

CONVERSACIÓN CON MI SOMBRA:
la performance comme méthodologie autopoïétique*

CONVERSACIÓN CON MI SOMBRA:
la performance como metodología autopoietica

CONVERSACIÓN CON MI SOMBRA:
performance as an autopoietic methodology

CONVERSACIÓN CON MI SOMBRA:
a performance como metodología auto-poiética



*Performer: Martha Noguera
Fotografía: Karen Díaz, Linna Rodríguez
Performance "Conversación con mi sombra".
Grupo Pasarela.*

Emmanuelle Garnier**

Universidad de Toulouse 2 Jean Jaurès, Francia.

Correo electrónico: garnier@univ-tlse2.fr

Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos / Volumen 3 – Número 3 / Enero – diciembre de 2016 / ISSN 2390-0288 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 76-89.

Fecha de recepción: 1 de octubre de 2015

Fecha de aceptación: 3 de noviembre de 2015

Performers: Linna Rodríguez, Mary Andrade
Fotografía: Karen Díaz, Elsy Rodríguez
Performance "Conversación con mi sombra".
Grupo Pasarela.



Doi: <https://doi.org/10.14483/cp.v3i3.12400>

Cómo citar este artículo: Garnier, E. (2016, enero-diciembre). Conversación con mi sombra: la performance comme méthodologie autopoïétique. *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 3(3), p-p 76-89 / ISSN 2390-0288.

***Artículo de investigación:** El presente artículo de investigación deriva de los trabajos llevados a cabo en el programa 2016-2020 del grupo de investigación LLA-CREATIS de la Universidad Toulouse-Jean Jaurès (Francia), con acreditación nacional EA4152.

****Catedrática** en la Universidad de Toulouse Jean Jaurès, investigadora especializada en el teatro español contemporáneo en el grupo de investigación LLA-Créatis¹

1. Ce travail s'inscrit dans les activités du groupe de recherche LLA-CREATIS, de l'Université Toulouse Jean Jaurès, ainsi que dans celles du Projet de Recherche « PERFORMA. El teatro fuera del teatro. Performatividades contemporáneas en la era digital » (FFI2015-63746-P) (2016-2019). Ce projet a été financé par une aide du Ministère espagnol de l'Economie et de la Compétitivité, et cofinancé par le Fonds Européen de Développement Régional (FEDER) dans le cadre du financement pluriannuel 2014-2020.

(Lettres, Langues et Arts – Création, Recherche, Emergence en Arts, Textes, Images, Spectacles: <http://lla-creatis.univ-tlse2.fr>), que dirige en la actualidad. Después de una tesis de doctorado sobre Lope de Vega y el teatro del Siglo de Oro, se orientó hacia la creación dramática y escénica contemporánea. Es autora, además de muchos artículos dedicados al teatro español, del ensayo *Lo trágico en femenino. Dramaturgas españolas contemporáneas* (Bilbao, Artez, 2011) y editora de dos publicaciones colectivas: *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines* y *Nouvelles scènes, nouveaux dispositifs: l'émergence du théâtre galicien* (Carnières-Moranwelz, Lansman, respectivamente 2007 y 2014). En sus últimos trabajos analiza las expresiones escénicas como la *performance*, el teatro-danza o el teatro de calle en España.



Resumen

Este artículo se inscribe en la línea de los trabajos de investigación llevados a cabo por el laboratorio LLA-CREATIS de la Universidad Toulouse - Jean Jaurès sobre las producciones artísticas contemporáneas caracterizadas por su hibridación formal y su fluidez pragmática, que juegan con la actividad ficcionalizante de un receptor en búsqueda de sentidos (en todas las acepciones del término). Siguiendo el concepto de giro performativo teorizado por Erika Fisher-Lichte y prolongando las reflexiones llevadas a cabo por la Crítica de los dispositivos (Ortel, Lojkine, Rykner) que postulan una subversión de la jerarquía semiológico/performativo, nos proponemos analizar una performance titulada «Conversación con mi sombra», desarrollada actualmente por un colectivo de jóvenes universitarios colombianos: el *Grupo Pasarela*. En particular observaremos en qué la experiencia compartida por los autores/actores y el público participa de cierta forma de autopoiesis (Maturana y Varela, 1980) mediante su poder transformador y reparador en el contexto restringido de la crisis colombiana actual, pero también, ampliamente, en el de la crisis del mundo contemporáneo.

Palabras clave: performance, grupo pasarela, autopoiesis, cuerpos, artes, re-existencia.

