

**readymade
narratives**
doc.

04

elisabeth lebovici



montehermoso

**El estatus del
argumento en la
videocreación
francesa reciente**

**Argudioaren statusa
Frantziako azken
bideo lanetan**

**The status of the
subject in recent
French video works**

El estatus del
argumento en la
videocreación
francesa reciente

Argumentaren statusa
Frantziako azken
bideo lanetan
The status of the
subject in recent
French video works

cast.

“Cuanto mayor ha sido el esfuerzo por contar una historia de una forma conveniente, con buenas palabras, sin malicia, en un tono confiado, más fácil resulta darle la vuelta, oscurecerla, leerla al revés (Madame de Ségur leída por Sade). Esta inversión, que es en realidad pura producción, aumenta magníficamente el placer del texto”. Roland Barthes, *Le plaisir du texte (El placer del texto)*, París, éditions du Seuil, 1973, p 44.

Le plaisir du texte (El placer del texto) se publicó en Francia hace 35 años. La exigencia de Barthes de introducir la escritura y la lectura en el ámbito del *deseo*, de la *combinación del placer* (“plaisir”) y el *goce* (“jouissance”) (¿acaso no hablaría más tarde de la “voix qui bande” (voz que empalma) a propósito del barítono Charles Panzera?), fue sin duda la más *loca* de las respuestas a las preguntas críticas del valor, el juicio, el palmarés, sobrepasando toda consideración socio-ideológica y haciendo vacilar incluso el rigor funcional del discurso semiótico y estructuralista. Bien es cierto que el terreno estaba abonado. *Le plaisir du texte* se publicó en Francia en un momento no sólo de reivindicación del placer con las luchas feministas y homosexuales, sino también de exposición del deseo. Deleuze y Guattari, en el *Anti-Œdipe (Anti-Edipo)*, publicado en 1972, habían comenzado a revolucionar el pensamiento. En contra de la idea de que el deseo sería concebido como una falta, hacen del inconsciente no un teatro, sino una fábrica, una máquina productora, una máquina de deseo.

Jacques Lacan consagró su seminario de 1972-73, *Encore et en corps*, a lo que él denomina como goce (“jouissance”) femenino: *“No hay más que ir a Roma a ver la estatua de Bernini para comprender inmediatamente que ella, Santa Teresa, goza, no hay ninguna duda. ¿Y por qué goza? Está claro que el testimonio esencial de los místicos es justamente decir que ellos sienten, pero que no saben nada sobre eso. Estos flechazos místicos no son habladorías ni verborrea, son, en realidad, lo mejor que podemos leer”.*

***Le plaisir du texte* se publicó en Francia en un momento no sólo de reivindicación del placer, las luchas feministas y homosexuales, sino también de exposición del deseo.**

Como consecuencia de los movimientos revolucionarios contra los que se rebelan, como crítica al conformismo sexual y la falocracia, las mujeres se orientaron a la acción colectiva a partir de 1970, reclamando el uso libre de su cuerpo. Después del feminismo, se constituyó el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR) contra la normalidad social y sexual. El FHAR hace eclosionar la « locura » (folle) reivindicativa, tanto en el plano de la sexualidad como del género. El colectivo de Gazolines impulsa esta lógica en un registro situacionista, utilizando los recursos del transgénero.

La locura (folie), motor del dispositivo foucaultiano, ocupa el centro mismo de toda preocupación revolucionaria relativa a deconstruir las normas sociales del sexo. Roland Barthes en “Le plaisir du texte” aplica esta locura al texto; a todo tipo de textos, desbordando la cesura entre el relato clásico más banal y el de la modernidad más explosiva. Se trata, en efecto, de: “hacer del texto un objeto de placer como los demás, tanto para (...) hacer coincidir en él el catálogo personal de nuestras sensualidades, como para abrir en él la brecha del goce, de la gran pérdida subjetiva, identificando este texto en los momentos más puros de la perversión, en sus lugares clandestinos (...). El placer del texto se dirige precisamente contra la separación del texto”. 1

Volvamos al sexo.

Readymade narratives es una selección de vídeos contemporáneos producidos por artistas vivas, que se han

1 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, éditions du Seuil, 1973.

Las narraciones “twistéas” (“distorsionadas” acentúan la diferencia, sino la *cercanía* o el *p*

marchado de Francia o que permanecen en este país (no se trata, evidentemente, de identidad y esta agrupación es a la vez arbitraria y anecdótica: el nexo subyacente es que me gustan). Estos vídeos se articulan alrededor de textos; incluso cuando carecen de palabras, como los de Brice Dellsperger, Rebecca Bournigault, Marie Legros o ruinsproduction... Porque todos tienen pre-textos. Se diseñan a partir de textos ya escritos, hablados, dichos, que ellos citan y recitan, arañan, vuelcan, invierten, escrutan y pervierten (por citar el barbarismo de Cerith Wyn Evans: *Inverse, Reverse, Perverse* (*Inverso, Reverso, Perverso*); textos que ellos vuelven, literalmente, *locos*. Ya se trate de *found footage* (metraje encontrado), de un diálogo sexista, de un cuento de hadas, de un intercambio erótico, de una presentación del género, estos elementos *readymade*, reescritos con una duración al límite de lo insostenible en unas ocasiones, y en otras reducidos a un breve bucle, tienen que ver con un resurgir del relato y con una reescritura de la diferencia sexual.

Así, la obsesión del *remake*, entendido en las películas de Brice Dellsperger, como un travestimiento, no de una persona sino de un papel, es decir, de un texto. Travestimiento “en segundo grado”, en cierto modo: si todos los papeles son representados, en sus películas, por un solo personaje, estos *remakes* niegan, entonces, la barrera de separación que denominamos diferencia sexual. Las narraciones “twistéas” (“distorsionadas”) de Dellsperger no acentúan la diferencia, sino la *cercanía* o el *parecido* de los sexos.

“Una diferencia no es más que (...) una manera, entre las otras posibles, de interpretar, de tratar la relación

as”) de Dellsperger no el parecido de los sexos.

y lógicamente los desajustes entre las cosas observadas”, escribe la psicoanalista Sabine Prokhoris ². ¿Por qué no preferir otros modos de relación? ¿El parecido, la cercanía? A la cuestión del orden sexual como base y como separación, podemos asociar asimismo otras figuras plausibles, a las que hay que volver una y otra vez siempre que hablemos de ficción y arte. Al menos, si consideramos seriamente que forma parte del arte, el asunto de la redistribución permanente de las fronteras: “*hay tan poca diferencia entre un hombre y una mujer*”, como afirmó Samuel Beckett ³.

Sustituir la supremacía de la separación en la obra, por ejemplo en la definición lingüística del signo (Significante/Significado), la “tan poca diferencia”: esa es una de las apuestas de esta exposición, como de otras anteriores. Tomar en serio el desmoronamiento de los grandes relatos de la obra en las nociones de copia, duplicado, *remake* o reinterpretación, quizá permita sencillamente entender lo que se había dicho por medio de la relación o la *resonancia*. Igualmente, a esta “tan poca diferencia” se debe el que la utilización del *found footage* construya, a mi parecer, un relato que busca su fluidez y sus escenas en la cercanía de una imagen a otra, de un plano a otro.

Podemos formular aquí la hipótesis de que estos trabajos, sin presentar rasgos formales o narrativos comunes, son representaciones actuales, no de la negación de la diferencia, sino más bien de la extrañeza de la semejanza.

