sémiotique.

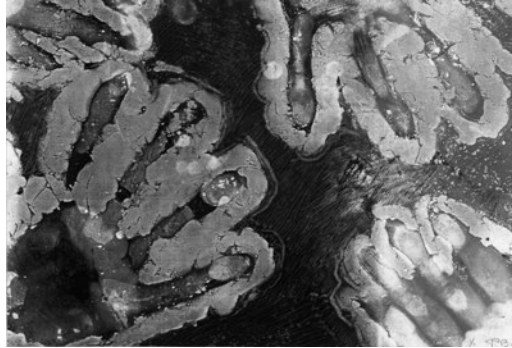


ILLUSTRATION 3

relle avec son référent). L'image photocopiée de la main, par exemple, prend donc un sens singulier en se situant symptomatiquement entre l'image imprimée directe (par contact) et l'image indirecte (par transfert photonique), car à l'origine, il faut bien poser la main sur une surface (roche, papier, vitre...) et y laisser une trace. D'ailleurs l'empreinte des doigts gras sur la vitre peut très bien donner lieu à une création en Copy Art ou autre. Ainsi la pratique du Body-Copy-Art s'est révélée dès le début des années 70 comme une pratique à la frontière du réalisme tactile des arts d'impression et du réalisme visuel de la photographie. Réaliste et symbolique à la fois. Ce genre d'images n'épargne rien, en effet, de la réalité épidermique. Elles exhibent même un surplus de présence charnelle frisant l'indécence. Situées entre Eros et Thanatos, révélant ou même agrandissant poils, cicatrices et pores de la peau, elles imposent un trop plein de visibilité du corps qui m'a tout d'abord intéressé pour son ambigüité « érotico-plastique », comme l'écrit Roland Barthes à propos du nu artistique. Mais ce qui m'intéressait aussi, à un deuxième niveau, c'était sa capacité à révéler une tendance technoculturelle de plus en plus présente, à vouloir tout montrer, tout cataloguer, tout enregistrer et scanner. Dès 1984, après la production de ma série *Au regard d'un corps*, l'indécence de la peau photocopiée a rapidement poussé mon intérêt du côté de cet excès des productions d'images, alors que j'expérimentais une série d'impressions de mains à partir de mini-performances sur vitre de copieur. Il en a résulté l'édition

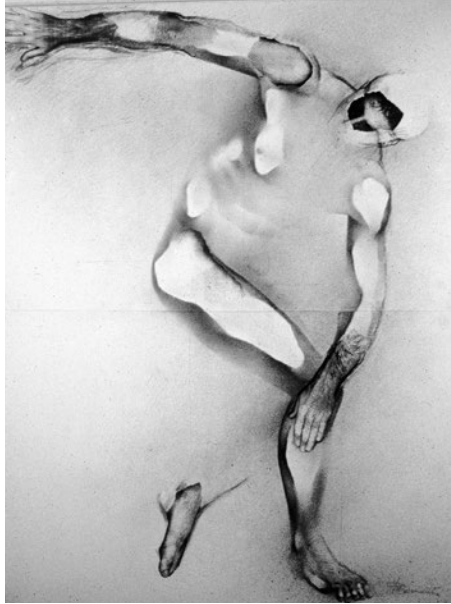


ILLUSTRATION 4

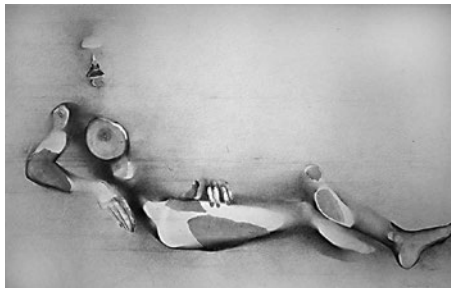


ILLUSTRATION 5

limitée d'un livre d'artiste, *Main-chinalement*⁴, une séquence d'impressions xérogaphiques montées en forme de livre dépliant (accordéon) qui interrogeait la légitimité de la place du «tout-fait-main» par rapport au «tout-fait-machine» (illustrations 3). Lors de cette recherche, je prenais conscience de l'émergence de toute une nouvelle esthétique de

4 Le livre d'artiste *Main-chinalement* a été édité en 6 exemplaires au Centre Copie Art à partir d'impressions xérogaphiques sur papier Ingres, collées sur une large bande de papier coton (St-Armand) de 220 cm de long. Un exemplaire se trouve à la Banque d'œuvres d'art du Canada, un autre à la Banque et Archives nationales du Québec.

l'image imprimée qui, dorénavant, se produisait par des moyens automatisés. L'image du corps devenait un peu plus accessoire et je m'intéressais plutôt à la contemporanéité technologique de l'image en tant qu'interface médiatrice du monde.

Ainsi, dans la série intitulée *Simulations* (1985-86), j'ai plutôt approfondi l'idée du faux-semblant de la copie d'un modèle, à partir d'une confusion savamment élaborée entre les sources pouvant servir de modèles à reproduire. Quoique le moyen privilégié pour valoriser l'acte de copiage d'un modèle était le dessin, je travaillais sur un renversement du rapport entre production originale et re-production, d'une part, entre modèle vivant (le corps), modèle pictural (le nu) et modèle technologique (la photocopie), d'autre part. Ma démarche consistait à mettre complaisamment le dessin au service de l'esthétique de la photocopie couleur de l'époque. La série *Simulations* est en effet une fiction totale de l'image de corps à reproduire, en particulier de nus picturaux connus pris en référence : des extraits de l'*Olympia* de Edouard Manet, de la *Naissance de Vénus* de Botticelli, de l'*Adam* de Michel-Ange ou du *Martyre de Saint-Sébastien* de Mantegna... (illustrations 4 et 5). Il s'agissait, comme l'a bien souligné Monique Brunet-Weimann (1986), de créer un dessin se travestissant « en simulacre d'une photocopie inexistante, impossible par son format grandeur nature : le produit xérogaphique lui-même (ses imperfections, ses accidents) devient le modèle à imiter ... ». Exagérer la perte de légitimité quasi magique de l'œuvre d'art originale pour suggérer la possible suprématie du duplicata ou du simulacre par rapport à la réalité du modèle, surtout s'il est vivant, créait une sorte de mise en abyme signifiante du contexte historique de la post-modernité. À la même époque, Umberto Eco publiait alors son ouvrage critique *La guerre du faux* (1985) et Jean Baudrillard réfléchissait à la substitution du sujet original par le simulacre à l'époque post-moderne (1981).

Toutes ces images de l'image (du corps) formaient donc un monde en soi, au travers duquel je m'apercevais plus facilement que notre conception identitaire du corps n'est pas seulement fondée sur notre image dans le miroir, mais aussi sur une idée de corps pluriel habité de stratifications d'images, de références et de symbolismes multiples. Une



ILLUSTRATION 6

complexité qui me permettait de former un espace métaphorique dépassant la question du corps et de m'ouvrir à une réflexion sur la place de l'être humain au sein d'un monde de plus en plus formaté par la dimension « planète », une dimension géospatiale et hyperspatiale où l'Homme n'est plus la mesure de toute chose. Le modèle de l'Homme de Vitruve m'apparaissait un idéal dépassé.

L'IMAGE DU MONDE DANS LA PEAU

Rapprocher la planète et le corps en une image symboliquement signifiante afin de mieux me représenter notre rapport humain avec le monde, est ainsi devenu une préoccupation émergeant à travers diverses oeuvres. À partir de 2002, j'ai donc exploré les entrelacs des surfaces du globe terrestre et celles du corps, les fusions numériques entre délimitations géopolitiques et plis anatomiques, les simulations de tatouages cartographiques autant que les incrustations corporelles et planétaires. Car ce qui fait image de ce rapport contemporain de l'être humain avec le monde, pour moi et bien d'autres personnes, c'est que ce n'est plus la Terre qui nous porte dorénavant mais bien nous-mêmes qui devons la porter en notre conscience. La peau du monde devrait être au plus proche de notre peau, et nous devrions nous sentir dans un état d'urgence suffisamment grand pour nous faire tatouer l'image de son écorce terrestre partout sur la peau plutôt que toute autre icône. À la manière dont j'aplatissais les parties de corps sur la vitre du copieur afin de porter le regard au très près de l'intimité épidermique, puis des imperfections pigmentaires de l'impression xérogaphique, mes travaux récents sur papier cherchent à faire ressentir la plus petite distance pouvant séparer l'image de



ILLUSTRATION 7

l'humain de celle de son environnement planétaire, et à représenter ce besoin de mutation intérieure par la simulation de cartographies planétaires tatouées à même la peau (illustrations 6 et 7). Peau de la femme d'abord, du dos au nombril en pensant à tout ce que le monde doit aux femmes depuis la nuit des temps, avec les séries d'images numériques *Territoires (Peau)ssibles* (2004), et *À fleur de Terre* (2006). Peau masculine ensuite, celle de la calotte crânienne, en pensant au personnage mythologique d'Atlas et à la conscience responsable de l'espèce humaine au complet (*Calvitie I et II*, 2007-2008). À ce sujet Manon Régimbald écrivait, en 2004, dans le catalogue de mon exposition rétrospective au Musée d'art contemporain des Laurentides :

« Sur les rivages du corps s'inscrit désormais le visage du monde. Tatouage photographique. Gaïa s'est faite femme à nouveau. Ici, parallèles et méridiens se lovent à fleur de peau. Entre la chair du monde et le monde qui s'incarne, chaque parcelle du corps féminin se transmue en lopin de terre faisant dériver les continents et remonter le désir qui rebondit au sein des recoins les plus intimes que des mains déroberont à la vue. Du paysage au portrait, on va de l'écorce terrestre au Moi-peau » (Régimbald, 2004, p. 36).

Et pourquoi pas, quitte à imaginer maintenant la création de l'homme bionique, nous greffer l'image de la planète au sein de notre corps, en place de cœur, seins, ovaires, glandes en tous genres ? Si les manipulations en biogénétique permettaient de nous incorporer quelque ADN de Gaïa et de sa géo-

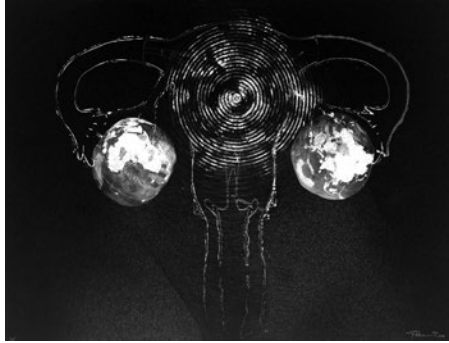


ILLUSTRATION 8

physiologie planétaire, peut-être que l'être humain sentirait enfin qu'il est entièrement coresponsable de l'avenir du monde et que son avenir est intimement lié à cette interconnexion. La Terre-Mère est devenue Terre-Enfant dans notre perception et conscience, déclarais-je en 2006 lors de ma communication à la conférence internationale de Valencia *Expanding the Space*⁵. Nous vivons déjà, sans trop y penser, l'inversion de notre rapport au monde : Gaïa la protectrice et toute puissante, n'est plus qu'une vision nostalgique, un mythe en voie de disparition. Il nous faut faire peau neuve, il nous faut repenser le monde. Et les images artistiques, avec leur poésie visionnaire, servent à cela. En parallèle à une longue exploration des espaces ambigus de l'image holographique des corps et de la planète, je suis en effet revenu à la sensualité de l'image imprimée sur papier grâce aux manipulations que permet la photographie numérique. En 2005, suite à une résidence de création au centre Sagamie (Alma), j'ai alors créé les séries *Peaux-Mondes* et *O-Zones*, suivies de *Le désenchantement d'Atlas* (2007-2008) et *Elle se sentait prête à porter le monde* (2009-2011). Toutes ces œuvres cherchaient à dévoiler une part de l'imaginaire collectif, à propos de la fragilisation du monde et de la possible évocation d'un nouveau paradigme humaniste aux allures plutôt géomorphiques. L'être humain technoculturel finira-t-il par transformer sa posture face à son habitat ?

5 « *From Mother Earth to Child Earth perception of our Planet* », communication présentée à la *Expanding the Space International Conference*, Octobre Centre de Cultura Contemporània, Valencia, octobre 2006. En ligne à https://www.olats.org/space/colloques/expanding-space/mono_index.php

Dans le cadre de ce projet en arts d'impression (*Du corps métamorphosé au corps imprimé*), je suis ainsi passé de la métaphore du tatouage, ce signe d'appartenance sociale et communautaire, à la métaphore de la greffe et de la prothèse par la création (encore en cours de production) d'une nouvelle série d'images hybrides, combinant dessins, impression numérique et empreintes (monotypes) : *L'avenir du monde* (2016)⁶. (illustration 8)

De l'urgence à se fabriquer mentalement des Peaux-mondes, nous sommes sans doute arrivés à celle de se concevoir comme des Corps-mondes. La Terre n'est plus mère, elle est fille. Son avenir est en nous, puisque « regarder la Terre c'est aussi se regarder, car nous sommes la Terre » (Régimbald, 2004, p. 37), écrivait Manon Régimbald en 2004.

DESCRIPTION DES ILLUSTRATIONS :

- 1 - «Au regard d'un corps # 1», 1982, dessin au graphite et transfert de photocopie Xerox, 71x110 cm (Collection Prêt d'oeuvres d'art du MNBA du Québec)
- 2 - «Au regard d'un corps # 12», 1983, dessin au graphite et transfert de photocopie Xerox, 71x110 cm (Collection Fondation du Musée d'art contemporain des Laurentides, Qc)
- 3 - «Main-chinalement», 1984, livre d'artiste: xérogaphies couleurs sur papier Ingres et coton, 35 x 220 cm déplié, édition 6/6 (Collection Banque d'oeuvres d'art du Canada)
- 4 - «D'après le ...», (série Simulations), 1985, dessin aux crayons et transfert de photocopies Xerox, 120x160 cm
- 5 - «Conforme à ...», 1986, (série Simulations) dessin aux crayons et transfert de photocopies Xerox, 80x100 cm
- 6 - «Calvitie I (La conscience d'Atlas)», 2007, impression jet à d'encre sur toile, 122 x 96 cm, édition 2/2 (Collection de la Ville de Trois-Rivières, Qc)
- 7 - «Territoires (Peau)ssibles I», 2004, impression numérique sur papier, 52 x 46 cm, édition 2/2

6 Toutes les œuvres citées dans ce texte sont visibles, avec d'autres, sur mes sites web personnels à philippe-boissonnet.squarespace.com/ et à <https://www.flickr.com/photos/uqart/sets/>

8 - «L'avenir du monde (I)», 2016, impression numérique à jet d'encre sur papier Hahnemühle rehaussée au crayon et encre, 56x76 cm, édition 3/3

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée.
- Bergeot, R. (1983). « Le centre Copie Art », *Intervention*, no 18, p. 17, <<http://id.erudit.org/iderudit/57386ac>>
- Boissonnet, P. (1982). « L'émergence d'un art reprographique? », *Cahier des arts visuels du Québec*, no 14.
- Boissonnet, P. (1984). « L'irreprésentable du corps », *Cahiers des arts visuels au Québec*, no 20, p. 15-19.
- Brunet-Weinmann, M. (1981). « Archéologie du dessin : du réel à la réalité », dans le catalogue du 3^e concours d'estampe et de dessin du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke (Québec).
- Brunet-Weinmann, M. (1986). « Simulations », texte de présentation du dépliant de l'exposition *Simulations – Grands formats*, présentée à la Galerie Cultart, Montréal (13 mars – 6 avril 1986).
- Eco, U. (1985). *La guerre du faux*, Paris, Grasset et Fasquelle.
- Peirce, Charles S. (1978). *Écrits sur le signe*, choix de textes présentés par G. Deledalle, Paris, Seuil.
- Régimbald, M. (2004). « Entre ciel et terre : la lumière », catalogue d'exposition *Philippe Boissonnet : un espace entre 2 temps*, 4 avril au 20 juin 2004, St-Jérôme (Québec), Musée d'art contemporain des Laurentides.

Usar la descontextualización de la imagen pública en un enfoque artístico

Por Jérémie DESCHAMPS BUSSIÈRES

He aquí un resumen del avance de mi trabajo de maestría sobre la reapropiación de la imagen pública accesible desde redes con miras a una propuesta artística.

Podemos decir que la fotografía tomada voluntariamente con una cámara fotográfica está ligada directamente a la memoria humana; en este caso, mientras que la captura de imágenes es más bien maquinal, la imagen capturada en video se ha hecho de manera intuitiva. Hoy, las personas quieren mostrar sus videos en diferentes plataformas, ya sea para obtener popularidad en algún sitio web de su interés o simplemente para comunicar a otros qué vieron, esperando así recibir a cambio afecto o al menos suscitar el interés de estos. Por triste que nos parezca esta situación algo bueno se consigue sacar de ella. Para mi trabajo de maestría mis herramientas son las nuevas tecnologías como el teléfono inteligente, las mini cámaras y diferentes tipos de éstas como las de vigilancia. Estas últimas graban y transmiten diariamente una imagen inédita de nuestra sociedad, así me es posible archivar los hábitos de las personas que viven allí y los actos que llevan a cabo. De hecho, un tal proyecto podría desarrollarse durante décadas e incluso siglos, sería sin duda el análisis de nuestras sociedades contemporáneas sólo mediante la observación de las imágenes capturadas con las cámaras de vigilancia.

De manera intuitiva con los modernos aparatos que hoy poseemos captamos eventos en ocasiones banales y sin sentido, mientras que en otros momentos, gracias a estos aparatos logramos obtener eventos críticos y significativos de nuestra época. Estas imágenes videográficas con frecuencia muestran el momento del suceso de manera muy rápida lo que a mi parecer deja al descubierto al mundo en el que vivimos. El hecho de facilitar ahora la información incita a las personas a querer documentar todo lo que encuentran a su paso y recientemente las cámaras de vigilancia, a las que hasta hace poco

no se tenía libre acceso, hoy están dejando huellas en la red. Gracias a este ingreso a lo privado que ya ahora es público podemos acceder y archivar la genialidad o la estupidez humana en el mundo entero.

En mis búsquedas me cuestiono sobre la apropiación de la imagen pública obtenida en las redes. Mi intención es tomar o más bien capturar las imágenes que intuitivamente llaman mi atención por su contexto, por los sujetos pero también por su composición y sus colores. Enseguida, mi mirada se posa sobre la acción representada en donde examino la manera de ser de los elementos presentes llevándolos fuera de su contexto real. Utilizo después las capturas de estas imágenes videográficas para crear una fotografía de gran formato dándole un significado distinto al del video de origen llevando así al espectador hacia otra esfera diferente a la del video original.

La idea que se persigue es de alguna manera la de invertir la situación, partiendo del principio que las personas tratan de hacer algo verdadero de algo falso, mientras que este proyecto fotográfico sólo pide ser visto como esa realidad que nos pertenece. De este modo, de todo de lo que me sirvo, no se modifica o se prevé nada: un olvido, el actor o el iluminador, filmo todo tal cual se muestra nuestra realidad. El hombre contemporáneo se vuelve el actor de mis imágenes incluso sin que él lo advierta. El análisis de éste debe hacerse con fineza y de ningún modo alterarlo. Es como si se tratase del análisis de los dinosaurios aun cuando estos estaban vivos. El punto es recuperar las muestras del hombre contemporáneo en el mundo presente mientras éste está en él, atormentado por una era en donde todo va muy rápido, él mismo aventajado por la tecnología que él mismo originó. En mi opinión, la verdad pura se muestra representada cuando se observa algo que no se sabe que es ése algo. Esa manera de descontextualizar la imagen de su procedencia ya que una vez en exhibición en una galería ya no se distingue

la verdad. Lo trágico de la situación del video es que la imagen ahora en fotografía es con frecuencia lúdica puesto que esta está tomada en una situación alterada.

Selecciono mis fotos primeramente por la composición, los colores y los sujetos como si yo construyese la imagen. Tomo mi tiempo en cuanto a los aspectos técnicos y estéticos de una imagen. El primer aspecto que me interesa en un video es su composición, el video no significa nada sin esta última. Sucede lo mismo si se quisiera crear una imagen completamente nueva, en este caso puedo buscar durante mucho tiempo antes de dar con la composición perfecta que técnicamente ha sido creada por el autor del video. Los colores son igualmente importantes, estos determinan la importancia de la toma de la imagen y de las emociones que ella transmite. Finalmente, los sujetos son probablemente el aspecto más importante, ellos son quienes propor-

cionan a la imagen una historia. Mi mirada, entre dos videos, se ve capturada por aquél que le ofrece una acción que se desarrolla.

La estupidez humana me intriga así como a muchos más. ¿Estaremos sacando provecho de la infelicidad de otros? Aquellos que filman piensan en verdad llegar a ser grandes estrellas de YouTube gracias a los millones de visitas, y en cuanto a mí, ¿estaré haciendo lo mismo? Muchas más preguntas figuran en mi trabajo de maestría pero una cosa me queda clara, estos sujetos dan un sentido a la imagen, la hacen hablar y ellos mismos son descontextualizados una vez que su imagen se transforma en fotografía. Mi manera de trabajar obedece a un proceso puramente instintivo que se vuelve cada vez más contextual al escoger mis imágenes, las cuales establecen una unión con un acercamiento fenomenológico que examina y cuestiona la forma de ser del sujeto en una realidad.

Utiliser la décontextualisation de l'image publique dans une démarche artistique

Par Jérémie DESCHAMPS BUSSIÈRES

Voici un résumé de l'avancée de mes démarches de recherche portant sur réappropriation, dans une démarche artistique, de l'image publique accessible dans un réseau médiatique.