Résumé

Cet article s'inscrit dans la lignée des travaux de recherche menés par le laboratoire LLA-CREATIS de l'Université Toulouse - Jean Jaurès sur les productions artistiques contemporaines, caractérisées par leur hybridation formelle et leur fluidité pragmatique, jouant avec l'activité fictionnalisante d'un récepteur à la recherche de sens (dans toutes les acceptions du terme). En suivant le concept de «virage performatif» théorisé par Erika Fisher-Lichte, et en prolongeant les réflexions menées par la Critique des Dispositifs (Ortel, Lojkine, Rykner), qui postulent une subversion de la hiérarchie sémiologique/performatif, nous nous proposons d'analyser une performance intitulée «Conversación con mi sombra» («Conversation avec mon ombre»), présentée actuellement par un collectif de jeunes universitaires colombiens: le groupe Pasarela. Nous observerons en particulier dans quelle mesure l'expérience partagée par les auteurs/acteurs et le public participe d'une certaine forme d'autopoïèse (Maturana et Varela, 1980) et comment opère son pouvoir transformateur et réparateur dans le contexte particulier de la crise colombienne actuelle, mais aussi, plus largement, dans celui de la crise du monde contemporain.

Mots clés: performance, groupe pasarela, autopoïèse, corps, arts, ré-existence.

Abstract

This article is part of the tradition of research conducted by the LLA-CREATIS Laboratory of the Université Toulouse-Jean Jaurès on the subject of contemporary artistic productions, characterized by formal hybridization and pragmatic fluidity, playing with the fictionalizing activity of a receiver who is looking for sens (es). By following the concept of “performative turn” theorized by Erika Fisher-Lichte, and by extending the reflections carried out by the Critique of Devices (Ortel, Lojkine, Rykner) which postulate a subversion of the semiological/performative hierarchy, we propose the analysis of a performance entitled, “Conversación con mi sombra” (Conversation with my Shadow), currently being presented by a collective of young Colombian university students called Pasarela. In particular we observe to what extent the experience shared by the authors/actors and the public participate in a sort of autopoiesis (Maturana and Varela, 1980) and how its transformative and restorative power operates in the specific context of the current Colombian crisis, but also, more broadly, in the context of the contemporary world crisis.

Keywords: performance, group pasarela, autopoiesis, body, arts, re-existence.

Resumo

Este artigo inscreve-se na linhagem dos trabalhos de pesquisa conduzidos pelo laboratório LLA-CREATIS da Université Toulouse - Jean Jaurès sobre as produções artísticas contemporâneas, caracterizadas pela sua hibridação formal e fluidez pragmática, enquanto jogando com a atividade ficcionalizante de um receptor à procura de significado. Seguindo o conceito de “performative viragem” teorizado por Erika Pescador-Lichte, e estendendo as reflexões conduzidas pela Crítica dos Dispositivos (Ortel, Lojkine, Rykner) que postula uma subversão da hierarquia semiológico/performativo, nós propomos analisar uma performance chamada “Conversación con mi sombra” (“Conversação com minha sombra”), apresentada no momento por um coletivo de acadêmicos colombianos jovens: o grupo Pasarela. Observamos em particular até que ponto a experiência compartilhada pelos autores / atores e o público faz parte de uma certa forma de autopoíesis (Maturana e Varela, 1980) e como opera seu poder para transformar e reparar no contexto particular da crise colombiana atual, mas também, mais amplamente, em o da crise do mundo contemporâneo.

Palavras-chaves: performance, grupo pasarela, autopoíesis, corpos, artes, ré-existência.

Introduction

Les travaux menés sur la performance renvoient traditionnellement à la récente histoire de cette forme d'expression artistique, instituée en genre depuis les avant-gardes américaines des années 1960-1970². La pratique performative, depuis, n'a cessé d'exister, posant d'intéressants défis aux théoriciens, qui observent avec intérêt la manière dont cette pratique évolue, aussi bien dans sa matérialité que dans ses intentions et ses effets. Par son indécision disciplinaire, quoiqu'issue davantage des disciplines plastiques que scéniques, la performance se situe à la croisée de plusieurs paradigmes analytiques, sans qu'aucun ne soit totalement adapté ni totalement incongru. Aussi, pour cette étude, nous assumons une position critique héritée des arts du spectacle, et plus particulièrement des études théâtrales, lesquelles se trouvent aujourd'hui placés face à des objets hybrides qui remettent en jeu, entre autres, les usages de la dramaticité, de la théâtralité, de la narrativité et de la plasticité.

