

P A Z

E R R Á Z U R I Z

Traduction française
du catalogue de l'exposition

Ce livret de traduction des textes du catalogue *Paz Errázuriz* (Fundación MAPFRE/Apertura, Madrid, 2016) est publié à l'occasion de l'exposition « Paz Errázuriz. Une poétique de l'humain » présentée à l'Atelier de la Mécanique, Parc des Ateliers, dans le cadre des Rencontres d'Arles, du 3 juillet au 24 septembre 2017.

Exposition organisée par la Fundación MAPFRE en collaboration avec le Jeu de Paume et les Rencontres d'Arles.

Commissaire de l'exposition

Juan Vicente Aliaga

Jeu de Paume

Marta Gili, directrice

Maryline Dunaud, secrétaire générale

Claude Bocage, administration et finances

Véronique Dabin, expositions

Pierre-Yves Horel, régie

Marta Ponsa, projets artistiques et action culturelle

Pascal Priest, librairie

Anne Racine, communication et mécénat

Muriel Rausch, éditions

Sabine Thiriot, projets éducatifs

Exposition

Élisabeth Galloy, coordination

Maddy Cougouluègnes, régie des œuvres

Matthieu Blanchard, régie technique

Le Jeu de Paume est subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication.



Il bénéficie du soutien de Neuflyze OBC et de la Manufacture Jaeger-LeCoultre, mécènes privilégiés.



SOMMAIRE

- 4 **Devant/Dehors**
JUAN VICENTE ALIAGA
- 24 **Nous**
GERARDO MOSQUERA
- 30 **Se frotter les yeux**
La thérapie des photographies comme « éthique du voir »
PAULINA VARAS
- 44 **Chronologie**
CARLOS MARTIN GARCÍA
- 50 **Liste des œuvres**

Dedans / Dehors

JUAN VICENTE ALIAGA

Université polytechnique de Valence (Espagne)

« Ce que je photographie est en relation avec les personnes qui ne sont pas au centre mais au-dehors, toujours soumises au pouvoir¹. »

Paz Errázuriz

Déstabilisations du regard

La photographie de Paz Errázuriz est née d'un profond intérêt de l'artiste pour la condition humaine. Son goût de l'observation s'est exprimé pendant plus de quarante années au travers de nombreuses séries photographiques (dont certaines à ce jour inachevées). On y voit affleurer plusieurs aspects de la vie d'individus saisis dans des moments décisifs ou dans le simple cours de leur existence.

Le regard de Paz Errázuriz englobe des mondes divers, dans un cadre temporel spécifique qui remonte à la seconde moitié des années 1970, une époque marquée au Chili par l'irruption brutale de la dictature. La photographe fait ses premières armes dans ce contexte puis suit l'histoire de son pays jusqu'à nos jours. Cela dit, elle ne prétend pas s'ériger en chroniqueuse, elle ne prend pas méthodiquement le pouls de la vie quotidienne politique ou sociale ; son goût pour la documentation la pousse plutôt à recenser certains faits importants du point de vue social, en particulier dans des secteurs opposés à la répression pinochetiste. Datant des années 1980 et rassemblant certains témoignages de résistance aux militaires, sa série intitulée *Protestas* [Manifestations] en est un bon exemple.

Son principal objectif n'est pas de traduire en langage photographique les événements à l'instar de nombreux photojournalistes ou reporters de l'image, mais plutôt de déranger les conventions de l'ordre visuel, en témoignent ses albums de photographies (*La manzana de Adán* [La Pomme d'Adam], 1990 ; *El infarto del alma* [L'Infarctus de l'âme], 1994 ; *Kawésqar, hijos de la mujer sol* [Kawésqars, enfants de la femme soleil], 2005). Cet ordre repose sur les valeurs bourgeoises et classistes, sur la loi patriarcale, sur l'hégémonie masculine et hétérosexuelle, sur le langage de l'homme blanc.

La déstabilisation évoquée se retrouve dès ses débuts, par exemple dans la série *Los dormidos* [Les Dormeurs]

¹ Propos de Paz Errázuriz cités par Claudia Donoso dans « La propia máscara », dans *Paz Errázuriz. Fotografía. 1983-2002*, fondation Telefónica, Santiago, 2004, p. 31.

de 1979-1980 : fait révélateur, elle déambule dans la ville tel un sujet autonome qui aspire à la liberté dans des circonstances difficiles, dans un environnement militarisé, donc contrôlé. Cette entorse aux règles imposées par le pouvoir s'exprime par le désir (assouvi) de se promener dans les rues appareil photo au poing. En effet, dans l'atmosphère étouffante de la dictature, surtout durant les années les plus sanglantes, il n'était pas normal de voir une femme prendre des photos sur la voie publique. Pour une femme, manier un appareil photo signifiait s'émanciper face à un régime écrasant toute dissidence et poursuivant tout signe d'opposition, toute allusion à l'Unité populaire ou tout comportement « déviant ». Par conséquent, le simple fait de porter un tel objet et de prendre un cliché constituait un geste téméraire, d'une hardiesse folle. Comme l'a remarqué Nelly Richard : « En tant que femme, la première transgression consiste déjà à sortir dans la rue : à briser le cercle clos de l'idéologie familiale, de l'intimité, à circuler sur la voie publique pour s'exposer au contact de passions incontrôlées. En sortant de chez elle, la femme franchit le cadre protecteur du domicile, de la famille, de la vie au foyer. Sous la dictature, la femme qui sort dans la rue risque, en plus, de braver les dangers des espaces ouverts où l'œil du pouvoir – la police du regarder/être vu – suit à la trace quiconque fait mine de s'écarter du droit chemin². »

Paz Errázuriz connaissait bien, pour les avoir subies, les méthodes de la police de Pinochet. Le dimanche suivant le coup d'État du 11 septembre 1973, sa maison avait été perquisitionnée. Il n'est donc pas surprenant qu'elle ait choisi la relative sécurité du foyer pour réaliser une série de photos. Daniela et Tomás, ses enfants, ont d'ailleurs joué un rôle important en l'aidant à trier parmi l'ensemble des photos prises, celles qui devaient figurer dans *Amalia*³ (fig. 1), un album de photos pour enfants racontant les aventures d'une poule japonaise, assez spéciale par son caractère résolu, vivant dans une maison

entourée d'un grand jardin. Au bout d'un certain temps, poussée par sa soif de se confronter à l'inquiétante réalité, la photographe mit un terme à sa réclusion, à l'évidence involontaire.

La déstabilisation dont j'ai parlé auparavant remonte loin dans le temps et se fait surtout sentir dans le choix des événements qui vont constituer le fil rouge de sa production photographique. L'œil de Paz Errázuriz va s'arrêter sur des catégories de la population chilienne exclues par la rhétorique officielle, que ce soit celle imposée par les instances militaro-putschistes ou celle, plus diffuse et subtile, propagée par les gouvernements de la Concertation – à partir de mars 1990 – dans un Chili où Pinochet ne faisait plus partie du gouvernement mais tirait les ficelles dans l'ombre.

Ces « exclus » sont bien loin du modèle canonique, du culte de la beauté promu par les médias, par l'influente publicité et par le cinéma, une des technologies de genre (et d'identification) les plus puissantes, analysée par Teresa de Lauretis⁴. Cette exaltation de la beauté s'adresse en particulier aux femmes, objets préférés de la voracité consumériste du capitalisme, et aux jeunes dans la force de l'âge, pour qu'ils épousent les canons esthétiques dominants. Paz Errázuriz s'est exprimée à ce sujet : « Sauf exception, la photographie s'est intéressée avant tout à ce qui est beau, joli, en portant un regard aliénant, stylisant, sur les choses, avec un exotisme que nous n'avons pas, même quand ce regard prétend montrer ce qui est chilien⁵. »

En ce qui concerne le Chili, il semble pertinent d'affirmer que la géographie visuelle de la photographe est certainement modelée par l'histoire de son pays car, tant les gens que les paysages (bien moins fréquents) proviennent de cette région du monde ; faisant fi de l'esthétique officielle, elle en montre le verso, l'antithèse des discours hégémoniques. On peut ainsi dire que sa photographie

² Nelly Richard, « Submundos y grietas de identidad », *ibid.*, p. 10 et 13.

³ La première édition de cet ouvrage date de 1973 aux éditions Lord Cochrane de Santiago, sous la direction éditoriale d'Isabel Allende. Il a été réédité sous le titre *Amalia. Historia de una gallina* par Recrea Libros, Santiago, en 2014.

⁴ Teresa de Lauretis, chapitre d'introduction de *Technologies of Gender. Essays in Theory, Film and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1987.

⁵ Voir l'interview de Rosario Mena intitulée « Los bellos anónimos » réalisée en octobre 2004 sur le site : http://www.nuestro.cl/notas/rescate/paz_errazuriz1.htm

est «une métaphore d'une nation fracturée⁶». Une nation dont l'histoire est celle d'une colonie où l'on a mené des politiques ségrégationnistes incitant à séparer les groupes et les communautés, en particulier les différents peuples indigènes. C'est ce que souligne en particulier la série de photographies consacrées aux Alacalufes ou Kawésqars. Fruit d'un intense travail, un splendide album photos est venu couronner les longs séjours qui ont permis à l'artiste de les rencontrer et de bien les connaître : *Kawésqar, hijos de la mujer sol*⁷ [Kawésqars, enfants de la femme soleil]. À mon humble avis, nous sommes en présence d'une proposition bien différente de la vision coloniale du monde mapuche offerte à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e par les prétendus fondateurs de la photographie ethnographique (Christian Enrique Valck, Obder Heffer et Gustavo Milet Ramírez) qui n'a été en fait qu'une construction artificielle, une mise en scène des Indiens Araucans (fig. 2).

Errázuriz ne cherche pas à établir des caractéristiques inamovibles de ce qui est chilien. Son œil capture plutôt la contingence de la diversité humaine, la spécificité de chaque individu, l'hétérogénéité de mondes présents sous les mêmes cieux. Pour ce faire, elle aborde aussi l'existence d'êtres issus de diverses strates sociales (par exemple, les photographies de la série *Personas* [Personnes], datant des années 1980).

Pour en revenir à la déstabilisation, elle se révèle dans plusieurs domaines. D'une part, ses photos ignorent résolument le modèle traditionnel de la famille, qui a été l'axe constitutif du portrait classique tel qu'on le trouve si abondamment dans les descriptions narratives du XIX^e siècle en Europe, en Amérique du Nord et en Amérique latine⁸; d'autre part, n'ayant que faire des conventions sociales esthétiques régissant le corps et l'âge, elles se concentrent sur des individus dont l'apparence ne correspond pas aux paradigmes de la société de consommation qui privilégie des corps minces et athlétiques, conformes

aux règles établies. Il s'applique de plus à montrer des fragments de vie d'individus pratiquant une sexualité différente du canon du mariage hétérosexuel (prostituées et travestis homosexuels). L'artiste pose donc son regard sur des marginaux (aussi bien du point de vue physique et géographique que social ou culturel) par rapport aux normes de la classe dominante, à son *modus vivendi* et à son esthétique prétendument commune, par rapport aux archétypes reflétés par l'historiographie de la photographie chilienne.

Lorsqu'on l'interroge sur l'intérêt qu'elle porte aux minorités, elle répond : « Je conteste le terme minorité. Ils sont la majorité. Les supersophistiqués et les superprivilegiés sont en réalité la minorité. De toute façon, je préfère utiliser le mot minorité, plutôt que marginal que l'on m'applique toujours⁹. » Son refus du terme « marginal » ou « marginalité » s'inscrit dans une profonde réflexion personnelle à propos de l'éthique régissant l'acte photographique. Paz Errázuriz refuse aussi l'attitude moraliste et condescendante de ceux qui qualifient de « basses » certaines couches sociales qui ont tant fasciné les adeptes du romantisme et du pittoresque et les a poussés vers le misérabilisme. Il est vrai que la plupart des commentaires à son sujet font constamment allusion à sa marginalité, sans arriver pour autant à en définir les limites car il s'agit d'un terme qui peut impliquer une conception moralisatrice que la photographe ne partage pas. En effet, elle ne se considère pas moralement supérieure aux modèles : pour elle, ce ne sont pas de simples objets à son service qui se dévoilent pour montrer les réalités sociales inhérentes à l'exclusion. Elle montre la réalité avec respect, dans un climat de confiance dû au temps consacré à la personne représentée, qu'elle a partagé avec celle-ci et qui mène en douceur à la conclusion d'un accord, à un consentement. Elle ne veut pas d'images volées¹⁰, prises en un instant fugace, à la dérobée, sans autorisation du sujet photographié.

⁶ C'est le titre donné par Carmen Hernández à son analyse des portraits d'Errázuriz montrant les travestis et les malades mentaux en tant que contre-exemples du pouvoir officiel. Voir Carmen Hernández, « Paz Errázuriz : metáforas de una nación fracturada », *Extracámara. Revista de fotografía*, n° 17, janvier 2001, p. 38-42.

⁷ Voir Paz Errázuriz, *Kawésqar, hijos de la mujer sol*, LOM, Santiago, 2005.

⁸ On peut trouver un bon exemple de la photographie traditionnelle chilienne chez Hernán Rodríguez Villegas, *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, Santiago, 2001.

⁹ Voir http://www.nuestro.cl/notas/rescate/paz_errazuriz2.htm

¹⁰ C'est le cas d'une grande partie de sa production photographique, à quelques exceptions près, par exemple : *Protestas* datant des années 1980, où l'on sent la tension et les dynamiques de résistance contre la dictature.

Au-delà de l'humanisme photographique

L'acte photographique peut certes comporter de la violence à l'encontre de la personne photographiée. À ce sujet, Paz Errázuriz s'est exprimée en ces termes : « Montrer une image indigne est une trahison. Il y a un engagement entre les deux protagonistes. Faire une photo est vraiment atroce, très agressif ; se laisser photographier est un acte très courageux. Il y a quantité de pactes silencieux qu'on ne peut trahir¹¹. » D'une manière ou d'une autre, on pourrait établir une analogie entre cette approche de la pratique photographique et celle de Susan Sontag expliquée dans *In Plato's Cave* : « Photographier des gens, c'est les violer, en les voyant comme ils ne se voient jamais eux-mêmes, en ayant d'eux une connaissance qu'ils ne peuvent jamais avoir ; c'est les transformer en choses que l'on peut posséder de façon symbolique¹². »

Sontag comme Errázuriz sont bien sûr conscientes du pouvoir de l'acte d'appréhender l'image (ou une partie de celle-ci) d'un individu et de l'intrusion qu'implique le fait de pénétrer dans la sphère d'intimité d'autrui. La pratique photographique de la Chilienne est toutefois une preuve évidente de la considération qu'elle voue à son modèle. Comme l'affirme Enrique Lihn : « Ce qui distingue Paz Errázuriz de Diane Arbus – avec parfois une différence de degré, non de qualité –, c'est la déférence vis-à-vis de son modèle de la part de Paz Errázuriz, déférence qui parvient, à certains moments, à conférer une très grande dignité aux sujets traités et déréifiés (préservés en tant que sujets au lieu d'être convertis en objets)¹³. » (fig. 3)

Ces propos perspicaces laissent entendre que les préparatifs à la prise de vue sont complexes et requièrent, comme chez Paz Errázuriz, un long processus afin que la relation entre le sujet photographié et l'artiste s'établisse et que se tissent des liens de confiance mutuelle et de respect vis-à-vis de la différence et de la singularité

humaine (de classe sociale, de peuple, de genre, d'individu...), et cela demande du temps, beaucoup de temps¹⁴.

Sa photographie documentaire et humaine n'emprunte pas les mêmes voies que l'exposition « The Family of Man » [La famille de l'homme], conçue par Edward Steichen et présentée au MoMA en 1955 (fig. 4). Là, régnait une attitude épique vis-à-vis de la condition des personnes défavorisées, vues sous un angle universaliste.

« L'humanisme repose sur une conception anthropologique et absolutiste de l'humanité, justifiée par la destinée d'une condition humaine générique et universelle, prépolitique, antérieure à toute différence de genre, de classe ou de race, et à partir de laquelle on pourrait établir des notions de solidarité et de compassion. Cette conception repose à l'évidence sur les présupposés idéologiques du christianisme occidental, la famille étant le premier d'entre eux¹⁵. »

En pleine guerre froide, « The Family of Man » a parcouru de nombreux pays (France, Pologne, Guatemala, Inde, Afrique du Sud, Japon, etc.) répandant l'idée de l'universalité de l'expérience humaine. Dans ce contexte politique, on tentait d'envisager l'avenir après les dévastations de la Seconde Guerre mondiale, mais on développait en même temps une vision réductrice, sentimentale et transcendantaliste (basée sur la religion) et, au fond, dépolitisée du parcours des gens ordinaires issus des milieux populaires.

Cette catégorie de personnes avait attiré l'attention de photographes tels que Robert Doisneau et Henri Cartier-Bresson, tous deux chasseurs passionnés de scènes de la vie quotidienne. Le premier considérait avec amabilité la vie de tous les jours, en particulier dans ses instantanés exprimant la jovialité bon enfant d'un Paris tentant d'oublier la guerre. L'exaltation des sentiments est un autre ingrédient de la photographie humaniste telle qu'on peut l'observer dans le célèbre *Baiser de l'Hôtel de Ville* (1950) de Doisneau, dont on sait que la prise de vue avait été soigneusement répétée et préparée.

¹¹ Voir l'interview de Rosario Mena.

¹² Susan Sontag, *La Photographie* [1979], Seuil, Paris, 1983, p. 28.

¹³ Voir Enrique Lihn, « Como narcisos que se miraran al espejo (de la pose) en medio del espectáculo », texte écrit en mai 1982 et publié dans *La Separata*, n° 3, 18 juin 1982.

¹⁴ Par exemple celui qui s'est écoulé (quatre ans) entre le moment où Paz Errázuriz fait la connaissance de Fresia Alessandri Baker et le moment où celle-ci la met en contact avec d'autres Kawésqars en Patagonie. Voir aussi Rita Ferrer, « Entrevista a Paz Errázuriz. Los travestis-prostitutos eran de verdad », dans *La manzana de Adán*, fondation AMA, Santiago, 2014, p. 183.

¹⁵ Jorge Ribalta, « Introducción », dans *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Prensa a The Family of Man, 1928-1955*, cat. exp. MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelone, 2009, p. 25.

Pour comprendre la vie, il convient de sortir dans la rue et de laisser de côté les travaux en studio et la composition. Henri Cartier-Bresson s'y est employé. Née avant même le conflit de la Seconde Guerre mondiale, sa vision humaniste se retrouve sur ses photos réalisées en France, Belgique et Espagne en 1932 et 1933. On y voit poindre un regard chaleureux qui traduit sa sympathie envers ses sujets (fig. 5).

En parcourant l'histoire de la photographie du xx^e siècle, il est impossible de ne pas se poser la question de la relation entre l'auteur de l'image et la personne représentée. La responsabilité du photographe et son éthique, ou son absence d'éthique, lors de la captation de l'image, ont fait l'objet de vigoureux débats entre ceux qui analysent ce médium, en particulier lorsque l'œil de l'artiste s'arrête sur des contextes ou des circonstances qui affectent crûment les personnes photographiées. Martha Rosler considère que la responsabilité des images repose sans conteste sur le preneur d'image.

« La ligne adoptée par le documentaire montré sous l'égide de John Szarkowski au Museum of Modern Art de New York – un homme de pouvoir à un poste de pouvoir – est parfaitement illustrée par la carrière de Garry Winogrand qui refuse totalement toute responsabilité (ou culpabilité ?) vis-à-vis de ses photos et nie toute relation entre celles-ci et leur signification humaine partagée ou publique¹⁶. »

Après avoir écarté la vérité objective de la photographie ainsi que sa neutralité, Rosler estime contestable de représenter les défavorisés avec un sentiment de supériorité, cynisme ou mépris et même parfois avec une certaine crainte (peut-être un effet de la haine de classe ?). On doit éviter la compassion pour la souffrance humaine. Ces sages réflexions de Rosler ont pour objectif le questionnement au sujet du rôle de la photographie documentaire, de son fréquent positionnement aux côtés de la morale et de la commisération. Que l'on pense par exemple à Dorothea Lange et à sa *Migrant Mother* [Mère migrante] (fig. 6).