On peut dire que la photographie prise volontairement avec un appareil photo est rattachée directement à la mémoire humaine, tandis que la capture d'images est plutôt machinale; l'image est, dans ce cas, capturée d'une vidéo qui, originalement, avait été tournée par quelqu'un de manière sans doute très intuitive. Aujourd'hui les gens veulent diffuser leurs vidéos sur différentes plateformes, soit pour remporter le plus de popularité possible sur un site en particulier ou tout simplement pour montrer de quoi ils ont été témoins, espérant en retour l'amour ou du moins l'attention des autres. Aussi malheureux que cela puisse paraître il est possible d'en retirer du bon. Dans mes recherches, les nouvelles technologies comme le Smartphone, les mini-caméras ou les différents types de caméras de surveillances deviennent des outils. Ces appareils enregistrent et transmettent chaque jour une image nouvelle de notre société, il m'est donc possible d'archiver des images représentant les gens, leurs habitudes et les gestes qu'ils posent. Il serait même possible de faire évoluer un tel projet à travers des décennies ou même des siècles et ainsi, de faire l'analyse de nos sociétés contemporaines par images de surveillance.

Intuitivement, avec les nouveaux appareils, nous captions parfois des événements banals et vides de sens, tandis qu'à d'autres moments ces appareils nous permettent de capter des moments très critiques et significatifs de notre époque. Ces images vidéographiques sont souvent prises sur le vif, ce qui traduit bien, à mon sens, le monde dans lequel on vit. Le fait de faciliter l'accès à l'information incite les gens à documenter tout ce qui se trouve sur leur passage. Pour sa part, la caméra de surveillance

qui, jusqu'à tout récemment, n'était pas à la portée de tous, laisse aujourd'hui des traces sur le net. Par cette accessibilité au privé nous sommes capables d'archiver le génie ou l'idiotie humaine partout à travers le monde.

Comme artiste je m'interroge sur l'appropriation de l'image publique provenant des réseaux médiatiques. Mon intention est de prendre ou plutôt de capturer des images qui spontanément m'attirent par leur contexte, leur sujet, leur composition et leurs couleurs. Subséquemment, je pose un regard sur cet acte, ou plutôt j'examine les éléments présents en les sortant de leur contexte réel.

Je me sers ensuite de ces captures d'images vidéographiques pour créer une photographie grand format qui ne signifie plus la même chose que l'image d'origine, ce qui amène le spectateur dans une autre sphère.

L'idée est de renverser la situation, car les gens essaient souvent de faire du vrai avec du faux tandis que ce projet photographique ne demande qu'à être vu comme une réalité qui est la notre. Rien n'est modifié ou préparé d'avance, on oublie l'acteur ou l'éclairagiste, c'est la réalité filmée à notre insu que j'utilise. L'homme contemporain devient sujet de mes images sans même en être conscient. Cette analyse de l'homme doit être faite avec finesse; on ne doit surtout pas toucher la réalité ou tenter de la modifier. C'est comme si on avait fait l'analyse des dinosaures pendant qu'ils étaient encore en vie. L'idée est donc de récolter des informations sur l'homme contemporain dans le moment présent, pendant qu'il est là, oppressé par une ère où tout va trop vite, dépassé par la technologie qu'il a lui-même conçue. Selon moi, la vérité pure est présentée lorsqu'on observe des êtres sans qu'ils en soient conscients. Cette façon de faire l'image la décontextualise de sa source, car une fois présentée en galerie on ne sait plus ce qu'est la vérité. La situation tragique d'où vient la vidéo se transforme mainte-

nant en photographie souvent ludique, car elle est prise dans une situation anormale.

Mes photos sont à la base guidées par la composition, les couleurs et les sujets. Comme si c'était moi qui construisais l'image, je m'attarde aux côtés techniques de l'esthétisme d'une image. La première chose qui attire mon attention vers une vidéo c'est la composition; l'un n'est rien sans l'autre. C'est la même chose que si l'on voulait créer une image de toute pièce ; seulement, dans cette situation je peux chercher très longtemps avant de trouver la composition parfaite. Les couleurs sont tout aussi importantes elles décident de la facture de la capture d'image et de son émotion. Finalement, les sujets sont probablement la chose la plus importante, ce sont eux qui fournissent une histoire à l'image. Mon

regard est guidé sur une vidéo plus qu'une autre par l'action qui s'y déroule.

L'idiotie humaine m'intrigue et semble en intriguer plusieurs. Sommes-nous en train de profiter du malheur des autres? Ceux qui filment pensant devenir de grandes stars de YOUTUBE grâce aux millions de vues... et moi suis-je en train de faire la même chose? Malgré toutes ces questions, une chose est claire: ces sujets donnent un sens à l'image, la font parler et sont complètement décontextualisés une fois transformés en photographie. Ma façon de travailler est un processus intuitif qui devient plus conceptuel lorsque je choisis mes images dans une perspective phénoménologique qui examine et questionne la façon d'être du sujet dans une réalité.

El cuerpo “devastado” en artes visuales: ¿una alegoría de la muerte?

Por Mylène GERVAIS con la colaboración de Guylaine CHAMPOUX

«**E**n las sociedades occidentales la muerte se ha vuelto [...] lo obsceno por excelencia, la palabra que no debe pronunciarse, el algo que no se evoca.» (Thomas, 1977, p.2) La cuestión de la muerte – que regresa con fuerza y logra una intrusión en el mundo actual del arte sin importar la disciplina de la que se trate, ya sea el de las artes visuales, la música, la literatura, el teatro, el cine e incluso el de las series televisivas – ¿será acaso que desea engañarnos sobre su calidad inexorable? En este texto pretendemos considerar las obras de distintos artistas que han representado a la muerte pero sobre todo deseamos comprender bajo qué óptica se presenta esta reflexión.

La sociedad actual glorifica al cuerpo joven e “impecable”, esto lo vemos en gran medida en la publicidad, en la idealización que se hace de la práctica deportiva continua, en la profusión desmesurada y cada vez más intensa de adeptos al *fitness*, en los productos “milagrosos” que se venden cada año. Sin embargo, a pesar de estos esfuerzos para distanciarla de nosotros, para retardarla, para negarla, la muerte permanece inevitable. La hipótesis que propongo es que con esta “idealización”, con esta sobre valoración del cuerpo joven, nuestra sociedad intenta alejar a la muerte que es nuestra muerte.

El tema de la muerte traspasa la tradición de la historia del arte con obras de diversa índole: desde las obras más singulares y monstruosas hasta las más ordinarias y sutiles. El cambio que hoy podemos percibir en nuestra sociedad que niega a la muerte y se rehúsa a hacerle frente, opera en la manera de abordarla. ¿Estaremos entonces delante de una paradoja, que es la de exhibir a la muerte con el objeto de retirarla? Artistas de nuestros días crean obras utilizando el cuerpo como alegoría de la muerte, independientemente que estas obras puedan gustarnos, molestarnos e incluso enfermarnos, son obras que provocan debates, donde de un lado se interroga nuestra relación con la muerte y

por otro los límites de las mismas obras. Nosotros tomamos en cuenta a la muerte a través de objetos, de prácticas y de composiciones artísticas, a modo de analizar la construcción social contemporánea de la muerte y de su materialización a partir de la representación del cuerpo en obras de artistas contemporáneos y actuales.

Las obras de hoy sobre la existencia, la finitud y la consciencia representan las vanidades de la época barroca del siglo XVI. En las vanidades, los objetos representados simbolizan la fragilidad y la fugacidad de la vida, del tiempo que pasa, de la muerte. En la historia del arte, los *memento mori* (recuerda que morirás) eran útiles para recordar al ser humano su condición mortal y esto en varias esferas de la vida; tanto en el mundo del conocimiento (geografía, ciencia, filosofía) como en la esfera moral (riqueza, placeres sexuales, belleza efímera). Las vanidades denuncian, entre otros, la relatividad del conocimiento y la futilidad del género humano condenado a la fuga del tiempo, es decir a la muerte. A partir de esta constatación, ¿será posible creer que el cráneo hoy fue reemplazado por el mismo cuerpo? Probablemente, como lo veremos líneas más adelante. Es posible afirmar, que en el lugar de la representación de un cuerpo sin vida, de un santo martirizado o de animales cazados, las vanidades de la actualidad, utilizan cadáveres humanos y de animales: lo falso trocado por lo verdadero.

El autor Sébastien Rongier se cuestionó sobre el lugar de la muerte y del cadáver en nuestra sociedad:

El lugar y la representación del fallecido en la sociedad contemporánea se han vuelto problemáticos. Lo cultural contemporáneo tiene diferentes estrategias para negar al cadáver y a la muerte. Algunas pistas apenas aquí mencionadas permiten prolongar la interrogación empezando por la cosmética de la eterna juventud

que no sólo se trata de una cuestión de mercadotecnia sino de un todo por el todo contemporáneo de la sociedad; las nuevas relaciones con la muerte introducidas por las imágenes bélicas occidentales (la *doxa* estadounidense en cuanto a las dos guerras del Golfo o sobre el 11 de septiembre; sin imagen de cadáver y una retórica sobre la *guerra quirúrgica* como otras tantas lecciones de tratamiento mediático de la guerra de Vietnam); en oposición, la neutralización de la muerte por su banalización (en los diarios televisivos, los cadáveres se quedan atascados entre la alza de impuestos y las nuevas celebridades del momento); también una fuerte presencia y/o una sobre exposición del cadáver y de las figuras del mal en el cine o en las series de televisión (esto es otra forma de neutralización entre nueva *doxa* pulsional de la imagen y la violencia neutralizada por un devenir festivo de la muerte: la puesta en escena lúdica de la violencia); los problemas de ética pública ligados al debilitamiento de las fronteras entre vivos y muertos (2013,np.)

En el arte actual, algunas veces el cuerpo sin vida es la obra misma. Como la sociedad cierra los ojos ante la muerte, muchos artistas han desarrollado estrategias eficaces de representación. Este es el caso, por ejemplo, de la obra de Andrés Serrano, *The Morgue*, serie de fotografías realizadas en 1991. Estos clichés fueron tomados en una morgue neoyorquina y cada uno de sus títulos menciona la causa de la muerte de los fotografiados.

En esta serie, con un gran respeto, Serrano estetiza a los cadáveres (utilizando gran formato, luz tenue y envolvente). Es gracias a esta estrategia estética que ha conseguido hacer tolerable lo que varios han tratado de esquivar, ya que no hay modo de ignorar el aspecto realista y explícito de la obra. Esta obra incluso logra insidiosamente seducir al espectador¹ a pesar del miedo y la desolación que podemos resentir respecto a la muerte.

1 Es interesante resaltar que Serrano encuentra una fascinación por la pintura de Théodore Géricault, artista que se asocia al movimiento del romanticismo francés y quien llevó a cabo varios estudios preparatorios con cadáveres para la realización de su obra *La Balsa de la Medusa*.

En cuanto a Damien Hirst, éste interpreta la vanidad en su obra intitulada *Fort the Love of God*, se trata de la réplica de un cráneo humano en platinado, de un fallecido del siglo XVIII, obra con 8601 incrustaciones de diamantes. La muerte es un tema central en la obra de Hirst quien para darnos una buena representación de ésta no duda en utilizar engaños, tal como son los cadáveres de animales en algunas de sus obras. Este autor nos incita a admitir, luego de su primera gran presentación en la Bienal de Venecia de 1993 con su obra *Mother and Child (Divided)*, que una vez partidos por la mitad todos somos semejantes.

Luego de esta exposición Hirst, vuelto famoso, ha continuado su trabajo utilizando cuerpos sin vida de animales disecados y seccionados (un tiburón, un borrego y una vaca, entre otros). Un tiburón-tigre de 14 pies (4,30 metros) sumergido en formol en una vitrina se ha convertido en la obra emblemática del arte británico de los años 1990. Estas esculturas despiertan en el espectador un sentimiento de angustia y así llaman su atención sobre el carácter ineluctable de la muerte.

Dieter Appelt es otro ejemplo de artista que expresa a través de sus trabajos autobiográficos la desesperanza humana frente a la finitud. “*Con el miedo de nacer y tener que morir*” continuamente pone su cuerpo en escena y por medio de sus performances, sus fotografías y películas se torna en sí actor y objeto de estudio. Él considera sus obras una alegoría del paso entre la vida y la muerte e identifica, de este modo, no únicamente una manera de afianzar su propia mortalidad sino además de capturar el paso del tiempo.

El arte de la performance ha contribuido igualmente y de manera importante en la temática de la herida y del retorno al cuerpo perecedero. Este distanciamiento permite una mirada particular sobre el cuerpo como objeto limitado marcado por el paso del tiempo, por la herida, objeto mortal. Es el cuerpo expuesto al peligro en donde éste enseña su vulnerabilidad y anuncia de este modo su propio final.

Las artistas Marina Abramovic y Gina Pane han igualmente utilizado sus cuerpos como herramienta de reivindicación social deseando denunciar situaciones de agresiones a las que nos vemos confrontados o a las que cotidianamente nuestros cuerpos

se ven confrontados es decir, contra lo que debemos someternos en tanto que seres humanos, en tanto que mortales.

Artistas pertenecientes a movimientos feministas han explorado de igual manera realidades y heridas del cuerpo femenino. En los años 1990 y 2000 varias de ellas, reconocidas artistas, han abordado las interrogantes de la enfermedad, la degradación del cuerpo y del envejecimiento. Estos cuestionamientos sitúan al cuerpo en una relación con sus límites. Según Peggy Phelan, especialista de la cuestión feminista en el arte, «[la] visión de cuerpo aquí, será aquella del “cuerpo caído”, lugar de maltratos, de enfermedad, de traumatismo, del cuerpo cesto de basura.» (2005, p.24)

La artista montrealés Francine Gagnon fallecida en 2007 de cáncer, trabajó durante mucho tiempo sobre la temática del cuerpo enfermo o cuerpo agonizante. «Vivimos en una sociedad que celebra, acepta y concibe cualquier forma de rechazo glorificando únicamente lo bello, las apariencias. [...] Nuestra sociedad rechaza todo lo que la molesta y [...] es así que somos incapaces de expresar una verdadera compasión» (Desjardins, 2007). Imitando a Francine Gagnon, la fotógrafa Estelle Lagarde realizó la serie *La traversée imprévue* en cuanto le diagnosticaron cáncer de seno. En ambos casos, el trabajo de estas artistas oscila entre el arte y la introspección, entre el arte y la terapia. Las obras fotográficas sobre el cuerpo humano y la condición femenina son testimonio sorprendente, inquietante y en ocasiones magnífico de la degeneración del cuerpo. Aun cuando ambas artistas intentan burlar a la muerte a través de sus fotografías, a pesar de todo adoptan una postura de negación frente a su finitud. De esta manera estas artistas consiguieron inmortalizarse dejando una huella profunda después de sus muertes.

Otra manera de tratar el cuerpo y su relación con la muerte está presente en el trabajo de la artista Shary Boyle, con sus obras feministas, poéticas y candidas nos da a conocer su reflexión sobre la condición humana y entre otros, sobre la muerte. Respecto a esto Louise Déry (2010) escribe sobre el trabajo de Boyle:

Es su carne, su corporeidad, su corpo-realidad, su materia, ésa que emana a la luz del día. Esto es lo que nos seduce tanto en el trabajo de Boyle,

son las superficies, las texturas, los terminados, las materias pero también sus rostros, las epidermis, las membranas. Sin embargo, el cuerpo conoce también un lado oscuro, una cierta tradición saturniana, una sombra de duelo, incluso un perfume subversivo; esto es el cuerpo interior de la obra, su cuerpo incorpóreo, su espíritu, su vector desencarnado y trastornado que desestabiliza nuestra percepción de universo, de belleza aparentemente inofensiva a favor de un cuestionamiento de tabúes, de deficiencias sociales y de demonios de nuestra época. Es su sangre, su pulso crepuscular, es su noche. Es ahí donde se afirma una resistencia política a partir del cuerpo. (p.113)

¿Cuáles son los fallos sociales y los demonios de nuestra época? El demonio más grande, el miedo mayor al que nos hayamos confrontado actualmente es el de nuestro propio deceso. La noche y lo que ella representa puede asociarse a los grandes peligros escondidos entre su negrura y la muerte que amenaza, por ejemplo los demonios, creaturas de la noche. En este sentido, Déry observa en el trabajo de Boyle «[...] una consciencia hechizada por los sentimientos humanos, la vida, la animalidad, la herencia, la enfermedad, la sexualidad y la muerte que lleva al descubierto, exagera y transgrede en el seno de una exploración intensa de los lazos complejos que se tejen actualmente entre los individuos y las especies.» (2010, p.7)

Para Kiki Smith, artista feminista estadounidense, «[el] cuerpo es nuestro denominador común y el escenario de nuestro deseo y de nuestro sufrimiento. [Ella quiere] expresar con ello quiénes somos, cómo vivimos y morimos [...] como sea, Kiki Smith hace del cuerpo un “paisaje” violento, exacerbado, signo de un trabajo a base de mucho sacrificio. [...] El cuerpo se convierte en el reflejo de pasiones y sufrimientos de la existencia. [...] Ella tiene en memoria lo que une y desune el cuerpo negándose a borrar lo que la vida expele y lo que la muerte disuelve. Es necesario entonces aceptar la confrontación con la cercanía indignante casi insoportable y ciertamente inconfortable que proponen tales obras.» (2012, np)

Por conducto del cuerpo, la piel y la carne están allí para señalarnos nuestro destino ineludible. En

el trabajo del artista Régie Cirotteau estos dos elementos interfieren entre sí, entre lo orgánico y lo digital, para crear obras en donde el cuerpo resulta un cadáver como carne puesta al desnudo.

Las obras de Nicole Tran Ba Vang denuncian estereotipos que someten al cuerpo a una cubierta sensual. La artista desvía así a la muerte por lo que pareciera una denuncia al culto extremo de la perfección y de la eterna juventud. Este temor constante y primario de morir es agravado por nuestra sociedad y lo constatamos porque los valores propugnados – virtuosidad de la ciencia, evolución de la medicina y el fantasma de la eterna juventud – reniegan de la muerte. Todo está hecho para que olvidemos que somos mortales. Según David Le Breton, «[...] el cuerpo es un borrador que el mundo occidental quiere transformar o inclusive liquidar.» (2009, p.15-16)

En esta óptica, el trabajo frío y liso del dúo de artistas Aziz y Cucher nos envía también a su manera, al declive del ser humano. Veamos cómo Arnaud Delrue describe su investigación:

La serie *Dystopia* nos confronta a rostros cuyos orificios sensoriales y de comunicación como: la boca, la nariz y los ojos han sido envueltos con una membrana carnosa, a la vez protectora, autística y mortífera. El nombre de la serie puede traducirse como el antónimo de desencantamiento, un error puede llevar a la pérdida total de la humanidad. [...] Estas personas forman “espectros” cuya intercambiabilidad deja escapar un sentimiento de muerte: muerte del ser humano y de su individualidad, muerte de la sensorialidad y de lo emocional. Tal como lo señala David Le Breton, “diríase hombres o mujeres satisfechos de ellos mismos, amputados de su humanidad, mirando tranquilamente el apocalipsis” (2005, p.90)

En la obra de Donigan Cummins, la muerte inminente es abordada con unas espléndidas fotografías que revelan audaz, magnífica y poéticamente cuerpos envejeciendo. Por medio de esta búsqueda estética muestra lo que no se enseña: el horror de nuestra finitud, la decadencia extrema de nuestra envoltura llamada cuerpo. Con esto el artista busca transmitir con

su visión desilusionada y fascinada el hecho de estar constantemente acechados por la muerte.

Otro artista pluridisciplinario, Rodrigo García, trata la temática del cuerpo y de la muerte por lo que Catherine Cyr describe su trabajo como sigue:

En escena, en un modo que nos recuerda el de la performance (ausencia de narrativa, predilección por la acción real planteada *in situ* por los seres que no interpretan “personajes”), estos cuerpos mostrados sin pudor constituyen el epicentro de los espectáculos de García. [...] estos cuerpos son frecuentemente sometidos a una performance física extrema, los actores exploran todas las variaciones de la voz, del murmullo y hasta del grito; las partituras gestuales que trabajan son caídas peligrosas y repetidas; saltos, carreras, bailes frenéticos, inmovilidades insostenibles. [...] A través de una sucesión de cuadros basados en la repetición, luego sobre la explosión de gestos se logra ver, progresivamente, un imaginario crudo, violento. Sin embargo, para el director de la obra, este imaginario no aparece para perturbar gratuitamente al espectador, más bien es para combatir el fuego con el fuego, hacer uso de violencia para denunciar la violencia, una vez hecho esto sacudir las conciencias mostrando en ocasiones con una alegría eufórica lo que hay dentro de nosotros, feo e incalificable, [...] esta crítica mordaz que él desarrolla repetidamente con respecto a las condiciones de existencia actuales. De un texto a otro, el artista se ocupa de la decadencia del pensamiento, del consumismo, del derroche, de la uniformización mortífera de los individuos y de los grupos sociales. Su lucha apunta sobre todo a las diferentes formas de desprecio llevadas a cabo hacia el ser humano, a su individualidad, a su cuerpo. (2006, np)

A través de estos numerosos ejemplos de obras se dibuja una tendencia fuerte: queriendo develar a cualquier precio la finitud de la vida, ¿no será que estos artistas buscan llevar la muerte a nuestra conciencia individual y colectiva? Este deseo se posiciona en contradicción con lo imaginario visual del cuerpo el cual tiende a ocultar los cuerpos envejeci-

dos, heridos, vulnerables e incluso a los cadáveres. Es conveniente entonces volver a la pregunta inicial: ¿el cráneo de las vanidades ha sido reemplazado por los artistas por la utilización del cuerpo? Al término de esta reflexión podemos entrever una respuesta: buscando llevar al espectador a encarar su propia finitud, los artistas se sitúan en la línea de vanidades de siglos pasados pero dejando de lado el aspecto religioso y moral de las pinturas antiguas. Es posible constatar también que los modos de representación y de presentación se han transformado, ya que el cráneo no es el único ángulo por el cual se puede llegar a esta observación. Hoy, las propuestas artísticas sobre el tema rebalsan: todas ellas contribuyen a su manera a alimentar la reflexión sobre la finitud humana, a volver a dar a la muerte un lugar mayor en el espacio visual. En conclusión, la representación de la muerte, en el arte actual, interesa a numerosos artistas pero también a numerosos investigadores de varios campos, particularmente de la sociología, la antropología, la filosofía, etc., como lo prueba la elección del tema del coloquio de 2007 de la Agencia Nacional de Investigación francesa *La mort et le corps dans les arts aujourd'hui*². Derivado de todos estos ejemplos deducimos que existe una correlación estrecha entre la representación del cuerpo y el recelo a la muerte que nos atormenta. Como lo escribe Florent Gaudez, catedrático en la Universidad Pierre Mendez: “en la desviación de las constelaciones, la acción que forma al Hombre es un chispazo arrebatado a la muerte y cualquier arte es – a fin de cuentas – una lucha contra la podredumbre”.