Mais si les formes de la performance évoluent, certains invariants semblent se confirmer ; entre autres, le fait que, quelle que soit leur époque, « les artistes de la performance mettent en place des protocoles souvent très étudiés, en vue d'un effet escompté de perturbation radicale des représentations corporelles établies »³. Cette

2. Particulièrement **Roselee Goldberg**, *Performance art: desde el futurismo hasta el presente*, Barcelone, Destino, 2002; **Stéphanie Lemoine** et **Samira Ouardi**, *Artivisme. Art militant et activisme depuis les années 60*, Paris, Editions Alternatives, 2010; Richard Schechner, *Performance: expérimentation et théorie du théâtre aux USA*; édition d'Anne Cuisset et Marie Pecorari, sous la direction de Christian Biet, Montreuil, Editions Théâtrales, 2008 ; **Josette Féral**, *Théorie et pratique du théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, 2011.

3. Gérard Mayen, « Qu'est-ce que la performance ? », article en ligne : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/>, consulté 01/07/2016.

intention critique vis-à-vis des représentations du corps, qu'elles soient sociales ou artistiques, est précisément ce qui guide le travail de recherche-crédation réalisé par le groupe universitaire Pasarela de l'Université Francisco José de Caldas (Facultad de Artes ASAB) de Bogota, sous l'impulsion et la direction de la professeure Sonia Castillo Ballén, dont l'une des performances, intitulée *Conversación con mi sombra*, fait l'objet de cette étude succincte.

A travers cette performance, qui s'initie et se déploie dans un contexte social caractérisé par une présence multiple de la violence exercée sur les corps, et dans un contexte académique où les canons corporels continuent d'imposer le diktat des « Beaux-Arts » hérité de l'Occident classique, le groupe Pasarela déploie dans sa performance une pensée critique du corps qui incorpore – littéralement – sa dimension matérielle⁴.

Car c'est à même le corps que s'inscrivent des habitus perceptifs, des techniques acquises, des mises en conditions instituées, qui nouent l'intime et le politique, et qui traduisent, sinon produisent, un ordre établi des structures de pouvoir, d'obéissance, de production, de hiérarchisation, etc. C'est cela qu'il s'agit d'aller débusquer. Prise de risque physique et prise de risque intellectuelle se conjuguent et la première crée les conditions perturbatrices des cadres, favorisant l'exercice de la seconde.⁵

4. Les études en anthropologie regrettent précisément la difficulté à engager la dimension matérielle du corps dans les approches critiques traditionnelles, alors même que la discipline connaît depuis quelques années un intérêt très poussé pour les études sur le corps : « Fortement préoccupées par la dimension du symbolique, les recherches actuelles sur le corps se situent sur l'essentiel dans la continuité de quelques grands paradigmes fondateurs, par exemple celui de l'analyse « biopolitique » des relations de pouvoir (Fassin & Memmi, 2004), celui de l'affectivité et du sensible (Héritier & Xanthakou, 2004), celui de la production symbolique de l'ordre social (Godelier & Panoff, 1998), celui des représentations culturelles (Bianquis & al., 1997) ou celui de l'identité sociale (Bromberger & al., 2005). La tendance générale consiste encore trop fréquemment à se servir du corps pour parler d'autre chose ou à l'envisager comme une métaphore. Les anthropologues privilégient souvent des enjeux symboliques généraux ; ou bien l'étude du corps ouvre sur celle des systèmes de pensée, des ontologies ou des cosmogonies indigènes. Dans ces travaux, le corps se trouve morcelé, conduit vers d'autres dimensions et d'autres domaines. Polysémique, poussé vers l'abstraction ou naturalisé, il est trop rarement envisagé par les sciences sociales dans sa matérialité et dans sa réalité concrète. », Laurent-Sébastien Fournier et Gilles Raveneau, « Anthropologie des usages sociaux et culturels du corps », *Journal des anthropologues*, n° 112-113, 2008, pp. 9-22. Article en ligne, <https://jda.revues.org/661>.

5. Gérard Mayen, « Qu'est-ce que la performance ? », article en ligne : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/>, consulté 01/07/2016.

Et dans ce nœud qui attache l'intime au politique, se trouve ici particulièrement questionné le substrat des violences sociales, physiques, psychologiques et symboliques exercées sur les femmes. Le texte de la performance fourni par Sonia Castillo Ballén précise que: "las mujeres que participan en este proceso indagan, escudriñan y cuestionan sus propias existencias como mujeres, para desvelar de manera crítica modos de concepción, de valoración y de representación respecto de lo femenino, los cuales caracterizan desde el dolor, la experiencia de ser mujer aún hoy en ámbitos contemporáneos de la vida cotidiana"⁶.

S'agissant d'une performance, nous ne parlerons pas ici d'un objet d'étude (une œuvre d'art), mais bien d'un événement, dont la caractéristique majeure est de gommer l'opposition sujet/objet pour proposer un laboratoire expérimental reproduisant des situations quotidiennes partagé par les artistes et les spectateurs. « De modo que la esteticidad de la performance está dada, en gran parte, por lo que [en la traducción al español de la *Estética* de Erika Fischer-Lichte, la cual se inspira en el concepto de autopoiesis de los neurobiólogos que son Maturana y Varela⁷] aparece como 'bucle de retroalimentación autopoética' entre productores y espectadores"⁸.