Rosler s'interroge sur la capacité de la photographie à remettre en question la société, génératrice de pauvreté. Sans apporter de solution totale (existe-t-elle ?), l'artiste et essayiste nord-américaine prône l'accumulation de preuves de la réalité sans participer au spectacle, sans contribuer à l'excitation de la rétine, au voyeurisme. Pour elle, il s'agit de contribuer à la compréhension critique du monde social. C'est, à mon avis, ce qu'a aussi fait Paz Errázuriz dans des séries aussi lancinantes que *El infarto del alma* [L'Infarctus de l'âme] (1992-1994) ou *Antesala de un desnudo* [Antichambre d'un nu] (1999), car la méthode qu'elle utilise consiste à se situer au cœur du contexte représenté, c'est-à-dire à proximité immédiate de la ou des personnes réelles qu'elle se propose de photographier : elle connaît bien leur situation et éprouve de l'empathie pour elle/s¹⁷. Errázuriz tente de se situer dans le *dedans* qui palpite au sein des images créées, et ce, pour pouvoir parler du *dehors*, c'est-à-dire des sujets dépouillés de pouvoir, de ces individus que la société hégémonique rejette, maltraite ou ignore, des formes de vie obscurcies par les oppressions sociales et les interdits. « Le sort a voulu que Paz Errázuriz vive, sous un long régime militaire, dans une ville entourée de murs et divisée en secteurs antagonistes composés de quartiers, de classes et d'idéologies différents ; une ville dont les systèmes rigides de catégories et d'appartenances sociales formaient des blocs que l'autoritarisme déclarait inamovibles¹⁸. »

Je vais maintenant examiner en détail sa production photographique en m'en tenant à une structure thématique qui, à mon sens, permet de percevoir l'essentiel de son cheminement depuis les années 1970 jusqu'à aujourd'hui. Cela mettra en lumière aussi bien sa conscience sociale comme photographe, que l'importance qu'elle attache à l'éthique dans sa relation empreinte de respect et d'empathie pour les personnes photographiées ou les thèmes qui l'ont obsédée tout au long de sa carrière.

¹⁶ Martha Rosler, « In, around, and afterthoughts (on documentary photography) », dans *The Contest of Meaning: Critical History of Photography*, éd. par Richard Bolton, New York, 1981.

¹⁷ Ce n'est absolument pas un hasard si sa première exposition personnelle a eu pour titre simplement « Personas » [Personnes]. Elle a été organisée en 1980 à Santiago à l'Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura.

¹⁸ Nelly Richard, *Paz Errázuriz. Fotografía...*, op. cit., p. 10.

Agents et espaces du devenir social

À l'exception de la série réalisée à l'intérieur de sa propre maison, l'album pour enfants intitulé *Amalia* (1973), né dans une certaine mesure de la difficulté de se déplacer en raison du coup d'État ainsi que de la présence policière massive et inquiétante dans les rues, on peut affirmer sans ambages que sa pratique photographique autodidacte dérive de sa soif de connaître les autres, de voir de ses propres yeux, de sa réflexion sur la vie qui passe et de sa recherche des clés d'un pays fracturé par la politique répressive de la dictature ; le gouvernement militaire avait en effet mis en place des mesures économiques de type néolibéral qui ont eu comme conséquence inéluctable l'accroissement de la pauvreté dans les couches sociales les plus fragiles.

Entre 1979 et 1980, l'appareil photo de Paz Errázuriz a enregistré avec persévérance un élément social indiscutable : l'existence de gens démunis de tout, vivant la plupart du temps en plein air, exposés à tous les vents car n'ayant que le ciel pour toit. Nous ne savons pas exactement si les sujets de la série *Los dormidos* [Les Dormeurs] ont un abri où se réfugier. Les raisons de cette grave détresse sociale peuvent être nombreuses, mais il y a une constante dans l'approche de l'artiste : elle les montre plongés dans le sommeil, vaincus par la fatigue ou l'ivresse, affalés sur des planches brutes faisant office de grabat, sur un banc de la place Artesanos, à côté du marché de la Vega à Santiago, dans des positions inconfortables, parfois sur le point de tomber d'un muret ou allongés sur le dos. Elle a presque toujours opté pour un plan général, comme si elle avait voulu éviter de trop se rapprocher d'eux afin de ne pas les réveiller. Les vêtements des dormeurs (surtout des hommes, mais aussi quelques femmes) révèlent une extrême indigence, voire un dénuement mortifère. Cela dit, ses clichés laissent entrevoir, autour des dormeurs, le bouillonnement de l'activité urbaine, la présence d'autres

individus qui ont fait, de manière volontaire ou non, de la rue leur espace de survie, leur lieu de travail ou l'endroit où ils passent leur temps faute de toit ; ce sont des sans-abri que l'on a du mal à considérer comme des acteurs de leur propre existence, même la vérification est difficile et les raisons pour lesquelles ceux-ci vivent dans les rues et les parcs sont impossibles à déterminer. Il est certain que la photographe a été frappée par la faculté de ces sujets à s'endormir dans un environnement aussi inhospitalier, voire violent, par leur indifférence et leur prédisposition à s'évader de la réalité environnante.

Le fait de les avoir surpris entourés, dans certains cas, d'autres passants détourne ces photographies d'une esthétique de l'isolement, de la solitude absolue : un des clichés montre un couple dormant sur l'herbe, une scène qui n'a rien de bucolique. Cela évite à la photographe de tomber dans le stéréotype du vagabond sans racines, sans famille ni amis, et de se complaire de façon malsaine dans le misérabilisme.

Parcourir les rues surveillées de Santiago à l'époque la plus répressive de la dictature pouvait amener à se heurter à des réalités sociales d'une injustice criante. Cependant il fallait bien sûr avoir la disposition d'esprit voulue pour percevoir ces faits qui, on s'en doute, n'étaient pas flatteurs pour le régime et qui étaient loin d'idéaliser la société chilienne. Cela n'empêcha cependant pas que certaines photos de ces dormeurs soient montrées en 1980 à l'Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura dans une exposition intitulée « Personas » [Personnes] (cf. fig. 23). Une question nous semble ici pertinente : les autorités militaires ont-elles autorisé ce genre d'exposition ? Connaissaient-elles ou non le matériel exposé¹⁹ ? Ce centre était-il protégé du fait de la complicité bien connue entre le gouvernement des États-Unis et le régime né du coup d'État²⁰ ? Ou alors ce « laxisme » n'était-il qu'un mirage, un simple effet du manque d'intérêt vis-à-vis des

¹⁹ La direction de l'Institut a interrogé la photographe sur le sens critique à donner à son travail ; elle a décidé de ne pas en parler étant données les circonstances politiques contraignantes. Conversation avec Paz Errázuriz le 28 avril 2015.

²⁰ L'appui du président Richard Nixon et du secrétaire d'État Henry Kissinger au général Augusto Pinochet qui gouverna le pays pendant dix-sept ans est bien connu. Durant cette période nombre de Chiliens ont disparu et les cas de torture et de violation des droits de l'homme ont été innombrables.

manifestations culturelles ou encore le pouvoir en place pensait-il que l'art ne risquait pas d'éveiller la conscience critique ?

Dans l'histoire des initiatives artistiques de toutes sortes apparues sous la dictature, ce ne fut pas le seul cas de témérité, de mépris des conséquences possibles de la présentation d'œuvres ou d'activités relevant d'une esthétique ou d'une éthique contraires au nouvel ordre établi.

Signalons un projet intitulé *Tentativa Artaud* [Tentative Artaud] qui eut lieu, sous l'égide de Ronald Kay, au second semestre 1974 dans un endroit caché aux yeux du public, à savoir le dernier étage du département des Études humanistes de la faculté des Sciences physiques et mathématiques de l'Université du Chili (fig. 7). Cette audacieuse *performance* du corps, réalisée sans public, avait recours à différents moyens techniques (enregistreurs, bandes magnétiques, microphones, télévision, appareil photo, etc.) et s'inspirait du texte d'Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*. Les rares photos²¹ prises évoquent bien le climat oppressant qui régnait alors et que, par le biais de techniques sonores et corporelles, on a voulu faire ressentir aux acteurs. Aux côtés de Kay, Catalina Parra, Raúl Zurita, Juan Balbontín et Eugenio García ont récité le poème *Ratará*, une sorte d'interminable glossolalie, une suite de paroles et de sons incompréhensibles. Même s'il est vrai que le dernier étage était désaffecté et que cette extraterritorialité leur accordait une certaine protection vis-à-vis de toute intrusion indésirable, les initiateurs de cette manifestation sur le langage corporel et vocal n'en étaient pas moins des hommes et des femmes courageux/euses.

Un an plus tard, en 1975, et cette fois dans une galerie de design nommée *Módulo y forma*, Carlos Leppe exposa une installation intitulée *El perchero* [Le Portemanteau]. Elle consistait en une structure de bois dotée de trois crochets en guise de portemanteau ; y étaient suspendues

trois grandes photos où Leppe apparaissait travesti et à moitié nu, le sexe recouvert de bandages. Les tirages papier étaient pliés de façon médiane, qui correspondait à la moitié du corps. Cet agencement pouvait rappeler la torture du *pau de arara* (ou perchoir du perroquet), pratiquée par la dictature brésilienne et par conséquent aussi par la dictature chilienne²².

Cette exposition doublement transgressive (un corps masculin travesti et une allusion à la répression militaire) a pourtant eu lieu sans être censurée, car ignorée de manière incompréhensible des forces armées.

Intitulée *Zona de dolor I* [Zone de douleur I], l'action réalisée en 1980 par Diamela Eltit, écrivaine et cofondatrice du Collectif des actions d'art (CADA) passa également inaperçue. Elle eut lieu à Maipú, un quartier de Santiago qui regorgeait de maisons closes. Avant de pénétrer dans l'établissement, Eltit s'était tailladé et brûlé la peau. Une fois à l'intérieur, elle lut des extraits de son livre *Lumpérica*. La partie publique, et par conséquent la plus risquée, se déroula ensuite, quand elle nettoya le trottoir devant l'immeuble, une action empreinte de symbolisme dans un pays ravagé par l'injustice.

D'autres actions n'ont pas non plus préoccupé le gouvernement militaire car, étant métaphoriques, elles n'ont sans doute pas été comprises. Le collectif CADA en a mené plusieurs dans différents lieux de Santiago, par exemple en 1979, *Para no morir de hambre en el arte* [Pour ne pas mourir de faim dans l'art], dans la commune de La Granja : on y faisait allusion à un programme de Salvador Allende ordonnant la distribution à tous les enfants chiliens d'un demi-litre de lait par jour.

Il semble évident que, aux yeux des militaires, l'art ne représentait aucun danger politique ; ils ne voulaient ni ne pouvaient comprendre les pratiques conceptuelles, à l'exception de l'irruption sur la voie publique de «NO +» en 1983 (affiches, tags, etc.). Cette action a connu,

²¹ En 2008, le Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago a exposé les témoignages photographiques et documentaires de cette action théâtrale que l'on peut trouver sur <http://www.mnba.cl/617/w3—article—8965.html>

²² Justo Pastor Mellado a commenté cette exposition dans *La coyuntura de El Perchero*. Voir <http://www.espaivisor.com/Exposicion—Carlos—Leppe.php>

elle, une plus grande répercussion sociale car différents groupes se la sont appropriée en surenchérissant les revendications (*no + violencia, no + militarismo, no + miedo...* [pas de violence, pas de militarisme, pas de peur, etc.])

L'intention de Paz Errázuriz, explorer l'inégalité entre les couches sociales les plus pauvres et les plus aisées, transparaît dans un ensemble de photographies. À cet égard, remarquons la série consacrée à la démarche chancelante d'un homme ivre, de toute évidence (*El caminante* [Le Marcheur], cat. 11); elle prend ces clichés depuis une voiture arrêtée à un feu rouge. Signalons aussi celle illustrant la bringue chaleureuse de trois indigents dans la rue (*Compadres, Santiago* [Compères, Santiago], cat. 10). Elle est également intriguée par les loisirs de certains membres des classes dirigeantes²³. Un des instantanés les plus réussis est *Regias, Santiago* [Superbes, Santiago] (cat. 13) : quatre femmes assistent à un cocktail, l'une est de dos, les trois autres de face ; leurs visages ont un air quasi grotesque avec leurs bouches – et quelles bouches ! – ouvertes ou à demi fermées, exprimant une évidente satisfaction. L'image dit bien la suffisance et l'ostentation de ces rombières fières de leur coiffure, de leurs vêtements de luxe et de leurs bijoux. La vanité caractérise également l'homme en complet veston qui appuie sa main droite sur un tableau historicisant style XIX^e siècle et prend la pose en regardant l'appareil comme si la valeur de la peinture et du terrain qu'il foule lui garantissaient succès et fortune. Il s'agit de *La Dehesa, Santiago* (cat. 14). Cette même fortune semble sourire à une vieille dame qui montre affectueusement son chihuahua. La photographe l'a prise en gros plan au siège d'une association privée consacrée à l'inscription des chiens de race (*Kennel Club, Santiago*, cat. 15). Le cadrage serré sur le visage de la femme et la tête du petit chien souligne les curieuses analogies entre les deux.

²³ Elle a travaillé un certain temps à recueillir les échos mondains et en a profité, sans doute, pour saisir des scènes peu flatteuses, mais très significatives de l'arrogance des détenteurs de la richesse.

²⁴ Sans doute à cause de sa rareté dans les portraits d'adolescents, ce fait est signalé par Rita Ferrer dans « Fotografía de la historia », dans *Paz Errázuriz, FotoNO*, DIRAC, Santiago, 2012, p. 17.

Les âges de la vie (et la mort)

Paz Errázuriz explore souvent l'outrage du temps sur la peau, le visage, le corps et sur l'existence des individus. Grâce à une technique aussi marquée par le temps que la photographie – avec ses possibilités de saisir des instants, des moments vitaux spécifiques, mais aussi de rendre compte des changements et des modifications – son regard a pénétré aussi bien son propre environnement personnel que celui d'autres personnes qu'elle a connues dans des endroits aussi différents que la rue, les centres d'accueil pour mineurs, les maisons de retraite, un club de danse ou les cimetières où habite aussi la vie qui n'est plus mais a été et dont on se souvient.

Un cierto tiempo [Un certain temps] (1986-1990) est un projet photographique où elle s'est proposé de faire le portrait de son fils Tomás tous les mois et de l'accrocher à un mur, chez elle. Le changement, l'évolution rapide de l'adolescence sont capturés en quelques images qui révèlent la vie qui passe et les variations (même celles purement esthétiques telles que les différents tee-shirts ou chemises mis par le jeune homme, le port d'un bonnet ou d'une cravate, les diverses coupes de cheveux) d'un âge caractérisé par l'anticonformisme et par la notable absence de sourire²⁴ ; on y voit un garçon sortant de la puberté et arborant les premiers signes de l'âge adulte. Plusieurs années après avoir réalisé cette suite de portraits, Errázuriz a décidé d'en monter une version vidéo dont la technique elle-même rend plus évidente encore la transformation d'un adolescent au fil du temps.

L'âge est un facteur social qui détermine souvent la valeur ou la fonction imputée aux personnes. Dans une société capitaliste de consommation frénétique où règne la loi de l'offre et de la demande, les tranches d'âge sont établies en fonction du pouvoir d'achat, d'indices relatifs à la rentabilité et d'idéaux de beauté reposant sur des critères de genre et de pure exaltation de la jeunesse.

Les marqueurs de l'âge sont clairement perceptibles sur nombre des produits disponibles dans la société occidentale ; celle-ci a fait de la marchandisation des corps et de l'idéalisation de la sexualité normalisée son mot d'ordre. Toutefois, certaines étapes de la vie humaine demeurent des tabous, comme celui qu'a enfreint Simone de Beauvoir en publiant en 1970 *La Vieillesse*²⁵. Elle avait pour objectif d'« exposer l'invisibilité des vieux, leur marginalisation sociale²⁶ » – objectif, selon moi, partagé par Paz Errázuriz. Il existe, pourtant, d'autres raisons. L'une d'entre elles a été, sans doute, son agacement devant la célébration de Miss Chili et le fait qu'un grand nombre de « clubs de seniors » organisent ce type d'événement.

« C'était montrer d'autres reines et aussi faire la critique sociale du traitement infligé à des seniors, traités comme des bébés. Mauvais traitements et incompréhension. Les gens âgés représentent un thème très présent dans mon travail. Ils m'ont toujours intéressée. J'ai d'autres choses, mais trop scabreuses. Le thème des vieux est hyper-cruel²⁷. »

Les multiples photos de vieillards prises depuis les années 1970 jusqu'à aujourd'hui, nous révèlent de nombreuses femmes qui continuent de travailler malgré leur âge avancé ; c'est le cas de celle ayant posé dans *Nercón, Chiloé* (cat. 26) sur le bord d'une route de campagne, le visage grave. Elle porte un sac sur la tête à l'instar de bien d'autres femmes qui, dans différentes régions du monde, charrient ainsi bagages, seaux d'eau ou autres objets lourds, sur de grandes distances. Un autre cliché se rapportant au travail, même s'il ne le montre pas directement, est *Vendedora de flores, Santiago* [Vendeuse de fleurs, Santiago] (cat. 20) ; on y voit, face à l'appareil photo, une femme d'âge mûr entourée de plantes vertes.

Paz Errázuriz a fréquenté assidument les asiles et les maisons de retraite. Ces institutions, souvent privées, fonctionnent comme des résidences où certaines familles

relèguent leurs parents. La cruauté à laquelle la photographe faisait allusion dans son interview est visible sur ces instantanés qui montrent des fêtes organisées par la direction de ces demeures de ce qu'on appelle le troisième âge où l'on infantilise les pensionnaires. On voit bien, par exemple, sur des photos où des résidentes toutes de blanc vêtues – sans doute symbole de l'éternelle fiancée –, (*Hogar de ancianos, Santiago* [Maison de retraite, Santiago], cat. 23 ; *Reina, Santiago* [Reine, Santiago], cat. 22), posent le regard perdu ou avec un air de complète indifférence, transformées en reines pour quelques heures. Dans la seconde illustration, on voit au fond la tête d'un homme venu prendre part à la fête, ce qui dénote clairement la séparation des genres. Cela signifie qu'est perpétué ici le stéréotype patiemment construit tout au long de l'histoire voulant que les femmes soient non seulement les reines du foyer, mais aussi le clou du spectacle ; c'est là un indice évident de leur absence de l'espace public, du lieu où s'exerce le pouvoir patriarcal.

Le regard féministe, sous-jacent dans certaines photos de la série *Protestas* [Manifestations] et *Mujeres de Chile* [Femmes du Chili] de 1992, surgit avec force dans *Las juezas, Santiago* [Les Femmes juges] (cat. 21). Le titre explicite octroie aux trois vieilles femmes – assises sur un banc le long d'une paroi en bois révélant le caractère religieux de la résidence – le pouvoir de prononcer des sentences, au sens métaphorique du terme : un pouvoir dont on pense que les personnes d'un certain âge (surtout les femmes) sont dépourvues.

Enquêter sur les personnes âgées, c'est-à-dire sur une partie de la population qui semble avoir perdu le rôle et la valeur qu'en d'autres temps on lui accordait en raison de son expérience de la vie – mais qu'on continue dans une certaine mesure à apprécier à l'heure actuelle dans les cultures musulmane et bouddhiste –, a conduit Paz Errázuriz à aborder un thème dérangeant, la nudité des corps ayant souffert des offenses du temps.

²⁵ Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, Gallimard, Paris, 1970.

²⁶ Voir Juan Vicente Aliaga, « Llegar al fondo. Sobre el envejecimiento, la senectud y sus imágenes », dans *El don de la vida*, cat. exp., Lleida, La Panera, 2008, p. 103-124.

²⁷ Voir http://www.nuestro.cl/notas/rescate/paz_errazuriz3.htm

Dans sa série *Cuerpos* [Corps], de 2002, elle observe avec attention et sans pudeur la réalité physique et psychologique de personnes dont l'apparence corporelle a été exclue du domaine de la représentation²⁸. Ces hommes et ces femmes, seuls ou en couple, posent debout ou assis, sérieux ou enjoués, devant un appareil photo qui traduit une situation tout à fait singulière, car aussi bien l'histoire de l'art que celle de la photographie ont oublié la réalité charnelle, physique et corporelle des personnes âgées. C'est sans doute dû à la pression morale inhérente aux cultures qui privilégient la vigueur d'un corps jeune, en accord avec les standards de beauté, de désir et d'énergie. Si la vieillesse affleure à peine dans la culture visuelle contemporaine, la réalité du nu émerge encore beaucoup moins. La photographe a rencontré ses sujets dans une maison de retraite et les a priés de poser, en pleine connaissance de cause, dans une action qui correspond également à une tentative de voir une projection d'elle-même dans ces images. Un autre exemple de la double stratégie de l'artiste consistant à comprendre, grâce au *dehors*, un *dedans* partagé.

« Tout mon travail est complètement autoréférentiel. Si je photographie ces corps (nus de gens âgés) cela correspond en grande partie à l'une de mes obsessions vis-à-vis de mon propre corps, vis-à-vis de mon âge ; je veux briser cette menace terrible d'une vieillesse dégoûtante, affreuse, horrible. Apprendre à regarder ces corps, c'est toute une préparation. Si en plus ils ont l'air magnifique, cela est conforme au charme de toute personne que l'on photographie. Ces corps peuvent vous offrir une image très rassurante, car leurs possesseurs sont en accord avec eux-mêmes. D'autres corps peuvent être dérangement, abîmés, menacés de mort, comme ceux des malades mentaux. Quant à moi, je trouve malgré tout qu'ils sont d'une beauté extraordinaire. Chaque fois qu'on y met une intention, un accent, on parvient à refléter quelque chose

de merveilleux. Cela dépend de la manière dont on les regarde, quelle attention on leur porte²⁹. »

Contrairement à Hans Peter Feldmann avec son projet photographique *100 Jahre* [100 ans] daté de 2001 – où, avec l'aide de parents et d'amis, il a exposé un siècle de vie, depuis pratiquement la naissance (en fait depuis l'âge de huit mois) jusqu'à cent ans, dans le but de montrer la continuité d'une existence, dans un projet collectif –, Paz Errázuriz est, elle, surtout intéressée par les extrémités de la vie, les plus éloignées l'une de l'autre, l'enfance et la vieillesse. Il est cependant vrai qu'elle a aussi mis l'accent sur certains aspects des comportements individuels ou de couples à un âge avancé, comme on peut le voir dans la série *Tango (De a dos)* [Tango (À deux)], de 1988 ; celle-ci montre l'envie de profiter de la danse chez des personnes d'âge mûr, apparaissant enlacées de face ou de dos.