BIBLIOGRAFÍA

- Cyr, C. (2006). « Contraires mis en corps », *esse arts + opinions*, no 56, 2006. : <http://www.esse.ca/fr/contraires-mis-en-corps> . Consulté le 4 février 2016
- Delrue, A. (2005). « Vers un désenchantement des sexes », *Féminin-masculin photographier la différence, Étude des pratiques photographiques liées à la remise en cause de la différence sexuelle*,

Mémoire, École Nationale Supérieure Louis Lumière.

- Déry, L. (2010). *La chair et le sang*, Shary Boyle, Galerie de l'UQAM.
- Desjardins, C. (2007) « Une artiste veut exposer son cœur et ses poumons après sa mort », *La Presse*, le mercredi 25 avril 2007. archive.wikiwix.com. Consulté le 3 janvier 2015
- Gavard-Perret, J-P. (2005) « Kiki Smith, le corps dans tous ses états », *Le Huffington Post en association avec le groupe Le Monde*, http://www.huffingtonpost.fr/jeanpaul-gavardperret/kiki-smith-le-corps-dans-tous-ses-etats_b_1500620.html”. Consulté le 24 février 2015.
- Phelan, P., (2005) « Essai », *Art et féminisme*, sous la dir. d'Helena Reckitt, Paris, Phaidon.
- Le Breton, D. (2009). *L'adieu au corps*, Paris, Métailié. Première édition, 1999.
- Rongier, S. (2013) « Alain Cavalier Irène. Au bout de l'image, la rencontre des morts », *Espace d'espace théorique*, publié sur le site de l'auteur le 17 mars 2013. <http://sebastienrongier.net/spip.php?article248>. Consulté le 10 avril 2016
- Thomas, L-V. (1977). « *Problèmes de la mort aujourd'hui* », *La Mort aujourd'hui*, Paris, Anthropos.

2 Las actas del coloquio fueron publicadas con el título: Sylvia Girel y Fabienne Soldini (bajo la dirección de) (2013) *La Mort dans les arts aujourd'hui*, L'Harmattan (Logiques sociales), Paris.

Le corps « ravagé » en arts visuels : une allégorie de la mort ?

Par Mylène GERVAIS avec la collaboration de Guylaine CHAMPOUX

« **L**a mort est devenue dans les sociétés occidentales [...] l'obscénité par excellence, le mot que l'on ne doit pas prononcer, la chose que l'on ne peut évoquer. » (Thomas, 1977, p.2). Cette question de la mort – qui effectue un retour en force voire même une intrusion, dans le domaine de l'art actuel, quelles que soient les disciplines à savoir les arts visuels, la musique, la littérature, le théâtre, le cinéma, ou même les séries télévisées - sert-elle à nous tromper sur son côté inévitable? Par ce texte, je vais porter ma réflexion sur les œuvres de différents artistes qui représentent la mort. Mais surtout, de comprendre dans quelle optique cette réflexion s'annonce.

La société actuelle glorifie le corps jeune et « irréprochable ». On le perçoit abondamment dans la publicité, dans l'idéalisation que l'on fait d'une pratique sportive soutenue, dans cette profusion de plus en plus remarquée d'adeptes d'un *fitness* excessif, dans la surconsommation de produits « miracles » qui sont vendus chaque année. Et pourtant, malgré tous ces efforts pour l'éloigner, pour la retarder, pour la nier, la mort reste inévitable. J'é mets l'hypothèse que par cette « idéalisation », par cette survalorisation du corps juvénile, notre société tente d'éloigner la mort, notre mort. La thématique de la mort traverse l'histoire de l'art par des œuvres de diverses formes : des œuvres les plus singulières et monstrueuses aux œuvres les plus ordinaires et subtiles. Le changement que nous pouvons percevoir aujourd'hui dans notre société, qui nie la mort et refuse de lui faire face, s'opère dans la manière de l'aborder. Sommes-nous ici devant un paradoxe, celui de montrer la mort pour l'éloigner ? Les artistes d'aujourd'hui créent des œuvres qui abordent la question de la mort en utilisant, entre autres, le corps comme allégorie de celle-ci. Au-delà du fait qu'elles nous plaisent, nous gênent ou nous rebutent, ces œuvres font l'objet de débats tout en interrogeant d'une part notre rapport social à la mort et d'autre part les li-

mites de l'œuvre. Nous considérerons la mort au travers des objets, des pratiques et des constructions artistiques, afin d'analyser la construction sociale contemporaine de la mort et de sa matérialisation à partir de la représentation du corps dans les œuvres d'artistes contemporains et actuels.

Les œuvres d'aujourd'hui qui portent sur l'existence, la finitude et la conscience, correspondent aux vanités de l'époque baroque du XVI e siècle. Dans les vanités, les objets représentés sont tous symboliques de la fragilité et de la brièveté de la vie, du temps qui passe, de la mort. Dans l'histoire de l'art, les *memento mori* (souviens-toi que tu mourras) servaient à rappeler à l'humain sa condition de mortel, et ce, dans les différentes sphères de la vie : tant dans le monde de la connaissance (géographie, science, philosophie) que dans la sphère morale (richesse, plaisirs sexuels, beauté éphémère). Les vanités dénoncent, entre autres, la relativité de la connaissance et la futilité du genre humain soumis à la fuite du temps, à la mort. À partir de ce constat, est-il possible de croire que le crâne a été remplacé aujourd'hui par le corps même ? Probablement, comme nous le verrons dans les lignes suivantes. En outre, il est possible d'affirmer qu'à la place de la représentation d'un cadavre, d'un saint martyrisé ou d'animaux chassés, les vanités d'aujourd'hui vont jusqu'à utiliser de vrais cadavres d'humains et d'animaux : le faux ayant été troqué par le vrai.

L'auteur Sébastien Rongier s'est interrogé sur la place de la mort et du cadavre dans notre société :

La place et la représentation du mort dans la société contemporaine sont devenues problématiques. Le culturel contemporain a différentes stratégies de déni du cadavre et de la mort. Quelques pistes seulement soulevées ici permettent de prolonger l'interrogation à commencer par le cosmétique de l'éternelle jeunesse qui n'est pas seulement une question

marketing mais bien un enjeu contemporain de société ; les nouveaux rapports à la mort induits par les images occidentales de guerres (la *doxa* américaine des deux guerres du Golfe ou du 11 septembre : pas d'image de cadavre et une rhétorique de la guerre chirurgicale comme autant de leçons du traitement médiatique de la guerre du Vietnam) ; *a contrario*, la neutralisation de la mort par sa banalisation (dans les journaux télévisés, les cadavres sont coincés entre la hausse des impôts et les nouvelles des célébrités du moment) ; une sur-présence et/ou sur-visibilité du cadavre et des figures du mal au cinéma ou dans les séries télé (c'est une autre forme de neutralisation entre nouvelle *doxa* pulsionnelle de l'image et violence neutralisée par un devenir festif de la mort : la mise en scène ludique de la violence) ; les problèmes d'éthique publique liés à l'affaiblissement des frontières entre vivants et morts. (2013, n.p.)

Comme la société nie la mort, plusieurs artistes ont développé des stratégies de représentations efficaces. C'est le cas, par exemple, de l'œuvre d'Andres Serrano, *The Morgue*, série de photographies réalisées en 1991. Ces clichés ont été pris dans une morgue new-yorkaise. Chacun des titres renvoie à la cause de la mort des personnes photographiées.

Dans cette série, Serrano esthétise avec un grand respect les cadavres (grand format, lumière douce et enveloppante). Grâce à cette stratégie esthétique, il réussit à rendre tolérable ce que plusieurs tentent d'esquiver. Cette série réussit même, insidieusement, à séduire le spectateur¹, malgré la peur et le désarroi que nous éprouvons par rapport à la mort.

Damien Hirst, quant à lui, réinterprète la vanité avec son œuvre intitulée *For the Love of God*, réplique en platine du crâne d'un homme décédé au XVIIIe siècle, incrustée de 8 601 diamants. La mort est un thème central dans les œuvres de Hirst,

1 Au passage, il est intéressant de noter que Serrano éprouve une fascination pour la peinture de Théodore Géricault, artiste associé au mouvement romantique français, et qui a réalisé plusieurs études préparatoires de morceaux de cadavres en vue de produire son tableau *Le Radeau de la Méduse*.

notamment dans ses cadavres d'animaux. Il s'agit ici d'autres moyens de duperie pour nous rendre la mort présentable. Comme Hirst nous invite à l'admettre, lors de sa première apparition majeure à de la Biennale de Venise de 1993 avec l'œuvre *Mother and Child Divided*, montrant les corps tranchés d'une vache et de son veau, nous sommes tous semblables face à la mort.

À la suite de cette exposition, Hirst a poursuivi ses recherches et est devenu célèbre en continuant à travailler avec des animaux morts (entre autres un requin, un mouton et une vache) exposés parfois après avoir été disséqués et découpés. Un requin-tigre de 14 pieds (4,3 m) plongé dans un aquarium rempli de formol est très certainement une œuvre majeure de l'art britannique des années 1990. Ces sculptures éveillent un sentiment d'angoisse chez le spectateur et attirent son attention sur le caractère inéluctable de la mort.

Un autre exemple d'artiste qui exprime à travers ses œuvres autobiographiques cette grande détresse qu'éprouve l'être humain face à sa finitude est Dieter Appelt. Travaillant l'autoportrait, c'est son corps qu'il met en scène inlassablement, à travers ses performances, ses photographies et ses films, devenant ainsi non seulement l'objet de son travail, mais aussi son propre sujet de recherche. Il entrevoit sa recherche comme étant une représentation du passage entre la vie et la mort, et il s'agit pour lui non seulement d'une façon de fixer sa propre mortalité, mais de capturer ainsi le passage du temps.

L'art de la performance a aussi grandement contribué, par la thématique de la blessure, à rendre le corps périssable. Cette distanciation permet un regard unique sur le corps comme objet tout en interrogeant ses limites. Objet marqué par le passage du temps, par la blessure, objet mortel, le corps mis en danger démontre sa grande vulnérabilité et annonce ainsi sa propre fin. Les artistes Marina Abramovic et Gina Pane ont aussi utilisé leurs corps comme un outil de revendication sociale. Elles souhaitent ainsi dénoncer les situations d'agressions auxquelles nous sommes confrontés, auxquelles notre corps est confronté. Ce que nous subissons quotidiennement en tant qu'être humain, en tant que mortel.

Les artistes des mouvements féminismes ont, elles aussi, abondamment exploré les réalités et les

blessures du corps féminin. Dans les années 1990 et 2000, plusieurs femmes artistes reconnues ont côtoyé les questions de la maladie, de la dégradation du corps et du vieillissement. Ces questions replacent directement le corps dans une relation avec ses limites. Selon Peggy Phelan, spécialiste de la question féministe en art, « [l]a vision du corps, ici, sera celle du «corps déchu», lieu de sévices, de maladie, de traumatisme, le corps-poubelle.» (2005, p.24)

Dans l'art actuel quelquefois le corps mort devient l'œuvre, c'est le cas avec le travail de l'artiste Francine Gagnon. Artiste montréalaise, décédée en 2007 d'un cancer, elle a longuement travaillé sur la thématique du corps malade, du corps mourant. Comme le rapporte Desjardins (2007), Gagnon estime que « nous vivons dans une société qui célèbre, accepte et engendre le déni sous toutes ses formes en ne glorifiant que le beau, les apparences. [...] Notre société est en déni de tout ce qui dérange et [...] ainsi, on est mal préparés pour exprimer une compassion réelle. » De même que Francine Gagnon, l'artiste photographe Estelle Lagarde a réalisé la série *La traversée imprévue* à l'annonce de son diagnostic de cancer du sein. Dans les deux cas, le travail des artistes oscille entre art et introspection, art et thérapie. Ces œuvres photographiques sur le corps humain et la condition féminine témoignent, de manière étonnante, inquiétante et parfois même magnifique, de la dégénérescence du corps. Bien qu'elles tentent de déjouer la mort, ces artistes, à travers leurs photographies, adoptent malgré tout une position de désaveu par rapport à leur finitude. Par cette manière de s'immortaliser, elles laissent une trace qui restera accessible bien après leur disparition.

Une tout autre manière de traiter du corps en rapport avec la mort traverse le travail de l'artiste Shary Boyle. Par ses œuvres féministes, poétiques et candides, elle nous dévoile sa réflexion sur la condition humaine et entre autres sur la mort. Louise Déry (2010) notait sur le travail de Boyle :

C'est sa chair, sa corporéité, sa corpo-réalité, sa matière, celle qui émane dans la lumière du jour. C'est ce qui nous séduit tellement dans le travail de Boyle, les surfaces, les textures, les finis, les matières, et puis aussi les visages, les épidermes, les membranes. Mais le corpus porte

aussi en lui un envers sombre, une certaine tradition saturnienne, une ombre de deuil, voire un parfum de subversion; c'est le corps intérieur de l'œuvre, son corps incorporel, son esprit, son vecteur désincarné et bouleversant qui déstabilise notre perception d'un univers de beauté apparemment inoffensif au profit d'une remise en question des tabous, des défaillances sociales et des démons de notre époque. C'est son sang, c'est son pouls crépusculaire, c'est sa nuit. C'est là où s'affirme une résistance politique à partir du corps (p.113).

Quels sont les défaillances sociales et les démons de notre époque? Le plus grand démon, la plus grande peur à laquelle nous sommes actuellement confrontés est celle de notre propre décès. La nuit et ce qu'elle représente peuvent s'associer aux dangers cachés par la noirceur et à la mort qui guette, tous comme le sont les démons, créatures de la nuit. En ce sens, Déry observe dans l'œuvre de Boyle « [...] une conscience hantée par les sentiments humains, la vie, l'animalité, l'hérédité, la maladie, la sexualité et la mort qu'elle met à nu, exacerbe et transgresse au sein d'une exploration intense des liens complexes qui se tissent aujourd'hui entre les individus et les espèces.» (2010, p.7)

De son côté, Gavard-Perret rapporte que pour Kiki Smith, artiste féministe américaine, « [l]e corps est notre dénominateur commun, et la scène de notre désir et de notre souffrance » (2012, n.p.). Parlant de l'artiste, il souligne qu'elle « veu[t] exprimer par lui qui nous sommes, comment nous vivons et nous mourons [...] Bref Kiki Smith fait du corps un «paysage» violent, exacerbé, signe d'un travail à forte portée sacrificielle.[...] Il devient le reflet des passions et des souffrances de l'existence. [...] Elle rappelle ce qui unit et désunit le corps en refusant d'effacer ce que la vie secrète et ce que la mort dissout. Il faut donc accepter la confrontation avec la proximité outrageuse, presque insupportable et certainement inconfortable que de telles œuvres proposent. » (*op., cit.*)

Par le truchement du corps, la peau et la chair apparaissent également pour nous signaler notre destin inéluctable. Dans le travail de l'artiste Régine Cirotteau, la peau et la chair s'immiscent entre l'or-

ganique et le numérique pour créer des œuvres où le corps est révélé comme un cadavre, comme de la chair mise à vif.

Par ailleurs, les œuvres de Nicole Tran Ba Vang dénoncent des stéréotypes soumettant le corps à un emballage sensuel. L'artiste détourne ainsi la mort par ce qui semble être une dénonciation au culte extrême de la perfection et de la jeunesse éternelle. Cette crainte constante et primaire de mourir est exacerbée par notre société, et nous le constatons parce que les valeurs prônées – virtuosité de la science, évolution de la médecine et fantasme de l'éternelle jeunesse – désavouent la mort. Tout est fait pour nous faire oublier que nous sommes mortels. Selon David Le Breton, « [l]e corps est un brouillon que le monde occidental veut transformer, voire même liquider. » (2009, p.15-16)

Dans cette optique, le travail froid et lisse du duo d'artistes Aziz et Cucher renvoie aussi, à sa façon, au déclin de l'être humain. Voici comment Arnaud Delrue décrit leur recherche :

La série *Dystopia* nous confronte à des visages dont les orifices sensoriels et communicationnels tels que la bouche, le nez et les yeux ont été enveloppés d'une membrane charnelle à la fois protectrice, autistique et mortifère. Le nom de la série peut être traduit comme l'antonyme du mot désenchantement, une déchéance pouvant mener à la perte totale d'humanité. [...] Ces personnages forment des "spectres" dont l'interchangeabilité laisse échapper un sentiment de mort : mort de l'être humain et de son individualité, mort de la sensorialité et de l'émotionnel. Comme le remarque David Le Breton, "on dirait des hommes ou des femmes satisfaits d'eux-mêmes, amputés de leur humanité, ils regardent tranquillement l'apocalypse". (2005, p.90)

Dans l'œuvre de Donigan Cummins, la mort imminente est abordée par de splendides photographies dévoilant crument, magnifiquement, poétiquement, des corps vieillissants. Par cette recherche esthétique, l'artiste nous dévoile ce qu'on ne montre pas : l'horreur de notre finitude, la décrépitude de cette enveloppe appelée corps. Il cherche

à transmettre par sa vision désabusée et fascinée le fait d'être constamment guetté par la mort.

Un autre artiste pluridisciplinaire, Rodrigo Garcia, aborde la thématique du corps et de la mort. Catherine Cyr décrit ainsi son travail :

Sur la scène, dans une forme qui rappelle celle de la performance (absence de récit, prédilection pour l'action réelle, posée *in situ* par des êtres qui ne jouent pas de "personnages"), ces corps montrés sans pudeur constituent l'épicentre des spectacles conçus par Garcia. [...] ces corps sont, le plus souvent, soumis à une performance physique extrême : les acteurs explorent tous les possibles de la voix, du murmure jusqu'au cri ; les partitions gestuelles auxquelles ils se soumettent sont faites de chutes dangereuses et répétées, de sauts, de courses folles, de danses frénétiques, d'immobilités insoutenables [...] À travers une succession de tableaux fondés sur la répétition, puis sur l'explosion du geste, se donne à voir, progressivement, un imaginaire cru, violent. Toutefois, chez le metteur en scène, cet imaginaire n'est pas mis en place pour bousculer gratuitement le spectateur. Plutôt, il s'agira de combattre le feu par le feu, d'user de cette violence pour dénoncer la violence et, ce faisant, de secouer les consciences en montrant, parfois avec une joie féroce, ce qu'il y a en nous de laid, d'innommable [...] cette critique vitriolée qu'il développe, de façon répétitive, à l'égard des conditions d'existence actuelles. D'un texte à l'autre, il s'en prend à la déliquescence de la pensée, au consumérisme, à la surabondance, à l'uniformisation mortifère des individus et des groupes sociaux. Surtout, sa charge vise les différentes formes de mépris exercées envers l'être humain, son individualité, son corps. (2006, n.p.)

À travers ces nombreux exemples d'œuvres, une tendance forte se dessine : en voulant révéler à tout prix la finitude de la vie est-ce donc que ces artistes cherchent à amener la mort à notre conscience individuelle et collective ? Ce désir s'inscrit en contradiction avec l'imaginaire visuel du corps, qui tend à

occulter les corps vieillissants, blessés, vulnérables, et même les cadavres. Il convient donc de revenir à la question initiale: le crâne des vanités a-t-il été remplacé par l'utilisation du corps par les artistes ? Au terme de cette réflexion, il devient possible d'entrevoir une réponse : en cherchant à ramener le spectateur face à sa propre finitude, les artistes s'inscrivent dans la lignée des vanités des siècles passés, mais en laissant de côté la part religieuse et morale de ces peintures anciennes. Il est aussi possible de constater que les modes de représentation et de présentation se sont transformés, car le crâne n'est plus le seul angle par lequel aborder cette réflexion. Aujourd'hui, les propositions artistiques sur le thème du corps foisonnent : elles contribuent toutes, à leur manière, à nourrir la réflexion sur la finitude humaine, à redonner à la mort une place plus grande dans l'espace visuel. En conclusion, la représentation de la mort, en art actuel, interpelle de nombreux artistes, mais aussi des chercheurs de plusieurs domaines, notamment en sociologie, en anthropologie, en philosophie, etc. comme en témoigne notamment le choix du thème du colloque de 2007 de l'Agence Nationale de Recherche de France *La mort et le corps dans les arts aujourd'hui*². Par tous ces exemples, je soupçonne qu'il existe une très forte corrélation entre la représentation du corps et cette peur de la mort qui nous hante.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- Cyr, C.(2006). « Contraires mis en corps », *esse arts + opinions*, no 56, 2006. : <http://www.esse.ca/fr/contraires-mis-en-corps> . Consulté le 4 février 2016
- Delrue, A. (2005). « Vers un désenchantement des sexes », *Féminin-masculin photographier la différence, Étude des pratiques photographiques liées à la remise en cause de la différence sexuelle*, Mémoire, École Nationale Supérieure Louis Lumière.
- Déry, L. (2010). *La chair et le sang, Shary Boyle*, Galerie de l'UQAM.