Comme spectatrice ayant vécu la performance du groupe Pasarela (Bogotá, octobre 2015 et Toulouse, mars 2016),

comme femme et comme chercheuse, j'aimerais mettre en lumière, dans les lignes qui suivent, la manière dont la performance *Conversación con mi sombra* démontre combien il est pertinent d'envisager « las artes como metodologías políticas para la re-existencia »⁹.



Performer: Linna Rodríguez

Fotografía: Karen Díaz, Elsy Rodríguez

Performance "Conversación con mi sombra". Grupo Pasarela.

6. J'aimerais remercier ici Sonia Castillo Ballén de m'avoir aimablement fourni le texte de la performance pour cet article.

7. Francisco Varela et Humberto Maturana, *De máquinas y seres vivos: una teoría sobre la organización biológica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1973

8 Aldana Cal, "Transitemos la performance, Territorio teatral, n° 11, Mayo 2014, dossier 2. Performatividades, artículo n° 2, http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n11_2_03.html, consultado 18/06/2016.

9 "Conversación con mi sombra" reúne procesos de investigación-creación en performance, realizados por investigadoras colombianas, a partir de una comprensión de las artes como metodologías políticas para la re-existencia", texte de la performance.

1. Entrer dans un “tunnel de peau”

Participer à l'événement, c'est tout d'abord être invité, car: « la presentación de esta clase de “teatro del sentir” requiere la previa selección de público dispuesto desde el con-moverse a co-habitar y resolver la dramaticidad solidaria que la pieza le propone”¹⁰. Une fois invité, c'est se trouver en ligne dans un espace adjacent à celui où se déroulera la performance et se laisser bander les yeux, puis être introduit dans un « tunnel de peau » (c'est le titre de la première « action »). Du monde vers la nuit, un plasma visqueux de gestes et de mots vous accompagne : des mains bienveillantes vous fouillent le corps, des voix sucrées introduisent des phrases crues dans vos oreilles.

10. Texte de la performance.



Performer: Mary Andrade

Fotografía: Karen Díaz, Ely Rodríguez

Performance “Conversación con mi sombra”. Grupo Pasarela.

Performers M y R: (con voz muy baja que sisea y reclama, entre placer y temor, mientras se roza con las manos el cuerpo entero de cada participante; muchas manos que reciben cada persona con caricias) *Por qué no me escuchass... por qué no me siguesss...*

Performers C y N: (voz seductora con matiz de interrogación) *Papacito, ya las tengo más grandes...* (tomando las manos del público y llevándolas a sus propios senos)

Performers M y L: (voz burlona, con ironía que refiere el peso o el sobre peso; mientras tocan como midiendo el peso, distintas partes del cuerpo de los participantes que atraviesan el túnel) *Está como repuestica ¿no?...*

Performer G: (con voz de reclamo, al oído, lento, bajo): *Devuélveme mi cuerpo limpio... sano... pulcro...*

Performer (K): (con voz de quien cuenta un cuento infantil, como si... había una vez...; contraste entre este tono infantil y el horror que narra): *alguna vez tuve seis años y la vagina... húmeda... llena de semen...*

En pénétrant dans ce tunnel de chair humaine, accusant malgré lui la sensation d'un viol perpétré et subi à la fois, le participant sait qu'il entame une descente aux enfers, dont les stations sont explicitement annoncées sans qu'il puisse encore le savoir, mais qu'il va parcourir une à une au fil des « acciones » à venir. Dès lors, la performance s'apparente à une épreuve initiatique ; elle propose les conditions d'une recherche d'ordre psychique. Et c'est depuis cette mort symbolique, qui relie le participant aux catabases mythologiques, qu'une renaissance pourra avoir lieu, rendant possible un retour à la vie dans un état transformé. La pénétration violente mène donc à une régression, une involution utérine. Dans ce tunnel de chair, les performeuses sont des accoucheuses

à rebours. De la lumière vers la matrice, elles ouvrent un espace/temps à partir duquel tout pourra être réinventé : sa vie, son corps, sa sexualité, sa pudeur, son intégrité, les violences subies, acceptées, transmises.