La conscience sociale est également perceptible dans les photos d'enfants réalisées tout au long des années 1980 et 1990, c'est-à-dire à une époque de changement, au moment où le Chili sort peu à peu de l'ombre de la dictature. Une lecture comparative entre les photographies prises dans les années 1980 et d'autres réalisées au cours des années 1990 permet de conclure que les conditions de vie des enfants s'étaient à peine améliorées. Il est clair que la photographe choisit des gamins qui vivent dans la rue ou dans les champs ; on remarque cependant la dignité qui émane du regard fixe de l'un d'entre eux dans une friche (*Villa Alemana*, cat. 18), ou encore l'air égaré d'une fillette au visage barbouillé, qui se dresse à côté d'une vitrine (*Concepción*, cat. 16).

Même si la photographe ne manque pas de montrer la dureté de l'existence et le dénuement de ces enfants (en dépit des moments de jeux, dans *Centro de acogida, Santiago* [Centre d'accueil, Santiago] cat. 19, par exemple),

²⁸ Un photographe japonais, Manabu Yamanaka, dans sa série controversée « Gyahtei » datant de 1995, a montré les atteintes de l'âge et la proximité de la mort.

²⁹ Voir http://www.nuestro.cl/notas/rescate/paz_errazuriz3.htm

nous n'avons pas affaire au regard compatissant ou misérabiliste d'un Jacob A. Riis, dont les clichés pris dans les banlieues new-yorkaises présentent des enfants nus, vaincus par la fatigue, transis de froid, tentant de dormir dehors, sans abri (fig. 8). Il semble éprouver de la pitié pour ceux qui souffrent des affres de la pauvreté mais il ne va pas au-delà des intentions propres aux pratiques caritatives habituelles, il ne s'en prend pas au système social engendrant ces inégalités.

« La charité est un argument en faveur de la conservation de la richesse et le documentaire réformiste (de même que la revendication d'un enseignement gratuit et obligatoire) s'interroge sur le fait de savoir s'il est nécessaire, pour une certaine classe sociale, de donner un peu dans le but d'apaiser les classes défavorisées dangereuses, un argument inhérent à la matrice de l'éthique chrétienne³⁰. »

Empreinte d'une évidente conscience sociale, la poésie visuelle a jalonné, comme je l'ai mentionné plus haut, toutes les étapes de la vie de Paz Errázuriz. Par conséquent, il semble logique qu'elle ait aussi prêté attention à la représentation de la mort et, concrètement, à sa remémoration permanente.

« À cet égard, je suis très attirée par le caractère anonyme des personnages. Il existe une relation entre l'anonymat et la potentialité de beauté. Par exemple, *Memento mori* (des autels avec des photos de défunts sur leur tombe). Le cimetière forme une organisation sociale, avec ses quartiers, ses secteurs plus riches ou plus populaires. Et les photos que j'ai prises proviennent de toutes les parties, elles sont choisies au hasard et il en résulte un ensemble magnifique. Elles m'ont émue au plus haut point. C'étaient peut-être des personnes horribles, ça m'est égal. On ne peut jamais penser ça. Elles transmettent quelque chose de très beau. Toutes ces personnes sont d'une incroyable beauté³¹. »

³⁰ Martha Rosler, « In, around, and afterthoughts (on documentary photography) », *op. cit.*, p. 177.

³¹ Voir http://www.nuestro.cl/notas/rescate/paz_errazuriz3.htm

Avec *Memento mori*, qui date de 2004, nous sommes en présence d'un ensemble de photos où la photographe ne regarde pas fixement le visage de vivants, elle contemple les portraits déposés par la famille du défunt, entourés de fleurs, de vases, de statuettes et d'autres bibelots qui relèvent d'une esthétique kitsch, souvent très chargée, parfois plus sobre et plus classique. Ces portraits aident à se souvenir du mort dans les circonstances choisies par la famille, représentatives ou non de sa vie désormais terminée.

La mort transparaît ici apaisée, silencieuse, fixée par la capture de l'image de personnes qui ne sont plus. L'objectif que s'est donné Errázuriz quand elle a entrepris une incursion dans la vidéo est très différent. Je veux parler d'*El sacrificio* [Le Sacrifice] de 1989-2001. Elle s'est ici intéressée à la capture du son produit dans un abattoir, une chose que la photographie ne peut offrir. Les images à la fois puissantes et sobres montrent comment on prépare l'animal avant de l'égorger, une allusion évidente au rite chrétien du sacrifice de l'agneau.

Pedro Lemebel a commenté le symbolisme de cette vidéo dans une perspective sociale et politique : « Qui peut survivre à la décapitation permanente de tout geste social, moral, sexuel, religieux ou critique qui tente de donner la couleur de la divergence à la chape de plomb du néolibéralisme et de sa conjuration mondiale. Qui sera le prochain agneau à se consumer dans le brasier chrétien des pactes néoconservateurs, des accords politico-militaires à propos des atteintes aux droits de l'homme où en lieu et place de justice seule règne une féroce impunité³². »

Il est vrai que la photographe a attendu douze ans pour éditer cette vidéo au moment de la transition vers une démocratie formelle. Est-ce le sacrifice du peuple chilien qui est évoqué ici, auquel on demande d'accepter « une justice dans la mesure du possible », adhérent ainsi à la proposition du président Patricio Aylwin³³ ?

³² Texte de Pedro Lemebel intitulé « El degüello », rédigé pour l'exposition de 2001 avec la vidéo de Paz Errázuriz à la galerie Animal de Santiago.

³³ Rita Ferrer, « Fotografía de la historia », *op. cit.*, p. 27-29.

Réclusion

Avoir subi une privation de liberté dans un pays soumis à la dictature de 1973 à 1990 peut certes inciter à rechercher les raisons d'enfermer certaines personnes.

Quels sont les motifs qui ont poussé Paz Errázuriz à se rendre fréquemment à l'hôpital psychiatrique Philippe Pinel de Putaendo, situé à 200 km de Santiago ?

El infarto del alma [L'Infarctus de l'âme] (1992-1994) a beaucoup contribué à valoriser les patients et les liens affectifs tissés durant leur internement. L'artiste a aussi su échapper au paternalisme avec lequel on représente parfois les malades mentaux en adoptant une attitude fausement protectrice et en somme discriminatoire. L'œil de la photographe se concentre sur les relations basées sur la tendresse et l'affection, sur les liens de couple tissés à l'intérieur de l'hôpital. Les clichés montrent une profusion d'embrassades, de mains qui se joignent, de corps qui s'étreignent, de caresses et de câlins.

Les photos de cet hôpital, construit dans les années 1940 pour des malades atteints de tuberculose et qui a ensuite reçu les patients de centres psychiatriques, la plupart du temps indigents, ont été prises durant plusieurs années au cours de nombreuses visites à ceux qu'on appelle les « fous³⁴ ».

Diamela Eltit décrit avec précision le centre : « Le sanatorium a changé d'étiquette avec la violence d'une guerre territoriale. De sanatorium il est devenu asile d'aliénés. L'insuffisance pulmonaire a été remplacée par l'indigence mentale, l'alimentation spéciale par des spécialités médicamenteuses, le romantique et libertaire rêve amoureux par la camisole de force, face à ce délire interdit, incompréhensible. De sanatorium en asile d'aliénés ; lieu d'enfermement définitif, hôpital maudit, imposé, terreur des esprits travailleurs³⁵. »

Une fois développées, les photos d'Errázuriz ont été présentées aussi bien aux patients qu'au personnel soignant. Et cela a peut-être été le déclencheur de la mise en œuvre d'améliorations dans la gestion du centre et dans les soins

prodigués aux malades. Ces images laissent entrevoir une précarité extrême, des installations décrépies, la pénurie inscrite sur les murs. Toutefois le regard acéré de l'artiste s'est fixé sur la tendresse des couples, sur les relations amoureuses, sur la pulsion érotique, sur l'étreinte des corps, échappant de cette manière à l'imagerie classique ou traditionnelle des aliénés. Diamela Eltit relate par ces mots leurs réactions aux visites de la photographe : « Je suis juste déconcertée par la joie qui les traverse quand ils crient : "Tatie Paz !" ; "Tatie Paz est arrivée !" »³⁶.

Les familles des malades n'entretenant plus de liens avec eux, Paz Errázuriz a obtenu du personnel administratif l'autorisation de prendre des photos. Dans un premier temps, son intention n'était pas de montrer ses œuvres. Elle avait plutôt opté pour la publication d'un album photos³⁷, qui a été présenté par Nelly Richard à la Bibliothèque nationale du Chili (cf. fig. 14).

L'impact de cette série sur la société chilienne s'est fait sentir jusqu'à une époque très récente. En 2012, soit bien des années après sa réalisation, on a monté une pièce de théâtre inspirée de ces images. Il s'agit d'*El otro*³⁸ [L'Autre] donnée par la compagnie Niño Proletario qui, sous la direction de Luis Guenel, s'est aussi produite sur les scènes européennes (fig. 9).

Un questionnement comme celui auquel je me suis livré au début de ce paragraphe sous-tend le projet *El infarto del alma* [L'Infarctus de l'âme] : qu'est-ce qui l'a incitée à se rendre à Putaendo ? En fait, ce n'était pas la première fois que Paz Errázuriz franchissait les murs d'un asile d'aliénés. Elle l'avait déjà fait en 1978 en visitant l'hôpital psychiatrique de Santiago. Elle avait entrepris cette démarche dans le but de retrouver des amis disparus durant les années les plus sombres de la dictature. Circulait alors une rumeur selon laquelle il y avait des prisonniers politiques non seulement dans les casernes, mais aussi dans les hôpitaux psychiatriques. En y pénétrant, elle

³⁴ C'est le terme continuellement utilisé par Diamela Eltit. L'écrivaine chilienne se réfère aussi aux toques amoureuses que l'on peut observer entre deux personnes qui se promènent dans les couloirs et les autres dépendances de l'hôpital Philippe Pinel, une observation assez rare dans les textes consacrés aux asiles d'aliénés.

³⁵ Diamela Eltit, *El infarto del alma*, Ocho libros, Santiago, 2010, p. 71.

³⁶ *Id.*, « Diario de viaje, vendredi 7 août 1992 », *ibid.*, p. 9.

³⁷ La première édition du livre est l'œuvre de Paz Errázuriz et de Diamela Eltit : *El infarto del alma*, Francisco Zegers Editor, Santiago, 1994.

³⁸ Voir <http://www.laprensaaustral.cl/espectaculos/aplaudida-obra-el-otro-del-magallanico-luis-guenel-se-reestrena-21497>. Une autre série fondamentale dans la carrière de Paz Errázuriz, *La manzana de Adán* [La Pomme d'Adam], a été mise en scène pour le Teatro de la Memoria dirigé par Alfredo Castro, en 1990.

s'est heurtée à une réalité insupportable, à un monde de privations et de vexations. Si elle n'y retrouva aucun des disparus du régime, germa cependant dans sa conscience l'idée d'un autre type de prison : celle des esprits qui ne se comportent pas selon les principes de la froide raison. Peu après son entrée dans les lieux où elle avait réussi à prendre quelques photos, elle fut interdite d'accès.

En 1999, quelques années après avoir achevé *El infarto del alma*, elle retourne dans le même univers de réclusion et réalise *Antesala de un desnudo* [Antichambre d'un nu].

Dans cette série, nous ne sommes pas, sauf exception, en présence des personnes décrites dans *El infarto del alma*. Les lieux que montrent les images ne sont plus les interminables couloirs, la cour ou les chambres. Cette fois, elle a choisi un environnement habituel, mais à la connotation ténébreuse : les douches. En découvrant ces images déchirantes en noir et blanc, il est impossible de ne pas se replonger dans l'imaginaire collectif laissé par les camps de concentration : les corps entassés entre des murs sales et sur des sols souillés. La vision de vieilles femmes nues regroupées près de portes grillagées évoque la brutalité du système concentrationnaire. C'est aussi à cela qu'a pensé Paz Errázuriz en pénétrant dans ces souterrains de l'ignominie des institutions psychiatriques ; du fait de l'indifférence des familles des patients, la direction, l'infirmier en chef et la directrice de l'hôpital lui avaient donné libre accès³⁹.

D'une certaine manière, le titre est une référence à l'antichambre de la mort car telle est l'impression que transmettent ces corps nus vieillissants.

L'horreur lui a sauté aux yeux et, dans un premier temps, elle n'a pas souhaité montrer la série de 15 photos composant *Antesala de un desnudo*⁴⁰, peut-être par crainte de la voir interprétée comme du voyeurisme. Une fois amorti le choc de ce que son appareil avait capté et poussée par le désir de faire connaître une réalité atroce, elle a finale-

ment décidé de l'exposer. Les hésitations de l'artiste sont compréhensibles, tout comme le dilemme auquel elle a été soumise : la photographie documentaire doit-elle ou non s'introduire dans des situations, dans des environnements douloureux ? Quelle est la méthode adéquate, s'il y en a une, pour faire connaître une réalité dérangeante ? Est-il préférable de passer cela sous silence ?

Il n'y a pas de curiosité malsaine dans ces images, il y a seulement la volonté de montrer une réalité inacceptable, de la faire connaître (même si on en soupçonnait probablement l'existence). En fait, peu de temps après, elle a appris que la nouvelle direction de l'hôpital avait apporté certaines améliorations à l'infrastructure des lieux. Un changement s'était par ailleurs produit dans la perception par l'administration, les médecins et les surveillants, de la situation des patients enfermés en ce lieu.

Lutte et résistance

Paz Errázuriz a débuté sa carrière à une période de l'histoire du Chili chargée d'événements politiques : le gouvernement de l'Unité populaire (1970-1973) et la dictature fasciste⁴¹ (1973-1990). Comme, de plus, elle s'est résolument engagée dans la lutte en faveur des droits de l'homme, il n'est pas surprenant qu'elle ait mené de nombreuses actions au milieu du fracas de la résistance.

Elle a aussi participé en 1981 à la fondation de l'Association des photographes indépendants (AFI), une organisation à l'origine de différentes initiatives (publication de livres, organisation d'expositions, programmation de cours, etc.) dans le domaine de l'image, agissant parfois en groupe dans la rue pour documenter une réalité insupportable. C'est au cours de cette décennie qu'ont été prises la plupart des photos qui illustrent les actes de courage de la part de vastes secteurs de la population chilienne en participant à des grèves ou à des manifestations contre le régime :

³⁹ Conversation de l'auteur avec Paz Errázuriz le 28 avril 2015.

⁴⁰ La première exposition publique de cette série a eu lieu en 2004 à la fondation Telefónica, à Santiago.

⁴¹ Le coup d'État militaire et la répression qui s'ensuivit ont été observés par plusieurs photographes chiliens. Voir Alejandro Hoppe *et al.*, *Chile 1973-1990. La dictadura de Pinochet*, LOM, Pérez & López Editores, Santiago, 2013.

Protesta Parque O'Higgins [Manifestation parc O'Higgins] (cat. 78) par exemple. Le gros plan du visage coincé par son casque à visière de l'un des policiers qui lance un regard méfiant, reflète la dureté des forces de répression, alignées, prêtes à intervenir (*Fuerzas especiales* [Forces spéciales], cat. 75).

Même si l'artiste n'a pas milité dans un collectif, sa participation à des actions politiques (et de collaboration artistique) est incontestable. Je voudrais signaler, entre autres, la photographie d'une femme – *Viuda* [Veuve] (cat. 76) – réalisée pour le projet du Collectif des actions d'art⁴² (CADA), publiée en septembre 1985 dans la revue *Análisis*, proclamant : « Regarder son geste extrême et populaire. Prêter attention à son veuvage et à sa survie. Comprendre un peuple. » Dans un contexte comme celui du Chili, il était difficile de dissimuler la cause du veuvage : une allusion probable aux morts et disparus sous la dictature.

Curieusement, plusieurs années après, en 2000, à une autre période de sa carrière, alors que la photographe était en train d'accumuler du matériel pour sa série *Calbuco*, une scène inattendue s'offrit à elle dans ce village du Sud chilien. Assise sur le lit dans sa chambre, une enfant (les posters de Minnie au mur renvoient aussi à l'âge tendre) porte un masque grotesque du dictateur (cat. 77). Dix ans s'étaient écoulés depuis que ce dernier avait quitté le pouvoir, mais sa présence ténébreuse se faisait toujours sentir.

Paz Errázuriz a suivi de près les activités de *Mujeres por la vida*⁴³ [Femmes pour la vie], une organisation qui a joué un rôle déterminant dans la prise de conscience de la subordination dont souffrait la moitié féminine de la population chilienne. Postée sur un bâtiment du centre de Santiago, elle a ainsi pris des photos de la Journée de la femme (cat. 79) : on y voit un groupe de femmes interrompre la circulation ainsi que les mesures de dissuasion – des canons à eau – ou carrément répressives prises à leur rencontre par les forces de l'ordre.

Peu de temps après, en 1992, elle initie une série intitulée *Mujeres de Chile* [Femmes du Chili]. Comme si elle avait commencé une quête d'elle-même, comme si elle avait voulu sonder ses propres émotions et énergies, elle fait le portrait de plusieurs femmes exerçant différents métiers dans tous les coins et recoins du pays : leurs vies ne sont pas celles illustrées par les médias ou les livres d'histoire. On y découvre une institutrice de campagne, une *chinchorrera*, c'est-à-dire une ramasseuse de charbon, une plongeuse et une joueuse d'orgue de Barbarie (cat. respectivement 80, 81, 87 et 82). Nous sommes certes bien loin des habituelles images frivoles de la télévision, de la publicité (que l'on retrouve désormais sur Internet), des mannequins défilant sur les podiums ou des maîtresses de maison débordantes de félicité matrimoniale. Paz s'intéresse à la réalité sans l'embellir, tout en montrant les univers des femmes invisibles, en les valorisant avec son appareil photo⁴⁴. Des femmes qui se trouvent dans le *dehors* micropolitique des récits historiques avec un grand H.

Le sexe, instrument de survie

Pendant quelques années, Paz Errázuriz a mené de concert son activité de photographe et celle de musicienne. À partir de l'exposition « Personae » [Personnes] en 1980, elle décide d'abandonner la seconde pour se concentrer sur la prise de vue. Son intérêt pour les secteurs sociaux marginalisés par la dictature et voués à l'invisibilité s'accroît. Entre 1982 et 1987, elle consacre une grande partie de son temps à fréquenter des hommes qui se travestissent et se prostituent dans différents bordels de Santiago et de Talca. Elle avait fait leur connaissance dans une maison close pour femmes de la capitale chilienne, La Palmera. Durant la dictature, abusant constamment de son pouvoir, la police se livrait sur eux à des violences verbales et physiques

⁴² À propos de cet important collectif d'avant-garde chilien, voir Robert Neustadt, *CADA día : la creación de un arte social*, Cuarto propio, Santiago, 2001.

⁴³ À propos de « Mujeres por la vida », voir Fernanda Carvajal et Jaime Vindel, « Acción relámpago », dans *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, cat. exp., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012, p. 37-40.

⁴⁴ Concernant sa préférence de travailler avec des femmes et sa transmission de l'expérience de l'horizontalité entre femmes, voir l'interview de Rita Ferrer dans *La manzana de Adán*, op. cit., p. 183.

(injures, harcèlement, vexations, coups). Elle en torture même certains dans un bateau à Valparaíso.

La photographe a suivi tout au long de ces années la vie de ces hommes persécutés et maltraités, gagnant peu à peu leur confiance et leur amitié. Cela lui a permis de rester en contact avec les protagonistes de *La manzana de Adán* [La Pomme d'Adam] au fil du temps et jusqu'à aujourd'hui avec Coral, le dernier survivant. Cette série a été présentée en 1989 à la galerie Ojo de Buey à Santiago, ainsi que dans une association d'aide aux malades du sida (fig. 10 et 11). En 1990 est sorti un album photos⁴⁵ regroupant aussi des textes et des interviews réalisés par Claudia Donoso avec les membres d'une grande famille bien éloignée du modèle bourgeois : elle se composait de Mercedes et de ses deux enfants biologiques travestis, Evelyn et Pilar, ainsi que d'autres amis et amies, Coral, Nirka, Leyla, Deborah, Andrea Polpaico, Maribel, Chichi, Susuki et Macarena, parfois en compagnie d'Héctor le partenaire d'Evelyn, ainsi que d'autres amis de plus ou moins longue date.