Freud suponía que no existía otra traducción “*en varias lenguas modernas*” que la de “*casa encantada*” para

² Sabine Prokhoris, *Le sexe prescrit, la différence sexuelle en question*, Paris, Aubier, 2000, p.146.

³ Samuel Beckett, *Malone Meurt*, Paris, Minuit, 1995, p.10.

hacer referencia a la palabra *Das Unheimliche*, aquella *Inquietante Extrañeza* que él teorizó en su momento ⁴. Inquietante: porque la extrañeza atañe, en este término *Unheimliche*, a la casa, al interior, a este yo, cuya intimidad perturba. Es lo menos que se puede desear para esta propuesta que tiene lugar en el Centro Cultural Montehermoso de Vitoria, esta extraña casa del arte.

Elisabeth Lebovici

⁴ Sigmund Freud, "*Das Unheimliche*" (1919). En francés: "*L'inquiétante Etrangeté*", en *Essais de Psychanalyse Appliquée*, 1933, Paris, Gallimard, "Idées", p.195. La primera cuarta parte del artículo se consagra a la multiplicidad de significados y traducciones posibles o imposibles de la palabra "Unheimliche".

**obras
en
exposi-
ción**

alice anderson

“blue beard” (2007)

duración: 12’

Blue Beard (Barba Azul), de Alice Anderson, toma prestado el título del cuento de Charles Perrault e invierte su género. Barba Azul es una mujer presentada, del mismo modo que otros personajes de la autora, como personalidades “poderosas, decididas, nunca pasivas y a veces violentas”, afirma ella misma. El parecido, también aquí, actúa en contra de las normas: si Barba Azul, sola en su palacio, se queda pasmada ante un joven espléndido acompañado de su madre, el joven es interpretado por una chica, con el fin de reservar, en la escena, un lugar para todo tipo de géneros sin que sea obligatoriamente cuestión de diferencia de sexos. Además, el niño está ligado a su madre por un hilo, que parece más un resto inconcluso del parto (que termina tradicionalmente al cortar el cordón umbilical) que un lazo añadido, afirmado tras el nacimiento. El exceso de curiosidad, que el cuento de Perrault manifiesta como el principio del fin, es decir, el punto de partida de un desencadenamiento de violencia conyugal (y de su castigo), provoca aquí, en la versión revisada por Anderson, un corte del lazo maternal, lo que no es nada cuando se exige una explicación freudiana de los cuentos de hadas.

rebecca bournigault

“lake” (2006)

~~duración:~~ 29’ 16”

La cuestión del lazo o, mejor aún, de un lazo que se tensa, se afloja y se vuelve a tensar entre dos cuerpos que caminan en paralelo, es el tema central de Rebecca Bournigault en *Lake* (*Lago*). Un hombre y una mujer caminan, uno al lado de otro, uno delante del otro, uno detrás del otro, una marcha que se prolonga durante casi media hora, con un ritmo marcado por los tacones de sus zapatos rojos. ¿Este viaje en pareja, hasta dónde les lleva? Nunca se detienen, nunca se tocan y la intimidad de su distancia elástica conduce su marcha decidida. Esta marcha infatigable atraviesa paisajes, ciudades, bosques, días y noches. Construye el hilo de un punto de encuentro hipnótico, que la exposición “en bucle” del vídeo se encarga de renovar y acentuar. Los personajes no se hablan. Se mantienen a una distancia que es su lazo y no hay nada que lo anule, ni siquiera su desaparición. Se hace aquí un guiño al “land art” fatal: ¿Acaso no se mató Robert Smithson en un accidente de avión al quemarse las alas durante la filmación sobre el Lago Salado, el Salt Lake?

béatrice cussol

“pénétrations” (2007)
duración: 31’ 58”

En sus textos, sus dibujos, sus frescos y sus vídeos, que utilizan la imagen y el lenguaje en contra del uso naturalista, Béatrice Cussol escapa igualmente de la diferencia: sus personajes, exclusivamente femeninos, “incluso cuando tienen polla”, como ella misma dice, son como células. En su serie de relatos organizados a partir de readymades cinematográficos, titulada ***Pénétrations*** (Penetraciones), pone a prueba un título habitual en el cine pornográfico para fijar la mirada en una relación “puramente” escópica hasta el vértigo y la angustia: cuanto más entramos, menos estamos en el interior.

cécile proust / jacques hoepffner

**“femmeusesaction #18, les
femmes ont du mal à tenir la
distance” (2007)
duración: 6’ 10”**

Cécile Proust repite palabra por palabra la conversación sostenida por tres personas del mundo del arte contemporáneo en Francia, los artistas Jean-Marc Bustamante y Xavier Veilhan, y Christine Macel, conservadora contemporánea del Museo Nacional de Arte Moderno. Ataviados con tres pelucas de diferente color para poder reconocer a los interlocutores, identificados en una pancarta sostenida por el artista, la actriz extrae este diálogo de un libro dedicado a Bustamante en 2005. Bustamante: *“Sí, el hombre necesita conquistar territorios, la mujer encuentra su territorio y se queda en él; mientras que las mujeres buscan a un solo hombre, un hombre desea a todas las mujeres”*. En esta conversación, el artista masculino estaría poseído por el deseo de conquista, el gasto de energía, la invención permanente y la artista femenina padecería “du mal à tenir la distance” (el dolor de mantener la distancia), como lo denomina Christine Macel, convencida de lo mismo que sus dos interlocutores cuando dice que *“pocas mujeres llegan a superar los diez años”*. El resultado es catártico.

ruinsproduction/ raphaël vincent

“ruinsproduction” (2004-2006)
duración: 23’

“Ruins production”, la noción de producción de ruinas como producción colectiva asocia, en efecto, el trabajo de Raphaël Vincent con una obra en equipo elaborada y vivida entre habitantes de las mismas viviendas de okupas *queer* de Zürich y Londres. Esta internacional de okupas *queer* se planteaba alrededor de los años 1990-2000 como una alternativa. El trabajo de **ruinsproduction** consiste en cuestionar el vínculo entre “performance” y “performance de género” que confunden, en ocasiones, algunas lecturas. Así pues, el autor colectivo es, de algún modo, la máquina deseante y los lugares sitiados por los miembros del piso okupa, que viven y trabajan a la vez, podríamos decir, en la instalación de una coreografía de la vida cotidiana. Quizá se deba a la desidentificación social de estos lugares de vida, en efecto, el hecho de que los sujetos se desvinculen de una identidad estable, del “I am this” (Yo soy esto) o “I am not that” (Yo no soy aquello), por un “I believed myself to be this, and now I no longer believe” (Yo creía que era esto, y ahora ya no lo creo): las subjetividades destruyen la identidad más que la fomentan sin presentarse tampoco como lo que ellos o ellas querrían ver “suceder”.

marie legros

“blondie, c’est toi qui comptes”
(1997)

~~duración: 4’~~

En 1974, el psicoanalista Didier Anzieu escribía ⁵: “Con el término Yo-Piel, designo una figuración de la que se sirve el Yo del niño en el curso de las fases precoces de su desarrollo para representarse a sí mismo, como Yo que contiene los contenidos psíquicos, a partir de su experiencia de la superficie del cuerpo”. Las primeras representaciones psíquicas son, así pues, a la vez las de una textura, de una huella entre dos cuerpos y una interfaz entre el interior y el exterior, donde el niño se siente contenido en una envoltura que le unifica y le representa. Parece que es esta envoltura corporal y relacional la que Marie Legros busca recorrer en **Blondie, c’est toi qui comptes**, (Blondie, eres tú quien importa). La imagen, inicialmente fija en primer plano sobre el punto de un jersey de lana sintética, oscila después entre el busto y el rostro de una mujer acostada, mientras escuchamos el ruido de una respiración que parece artificial. Visto por debajo, este rostro con peluca, con la boca entreabierta, se opone a todo intento de relación lisa en la cara. En el movimiento de péndulo entre el busto y el rostro, se diría que la mirada alisa el cuerpo para imprimirlo mejor.