D'emblée, donc, la performance artistique apparaît comme une sorte de maïeutique, imposant sa valeur métaperformative (la performance artistique a une valeur performative sur ceux qui la réalisent: performeurs et participants). En ce sens – et considérant avec Francisco Varela et Humberto Maturana que « *ce qui spécifie le vivant est qu'il s'autoproduit* »¹¹ –, on pourra dire que *la performance participe d'une forme d'autopoïèse, qui, par une expérience perceptive favorise une nouvelle co-émergence du moi et du monde – une renaissance, donc – dans un rapport profondément rénové.*

2. Les (én) actions

Dans cet espace/temps partagé, une vingtaine de participants sont assis au centre sur deux rangées se tournant le dos, « de tal manera que la pieza reclama la atención del público respecto del lugar y momento de aparición de cada acción ». Ces « acciones » sont au nombre de dix ; « énactions », pourrait-on dire en suivant Varela *et alii* tant elles ont vocation à « faire advenir » une connaissance nouvelle :

Nous proposons le terme d'énaction [de l'anglais *to enact*: susciter, faire advenir, faire émerger], dans le but de souligner la conviction croissante selon laquelle la cognition, loin d'être la représentation d'un monde prédonné, est l'avènement conjoint d'un monde et d'un esprit à partir de l'histoire des divers actions qu'accomplit un être dans le monde.¹²

11. Le concept d'autopoïèse apparaît dans l'article de Varela, Maturana y Uribe, "Autopoiesis: The organization of living systems, its characterization and a model", *Biosystems*, n° 5, 1974, pp. 187-196.

12. Varela, F. J., Thomson, E. & Rosch, E. (1993), L'inscription corporelle de l'esprit. Sciences Cognitives et expérience humaine, Paris, Seuil, 1993, p. 35. (Traduction française de : Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *The embodied mind: Cognitive science and human experience*, Cambridge, MIT Press, 1991.)

La première (én) action porte le titre éponyme de la performance elle-même : *Conversación con mi sombra*. Elle pose d'emblée le principe d'une confrontation entre un être et son ombre, qui s'inscrit dans la grande tradition du genre, depuis la mise en scène de la caverne platonicienne jusqu'au voyageur de Nietzsche¹³ en passant par toutes sortes de récits merveilleux, philosophiques ou psychologiques¹⁴ qui renvoient directement à l'archétype junguien de l'ombre¹⁵. Dans l'espace clos et noir de la performance, toujours avec le bandeau qui couvre les yeux des participants, l'ombre est tout d'abord interpellée, « con voz grave, alargando y en crescendo » :

Performer (S):

Sombrita, mi sombra amiga...
me interrogo en ti por lo vivido...
me escuchas tú mientras te miro
amiga muda de las que he sido
sientes tú conmigo lo que yo siento...?
O acaso me lloran hoy tus ojos ciegos?

Sombrita mía, mi sombra amiga
Sombra mía de lo vivido
amiga muda mía
Ríes tú conmigo cuando río?
Me interrogo en ti por lo vivido...
Dónde están hoy las otras pieles
que me he sido y puesto
esas que me he vestido y sufrido
contigo
a pesar de ti,
tú sin piel y sin huesos.

13. Friedrich Nietzsche, *Le Voyageur et son Ombre* (Humain, trop Humain, deuxième partie), traduit par Henri Albert, Edition numérique, Pierre Hidalgo, La Gaya Scienza, janvier 2012.

14. Entre autres, la légende de l'origine de la peinture comme absence de la présence ou présence de l'absence : absence du corps et présence de sa projection sont la base de la représentation occidentale.

15. Carl Gustav Jung, *Aïon : études sur la phénoménologie du Soi*, traduction par Etienne Perrot et Marie-Martine Louzier-Sahler, Paris, Albin Michel, 1983.

Dónde tu dolor y tus sentimientos
Tú, sin corazón y sin sombra?
sombra de mi dolor, mi deseo y mi melancolía
cómo cuidaré de ti cuando me haya ido?¹⁶

Dans la perspective junguienne, l'ombre ainsi apostrophée peut figurer ce que nous cachons aux autres et à nous-mêmes pour ressembler à un modèle idéal, dicté par les codes sociaux. Le chemin à rebours proposé par la performance est en ce sens un retour sur le vécu de chacun (« me interrogo en ti por lo vivido »), qui permettra le deuil de l'être antérieur et une renaissance à un moi authentique, éloigné des canons physiques et moraux incorporés malgré nous. Après cette interpellation initiale à valeur programmatique, du plus profond de l'obscurité pourra jaillir la lumière, créant un ballet de corps, d'ombres et de voix. Les bandeaux peuvent tomber.

Dans les « actions » suivantes, le motif de l'ombre est exploré à travers une esthétique du clair-obscur, obtenue par le maniement de projecteurs à main pour découper les ombres des performeurs sur les murs tout au long de la performance, dont les proportions changeantes suggèrent un rapport de forces instable entre les corps de chair et leurs ombres : entre tendresse et rejet, entre douceur et violence, un arrachement s'opère.

16. Texte de la performance.

Une à une, les « actions » reprennent les phrases susurrées à l'oreille des participants dans le tunnel de peau.