Une famille nombreuse, hétérodoxe, hors normes, qui a été décimée par le sida, les difficultés économiques et la misère sous la dictature. Une famille de subalternes, de sans voix – pour paraphraser Gayatri Spivak⁴⁶ – ou, s'ils en ont une, elle est inaudible car personne n'est disposé à l'écouter ni ne lui prête une quelconque valeur. Dans un Chili soumis au couvre-feu, la parole d'un travesti est sans cesse bafouée. La photographe a conçu *La manzana de Adán* comme un projet – cela est tout à fait perceptible dans l'album photos – susceptible de permettre à cette communauté de se faire entendre, d'où la nécessité des témoignages inclus dans l'ouvrage. En fait, les différents textes sont d'une importance capitale pour comprendre les aspirations, les désirs et les amours, ainsi que les différences existant entre les membres de ce groupe, leur relation à la prostitution, à l'argent, leurs rapports avec les « *ratís* » (en argot chilien : policiers en civil), etc.

⁴⁵ Publié par Zona en 1990, c'est aujourd'hui un objet très recherché par les bibliophiles ; il n'a eu qu'une diffusion très réduite à l'époque : un seul exemplaire vendu.

⁴⁶ Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, traduction de J. Vidal, éd. Amsterdam, Paris, 2006.

⁴⁷ Cela pourrait être l'histoire de Niurka qui s'injectait du silicone dans la poitrine alors que certains de ses amis refusaient d'ingérer des hormones, d'ailleurs difficiles à trouver.

⁴⁸ Judith Butler, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, traduction de C. Nordmann avec la collaboration de J. Vidal, éd. Amsterdam, Paris, 2004.

En dépit de leur nature protéiforme, on est en droit d'affirmer que la plupart des travestis prostitués sont des homosexuels qui s'habillent avec des vêtements de femme dans le but de séduire et d'attirer des clients dont l'orientation sexuelle est variable. Ce sont des hommes qui s'écartent de la masculinité orthodoxe, de la virilité officielle dominante et qui ont fini par adopter la dénomination gay, alors que certains d'entre eux se sentiraient plus proches des comportements associés à la féminité, voire au transgenre, ce qui transparaît dans leur envie d'avoir de la poitrine⁴⁷. Puisque je fais référence à des questions identitaires ou post-identitaires, il me semble pertinent d'explicitier la terminologie utilisée.

Comme l'a signalé Judith Butler⁴⁸, les individus dont le comportement ne correspond pas aux règles strictes de la société hégémonique, à savoir patriarcale et hétérosexiste (imposant comme paradigme l'hétérosexualité et excluant toute autre forme de désir ou de relations sexuelles et affectives), sont désignés par des termes haineux et insultants. Tout au long de l'histoire, dans les différents contextes sociaux et culturels, le langage dominant brandit des termes au vitriol et imprégnés de honte pour nommer ceux qui se comportent d'une manière différente.

Pendant longtemps, ceux qui se sentaient d'un genre différent de celui qui leur avait été attribué à la naissance étaient qualifiés de monstres par la science médicale, la justice et les forces de l'ordre et étaient traités avec mépris et violence⁴⁹. Aujourd'hui encore, les prétendus experts (médecins et psychiatres) parlent de troubles de genre et traitent sans ambages la transsexualité de maladie. Il convient de mentionner qu'il existe des collectifs qui combattent cette pathologisation⁵⁰.

Durant les années où Paz Errázuriz établit des liens d'amitié avec ceux qu'elle photographiera par la suite, de

⁴⁹ La culture actuelle est encore basée sur un caractère strictement binaire des genres homme/femme, masculin/féminin ce qui, en fait, engendre la violence. Toutefois, certains collectifs et quelques individus remettent en question cette division et propose des formes de vie et de comportement transgenre.

⁵⁰ Le sexologue allemand Magnus Hirschfeld joue un rôle fondamental dans l'histoire des mouvements homosexuels et transsexuels et dans la défense des droits de ces communautés. Il a fondé en 1919 l'Institut für Sexualwissenschaft [Institut pour l'étude de la sexualité] à Berlin, qui sera détruit en 1933 par les nazis. Harry Benjamin, un autre sexologue allemand exilé aux États-Unis, fait connaître le terme transsexuel en 1954. Voir Miquel Missé, *Transexualidades. Otras miradas posibles*, Egales, Barcelone/Madrid, 2013, p. 25-46. À propos des campagnes en faveur du retrait du terme « dysphorie de genre » des catalogues de l'OMS, voir <http://www.stp2012.info/old/es>

puissantes associations de médecins classent l'homosexualité parmi les maladies, et ce, jusqu'en 1990. Et encore en 1994, l'OMS établit une différence entre les transsexuels (c'est-à-dire ceux qui veulent modifier leur corps) et les travestis ; ces derniers vivent dans un genre distinct de celui de leur naissance, mais ne veulent pas modifier leur corps. Ces considérations semblent laisser de côté ceux qui occasionnellement, par pur plaisir, enfilent en privé ou en public des vêtements considérés comme appartenant à l'autre genre. Il y a aussi ceux qui, comme les membres de la communauté travestie de Santiago et de Talca, en majorité des homosexuels, se prostituent pour gagner leur vie.

Cette documentation fluctuante, fortement influencée par une idéologie normalisatrice, met en évidence l'existence de préjugés de la part du corps médical ainsi que les dérapages et inconséquences qui le frappent ; cela n'est en outre pas sans effets sur la vie de nombre de personnes ayant du mal à se définir et habituées à subir opprobre et moqueries.

La relation entre Paz Errázuriz et les protagonistes de *La manzana de Adán* [La Pomme d'Adam] a commencé avec les deux frères/sœurs⁵¹ Evelyn et Pilar et leur mère Mercedes. Peu à peu, à la suite de nombreuses visites des maisons closes de Santiago, La Palmera et La Carlina, et à La Jaula de Talca, l'artiste gagna la confiance des membres de cette grande famille hors normes qui avait été maltraitée et humiliée par les cognes. Certains témoignages recueillis par Claudia Donoso pour l'album *La manzana de Adán* font froid dans le dos : ils parlent même de morts et de blessures par baïonnette⁵².

La photographe offre l'occasion d'observer les différents aspects de leur vie quotidienne, à savoir comment se passent leurs journées (il y a aussi des images de la rue, d'une promenade en bateau où ils/elles portent des vêtements d'homme), leurs préparatifs pour la

soirée (séance de maquillage et de coiffure dans la cuisine), les différentes chambres misérables où ils/elles prennent des poses d'odalisque ou sont en compagnie de leurs amis et clients. La série de photographies en couleurs réalisée récemment révèle en particulier dans toute sa splendeur la parodie de genre perceptible dans le brillant du maquillage, le reflet des miroirs ou l'éclat des bijoux. À en croire Judith Butler, cette mascarade indiquerait qu'il n'existe pas à proprement parler de genre, pas plus qu'un modèle de féminité ou de masculinité, que nous nous trouvons en présence d'aspirations, de paradigmes sociaux et culturels ; si bien que parler de féminité authentique en se référant aux femmes et de féminité fausse ou fallacieuse pour un travesti est tout à fait dénué de sens⁵³. Dès 1929, Joan Riviere remettait en question cette dualité dans *Womanliness as a Masquerade* [en français, *Féminité mascarade*, 1994]. Et, comme on le sait au moins depuis Simone de Beauvoir, la femme ne naît pas femme, mais se construit au fil des différentes étapes de sa vie en fonction de son adhésion ou de sa soumission aux modèles et obligations de la féminité hégémonique. C'est pourquoi, de toute évidence, il est pertinent de parler, plutôt que de véritables originaux, de copies successives et contingentes de la masculinité et de la féminité, ainsi que de versions trompeuses qui circulent en esquivant les définitions et les identités limitatrices.

Arrivé là et au risque d'avoir l'air de me fourvoyer, j'aimerais proposer une réflexion sur l'unique série qui a conduit Paz Errázuriz hors de son pays. Il s'agit d'*Exéresis* [Exérèse] de 2004, rassemblant des photos prises dans divers musées d'Europe et d'Amérique du Nord. Les statues y sont dépourvues de tête, car le cadrage les coupe au niveau de la poitrine ; l'attention se concentre donc sur la zone génitale où nous trouvons soit une cavité soit les vestiges d'un pénis arraché. Les raisons historiques, culturelles et morales de la disparition de cet organe sculpté sont

⁵¹ L'utilisation du masculin comme du féminin est peut-être la forme la plus adaptée pour refléter l'hétérodoxie sexuelle des protagonistes de cette série. Voir Juan Pablo Sutherland « Ensoñación y ficciones de identidad », dans *La manzana de Adán*, *op. cit.*, p. 17-27.

⁵² Témoignage de Pilar recueilli par Claudia Donoso dans « Talca 1984. Prostíbulo La Jaula », *ibid.*, p. 35.

⁵³ Voir Nelly Richard, « Submundos y grietas de identidad », *op. cit.*, p. 16.

sans doute dues à des mentalités obscurantistes et religieuses ; le résultat amène cependant à se poser des questions sur la masculinité défigurée, pas le moins du monde héroïque, qui crée un corps ambigu, sans genre défini.

L'intérêt de la photographe pour la prostitution s'est manifesté très tôt dans sa carrière. En fait, avant même de commencer le projet de *La manzana de Adán*, elle avait déjà été en contact avec des travailleuses du sexe qui, par peur d'être identifiées, lui avaient demandé de ne pas publier ses photos. Sa curiosité ne s'est pas tarie, comme on peut le constater avec les images de différents bordels de Curanilahue et de Valparaíso (*Prostíbulos* [Maisons closes], 1999-2002). On y remarque le degré de complicité existant entre les filles et leurs clients. Il s'agit vraisemblablement de clients fidèles (*Curanilahue*, cat. 123 et 124). Une grande partie de ces photos sont bien loin de l'imagerie classique qui a érotisé et sensualisé la prostituée. Il n'y a aucun glamour dans ces misérables maisons de passe et le nu féminin brille par son absence. À cet égard, dérogeant à nouveau au documentarisme photographique focalisé sur la péripatéticienne en tant que simple objet sexuel, on remarque la photo où un client souriant, totalement désinhibé, baisse son slip tout en dansant (*Roland Bar, Valparaíso*, cat. 122).

Un récent voyage au nord du Chili, dans le but de prendre des photos d'une prison, a conduit l'artiste à une maison de passe de la pire espèce. La série s'intitule *Muñecas, frontera Chile-Perú* [Poupées, frontière Chili-Pérou], elle est datée de 2014. Errázuriz assume désormais complètement le fait de travailler en couleurs avec les nouvelles technologies numériques, mais son regard acéré n'a pas changé, pas davantage que la confiance que lui témoignent les prostituées et leurs clients de passage : tous se laissent photographier sans la moindre réserve.

Avec cette série, elle a tenté de donner la parole à des formes de vie totalement méprisées par la société chilienne, depuis les années 1980 jusqu'à nos jours – l'avènement de la

démocratie n'a en effet pas empêché que certaines femmes se voient contraintes de faire le commerce de leur corps pour pallier la réelle impossibilité d'obtenir un emploi⁵⁴. On pourrait affirmer que nous nous trouvons en présence d'une pratique artistique constitutive d'une micropolitique radicale de par sa volonté d'enquêter sur des subjectivités et des formes de vie contraires aux normes dominantes. Ces dernières ont également été transgressées au Chili par Pedro Lemebel et Francisco Casas, un couple d'artistes connus sous le nom de Las Yeguas del Apocalipsis [Les Juments de l'Apocalypse] qui, à partir de 1987, ont soumis à leur pays des propositions et y ont mené des actions (parfois en travestis) remettant en question l'ordre phallique machiste et l'homophobie aussi bien des secteurs conservateurs que soi-disant progressistes (cf. fig. 18).

Entraves au regard

La tâche des photographes consiste à regarder la réalité à travers un appareil qui saisit certains détails que l'œil semble incapable d'appréhender avec précision. Si cette technique est donc capable d'ausculter le quasi-invisible ou quasi-imperceptible, il importe sans doute de souligner que le photographe peut aussi s'intéresser aux non-voyants, aux personnes qui ne peuvent accéder aux images que l'on prend d'elles.

L'histoire de la photographie a connu différents points de vue. En 1916, Paul Strand a réalisé *Femme aveugle dans une rue à New York*. On y voit devant un mur de granit une aveugle cadrée serré. L'écriteau qui pend à son cou renseigne sur sa cécité. Pour mendier, on avait alors besoin d'une autorisation des autorités. L'identité indiquée sur sa pancarte est censée inciter le passant à lui faire la charité. La photo est prise de face et Strand n'a pas demandé la permission à son sujet. Nous sommes devant un exemple patent de *straight photography*, qui n'utilise ni trucage ni manipulation.

⁵⁴ Il faut souligner la forte implantation dans des villes comme Santiago de « cafés con piernas », littéralement « cafés avec jambes », à savoir des établissements où le service est assuré par des jeunes femmes portant des minijupes, voire seulement des bikinis ou des tongs. Les locaux sont conçus et décorés pour permettre la meilleure vue possible du corps des serveuses. Manifestement chosifiées, celles-ci servent d'appât pour attirer les clients.

Une perspective bien différente, plus distanciée, se dégage de la photo prise dans les années 1930 par l'écrivaine et photographe Eudora Welty : *Blind Weaver on the WPA Oktibbeha County, 1930s* [Tisserande aveugle du WPA, comté d'Oktibbeha, années 1930] [fig. 12]. Ici, le sujet est assis de profil et se concentre sur son métier à tisser. Désireuse de consigner les effets de la Grande Dépression, la photographe demandait toujours leur autorisation à ses sujets⁵⁵.

Paz Errázuriz a commencé en 2003 sa série *Ceguera* [Cécité], à ce jour inachevée. Ses modèles ont toujours été conscients qu'ils allaient être photographiés. Elle en a connu certains lors d'un événement organisé par Roberto Edwards autour de la cécité.

Si la vue est le sens le plus prisé par le rationalisme dominant⁵⁶, et qu'il est même exacerbé par la culture cybernétique, sa privation, la cécité, n'est chez la photographe l'objet d'aucune curiosité malsaine. Les sujets sont parfois montrés en couple, ce qui bannit l'idée d'isolement, d'autrefois en gros plan, on ne voit que leur visage, ce qui dissuade de toute lecture compatissante. Il en va ainsi pour la jeune femme qui tient ses deux mains sur ses joues tout en esquissant un sourire (*Ceguera I*, cat. 130) ou pour le jeune homme dont il est difficile de dire s'il ferme les yeux ou s'il dort (*Ceguera IV*, cat. 136).

Intitulé *La luz que me ciega*⁵⁷ [La lumière qui m'aveugle], un autre projet conduit Paz Errázuriz au petit village d'El Calvario, près de Paredones, dans la sixième région du Chili. Dans cette localité, elle fait la connaissance d'une famille qui souffre d'achromatopsie, une maladie congénitale qui se manifeste par une vision en noir et blanc. Au défaut de perception des couleurs s'ajoute une grave altération de la vue, car la très forte sensibilité à la lumière entraîne une perte de l'acuité visuelle. Il s'agit là d'une maladie rare. Toutefois Paz Errázuriz et Malú Urriola se demandent si voir en noir et blanc est nécessairement une anomalie, une maladie incurable ou si ce n'est qu'une autre forme de

vision⁵⁸. Un projet de ce type réclamait à tout prix la couleur. Les images abordent en outre un drame contemporain, comme le définit Diamela Eltit⁵⁹, celui d'un village dans le cimetière duquel les mêmes patronymes se répètent sans cesse, ce qui met au jour une longue histoire d'incestes.

Sur l'un de ces clichés, la lumière aveuglante écrase les rues du village tel un signe de la tragédie que vit la famille dont la photographe est parvenue à faire le portrait (le père, les deux frères et quelques voisins). Une lumière qui s'infiltré dans l'intérieur obscur de la maison résume, dans une autre photo, les fondements du conflit interne qui frappe les protagonistes cohabitant dans un espace restreint où se glissent animosité et rancœur.

La luz que me ciega [La lumière qui m'aveugle] a été présentée en différents lieux, Paredones, Valparaíso, Isla Negra et Santiago et comprenait, outre les photos, des œuvres audiovisuelles.

La disparition d'un peuple

Sa rencontre avec Fresia Alessandri Baker (cat. 146), dont le nom kawésqar est Jérwar-asáwer, a amené Paz Errázuriz à remettre à 1992 la parution de sa série *Mujeres de Chile* [Femmes du Chili], où elle montre différents métiers exercés par des femmes, suivant celles-ci jusque dans leur habitat, les côtes accidentées des îles de la Patagonie occidentale. Dans un premier temps, Jérwar-asáwer lui dit « pas de photos » et il fallut à la photographe beaucoup de patience – plusieurs années – pour gagner sa confiance. C'est là une des règles les plus appréciables et qui donnent le plus de valeur à ses œuvres : elles sont le résultat d'une ferme compromis éthique basé sur le respect. C'est ce qu'ont souligné différents spécialistes à son propos⁶⁰.

Il semble logique de penser que tout pays, toute culture qui se respecte doit tenter d'éviter les erreurs du passé. Il est donc incompréhensible que les façons de vivre de

⁵⁵ Dans un autre contexte, celui de la photographie postmoderne, la Française Sophie Calle a mené à bien en 1986 son projet intitulé *Les Aveugles* : elle a demandé à plusieurs non-voyants de lui faire part de leur idée de la beauté. Le résultat se divise en trois parties : une photographie de l'aveugle, ensuite un panneau comportant les mots de la personne interrogée, enfin, une photographie représentant sa conception de la beauté. Ici, la combinaison de textes et d'images est la clef pour révéler la codification culturelle de la représentation. Voir Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, Londres, 1989.

⁵⁶ Au sujet du questionnement sur la plus grande valeur de la vue par rapport aux autres sens tels que le toucher ou l'odorat, voir Martin Jay,

Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought, University of California Press, Berkeley, 1994.

⁵⁷ Le projet comportait l'organisation d'une exposition et la confection d'un catalogue en 2010 avec Malú Urriola et Carolina Tironi.

⁵⁸ Paz Errázuriz et Malú Urriola dans *La luz que me ciega* [La lumière qui m'aveugle], cat. exp. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 2010, p. 5.

⁵⁹ Diamela Eltit, « El oráculo se apropió del ojo », *ibid.*, p. 10-18.

⁶⁰ Rita Ferrer, « Fotografía de la historia », *op. cit.*, p. 30.

l'un des trois derniers peuples de la Terre de Feu (avec les Onas ou Selk'nam et les Yaganes), à savoir les Kawésqars (ou Alacalufes), n'aient pas intéressé les photographes et spécialistes, depuis les travaux du prêtre et ethnologue autrichien Martin Gusinde (1886-1969) entre 1918 et 1924 (fig. 13). Les sociétés étudiées par ce chercheur avaient subi extermination, épidémies et destruction de leur écosystème. Paz Errázuriz a été vraiment surprise lorsqu'elle s'est intéressée à ce peuple animiste en voie de disparition.

Examiner attentivement *Kawésqar, hijos de la mujer sol* [Kawésqars, enfants de la femme soleil] (2005) est le meilleur moyen de comprendre comment la photographe pénètre un monde ignoré s'exprimant dans une langue étrange étudiée par l'ethnolinguiste Óscar E. Aguilera F. Cette langue est mise en valeur dans l'album, car ce dernier recueille les témoignages oraux des personnes photographiées. La centaine de pages permet de pénétrer le *modus vivendi* d'une communauté vieillissante, survivant dans les « canaux » de cet archipel grâce à la pêche d'une sorte de moule, la *cholga*, et à la confection de paniers en rotin, comme le montrent certaines photographies. Sur celle-ci, les yeux (que nous ne voyons pas) de la femme se concentrent sur sa tâche (*El junquillo* [Le Rotin], cat. 144).

Si l'on compare cette série, prise entre 1993 et 2002, avec d'autres, antérieures ou postérieures, on est frappé par la présence de la nature, à savoir celle de l'eau : c'est en effet l'élément capital où se déroule l'existence de ce peuple dont la vulnérabilité séculaire se lit sur le visage de certains de ses membres – voir *Oak, María Auxiliadora Molinari, Puerto Natales* (cat. 139). On y retrouve cependant aussi quelques moments de gaieté comme celui qui surgit dans *Khen, María Luisa Renchi Navarino, Punta Arenas* (cat. 140), figurant dans l'album photos en face d'un texte en kawésqar qui parle de sa naissance.

Une fois les tirages prêts, Errázuriz a organisé une exposition à laquelle elle a invité les protagonistes. Le

vernissage eut lieu au centre culturel Casa Azul del Arte de Punta Arenas, en 2003, c'est-à-dire l'année où disparut celle qui fut le véritable moteur de cette entreprise, celle qui l'incita à pénétrer l'univers kawésqar : Jérwar-asáwer.