5 Didier Anzieu, “Le Moi-Peau”, 1974, artículo de la *Nouvelle Revue de Psychanalyse* reeditado en *Le Moi Peau*, Paris Dunod 1985.

brice dellsperger

“body double 23” (2007)
duración: 4’ 53”

La presentación de la “mujer marcada” en ***Body double 23*** (*Black Dahlia*) de Brice Dellsperger retoma la historia de Elizabeth Short, aspirante a actriz de Hollywood, cuyo cadáver, seccionado como una marioneta desarticulada, con la boca cortada de oreja a oreja, fue descubierto el 15 de enero de 1947. James Ellroy, Steve Hodel y Brian de Palma, y quizá también Man Ray y Marcel Duchamp, han contado ya esta historia. Como en los demás *re-make* de esta serie iniciada en 1995 y cuyo título, *Body Double*, hace referencia a la filmografía de Brian de Palma, Dellsperger retoma los procesos de desdoblamiento y voyeurismo que este realizador utiliza en cada una de sus películas. Se apropia de todos los papeles, o los confía todos a uno solo, único y doble. Sobre un fondo de recorte del cuerpo y sus orificios, la “mascarada de la feminidad”, según el célebre artículo de Joan Riviere ⁶, *Body Double 23* realiza una inversión de perspectiva para ver la mutación corporal como una forma de definición del ser corporal.

⁶ Joan Riviere, “Womanliness as a Masquerade” (1929). En francés: “La féminité en tant que mascarade”, en “*Féminité Mascarade. Études psychanalytiques*” réunies par M. -C. Hamon, Paris, Le Seuil, 1994.

takako yabuki

“japon, un pays lointain” (2004)

~~duración:~~ 20’

En el trabajo de Takako Yabuki, existe también algo de cuento o de parábola, aunque la aventura de esta joven japonesa, que adopta a un maniquí como compañero, asuma con total tranquilidad la forma de un documental. En efecto, esta mujer interrogada por una voz en off deja asomar el contexto de numerosos conflictos familiares y relata la intensidad de la relación amorosa, cuya ruptura le incita a (o, más bien, le permite) comprarse a un chico de compañía, un maniquí rígido al que viste, da de comer, con el que pasea y duerme, elevado al status de consolador y tan inanimado como la materia de la que está hecho. *Bodies that matter* (Cuerpos que importan), como dice Judith Butler, los cuerpos que cuentan para usted, cuentan a veces historias distintas de las de la especie. El cuerpo que ha dejado de ser una realidad estable se ofrece como cuerpo para la transformación: la imitación caracteriza aquí la ausencia de interioridad del sujeto en imágenes mentales del cuerpo y produce una incertidumbre que la proyección en la transformación espera hacer desaparecer.

elisabeth lebovici

se doctoró en Estética tras sus estudios de Historia del Arte y Filosofía. Estudió también en el Whitney Museum Independant Study Program, de Nueva York.

Ha trabajado como periodista en la sección cultural del periódico *Libération* entre 1991 y 2006. Colabora con numerosas revistas, catálogos y obras de otros artistas. Presenta un podcast periódico en la página web del Palais de Tokyo: *les fraises sont dans leur jus* (las fresas están en su jugo). Ha dirigido una obra sobre *L'Intime* (Lo íntimo) y es coautora, junto con Catherine Gonnard, de *Femmes Artistes/ Artistes Femmes, Paris, de 1880 à nos jours* (Mujeres Artistas/Artistas Mujeres, París, de 1880 a nuestros días), publicado por Editions Hazan (París, 2007). Presidenta del Festival Internacional de Cine Gay y Lésbico de París (1994-1996), Elisabeth Lebovici ha colaborado en la organización de *Beau comme un Camion* (Hermoso como un camión), durante el *Orgullo Gay y Lésbico* (París, 1997) y ha participado en las exposiciones *Xn 99 y 00* del Espace des Arts de Châlon sur Saône. Co-dirige un seminario periódico en la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS, Escuela de Estudios Superiores de Ciencias Sociales) de París, titulado *Something You Should Know* (Algo que deberías saber). Es comisaria, junto con Caroline Bourgeois, de la exposición *L'Argent* (El dinero) en el FRAC Ile de France/ Plateau, en París (18 de junio - 17 de agosto de 2008).

eusk.

“Istoria bat kontatzeko manera zenbat eta egokiagoa izan, txintxoagoa, maleziarik gabekoa, doinu melatu batez, hainbat eta uzkaillzen, belzten eta ifrentzuz irakurtzen errazagoa izango da (Sade Madame de Ségur irakurtzen). Uzkaillze hori ekoizpen hutsa da, eta testuaren plazera aparteko moduan zabaltzen du”. Roland Barthes, *Le plaisir du texte (El placer del texto)*, Paris, éditions du Seuil, 1973, 44. or.

Le plaisir du texte (“Testuaren plazera”) Frantzian orain dela 35 urte kaleratu zen. Barthes-en exigentzia, idazketa eta irakurketa desiraren eremuan sartzea, alegia, plazera eta gozamenaren dragan (bera, hain zuzen, geroxeago “lotu egiten duen” ahotsari buruz mintzatu zen, Charles Panzera baritonoa zela-eta) balore, judizio eta merezimenduen gai kritikoei egindako erantzunik zoroena zen, zalantzarik gabe, kontsiderazio sozio-ideologiko oroz haraindian baitzegoen, eta diskurtso semiotiko edo estrukturalisten zorrotasuna ere kolokan jartzen baitzuen. Egia da giroa oso aproposa zela. *Le plaisir du texte* une handios batean argitaratua izan zen, feministen nahiz homosexualen borrokak plazeraren eskabideagatik ez ezik plazeraren erakusketagatik beragatik ere. 1972an ateratako *l’Anti-Œdipe* izeneko lanean Deleuze eta Guattari pentsaera iraultzen hasiak ziren. Desira gabezia delako ideiarri kontra eginez, azpikontzientea antzoki gabe usin bilakatzen dute, ekoizteko makina bat, desirazko makina bat.