La troisième « action » (intitulée « Ensueño ») convoque en tout premier lieu le thème de l'érotisme, comme l'un des nœuds majeurs de l'affranchissement des femmes. Sur scène, une performeuse joue de l'ambiguïté : dans un jeu lascif entre elle et son ombre entre elle et le public, entre le public et son ombre, détournant les codes du genre érotique, elle investit, déconstruit et reconstruit tout à la fois son corps érotique. « Por qué no me escuchass... por qué no me siguess... » : l'adresse séductrice, reprise par le chœur des performeuses, jette le trouble, ouvrant la voie à l'action suivante, intitulée « Senos míos ». Dans celle-ci, au plus proche physiquement des participants, la performeuse brise l'image érotique de son ombre projetée pour accrocher graduellement des morceaux de viande crue à des crochets de boucher qu'elle porte sur ses seins : « ya las tengo más grandes... te gusta... esto era lo que querías... [...] ya las tengo más grandes ya soy un poco menos yo... ». Le diktat du canon plastique de la femme comme objet du désir d'autrui, qui implique une aliénation du corps et une dégradation de l'identité, est ici fustigé. Sans transition, l'action suivante (« Sombras brujas ») questionne l'image de soi à travers un jeu de silhouettes. Deux performeuses nues jouent en toute complicité avec leur ombre, sur fond de chanson populaire (*La bruja*, de Lila Downs), puis s'attaquent soudainement à leur ombre en lui lançant des morceaux de viande, reprenant une longue liste d'injures dégradantes qu'on imagine tout droit tirées du

Performer: Karen Díaz

Fotografía: Linna Rodríguez, Elsy Rodríguez

Performance "Conversación con mi sombra". Grupo Pasarela.



réel ; longue liste de violences faites aux femmes et qui inscrivent dans leur chair le mépris et la haine de soi. L'action se referme sur une scène douce et poétique où une performeuse urinant debout dans un pot entouré de pétales de fleurs expulse « la honte de ne pas être » : « Desde la fuerza enardecida de mis entrañas / fluye el mar indeleble de la vida / y desde allí, / desde lo más profundo de la mirada / expulso el dolor, la vergüenza de no ser... / para florecer, / para ser la «sombra que arrojaron las palabras», para transfigurarme en mujer viento, agua, tierra...».

Vient ensuite l'action « No me toques así », où, sous un voile, le corps paisible d'une performeuse se soulève peu à peu en un mouvement compulsif jusqu'à déchirer ce voile et jeter à la face des participants la chanson d'un viol: « Yo era una niña de seis años... / Y por qué... y por qué... / tú sombra sobre mí... / Y por qué... y por qué... me humedeces así... / ¡Tengo miedo! / ¡No me toques así!... / ¡Tengo miedo! / ¡Tu semen sobre mí! ».

Dans l'action suivante (« ¡Ay! ¡Se me va la yaya! »), sur un mode humoristique qui flirte avec le sarcasme, une performeuse vêtue à la façon d'un cabaret érotique, superpose la cadence d'un rapport sexuel à une succession de verbes touchant à ce que serait la vie ordinaire d'une femme asservie à sa vie de famille : « Gestar.../ Parir.../ Amar.../ Amamantar.../ Gritar.../ Cuidar.../ tirar.../ Gemir.../ Mamar.../ Cocinar.../ Alzar.../ Fornicar.../ Dar de comer.../ Dar de beber.../ Dar de mamar.../ Dar placer.../ Mamar y reír.../ Mamar y llorar.../ Llorar y gritar... [...] ».

La maternité est au centre de l'action suivante (« Arrullo »), où une performeuse, entourée d'un chœur de mères, berce un bébé en un geste suave qui finit par se transformer en une torture à force de répétition et d'accélération. Pour la neuvième action (« Llorona »), une présence masculine, entre domination et auto-flagellation, évoque la sexualité sadomasochiste. La scène, qui réactive le jeu direct entre les corps et leurs ombres, suggère la soumission et la douleur de la femme, très éprouvée.

Dans chacune de ces actions – rapidement évoquées ici –, des éléments sont agencés par les artistes, qui construisent ainsi une série d'objets complexes autour desquels s'instaure un dialogue, « dialogue tantôt silencieux et intérieur, tantôt bruyant, prenant parfois la forme d'un jeu, parfois celle d'une lutte à mort ; un questionnement incessant autour de la nature de l'objet d'art, de celle du spectateur et de celle de l'artiste »¹⁷.