- Desjardins, C. (2007) « Une artiste veut exposer son cœur et ses poumons après sa mort », *La Presse*, le mercredi 25 avril 2007. archive.wikiwix.com. Consulté le 3 janvier 2015
- Gavard-Perret, J-P. (2005) « Kiki Smith, le corps dans tous ses états », *Le Huffington Post* en association avec le groupe Le Monde, http://www.huffingtonpost.fr/jeanpaul-gavardperret/kiki-smith-le-corps-dans-tous-ses-etats_b_1500620.html». Consulté le 24 février 2015.
- Phelan, P., (2005) « Essai », *Art et féminisme*, sous la dir. d'Helena Reckitt, Paris, Phaidon.
- Le Breton, D. (2009). *L'adieu au corps*, Paris, Métailié. Première édition, 1999.
- Rongier, S. (2013) « Alain Cavalier *Irène*. Au bout de l'image, la rencontre des morts », *Espace d'espace théorique*, publié sur le site de l'auteur le 17 mars 2013. <http://sebastienrongier.net/spip.php?article248>. Consulté le 10 avril 2016
- Thomas, L-V. (1977). « *Problèmes de la mort aujourd'hui* », *La Mort aujourd'hui*, Paris, Anthropos.

2 Les actes du colloque ont été publiés sous le titre suivant : Sylvia Girel et Fabienne Soldini (sous la dir. de), *La Mort dans les arts aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan (Logiques sociales), 2013.

Imagen de pacotilla

La hypersexualización de las niñas

Por Valérie GUIMOND

Desde hace ya varios años en mis obras anteriores mi trabajo hace referencia al sentimiento de asfixia y de opresión de nuestro propio cuerpo. Un yo interior que se construye a partir de sensaciones experimentadas, de experiencias vividas y de una serie de identificaciones. Él es a la vez lugar de identidad personal, del control del comportamiento, de la relación con los demás y de la confrontación entre la realidad exterior, las normas morales y sociales y los deseos inconscientes.

Ver a un niño o a un adulto llevar puesta una máscara antigás puede traducirse en un deseo de apartarse él mismo de su realidad. La máscara filtra sus sentidos, desorienta sus referencias e injerta en él una introspección errónea.

Mi investigación se concentró en el fenómeno de la hypersexualización y la pornografización de las niñas a través de la técnica de impresión en serigrafía sobre papel translúcido. Trabajando con un planteamiento feminista y etnográfico realicé cuatro serigrafías de gran formato intituladas: *Imagen de pacotilla*. Puestas en contexto, pedí a mi hija de 9 años se pusiera ropa interior femenina que yo misma le escogí así como una máscara antigás. Seguido de esto le tomé fotografías pidiéndole que posara para la cámara tal como ella quisiera hacerlo. Luego con este material realicé un trabajo de *Photoshop* contrastándolo para serigrafiarlo en papel de calco de modo de aumentar la noción de pérdida de imagen y por ende de pérdida de autoestima.

La hypersexualización de las niñas emerge de un fenómeno de sociedad más general. Sus mecanismos son complejos y múltiples sus manifestaciones sobre todo aquellas de la esfera mediática. El estudio de este fenómeno identifica los retos de identidad de pérdida de amor propio, de insatisfacción frente a su imagen corporal así como a una adhesión a los estereotipos sexuales y sexistas (Jouanno, 2012). Si bien estos comportamientos han existido desde hace años en los jóvenes “la erotización creciente de los y las

adolescentes y de los niños en los medios de comunicación, la banalización de los estándares de belleza y del modelo de relaciones proveniente de la pornografía así como el aumento de la tolerancia social a la vista de la sexualización, han favorecido la aparición de este fenómeno” (Red quebequense de acción para la salud de las mujeres (RQASF, 2006).

La hypersexualización aparece en varias esferas mediáticas: la moda, las vedettes, la publicidad, los programas de televisión, los videoclips, el deporte, los videojuegos, etc. Se trata de un fenómeno insidioso que ha llegado a modificar nuestros códigos corporales, sexuales, culturales y sociales.

La “porno chic” designa una práctica publicitaria que se inspira directamente de la pornografía. El objetivo principal de esta publicidad además de ganar adeptos, es el de cautivar la atención del público y de influenciar así su opinión sobre una marca.

Los resultados estadísticos mundiales sobre la pornografía son elocuentes. En 2006, la pornografía en Internet genera más de 97 billones de dólares estadounidenses. Cada segundo, más de 28,000 usuarios miran pornografía en Internet; 100,000 páginas Internet ofrecen ilegalmente pornografía infantil. Los niños son expuestos por primera vez a la pornografía a los 11 años en promedio y 80% de los niños de entre 6 y 8 años ya han mirado pornografía en línea (Family Safe Media, Pornography Statistics, 2006).

En este sentido, la pornografización conlleva o favorece en las niñas una vulnerabilidad creciente en la imagen del cuerpo y el abuso sexual. Se trata de una dependencia afectiva, en el consumo de drogas y de tabaquismo, de explotación sexual (pedofilia, prostitución), de pornografía, de relaciones sexuales precoces así como de trastornos de la conducta asociados con la alimentación (RQASF, 2006). Esto ligado a los desafíos de identidad de pérdida de autoestima, de insatisfacción frente a la imagen del cuerpo así como a la adhesión a estereotipos sexuales y sexistas (Jouanno, 2012).

Con la finalidad de ilustrar mi planteamiento feminista mediante una vía de pornografización del espacio público, hago uso del trabajo de la antes actriz porno estadounidense Annie Sprinkle, quien supo cambiar drásticamente la imagen de la mujer-objeto a la de la imagen de la mujer con pleno dominio sobre su placer transgrediendo tabúes de esta manera, por ejemplo, en una de sus actuaciones, Sprinkle exhorta al público a mirar el cuello de su útero. En una de sus obras de connotación *postporno* (porno Art), Sprinkle "... [separa] la imagen de la "mujer-puta" para desestigmatizarla y devolverle su estatus de mujer con toda la subjetividad y flexibilidad de su identidad" (Lavigne, 2014). Con ello, ella proporciona de paso una dimensión educativa en tanto que descubrimiento y afirmación del sexo femenino desconocido tanto física como psicológicamente. En este sentido, encuentro la misma voluntad de educación y de sensibilización al público que hay en mi trabajo.

Tal como lo hace la coreógrafa-intérprete Lucie Carmen Grégoire, en su obra *You said women?*, la artista trabaja el fenómeno de la hypersexualización del cuerpo. "[...] ella expone este fenómeno desglosándolo de modo de sacar a la luz los estereotipos utilizados abusivamente por la industria publicitaria. Su objetivo es sacudir al espectador llevándolo de un estado confortable a uno incómodo y culpable" (Dufort, 2007).

Por otro lado también, la artista estadounidense Cheryl Donegan, en su video *Cellardoor*, establece un vínculo directo entre su máscara hecha con una botella de plástico y una cámara fotográfica, con semejanza en mi trabajo, el personaje de su obra lleva una máscara que lo priva del mundo acentuando así su interioridad. La obra igualmente de su compatriota, la artista Tierney Gearon pone en relieve el mismo deseo de censura que busco en mi obra, esconder el rostro de sus hijos con la ayuda de una máscara.

Según la sexóloga quebequense Jocelyne Robert "... las prácticas sexuales de nuestros adolescentes son ahora más fuertes que en el pasado. Cada vez son más numerosos aquellos que practican por ejemplo el sexo oral o anal. Las orgías son muy comunes y las prohibiciones son cínicamente transgredidas. Hace 20 años, la pregunta constante que me hacían las muchachas era cómo besar, ahora

la pregunta que las obsesiona es cómo lograr una buena mamada" (Durand, 2005). Desde un punto de vista social, el fenómeno de pornografización estaría trayendo consigo una nueva configuración de edades; ahora la niña se hace mujer y la mujer se vuelve niña.

Por otro lado, el diccionario Larousse describe a la etnografía como un "estudio descriptivo de las actividades de un grupo humano determinado (técnicas materiales, organización social, creencias religiosas, modo de transmisión de instrumentos de trabajo, explotación del suelo, estructuras de parentesco). De este modo la etnografía debe interpretar, reconstruir o llevar a cabo la narración del sujeto. Ésta tiene entonces dos objetivos principales: buscar comprender los problemas socio-culturales en una comunidad o grupos y utilizar la indagación para resolver problemas. La etnografía tiende a identificar el sentido de los eventos sociales vividos y reportados directamente por las personas implicadas mediante la inmersión en sus vivencias" (Breakwell, 2006; Flick, 2006; LeCompte & Schensul, 1999).

Es así que mi trabajo hace uso entonces de distintos medios y conceptos como la máscara antigás, la fotografía, la serigrafía y el translúcido e igualmente de la perspectiva etnográfica.

El filósofo Jean-Paul Curnier escribe "... la fotografía, insistiendo sobre la discrepancia entre realidad e imagen no hace más que reforzar la concepción del mundo como una manifestación del ser proponiéndole como reparto a posteriori la diferencia entre imágenes de ficción e imágenes reales" (Curnier, 2009). Una fotografía muestra la apariencia de las cosas y esta conexión consolida la noción de aspecto que es uno de los conceptos importantes del fenómeno de la hypersexualización. Sin tardanza, la fotografía es cruelmente testigo de un momento preciso en el tiempo sin poesía ni interpretación lo que intensifica lo real y se apoya en lo evidente. Así, utilizando la serigrafía, la fotografía se desnaturaliza perdiendo su perfección. La eliminación de los detalles por la serigrafía aumenta la pérdida de amor propio de las niñas en el erotismo sexual que sin percatarse siquiera invade su cotidianidad. Pero la sociedad es inmune ahora a este fenómeno que debiera ser alarmante. Monique Durand escribe: "El problema nuevamente

es que hemos entrado a una época de cultura pornográfica sutil y cotidiana en donde hasta la infancia ha sido erotizada” (Durand, 2005).

En cuanto a la translucidez ésta es el vector que unifica al todo. La mayor parte de lo que entra en juego en la identidad de la hipersexualización se puede ilustrar de esta manera: pérdida de amor propio, falta de confianza, anonimato, vulnerabilidad de la psique dentro y frente a su medio ambiente. Sí, la translucidez envuelve ciertos contrastes, crea por ejemplo la presencia de la fotografía en la ausencia de la niña alegre; cierto, la disposición del cuerpo de mi hija en las fotos se opone a la utilización de la máscara antigás que cubre su rostro, oculto. El lenguaje del cuerpo y el símbolo de la máscara son contradictorios en una misma y única imagen.

El origen de la máscara en 1799 se justifica para proteger la cara de una atmósfera tóxica; proponiéndosela a mi hija para mi trabajo hubo un rompimiento con el mundo exterior creando así una introspección, una reflexión. Se trata de un exterior agresivo sin que las niñas se den cuenta de ello. Ellas inocentemente piensan estar disfrazadas pero en realidad “estamos consiguiendo que carguen con un potencial de seducción sexual y erótico que de ningún modo pueden manejarlo” (Comité aviseur du Bas St-Laurent, 2005).

El símbolo de control con la máscara que ejercí sobre mi hija queda demostrado con esta experiencia ya que yo misma le pedí que la portara, ¿esto fue un símbolo de protección o de control para impedir que mi propia hija sea más tarde víctima de este fenómeno? Las niñas apenas han salido de la infancia que ya las llevan precipitadamente a un mundo de adultos sin que ellas se hayan tomado el tiempo de explorar si así lo desean. La máscara protege pero al mismo tiempo es un signo precoz de anulación de la autoestima en un mundo en donde predominan las apariencias.

En retrospectiva, pensando en mi trabajo, feminicé el cuerpo de mi hija con lencería de encaje y ella posó jugando con sus caderas frente al objetivo de mi cámara sin ninguna dirección de mi parte. Es interesante constatar la contradicción que hice vehicular en la imagen, es decir, la oposición entre la discusión abierta que expuse líneas anteriores y que tuve con mi hija previamente y la utilización de la máscara antigás; la protegí del mundo exterior “to-

xico” y al mismo tiempo controlé la aparición de su rostro en mis serigrafías.

Para concluir, citaré a la sexóloga Francine Duquet quien a su vez cita un proverbio chino: “*Hay dos cosas que puedes ofrecer a tus hijos, alas y raíces*”. Ella agrega: “En una época teníamos muchísimas raíces y nos apresurábamos en cortarles las alas para que no se alejaran del seno familiar. Ahora, hay muchísimas alas pero ninguna raíz. Debemos encontrar un equilibrio”. “Este es el propósito de reconocerse y de conocer sus límites”.

BIBLIOGRAFÍA

- Breakwell, G. M. (2006) *Research methods in psychology*, 3ª edición, Thousand Oaks, California: SAGE publications.
- Comité aviseur sur les conditions de vie des femmes auprès de l'Agence de développement de réseaux locaux de services de santé et de services sociaux du Bas St-Laurent (2005) *Consejo sobre la sexualización precoz de las niñas y los impactos en su salud*, Bas St-Laurent: https://sisyphe.org/IMG/pdf/Avis_sexualisation1.pdf, página consultada el 3 de abril de 2016.
- Curnier, Jean-Paul (2009) *Montrer l'invisible. Écrits sur l'image*. Ediciones Jacqueline Chambon, Francia.
- Dufort, François (2007) Ré-appropriation du corps, Lucie Carmen Grégoire au monument national: <http://www.dfdanse.com/article811.html>, página consultada el 9 de mayo de 2016.
- Duquet, Francine en colaboración con Quéniart, Anne (2009) *Outiller les jeunes face à l'hypersexualisation. Perceptions et pratiques de jeunes du secondaire face à l'hypersexualisation et à la sexualisation précoce*, Universidad de Québec en Montreal.
- Durand, M. (2005). Hypersexualisation des filles- Échec du féminisme? [En línea]: <https://www.gazettedesfemmes.ca/2816/hypersexualisation-des-filles-echec-du-feminisme/>, página consultada el 1º de abril de 2016.
- Family Safe Media, Pornography Statistics: http://familysafemedia.com/pornography_statistics.html, página consultada el 17 de abril de 2016.

Lavigne, Julie (2014) La post-pornographie comme art féministe: la sexualité explicite de Carolee Schneemann, d'Annie Spinkle et d'Émilie Juvet, Où en sommes-nous avec le féminisme en art?, Recherches féministes, Vol. 27.

Jouanno, C. (2012) *Contre l'hypersexualisation, un nouveau débat pour l'égalité*. Reporte

parlamentario de la República francesa, Paris. Red quebequense de acción para la salud de las mujeres (RQASF), Hypersexualisation des jeunes filles : conséquences et piste d'action, 2006. [En línea]:

http://www.votregardcomptepouelle.com/docs/Hypersexualisation_des_jeunes_filles.pdf

Image de pacotille, l'hypersexualisation des jeunes filles

Par Valérie GUIMOND

Depuis plusieurs années, mon travail se réfère au sentiment d'étouffement et de resserrement de notre propre corps. Un moi intérieur se construit à partir de sensations éprouvées, d'expériences vécues et de séries d'identifications. Il est à la fois le lieu de l'identité personnelle, du contrôle du comportement, du rapport aux autres et de la confrontation entre la réalité extérieure, les normes morales et sociales et les désirs inconscients.

Voir un enfant ou un adulte porter le masque à gaz montre son désir de se couper lui-même de sa réalité. Le masque filtre ses sens, désoriente ses repères et lui confère une introspection erronée.

Une part de mes recherches concerne le phénomène de l'hypersexualisation et de la pornographisation des jeunes filles; je matérialise cette préoccupation à l'aide de la technique d'impression en sérigraphie sur papier translucide.

À travers une approche féministe et ethnographique, j'ai réalisé quatre grandes sérigraphies intitulées : *Image de pacotille*. Mise en contexte : j'ai demandé à ma fille de neuf ans de porter des sous-vêtements féminins que je lui ai présenté et un masque à gaz. Ensuite, je l'ai prise en photo en lui demandant de se comporter devant l'objectif selon ses codes à elle. J'ai ensuite réalisé un travail sur Photoshop en les contrastant pour les sérigraphier sur du papier calque afin d'augmenter la notion de perte d'image et ainsi, la perte d'estime de soi.

Comme l'indiquent les actes du colloque *Le marché de la beauté...Un enjeu de santé publique*, « L'hypersexualisation des jeunes émerge d'un phénomène de société plus général. Ses mécanismes sont complexes et ses manifestations, multiples » (2007, p. A3), surtout dans la sphère médiatique. L'étude de ce phénomène permet de distinguer les enjeux identitaires de perte d'estime de soi, d'insatisfaction face à leur image corporelle ainsi qu'une adhésion aux stéréotypes sexuels et sexistes (Jouanno,

2012). Bien que ces comportements existent depuis de nombreuses années chez les jeunes, « l'érotisation croissante des adolescents (es) et des enfants dans les médias, la banalisation des standards de beauté et du modèle relationnel provenant de la pornographie ainsi que l'augmentation de la tolérance sociale à l'égard de la sexualisation, ont favorisé l'apparition de ce phénomène » (Réseau québécois d'action pour la santé des femmes (RQASF), 2006, p. A-3).

L'hypersexualisation se retrouve dans plusieurs sphères médiatiques : la mode, les publicités, les émissions de télévision, les vidéoclips, le sport, les jeux vidéo, etc. « C'est un phénomène insidieux qui a modifié nos codes corporels, sexuels, culturels et donc sociétaux. » (Jouanno, 2012, p.9)

La « porno chic » désigne une pratique publicitaire qui puise son inspiration directement dans la pornographie. Le but principal de cette publicité, outre le fait qu'elle vise à élargir la clientèle, est de retenir l'attention du public et d'influencer son opinion à l'égard de la marque.

Les données à l'échelle mondiale sur la pornographie sont très éloquentes. En 2006, sur Internet, la pornographie génère plus de 97 billions de dollars US. Chaque seconde, plus de 28 000 usagers sur Internet visionnent de la pornographie, 100 000 sites Internet offrent des sites de pornographie infantile illégale. Un enfant sera exposé à de la pornographie pour la première fois vers l'âge de 11 ans, et 80% des enfants de 8 à 16 ans ont déjà consommé de la pornographie en ligne (Family Safe Media, Pornography Statistics, 2006).

En ce sens, la pornographisation entraîne ou favorise chez les jeunes filles, une vulnérabilité accrue à l'image du corps et à l'abus sexuel, une dépendance affective, la consommation (toxicomanie, tabagisme), l'exploitation sexuelle (pédophilie, prostitution), la pornographie, des relations sexuelles précoces ainsi que des troubles de comportement liés à l'alimentation (RQASF, 2006).

Se rapprochant de mon approche féministe dans une voie de pornographisation de l'espace public, le travail de l'ancienne actrice porno américaine Annie Sprinkle, change de façon drastique l'image de la femme-objet à l'image de la femme qui a un plein pouvoir sur son plaisir. Elle transgresse les tabous. Dans une de ses performances, Sprinkle invite le public à regarder son col de l'utérus. Dans ses œuvres à connotation *post-porn* (porn art), Sprinkle « [déconstruit] l'image de la «femme-pute» pour la dé-stigmatiser, lui redonner un statut de femme dans toute sa subjectivité et sa flexibilité identitaire » (Lavigne, 2014, p. 65). Elle apporte également une dimension éducative en tant que découvre et affirmation du sexe féminin qui est inconnu tant physiquement que psychologiquement. En ce sens, il y a le même désir d'éducation et de sensibilisation à un public que dans mon travail.

Par ailleurs, la chorégraphie de l'artiste Lucie Carmen Grégoire, *You said women?* s'attaque elle aussi au phénomène de l'hypersexualisation du corps. Ici, l'artiste

«[...] expose ce phénomène en le décortiquant de manière à mettre en lumière les stéréotypes dont abusent les intervenants de l'industrie publicitaire. Son but, secouer le spectateur, en le faisant passer peu à peu d'un état complaisamment confortable à un autre inconfortablement culpabilisant » (Dufort, 2007, n.p.).

Pour sa part, l'artiste américaine Cheryl Donegan fait, dans sa vidéo *Cellardoor*, un lien direct entre son masque en plastique et un appareil photo. Dans mon travail, le personnage porte le masque. Il se coupe du monde, et cela accentue le sentiment d'intériorité. D'ailleurs, l'œuvre de l'artiste américaine Tierney Gearon met en avant-plan le même désir de censure que j'explore dans mes œuvres : cacher le visage de ses enfants avec un masque.

Selon la sexologue québécoise Jocelyne Robert (2005), «... les pratiques sexuelles de nos ados sont plus crues qu'avant. Ils sont plus nombreux à pratiquer le sexe oral ou anal, par exemple. Les partouzes sont monnaie courante et les interdits d'autrefois légèrement transgressés » (n.p.). « Il y a 20 ans, la question que les filles me posaient le plus souvent, c'était

comment bien embrasser. Aujourd'hui, la question qui les obsède, c'est comment faire une bonne pipe » (Durand, 2005). D'un point de vue sociétal, le phénomène de pornographisation entraînerait une reconfiguration des âges: dès lors la fillette se fait femme et la femme devient enfant.

Le dictionnaire Larousse décrit l'ethnographie comme une « étude descriptive des activités d'un groupe humain déterminé (techniques matérielles, organisation sociale, croyances religieuses, mode de transmission des instruments de travail, d'exploitation du sol, structures de la parenté) ». Ainsi, elle consiste à interpréter, reconstruire ou réactualiser la narration au sujet. Elle a deux principaux buts soit de : comprendre les problèmes socioculturels dans une communauté ou dans les groupes et utiliser la recherche pour résoudre un problème. L'ethnographie vise à saisir le sens des événements sociaux vécus et rapportés par les gens directement impliqués par une immersion dans leur vécu (Breakwell, 2006 ; Flick, 2006 ; LeCompte et Schensul, 1999).

À travers différents médiums et concepts tels que le masque à gaz, la photographie, la sérigraphie et la translucidité, l'approche ethnographique décrit davantage l'angle dans lequel mon travail s'inscrit.

Le philosophe Jean-Paul Curnier écrit: « la photographie en insistant sur le clivage entre réalité et image ne fait que renforcer la conception du monde comme manifestation de l'être en lui proposant comme répartition a posteriori la distinction entre images de fiction et images réelles » (Curnier, 2009, 12-13). Une photographie est dans l'apparaître des choses et ce lien, entre réalité et image, renforce la notion de l'apparence, un des concepts importants du phénomène de l'hypersexualisation. Sans s'y attarder, la photographie est cruellement témoin d'un moment précis dans le temps sans poésie ni interprétation. Cela renforce le réel et s'appuie sur le constat. En utilisant la sérigraphie, la photographie s'est dénaturée, a perdu de sa perfection. L'effacement créé par la sérigraphie dont les détails ont disparu, renforce l'idée de perte d'estime de soi des jeunes filles dans l'érotisation sexuelle qui envahit leur quotidien à leur insu. La société est devenue immunisée face à ce phénomène qui devrait pourtant être alarmant. Monique Durand écrit: « Le

problème, encore une fois, c'est que nous sommes entrés dans une époque de culture pornographique douce au quotidien, dans laquelle même l'enfance est érotisée » (Durand, 2005).