Are gehiago, Jacques Lacan-ek 1972-1973ko bere mintegia berak deitutako gozamen femeninoari eskaini zion: *“Erromara joan baino ez duzue, Berniniren estatua ikustera: berehala ulertuko duzue hark, Santa Teresak, gozatu egiten duela. Eta zertaz gozatzen da? Argi dago mistikoen oinarritzko testigantza hauxe dela, sentitzen egiten dutela, baina ez dakitela zertan datzan. Mistikoen otoiz moduko horiek ez dira erretorika hutsa, ez ele-meleak, azken buruan hobekien esan ahal den gauza bakarra”.*

***Le plaisir du texte* une handios batean argitaratua izan zen, feministen nahiz homosexualen borrokak plazeraren eskabideagatik ez ezik plazeraren erakusketagatik beragatik ere.**

Mugimendu iraultzaileen ondoren –haien kontra matxinatuz ziren, konformismo sexuala eta falokrazia kritikatzeko– 1970etik aurrera emakumeak ekintza kolektiboan aurkitu izan dira, euren gorputzaren erabilera askea eskatzen zutela. Feminismoaren arrastoan, Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire (FHAR: Ekintza Iraultzailerako Fronte Homosexuala) eratu zen, “normaltasun” sexual eta sozialaren aurka. FHARK protestatzeko “eromena” sortu zuen, sexualitatearen eta generoaren mailetan aldi berean. *Gasolinen* taldeak logika hori testuinguru situazionista batean kokatu zuen, genero-artekotasunaren baliabideak erabilia.

Eromena (*folie*), gailu foucaldarraren ardatza izanik, edozein erantzukizun iraultzailearen bihotzean dago, eta beraren helburua sexuaren gizarte-arauak eraistea da. *Le plaisir du texte* lanean Barthes-ek eromen hori testuraino hedatzen du; testu mota orotaraino, kontaketa klasiko arruntenaren eta modernotasun apurtzaileen arteko mugak hautsita. Izan ere: “*testua besteak bezalako plazerezko objektu bilakatzea, izan (...) gure atseginen katalogo pertsonala bere gain hartzera behartuz, izan gozamenaren arrakala, galera subjektibo handiarena, testuaren bidez urratuz, izan, testu hori galbide aratzenekin eta haien toki debekatuenekin berdinduz (...) Testuaren plazeraren helburua testuaren aldentzearen aurka dago, hain zuzen*”. ¹

Sexura itzul gaitzen.

Readymade narratives gaur egungo bideoen erakusketa bat da; Frantzia bizi diren artistek ekoiztu dituzte, edo handik ihes egin dutenek, edo bizi izan direnek (kontua

¹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, éditions du Seuil, 1973.

Dellsperge-ren kontakizun bihurrituek ezberdintasuna edo antzekotasuna azpimarratzen

ez da herritartasuna, noski, eta bilketa hori aldi berean arbitrarioa eta anekdotikoa da: azpian datzan elkar puntua nire gustukoak direla da). Bideook testuak artikulatzen dituzte; hitzik ez badago ere, eta halaxe gertatzen da Brice Dellsperger, Rebecca Bournigault eta Marie Legros-en lanetan, edo *ruinsproductions* izenekoan. Izan ere, guztiek aurre-testu bana daukate. Dagoeneko idatzita, edo esanda edo kontakuta dauden testuetatik sortu dira, eta testuok errezitatu, harramazkatu, uzkaile, irauli, aztertu eta okerbideratu egiten dituzte (Cerith Wyn Evans-en barbarismoa lapurtuz: *(Inverse, Reverse, Perverse)*); testuak literalki ero bihurtzen dituzte. Izan daitezke *found footage* bat, elkarrizketa sexista bat, maitagarrien ipuin bat, trukaketa erotikoa bat edo genero performance bat; *readymade* edo birziklapen elementu horiek aldi berean mugagabea eta ia jasanezina den iraupen batez berridatziak, batzuetan kiribil labur batan bilduak, kontakizunaren berpizkundearekin lotuta daude, baita sexu-berdintasunaren berridazketa batekin ere.

Halatan, *remake*-arekiko obsesioa Brice Dellsperger-ren filmetan trabestitze baten moduan ulertzen da: ez pertsona batena, baizik eta rol batena, hots, testu batena. “Bigarren maila”ko trabestitzea, nolabait esateko: haren film guztietan pertsonaia bakar batek rol guztiak jokatzen dituenez, orduan *remake* horiek sexu-berdintasuna deritzon banaketa-muga gezurtatzen dute. Dellsperge-ren kontakizun bihurrituek ezberdintasuna ez, baina sexuen *hurbiltasuna* edo antzekotasuna azpimarratzen dute.

“Ezberdintasun bat ez da edozein gauza (...) baizik eta balizko modu guztien artean begiratutako gauzen arteko desfasearen erlazioa interpretatzeko, tratatzeko eta

berdintasuna ez, baina zpimarratzen dute.

azken buruan bortxatzeko beste modu bat”, idatzi zuen Sabine Prokhoris ² psikoanalistak. Zergatik ez eman lehenetasuna beste erlazio moduei? Antzekotasunari, hurbiltasunari? Oinarria eta banaketa den aldetik, ordena sexuala zalantzan jartze horri beste irudi posible batzuk ere lotu ahal zaizkio, eta haietara itzuli behar da etengabe fikzioz eta artez hitz egiten denean. Bai, behintzat, hurrengoa aintzat hartzen bada: artean, mugen etengabeko berrikuste bat denez, *“hain txikia da gizon eta emakume baten arteko diferentzia”*, Samuel Beckett-ek ³ idatzi zuen bezala.

Lanaren banaketaren nagusigoa ordezkatzeara, esate baterako, zeinuaren definizio linguistikoan (Adierazlea/Adierazia), *“hain txikia da diferentzia”* hori: horixe da erakusketa honek egindako apustua, eta lehenago beste askok ere. Kontaketa handien erraustea benaz hartzeak kopia, bikoizte, *remake* edo eguneratze nozioetan agian esan den hura aditzea ahalbidetuko luke, erlazioaren edo *oihartzunaren* bidez. Izan ere, nire irudikoz, *“hain txikia da diferentzia”* horri esker *found footagek* kontakizun bat eraiki ahal du, irudi edo plano baten beste batekiko hurbiltasunean bere jariora eta kolpeak bilatzen dituen.

Hemen hipotesi hau adierazi dezakegu, nahiz eta lan horiek elkarrekiko antzeko ezaugarri formal edo narratibo komunik ez izan, gaur egungo irudikapenak direla, ez ezberdintasunarenak, baizik eta gutxi-asko antzekotasunaren arrotasunarenak.

Freud-ek onartzen zuenez, *“hizkuntza garaikide anitzetan”* *Das Unheimliche* hitza ezin da itzuli, *“etxe sarritan bisitatua”* esamoldez ez bada: *Das Unheimliche*, garai

² Sabine Prokhoris, *Le sexe prescrit, la différence sexuelle en question*, Paris, Aubier, 2000.146. Or.

³ Samuel Beckett, *Malone Meurt*, Paris, Minuit, 1995, 10. or.

hartan bera teorizatzen ari zen *arroztasun kezkarri hura* ⁴. Kezkagarria: *Unheimliche* hitzean arroztasunak etxearekin, barrukoarekin, nire buru honekin lotuta baitago, eta hor etxekotasuna nahasten du. Hori da, gutxienez, Gasteizko Montehermoso Kulturenean, arteen etxe bitxi honetan, tokia aurkitu den proposamen honetaz desiratu ahal dena.

Elisabeth Lebovici

4 Sigmund Freud, "Das Unheimliche" (1919). Frantsesez: "L'inquiétante Etrangeté", *Essais de Psychanalyse Appliquée*, 1933, Paris, Gallimard, "Idées", 195. or. Artikuluaren lehen laurdena esanahien aniztasunari eta "Umheimliche" hitzaren itzulpen posibleei zein ezinezko itzulpenei eskainita dago.