3. Le non achèvement : «Palabras de carne»

De fait, le texte d'intention affirme que :

Si la tensión escénica está sostenida por relación entre los extremos teatrales de la puesta en escena y el público, esta pieza apunta a interrogar la actuación misma del público, en tanto agente expectante del dolor desnudado que exponen las mujeres, más desde un teatro basado en la evocación crítica para des encarnar lo vivido, y mucho menos desde un teatro de la representación.¹⁸

17. Joffrey Becker, "L'image réflexive du corps et la ritualité de la performance: la transformation ordinaire de l'artiste en objet", article en ligne, http://joffrey.becker.free.fr/pdf/performance_rite_becker.pdf, consulté le 02/07/2016.

18 Texte de la performance.



*Performer: Natalia Amaya. Fotografía: Linna Rodríguez, Karen Díaz
Performance "Conversación con mi sombra". Grupo Pasarela.*

C'est pourtant bien en utilisant les codes du spectacle théâtral de type aristotélicien – pour les détourner – que l'action intitulée « Palabras de carne » referme la performance. Traditionnellement, en effet, en fin de spectacle, la sortie de l'univers mimétique est marquée par la rupture des applaudissements, qui font basculer les éléments de la fiction dans la réalité de leur dimension phénoménologique. Ici, dans un premier temps, les performeuses lisent des textes relatifs à la condition des femmes, jouant sur les tonalités et le rythme de phrases qui passent de bouche en bouche. Un hurlement collectif constitue l'acmé de la scène et « las performers se giran y dan su rostro al público y comienzan a aplaudir a manera de cierre ». La rupture avec le spectacle classique intervient à partir du moment où les participants commencent à comprendre que les applaudissements auxquels ils participent, aussi bien pour saluer le travail artistique que pour soulager la tension qu'ils ont accumulée au cours de l'événement, ne fonctionnent pas comme la coupure attendue. Ils participent d'un dispositif de non-clôture, mais aussi comme un dispositif de renversement, puisque, endurance oblige, ce sont les performeurs qui finissent par applaudir les participants :

Cuando el público deja de aplaudir, las performers continúan sosteniendo la acción, de manera continua y repetitiva, hasta donde las fuerzas corporales y la intención emotiva de cada una se agota. Por lo general una o dos performers alcanzan el nivel de resistencia suficiente como para interpelar al público su papel de objetividad del espectador, y lo conmina a dejarse con-mover, es decir, a participar también de la acción, ya sea acompañando o reemplazando a alguna de las performers en la acción de aplaudir; o bien sea, deteniendo la acción de plauso de las performers con una abrazo o gesto liberador.¹⁹

L'applaudissement jusqu'à épuisement physique, outre qu'il peut être lu comme un hommage cynique à l'indifférence ordinaire des participants face à la violence multiple faite aux femmes – y compris celles qui ont porté la performance, puisque nous sommes en présence d'un travail artistique issu d'une démarche ethnographique²⁰ au plus proche du vécu des artistes-chercheurs –, intervient comme une revendication de la performance comme « clôture de la représentation » au sens artaudien, comme acte de présence qui néglige le logocentrisme au profit des mots de chair, et par conséquent, comme un acte politique. Le texte de Pasarela s'achève précisément sur cette intention: « Como acción política de cierre, el público es abandonado a su destino ».

19. Texte de la performance.

20. Le terme « ethnographie », qui apparaît dans le titre de la performance ("Etnografía dramaturgica de la performance Conversación con mi sombra") est ici employé dans son sens de méthode de recherche qui procède par immersion au cœur des pratiques sociales et culturelles afin d'en comprendre les réalités, en croisant l'expérimentation directe et ce dont témoignent les discours verbaux.

*Performer: Gillette Medellín. Fotografía: Linna Rodríguez, Karen Díaz
Performance "Conversación con mi sombra". Grupo Pasarela.*



Conclusion

Cette situation finale renvoie directement à la définition de l'autopoièse selon Erika Fischer-Lichte, pour qui « The autopoietic feedback loop transfers the spectators into a state which alienates them from their daily environment and its rules and norms without offering any guidelines for a reorientation. *Liminality therefore can provide a torturous or lustful experience for the spectators* »²¹. En affirmant dès le départ que les arts peuvent constituer une méthodologie politique pour ce qu'elle nomme la « ré-existence »²², la chercheuse et artiste Sonia Castillo Ballén fait le pari d'une re-naissance – individuelle et sociale – possible, à travers le renouveau des pratiques permettant l'accès à la connaissance, aussi bien dans le champ des sciences sociales que dans les sciences humaines et les arts. En ce sens, pour elle, la performance, avec ses différents langages esthétiques, comme les autres arts du corps en général :

Pueden constituir un ámbito crítico formativo fundamentado en el criterio de modos de relación respecto al cuerpo, al indagar, asumir y revelar el carácter sintiente de la condición corporal humana, a partir de las experiencias del cuerpo vivido personalmente, de los cuerpos sociales y colectivos y de un cuerpo histórico ancestral de humanidad.²³