Quant à la translucidité, elle est le vecteur qui unifie le tout. La plupart des enjeux identitaires de l'hypersexualisation y sont illustrés: perte d'estime de soi, manque de confiance, effacement, fragilisation de la psyché intérieure et face à leur environnement.

Oui, la translucidité enveloppe certains contrastes: cela crée la présence de la photographie en l'absence d'une jeune fille épanouie. En effet, les poses décontractées de ma fille devant l'objectif contrastent avec la symbolique du masque à gaz qui rend le visage absent, fermé. Le langage du corps et le symbole du masque se contredisent dans une seule et même image.

Souvent le masque sert à protéger le visage d'une atmosphère toxique. En l'intégrant sur le visage de ma fille dans mes œuvres, il suggère une coupure avec le monde extérieur en créant ainsi une introspection, une réflexion. Un extérieur agressif à l'insu des enfants. Ceux-ci pensent être innocemment déguisés, mais comme c'est le cas avec les vêtements érotisants, par exemple, « on fait porter à des enfants un potentiel de séduction sexuelle et érotique qu'elles n'ont pas le moyen de gérer » (Comité aviseur du Bas St-Laurent, 2005, p.9).

De même, la notion de contrôle est exprimée par le simple fait que c'est moi-même qui ai demandé à ma fille de le mettre sur son visage. Est-ce un symbole de protection ou de contrôle pour empêcher ma fille d'être une victime de ce phénomène? À peine sorties de l'enfance, les filles sont précipitées dans un monde d'adulte, sans avoir pris le temps d'explorer leur propre désir. Le masque protège, mais est à la fois un signe précoce d'effacement de leur estime de soi dans un monde où l'apparence prédomine.

En faisant une réflexion sur mon travail, j'ai réalisé qu'avec les vêtements féminins en dentelles que j'ai fait porter à ma fille, j'ai féminisé le corps de la fillette. Elle s'est placée devant mon objectif sans demande particulière en prenant des poses déhanchées sans directive de ma part.

Il est intéressant de constater la contradiction que j'ai véhiculée dans l'image: l'opposition entre la discussion ouverte au préalable que j'ai eue

avec ma fille et le port du masque à gaz; je la protège du monde extérieur «toxique» et je contrôle l'apparition du visage de ma fille dans mes sérigraphies.

En guise de conclusion, je terminerais avec les propos de la sexologue Francine Duquet (2005) qui utilise la métaphore d'un proverbe chinois: « Il y a deux choses que tu peux donner à tes enfants, des ailes et des racines » (p. 23). Elle ajoute:

«À une époque on avait trop de racines, on s'empressait de couper les ailes pour ne pas qu'ils s'éloignent du milieu familial. Maintenant il y a trop d'ailes et pas assez de racines. On doit rééquilibrer [...] C'est ça la question des repères et des limites. » (p. 23)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Breakwell, G. M. (2006). *Research methods in psychology - 3th edition*, Thousand oaks, Sage Publications.
- Comité aviseur sur les conditions de vie des femmes auprès de l'Agence de développement de réseaux locaux de services de santé et de services sociaux du Bas St-Laurent. (2005). « Avis sur la sexualisation précoce des filles et ses impacts sur leur santé, Bas St-Laurent », Sisyph.org, <https://sisyphe.org/IMG/pdf/Avis_sexualisation1.pdf>, consulté le 3 avril 2016.
- Curnier, J-P. (2009). *Montrer l'invisible, Écrits sur l'image*, France, Éditions Jacqueline Chambon.
- Dictionnaire Le Larousse, <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ethnographie/31410?q=ethnographie#31343>>
- Dufort, F. (2007). « Ré-appropriation du corps, Lucie Carmen Grégoire au monument national », Dfdanse, <<http://www.dfdanse.com/article811.html>>, consulté le 9 mai 2016.
- Duquet, F. et A. Quéniart (2009). *Outiller les jeunes face à l'hypersexualisation. Perceptions et pratiques de jeunes du secondaire face à l'hypersexualisation et à la sexualisation précoce*, Université du Québec à Montréal.
- Durand, M. (2005). « Hypersexualisation des filles - Échec du féminisme? », *Gazette des femmes*, <<https://www.gazettedesfemmes.ca/2816/hypersexualisation-des-filles-echec-du-feminisme/>>, consulté le 1er avril 2016.

Family Safe Media (n.d.). « Pornography Statistics », Family Safe Media, <http://familysafemedia.com/pornography_statistics.html>, consulté le 17 avril 2016.

Flick. U. (2006). *An introduction to qualitative research*, 3th édition. London, Thousand Oaks, California: SAGE Publications.

Jouanno, C. (2012). *Contre l'hypersexualisation, un nouveau débat pour l'égalité*, Paris, Rapport parlementaire de la République française.

Lavigne, J. (2014). « La post-pornographie comme art féministe : la sexualité explicite de Carolee

Schneemann, d'Annie Sprinkle et d'Émilie Jovet », *Recherches féministes*, vol. 27, no 2, p. 63-79.

LeCompte, M. D. et J. J. Schensul, (1999). *Designing & conducting ethnographic research*. Collections : *Ethnographer's toolkit 1*. Walnut Creek, California : AltaMira Press.

Réseau québécois d'action pour la santé des femmes (RQASF) (2007). « Hypersexualisation des jeunes filles : conséquences et piste d'action », *Actes du colloque Le marché de la beauté...un enjeu de santé publique*.

Tratar de corporeidad a través de la imagen

Por France JOYAL

INTRODUCCIÓN

A través su proyecto de exposición *Del cuerpo en metamorfosis al cuerpo impreso*, Mylène Gervais, propone “la exploración de la representación del cuerpo, de las transformaciones y de las metamorfosis” invitando al cuestionamiento “sobre los valores culturales, estéticos, sociales y políticos”¹. El proyecto me incitó a abordar la problemática de la corporeidad o de la relación cuerpo y espacio. El cuerpo al que me refiero es visto como una totalidad; es un cuerpo global, holístico, un cuerpo conectado a sí mismo, a los seres y a los elementos. De la misma manera el espacio es percibido como un todo, como un medio ambiente al mismo tiempo físico, cultural, histórico y sensorial. En el marco de la exposición de este proyecto propongo una serie de tres grabados digitales que pueden traducirse como una reflexión sobre mi propia corporeidad, sobre su naturaleza y sus modulaciones.

En este artículo expongo brevemente los componentes de mi planteamiento artístico. Partiendo de mi experiencia, presento ciertos mecanismos inherentes, en este caso la práctica reflexiva y la heurística. Llego a identificar también algunos conceptos como la “enacción” (del inglés “*enact*”: despertar, hacer surgir) que nos ayuda a entender mejor la naturaleza de la experiencia humana. Comparto mi reflexión sobre cada uno de los elementos relacionados con el cuerpo y el espacio. Dado que la experiencia, la heurística, la corporeidad, la práctica reflexiva, el procedimiento artístico y la enacción son objetos dinámicos que se entrelazan, el presente texto retoma esta misma lógica en donde varios temas pueden ser tratados en un mismo texto.

CONTEXTO

Según la Organización Mundial de la Salud (OMS), el sedentarismo se encuentra en 4º lugar dentro de los factores de riesgo de mortalidad, frente a esta constatación la OMS recomienda 30 minutos de ejercicio al día algo que el 54% de la población adulta no lleva a cabo. Nuestra época se caracteriza por la utilización persistente de las pantallas que nos mantiene sentados alrededor del 70% del tiempo. El trabajo en línea, el cibercomercio y los museos virtuales no son más que algunos ejemplos de sectores de actividades que nos incitan a escoger entre pasar demasiado tiempo sentados o caminar. La posición sentada, sin duda anti-ergonómica, tiene efectos coercitivos sobre nuestro cuerpo. La silla literalmente nos “asedia”.

En respuesta a estas limitantes nuestro cuerpo somatiza: los dolores de espalda, las neuralgias, las migrañas entre otros malestares de la misma naturaleza dan cuenta de nuestra profunda rebelión contra el sedentarismo. La inactividad disminuye la capacidad de los músculos para defenderse contra la gravedad, afecta a los apoyos vertebrales naturales y genera presiones desiguales en todo nuestro sistema óseo agobiando de esta manera nuestra vitalidad. Derivado de esto, las incomodidades sufridas perjudican nuestra concentración afectando así nuestra eficiencia. Es un círculo vicioso. La posición sentada exigida por el trabajo imprime su autoridad en nuestra carne y más allá aún en nuestro espíritu. Más de la mitad de la población norteamericana encaja en esta posición dentro de una actividad laboral determinada por la competencia. El tipo de nuestro trabajo debidamente constituido de reglas y procedimientos es todo un «dispositivo cognitivo y práctico de organización así como de experiencia social que nos permite comprender lo que nos suce-

1 Del documento de presentación del proyecto de exposición presentado por Mylène Gervais

de y así posicionarnos [traducción]²» (Joseph, 1998, p. 122). Mi experiencia y observación sobre mi vida misma me suscitan un cuestionamiento sobre mi corporeidad, es decir, sobre mi relación con ésta. Es así como mi producción plástica más reciente intitulada *Cadre de travail* (marco de trabajo) proporciona respuestas a mis preguntas.

PROCEDIMIENTO

En mi trabajo de creación y por él exploro lineamientos de mi experiencia personal. Mi producción está inextricablemente ligada a mi presencia en el mundo; como un murmullo, ésta me invita a desarrollar mi agudeza frente a las cosas y los fenómenos que me rodean, ella sitúa seres, formas e imágenes en mi camino para ayudarme a representar lo impalpable, lo invisible, el sentir. Por medio de ella o por culpa de ella observo con una nueva mirada pequeños momentos de mi historia, pequeños elementos de mi cultura, esta mirada cargada de sentido es quien orienta mis elecciones. Varela, Thompson y Rosch (1993) y otros antes que ellos, Merleau-Ponty (1964) asignaron palabras a este proceso que une la experiencia vivida a los mecanismos cognitivos y neuronales. Ellos hablan de cognición encarnada o de *enacción* para designar la expresión de la emoción (el sentir) la cual se incorpora y nos permite comprender un hecho, una cosa, una forma o una nueva situación y la reactualización de este sentir en las diversas acciones o interacciones. La enacción es un proceso a la vez reflexivo y poético (del griego *poiein*, hacer), es decir «[abierto] a un futuro por crear [traducción]³» (Passeron, 1996, p. 170). La enacción desencadena mecanismos de vigilancia meditada que en mi opinión nos permite tomar ventaja de los procesos internos de la consciencia ayudándonos a construir lo real. Ella facilita nuestra facultad de acomodación al medio ambiente y nuestra capacidad de hacer emerger un sentido. Varela, Thompson y Rosch (1993) la describen como «la manera que utiliza el sujeto para

llegar a guiar sus acciones en una situación local [que se transforma] constantemente luego de la actividad misma del sujeto [traducción]⁴» (p. 235).

Cuando me encuentro en el proceso creativo me alimento de eventos que se suceden a medida que el trabajo progresa, voy avanzando «senderos que sólo existen en la medida en que los trazo con mi andar [traducción]⁵» (Varela, Thompson y Rosch, 1993, p. 278). Entrego mi atención a las formas que surgen cuando manipulo la materia pero de igual modo a los sentimientos que estas formas traen consigo. Permanezco alerta y vigilante siempre conectada al presente. Pareciera que entro en un estado de análisis circular, una especie de flujo ininterrumpido de apariciones: una constatación, un sentido, un sentimiento, un gesto, una constatación, un sentido y así sucesivamente siguiendo o no un orden. Al cabo de una serie de apariciones mi reflexión se encarna y se filtra a mi «carne biográfica [traducción]⁶» Kaufmann (1996, p. 15). Este proceso supone que entable un diálogo conmigo, con mi trabajo y la materia; es así como la obra se presenta ante mis ojos.

Mi producción reciente *Cadre de travail*, se inspira justamente de esta esclavización del cuerpo a su medio ambiente de trabajo y por ende a la necesidad irreprimitible de moverme, de movilizarme y de extraerme del yugo de la inactividad. Así, habiéndome especializado en el análisis del discurso para mi trabajo doctoral, desarrollé una verdadera pasión por las palabras, me gusta jugar con ellas, escogerlas, amalgamarlas, analizarlas encontrando sus raíces y extensiones. De igual manera me agrada utilizarlas como materia prima en mi producción artística. En el marco del proyecto de la exposición “*Del cuerpo en metamorfosis al cuerpo impreso*” erré deliberadamente alrededor de la noción de *cuadro*; jugué con la palabra y analizando los significados (propio y figurado) los he utilizado para fines de representación de este trabajo. Antes de continuar

2 NDT: Traducción libre de «dispositif cognitif et pratique d'organisation et d'expérience sociale qui nous permet de comprendre ce qui nous arrive et d'y prendre place»

3 NDT: Traducción libre de «[ouvert] sur un avenir à faire»

4 NDT: Traducción libre de «la manière dont le sujet percevant parvient à guider ses actions dans sa situation locale [qui se transforme] constamment à la suite de l'activité même du sujet»

5 NDT: Traducción libre de «des sentiers qui n'existent que dans la mesure où [je] les trace en marchant»

6 NDT: Traducción libre de «chair biographique»

con él he aquí algunas líneas sobre el planteamiento heurístico y corolario, sobre la práctica reflexiva, elementos que adopto tanto en mis proyectos de creación como en los de escritura.

EL ENFOQUE HEURÍSTICO

En francés (N. de la T.), el término heurístico se escribe con o sin “h”. La variante sin “h” evoca directamente el célebre *Eurêka!*, de Arquímedes y nos permite, por lo tanto, entender que se refiere al descubrimiento. Ahora bien, como método de investigación, la heurística se interesa al camino trazado para dar con algo que contribuya al desarrollo de ciertos conocimientos pero más aún al desarrollo del investigador. Un enfoque heurístico entonces debe permitir al investigador abordar un problema buscando en lo más profundo de su propia existencia, de sus dudas y de su intuición.

Según Ricoeur (1950), la heurística deja desarrollar una línea conductora que no se inclina ni hacia una verdad como tampoco hacia una doctrina en particular. La heurística propone la construcción de sentido como resultado de la reflexión y el análisis de los eventos críticos o de las contingencias aparentemente insignificantes que vayan surgiendo. El planteamiento heurístico queda abierto a lo informal y permite comparar, catalogar y confrontar las formas de ver o de hacer. Concede igualmente descubrir en nosotros las razones que nos guían hacia uno u otro camino. Como cualquier otro método de investigación, se ha escrito mucho sobre este planteamiento, el autor Moustakas es uno de sus mejores exponentes. En este enfoque, según este autor, se supone que el investigador este inmerso en el problema o el fenómeno que desea elucidar, que pueda descubrir y registrar los componentes de su experiencia con la finalidad de estudiarlos para luego explicarlos. Más allá de tratarse de simples datos de investigación éstos constituyen la información que se entrega a aquel capaz de permanecer conectado a su presente, a su consciencia (*awareness*). Este análisis se realiza de forma cíclica durante todo el proceso y participa en el surgimiento de un nuevo conocimiento de sí mismo y de nuevos conocimientos sobre el problema. En este mismo proceso constructor de sentido ciertas herramientas pueden estar disponibles, particularmente la práctica reflexiva (Argyris, 1996; Schon,

1980) que establece vínculos entre nuestros pensamientos, nuestras ideas, nuestros sentimientos y nuestras intenciones.

LA PRÁCTICA REFLEXIVA

No podría encontrar mejor definición de la práctica reflexiva que la de Valéry:

Toda obra puede o no llevarnos a meditar sobre [su] generación, y dar o no nacimiento a una actitud interrogativa más o menos acentuada, más o menos exigente [...] Podría ocurrir, al contrario, que esta curiosidad se torne tan importante que nos conduzca a considerar apasionadamente *la acción que se produce más que la cosa realizada*⁷ (Valéry, 1937b).

El análisis reflexivo me permite objetivar fenómenos que se esconden en lo invisible. Es en la escritura que esta práctica toma forma, sin embargo, aunque ésta trabaja continuamente se incorpora en nosotros bajo la dirección de procesos cognitivos.

La práctica reflexiva en relación al mundo se encuentra intrínsecamente unida a nuestro deseo de comprender nuestra propia experiencia. Tal práctica ofrece guardar el contacto con lo real y lo presente. El desarrollo de una práctica reflexiva acontece en el tiempo y en la experiencia; es necesario que el que la ejerce (artista, investigador, etc.) distinga entre los conocimientos implícitamente culturales y teóricos adquiridos, que reconozca las informaciones significativas y que analice de nuevo los efectos por medio de una segunda lectura de la experiencia que se transforma en conocimientos (Schön, 1994, 1996).

La heurística y la práctica reflexiva logran adaptarse de especial modo a un procedimiento artístico centrado en la corporeidad gracias a la flexibilidad y al arraigamiento en el presente de ambas.

TRATAR DE CORPOREIDAD A TRAVÉS DE LA IMAGEN

Caminando sobre un terreno de una obra en renovación se presentó ante mí la idea del cuadro. En medio de tubos, triángulos y trozos de madera de varios

7 La cursiva es de Valéry.

tamaños y colores deslavados, encontré una serie de viejas láminas de madera que llevaban olvidadas allí varios días, eran láminas de 10 X 16 centímetros con clavos torcidos y oxidados, mi hallazgo excitó mis neuronas. Las caras de las láminas dejaban ver restos de pintura en diferentes tintes y formas, enseguida me sentí conectada a su historia que se volvería la nuestra. Maestralmente cuadradas, estás maderas eran testigos de su utilidad en edificios ya de otros tiempos, de la calidad de los materiales y de la ingeniosidad de los métodos de trabajo efectuados en los años 1950, eran testigos de la resistencia de la madera así como de otros compuestos históricos y culturales. La textura de la madera, su color y olor me envolvieron en una confortabilidad agradable y familiar como si ya fuera parte de su historia.

Desde su diseño original en la forma de un piso de patio, los tableros ahora podrían componer otros objetos, asumir otras funciones. Por razones que intelectualmente me son difíciles de precisar, por su peso y color estas láminas me incitaron a convertirlas en material a partir de algo incierto. En ellas vi sus propiedades plásticas inspiradoras, un potencial estructurante y una sugerencia de forma. Vi un cuadro. Con la ayuda de un amigo que se emplea en la construcción, realicé entonces un cuadro de dimensiones exactas (56 X 76 centímetros, medidas exteriores) para el proyecto *Del cuerpo en metamorfosis al cuerpo impreso*. Con la finalidad de sacar el mayor provecho de sus propiedades estructurantes deseé que los pedazos se ensamblaran de modo que pudiese verse el espesor de las láminas cuando el cuadro se viera de frente. Me puse manos a la obra con sierra y martillo para ensamblar la pieza cuyas medidas en pulgadas son: 56cm de largo, 76cm de alto y 16cm de ancho. El borde es de 4cm. El cuadro fue transportado a mi taller para poder trabajarlo y en este nuevo contexto adquirió un cambio no únicamente de uso pero también de sentido. Durante algunos días exploré el interior de este cuadro, toqué sus asperezas, sus huecos y contornos y a partir de estos operé selecciones plásticas; pinté de blanco una de sus caras para hacerme de mayores posibilidades en un plano pictórico ensayando claros oscuros. Tuve tiempo suficiente para observar con atención el lado claro y el oscuro para ver qué podrían inspirarme. Puesto que la naturaleza no tolera

el espacio vacío quise enseguida habitar este cuadro, vivirlo desde el interior y ocupar allí un espacio. A través de la fascinación por el espacio interior del cuadro, caí en la cuenta de que éste me dejaba materializar la percepción de contención, de restricción y de coerción que en ocasiones llego a percibir cuando me quedo inmovilizada, alcanzada por los imperativos de mi vida sedentaria. Mi estatus de asediada se reveló.

Con la finalidad de evaluar el cuadro pero aún más, mi relación con éste, realicé algunos ego-retratos. De esta manera pude explorar distintas formas de moverme en este restringido espacio y por ende explorar distintas maneras de fundir los dos elementos de mi composición, a saber el cuerpo y el cuadro en una imagen que pueda traducir mi percepción y mi corporeidad en ocasiones maltratada. Más que el movimiento *de* mi cuerpo, pude analizar el movimiento *en* mi cuerpo, un movimiento de aislamiento, invisible a simple vista, un movimiento de revuelta contra la estructura. Un rápido análisis me hizo comprender que estaba incorporando mi percepción de la subyugación a través del movimiento; metabolizo y “metaforizo” mi sentimiento de sentirme aplastada, de tener que doblarme en dos, en sentido figurado, para entrar en el molde.

MARCO DE TRABAJO

Esta producción comprende entonces tres imágenes que representan mi percepción de la relación cuerpo y espacio. Las imágenes miden 56 X 76 centímetros, es decir, las mismas medidas que las del cuadro en donde aparezco. Estas imágenes fueron realizadas a partir de una serie de 231 fotografías tomadas por una colaboradora cercana mía en mi taller y sin auditorio. Estas fotos distribuidas unas junto a las otras recrean una improvisación personal mientras me dejaba llevar por la performance de mi corporeidad con el objetivo de buscar darle una forma. Mi cuerpo, transformado en el medio, posó de mil maneras dentro de su yugo rectangular. De esta serie seleccioné tres fotos que sirvieron de punto de partida para la creación del tríptico. Las imágenes definitivas fueron esencialmente trabajadas digitalmente, lo que va contra mi predilección al trabajo manual y la explotación de la materia. Las intervenciones digitales tienden a desnaturalizar al

personaje y a sacarlo de su envoltura carnal. El trabajo de las fotografías acentúa por un lado la idea de la sumisión (izquierda), por otro lado la de la libertad (derecha) o la idea de la trascendencia (centro).