**erakus-
ketarako
aukera-
tutako
lanak**

alice anderson

“blue beard” (2007)

~~iraupona:~~ 12’

Alice Andersonen *Blue Beard* bideoak Charles Perrault-en ipuinetik hartzen du titulua, baina generoa trukutzen dio. Bizar Urdina emakumea da, Alice Andersonen beste pertsonaien antzera aurkeztua: pertsonak “boteretsuak, deliberatuak, inoiz ez pasiboak eta batzuetan bortitzak”, artistak berak dioenez. Hemen ere, antzekotasuna arauen kontra aritzen da: Blue Bard, bere jauregian bakarrik bizi dena, txundituta geratzen da amak lagunduta dago mutil zoragarri baten aurrean, baina neskatila batek egiten du gizon gaztearena, genero mota guztiei toki bat gordetzen zaiela, sexuen artean halabeharrez desberdindu behar izan gabe. Bestalde, mutikoa amari hari batez lotuta dago; erditzearen hondar burutu gabe bat izan beharrean (hura normalean zilborrestea ebakitzean eteten da) erantsitako lotura bat dela ematen du, jaiotzaren ondoren indartua berau. Gehiegizko jakin-minak, nahiz eta Perrault-en ipuinean bukaeraren hasiera baten moduan azaltzen den, hots, ezkontidearen bortizkeriaren pizgarriaren moduan (eta haren zigorrarena), hemen, Andersonen bertsio gaurkotuan, amarekiko lotura etetea dakar, baina horrek maitagarrien ipuinei ez die inola ere azalpen freudtar bat eskatzen.

rebecca bournigault

“lake” (2006)

iraupena: 29’ 16”

Loturaren auzia, edo hobeto esanda, zabaltzen, uzkur-tzen eta berriro zabaltzen den loturarena, paretik dabil-tzan bi gorputzen artean, Rebecca Bournigaultek **Laken** darabilen gaia da. Gizon eta emazte bat elkarren ondoan dabil-tza, bata bestearen aurretik, bata bestearen atzetik, gutxi gorabehera ordu erdi irauten duen ibilaldi batean, txapin gorrien takoiek ateratako karraskaren erritmoaz. Biko bidaia honetan, noraino jarraitu behar zaie? Ez dira inoiz gelditzen, ez dute inoiz elkar ukitzen, eta haien ar-teko alde elastikoaren intimitateak beraien ibilera delibe-ratua gidatzen du. Ibilera nekaezin horrek paisaia, hiri, oihan, egun eta gauak zeharkatzen ditu. Hitzordu hipno-tiko baten haria eraikitzen du, bideoren “kiribil” antzerako erakusketak berrizkatzen eta azpimarratzen duena. Bi pertsonaiak ez dira elkarrekin behin mintzatzen. Lotura-tzat daukaten urruntasun batean kokatuta daude; ezek ez du urruntasun hori ezdeustatzen, ezta haien desager-penak ere. Hemen “land art” zorigaiztokoa delakoa biltze puntu bat da: Robert Smithson ez zen hil hegazkin-istripu batean bere hegadak erre zituenean Laku Gaziaren gai-netik –Salt Laken- filmatzen ari zela?

béatrice cussol

“pénétrations” (2007)

~~iraupena:~~ 31’ 58”

Bere testu, marrazki, fresko eta bideoetan Béatrice Cussolek usadio naturalaren kontrako hizkera darabil. Era berean, Cussolek diferentziatik ihes egiten du: beraren pertsonaiak, beti ere femeninoak direnak, “batzuetan zakila daukaten arren”, berak esaten duen bezala, zelulen modukoak dira. *Pénétrations* izeneko zinemaren ready-made inguruan antolatutako kontakizun sortan saiopean sartzen du zinema pornografikoaren ohiko izenburu bat, begirada erlazio eskopiko “hutsean” sartzeko, zorabio eta larritasuneraino: zenbat eta barrurago sartu, gero eta kanpago egoten da.

cécile proust / jacques hoepffner

**“femmeusesaction #18, les
femmes ont du mal à tenir la
distance” (2007)
iraupona: 6’ 10”**

Cécile Proust-ek hitzez hitz errepikatzen du Frantziako arte garaikidearen inguruko hiru pertsonaiak edukitako elkarrizketa: Jean-Marc Bustamante eta Xavier Veilhan artistak eta Christine Macel, Arte Garaikidearen Museo Nazionalaren kontserbatzailea. Artistak hiru ileorde daramatza solaskide bakoitza identifikatzeko, baita bakoitzaren izena daukan kartel bana, eta elkarrizketa Bustamanteri eskainitako 2005eko liburu batetik hartu du: *“Bai, gizonak lurraldeak menperatzeko beharra dauka; emakumeak, aldiz, bere lurraldea aurkitzen du eta bertan gelditzen da; emakumeek gizon baten bila dabilta, baina gizon batek emakume guztiak nahi ditu”*. Elkarrizketa honetan, gizona menperatzeko desirak, energien xahuketak, etengabe asmatu beharrak hartuta dago; emakumeak, oster, ez du ia onartuko “distantzia gorde beharra”, Christine Macel-ek adierazten duenez, bera bere solaskideak bezain sinetsita baitago *“emakume gutxiak hamar urtetik gora ailegatzea lortzen duela”* esaten duenean. Performance katartikoa da.

ruinsproduction/ raphaël vincent

“ruinsproduction” (2004-2006)
~~iraupena:~~ 23’

“Ruins production”, hondakinak sortzeko nozioak, nozio kolektiboa den aldetik, Raphaël Vincent-en lana elkarlanean lan batekin lotzen du, zeina egina eta bizitua izan zen queer etxe baten okupatuen biztanleen artean, hasieran Zurichen eta gero Londresen. 1990-2000 inguruko urteetan queer etxe okupatuen internazionala alternatibatzat jotzen zen. **ruinsproduction** honen eginkizuna “antzezpen” eta “genero-antzezpen” delakoen lotura (generoa antzezteko aukera) zalantza jartzea da, batzuetan hainbat irakurketek nahasten baitituzte. Hemen, egile kolektiboa halako modu batez desirazko makina da, baita etxe okupatuko parte hartzaileek hartutako tokiak ere, aldi berean bizi eta lan egiten baitute, nolabait esateko, eguneroko bizitzaren antzezpen bat instalatzeko. Agian bizitoki horien gizartearekiko identifikazio ezagatik subjektuek nortasun egonkorra lagatzen dute, “I am this” hura, edo “I am not that”, beste honen ordeztu: “I believed myself to be this, and now I no longer believe”. Subjektibotasunek nortasuna bilatu beharrean desegiten dute, “bilakatu” nahi luketen horren moduan euren burua aurkeztu gabe”.

marie legros

“blondie, c’est toi qui comptes”
(1997)

~~iraupena:~~ 4’

1974an Didier Anzieu psikoanalistak hala idatzi zuen ⁵: “*Ni-re Azalaren bidez, irudikapen bat izandaten dut, non haurraren Ni-a bere garapenaren aurretiazko aldiez baliatzen den bere burua irudikatzeko, eduki psikikoak gorputzaren azalaren bitartez dituena*”. Beraz, lehen irudikapen psikikoak aldi berean ukipen batenak dira, bi gorputzaren arteko marka batenak eta aurrealdearen eta atzealdearen interfaze batenak; han, haurrak bere burua batzen eta irudikatzen duen azal batean sentitzen du. Dirudienez, gorputzaren eta harremanen bilakaera hura da Marie Legros 1997ko **Blondie, c’est toi qui comptes** bideoan korritzen saiatzen dena. Irudia, hasiera batean lehen planoan artile sintetikoazko jertse baten begietan finkatua, gero emakume luzatu baten bularralde eta aurpegiaren artean kulunkatzen da, artifiziala dirudien arnas baten soinua entzuten delarik. Ondoren, behetiko ikuspuntu batetik aztertuta, aurpegi horrek, ileordea eta ahoa erdi zabalik daukanak berorrek, berari zuzenean hurbiltzeko saio orori kontra egiten dio. Bularralde eta aurpegiaren arteko kulunka-mugimenduan, esatekoa litzateke begiradak gorputza lotzen duela hobeto inprimatze alde-ra.