Enfin, la performance comme paradigme critique renvoie le chercheur à sa propre condition sensible – surtout s'il a participé, comme ce fut mon cas, à la performance–, l'invitant à expérimenter de façon radicale un modèle complexe et à se situer, par exemple dans un article comme celui-ci, dans une intersubjectivité démonstrative. Jamais n'aura été aussi vraie la formule de Gregory Bateson : « la science ne prouve pas, elle éprouve »²⁴. Un tel positionnement constructiviste rappelle, avec Heinz Von Foerster, qu'en matière de science, il n'y pas d'objectivité, il n'y a que de la responsabilité. Le chercheur, le performeur et le participant sont condamnés à dialoguer avec leur ombre pour inventer la réalité...

21. Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, translation by Saskya Iris Jain, London and New-York, Routledge, 2008, p. 179.

22. Voir note 8.

23. Sonia Castillo Ballén, « El cuerpo sintiente de las artes del cuerpo una crítica corporal a la cultura académico-artística de la formación de artistas plásticos en Colombia », *Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas, Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas*, 2012. Article en ligne, <http://red.antropologiadelcuerpo.com/wp-content/uploads/Castillo-Ballen-Sonia-GT1.pdf>, consulté le 19/06/2016.

24 Gregory Bateson "Science probes, it does not prove", *Mind and Nature: A Necessary Unity*, New York, Dutton, 1979, p. 30.

Performer: Linna Rodríguez

Fotografía: Daeseung Park

Performance "Conversación con mi sombra". Grupo Pasarela.



Referencias

Bateson, Gregory, *Mind and Nature: A Necessary Unity*, New York, Dutton, 1979.

Becker, Joffrey, “L’image réflexive du corps et la ritualité de la performance: la transformation ordinaire de l’artiste en objet”, article en ligne, http://joffrey.becker.free.fr/pdf/performance_rite_becker.pdf, consultado 02/07/2016.

Cal, Aldana, “Transitemos la performance, Territorio teatral, n° 11, Mayo 2014, dossier 2. Performatividades, article n° 2, http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n11_2_03.html, consulté le 18/06/2016.

Castillo, Sonia, “El cuerpo sintiente de las artes del cuerpo una crítica corporal a la cultura académico-artística de la formación de artistas plásticos en Colombia”, *Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Cultura, Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas*, 2012. Article en ligne: <http://red.antropologiadelcuerpo.com/wp-content/uploads/Castillo-Ballen-Sonia-GT1.pdf>, consulté le 19/06/2016.

Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, traduction de Saskya Iris Jain, London and New-York, Routledge, 2008.

Fischer-Lichte, Erika, *Estética de lo performativo*, traducción de Diana González Martín, David Martínez Perucha, Madrid, Abada, 2011.

Feral, Josette, *Théorie et pratique du théâtre*, Montpellier, L’Entretemps, 2011.

Fournier, Laurent-Sébastien, RAVENEAU, Gilles, “Anthropologie des usages sociaux et culturels du corps”, *Journal des anthropologues*, n° 112-113, 2008, pp. 9-22, en línea, <https://jda.revues.org/661>, consulté le 20/06/2016. GOLDBERG, Roselee, *Performance art: desde el futurismo hasta el presente*, Barcelona, Destino, 2002.

Jung, Carl Gustav, Aion. *Contribuciones al simbolismo del sí-mismo*, *Obra Completa*, vol. 9/2, Madrid, Trotta, 2011.

Lemoine, Stéphanie, OUARDI, Samira, Artivisme. *Art militant et activisme depuis les années 60*, Paris, Editions Alternatives, 2010.

Mayen, Gérard, “Qu’est-ce que la performance ?”, article en ligne, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/>, consulté le 01/07/2016.

Nietzsche, Friedrich, *El caminante y su sombra (Humano, demasiado humano)*, Madrid, Edimat, 2003.

Schechner, Richard, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, édition de Anne Cuisset et Marie Pecorari, sous la direction de Christian Biet, Montreuil, Editions Théâtrales, 2008.

Varela, Francisco, Maturana, Humberto, *De máquinas y seres vivos: una teoría sobre la organización biológica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1973.

Varela, Francisco, Maturana Humberto, URIBE, Ricardo, “Autopoiesis: The organization of living systems, its characterization and a model”, *Biosystems*, n° 5, 1974, pp. 187-196.

Varela, Francisco, Thomson, Evan, Rosch, Eleanor, *L’inscription corporelle de l’esprit. Sciences Cognitives et expérience humaine*, Paris, Seuil, 1993. (Traduction française de Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *The embodied mind: Cognitive science and human experience*, Cambridge, MIT Press, 1991.)