Pour terminer, nous voudrions citer les paroles de la photographe au sujet de l'utilisation médiatique et politique d'une communauté totalement laissée dans l'invisibilité : « Bon, en ce qui concerne les Kawésqars, il est impressionnant de constater comment, après mon exposition, le thème a commencé à être à la mode. Et, de plus, avec une grande désinvolture dans la manière de l'aborder. Les chaînes de télévision m'ont appelée pour que je leur donne toutes les informations, tous les contacts, toutes les adresses, toutes les photos en ma possession. Tout ce qui m'avait coûté quatre ans de travail de compilation. La manière dont ils s'emparent d'un sujet est incroyable. Par exemple de Fresia Alessandri, un mythe pour moi, une femme extraordinaire qui n'avait jamais reçu aucune aide de personne. J'ai appris par les infos que la première chose qu'ils aient trouvé à faire a consisté, pour une fête nationale, après mon exposition, à envoyer un hélicoptère avec des gendarmes et un drapeau chilien pour lui apporter quelques vivres. Un drapeau chilien ! C'est la possession⁶¹. »

Force et faiblesse

C'est une constante dans la carrière photographique d'une autodidacte comme Errázuriz que de fouler des lieux indus où l'on pratique l'exclusion du genre, de pénétrer ainsi des chasses gardées par la morale hégémonique, ou de parcourir la périphérie en quête de formes de vie nomade, comme c'est le cas pour sa série *El circo* [Le Cirque] (1984-1988) ; elle y décrit des moments de la vie quotidienne de cirques pauvres, de ceux qui ont du mal à survivre sans grandes affiches, sans messages publicitaires. L'exceptionnel suscite sa fascination et alimente son respect pour des formes de vie singulières

⁶¹ Voir http://www.nuestro.cl/notas/rescate/paz_errazuriz2.htm

aux yeux de la majorité sédentaire ; il n'y a cependant chez elle aucune victimisation, aucun regard méprisant⁶².

Elle a rencontré quelques difficultés quand elle entreprit de travailler, en 1987, dans un monde aussi viril que celui de la boxe. Elle désirait au départ mener quelques enquêtes au club Mexico, mais ses demandes furent rejetées sous le prétexte, chargé de préjugés, que les femmes n'étaient pas autorisées à pénétrer dans une enceinte aussi masculine. Finalement, elle a réussi à mener à bien son projet grâce à la Fédération chilienne de boxe. Ses nombreuses visites ont pour résultat d'offrir une vaste galerie de portraits d'hommes dont l'aspect vulnérable fait douter de leurs possibilités de parvenir à une victoire si convoitée. La photographe a choisi de les montrer en dehors du ring ou en plein entraînement, alors que leurs muscles auraient pu exprimer toute leur force. Bien au contraire, ce que nous voyons c'est plutôt de la fatigue, de l'épuisement, ainsi que de la précarité et de la fragilité. Cette impression émane d'une photo étrange (*Boxeador I, Santiago* [Boxeur I, Santiago], cat. 154) – la majorité de la série *El combate contra el ángel*⁶³ [Le Combat contre l'ange] montrant de face des sportifs, seuls ou à deux – de format horizontal, focalisée sur la taille d'un boxeur. Le cadrage choisi permet de voir en détail les mains couvertes de bandages miteux, pouvant à peine faire office de protection, leur fonction supposée. Ces pansements font penser à ceux d'un martyr et semblent plutôt protéger un corps blessé qu'un sportif exultant et victorieux.

Quelques années après cette série consacrée au pugilat à la dérive, Errázuriz vit à la télévision des combattants du ring et ce fut à nouveau la précarité qu'ils dégageaient qui la fit se rapprocher d'un monde qu'elle ne connaissait pas jusque-là et dont le style la fascina tout en la terrifiant avec des personnages tels que la Momie.

En parcourant en bus le nord du Chili avec un groupe de lutteurs, elle a pu découvrir certains éléments que l'on

n'associe jamais à la pratique de la lutte libre : la présence de leur famille, de leurs enfants, leur vie personnelle. On perçoit cet aspect inhabituel de la vie de ces sportifs dans *Black Demon* (cat. 156) et dans *La momia y su hijo* [La Momie et son fils] (cat. 155). Dans ce cas non plus, ce n'est pas l'affrontement des corps qui a poussé la photographe à leur consacrer temps et attention, mais bien la fragilité et la singularité de ces vies qui ne correspondent pas à l'ordre normalisé du fait de leur nomadisme et de leur profession. Des vies précaires, en somme, où force et fragilité se mêlent et se complètent.

Après cet exposé, il semble difficile de résumer en quelques mots une carrière aussi prolifique et vaste que celle de Paz Errázuriz. Cela dit, le fil rouge qui traverse toute sa pratique photographique semble être la nécessité d'établir une relation de respect, une distance prudente entre le sujet ou le thème qu'elle se propose de traiter et sa propre vision qui *pénètre* des questions qui lui sont proches ou chères. Grâce à une attitude correspondant à son éthique, elle obtient des résultats étonnants : les sujets apparaissent dans leurs propres spécificités, dans leur individualité, dans leur raison d'être, dans leur questionnement irréductible de la normalité.

Dès le début de sa carrière, Paz Errázuriz a disposé son objectif face à des secteurs de la population, des groupes, des segments sociaux ou des personnes considérés comme *en dehors*, des subalternes, des abjects ou des anormaux, ou, dans le meilleur des cas, des individus ignorés par les régisseurs de l'ordre dominant et pourtant dérangeants. Cette stratégie fait penser aux théories micropolitiques⁶⁴ des années 1960 et 1970 pour lesquelles, d'une part, public et privé sont interdépendants et, d'autre part, le petit et le personnel se situent au cœur d'un tourbillon impossible à arrêter.

⁶² Dans le cas de l'univers du cirque, nous sommes en présence d'une approche qui n'a rien à voir avec le ton de compassion ni avec l'esthétique de la monstruosité présents dans le célèbre film *Freaks* (1932) de Tod Browning que la photographe n'avait pas encore vu à l'époque et dont le titre espagnol pour l'Amérique latine était *Fenómenos* [Phénomènes].

⁶³ Le titre vient d'un poème de Jacques Prévert, « Le combat avec l'ange », paru dans *Paroles*, 1946.

⁶⁴ Démarches partagées par le mouvement féministe, par les collectifs LGBTQ (lesbien, gay, trans, bi et *queer*), par les revendications civiles de la population noire, les luttes anticoloniales, l'antipsychiatrie et par bien d'autres combats de minorités et que l'on retrouve dans d'innombrables textes d'Henri Lefebvre, Félix Guattari, Michel Foucault, Frantz Fanon, Gayatri Spivak ou Judith Butler, entre autres.

Nous

GERARDO MOSQUERA

Voir dans l'obscurité

Paradoxalement, la période la plus importante de l'histoire des arts plastiques au Chili survient sous la sombre dictature d'Augusto Pinochet, le général qui, par un coup d'État, a destitué et provoqué la mort du président Salvador Allende et a gouverné le pays de 1973 à 1990. L'intervention brutale des forces armées a interrompu de manière dramatique le cours de l'art et de la culture, imposant ce que l'on a appelé un « apagón cultural¹ », un black-out culturel dont les retombées indirectes et contradictoires se font encore sentir. Parmi les facteurs qui ont violemment obstrué les voies culturelles existantes et ont déclenché de nouveaux processus artistiques, nous pouvons citer : la répression, la censure, le contrôle des institutions culturelles et éducatives, la disparition physique d'intellectuels orchestrée par les forces de la répression après le coup d'État, l'exil de nombreux autres lettrés, le discours idéologico-moral de l'extrême droite officielle et ses actions allant jusqu'à brûler des livres, la substitution de l'État par les entreprises privées sous couvert de promotion de l'action culturelle au sein d'une économie réorientée vers le néolibéralisme, le drastique isolement international imposé au régime et par conséquent au pays. Ces faits ont été par ailleurs d'autant plus traumatisants qu'ils ont eu lieu dans un pays aux fortes traditions civiles et démocratiques, comme le démontre l'arrivée au pouvoir – unique dans l'histoire mondiale – d'un marxiste (Allende, élu en 1970) par le biais d'élections libres. Cela est d'autant plus surprenant à une époque caractérisée, en Amérique latine et dans d'autres parties du monde, par la violence révolutionnaire radicale de mouvements de guérilla essayant de prendre le pouvoir par les armes.

Cette rupture dans l'histoire et la société chiliennes a suscité dans le domaine de l'art des réactions qui sont parvenues à construire un discours critique biaisé, profond, évitant l'affrontement d'ailleurs impossible ou très difficile – surtout dans les premières années du régime militaire – grâce à « une

¹ Karen Donoso Fritz, « El "apagón cultural" en Chile : políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet, 1973-1983 », voir http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uema/article/view/285

technique de travestissement du langage²». Marquées par ce traumatisme, les œuvres vont jusqu'aux recoins complexes des subjectivités, remettant en cause la manière habituelle de ce qui est montré. La critique sociale se faisait à partir du corps et de l'intime et visait à déconstruire l'image, le signe et le symbole en les démantelant pour les déplacer vers des contextes et des sens singuliers. Ce processus artistique s'est développé avec efficacité dans les marges et les interstices d'une structure sociale répressive³.

C'est ainsi qu'en pleine dictature pinochetiste débute au Chili ce que «augustinienement» («si tu ne me demandes pas ce que c'est, je le sais ; si tu me le demandes, je ne le sais pas») nous appelons l'art contemporain, avec la consolidation de poétiques postmodernes et néo-avant-gardistes qui émergent avec force. Des tendances postconceptuelles, postminimalistes et performatives visant la critique de la représentation s'affirment ; des pratiques de déconstruction et d'appropriation des images et des procédés voient le jour, des actions urbaines éphémères sont menées. Même si certains de ces mouvements ont des antécédents, ce n'est qu'à partir du milieu des années 1970 que se crée un corpus spécifique, qu'un art critique complexe émerge ; un art « dont on ne peut parler⁴ » se forme à une époque difficile. Il doit affronter des problèmes contextuels, démêler l'écheveau de ses contradictions et ne pas se contenter de l'illustrativisme, du symbolisme direct, de l'exotisation de l'identité culturelle ou de quelque autre des voies clichés qui s'exprimaient alors avec une certaine vigueur en Amérique latine. Au contraire, on tend alors à s'interroger sur le contexte à partir d'une référentialité ouverte, sans régionalismes malgré une sensibilité émanant du contexte et lui répondant. Cela devient réalité par le biais de la remise en question des artifices de la représentation, de l'opération psychanalytique, du déplacement, du décalage et de l'assemblage disparate d'images, de canons esthétiques et de sens, une resignification multiple et contradictoire...

On établit un fondement conceptuel, discursif et théorisant, où l'idée et la textualité constituent la base solide de l'art. Les extraordinaires livres réalisés en commun par Paz Errázuriz et Diamela Eltit, avec des photos de la première et des textes de la seconde, en sont un exemple parfait ; on y assiste à un dialogue raffiné entre photographie et littérature où aucune n'est l'illustration de l'autre, où toutes deux sont les composantes d'un message artistico-littéraire intégral (fig. 14). Les retombées très diversifiées de ce courant culturel – l'un des plus importants d'Amérique latine de la seconde moitié du siècle dernier – ont perduré. Pour simplifier, nous pourrions dire que, dans l'art chilien, on constate jusqu'à aujourd'hui la prééminence de l'analytique sur le visuel, de la critique sur la «jouissance», de la déconstruction sur l'utilisation directe du symbole et de l'image. Toute cette perspective générale a rendu contextuel et constructif le nouvel art, de manière tout à fait adéquate ; elle a aussi fait qu'il se projette au-delà du contexte en vertu de la portée de la forme et du fond de ses œuvres⁵.

Le «black-out culturel» de la dictature a donc déterminé une sensibilité aux ténèbres qui a engendré une visualité tentant de voir dans l'obscurité générale. Fruit d'une époque de ténèbres, elle lui correspondait tout en la subissant et en la dominant. La scolastique marxiste a débattu à l'envi des relations entre la base matérielle des sociétés et leur superstructure politique, juridique et culturelle, ainsi que de la manière dont la première détermine la seconde, et elle a essayé d'expliquer les évidentes contradictions survenues au cours de l'histoire dans cette relation. Friedrich Engels lui-même a beaucoup nuancé cette équation dans plusieurs lettres écrites à la fin de sa vie. Le cas du Chili, c'est-à-dire un environnement répressif, réputé négatif, montre cependant une forte éclosion artistique résultant de la combinaison de différents facteurs qui, même surmontés, laissent malgré tout leur empreinte. Cet «éclair de lumière», une réponse très subtile au contexte, une expérimentation des

² Nelly Richard, «Introducción», dans Nelly Richard (éd.), *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*, FLACSO, Santiago, 1987, p. 7.

³ *Ibid.*, «Margins and Institutions. Art in Chile since 1973», *Art & Text*, vol. 21, mai-juin 1986.

⁴ Mieke Bal, *Of What One Cannot Speak. Doris Salcedo's Political Art*, University of Chicago Press, Chicago, 2011.

⁵ Gerardo Mosquera, «Introducción», dans Gerardo Mosquera (éd.), *Copiar el Edén*, Puro Chile, Santiago, 2006, p. 15-23.

ressources de l'art est, pour beaucoup, incarné par la Escena de Avanzada [Scène artistique émergente], même si, en réalité, il va plus loin. La critique Nelly Richard a inventé ce terme pour regrouper, à partir du milieu des années 1970 jusqu'au milieu de la décennie suivante, les activités artistiques ayant engendré un discours critique et théorique qui a participé activement à la praxis de l'art, en l'orientant et la modulant. L'influence théorique de son discours s'est étendue au Chili et constitue aujourd'hui encore un modèle pour comprendre les processus de l'art en Amérique latine et dans le monde postcolonial. En fait, la Escena de Avanzada n'a pas été un mouvement organisé doté d'un programme ou d'un manifeste, mais une extraordinaire simultanéité d'artistes, de critiques et d'écrivains doués d'une grande personnalité, un ferment d'énergies, d'idées, de stratégies et de pratiques, né de la rupture imposée par la dictature. Paz Errázuriz est l'une de ces artistes. Son œuvre est typique de la *Weltanschauung* de la culture chilienne de l'époque, elle ne peut se comprendre en totalité si l'on n'en connaît pas le contexte. Parmi les autres figures majeures associées à la Escena de Avanzada, citons Carlos Altamirano, le Collectif des actions d'art (CADA), Juan Dávila (qui réside à Melbourne, mais entretient des relations très étroites avec la scène artistique au Chili), Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Arturo Duclos, Carlos Leppe et Lotty Rosenfeld, des écrivains comme Diamela Eltit et Raúl Zurita qui ont réalisé une œuvre visuelle et des performances à titre individuel et en tant que membres du CADA (fig. 15-17). Bien que non «canonisés» par ce courant, d'autres artistes ont participé au bouillonnement culturel de l'époque, en en modelant le caractère et l'esprit : Elías Adasme, Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Alfredo Jaar, Juan Pablo Langlois, les Yeguas del Apocalipsis [Les Juments de l'Apocalypse] (c'est-à-dire Francisco Casas et Pedro Lemebel), etc. (fig. 18)

À l'exception – dans une certaine mesure – de Dittborn, Eltit, Jaar (qui a mené sa carrière à New York) et Rosenfeld, ces

intellectuels sont toujours peu connus en dehors du Chili, ou du moins pas autant qu'ils le méritent ; le public international ignore donc des œuvres originales de grande valeur. Il y a diverses raisons à ce manque de diffusion ; parmi celles-ci, la situation géographique, l'éloignement du Chili⁶, l'isolement subi durant la dictature de Pinochet et un certain penchant à l'endogamie de la part de la culture chilienne, une caractéristique qui est en train de changer. Paz Errázuriz est un exemple patent de cette situation, c'est pourquoi cette exposition et son catalogue revêtent une importance particulière.

Nous voici

En 2012, Mónica Portillo et moi avons été commissaires de l'exposition « Aquí estamos » [Nous voici], réunissant des photos de Richard Avedon, Richard Billingham, Paz Errázuriz et Lilla Szász dans la salle Picasso du Círculo de Bellas Artes de Madrid, dans le cadre du festival PHotoEspaña. Y étaient présentés des portraits et des scènes « anti-glamour », avec des personnages à la fois singuliers et pleins d'aisance. Son titre proclamait une présence hétérodoxe et active. Les photographes étaient très différents de par leur poétique, leur âge, leur milieu et leurs expériences, mais ils avaient en commun la volonté de transcender le silence ou l'opacité des existences insolites, lointaines ou clandestines par le biais d'images faisant vibrer leur condition humaine. Tandis que Billingham dévoilait la situation de sa propre famille dysfonctionnelle (fig. 19), Avedon bouleversait les canons du portrait de célébrités en les dépouillant de leur aura et en les montrant comme des individus vulnérables, et Szász établissait un dialogue très étroit, parfois teinté d'humour, avec des personnages marginaux ou déplacés (fig. 20). Provenant de différentes séries soulignant toutes la singularité d'individus en marge du système social ou soumis à la précarité, les œuvres d'Errázuriz possédaient un caractère plus panoramique.

⁶ Il est significatif de constater que Dittborn a intitulé « Remota » [Lointaine] son exposition de peintures aéropostales organisée par le New Museum of Contemporary Art de New York en 1997 ; propres à cet artiste (conçues pour être pliées et envoyées par la poste), elles sont intrinsèquement un moyen de surmonter l'isolement.

Chacun des artistes décrivait avec sa vision particulière un contexte spécifique dans des circonstances difficiles à appréhender, obtenant ainsi des instants uniques de désinhibition de la part de ses sujets⁷.

Révéle – très tardivement – en Europe grâce à cette exposition, l'œuvre de Paz Errázuriz y a connu un formidable retentissement. Cette artiste, la moins connue de cette présentation, en avait pourtant été à l'origine. En effet, l'idée m'en était venue lors d'une visite à son studio à Santiago du Chili, alors que j'étais directeur artistique de PHotoEspaña. J'y étais déjà venu et je connaissais Paz ; son travail, que j'avais découvert surtout à travers la publication au Chili de ses albums, m'impressionnait depuis longtemps. Malgré cela, lorsque je me suis trouvé plongé dans l'univers de ses photos et de ses personnages dans son ancienne et très belle demeure-studio – aussi spéciale que ses clichés et les individus représentés, où ceux-ci semblent respirer une atmosphère qui leur est propre –, j'eus une sorte d'anagnorisis. Je *découvris* tout à coup que j'étais, en fait que nous étions tous, cette constellation de personnages qui se signalaient par leur différence – parfois choquante –, par leur marginalité, leur anomalie personnelle et sociale. Ses clichés possédaient un pouvoir d'identification, car ils agissaient comme des miroirs fractals, dans la démultiplication desquels nous apparaissions tous réunis, mais aussi comme des glaces nous permettant de regarder à l'intérieur de nous-mêmes, de pénétrer au-dedans, non pour explorer des mondes fantastiques comme Alice, mais pour nous découvrir dépouillés de nos autoreprésentations indulgentes.

Cette découverte me fit penser à une exposition de photographes qui travaillaient ou avaient travaillé de la même manière qu'elle. Des portraitistes de singularités capables de montrer le Nous de la différence, à la manière du soi-autre de l'hétéroglossie et du dialogisme de Mikhaïl Bakhtine⁸, non par le biais de la littérature ni du langage, mais dans la représentation photographique d'un Autre

proclamé. Il était logique de penser à Diane Arbus et à Richard Billingham ainsi qu'à Lilla Szász, moins connue, dont le nom m'avait été suggéré par Portillo et dont j'ai ensuite vu les originaux à Budapest. Avedon, c'est autre chose ; pourtant ses portraits, où il dépouille les célébrités de leur masque glamour, les privant ainsi de l'aura médiatique créée autour d'elles, me semblait convenir très exactement à ce que je voulais présenter. Errázuriz, pour sa part, ne nous propose ni combats ni champions de boxe, mais des garçons fragiles sous leur musculature, peut-être des vaincus. Parmi les travaux de ces quatre artistes, l'humanité des personnages semble révélée en s'opposant aux habituels canons, grâce à l'anomalie, à la rupture avec ce qui est établi. Cette fracture s'étend aux attentes liées à certains thèmes et environnements propices au reportage mettant au jour des problèmes sociaux. L'artiste ne nous montre pas uniquement les terribles conditions de vie de certaines personnes, en particulier dans les pays dont le revenu par habitant est faible, comme au Chili ; son regard est centré sur les sujets et sa vision est plus subjective que celle d'autres photographes qui produisent un art d'une tonalité plus journalistique sur des thèmes semblables : par exemple, Lu Nan avec *The Forgotten People* (1989-1990), sa série apocalyptique sur les hôpitaux psychiatriques en Chine (fig. 21). Errázuriz s'intéresse, elle, aux individualités, aux sentiments, à l'affirmation au milieu de l'exclusion : ses fous sont des fous amoureux.

Freaks

Je pensais intituler ainsi cette exposition. D'après l'Oxford Dictionary, en anglais des États-Unis, ce terme désigne des événements, situations, apparences ou conduites insolites, inattendus ou des anomalies physiques également inhabituelles. Toutefois, son utilisation dans un texte non anglophone fait plus référence à l'anormal qu'à l'inhabituel.

⁷ « Así es la exposición "Aquí estamos" de PHotoEspaña », *El País*, 7 juin 2012 [interview de Mónica Portillo], voir http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/07/videos/1339087018_421079.html. Cette exposition a reçu le prix du Public.

⁸ Mikhaïl Bakhtine, *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin, 1981.