⁵ Didier Anzieu, “Le Moi-Peau”, 1974, *La Nouvelle Revue de Psychanalyse*-ko artikulua, *Le Moi Peau*-n berrargitaratuta, Paris Dunod 1985.

brice dellsperger

“body double 23” (2007)

~~iraupena:~~ 4’ 53”

Brice Dellsperger-en **Body double 23** (*Black Dahlia*) bideoan “emakume markatua”ren agerraldia mailegatuta dago Elizabeth Short-en istoriotik; Hollywoodeko aktoregaia zen, eta haren gorpua, ebakiduraz josia, txotxongilo desitxuratu batena bezala, ahoa belarri batetik bestera moztua, 1947ko otsailaren 15ean aurkitua izan zen. James Ellroy, Steve Hodel eta Brian de Palmak nor bere erara kontatu dute istorio hau, eta agian Man Ray eta Marcel Ducampek ere bai. 1995ean hasitako sorta honetako beste *remakeetan* lez, *Body Double*en ere (izenburua Brian de Palmaren zinematografiatik mailegatuta dago) Dellsperger-ek bikoizte eta *voyeurisme* prozedurak batzen ditu, zinemagile horrek bere film guztietan erabili izan dituenak beroriek. Rol guztiak beregain hartzen ditu, edo denak pertsona bakar baten esku uzten ditu; bakarra eta bikoitza da. Gorputzaren eta haren zuloen sarraskiaren atzealdearen aurrean, “feminitatearen itxura” horretan, Joan Riviere-ren artikulu ezagunean esaten den bezala ⁶, *Body Double 23*-k ikuspuntuaren uzkaillte bat burutzen du, gorputzaren aldaketan gorputz-izatearen definitzeko modu bat balitz bezala pentsatze aldera.

6 Joan Riviere, “*Womanliness as a Masquerade*” (1929). Frantsesez “La féminité en tant que mascarade”, “*Féminité Mascarade. Études psychanalytiques*”-ean M. -C. Hamon-ek bildutakoa, Paris, Le Seuil, 1994.

takako yabuki

“japon, un pays lointain” (2004)
~~iraupena: 20’~~

Takako Yabukiren lanean ere halako ipuin edo alegia kutsu bat aurki daiteke, maniki bat bikotekidetzat hartzen duen emakume gazte japoniar honen menturak dokumental itxura lasai asko hartzen badu ere. Izan ere, neska horrek, zeinari off-eko ahots batek galderak egiten dizkion, familia-gatazka askoren testuingurua agerrarazten du, eta amodio harremanaren indarra kontatzen du; haren etenak bultzatu egin du –edo hobeto esan, horretarako baimena eman dio- konpainia mutil bat hartzeko, maniki zurrun bat: neskak janzten du, janarazten dio, berarekin paseatzen da eta lo egiten du; ordezeko zakil bat bezala zutituta dago, osatzen duen materia bezain bizigabea. *Bodies That matter*, Judith Bultler-ek dioen bezala, zuretzat garrantzitsuak diren gorputzek batzuetan espeziearen istorioaz bestelako istorioak kontatzen dituzte. Gorputza, errealitate egonkor bat izateari utzi ondoren aldaketarako gertu dagoen gorputza baten moduan azaltzen da: hemen imitazioak barnealdean gabezia ezaugarritzen du gorputzaren irudi mentaletan eta halako ziurgabetasun bat sorrarazten du, aldaketarako proiektzioak desagerraraz lezakeena.

elisabeth lebovici

Estetikan doktoraduna da

Artearen Historia eta Filosofia ikasketak burutu ondoren. New Yorkeko Whitney Museoan Independent Study Program delakoan ikasi zuen. *Libération* egunkariko kultura Sailaren kazetaria izan zen 1991 eta 2006a bitartean. Hainbat aldizkari, katalogo eta artista-lanen laguntzailea izan da. Palais de Tokyo-ren web gunean blog bat egiten du: *les fraises sont dans leur jus* (marrubiak bere zukuan daude). *Intimitareari* buruzko lan baten zuzendaria izan da, eta Catherine Gonnard-ekin batera *Femmes Artistes/ Artistes Femmes, Paris, de 1880 à nos jours* (Paris, Editions Hazan, 2007) liburuaren egilea da. Pariseko nazioarteko zinemaldi gay eta lesbikoaren zuzendaria izan zen 1994tik 1996a arte, gero Parisen 1997an egin zen *European Lesbian and Gay Pride* ekitaldiaren parte-hartzailea, non *Beau comme un camion* (kamioia bezain polita) ekitaldia zuzendu zuen eta 1999 eta 2000n *Xn* erakusketen arduradun-kidea izan zen Châlon sur Saône-ko Arteen espazioan. Gizarte Zientzietako Goi Mailako Ikasketen Eskolan (EHESS) *Something You Should Know* (Jakin beharko zenuke zerbait) izeneko mintegiaren zuzendari-kidea da. Caroline Bourgeois-ekin batera *L'Argent* erakusketaren zuzendaria da, Pariseko Ile de France/Plateau-ko FRACen (2008ko ekainaren 18tik abuztuaren 17ra).

engl.

"The greater has been the effort to tell a story conveniently, with fine words, without malice, in a trusting tone, the easier it is to turn it around, to blacken it, read it inside out (Madame de Ségur read by Sade). This inversion, which is in reality pure production, magnificently increases the pleasure of the text." Roland Barthes, *"Le plaisir du texte"* (*The pleasure of the text*), Paris, éditions du Seuil, 1973, p 44.

Le plaisir du texte (*The pleasure of the text*) was published in France 35 years ago. Barthes's insistence on introducing writing and reading within the ambit of *desire*, on the combination of pleasure ("plaisir") and ecstasy ("jouissance") (did he not happen to speak later of the "voix qui bande" (hard-on voice) in connection with the baritone Charles Panzera?), was doubtless the maddest of the replies to the critical questions of value, judgement, the list of winners, overshooting all socio-ideological considerations and causing even the functional rigor of the semiotic structuralist discourse to reel. It is certainly true that he was sowing on fertile terrain. *Le plaisir du texte* was published in France at a time not only of the championing of pleasure through feminist and homosexual struggles, but also of the exhibition of desire. Deleuze and Guattari, in *Anti-Œdipe* (*Anti-Oedipus*), published in 1972, had begun to revolutionise thought. Against the idea that desire would be conceived as a flaw, they make the unconscious, not a theatre, but a factory, a producing machine, a machine of desire.