Al final de cuentas estas fotos me hablan de la posición de la mujer en la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- Argyris, C. (1996) "Actionable knowledge: Design causality in the service of consequential theory", *The Journal of Applied Behavioral Science*, Vol. 32, n° 4, diciembre, pp. 390-406.
- Joseph I. (1998) *Erving Goffman et la microsociologie* PUF, París.
- Kaufmann, J.C. (1996) *L'entretien compréhensif Nathan*, París.
- Merleau-Ponty, M. (1964) *Le Visible et l'Invisible* Gallimard, París, 1996.
- Moustakas, C. (1990) *Heuristic research: Design, methodology, and applications*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Passeron, R. (1996) *La naissance d'Icare. Éléments de poétique générale*. Valenciennes: ae2cg Éditions et Presses universitaires de Valenciennes.
- Ricoeur, P. (1950) *Philosophie de la volonté*. Paris: Aubier
- Schön, D. A. (1994) *Le praticien réflexif*. Montréal: Logiques. Traduction de *The Reflective Practitioner: How Professionals Think In Action* (1983).
- Schön, D. A. (1996) À la recherche d'une nouvelle épistémologie de la pratique et de ce qu'elle implique pour l'éducation des adultes. In Barbier, J. -M. (dir.) *Savoirs théoriques et savoirs d'action*. PUF, París, pp. 201-222.
- Valéry, P. (1937b) Première leçon du cours de poétique. Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France, in *Variété V*, Nrf, Gallimard, 1944, 324 pages, pp. 295-322.
- Varela, F.J., E. Thompson, et E. Rosch, (1991). *The embodied mind : cognitive science and human experience* MIT Press, Cambridge.

Traiter de corporéité par l'image

Par France JOYAL

INTRODUCTION

Initiié par Mylène Gervais, le projet d'exposition *Du corps métamorphosé au corps imprimé* « propose l'exploration de la représentation du corps, de des transformations et de ses métamorphoses ». Invitant à la réflexion « sur les valeurs culturelles, esthétiques, sociales et politiques »,¹ le projet m'a incitée à aborder la question de la corporéité ou du rapport corps/espace. Le corps dont je parle ici est vu comme une totalité; c'est un corps global, holistique, un corps qui est connecté à lui-même, aux êtres et aux éléments. De la même manière, l'espace est vu comme un tout, comme un environnement à la fois physique, culturel, historique et sensoriel. Dans le cadre de ce projet d'exposition j'ai proposé une série de trois estampes numériques traduisant une réflexion sur ma propre corporéité, sur sa nature et sur ses modulations.

Dans cet article, j'expose brièvement les constituantes de ma démarche artistique. Partant de mon expérience, je présente certains mécanismes qui y sont inhérents, en l'occurrence la pratique réflexive et l'heuristique. J'identifie aussi quelques notions ou concepts, tels que l'enaction, qui nous aident à mieux comprendre la nature de l'expérience humaine. Je partage ma réflexion au sujet de chacun des éléments du rapport corps/espace. Étant donné que l'expérience, l'enaction, l'heuristique, la corporéité, la pratique réflexive et la démarche artistique sont des objets dynamiques qui s'entrelacent, le texte qui suit emprunte cette même logique: plusieurs thèmes peuvent être traités à l'intérieur d'une même section du texte.

LA QUESTION QUI ME TENAILLE

Selon l'Organisation mondiale de la santé (OMS), la sédentarisation se situe au 4e rang parmi les facteurs de

risque de mortalité; devant ce constat, l'OMS recommande 30 minutes d'exercice par jour, un rituel que 54 % de la population adulte ne pratique pas. Notre époque, marquée par l'utilisation systématique de l'écran, nous maintient assis environ 70% du temps. Le travail à distance, le cybercommerce et les musées virtuels ne sont que quelques exemples de secteurs d'activités qui nous incitent à choisir la station assise au détriment de la marche. Anti-ergonomique, la position assise a des effets coercitifs sur notre corps. La chaise nous « assiege » littéralement.

En réponse à ces contentions, notre corps somatise; les lombalgies, névralgies sciatiques, migraines et autres maux de cette nature témoignent de notre profonde rébellion contre la sédentarisation. L'inactivité diminue la capacité de nos muscles à lutter contre la gravité, elle affecte les cambrures vertébrales naturelles et génère des pressions inégales sur l'ensemble de notre squelette, accablant ainsi notre vitalité. À leur tour, nos inconforts nuisent à notre concentration et affectent notre efficacité. C'est un cercle vicieux. Dictée par les impératifs du travail, la position assise imprime sa tutelle dans notre chair et, plus profondément encore, dans notre esprit. Elle enchâsse plus de la moitié de la population nord-américaine dans un cadre de travail déterminé par la compétition. Dument constitué, pourvu de règles et de procédures, notre cadre de travail est un « dispositif cognitif et pratique d'organisation et d'expérience sociale qui nous permet de comprendre ce qui nous arrive et d'y prendre place » (Joseph, 1998, p. 122). L'expérience et le regard que je porte sur ma vie soulèvent en moi un questionnement sur ma corporéité, c'est-à-dire sur mon rapport avec ce cadre. Intitulée *Cadre de travail*, ma production apporte une réponse plastique à cette question.

UNE QUESTION QUI S'INCORPORE

Dans mon travail de création et par lui, j'explore les linéaments de ma propre expérience. Ma production

1 Tiré du document de présentation du projet d'exposition

est inextricablement liée à ma présence au monde; comme un murmure, elle m'invite à développer mon acuité face aux choses et aux phénomènes qui m'entourent; elle place des êtres, des formes et des images sur mon passage pour m'aider à représenter le non palpable, l'invisible, le ressenti. À travers elle ou à cause d'elle, je pose par moment un regard neuf sur des petits instants de mon histoire, sur des petits éléments de ma culture; porteur de sens, ce regard oriente à son tour mes choix. Varela, Thompson et Rosch (1993) et, bien avant eux, Merleau-Ponty (1964) ont mis des mots sur ce processus qui lie l'expérience vécue aux mécanismes cognitifs et neuro-naux. Ils parlent de cognition incarnée ou d'*enaction* pour désigner l'expression de l'émotion (le ressenti) qui s'incorpore, qui nous permet de comprendre un fait, une chose, une forme ou une situation nouvelle et la réactualisation de ce ressenti dans des actions ou interactions diverses. L'enaction est un processus à la fois réflexif et poïétique (du grec *poiein*, faire), c'est-à-dire « [ouvert] sur un avenir à faire » (Passeron 1996, p. 170). Elle met en marche les mécanismes d'une vigilance que je dirais réfléchie qui met à profit les processus internes de la conscience nous aidant à construire le réel. Elle traduit notre faculté d'accommodation à l'environnement et notre capacité d'en faire émerger un sens. Varela, Thompson et Rosch la décrivent comme étant « la manière dont le sujet percevant parvient à guider ses actions dans sa situation locale [qui se transforme] constamment à la suite de l'activité même du sujet » (Varela, Thompson et Rosch, 1993, p. 235).

Lorsque je travaille, je me nourris des événements qui adviennent au fur et à mesure que le travail progresse ; j'avance sur « des sentiers qui n'existent que dans la mesure où [je] les trace en marchant » (op. cit., p. 278). J'accorde beaucoup d'attention aux formes qui surgissent lorsque je manipule la matière mais également aux sentiments que ces surgissements soulèvent en moi. Je suis alerte et vigilante, branchée au présent. Il me semble que j'entre dans un état d'analyse circulaire, une sorte de flux ininterrompu d'émergences: un constat, un sens, un sentiment, un geste, un constat, en sens... et ainsi de suite, dans l'ordre ou dans le désordre. Au fil des émergences, ma réflexion s'incarne ; elle infiltre ma « chair biographique » de Kaufmann (Kaufmann, 1996,

p. 15). Elle suppose que j'établisse un dialogue avec moi, avec mon travail et avec la matière. C'est ainsi que l'oeuvre me saute aux yeux.

EURÉKA!

En tant que méthode de recherche, l'heuristique s'intéresse au chemin qui se trace au gré des trouvailles. Une approche heuristique permet au chercheur d'aborder un problème en puisant à sa propre expérience, à ses doutes et à son intuition.

Selon Ricoeur (1949), l'heuristique permet de développer un fil conducteur qui ne tend ni vers une vérité ni vers une doctrine précise. Il participe plutôt à la construction de sens par la réflexion et l'analyse de ce qui advient en cours de route, que ce soient des événements critiques ou des contingences apparemment insignifiantes. L'approche heuristique reste ouverte à l'informel et permet de comparer, de répertorier et de confronter des façons de voir ou de faire. Elle permet de découvrir en nous les raisons qui nous poussent vers une voie ou vers une autre. Comme toute autre méthode de recherche, l'heuristique a fait l'objet de nombreux écrits dont ceux de Moustakas (1990) qui figurent parmi les plus pertinents. Selon l'auteur, une approche heuristique suppose que le chercheur soit immergé dans le problème ou le phénomène qu'il souhaite élucider, qu'il puisse découvrir et consigner les composantes de son expérience afin de les analyser et d'en tirer une signification. Loin d'être de simples données de recherche ces éléments constituent l'information qui s'offre à celui qui peut rester connecté au présent, à la conscience (*awareness*). Cette analyse s'effectue en boucle tout au long du processus et participe à l'émergence d'une nouvelle connaissance de soi et d'une nouvelle connaissance du problème. Certains outils peuvent être mis à contribution dans ce processus de construction de sens, notamment la pratique réflexive (Argyris, 1996 ; Schon, 1994, 1996) qui permet de faire des liens entre nos pensées, nos idées, nos sentiments et nos intentions.

Je ne pourrais trouver de meilleurs mots pour décrire cette pratique que ceux de Valéry:

« Toute oeuvre peut ou non nous induire à méditer sur [sa] génération, et donner ou non naissance à une attitude interrogative plus ou

moins prononcée, plus ou moins exigeante [...] Il peut arriver au contraire que l'on prenne à cette curiosité un intérêt si vif et qu'on attache une importance si éminente à la suivre, que l'on soit entraîné à considérer avec [...] plus de passion, *l'action qui fait² que la chose faite* » (Valéry, 1937b).

Une analyse réflexive permet d'objectiver des phénomènes qui se terrent dans l'invisible. C'est par l'écriture que cette pratique prend forme. Toutefois elle s'opère en continu et s'incorpore en nous sous la gouverne des processus cognitifs.

Intrinsèquement liée à notre désir de comprendre notre propre expérience, la pratique réflexive traduit notre rapport au monde. Offrant une prise sur le réel et sur le présent, elle s'enracine dans notre identité. Le développement d'une pratique réflexive s'opère dans le temps et dans l'expérience. Il nécessite l'établissement d'une distinction entre les savoirs implicites et les savoirs culturels et théoriques, la reconnaissance de données significatives et l'analyse des liens entre ces savoirs et ces données. De cette analyse se dégageront de nouvelles connaissances (Schön, 1994, 1996).

De par leur nature flexible et leur ancrage au présent, l'heuristique et la pratique réflexive s'adaptent particulièrement bien à l'explicitation d'une démarche artistique axée sur la corporéité.

TRAITER DE CORPORÉITÉ PAR L'IMAGE

C'est en cheminant sur un chantier de rénovation que l'idée du cadre s'est présentée à moi. Au milieu les vieux tuyaux, tringles et madriers de toutes tailles, sous les lambeaux de prélard délavé, se trouvait depuis plusieurs jours une série de vieilles planches de 2 X 6 pouces, ornées de clous tordus et rouillés; un bon matin, elles ont excité mes neurones. Leurs flancs laissant voir des coulures de peinture de différentes teintes et de différentes formes m'ont soudainement branchée à l'histoire d'un *chez-eux* qui deviendrait peu à peu un *chez-nous*. Savamment équarris, ces bouts de bois témoignaient de l'ingéniosité des charpentiers des années 1950, de la qualité des matériaux, de la résistance du

bois et de bien d'autres qualités architecturales aujourd'hui supplantées par le règne du plastique. La texture du bois, sa couleur et son odeur m'ont enveloppée d'une sorte de confort, de quelque chose d'agréable et de familier, comme si je prenais part à l'histoire du lieu.

Détachées de leur fonction initiale de plancher de galerie, les planches pouvaient composer d'autres objets, prendre d'autres directions, occuper d'autres fonctions. Intuitivement, je les ai fait passer de l'état de rebus à celui de matériau. J'ai vu en elles des propriétés plastiques inspirantes, un potentiel structurant et une suggestion de forme. J'y ai vu un cadre. Avec ces planches souillées, tachées de vieille peinture, j'ai alors conçu un cadre aux dimensions des images à produire pour le projet *Du corps métamorphosé au corps imprimé*. J'ai transporté le cadre dans mon atelier et ce nouveau contexte en a changé non seulement l'usage, mais le sens. Pendant quelques jours, j'ai exploré l'espace du cadre; j'en ai touché les aspérités, les creux, les contours. J'ai longuement observé le côté clair et le côté sombre en restant attentive à ce qui pouvait m'inspirer. Parce que la nature a horreur du vide, j'ai eu soudainement envie d'habiter ce creux, de le vivre, d'y prendre place. À travers ma fascination pour l'espace intérieur du cadre, j'ai compris que celui-ci me permettait de matérialiser le sentiment de contention, de contrainte et de coercition que je peux parfois ressentir lorsque je suis immobilisée, piégée par les impératifs de ma vie sédentaire. Mon statut d'assiégée s'est ainsi objectivé.

Pour évaluer les potentialités de ce cadre mais surtout celles de mon rapport avec lui, j'ai réalisé quelques égo-portraits. J'ai bougé dans cet espace restreint et, par extension, j'ai vu des manières de fondre les deux éléments, le corps et le cadre, en une image traduisant ma perception d'une corporéité parfois malmenée. Plutôt que le mouvement *de* mon corps, j'ai pu analyser le mouvement *dans* mon corps, un mouvement de repli, invisible à l'oeil nu, un mouvement de révolte contre la structure. J'incorpore ma perception de la contrainte; à travers l'immobilité forcée, je métabolise et « métaphorise » mon sentiment d'être pressée, d'avoir à me plier en quatre, comme on dit couramment, pour entrer dans le moule.

2 L'italique est de Valéry

CADRE DE TRAVAIL

Ayant une réelle affection pour les mots, j'aime jongler avec eux, les choisir, les amalgamer, les analyser, en trouver les racines et les extensions. Je me plais à les utiliser comme matière. Pour le projet d'exposition *Du corps métamorphosé au corps imprimé* j'ai vagabondé délibérément autour de la notion de cadre; j'ai joué avec le mot, j'en ai analysé les sens (propre et figuré) et m'en suis servie à des fins de représentation. Mon *Cadre de travail*, s'inspire de l'asservissement du corps à son environnement de travail. Il parle de mon besoin irrépressible de bouger, de me mobiliser, de m'extraire du joug de l'inactivité. Cette production comprend trois images représentant ma perception du rapport corps/espace. Les images mesurent 22 X 30 pouces, soit les dimensions exactes du cadre de bois dans lequel je prends place. Elles ont été réalisées à partir d'une série de 231 photos prises par une proche collaboratrice lors d'une mini performance sans public exécutée dans mon atelier. Placées côte à côte, ces 231 images recréent l'improvisation à laquelle je me suis livrée pour performer ma corporéité, pour lui donner forme. Devenu médium, mon corps s'est installé de toutes les manières possibles dans son carcan rectangulaire. De cette série, j'ai tiré trois photos qui ont servi de points de départ à la création des trois impressions numériques qui tendent à dénaturer le personnage, à le sortir de son enveloppe charnelle. Elles accentuent tantôt l'idée de soumission, tantôt celle de la liberté ou celle de la transcendance.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Argyris, C. (1996) "Actionable knowledge: Design

causality in the service of consequential theory", *The Journal of Applied Behavioral Science*, vol. 32, no 4, p. 390-406.

- Joseph I. (1998). *Erving Goffman et la microsociologie*, Paris, Presses universitaires de France.
- Kaufmann, J.C. (1996). *L'entretien compréhensif*, Paris, Nathan.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard.
- Moustakas, C. (1990). *Heuristic research: Design, methodology, and applications*. Thousand Oaks, Sage Publications.
- Passeron, R. (1996). *La naissance d'Icare. Éléments de poétique générale*. Valenciennes: Éditions et Presses universitaires de Valenciennes.
- Ricoeur, P. (1950). *Philosophie de la. volonté*. Paris: Aubier
- Schön, D. (1994). *Le praticien réflexif*. Montréal, Logiques. Traduction de *The Reflective Practitioner: How Professionals Think In Action* (1983)
- Schön, D. (1996). « À la recherche d'une nouvelle épistémologie de la pratique et de ce qu'elle implique pour l'éducation des adultes » dans Barbier, J. -M. (dir.) *Savoirs théoriques et savoirs d'action*, Paris, Presses universitaires de France, p. 201-222.
- Valéry, P. (1937b). « Première leçon du cours de poétique. Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France », dans (1944). *Variété V*, Paris, NRF Gallimard, p. 295-322.
- Varela, F.J., E. Thompson et E. Rosch (1991). *The embodied mind : cognitive science and human experience*, Cambridge, MIT Press.

Del cuerpo en metamorfosis al cuerpo metáfora

Por Guy LANGEVIN

El cuerpo humano resulta el mejor vehículo para hablarle al humano del humano. Este permite identificarse al que mira, tomar el lugar del modelo, crear su propia relación e inventar su propia historia. Sin embargo, es debido observar una constante en la representación humana. Esta debe ser simplificada, deformada, haber seguido una metamorfosis para poder entrar directamente en relación con el espectador. Con seguridad, luego de la metamorfosis la representación del cuerpo es la más acertada en su comunicación y esto sucede desde siempre. El cuerpo que simplemente se reproduce no concede tanto espacio a la expresión ni a la impresión que delibera para el que mira una obra. El cuerpo no es una finalidad sino un medio. Este puede ser el modelo pero también parte de una obra e indispensable para ésta.

La metamorfosis del cuerpo puede ser el resultado atribuido a una falta de medios técnicos aunque debería ser con mayor frecuencia atribuida a la voluntad del artista o a aquel que produce la obra. Este proceso se muestra diferente según la época, por lo que se debe a conceptos y paradigmas que se atienen a ciertas exigencias sociales y será la pista de un cambio en las costumbres y las sociedades. Él servirá para establecer una cierta exigencia a ciertos mensajes o dar indicaciones para lecturas diferentes, pero la metamorfosis es un elemento necesario a la expresión en la representación del cuerpo.

ESBOZO HISTÓRICO

En el pasado, hasta donde encontramos huella de la representación humana ésta siempre se presenta habiendo pasado por una metamorfosis, se presenta modificada, simplificada. Es claro que durante un tiempo estas simplificaciones pudiesen atribuirse a una falta de medios técnicos, aunque se puede ver también que en el caso de los animales, su representación ha alcanzado más rápidamente un cierto nivel de realismo hasta reconocer ciertas razas

y percibir ciertos detalles cosa que no es obvio reconocer en la representación humana. Esta última permanece estilizada, con frecuencia escueta salvo por su primera forma de impresión, el estarcido o *pochoir*, técnica que ha permitido dejar una huella comúnmente de su mano, como una firma, como un acto de presencia en su medio ambiente. Luego entonces, la primera forma de molde para la reproducción de una imagen es una parte del cuerpo.

Las esculturas son elocuentes en particular las *Venus* que muestran todas ellas formas exageradas de bultos redondos tratándose de mujeres encinta. En estas estatuillas es claramente perceptible la deformación del cuerpo, la metamorfosis del humano. Para el espectador ajeno al tiempo de la obra esto es un aspecto muy evidente.

El hombre ha sabido desarrollar técnicas, ha estudiado durante miles de años la morfología de su especie y ha conseguido así ejecutar a la perfección obras muy complejas, por consiguiente, podemos pensar que ha logrado desarrollar una capacidad de reproducción de su propia imagen y que tal capacidad ha debido mostrarse tempranamente en la evolución de su producción artística. Sin embargo, el humano ha elaborado más bien códigos estéticos y modos controlados de operar metamorfosis sobre la representación del cuerpo. El desconocimiento, el misterio, los diversos cuestionamientos sobre la vida sugieren la aparición de creencias metafísicas, luego de dioses y por fin de religiones. El humano, en su certeza de ocupar el nivel más alto de la "creación" dará a las divinidades su propia imagen enalteciéndolas atribuyéndoles poderes y de este modo responder a sus propias interrogantes sobre la existencia. Personajes fantásticos aparecen en sus obras, semi-humanos, semianimales, de proporciones mayores a las que tienen naturalmente y viviendo en lugares en donde no es posible ninguna vida humana.

Las culturas egipcias nos han proporcionado una plétora de ejemplos de estos personajes a los cuales

encontramos en todas las primeras civilizaciones del mundo. Por artefactos que nos han llegado de sociedades de Medio Oriente, persa, egipcia y otras, podemos observar que la representación de lo humano está codificada y no respeta forzosamente su verdadera morfología, sin embargo, algunos ejemplos nos muestran que ya en ese entonces, el humano sabía producir o era capaz de reproducir una imagen del cuerpo que respetara su verdadera morfología. ¿Se nos permitirá pensar que la codificación de la imagen de lo humano tiende a acentuar la relevancia que éste mismo genera? Es una pregunta a la que busco responder. El cuerpo humano es más expresivo cuando no se trata del claro retrato de un único humano; éste abre la puerta a todos los curiosos, a los espectadores, a la auto-identificación e incluso a la creación de una relación más personal con la imagen.