C'était un titre provocateur qui faisait allusion au côté atypique des personnes et des situations photographiées ou de la manière de les représenter. Néanmoins, le message de l'exposition allait à l'encontre puisqu'il devait proclamer : « Nous sommes tous des *freaks* », et ce, pour remettre en question la taxinomie canonique qui qualifie une chose de normale et une autre de son contraire, en soulignant le parallèle. Le terme était cependant trop fort vu le sens courant qu'il avait acquis et parce qu'il rappelait un film célèbre ; de plus, il pouvait être compris comme méprisant, voire insultant, à l'égard des personnes photographiées. Or les artistes qui nous proposent ce genre de thèmes sont d'ordinaire très attentifs et respectueux vis-à-vis de leurs sujets ; ils évitent toute connotation pouvant se révéler offensante.

J'ai donc envisagé le titre « *Nosotros* » [Nous], propre à rendre le sentiment d'identification que j'ai éprouvé devant l'œuvre d'Errázuriz dans son studio, ainsi que ses implications épistémologiques. Il me plaisait beaucoup, mais je me suis finalement décidé pour l'assertivité et l'efficacité du titre définitif qui, de plus, offrait un lien évident avec le thème général de *PHotoEspaña* de l'année : « *Desde aquí. Contexto e internacionalización* » [Depuis ici. Contexte et internationalisation]. Cette décision m'a donc permis d'utiliser « *Nosotros* » [Nous] comme titre de ce texte (et « *Freaks* » [Monstres] comme sous-titre). Si j'explique tout cela c'est parce qu'il me semble que ma réflexion quant au choix du titre souligne les aspects principaux de l'œuvre d'Errázuriz, aspects qui correspondent aux trois options évoquées. On pourrait résumer mes tâtonnements comme des frictions multilatérales entre, soit l'affirmation et le positionnement personnel et environnemental au sein de la diversité des univers photographiés, soit la proclamation de la différence conjugée à l'identification au dissemblable et à l'hétérodoxe, ou encore l'instrumentalisation des sujets représentés.

Jointes à sa sensibilité aux images et aux thèmes forts ainsi qu'au pathos de son expression, ces tensions modulent

la poétique d'Errázuriz et construisent le discours de ses photos dans une complémentarité complexe dont l'heureuse concrétisation procure de la densité à ses meilleures œuvres et les fait vibrer. C'est ce bouillonnement qui distingue le travail de la Chilienne de celui de Diane Arbus, une référence évidente. Avec son œuvre extraordinaire, Arbus forge en profondeur une sorte d'anthropologie des personnages qu'elle découvre autour d'elle ou qu'elle cherche plus loin. En général, ses sujets sont soit des gens « normaux » de la rue, soit des individus qui se distinguent par leur forte personnalité. La photographe ne se lasse pas de les décrire afin de les présenter avec une distance que j'oserais qualifier, en exagérant, d'entomologique. C'est de là que vient le poids toujours surprenant et, dans une certaine mesure, accablant de son œuvre que l'on pourrait considérer comme une collection d'êtres humains dont le nombre prend une importance significative. Si l'on adopte cette lecture, sa photographie se rattache à celle des anthropologues, bien qu'elle soit le fruit de la sensibilité d'une artiste dont la pratique, aussi systématique qu'intuitive, n'a rien à voir avec une taxinomie scientifique. Ces photos sont consciemment artistiques et non dotées a posteriori d'artisticité comme c'est le cas pour quantité de documents anthropologiques.

Arbus, elle, nous présente ses innombrables personnages les bras ouverts et nous dit : « Ils sont là. » J'y vois une différence significative avec Errázuriz. Même si l'on peut aussi considérer le travail de cette dernière comme « anthropologique », avant tout parce qu'elle élabore des séries qui explorent différents environnements et contextes spécifiques – comme celui des indigènes kawéskars de l'île de Wellington dans la région australe du Chili –, on pourrait affirmer que son « anthropologie » est plus proche de la tendance actuelle de cette discipline qui s'efforce de limiter le rôle du scientifique dans le but de faire parler les gens qu'il étudie. Errázuriz tente de donner la parole à ses sujets qui ont l'air de proclamer : « Nous voici. » Dans cette relation de pouvoir qu'implique tout

contact entre un photographe et son sujet, elle parvient à transformer l'instrumentalisation implicite de ses modèles en subjectivation et ils sont alors confirmés dans leur qualité de sujets. La part prise par les personnes photographiées est souvent le fruit des liens que l'artiste parvient peu à peu à tisser avec elles. Ses personnages expriment toujours quelque chose au-delà de leur image, ils nous parlent, ils nous interpellent parfois. Ils concrétisent l'«ici» de rencontres extraordinaires entre l'artiste et les personnes qu'elle photographie. De là vient peut-être cette familiarité que nous ressentons devant leurs images, ils proviennent de milieux de vie qui nous sont étrangers, étrangers/nôtres, dirait Bakhtine.

Exérèse de la Gran Torre

Dans le travail de la Chilienne, je ressens en outre le poids d'une dimension sociale qui n'existe pas dans celui de la Nord-Américaine. Cet élément n'est en aucun cas direct ou illustratif, il a sans doute été conditionné par la situation du Chili au début de sa carrière, par le contexte culturel évoqué au début de cet article et par le positionnement politique de l'artiste. Elle nous a parlé d'une «résistance métaphorique», propre aux poétiques de «travestissement» de la Escena de Avanzada. Catalina Valdés a fait remarquer à ce sujet : «Sans se référer explicitement aux blessures d'un pays qui a souffert de l'exclusion, de la violence et de l'abus de pouvoir, Errázuriz saisit dans ses personnages les traces de cette douleur⁹. » Ce qui veut dire que le fil social du travail de la photographe ne réside pas dans les situations précaires et souvent terribles où évoluent ses personnages, mais bien dans les marques de leur souffrance et dans leur expression : le social est inclus dans le subjectif, fondu en lui. Cette sensibilité lui a permis de construire «un imaginaire du marginal, une poétique de l'abandon» composé de «sujets restés en dehors de la normalité imposée par la modernisation, montrant ce qu'est la vie dans cet exil¹⁰».

Le Chili a beaucoup progressé et jouit désormais d'une très bonne image. Il a connu une modernisation accélérée, possède une des économies les plus solides de la région et est parvenu en peu de temps à une remarquable diminution du niveau de pauvreté. Le pays est libéré de la trinité des malheurs endémiques de l'Amérique latine : la corruption, le trafic de drogue et la violence. La capitale s'est transformée au point d'accueillir le plus haut gratte-ciel d'Amérique du Sud, la Gran Torre Santiago, le symbole phallique de l'érection du progrès et son image dans un pays où la retenue était considérée comme une vertu (fig. 22). Une tour d'ivoire ? Les photos d'Errázuriz nous rappellent que le Chili est un des pays du monde ayant le plus grand écart de revenu par habitant et que son indice de pauvreté contraste fortement avec son développement économique. Les effets négatifs de cette croissance ont d'ailleurs converti Santiago en ville la plus polluée d'Amérique latine. Cet autre visage du pays n'est pas révélé uniquement par les gens que l'artiste nous montre. Eltit a attiré l'attention – au contraire de ce que nous, qui commentons l'œuvre d'Errázuriz, avons l'habitude de faire, car nous nous focalisons sur ses personnages – sur les espaces dévoilés sur ses photos : «une scène lézardée de fissures, aux peintures murales pelées, des logements en piteux état», une esthétique de l'extrême qui révèle «les interstices de la cité latino-américaine¹¹», ainsi que les lacunes et les anomalies de sa modernisation. Le grand corpus de son œuvre se concentrant avec insistance sur la marginalité sociale encore importante dans le pays, l'art de Paz Errázuriz met à mal l'image d'une nation prospère, elle enquête, sans l'avoir programmé au préalable, sur ses contradictions et ses nombreuses fissures. Dans sa série *Exéresis* [Exérèse], non sans un certain humour féministe, l'artiste a pris des photos de statues classiques ayant perdu leur pénis. À leur place subsiste une cavité dans le marbre. Sans le dire ouvertement, avec cette œuvre, elle castre la Gran Torre.

⁹ Catalina Valdés, « Paz Errázuriz », dans *Copiar el Edén*, op. cit., p. 300.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Diamela Eltit, « Paz Errázuriz o la mirada de los intersticios », dans *Fotografías de Paz Errázuriz 1981-1991. Chile*, Museo de Arte Contemporáneo, Carrillo Gil, Mexico DF. 1992. Voir <http://www.pazerrazuriz.cl/images/portafolio-pazerraz.pdf>

Se frotter les yeux La thérapie des photographies comme « éthique du voir »

PAULINA VARAS

*Avoir découvert les analogies,
Posséder le don des révélations,
Avoir repensé la vie.*

Roser Bru

*Se frotter les yeux en somme :
frotter la représentation avec l'affect, l'idéal
avec le refoulé, le sublimé avec le symptomal.*

Alain Badiou

Les photographies de Paz Errázuriz constituent une sorte de thérapie pour le Chili, victime de la répression de la dictature militaire¹. À ce croisement entre art, politique et thérapie, j'ai trouvé une clé qui devient un objet exposé comme une image qui n'a pas de voix off, qui ne parle pas, qui se contente de regarder et de se laisser voir. Cette thérapie n'est pas comprise ici comme le retour à la normalité, mais comme un processus qui rend possible une transformation, un processus d'adaptation à quelque chose de nouveau. Lors d'une conversation avec la photographe, je lui ai demandé, comme à moi-même, quelle actualité son travail avait aujourd'hui, ce qui le rendait encore actif au bout de 20, 30 ou 40 ans, ce qui lui conservait un sens, à quel type de généalogie il pouvait appartenir et si ce passé réactivé par ses photos pouvait évoquer un futur. Le philosophe italien Franco Berardi (dit Bifo) s'est référé à l'avenir et à la manière dont l'action culturelle pourrait transformer les effets perniciose du capitalisme financier sur les personnes : « La politique et la thérapie seront une même activité dans les prochaines années. Les gens se sentiront désespérés et déprimés, et seront paniqués devant leur incapacité à faire face à l'économie post-croissance et parce qu'ils se sentiront perdus sans leur identité moderne affaiblie². » C'est là que l'action de la culture, dans ses manifestations les plus variées, jouera un rôle vital sur les corps concernés : « Notre mission culturelle consistera à prendre soin de ces personnes et à les guérir de la démence en leur montrant la voie d'une adaptation heureuse. Nous devons œuvrer à la création de zones sociales de résistance humaine agissant comme des zones de contagion thérapeutique. Le développement de l'autonomie n'est pas totalisateur, il ne prétend pas détruire ou abolir le passé. De même, la thérapie psychanalytique devrait être considérée comme un processus sans fin. » Représentant des espaces d'autonomie en tant qu'« insurrections créatives », ces zones sociales

¹ Une des dernières statistiques du Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile à propos de la dictature militaire au Chili (1973-1990) fait état de 41 740 cas de torture, de disparus ou de morts.

² Franco Berardi (Bifo), « Terapia política. El arte de la desvinculación masiva », voir <https://www.adbusters.org/magazine/100/berardi.html>

stimuleraient l'empathie, les sentiments et la solidarité. On peut voir ces anticipations détaillées par Berardi dans certains événements clés qui raniment ces solidarités et où certaines pratiques culturelles agissent, telles de petites thérapies, sur les corps malades, les sociétés malades et même sur les pays malades. Nous sommes en présence d'une mémoire altérée, d'un Alzheimer collectif, d'une peur de dire où le voir est susceptible d'anticiper des mondes possibles et des révélations. C'est là que prend sa source le travail photographique de Paz Errázuriz.

Les réflexions de Berardi ont un sens bien précis au Chili : la période décrite par les photographies de Paz est caractérisée par une profonde violence répressive de la part de l'État, par des disparitions, des morts, des tortures physiques et psychologiques ; c'est aussi le moment où s'implante le néolibéralisme, grâce à la dictature. C'est le tout début de l'occultation des individus, du contrôle social issu de l'économie néolibérale qui privatise les désirs collectifs. Donc, lorsqu'il faut décrire ce qui arrive, les protagonistes ne sont pas seulement les combats sociaux et le photojournalisme de dénonciation, mais aussi ces lieux où nous pourrions rencontrer la résistance quotidienne, ce qui subsiste au terme de la répression, l'avenir. C'est dans les marges que le pays se trouve représenté, c'est de là que peut surgir une possible identité après tant d'oppression.

Pour replacer dans le contexte de la scène chilienne le travail de Paz Errázuriz, il faut se replonger à l'époque de la dictature militaire, et pas seulement pour une question d'« atmosphère » entourant son processus de création, mais aussi parce que ce contexte de vulnérabilité humaine pénètre, intègre son travail. « Il fait partie de », il le complète. La photographie est affectée par les disparitions, la répression dans la rue, la violence institutionnelle et le mensonge du néolibéralisme. Pourtant, elle ne représente pas tout cela comme le fait traditionnellement la photo-

graphie, elle ne le présente pas frontalement, elle cherche dans ces endroits où le « flou » permet la manifestation de dynamiques qui tordent l'histoire, la réécrivent, la rendent transgenre, aveugle, indienne, folle.

Les artistes chiliens, hommes et femmes, ont poursuivi sous la dictature leur activité dans des endroits, des sites, des espaces et des contextes qui ont tissé une toile multiple, décentrée et confuse qui s'est étendue durant la période appelée « Transition vers la démocratie », ainsi que sous les gouvernements démocratiques suivants. Cette cartographie, qui dénote des changements profonds dans l'organisation collective, tant dans les cercles universitaires que dans les institutions ou dans la sphère privée, ne peut être considérée comme une représentation du territoire, mais plutôt comme un atlas critique changeant auquel les acteurs et les événements représentés donnent un sens nouveau, sans continuité. Félix Guattari s'est demandé ce qu'est un portrait photographique et a proposé la réponse suivante : « C'est l'empreinte d'un visage en vue de produire une représentation, mais, aussi bien l'emprunt de certains traits de ce visage à de toutes autres fins, telles que la dénotation d'un nom propre, l'évocation d'un souvenir, le déclenchement d'un affect³... » Ces idées étaient destinées à penser la déterritorialisation du visage photographique, afin de comprendre les frontières et les identités dans les processus de déplacement, telles que les nouvelles manières d'aborder les cartographies qui impactent les corps, les marquent, les illuminent, en sous-exposant ou renforçant la lumière qui les révèle.

Itinéraire de production artistique

Les espaces culturels contrôlés par la dictature ont créé un climat de méfiance et neutralisé toute une série d'initiatives nées sur la scène chilienne avant le coup d'État. Les universités, les musées et les autres institutions contrôlées

³ Félix Guattari, *Cartographies schizoanalytiques*, Galilée, Paris, 1989, p. 311.

n'empêchaient cependant ni l'émergence de quelques cas de résistance ni la création d'autres scènes parallèles⁴. Dans la sphère académique chilienne, le premier espace à avoir joué un rôle fondamental est le Département des études humanistes de la faculté des sciences physiques et mathématiques de l'Université du Chili (DEH) dirigé par Cristián Huneeus, un écrivain⁵. Toute une série d'activités y furent menées avec des écrivains, des historiens, des philosophes et des artistes. Certains cours étaient donnés par le poète et théoricien Ronald Kay, le philosophe Patricio Marchant et par Huneeus en personne. C'est là que fut publié le seul numéro de la revue *Manuscritos*, éditée par Ronald Kay en 1975 et dont on doit la « visualisation » à l'artiste chilienne Catalina Parra, qui raconte : « Ce concept de visualisation nous a beaucoup intéressés parce que, contrairement à celui de "mise en pages" – qui implique un travail avec la règle et le crayon, beaucoup plus technique –, il inclut d'autres pratiques, il intègre des idées de développement graphique. Commençons par le récit de la naissance de *Manuscritos*. Un jour où j'étais en voiture avec Nicanor Parra, Ronald Kay et Cristián Huneeus, ce dernier déclara : "Nous devrions faire une revue du Centre" et il proposa de travailler l'idée, Ronald se chargeant des textes et moi de la maquette⁶. » La revue contenait des articles de Huneeus, Nicanor Parra, Raúl Zurita, Ronald Kay, etc. Conçue comme un outil critique pour affronter le contexte, elle voulait recréer au moyen de la parole et de l'image un langage en « situant spécifiquement l'écriture dans une ville pour être récupérée⁷ ». Même si la revue n'a eu qu'une faible diffusion tant nationale qu'internationale à cause de l'état de siège dans lequel on vivait à l'époque, cette expérience va donner naissance à un groupe de travail composé de Kay, Parra et Dittborn, qui prend le nom de V.I.S.U.A.L. Ce groupe a une prédilection pour des projets éditoriaux tels que les catalogues de ces artistes et de quelques confrères. Unissant des groupes créés pour construire des relations sociales basées sur la

solidarité collective, cette manière de « survivre à la dictature » va influencer différentes personnes : par exemple des proches du DEH, comme les jeunes écrivains Diamela Eltit et Raúl Zurita⁸ qui, quelques années plus tard, joueront un rôle important sur la scène de la confrontation symbolique avec la dictature, aussi bien au sein du groupe CADA que de manière individuelle, par des collaborations et des projets collectifs avec d'autres artistes (la future coopération entre Diamela et Paz, par exemple).

En 1977, débute au Chili une étape considérée par certains historiens et sociologues comme réellement fondatrice du modèle social et économique autoritaire et libéral construit par la dictature : « une seconde phase dénommée de fondation proprement dite [...]. Il s'agit en effet d'une étape caractérisée par la "fondation", à savoir par l'hégémonie complète du régime imposant une totale subordination à ce projet qui ne saurait rencontrer d'opposition significative et doté de la capacité sociale d'engendrer un certain consensus tacite de base⁹ ». Ce climat va avoir des conséquences sur la manière dont seront reçues les pratiques artistiques et les éventuelles dynamiques de production et de diffusion. Par ailleurs, c'est à cette époque que Nelly Richard proposera une réflexion dans le domaine des arts visuels, à propos du travail de quelques artistes, Carlos Leppe par exemple, qui, à partir de la photographie, proposaient des questionnements identitaires ou de crise de la représentation, comme entre autres Eugenio Dittborn. « Après 1977, la photographie cesse de revendiquer une spécificité de son statut en unités strictement objectales pour venir s'ajouter à d'autres registres de reproduction ou de transmission (cinéma, vidéo) qui documentent des propositions artistiques non plus limitées à un support iconographique unique ni à un seul code de perception, mais multiples et mobiles¹⁰. » À cet égard, il est important

⁴ Le contrôle des institutions culturelles va déterminer celui du programme public des productions artistiques « principalement par le biais du Museo de Bellas Artes, dirigé entre 1973 et 1977 par Lily Garafulic, sculptrice, et de 1978 à 1990 par Nena Ossa, critique d'art, et du Museo de Arte Contemporáneo, dirigé tout d'abord par le peintre Eduardo Ossandón entre 1973 et 1976, ensuite par Marta Benavente entre 1976 et 1980, et enfin par Dolores Mujica de 1981 à 1991 », Francisco Godoy, « Cuerpos que manchan, cuerpos correccionales. Sedimentación y fractura de la escritura de/sobre arte en Chile en 1980 », dans *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*, vol. II, CEDOC/CCPLM, Santiago, 2012, p. 104.

⁵ Écrivain et journaliste, Cristián Huneeus a été le premier mari de Paz Errázuriz. Ayant obtenu une bourse pour étudier en Angleterre, il s'y installa en compagnie de sa femme et celle-ci y étudia au Cambridge Institute of Education.

⁶ Catalina Parra, « Conceptualizándonos : una conversación para comenzar », dans Paulina Varas (éd.), *Catalina Parra. El fantasma político del arte*, Metales Pesados, Santiago, 2011, p. 15-16.

⁷ Francisco Godoy, « Cuerpos que manchan... », *op. cit.*, p. 105.

⁸ Avec Lotty Rosenfeld, Juan Castillo et Fernando Balcells, ils seront les cofondateurs du groupe CADA auquel je ferai référence ci-après.

⁹ Osvaldo Aguiló, *Plástica neo-vanguardista : antecedentes y contexto*, CENECA, Santiago, 1983, p. 15.

¹⁰ Nelly Richard, *Una mirada sobre el arte en Chile* (auto-édition), Santiago, 1981, p. 15.

de constater que si, pour Nelly Richard, la photographie occupe une place importante dans la mise en question des arts visuels puisqu'elle s'ajoute aux propositions expérimentales de certains artistes, elle va être, cependant mise sur la sellette en tant qu'outil de communication sociale, révélateur d'une situation de crise de la société. Elle va faire le portrait du non-dit, elle va constituer un pont entre ce qui s'entend mais ne se transmet pas. Datant de la même époque que celles d'Eugenio Dittborn et de Carlos Leppe, les clichés de Paz Errázuriz vont repenser, par le biais du langage photographique, les limites de la représentation, à savoir celle des identités chiliennes, qui éclataient en raison des changements sociaux.