Jacques Lacan dedicated his seminar of 1972-73, *Encore et en corps*, to what he termed female ecstasy ("jouissance"): *"You need but go to Rome to see the statue by Bernini to immediately understand that she, Saint Teresa, is coming, there is no doubt about it. What is she getting off on? It is clear that the essential testimony of the mystics consists in saying that they experience it, but know nothing of it. These mystical infatuations are not gossip or verbal diarrhoea, they are, actually, the best that we can read"*.

***Le plaisir du texte* was published in France at a time not only of the championing of pleasure through feminist and homosexual struggles, but also of the exhibition of desire.**

As a consequence of the revolutionary movements against those who rebel, as a critique of sexual conformity and phallocracy, in 1970 women turned to collective action, demanding the right to use their bodies freely. After feminism, the Homosexual Front for Revolutionary Action (FHAR) was set up, against social and sexual normality. The FHAR caused a protest “madness” (*folle*) to emerge, at a level both of sexuality and of gender. The Gazolines collective gave impetus to this logic in a Situationist register, employing the armoury of transgender.

Madness (folie), motor of the Foucaultian mechanism, occupies the very centre of any revolutionary concern to deconstruct the social norms of sex. In *Le plaisir du texte* Roland Barthes applies this madness to text; to all kinds of texts, sweeping away the caesura between the most banal classical tale and its most explosive equivalent in modernity. Indeed, it is about: “making text an object of pleasure for others, both to (...) make the personal catalogue of our sensualities come together in it, and to open in it the breach of bliss, of great subjective loss, identifying this text with the purest moments of perversion, with its clandestine places (...). The pleasure of the text is aimed precisely against the separation of the text”.¹

Let us return to sex.

Readymade narratives is a selection of contemporary videos produced by living women artists who have either left France or still live there (this is evidently not a

¹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, éditions du Seuil, 1973.

Dellsperger's "twistées" narratives do not accentuate difference, but the closeness or resemblance between the sexes.

matter of identity and this grouping is both arbitrary and anecdotal: the underlying connection is that I like them). These videos revolve around texts; even when words are absent, as is the case with Brice Dellsperger, Rebecca Bournigault, Marie Legros or ruinsproduction... Because they all have pre-texts. They are designed from texts that have already been written, spoken, said, and which they quote and requote, cobble together, turn upside down, invert, scrutinise and pervert (to quote Cerith Wyn Evans' barbarism: *Inverse, Reverse, Perverse*); texts that drive them, literally, *mad*. Whether it be found footage, a sexist dialogue, a fairy tale, an erotic exchange, a gender presentation, these readymade elements, rewritten with a duration bordering on the untenable on some occasions and reduced, on others, to a brief loop, are to do with a revival of the tale and with a rewriting of sexual difference.

So, the remake obsession, understood in Brice Dellsperger's films, as a transvestism, not of a person but of a role, that is, of a text. "Second degree" drag, in a way: if, in her films, all the roles are represented by a single character, these remakes, then, deny the separation barrier that we call sexual difference. Dellsperger's "twistées" narratives do not accentuate the difference, but the *closeness* or *resemblance* between the sexes.

"A difference is just (...) one way, among the others possible, of interpreting, of handling the relationship and, logically, the disparities between things observed", writes psychoanalyst Sabine Prokhoris ². Why not prefer other

² Sabine Prokhoris, *Le sexe prescrit, la différence sexuelle en question*, Paris, Aubier, 2000 p.146.

accentuate the difference between

kinds of relation? Resemblance, closeness? With the question of sexual order as base and separation, we can likewise link up other plausible figures that we have to return to over and over again whenever we talk of fiction and art. Or, at least, the question of the permanent redistribution of frontiers, if we seriously consider it forms part of art: *“there is so little difference between a man and a woman”*, as Samuel Beckett said ³.

To replace the supremacy of separation in a work, in the linguistic definition of the sign (Signifier/Signified), for instance, the “so little difference”: that is one of the things this exhibition sets out to do, as with previous shows. Maybe to take seriously the collapse of the oeuvre’s great tales, in the notions of copy, duplicate, remake or reinterpretation, simply makes it possible to understand what had been said through relation or *resonance*. Similarly, it is owing to this “so little difference” that the use of found footage constructs, to my mind, a tale that seeks its fluency and its scenes in the closeness of one image to another, of one plane to another.

Here we can formulate the hypothesis that these works, without exhibiting common formal or narrative features, are contemporary representations, not of the negation of difference, but rather of the strangeness of resemblance.

Freud assumed that there existed no other translation *“in various modern languages”* except *“haunted house”* to refer to the word *Das Unheimliche*, the *Disquieting Stran-*

³ Samuel Beckett, *Malone Meurt*, Paris, Minuit, 1995, p.10.

geness that he once theorised ⁴. Disquieting: because, in this term *Unheimliche*, the strangeness concerns the house, the interior, this ego, whose intimacy it disturbs. It is the least we can wish for this proposal that takes place in Vitoria, in the Montehermoso Cultural Center, this strange house of art.

Elisabeth Lebovici

⁴ Sigmund Freud, "Das Unheimliche" (1919). In French: "L'inquiétante Etrangeté", *Essais de Psychanalyse Appliquée*, 1933, Paris, Gallimard, "Idées", p.195. The first quarter of the article is devoted to the multiplicity of meanings and possible or impossible translations of the word "Unheimliche".

**works
in
exhibi-
tion**

alice anderson

“blue beard” (2007)

duration: 12’

Blue Beard, by Alice Anderson, borrows the title of Charles Perrault’s story and inverts its gender. Blue Beard is a woman who is presented, as are other characters created by the author, as a figure who is “powerful, decided, never passive and sometimes violent”, as she herself says. Here too, likeness acts against the norms: if Blue Beard, alone in her palace, is thunderstruck by a splendid youth accompanied by his mother, the young man is interpreted by a girl, in order to reserve a place in the scene for all kinds of genders without there compulsorily being a question of sexual difference. In addition, the boy is attached to his mother by a thread, which appears to be more an inconclusive leftover from the birth (which traditionally ends with the cutting of the umbilical cord) than an added tie, made secure after the birth. An excess of curiosity, which Perrault’s tale manifests as the beginning of the end, that is, the starting point for an unleashing of marital violence (and of the punishment meted out), leads here, in Anderson’s revised version, to a cutting of the maternal tie, which is no small matter when a Freudian explanation of fairy tales is demanded.

rebecca bournigault

“lake” (2006)

~~duration:~~ 29’ 16”

The question of attachment or, better still, of an attachment that is tensed, slackened and tensed once more between two bodies walking in parallel, is Rebecca Bournigault’s central theme in *Lake*. A man and a woman are walking along, next to one another, one in front of the other, one behind the other, a process that is prolonged over almost half an hour, with a rhythm marked out by the heels of her red shoes. Where is this couple’s journeying leading them? They never halt, never touch each other, and the intimacy of their elastic distance guides their decided pace. This untiring march passes through country landscapes, cities, forests, days and nights. It builds the thread of a hypnotic point of encounter, which the video “loop” device takes care of renewing and accentuating. The characters do not speak to one another. They stay at the distance marked by their attachment and there is nothing to put an end to it, not even their disappearance. A knowing but fatal wink is cast here at “land art”: Is it not true that Robert Smithson died when his airplane crashed after its wings caught fire during filming above *Salt Lake*?

béatrice cussol

“pénétrations” (2007)
duration: 31’ 58”