No es sino hasta con los griegos que conocemos la glorificación del cuerpo por lo que él representa. Ellos ejecutan fantásticos medios para mostrar su valor. Lo reproducen tan detalladamente que ya desde ese entonces establecen cánones que toman en cuenta normas artificiales para magnificarlo, es así que desde las representaciones griegas el cuerpo entra en metamorfosis. Los griegos, luego los romanos seguirán los mismos paradigmas y obedecerán a los mismos estándares proporcionando a sus divinidades rostros humanos, actitudes humanas así como intensiones igualmente humanas; de hecho, ellos mismos otorgarán a los hombres como a los dioses, un rostro estereotipado, estipulado y lejano a la realidad. Así, estas sociedades crean y alaban una imagen del humano pero que de ningún modo describe a la persona.

La representación del humano llega a verse cada vez más reglamentada por las sociedades medievales europeas hasta llegar a una representación prácticamente sin rasgos humanos, aún hoy algunos de estos paradigmas subsisten en la producción de iconos ortodoxos. Es en el Renacimiento que se permitirá una apertura a la representación del cuerpo así como de su interpretación. El cuerpo tomará una forma cada vez más real hasta el clasicismo en donde su representación será prácticamente perfecta pero su poder evocador será débil, perdido en la complejidad de las situaciones y la sola interpretación de los elementos de las obras de arte.

Durante estos siglos, las técnicas de impresión fueron desarrolladas, en un principio con la finalidad de multiplicar y expandir las posibilidades de admirar obras de arte, pero en la historia del grabado rápidamente esta técnica mostró particularidades que varios artistas desearon explotar. No es sino hasta la invención de la fotografía que la obra “manual” pudo liberarse de su función de representación, de retrato, de reportaje. La fotografía podría incluso desde entonces haber subsanado esta función y así liberar al artista de su función utilitaria abriéndose a grandes posibilidades en el dominio de la expresión como tal.

Desde entonces las cosas se han visto atropelladas. La imagen se volvió la expresión de un sentimiento, de una opinión, de un estado de ánimo imposible de adherirse a una realidad física sino más bien emotiva, estructurante, a una realidad indecible. El cuerpo humano maleable y multiforme puede expresar los sentimientos que nos obsesionan sin que el idioma sea un obstáculo. Los artistas del siglo XX no se privaron en servirse del cuerpo deforme o mal formado, reformado, compuesto y descompuesto con el fin de hacer valer sus impresiones y cuestionamientos.

El cuerpo humano en las obras de pintores cubistas se muestra recompuesto a través de nuevos paradigmas, los artistas hacen del cuerpo no sólo un elemento de la imagen o el sujeto principal, sino una parte integrante de esta imagen indisoluble tanto en el fondo como en su composición. En este siglo el cuerpo se somete a la mayor parte de transformaciones en la historia del mundo, de hecho, él se convierte en la historia del mundo.

Las técnicas de impresión también dieron un vuelco importante en el siglo XX. Instrumentos de reproducción se volvieron medios de expresión en el pleno sentido de la palabra, fueron dispensados de su función meramente educadora con la llegada de los medios de comunicación de masas y por la importancia que éstos tomaron en la sociedad.

MI TRABAJO

Alguien pasa dejando el rastro de un perfume que nos invade.

El punto de partida de esta investigación es la idea de seguir una cierta abstracción de la imagen

es decir, sin soltar la presencia incontestable de lo humano en la imagen. Ver lo humano en la imagen sin mostrarlo, verlo a través de la representación de movimientos, de la impresión luminosa resultado del recuerdo, proporcionando al espectador pocos elementos de identificación sin dejar por tanto que lo humano sea la presencia predominante de la obra.

Optar por la representación del movimiento a través de la imagen fija es intentar agarrar lo escurridizo. Esta presencia perpetua y cambiante se transforma, evoluciona, en lugar de precisarse es cada vez más abstracta visualmente mientras que la presencia se acentúa. No hay descripción de circunstancias ni de movimientos exactos, no hay acción ni interacción, únicamente esta presencia que más que verse se percibe, que se adivina y se siente. No hay nada en la imagen que pueda proporcionar una referencia a la situación solamente la vaga impresión de un *déjà vu*, la certeza de reconocer a un personaje cuyos rasgos evidentemente no se describen en la imagen.

La memoria, posicionándose en el centro de esta aventura se encargará de guiar a los espectadores a la interpretación de la imagen, y todos ellos se dejarán llevar por la única información plausible que es la presencia humana. Se tratará de una presencia palpable, más como un sabor que como un olor que identificará al sujeto y que llevará al espectador a sus propios recuerdos y a su interpretación a partir de sus experiencias. ¿Qué hay de más delicado que un perfume? ¿Qué hay de más fugaz que un recuerdo? Sin embargo, algunos fragmentos de imágenes, algunos destellos como algunos olores permanecen inolvidables.

Así, la composición *Perfume de memoria (Parfum de mémoire)* se basa en los recuerdos de un movimiento, de un pasaje, de una presencia. Lo borroso, lo impreciso están presentes paralelamente a unos elementos identificables a quienes se les muestra con acercamientos pero lo que conlleva a la presencia es aquello que es únicamente evocado. Los sujetos del trabajo presentado son fragmentos de los recuerdos que nos quedan por el paso del tiempo, del olvido y de la penumbra.

La serie *Iconos profanos (Icônes profanes)* presenta imágenes que son el resultado de reflexiones sobre la evanescencia y lo efímero del tiempo y de

los seres que somos nosotros. El humano es consciente de su fugacidad. El recuerdo es igualmente pasajero y tenaz al mismo tiempo, sin embargo, la memoria no siempre es exacta y deforma objetos y hechos en recuerdos nebulosos impalpables. Las imágenes se transforman como los olores, persistentes y vaporosos.

El cuerpo no es un elemento de la obra, es la obra misma. Todo gira alrededor de él, a veces es contenedor, a veces contenido, frecuentemente constreñido, jaloneado entre su representación física y su representación la más etérea a quien él ha debido llamar alma. El recuerdo no es factual sino luminoso, éste no se ata a un instante sino más bien a un movimiento, a una presencia más que a una imagen inmóvil.

Mi trabajo explora la dualidad de la persistencia de los sentidos frente al olvido, de la luz fugaz. Tal como esta dualidad, la imagen oscila entre la nitidez y lo borroso, éste último en ocasiones puede ser la manera más clara de expresar una idea. Dualidad no quiere decir contradicción. La memoria y el olvido son los lados de una misma moneda, como la vida y la muerte, son indivisibles, luego inseparables. Como la luz que para ser apreciada necesita de la sombra, los recuerdos para ser exaltados encuentran al compañero perfecto en el olvido. La vida es transitoria como lo es la memoria.

En mi opinión el cuerpo humano es el mejor instrumento para hablar a los humanos de los humanos. Más que un simple modelo, el cuerpo es la materia misma de la obra, cada elemento de instalación está allí para reforzar la relación con él y cada espectador debe definir su propia relación con una imagen que no establece ningún dictamen fáctico. Cada imagen permite varios niveles de lectura así como de interpretaciones.

EL CREPÚSCULO DE LOS ÁNGELES

Los ángeles bajaron del cielo; caídos, con las alas amputadas, privados de poder, indefensos, ¡reducidos al estado de humanos! ¿En dónde están aquellos que se supone eran nuestros guías? ¿Qué significa esta caída? Las alas les sirven a los ángeles para elevarse y poder sobre volar los fangos, sobre el rebaño. Estos atributos hacen la diferencia con los hombres, cuando desaparecen los ángeles se vuelven pesados y caen. Para vivir, ellos necesitan creer, requieren

del altruismo y de una grandeza de alma. Es sobre el alma que ellos han vigilado durante siglos. Sin embargo, ellos no necesitan una creencia servil o ciega, sólo de una cierta espiritualidad, ni siquiera de una religión, sólo que el espíritu se eleve sobre las bajezas de la vida. Desde hace mucho tiempo, el hombre no hace más que ofrecerles como alimento: ambición, codicia, avaricia y egocentrismo. Estos seres casi divinidades e imaginados por el hombre, han sido destruidos por aquellos que los han creado, por la pequeñez de espíritu, por la falta de puntos de referencia humanistas. Cada uno de ellos es tragado por el olvido y el proceso de transformación se amortigua tanto como una condena a muerte.

Observen la caída de los ángeles, de su crepúsculo y su decrepitud. Durante la caída los ángeles

toman cuerpo, se forman y se deforman, se tuercen. Se aplastarán inexorablemente cuanto golpeen contra el suelo, sin embargo no morirán, de otro modo esto sería muy fácil.

La luz se apaga. La sombra es su nueva acompañante permanente. Los ángeles allí se lían, se enredan tal vestimentas mal colgadas. Ellos, quienes fueron antes luz, helos aquí tapados con un gran abrigo opaco y pesado. Ellos, quienes combatieron la sombra no pueden escapar de ella. Ahora la llevan en ellos como los humanos que cargan su propia "oscuridad", su drama interior, su marca original.

Podemos compadecernos de la suerte de los ángeles, se vuelven humanos. Como todos los demás humanos pronto perderán a sus guías, sin puntos de referencias salvo claro está...el dinero.

Du corps métamorphose au corps métaphore

Par Guy LANGEVIN

Le corps humain est le meilleur véhicule pour parler à l'humain de l'humain. Il permet au regardeur de s'identifier, de prendre la place du modèle, de créer sa propre relation et d'inventer sa propre histoire. Cependant, il faut bien observer une constante dans la représentation humaine. Elle doit être simplifiée, déformée, métamorphosée pour entrer plus directement en relation avec le spectateur. Métamorphosée, la représentation du corps est de loin plus efficace dans sa communication, et ce, depuis toujours! Le corps simplement reproduit n'offre pas autant d'espace à l'expression, ni à l'impression qu'il dégage pour le regardeur d'une œuvre. Le corps n'est pas une finalité, c'est un moyen. Il peut être le modèle, mais peut aussi être partie de l'œuvre, indispensable à celle-ci.

La métamorphose du corps, si elle peut être parfois attribuable à un certain manque de moyen technique, doit plus souvent qu'autrement être le fait d'une volonté de l'artiste, ou de celui qui produit l'œuvre. Elle sera différente à travers plusieurs époques, donc attribuable à des concepts et des paradigmes reliés à certaines exigences sociales, elle sera l'indice d'un changement dans les mœurs et les sociétés, elle servira à mettre un certain accent sur certains messages ou donner des indices pour des lectures différentes, mais la métamorphose est un élément nécessaire à l'expression dans la représentation du corps.

SURVOL HISTORIQUE

Au plus loin que l'on puisse avoir trace de la représentation humaine, celle-ci présente toujours un humain métamorphosé, modifié, simplifié. On peut, bien sûr, attribuer ces simplifications au manque de moyens techniques, du moins pour un certain temps, mais il faut aussi voir que la représentation animale a atteint plus vite un certain niveau de réalisme, jusqu'à reconnaître certaines races et percevoir certains détails, ce qui n'est pas évident dans

la représentation humaine. Celle-ci reste stylisée, souvent sommaire, sauf pour la première forme d'impression, le pochoir, qui permet à l'humain de laisser une trace, souvent de sa main, une signature, un acte de présence dans son environnement. La toute première forme de matrice pour la production d'une image est donc une partie du corps.

Les sculptures sont éloquentes, surtout les Vénus, qui présentent à traits exagérés la rondeur de femmes enceintes. La déformation du corps, la métamorphose de l'humain y est plus que perceptible. Elle est aujourd'hui ce qui saute aux yeux du spectateur qui se situe en dehors de la chronicité de l'œuvre.

L'Homme a su développer ses moyens techniques, a étudié pendant plusieurs millénaires la morphologie de son espèce. Il en est venu à pouvoir exécuter à la perfection des œuvres d'une grande complexité. On peut donc penser qu'il a su aussi développer une capacité de reproduction de sa propre image et que cette capacité aurait dû se démontrer assez tôt dans l'évolution de la production artistique. Cependant, l'humain a plutôt élaboré des codes esthétiques, des façons contrôlées d'opérer des métamorphoses sur la représentation du corps.

La méconnaissance, le mystère, les divers questionnements sur la vie suggèrent l'apparition des croyances métaphysiques, puis des dieux, enfin des religions. L'humain, dans sa certitude d'être le niveau le plus élevé de la «création», donnera sa propre image aux divinités, tout en les magnifiant pour leur attribuer des pouvoirs et ainsi répondre à ses propres questionnements sur l'existence. Des personnages fantastiques apparaissent dans les œuvres, demi-humains, demi-animaux, plus grands que nature ou vivant dans des lieux où toute vie humaine est impossible.

Les civilisations égyptiennes nous ont fourni une pléthore d'exemples de tels personnages, qui sauront se «reproduire» dans toutes les civilisations primaires autour du globe.

On peut observer dans les artefacts qui nous sont parvenus des sociétés moyen-orientales, perses, égyptiennes et autres, que la représentation de l'humain est codifiée et qu'elle ne respecte pas sa véritable morphologie. Pourtant, quelques exemples nous sont parvenus et prouvent qu'à ce moment, l'humain savait et pouvait très bien reproduire, ou produire une image du corps qui respecte sa vraie morphologie.

Nous serait-il permis de penser que la codification de l'image de l'humain tend à accentuer la signification que celui-ci dégage? C'est un pas que je n'hésite pas à faire. Le corps humain est plus «parlant» quand il n'est pas un portrait reconnaissable d'un seul humain. Il ouvre la porte à tous les regardeurs, les spectateurs, à l'auto-identification, ou à tout le moins à la création d'une relation plus personnelle avec l'image.

Il faut attendre les Grecs pour voir la glorification du corps pour lui-même. Ils démontrent de fantastiques moyens pour mettre en valeur les corps, qu'ils reproduisent avec minutie. Tant et tellement qu'ils établissent des canons et, dès lors, obéissent à ces normes artificielles pour magnifier, pour métamorphoser les corps dans leur représentation. Les Grecs, puis les Romains qui suivront les mêmes paradigmes et obéiront aux mêmes étalons. Ils donneront à leurs divinités des visages humains, des attitudes humaines et des intentions tout aussi humaines. Mais en fait, ils prêteront aux hommes, comme aux dieux un visage stéréotypé, convenu et très peu en rapport avec la réalité. Loin de décrire la personne, la représentation de l'humain la magnifie, en fait une image égale à celle des dieux que ces sociétés ont inventés.

La représentation de l'humain se voit de plus en plus normée par les sociétés médiévales européennes, jusqu'à devenir une représentation qui ne prend presque plus de traits humains tellement elle est règlementée. Jusqu'à aujourd'hui, certains de ces paradigmes subsistent dans la production d'icônes orthodoxes.

La renaissance apportera une certaine ouverture à la représentation du corps et à son interprétation. Celui-ci prendra de plus en plus une forme réelle, jusqu'au classicisme, où sa représentation sera des plus parfaites, mais où sa puissance évocatrice sera au plus mince, perdue dans la complexité

des situations et l'interprétation unique des éléments des œuvres d'art.

Pendant ces quelques siècles, les techniques d'impressions seront développées, tout d'abord pour multiplier et répandre les possibilités de faire voir des œuvres en les reproduisant, mais très tôt dans l'histoire de la gravure, la technique a su démontrer des particularités que plusieurs artistes ont voulu exploiter pour elles-mêmes.

Il faudra attendre l'invention de la photographie pour libérer l'œuvre «manuelle» de sa fonction de représentation, de portrait, de reportage. La photographie pourrait dès lors palier à cette fonction, ce qui libère l'artiste de sa fonction utilitaire et lui ouvre de grandes possibilités dans le domaine de l'expression comme tel.

Les choses se sont donc bousculées à partir de ce moment. L'image devenait l'expression d'un sentiment, d'une opinion, d'un état d'âme et n'avait plus, dès lors, à se coller à la réalité physique, mais à la réalité émotive, structurante, à la réalité de l'indicible. Le corps humain est malléable et polymorphe. Il peut exprimer sans limite de langue les sentiments qui obsèdent chacun de nous et les artistes du XXe siècle ne se priveront pas de se servir du corps déformé, malformé, reformé, composé et décomposé pour faire valoir leurs impressions, leurs questionnements.

Le corps humain, dans les œuvres des peintres cubistes, est recomposé à travers de nouveaux paradigmes qui en font non seulement un élément de l'image, son sujet principal, mais une partie intégrante de cette image, indissociable du fond et de la composition. Le corps subit, dans ce siècle, autant de transformations que dans toute l'histoire du monde... en fait, il devient l'histoire du monde.

Les moyens d'impression ont, eux aussi, pris un virage important au XXe siècle. D'instruments de reproduction qu'ils avaient toujours été considérés, du moins principalement, ils sont devenus des moyens d'expression à part entière, libérés de leur fonction éducatrice par l'avènement des médias de masse et l'importance que ceux-ci ont pris dans la société.

MON TRAVAIL

Quelqu'un passe, laisse une traînée, un parfum de lumière qui nous envahit.

Le point de départ de cette recherche est l'idée de poursuivre une certaine mise en abstraction de l'image, d'humain dans l'image, tout en gardant la présence incontestable de celui-ci. Voir l'humain sans le montrer, à travers la représentation de mouvements, de l'impression lumineuse qui résulte du souvenir, en donnant peu d'éléments d'identification au spectateur, je souhaite cependant faire en sorte que l'humain soit la présence dominante de l'œuvre.

Opter pour la représentation du mouvement à travers l'image fixe, c'est opter pour saisir l'insaisissable. Cette présence perpétuelle et mouvante se transforme, évolue, mais loin de se préciser, elle n'est que de plus en plus abstraite visuellement pendant que la présence s'accroît. Pas de circonstances à décrire, pas de geste précis, pas d'action, pas d'interaction, seulement cette présence qu'on perçoit plus qu'on ne voit, qu'on devine et qu'on sent. Rien dans l'image ne peut donner quelque référence à la situation, mais une vague impression de déjà-vu, la certitude de reconnaître un personnage dont les traits ne sont, de toute évidence pas décrits dans l'image.

La mémoire est au centre de cette aventure. Elle dirigera chacun des spectateurs dans l'interprétation de l'image, mais tous obéiront à la seule donnée de départ plausible, la présence humaine. Une présence palpable, comme une saveur plus qu'une odeur identifiable qui est le sujet, qui emporte le spectateur dans ses propres souvenirs, son interprétation à partir de ses expériences.

Quoi de plus évanescent qu'un parfum? Quoi de plus fugace qu'un souvenir? Pourtant, certaines bribes d'images, certaines lumières sont comme certaines odeurs, inoubliables. La suite *Parfum de mémoire* est basée sur ce qui reste d'un geste, d'un passage, d'une présence après qu'on ait oublié. Le flou, l'imprécis, y sont employés en parallèle avec des éléments plus identifiables sur lesquels le focus se fait, mais c'est ce qui n'est qu'évoqué qui porte la présence... ou ce qu'il en reste.

Le travail présenté a pour sujet les fragments de souvenirs qu'il nous reste après le passage du temps, de l'oubli, de la pénombre.

La série *Icônes profanes* présente des images qui sont la suite de réflexions sur l'évanescence et la fugitivité du temps, et des êtres que nous sommes.

L'humain est conscient de sa fugacité. Le souvenir est aussi fugace et tenace à la fois, cependant, la mémoire n'est pas toujours précise, elle déforme objets et faits et rend le souvenir flou, impalpable. Les images deviennent semblables à des odeurs, persistantes et évanescentes à la fois.

Le corps n'est pas un élément de l'œuvre, il est l'œuvre elle-même. Tout tourne autour du corps, parfois contenant, parfois contenu, souvent contraint, tiraillé entre sa représentation physique et celle, plus éthérée, de ce qu'il est convenu d'appeler l'âme.

Le souvenir n'est pas factuel, mais lumineux. Il ne s'attache pas à un instant, mais plutôt à une gestuelle, à une présence plutôt qu'à une image figée.

Mon travail explore la dualité; celle de la persistance des sens face à l'oubli, celle de la lumière fugace. Comme cette dualité, l'image oscille entre la précision et le flou. Ce flou peut être, parfois, la manière la plus précise d'exprimer une idée.

Dualité ne veut pas dire contradiction. La mémoire et l'oubli sont les deux cotés d'une même médaille, comme la vie et la mort, ils sont indivisibles, inséparables. La lumière a besoin de l'ombre pour qu'on l'apprécie, et les souvenirs, pour être magnifiés, trouvent dans l'oubli le compagnon parfait. La vie, comme la mémoire, est fugace.

Le corps humain est pour moi le meilleur instrument pour parler aux Humains des humains. Bien plus qu'un simple modèle, le corps est le matériau même de l'œuvre. Chaque élément de l'installation est là pour renforcer la relation avec lui, mais chaque spectateur doit définir sa propre relation avec une image qui n'établit aucun dictat factuel. Elle permet plusieurs niveaux de lecture et plusieurs interprétations.

LE CRÉPUSCULE DES ANGES

Les anges sont descendus du ciel. Ils en sont tombés, amputés de leurs ailes, privés de leur pouvoir, démunis, réduits à l'état d'humanité! Où sont-ils ceux qui étaient nos guides? Que signifie cette chute? Les ailes des anges servent à les élever et les maintenir au-dessus de la fange, au-dessus du troupeau. Ces attributs marquent la différence avec les hommes. Quand les ailes disparaissent, l'ange devient lourd et tombe.

Pour vivre, les anges ont besoin de croyance, ils ont besoin d'altruisme, ils ont besoin de grandeur

d'âme. C'est sur l'âme qu'ils ont veillé pendant des siècles. Ils n'ont cependant pas besoin de croyance servile ou aveugle, juste d'une certaine spiritualité, même pas d'une religion, juste que l'esprit s'élève au dessus des bassesses de la vie. Depuis trop longtemps, l'homme ne leur offre qu'avidité, cupidité, avarice et égoïsme pour toute nourriture. Ces êtres presque divins, pourtant imaginés par les hommes, sont anéantis par ceux qui les ont créés, par la petitesse d'esprit, par le manque de repères humanistes. Chacun d'eux sombre, il sombre dans l'oubli, et le processus de transformation s'amorce, aussi cruel et efficace qu'une condamnation à mort.