En 1978, Paz Errázuriz participe à quelques expositions collectives telles que les Salons d'été du Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Santiago. Contrôlée par la dictature, cette institution a consigné dans ses registres (jusqu'alors invisibles) le souvenir de violences symboliques infligées au bâtiment et au patrimoine qu'il abritait ; ce seront toutefois d'autres photographies qui en rendront compte quelques années plus tard¹¹. Un des projets de Nena Ossa, la directrice du MNBA, a été de stimuler la photographie en créant une collection retraçant l'«histoire de la photographie chilienne». Dans ces Salons d'été, toute une série de créateurs qui avaient choisi la photographie comme moyen de production ont pu exposer leurs œuvres. Le musée n'affichait pas de position déterminée quant au rôle de la photographie au sein de l'historiographie chilienne ni même au sein du débat sur les arts visuels. La réception de ce type de travaux n'était pas envisagée d'un point de vue critique et la presse de l'époque se limitait à sa fonction d'information, comme on peut le constater dans un article sur l'exposition : « Dans cet éventail, on remarque les photographies de Paz Errázuriz : elle montre l'homme plongé dans son environnement. Les visages de ses personnages reflètent et complètent

l'architecture qui les entoure en une parfaite symbiose¹². » Cette espèce de regard aseptisé annulant le pouvoir de la photographie, en tant que document social agissant sur le processus de transformation du contexte et sur la construction du sujet historique, n'est alors perçue ni par la critique ni par la presse qui lui confère un rôle uniquement ornemental, exempt de toute composante critique.

Ce rôle transparait à l'évidence dans les déclarations de l'époque de la directrice du musée au sujet des Salons d'été, tout comme dans sa volonté de créer une collection relative à l'histoire de la photographie : pour elle, l'importance de ce médium réside dans son aptitude à relier «art et communication¹³». Un mois avant cette assertion, Nena Ossa avait assisté en personne à l'inauguration de la première et unique Biennale latino-américaine de São Paulo où l'Argentin Jorge Glusberg avait occupé le devant de la scène en recevant un prix pour sa carrière et pour son rôle au sein du CAyC (Centre d'art et de communication). Cette relation entre art et entreprises privées suscite l'admiration de la directrice qui souligne : « Il est vrai que c'est précisément le fait qu'il soit à la fois un industriel et un critique d'art qui le rend si spécial. Des critiques, il y en a beaucoup et des industriels intéressés, aussi. Mais des critiques-industriels, il n'y en a pas¹⁴. » Sous la direction de Nena Ossa, le MNBA va entretenir durant les années 1980 des liens étroits avec les entreprises privées, créant des concours, des bourses et des expositions, tout en exerçant un contrôle strict sur la production artistique par le biais de ses sources de financement¹⁵. Le langage photographique constituera pour le musée une des excuses pour donner davantage de puissance aux nouveaux langages tout en les dépouillant de leur signification critique et sociale.

Paz parce qu'il s'agissait de nus masculins, ce que Renato Orellana commente ainsi dans *Punto de Vista* n° 5 de janvier 1984, p. 32 :

« Le Salon de photographie a censuré deux de ses nus, ce qui constitue un précédent en plus de son autodisqualification permanente en tant que lieu prétendant montrer ce qu'est la photographie chilienne. » Avec les œuvres accrochées à ses cimaises, le musée s'est créé la première partie d'une collection de photographies, cependant aucun récolement du fonds n'est intervenue à ce jour.

¹³ « Premier Salon d'été... », voir la note précédente.

¹⁴ Nena Ossa, « Jorge Glusberg, el motor tras CAyC y otras actividades », *CAL*, n° 2, juillet 1979, p. 23.

¹⁵ C'est ce que prouvent les « Encuentros "Arte/Industria" » organisés à partir de 1981 par le MNBA en collaboration avec la SOFOFA [Société de promotion manufacturière] pour encourager la création d'œuvres avec les matériaux offerts par les entreprises aux artistes ; bien souvent, ces travaux entraient dans les collections de ces mêmes entreprises.

¹¹ En 2014, sous le commissariat de Ramón Castillo, l'exposition « La pieza que falta », présentera au Museo Nacional de Bellas Artes des photos prises le 15 septembre 1973 par Sergio Berthoud, montrant les impacts de balles tirées sur le bâtiment par des tanks et qui ont touché les murs intérieurs ainsi qu'une peinture, un portrait de femme.

¹² « Premier Salon d'été : vernissage de l'exposition de photographies », *El Mercurio*, 17 décembre 1978 ; le deuxième Salon s'est tenu de décembre 1979 à janvier 1980. Le projet envisagé à partir de là a été la création d'un Salon national de la photographie chilienne et le recensement de tous les photographes du pays. Les Salons ont eu lieu jusqu'en 1984 où l'on a censuré deux œuvres présentées par

De ce point de vue, les photographies comme celles de Paz Errázuriz sont considérées par les institutions comme « des décors » de la vie quotidienne d'un pays paralysé.

Toujours en 1978 se tient au Chili le symposium international « Experiencia y compromiso compartidos » [Expérience et engagement partagés] consacré à la défense des droits de l'homme et organisé par le Vicariat de la Solidarité¹⁶ ; cette institution, à laquelle collaborait Paz Errázuriz, lui a décerné différents prix pour ses travaux¹⁷. En même temps que cet événement s'est tenu l'Exposition internationale de la plastique au Museo de San Francisco de Santiago du Chili, regroupant la production de plusieurs artistes. Y est réactivée la question sur le rôle de l'art dans les luttes des mouvements sociaux, sur ses liens avec les organismes de défense des droits de l'homme et sur l'action des artistes qui y participent dans le combat contre la dictature. Paz Errázuriz y présentera plusieurs de ses portraits réalisés à Santiago. Ces photographies mettront en évidence la répression qui sévit car, loin de cadrer avec l'idéologie du régime, ces images de personnes défavorisées ont au contraire un lien avec la violation des droits sociaux dans ce pays. Illustrant ce contexte, ces clichés dialoguent avec les œuvres d'art politiques présentées dans la même exposition, basée sur les relations avec l'éthique et la politique du genre photographie documentaire. Une des œuvres de Luz Donoso s'intitule *Calados para marcar fechas y lugares determinados en la ciudad* [Pochoirs pour marquer des dates et des lieux déterminés dans la ville], des sortes de gabarits en métal grâce auxquels elle marquait la cité comme avec des stencils. Les lieux choisis correspondaient à ceux dont on savait ou dont la rumeur affirmait que le régime s'y était rendu coupable de répression, d'assassinat ou de torture. Ces dénonciations anonymes visaient à révéler dans l'espace public le malaise que la dictature cantonnait à la sphère privée. Une autre des œuvres exposées, *Obrabierta*

« A » de Hernán Parada, consistait en la compilation de faits relatifs à un événement déterminé, objet d'enquête par les organismes officiels ; c'était aussi « la somme des moyens qui permettent son assimilation/compréhension en tant que travail artistique ». Il s'agissait dans ce cas de la disparition du frère de l'artiste, dont était responsable la dictature. En présentant du matériel biographique (photos et cahiers d'école déposés sur un meuble de la maison), l'œuvre voulait souligner la non-résolution de l'enquête policière et judiciaire sur cette disparition, une sorte de vie en suspens. Mentionnons aussi une œuvre collective, *El archivo* [L'Archive], présentée par le Taller Bellavista (qui s'est ensuite appelé TAV), basée spécifiquement sur l'assassinat d'Orlando Letelier¹⁸. On y voyait deux classeurs à tiroirs contenant des photocopies d'articles de presse chiliens, ainsi que différentes publications sur le même sujet. « Le public peut ouvrir les tiroirs, voir les archives et apporter de nouveaux documents. L'œuvre est considérée comme ouverte et donc non résolue, non terminée, en constante accumulation. À un moment donné, elle parviendra à la densité appropriée, ce qui permettra sa fermeture ; ce sera aussi la clôture de cette histoire déchirante, incomplète¹⁹. » La coexistence dans les salles d'exposition de langages aussi différents que l'art expérimental et la photographie va résulter de l'utilisation par les artistes de différentes tactiques visuelles pour redonner un sens à la vie dans le contexte répressif de la dictature.

En 1980 commence une nouvelle phase de l'évolution du régime autoritaire : d'une part, est organisé au mois de septembre un plébiscite national pour approuver la nouvelle constitution et confirmer la présidence de Pinochet jusqu'en 1989. En réponse à cette situation, certains artistes créent le Comité de récupération de la démocratie²⁰ qui refuse publiquement le plébiscite. D'autre part, l'UNAC

¹⁶ Un des organismes de l'Église catholique ayant collaboré activement avec des associations de défense des droits de l'homme et d'assistance aux familles de détenus disparus pendant la dictature.

¹⁷ En 1980, la revue *Solidaridad*, éditée par le Vicariat, a organisé le premier concours photographique « La familia popular chilena » ; Paz Errázuriz y obtient le premier et le troisième prix, ainsi qu'une mention d'honneur pour ses séries sur le cirque et les anonymes de Santiago.

¹⁸ Orlando Letelier a été ministre des Affaires étrangères puis de la Défense du gouvernement de Salvador Allende ; arrêté en 1973, il s'installe aux États-Unis après sa libération. Il est assassiné à

Washington le 21 septembre 1976 par une bombe placée sous sa voiture et commandée à distance. Cet attentat coûte aussi la vie à sa secrétaire et à l'époux de celle-ci. Y étaient impliqués un agent de la CIA, Michael Townley, ainsi que les Chiliens Manuel Contreras et Pedro Espinoza. L'Américain était marié à une Chilienne, Mariana Callejas qui organisait des soirées littéraires dans sa résidence de Santiago. Comme cela a été prouvé par la suite, cette demeure a servi de lieu de détentions illégales, de tortures et d'homicides perpétrés par des agents de la DINA, une organisation criminelle chilienne de répression sous la dictature.

¹⁹ Osvaldo Aguiló, *Plástica neo-vanguardista...*, op. cit., p. 29.

²⁰ Des artistes et des critiques comme Gaspar Galaz, Alberto Pérez, Roser Bru, Raúl Zurita, Francisco Brugnoli et Mario Irarrázabal faisaient partie de ce comité.

[Union nationale pour la culture] et la Société des écrivains chiliens organisent une « Rencontre des travailleurs de la culture » qui dénonce la censure, la répression et la violence. La même année d'autres projets artistiques voient le jour : Diamela Eltit présente son action *Zonas de Dolor*²¹ [Zones de douleur] ; Elías Adasme, les panneaux *A Chile*²² [Au Chili] ; Lotty Rosenfeld réalise les premières performances intitulées *Una milla de cruces sobre el pavimento*²³ [Un mille de croix sur le sol] (cf. fig. 15) ; Juan Castillo veut agir sur des friches avec *Señalando nuestros márgenes*²⁴ [En signalant nos marges] ; quant à Carlos Leppe, il propose *Sala de espera*²⁵ [Salle d'attente]. Par ailleurs, le groupe CADA avait déjà créé en 1979 *Para no morir de hambre en el arte*²⁶ [Pour ne pas mourir de faim avec l'art]. Cette fragilité des acteurs culturels ne les a pas empêchés de mener à bien des actions ou des interventions, de réaliser des œuvres faisant appel à différents moyens, stratégies et tactiques remettant en cause le statu quo du régime. Il n'y avait pas une manière unique de manifester son mécontentement, d'exprimer sa rage ou sa souffrance et, apparaissant ici et là, ces petites actions relevant des arts visuels ont peu à peu généré des possibilités, voire d'autres voies pour affronter la réalité. C'est dans ce contexte que Paz Errázuriz réalise sa première exposition individuelle, *Personas* [Personnes], à l'Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura de Santiago²⁷ (fig. 23). La photographe estime que cette expérience a été déterminante quant à son positionnement en tant que professionnelle, car c'est la première fois où elle a pu parler grâce aux photos. Elle avait bien sûr publié en 1973 un album photos pour enfants, *Amalia* (cf. fig. 1), mais cette exposition marque un changement dans sa méthode de travail : « L'élément principal qui survient entre *Amalia* et *Los durmientes* [Les Dormeurs], c'est la rue, le dehors, le passage du cadre familial, privé – un exercice –, à un engagement social, à un questionnement social²⁸. »

²¹ Il s'agissait d'actions menées dans la rue Maipú dans un quartier chaud ; elle y nettoyait la chaussée et lisait des extraits de son roman *Lumpérica*.

²² C'étaient des panneaux avec des photos montrant le corps de l'artiste presque nu suspendu au-dessus ou à côté d'une carte du Chili : « Il voulait former une sorte de microsociologie urbaine grâce à un événement visuel qui, par le fait même de révéler l'évidente nudité de l'oppression niée par le régime, évaluait les réactions des différents sujets peuplant l'espace urbain. », dans *Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta en America Latina*, cat. exp., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012, p. 212.

Cette exposition comporte plusieurs séries de photos en noir et blanc : *Los dormidos* [Les Endormis], *Vejez* [Vieillesse], ainsi que celle avec les patients d'un hôpital psychiatrique, montrant des personnes dans différents endroits et situations constituant ainsi une archive vivante de l'époque : « Il s'agit de prendre acte non de la pauvreté ou de la marginalité, mais de l'immobilité, de la paralysie²⁹. » (fig. 24 et 25). Ces portraits de l'horreur en suspens, d'individus attendant d'être témoins d'événements qui vont marquer une ville assiégée, sont des documents qui montrent le contrôle sur les corps dans chacun des détails de la vie quotidienne, dans ces espaces invisibles d'une ville où la dictature laissait les traces de sa violence.

Pour le catalogue de cette exposition, l'artiste chileno-catalane Roser Bru a composé un texte bref, mais très significatif, dans lequel elle décrit les traits caractéristiques

²³ Le film et la vidéo du marquage de croix sur la ligne discontinue du sol dans différentes rues de la capitale chilienne ont été tournés en décembre 1979, puis à nouveau en juin de l'année suivante.

²⁴ Une action menée dans plusieurs espaces de Santiago et de Valparaíso et répétée sur la voie menant au désert d'Atacama. L'idée était de montrer « la friche de nos consciences en confrontant un signe artistique à l'abandon de ces paysages », Fernando Balcells, « Acciones de arte hoy en Chile », *La Bicicleta*, n° 8, novembre-décembre 1980, p. 7.

²⁵ Vidéo performance et installation réalisée à la galerie Sur.

²⁶ Cette action comprenait quatre volets effectués dans différents lieux de la ville : un quartier (La Granja), un média (la revue *Hoy*), une galerie d'art (Centro Imagen) et une organisation internationale (à l'extérieur du bâtiment de l'ONU). Plusieurs artistes et sympathisants du CADA y ont collaboré ou en ont fait partie et ils furent nombreux à faire l'écho de cette œuvre collective qui se déroula symboliquement sur le territoire contrôlé de la ville. En 1981, *Ay Sudamérica* a consisté à lancer depuis des avions de tourisme quantité de tracts proclamant : « [...] C'est pourquoi nous proposons aujourd'hui à chacun un travail dans la joie qui, par ailleurs est la seule grande aspiration collective/son unique déchirement/un travail dans la joie, c'est cela. Nous, nous sommes des artistes, mais tout homme qui travaille pour élargir son espace de vie, même mentalement, est un artiste. »

²⁷ Destinée à l'origine à s'appeler *Los durmientes* et totalisant 35 photographies, cette exposition a eu lieu du 30 juin au 15 juillet 1980. Plusieurs articles d'information ont été publiés dans différents journaux. Il convient de signaler que les centres culturels de coopération internationale ont joué un rôle important dans la diffusion et la circulation des œuvres et des séminaires artistiques et culturels antidictatoriaux à la fin des années 1970 et durant la décennie suivante au Chili. Citons en particulier l'Instituto Chileno-Francés de Cultura où avaient lieu les « Rencontres franco-chiliennes d'art vidéo ».

²⁸ Rita Ferrer, *¿Quién es el autor de esto? Fotografía y performance*, Ediciones de la Hetera et Ocho libros, Santiago, 2010, p. 51.

²⁹ Andrea Giunta, « Sentir, pese a todo », dans Nelly Richard, *Poéticas de la disidencia. Paz Errázuriz, Lotty Rosenfeld*, catalogue de la participation du Chili à la 56^e Biennale de Venise, 2015, pavillon du Chili, Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2015, p. 109.

du travail de la photographe ; cela contribuera certainement à la constitution d'une collection qui activera l'imaginaire des critiques et interpellera une histoire envisagée du seul point de vue de la dialectique victime-bourreau : « Ce qui me stupéfie, dans les photographies de Paz Errázuriz, c'est la clarté avec laquelle elle a vu avant que cela ne devienne photographie. Ce que son œil enregistre, c'est ce que nous n'avons sans doute pas tous vu à cet instant-là. Elle voit donc ce qui déjà lui appartient. Cependant, s'approprier une manière de voir signifie avoir regardé et vu de manière obsessionnelle : avoir découvert des analogies, posséder le don des révélations, avoir repensé la vie. Nous pourrions parler ici d'une "éthique du voir"³⁰. » Il est important de mentionner que l'appui de Roser Bru a été fondamental pour l'évolution de la créativité de Paz Errázuriz ; en effet cette dernière a trouvé en l'autre une sensibilité politico-poétique semblable³¹. Une solidarité entre femmes qui rencontre un écho dans leurs propositions visuelles, où la photographie et « ce qui est photographique » dialoguent ensemble. Ce sens du compromis social qu'elles partagent va engendrer une réelle prise de position face au contexte et vis-à-vis de leurs processus créatifs respectifs : « Je crois que personne ne cesse de s'engager. Mais l'engagement révèle, situe l'individu, c'est son autoportrait », a déclaré Roser Bru³².

C'est aussi à l'Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura qu'ont lieu en 1979 les séminaires d'art contemporain préparés par la critique et théoricienne Nelly Richard et organisés par le Département des programmes culturels. Y assistent plus d'une centaine d'artistes et de producteurs culturels de l'époque. Ce lieu se transforme en un espace de discussion, de révision et d'actualisation des pratiques artistiques internationales, même si celles-ci sont pour l'essentiel centrées sur des artistes européens et états-uniens³³. Ces séminaires s'appuient

sur des matériaux visuels et textuels préparés et envoyés par Nelly Richard aux participants plusieurs semaines auparavant. Ces documents comprennent des résumés des questions qui allaient être débattues ainsi que des réflexions d'autres artistes à examiner à chaque occasion. Nelly Richard suggérait une confrontation du contexte chilien des arts visuels aux pratiques de l'art international afin d'adopter une position à ce sujet : « Je propose comme tâche de ce séminaire de définir la marge de culpabilité que nous endossons face à la lecture d'événements culturels déjà historisés ; je propose d'historiser cette marge en tant qu'événement culturel³⁴. » Le séminaire n'est pas envisagé comme un cours avec la remise de documents spécifiques, mais comme l'élaboration commune de contenus et de matériaux mis à la disposition des participants afin de dynamiser un travail collectif de réflexion ; le degré de participation de l'assistance est déterminant pour une méthodologie revue à chaque session afin d'être réellement efficace dans une réflexion collective et participative qui ne doit rien à un modèle hiérarchique. Deux ans plus tard, en octobre 1981, Nelly Richard publie *Una mirada sobre el arte en Chile* [Un regard sur l'art au Chili] où elle parle pour la première fois de la « Escena de Avanzada » [Scène artistique émergente] pour analyser la production de certains artistes chiliens réunis par ce concept. Parmi les artistes qui forment ce mouvement, il convient de mentionner Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, le CADA, Juan Dávila, Carlos Altamirano, Víctor Codocedo, Mario Soro, Arturo Duclos, Alfredo Jaar, Gonzalo Mezza, Gonzalo Díaz, Virginia Errázuriz, Francisco Brugnoli et Marcela

³⁰ Roser Bru, *Personas*, cat. exp., Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura de Santiago, 1980. Il est important de signaler que l'œuvre même de Roser Bru est imprégnée de son intérêt pour la photographie documentaire, c'est une partie de son travail iconographique de déconstruction de l'histoire. En 1982, Enrique Lihn affirmait : « Il y aurait une "pictogénie" ancêtre de la photogénie et point de jonction entre les deux médias, car ils sont constamment contemporains l'un de l'autre. Roser peint ce qui est photographié et ce qui est peint, là où elle trouve cette propriété commune, en particulier le genre du portrait », dans « Para Roser », *La Separata*, n° 4, 13 août 1982, Santiago, p. 7.

³¹ Rencontre avec l'auteure en mars 2015.

³² Roser Bru, « El compromiso es un autorretrato », *La Bicicleta*, n° 8, novembre-décembre 1980, p. 25.

³³ Le compte rendu de la deuxième session montre qu'elle a été consacrée au Land Art et à des artistes comme Walter de Maria, Michael Heizer, Christo, Richard Long, Robert Smithson, Gina Pane, Douglas Huebler et Dennis Oppenheim. La troisième session s'est intéressée à la peinture en tant que processus de révision à partir de la remise en question du concept de représentation, en se référant à Magritte, Jasper Johns, Jim Dine et même à Joseph Kosuth. La sixième session s'est vouée à la déconstruction/construction de la peinture en prenant comme exemples les travaux de Malevich, Vasarely, Albers et du groupe français Supports/Surfaces. Quant à la septième session, elle s'est tournée vers le Body Art, vers Duchamp, Manzoni, Klein, Kaprow, Fluxus, l'actionnisme viennois, Vito Acconci, Gilbert et George et, enfin, Gina Pane. Documents inédits et cassettes audio consultés dans les archives de Luz Donoso, Santiago.

³⁴ Nelly Richard, « La crítica de arte en Chile », *CAL*, n° 3, septembre 1979, p. 8.