In her texts, drawings, frescos and videos, which use image and language against naturalist usage, Béatrice Cussol likewise escapes from the difference: her exclusively female characters, “even when they have a dick”, as the artist herself says, are like cells. Her series of tales organised from cinematographic readymades, entitled *Pénétrations* (Penetrations), puts a common porn movie title to the test so as to cast a glance at a relation that is “purely” scopic to a point of vertigo and angst: the further we go in, the less inside we are.

cécile proust / jacques hoepffner

**“femmeusesaction #18, les
femmes ont du mal à tenir la
distance” (2007)
duration: 6’ 10”**

Word by word, Cécile Proust repeats a conversation held between three people from the contemporary art world in France, artists Jean-Marc Bustamante and Xavier Veilhan, and Christine Macel, contemporary curator of the National Museum of Modern Art. Dressed up in three different-coloured wigs so that the interlocutors can be recognised, identified on a banner held up by the artist, the actress extracts this dialogue from a book dedicated to Bustamante in 2005. Bustamante: *“Yes, man needs to conquer territory, woman finds her territory and stays within it; while women are after just one man, a man desires all women”*. In this conversation, the male artist would be possessed by the desire for conquest, the expending of energy, permanent invention, and the female artist would suffer *“the pain of maintaining a distance”*, as Christine Macel terms it, convinced of the same thing as her two interlocutors when she says that *“few women manage to go beyond ten years”*. The result is cathartic.

ruinsproduction/ raphaël vincent

“ruinsproduction” (2004-2006)
~~duration: 23’~~

“Ruins production”: the notion of the production of ruins as a collective production indeed associates Raphaël Vincent’s work with a team work made and experienced by the inhabitants of the same queer squatter houses in Zürich and London. This International of queer squatters was a proposal that emerged around 1990-2000 as an alternative. The work of *ruinsproduction* consists of questioning the link between «performance» and «gender performance», which some interpretations confuse on occasion. So then, the collective author is, in a way, the desiring machine and the places besieged by the members of the squatted flat, who live and work at the same time, we might say, on the installation of a choreography of daily life. Perhaps the social disidentification of these living places is, in fact, responsible for the fact that these subjects disassociate themselves from a stable identity, from “I am this” or “I am not that”, with an “I believed myself to be this, and now I no longer believe”: the subjectivities destroy rather than encourage identity, without them introducing themselves, however, as what they wanted to “happen”.

marie legros

“blondie, c’est toi qui comptes”
(1997)

duration: 4’

In 1974, psychoanalyst Didier Anzieu wrote ⁵: “*With the term Me-Skin, I designate a figuration of what functions as the child’s Ego during the course of the precocious stages of his development in order to represent himself, as an Ego that contains psychic content, from his experience of the surface of the body*”. The first psychic representations are, consequently, both of a texture, of a trace between two bodies and an interface between the inside and the outside, where the child feels himself to be contained within a wrapping that makes him one and represents him. It seems that this is the corporal relational wrapping that Marie Legros seeks to explore in ***Blondie, c’est toi qui comptes***, (Blondie, it’s you that counts). The image, initially still in close-up on the knit of a synthetic wool jersey, then swings between the bust and the face of a woman lying down, while we hear the noise of breathing that seems artificial. Seen from underneath, this face with a wig and half-open mouth resists any attempt at a smooth facial relation. In the pendulum movement between bust and face, one could say that the gaze smoothes the body down in order to better leave its imprint there.

⁵ Didier Anzieu, “Le Moi-Peau”, 1974, article from the *Nouvelle Revue de Psychanalyse* reissued in *Le Moi Peau*, Paris Dunod 1985.

brice dellsperger

“body double 23” (2007)
duration: 4’ 53”

The presentation of the “marked woman” in Brice Dellsperger’s *Body double 23* (*Black Dahlia*) once more takes up the story of Elizabeth Short, an aspiring Hollywood actress, whose corpse, sectioned like a disarticulated puppet, its mouth cut from ear to ear, was discovered on 15 January 1947. James Ellroy, Steve Hodel and Brian de Palma, and perhaps also Man Ray and Marcel Duchamp, have already told this story. As in the other remakes in this series that began in 1995 and whose title, *Body Double*, refers to Brian de Palma’s filmography, Dellsperger goes back to the processes of splitting and voyeurism that this producer employs in each of his pictures. He appropriates all the roles, or entrusts them all to just one, single and double. On a background of a cut of the body and its orifices, the “masquerade of femininity”, to quote Joan Riviere’s celebrated article ⁶, *Body Double 23* makes an inversion of perspective to see the corporal mutation as a way of defining the bodily being.

⁶ Joan Riviere, “Womanliness as a Masquerade” (1929). In French: “La féminité en tant que mascarade”, in “*Féminité Mascarade. Études psychanalytiques réunies par M. -C. Hamon*”, Paris, Le Seuil, 1994.

takako yabuki

“japon, un pays lointain” (2004)

~~duration:~~ 20’

In Takako Yabuki’s work, there is also some element of story or of parable, although the adventure of this young Japanese woman, who adopts a dummy as a companion, assumes the form of a documentary, with absolute tranquillity. Indeed, this woman, questioned by an off-screen voice makes one privy to the context of a whole number of family conflicts and tells of the intensity of the amorous relationship, whose break-up drives her (or, more precisely, permits her) to buy herself an escort boy, a stiff mannequin which she dresses, feeds, takes out for walks and puts to sleep, elevated to the status of a comforter and as inanimate as is the stuff from which it is made. *Bodies that matter*, as Judith Butler says, the bodies that count for you, recount stories that are different from those of the species. The body that has ceased to be a stable reality is offered as a body for transformation: here the imitation characterises the subject’s absence of inner being in mental images of the body and produces an uncertainty that the projection in the transformation hopes to make disappear.

elisabeth lebovici

doctored in Aesthetics after her studies in Art History and Philosophy. She also carried out studies within the Whitney Museum Independent Study Program, in New York.

Elisabeth worked as a journalist on the cultural section of the newspaper *Libération* from 1991 to 2006. She collaborates with numerous journals and catalogues and on works by other artists. She presents a periodical podcast on the web page of Palais de Tokyo: *les fraises sont dans leur jus* (the strawberries are in their juice). She directed a work about *L'Intime* (The intimate) and is co-author, along with Catherine Gonnard, of *Femmes Artistes/Artistes Femmes, Paris, from 1880 to our times* (Women Artists/Artists Women, Paris, from 1880 to today), published by Editions Hazan (Paris, 2007). President of the International Gay and Lesbian Cinema Festival, Paris (1994-1996), Elisabeth Lebovici collaborated on the organisation of *Beau comme un Camion* (Beautiful as a Truck), during *Gay and Lesbian Pride* (Paris, 1997), and took part in the exhibitions *Xn 99* and *00* at the Espace des Arts de Châlon sur Saône. She co-directs a weekly newspaper at the Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS, School for Advanced Studies in the Social Sciences), Paris, called *Something You Should Know*. With Caroline Bourgeois, she curated the exhibition *L'Argent* at the FRAC Ile de France/Plateau, in Paris (18 June - 17 August 2008).



contraseñas // passwords // pasahitzak

nuevas representaciones sobre la femineidad
new representations on femininity
emetasunari buruzko irudikapen berriak



Ayuntamiento
de Vitoria-Gasteiz
Vitoria-Gasteiz
USA