Observez la chute des anges, leur crépuscule, leur décrépitude. Pendant cette chute, les anges prennent corps, se forment, se déforment, se

tordent. Ils s'écraseront inexorablement, heurteront le sol, se blesseront. Ils n'en mourront pas pour autant, ce serait trop facile, ils vivront.

La lumière, leur lumière s'éteint. L'ombre est leur nouvelle compagne permanente. Ils s'y emmêlent, s'y perdent comme dans des vêtements mal cintrés. Eux qui étaient lumière, les voilà affublés de ce grand manteau opaque et lourd. Eux qui ont combattu l'Ombre, ils ne peuvent plus s'en détacher maintenant. Ils la portent en eux comme les humains qui portent leur propre « noirceur », leur drame intérieur, leur tache originelle.

On peut s'apitoyer sur le sort des anges, ils deviennent humains. Comme tous les autres humains, ils n'auront bientôt plus de guides, plus de repères, sauf bien sûr... l'argent.

El cuerpo tatuado como un paisaje imaginario

Por Jo Ann LANNEVILLE

En esta serie de estampas, utilizo la matriz como el espejo de una realidad social. Identificando el cuerpo contemporáneo como el espacio de una reafirmación de uno mismo, los tatuadores y las personas tatuadas dejan ver territorios inexplorados donde el imaginario puede convertirse en la fuerza impulsora y la matriz. Observando el estado actual de esta práctica, uno se da cuenta de que ésta toca la historia, la antropología y la sociología. ¿Cuál es la razón que puede conducir e influenciar los deseos de modificar el cuerpo? ¿Los temas provienen de recuerdos o están influenciados por modos gráficos? Aquí presento algunas líneas de reflexión para acercarse al tatuaje como un artefacto, el cuerpo convirtiéndose en un paisaje y una representación de identidad.

Incluso si consideramos que esta práctica es ancestral, es interesante saber que Bruno Cuzzicoli, el primer tatuador en Francia recordó, a propósito, cómo los historiadores han llegado a ubicar en el tiempo a los primeros tatuados en tiempos remotos: « El tatuaje, constituido esencialmente de carbón, no se degrada con el tiempo y lo encontramos, mucho tiempo después de la sepultura, dejando una fina partícula sobre el esqueleto, cuando el cuerpo es enterrado desnudo, y es por lo tanto la putrefacción de las vestimentas lo que ataca y destruye el tatuaje [traducción]¹ » (Pierrat, 2016, p. 9). Podemos por lo tanto considerar que el tatuaje es un rito que marca también el tiempo. Lo testimonian también ciertas culturas; en Indonesia, en Japón, en América del Norte, y hemos visto los punks en los años setenta utilizarlo como un reclamo de disidencia social.

1 NDT: traducción libre de « *Le tatouage, constitué essentiellement de carbone, ne se désagrège pas avec le décharnement et on le retrouve, longtemps après l'ensevelissement, déposé en une fine particule épousant le squelette, lorsque le corps est enterré nu, et c'est donc la putréfaction des vêtements qui attaque et détruit le tatouage* »

Mi última serie de obras hablaba de la naturaleza, transformada, estropeada por la mano del hombre. Me intereso desde hace tiempo en las relaciones entre el paisaje, la naturaleza (humana) y el medio ambiente. El paisaje, nuestros paisajes son invenciones históricas, que han sido representadas por artistas, grabadores, pintores y fotógrafos quienes han aportado colectivamente una nueva percepción de los lugares que nos rodean. Reproducir un paisaje es un gesto muy antiguo que encontramos ya en el antiguo Egipto. El vocablo paisaje aparece en la lengua francesa recién a partir de 1549. Serge Meitinger (2010) en sus textos *Espacios y Paisajes* nos dice que:

« sabiéndolo o no, el hombre hace sus paisajes y limita en persona sus espacios vitales. El conocimiento más o menos difuso que toma, se refleja sin sus múltiples representaciones dadas a lo largo del tiempo. Estas diversas evocaciones, completas o imprecisas, pictóricas, arquitectónicas, literarias, ideológicas o científicas son los testigos, para nosotros de tiempos y puntos de vista pero siempre reveladores de una cierta actitud compartida del mundo [traducción]² » (p. 49).

Interesante como reflexión; podemos deducir que cada paisaje tiene su propio lenguaje y que se define también con la noción del tiempo. Acudimos a los sentidos, hay una carga emotiva conectada a la percepción misma del paisaje, una estimulación, un éxtasis, la melancolía, el sentimiento de la perfección,

2 NDT: traducción libre de « *le sachant ou non, l'homme fait ses paysages et balise en personne ses espaces vitaux. La connaissance plus ou moins diffuse qu'il en prend s'affiche sans ses multiples représentations données au fil du temps. Ces évocations diverses, complètes ou lacunaires, picturales, architecturales, littéraires, idéologique ou scientifiques sont les témoins, pour nous d'époques et de points de vue mais toujours révélateurs d'un certain partage du monde* »

sintetizando esto que se produce mediante nuestra propia experiencia de vida. Los paisajes pueden provocar una sensación de desequilibrio, de angustia, de miedo. La idea del paisaje, su construcción da una forma, un marco, medidas a nuestras percepciones: distancia, orientación, puntos de vista, situación y escala.

Mi trabajo no es el fruto de una fiel representación, de una percepción, de un espacio preciso, de un lugar existente. Mis obras son sobre todo paisajes reinventados, que demuestran mi relación con el mundo. Me gusta el concepto o la idea de un espacio que contemple nuestros pensamientos, nuestras emociones y nuestras experiencias. Esta es una visión poética del paisaje que cada uno de nosotros ama imaginar.

Existen también lugares que muestran cicatrices de intervenciones de la barbarie del hombre. Donde vemos espacios, degradados, contaminados, devastados. Podemos hablar de un vínculo que crea una relación entre el hombre, el medio ambiente y el paisaje. Lo pienso; cuando describimos un lugar, estamos hablando de trazos, surcos, huellas, a menudo usando palabras similares para describir la morfología, la topografía de un lugar como para describir un cuerpo envejecido. Hablamos del lenguaje corporal. La marca corporal muestra la pertenencia a uno mismo, da una pista para comprender la realidad del ser. Como un rastro en un paisaje, las marcas aseguran la composición en él, dándole el color y el sentimiento que el autor quiere aplicarle.

El proyecto «*Del cuerpo en metamorfosis al cuerpo impreso*» me induce a la serie de estampas *Tattoo*³. Quise transportar esta imagen/paisaje a una escala más humana, hablar del cuerpo que se transforma, por elección o por deseo, y utilizar éste como espacio gráfico. Ya que el tatuaje necesita salir de una concepción de imagen visual estándar para transformarse en un signo cultural que establece un extenso abanico histórico y social. En este trabajo no es una cuestión de apropiarme de los códigos del tatuaje, pero sí de tomar un rol de observadora, de filtro.

« El signo, los símbolos son de aquí en adelante una manera de escribir metafóricamente en la piel los momentos claves de la existencia: una

3 La obra de Jean Clair, *L'âme au corps, arts et sciences 1793-1993*, es el origen de mi gran interés sobre el tema.

relación sentimental, un acuerdo de amistad, un cambio de estado, un recuerdo, bajo una forma de ostentación, o discreta en la medida donde su significación aparece frecuentemente enigmática a los ojos del otro y el lugar más o menos accesible en la vida corriente. Es la memoria de un evento intenso, de un pasaje en la existencia de la cual un individuo quiere guardar la huella. Una reivindicación de la identidad haciendo del cuerpo una escritura dirigida hacia los otros, una forma de protección simbólica contra la adversidad, una superficie protectora contra lo incierto del mundo [traducción]⁴ » (Le Breton, 2013, p. 41).

Cada ser tatuado encarna su propio paisaje. Los motivos que construyen la imagen corporal se fundan en la consciencia o la inconsciencia del tatuado. Esta forma de escritura se organiza alrededor de un concepto que parte algunas veces en todos los sentidos. Nos hacen falta los códigos para poder descifrar la intención del autor. Encontrarse delante de un cuerpo tatuado puede provocar los mismos sentimientos o emociones vividas durante la experiencia del paisaje. Podemos construir ahí mismo nuestra propia interpretación asociando así nuestra visión cultural del mundo.

El grabado es para mí una manera de marcar el tiempo, de superponer los trazos, descomponiendo el gesto, una y otra vez. Juntando ciertos conceptos del paisaje junto a mi reflexión alrededor de los códigos del tatuaje, yo cuento partes de vida, de experiencias, poniendo en escena mis propias preocupaciones.

« Es un asunto de apego, de compromiso, de convicción, por el medio que uno frecuenta, sobre la piel

4 NDT: traducción libre de « *Le signe, les symboles sont désormais une manière d'écrire métaphoriquement dans la chair des moments clés de l'existence : une relation amoureuse, une connivence amicale ou politique, un changement de statut, un souvenir, sous une forme ostentatoire ou discrète dans la mesure où sa signification reste souvent énigmatique aux yeux des autres et le lieu plus ou moins accessible dans la vie courante. Il est mémoire d'un événement fort, d'un passage dans l'existence dont l'individu entend garder la trace. Une revendication identitaire faisant du corps une écriture à l'adresse des autres, une forme de protection symbolique contre l'adversité, une surface protectrice contre l'incertitude du monde* »

de todas formas y muy asiduamente [traducción]⁵ » (p. 236). Este texto de Anne y Julien en el catálogo de exposición *Tatoueurs Tatoués*⁶ reúnen tanto al medio de la estampa, como también a la práctica del tatuaje y a la idea del paisaje.

En mi serie de obras *Tattoo*⁷, elegí dividir el cuerpo, para dar una gran importancia a los signos y a los símbolos inscriptos en la piel. Especialmente con la obra *Les serments brisés*⁸, donde el brazo ocupa el espacio principal de la placa de cobre. Éste está derecho, y señala hacia algo que no vemos. La mano está cerrada, escondiendo pequeños pedazos que caen, como si fueran diminutos signos gráficos asegurando la presencia humana en el espacio. La horizontalidad del brazo hace referencia a la construcción del paisaje, mientras que la verticalidad de la caída de signos gráficos asegura la presencia humana en el espacio.

La segunda obra, *Le corps comme paysage*⁹, muestra dos piernas en movimiento que atraviesan verticalmente el espacio. El tatuaje está presente, verdaderamente inscripto en la profundidad de la piel. Los motivos del plano posterior ubican el horizonte,

5 NDT: traducción libre de « *Il est question d'attachement, d'engagement, de conviction pour le médium que l'on fréquente, sur la peau de toute façon et avec tant d'assiduité* » (p. 236).

6 NDT: Tatuador Tatuado.

7 La serie *Tattoo* ha sido realizada en el marco del proyecto « *Del cuerpo en metamorfosis al cuerpo impreso* ». Comisarias: Mylène Gervais y Cynthia Ortega Salgado.

8 NDT: Las promesas rotas.

9 NDT: El cuerpo como paisaje.

y llevan la imagen del cuerpo hacia adelante. Estas estampas son todas con tinta negra, para acentuar el lado oscuro y favorecer el juego de luces.

Hay también una tercera obra: *Le souffle rebelle*¹⁰. El personaje en este caso está visto de espaldas; mirando hacia la derecha. Elegí ilustrar un solo tatuaje al centro de los hombros, para que tome toda su importancia. Letras, motivos, aparecen en una nube brumosa, transportando la idea de palabras lanzadas, no dichas.

Como conclusión, esta serie lleva mi trabajo hacia un nuevo territorio, permite transportarme hacia un universo que me ofrece nuevas perspectivas. No he investigado todavía la cronología histórica de las diferentes esferas del tatuaje, es un mundo inmenso, sin embargo descubrí los vínculos que hacen eco en mi trabajo precedente y me dan ganas de continuar con el tema. El cuerpo transformado, el cuerpo paisaje, el cuerpo tatuado, tantas mezclas que cuestionan la huella que cada individuo quiere dejar y testimonia un recorrido en busca de su identidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Clair J. (dir.) (1993). *L'âme au corps, arts et sciences Réunion des musées nationaux 1793-1993*, Paris: Gallimard/Electra.
- Le Breton, D. (2013). *L'adieu au corps*, Paris, Éditions Métailié.
- Meitinger, S. (2010). *Espaces et Paysages, Représentations et inventions du paysage de l'Antiquité à nos jours*, Paris, L'Harmattan.
- Pierrat, J. (2016). *Le tatouage, histoire d'une pratique ancestrale*, Bruxelles, Éditions Le Lombard.

10 NDT: El suspiro rebelde.

Le corps tatoué comme un paysage imaginaire

Par Jo Ann LANNEVILLE

Dans cette série d'estampes, j'utilise la matrice comme le miroir d'une réalité sociale. Identifiant le corps contemporain comme l'espace d'une réaffirmation de soi, les tatoueurs et les tatoués laissent entrevoir des territoires inexplorés ou l'imaginaire peut devenir la force motrice et la matrice. En observant le statut actuel de cette pratique, on se rend compte qu'elle touche l'histoire, l'anthropologie et la sociologie. Qu'est-ce qui à la base, peut entraîner et influencer les désirs d'une modification corporelle ? Les sujets sont-ils puisés dans les souvenirs ou influencés par des modes graphiques ? Ici je présente quelques pistes de réflexion pour une approche du tatouage en tant qu'artéfact, le corps devenant un paysage et une représentation identitaire.

Même si l'on considère que cette pratique est ancestrale, il est intéressant de savoir que Bruno Cuzzicoli, premier tatoueur de France rappelait à ce propos comment les historiens en sont venus à dater les premiers temps des tatoués aux temps les plus reculés : « Le tatouage, constitué essentiellement de carbone, ne se désagrège pas avec le décharnement et on le retrouve, longtemps après l'ensevelissement, déposé en une fine particule épousant le squelette, lorsque le corps est enterré nu, et c'est donc la putréfaction des vêtements qui attaque et détruit le tatouage » (Pierrat, 2016, p. 9). Nous pouvons donc considérer que le tatouage est vraiment un rite marquant aussi le temps. Il témoigne aussi de certaines cultures ; en Indonésie, au Japon, en Amérique du Nord, et on a vu les punks dans les années soixante dix l'utiliser dans une quête de dissidence sociale.

Ma dernière série d'oeuvres parlait de la nature, transformée, abîmée par la main de l'homme. Je m'intéresse depuis longtemps aux rapports entre le paysage, la nature (humaine) et l'environnement. Le paysage, nos paysages sont des inventions historiques, qui nous ont été présentées par des artistes,

graveurs, peintres et photographes qui ont apporté collectivement une nouvelle perception des lieux qui nous entourent. Reproduire un paysage est un geste très ancien puisqu'on en trouve déjà dans l'Égypte ancienne. Or le vocable paysage n'apparaît dans la langue française qu'à partir de 1549. Serge Meitinger (2010) dans ses textes *Espaces et Paysages* nous dit que :

« le sachant ou non, l'homme fait ses paysages et balise en personne ses espaces vitaux. La connaissance plus ou moins diffuse qu'il en prend s'affiche sans ses multiples représentations données au fil du temps. Ces évocations diverses, complètes ou lacunaires, picturales, architecturales, littéraires, idéologique ou scientifiques sont les témoins, pour nous d'époques et de points de vue mais toujours révélateurs d'un certain partage du monde » (p. 49).

Intéressant comme réflexion ; nous pouvons en déduire que chaque paysage a son propre langage et se définit aussi avec la notion du temps. On fait appel aux sens, il y a une charge émotive liée à la perception même du paysage, une stimulation, une extase, la mélancolie, le sentiment de la perfection, bref ce qui est produit par notre propre expérience de vie. Les paysages peuvent provoquer une sensation de déséquilibre, d'angoisse, de peur. L'idée du paysage, sa construction donne une forme, un cadre, des mesures à nos perceptions : distance, orientation, points de vue, situation et échelle.

Mon travail n'est pas le fruit d'une représentation fidèle, d'une perception d'un espace précis, d'un lieu existant. Mes œuvres sont plutôt des paysages réinventés, qui démontrent mon rapport au monde. J'aime le concept ou l'idée d'un espace qui abrite nos pensées, nos émotions et nos expériences. C'est une vision poétique du paysage que chacun de nous aime l'imaginer.

Il existe aussi des lieux qui portent les cicatrices des interventions barbares de l'homme. On y voit des espaces délabrés, pollués, encombrés, ravagés. Peut-on parler d'un lien qui crée un rapport entre l'homme, l'environnement et le paysage. Je le pense; lorsqu'on décrit un lieu, nous parlons de traces, de sillons, d'empreintes, utilisant souvent des mots similaires pour décrire la morphologie, la topographie d'un lieu que pour décrire un corps vieillissant. Nous parlons du langage du corps. La marque corporelle affiche l'appartenance à soi, donne une piste pour comprendre la réalité de l'être. Comme une trace dans un paysage, les marques en assurent la composition en lui donnant la couleur et le sentiment que l'auteur veut bien lui apposer.

Le projet *Du corps métamorphosé au corps imprimé* m'amène à la série d'estampes *Tattoo*¹. J'ai voulu transposer cette image/paysage à une échelle plus humaine, parler du corps qui est transformé, par choix où par désir, et utiliser celui-ci comme espace graphique. Car le tatouage nécessite de sortir d'une conception d'image visuelle standard pour devenir un signe culturel qui établit un large éventail historique et social. Dans ce travail il n'est pas question de m'appropriier les codes du tatouage, mais de prendre un rôle d'observateur, de filtre.

« Le signe, les symboles sont désormais une manière d'écrire métaphoriquement dans la chair des moments clés de l'existence : une relation amoureuse, une connivence amicale ou politique, un changement de statut, un souvenir, sous une forme ostentatoire ou discrète dans la mesure où sa signification reste souvent énigmatique aux yeux des autres et le lieu plus ou moins accessible dans la vie courante. Il est mémoire d'un événement fort, d'un passage dans l'existence dont l'individu entend garder la trace. Une revendication identitaire faisant du corps une écriture à l'adresse des autres, une forme de protection symbolique contre l'adversité, une surface protectrice contre l'incertitude du monde » (Le Breton, 2013, p. 41).

Chaque être tatoué incarne son propre paysage. Les motifs qui construisent l'image corporelle se fondent dans la conscience ou l'inconscience du tatoué. Cette forme d'écriture s'organise autour d'un concept qui part quelquefois dans tous les sens. Il nous faut alors les codes pour déchiffrer l'intention de l'auteur. Se retrouver devant un corps tatoué peut provoquer les mêmes sentiments ou émotions vécues lors de l'expérience du paysage. Nous pouvons y construire notre propre interprétation en y associant notre vision culturelle du monde.

La gravure pour moi est une manière de marquer le temps, de superposer la trace, en décomposant le geste, encore et encore. En jumelant certains concepts du paysage avec ma réflexion autour des codes du tatouage, je raconte des tranches de vie, des expériences, mettant en scène mes propres préoccupations.

« Il est question d'attachement, d'engagement, de conviction pour le médium que l'on fréquente, sur la peau de toute façon et avec tant d'assiduité » (p. 236). Ce texte de Anne et Julien dans le catalogue d'exposition *Tatoueurs Tatoués* rassemble à la fois le médium de l'estampe, la pratique du tatouage et l'idée du paysage.

Dans ma série d'œuvres *Tattoo*², j'ai choisi de fractionner le corps, pour donner une importance accrue aux signes et symboles inscrits dans la peau. Notamment avec l'œuvre *Les serments* brisés, où le bras occupe l'espace principal de la plaque de cuivre. Celui-ci est droit, et pointe vers quelque chose qu'on ne voit pas. La main est refermée, cachant des petits morceaux qui tombent, comme des petits segments de vie. L'horizontalité du bras réfère à la construction du paysage tandis que la verticale de la chute des signes graphiques assure la présence humaine dans l'espace.

La deuxième œuvre, *Le corps comme paysage* cadre deux jambes en mouvement qui traversent verticalement l'espace. Le tatouage est présent, vraiment inscrit en profondeur dans la peau. Les motifs de l'arrière-plan positionnent l'horizon, et ramènent l'image du corps à l'avant. Ces estampes

1 L'ouvrage de Jean Clair *L'âme au corps, arts et sciences 1793-1993* est à l'origine de mon intérêt marqué sur le sujet.

2 La série *Tattoo* a été réalisée dans le cadre du projet *Du corps métamorphosé au corps imprimé*. Commissaires: Mylène Gervais et Cynthia Ortega Salgado

sont toutes encrées de noir, pour accentuer le côté sombre et favoriser le jeu de la lumière.

Il y va de même avec la troisième œuvre : *le souffle rebelle*. Le personnage y est vu de dos ; il regarde vers la droite. J'ai choisi d'illustrer un seul tatouage au centre des épaules, pour qu'il prenne toute son importance. Des lettres, motifs, apparaissent dans un nuage brumeux soufflé, transportant l'idée de mots éclatés, de non-dits.

En conclusion, cette série engage mon travail vers un nouveau territoire, et je me laisse transporter dans cet univers qui m'offre des perspectives nouvelles. Je n'ai pas encore relevé la chronologie historique des différentes sphères du tatouage, c'est un monde immense ; cependant j'ai découvert des liens qui font écho à mon travail précédent et qui me donnent envie de continuer sur le sujet. Le corps

transformé, le corps paysage, le corps tatoué, autant de métissages qui questionnent la trace que chaque individu veut laisser et témoigne d'un parcours identitaire.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Clair J. (dir.) (1993). *L'âme au corps, arts et sciences Réunion des musées nationaux 1793-1993*, Paris: Gallimard/Electra.
- Le Breton, D. (2013). *L'adieu au corps*, Paris: Éditions Métailié.
- Meitinger, S. (2010). *Espaces et Paysages, Représentations et inventions du paysage de l'Antiquité à nos jours*, Paris: L'Harmattan.
- Pierrat, J. (2016). *Le tatouage, histoire d'une pratique ancestrale*, Bruxelles: Éditions Le Lombard.



Universidad Autónoma del Estado de México
UAEM



El Semillero

UQTR



Université du Québec
à Trois-Rivières



Québec