Serrano³⁵. Durant les années 1970, la galerie CAL a joué un rôle important dans la diffusion de ces artistes ainsi que dans l'édition des quatre numéros de sa revue (en 1979, l'année de sa fermeture).

Un an plus tard, on assiste à la naissance de la galerie Sur avec des expositions et la publication de revues telles que *La Separata* qui analysait les œuvres présentées et les débats des artistes de la Escena de Avanzada. En 1983, cet espace est entièrement consacré à Paz Errázuriz avec *Fotografías 1982* comprenant des photos prises entre 1980 et 1982, c'est-à-dire faisant partie des séries du cirque, des travestis et des personnes dans les rues de Santiago, de Magallanes et de Lonquimay, ces deux dernières localités se situant au sud du pays. À cette occasion, est publié un catalogue avec un texte de Víctor Codocedo dans lequel il livre ses réflexions sur la méthode de travail de la photographe. Il y analyse ses stratégies d'approche qui, grâce à des techniques élémentaires, produisent des distances variables et incontrôlables avec les personnes représentées. Il y affirme : « C'est pourquoi un détective ne prend pas de photographies, du moins pas ce genre de photographies. Lui, les données de l'ordre social le poussent à condamner ceux qui suent sang et eau pour respirer en transgressant les normes. » Et de poursuivre : « C'est pourquoi tu te venges de la censure, non pas en violant les règles, mais par la séduction, non par la capture, mais par la complicité, en leur offrant la société des marginaux, en rendant à ces spectres une personnalité³⁶ » (fig. 26). Venant d'un jeune artiste de la Escena de Avanzada, cette analyse du travail de la photographe rend compte de sa progression pour parvenir à ses portraits et pour établir de nouvelles séparations entre les mondes décrits ; elle triomphe de « l'œil mécanique de l'appareil photo en rendant transparents ses signes linguistiques ». Le dialogue entre l'œuvre de Paz et le texte de Codocedo est exemplaire, à l'instar du dialogue entre ses photographies

et les œuvres expérimentales des artistes fréquentant la galerie Sur ; ses clichés suscitent d'ailleurs aussi l'intérêt et la coopération avec d'autres artistes ou écrivains tels que Enrique Lihn, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld et Nelly Richard (fig. 14). De ses affinités avec Juan Dávila aussi naîtra une collaboration active : elle prend des photos que le peintre utilise ensuite dans ses tableaux. À cet égard, ces expériences ont été fascinantes pour Paz, car elles lui ont permis de comprendre sa propre manière de travailler ; voir de près le moment où ses œuvres se réalisent était très important pour elle³⁷.

Itinéraires collectifs

Une rencontre brutale entre photographie et politique va venir modifier la scène chilienne de l'époque. Il s'agit de la découverte de restes humains dans ce que l'on a appelé « les fours de Lonquén » (1978) ; c'était la première fois que l'opinion publique était en mesure de constater que les personnes disparues à cause des mécanismes de répression de la dictature pouvaient être mortes. Se déroula alors un procès délicat fondé sur un état des lieux précis grâce aux photographies réalisées par Luis Navarro à la demande du Vicariat de la Solidarité. Assorties d'un compte rendu des faits, ces images furent publiées par la presse d'opposition au régime militaire quelques mois après la découverte des corps. Une partie de la société chilienne eut alors la possibilité de considérer les disparitions comme un processus social et les familles purent se représenter les corps absents. Cette situation poussa, au début des années 1980, les organisations de défense des droits de l'homme, les familles de disparus et les groupes d'opposition à la dictature à imaginer de nouvelles stratégies d'opposition à la répression et à la violence de l'État dans le but de préserver leurs conditions de vie et de découvrir la vérité sur les cas de disparition.

³⁵ Créé par Nelly Richard, l'utilisation de ce terme a été systématisée en 1986 dans son ouvrage *Márgenes e Instituciones* ; elle y propose la reformulation de la relation entre l'art et la politique en laissant de côté « toute dépendance illustrative au répertoire idéologique de la gauche sans, pour autant, cesser de s'opposer nettement à l'idéalisme de l'esthétique en tant que domaine détaché du social ». Nelly Richard, « Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973 », *Art & Text*, vol. 21, Melbourne, mai-juin 1986, p. 15-16.

³⁶ Víctor Hugo Codocedo, « Los marginales de la paz », dans *Fotografías*, cat. exp., galerie Sur, Santiago, 1983, p. 4. En septembre 1983, Codocedo et Hernán Parada organisent l'exposition « Contingencia » dans la même galerie. Sur la carte postale qui sert d'invitation, on trouve la photo d'un groupe d'hommes en train de taguer sur un mur des slogans que l'on suppose illégaux.

³⁷ Conversation avec l'artiste en mars 2015 à Santiago.

Dans ce contexte, la pratique photographique va jouer un rôle actif sur les possibilités de représentation du pire, remettant en question sa légitimité, sa fonction sociale et son statut documentaire.

En juin 1981 est créée l'Association des photographes indépendants (AFI), une organisation dont Paz Errázuriz est membre fondatrice et qui structurera le travail des différents photographes opérant comme correspondants indépendants pour des médias internationaux, des revues ou des magazines nationaux opposés au régime. « C'est grâce à l'AFI que nous avons osé nous dire photographes une fois pour toutes. » Et aussi : « C'est comme membre de l'AFI que j'ai voulu faire l'expérience sérieuse du travail de reporter, dans la rue, mais c'était plutôt par engagement politique³⁸ » se souvient Paz Errázuriz. Composée de plusieurs groupes de photographes, cette association visait, entre autres, à la promotion de leur art par le biais d'expositions et aussi, en tant qu'organisation professionnelle, à la protection et au soutien des activités de ses membres pour surmonter les difficultés de circulation et de diffusion des œuvres. C'est dans ce contexte et en réponse à ces problèmes que Felipe Riobó, un photographe, a créé les Ediciones Económicas de Fotografía Chilena qui éditait des photocopies 21,6 x 33 cm des clichés, en les accompagnant de textes analysant la pratique de chaque auteur. La troisième et dernière publication (tirée à 50 exemplaires), consacrée à Paz, comportait des textes du philosophe Patricio Marchant, de Renato Orellana et de Riobó lui-même³⁹. Les photos avaient été prises entre 1980 et 1982 et provenaient des séries sur le cirque, l'hôpital psychiatrique de Santiago, les maisons de retraite et les bordels. Pour la sortie de ce numéro, le centre culturel Mapocho organisa en octobre 1983 l'exposition des épreuves originales.

Afin d'améliorer la promotion des photos, Paz met en œuvre une autre stratégie en lançant en 1984 les « anti-

cartes postales ». Il s'agit de 25 clichés réalisés par 16 artistes chiliens qui « s'opposent à la version patriotarde et d'un folklorisme douteux de notre identité. Ces cartes postales sont une invitation à communiquer d'une autre manière, surtout en cette époque de communications interrompues⁴⁰ », souligne-t-elle. D'autres canaux de divulgation de ce langage ont joué un rôle, car l'intérêt n'était pas seulement d'offrir des images de la réalité chilienne, mais aussi de montrer la coupure que représentait la censure infligée à tous les moyens de communication humaine par les organes de la répression. En définitive, l'intérêt de ces cartes postales était de trouver et d'étendre les limites de la photographie en tant qu'outil de communication sociale dans des réseaux alternatifs. Comprenant des prises de vues de différents membres de l'AFI, cette édition unique, sans suite, a été distribuée dans des librairies et des centres commerciaux.

Il est très important de comprendre l'importance, vitale dans le contexte chilien, de certains groupements dont faisait partie Paz Errázuriz et qui créaient des réseaux d'assistance mutuelle ainsi que d'organisation politique. La dictature imposait une manière de vivre, de survivre à sa répression : plus le contrôle devenait pesant, plus émergeaient des formes de vie différenciées ; à peine surgissaient-elles pour tenter d'échapper à la censure du quotidien qu'elles se trouvaient bridées par de nouvelles formes de contrôle, comme le remarque Andrea Giunta : « Il est indispensable de se souvenir que la violence des dictatures a frappé les corps, les images et les textes [...]. Au Chili, comme en Argentine, en réaction au danger, on a adopté des mesures de préservation et de sécurité (s'asseoir dans un bar en regardant la porte, ne jamais donner ni adresse ni numéro de téléphone, utiliser des faux noms, éviter les réunions dans un lieu public, éviter d'être photographié)⁴¹. » Pour affronter ce territoire hostile, il était nécessaire de créer et d'activer de nouvelles

³⁸ Ferrer, *¿Quién es el autor de esto?...*, op. cit. p. 48.

³⁹ La première était consacrée à Mauricio Valenzuela et la deuxième à Luis Weinstein.

⁴⁰ Interview de Paz Errázuriz publiée par la revue *Hoy*, n° 383, du 19 au 25 novembre 1984, p. 62-63.

⁴¹ Andrea Giunta, « Sentir, pese a todo », op. cit., p. 105.

formes de solidarité collective, de démonter les différents espaces du pouvoir. Après la vague de manifestations qui se sont succédé à partir de 1983, s'est créée toute une série d'organisations qui tentaient de trouver une alternative efficace à l'oppression du régime. Ces groupements essayaient aussi de trouver d'autres formes de création pour résister et édifier des espaces de socialisation.

En 1985 a lieu à Nairobi la troisième Conférence mondiale sur les femmes à l'initiative des Nations unies. Au Chili, quelques organisations de femmes préparent une exposition intitulée *¿ Dónde estamos ?* [Où sommes-nous ?], réunissant des photographies de Paz Errázuriz, Riet Delsing, Helen Hughes et Kena Lorenzini⁴² (fig. 27). Du point de vue sémantique, le titre de l'exposition pouvait évoquer le slogan des familles de détenus et de disparus dans les luttes sociales, ainsi que la publication du Vicariat de la Solidarité, *¿ Dónde están ?* [Où sont-ils ?]. Avec cette appropriation des signes politiques, les revendications des femmes s'intégraient plus exactement dans le panorama social, revendications qui n'étaient pas nécessairement considérées comme prioritaires dans la réorientation politique de l'opposition à la dictature⁴³. Le texte du catalogue est rédigé par une féministe chilienne très connue, Olga Poblete, qui analyse le titre de l'exposition et l'inscrit dans le processus de resignification du rôle de la femme au Chili : « Si nous tentons d'esquisser le début d'une réponse à la question qui domine cette exposition photographique, nous pourrions dire que nous avons toute confiance aussi bien dans les travaux exécutés par les femmes durant cette décennie que dans le processus que nous voyons se développer jour après jour, processus de libération de cette puissante source d'énergies créatrices. » Cet événement avait été imaginé par Margarita Pisano, une éminente représentante de la pensée féministe radicale en Amérique latine et une amie très proche de Paz ainsi que, comme elle l'a elle-même confié, de Roser Bru. Les liens

affectifs et politiques qui les unissaient sont à souligner surtout parce que les textes et les images ont beaucoup influé sur cet échange de savoirs et de solidarités. Ainsi, les photographies de Paz s'insèrent non seulement à ces « micro-espaces » d'affection politique, mais ont aussi à voir avec une mémoire qui entre en crise en raison du récit dominant. La lutte féministe chilienne des années 1980 connaît une réorientation réelle et une interconnexion avec les mouvements sociaux où le travail des femmes photographes va jouer un rôle important car elles produisent un autre type de documents ; cette œuvre va constituer une archive de ces luttes pour une « démocratie dans le pays et à la maison », en écho avec le slogan du moment. Ces luttes n'étant représentées ni dans leur spécificité ni dans leur différence au sein des réseaux antidictatoriaux chiliens, leurs documents vont permettre de réinscrire dans l'avenir cette même histoire avec des perspectives plus critiques et projectives⁴⁴.

« Mujeres por la vida » [Femmes pour la vie] a été créé en novembre 1983 ; il s'agit d'un mouvement, d'un groupe unitaire de « femmes de diverses orientations idéologiques voulant agir de manière résolue pour mettre fin au système de mort régissant le pays⁴⁵ » (fig. 28). La première réunion est suivie d'une autre, plus importante, dans un théâtre de Santiago. Le slogan d'origine proclamait « ¡ Hoy y no mañana, por la vida ! » [Aujourd'hui et pas demain, pour la vie !] ; il va, finalement, donner son nom au mouvement. Nombre des actions de ce groupe ont été menées dans des lieux publics et ont été photographiées et enregistrées à de nombreuses reprises, entre autres par Paz Errázuriz, qui y participa souvent. Les principaux objectifs étaient de recruter des membres et de créer des instances collectives partageant des buts communs ; les actions créatives menées en liaison avec d'autres organisations sociales qui protestaient et réalisaient nombre d'actions publiques avaient pour but de déstabiliser le régime, de dénoncer et

⁴² Organisée par María Asunción Busto, cette exposition a bénéficié du soutien du MEMCH 83, du Grupo de Acción de la Mujer et du sous-comité de la culture du Conseil du personnel de la CEPAL.

⁴³ Il est important de rappeler que l'un des slogans lancés durant des manifestations contre la dictature par les organisations féministes était « La démocratie dans le pays et à la maison ! ».

⁴⁴ Une compilation de documents photo et vidéo sur les mouvements féministes chiliens des années 1980 a été réalisée pour le livre d'Eliana Largo, *Calles caminadas* ; on y trouve des entretiens et des documents visuels de différentes organisations de femmes. Cet ouvrage tente d'élaborer une histoire de leurs actions au Chili : « On a décidé d'y

intégrer deux sections de photographies qui, tels des poteaux indicateurs, illustreront la participation et la trajectoire de ces mouvements dans les années 1980 et entre 1990 et 2013, les manifestations publiques et les réunions. Ce matériel a été rassemblé en peu de temps grâce en particulier aux archives de photographes féministes. » Eliana Largo, *Calles caminadas. Anverso y reverso*, DIBAM, Santiago, 2014, p. 16.

⁴⁵ Teresa Valdés, *Mujeres por la vida: itinerario de una lucha*, Fondo del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile, Santiago, 1989, p. 1-10.

de mettre en évidence, dans la rue, le mécontentement⁴⁶. Les slogans du groupe soulignaient l'intérêt de passer du privé au public et de mener la lutte dans une logique féminine, tout en se démarquant de la figure de la mère, très liée aux familles de détenus et de disparus. Il y a donc un changement de paradigme en ce qui concerne l'implication des femmes en tant qu'agents politiques dans les luttes sociales. Pour Paz Errázuriz, c'est à partir de sa relation à l'image, d'une prise de position, d'une biographie émancipée que ce qui est photographié se transforme ; elle-même le constate dans sa première exposition de 1980 : « La jeune fille qui a reçu une éducation privilégiée, catholique, protégée, qui n'a pas le droit de voir, commence à voir. Et avec sa candeur, elle découvre l'obscur, l'oublié, le cœur brisé, là tout près, à chaque pas⁴⁷. » Cette prise de conscience de la fonction des images comme témoignages dans le processus social acquiert un niveau d'implication déterminant ; les photos de Paz ne pourront plus jamais être les mêmes, car leur lien étroit avec la vie leur enjoint désormais de se montrer sans tarder.

Le travail de Paz Errázuriz a accompagné les luttes des femmes sous la dictature et s'est associé aux idées féministes, non seulement parce qu'il illustre les actions originales de groupements tels que *Mujeres por la vida* dans la rue ou à cause de son implication dans leurs activités, mais aussi parce que ses clichés mettent en évidence la manière différente dont ces organisations féminines s'emparent de la rue et comprennent la politique en liaison avec les autres luttes qu'elles mènent dans le but de recouvrer la démocratie. « Qu'est-ce qui se modifie sur la scène de la photo quand une professionnelle usurpe le lieu d'où normalement elle regarde et objective les images : c'est-à-dire quand une photographe femme s'introduit dans l'image, corrige les rôles et les fonctions qui jusqu'alors lui étaient dévolus : une participation passive, non agissante⁴⁸ ? » se demandait Nelly Richard en replaçant cet art au-delà de sa compo-

sante technique, en le poussant à se questionner sur les limites de son *modus operandi* dans le domaine culturel. Ce dernier ne se réfère en effet pas à des problématiques de macropolitique, mais reste cantonné à la micropolitique des récits dont ni l'histoire officielle ni même l'histoire de l'art ne tiennent compte. Ces réflexions se trouvent dans le catalogue de l'exposition collective « Women, Art and the Periphery » [Femmes, art et périphérie] organisée à Vancouver en 1987 sous le commissariat de Paz Errázuriz, Diamela Eltit et Lotty Rosenfeld. Treize artistes chiliennes⁴⁹ y ont présenté des vidéos et des photos, au nombre desquelles figurait une partie de la série *Boxeadoras* [Boxeurs] de la première ; pour l'essentiel, celle-ci remettait en cause la pose du modèle en tant que mise en scène du sacrifice corporel révélant les traces de luttes ou les modifications occasionnées par la pratique du sport sur le corps (fig. 29). Ce corps ne coïncide pas toujours avec l'expression du visage, il s'en détache, son intégrité se fissure, sans doute une métaphore de ces autres corps qui, en ces années-là, commencent à apparaître sous forme de cadavres, de restes.

Contingence non officielle comme futur

Le processus de transition démocratique, initié en 1989 à la suite du plébiscite ayant dit « non » à Augusto Pinochet, donne un nouvel aspect à la scène sociale et culturelle. Toute une série de modifications concernant les engagements sociaux se dessinent ; les organisations qui avaient joué un rôle important dans la lutte pour la démocratie revoient leurs priorités ou se concentrent plus précisément

Ces actions se terminent toujours par la détention de plusieurs participantes. En 1986, les deux slogans vont se fondre en un seul, faisant ainsi place à l'une des devises les plus répandues dans l'imaginaire politique antidictatorial de ce groupe : « NO + PORQUE SOMOS + ». Cette phrase exprimait les revendications d'une collectivité qui non seulement exigeait et revendiquait quelque chose de spécifique, mais encore se réunissait sans cesse et resserrait ses liens. Cela a donc débouché sur une des actions les plus puissantes puisque, en même temps que l'instrumentalisation de la peur, la fracture sociale avait été un des principaux objectifs de la dictature. Ce groupe occupait donc une position publique et le faisait savoir massivement grâce à des tracts, des pamphlets, des affiches, des tags, des toiles, etc.

⁴⁶ « Revelaciones y desgarros », *Hoy*, du 2 au 8 juillet 1980, p. 36.

⁴⁷ Nelly Richard, « Desde Chile : una estética del despojo y de la oblicuidad », dans *Women, Art and the Periphery*, cat. exp., The Floating Curatorial Gallery, Women in Focus, Vancouver, 1987, p. 18. Exposition organisée par Donna Clark.

⁴⁹ Paulina Aguilar, Gracia Barrios, Carmen Berenguer, Roser Bru, Luz Donoso, Diamela Eltit, Virginia Errázuriz, Paz Errázuriz, Nury González, Helen Hughes, Lotty Rosenfeld, Julia San Martín et Julia Toro.

⁴⁶ Lancé un an auparavant par le CADA, le slogan « NO + » est adopté en 1984 ; il provient d'une toile réalisée pour la commémoration du premier anniversaire du groupe, un événement qui vit la naissance de différents groupements de femmes. Il est important de souligner que l'une des membres du CADA, Lotty Rosenfeld, participait aussi à *Mujeres por la vida* en assurant sa promotion par le biais de nombreux enregistrements audiovisuels de ses actions. En octobre 1985, on commence à utiliser le slogan « SOMOS MÁS » et le CADA effectue une série d'actions éclairs dans la rue dont l'idée est toujours de réunir des gens, d'informer et de montrer les conditions de vie de la société chilienne en quête du retour de la démocratie, ainsi que de poursuivre en justice les génocidaires et les oppresseurs.

sur des problématiques concrètes. Ce retour progressif à la démocratie au Chili va se manifester sous différentes formes de représentation institutionnelle, collective et subjective. Comme le rappelle Paz Errázuriz, « la transition a été une époque de gros efforts pour sauver, pour conserver la mémoire, pour ne pas la perdre. Bien des thèmes étaient en suspens, attendant d'être repris, de nombreuses dettes, de nombreux deuils⁵⁰ ».

Dans l'espace micropolitique de l'image-archivé comme témoin de l'histoire, un événement significatif va avoir lieu. En octobre 1989, Paz Errázuriz organise à la galerie Ojo del Buey de Santiago le vernissage de *La manzana de Adán* [La Pomme d'Adam], une exposition réalisée en collaboration avec la journaliste Claudia Donoso⁵¹ (cf. fig. 10). On y découvre une série de clichés en noir et blanc, datant de la période 1982-1987, pris à Santiago et à Talca ; ils dépeignent la vie et l'environnement d'une mère et de ses deux fils, des travestis qui se prostituent, en compagnie de leurs amis. Pour l'occasion, a été édité un petit catalogue composé de photocopies, qui décrit la vie de ces personnes entre 1973 et 1987⁵² ; la transition se manifeste par la représentation des corps au moyen de photos qui n'ont pas renoncé au réalisme. La question se pose donc : quelle réalité représentent-elles ? Comment ces photos peuvent-elles cohabiter avec le début de la transition démocratique ? Ces corps pourraient incarner les dérives sociales d'une société dont il faut réinventer les dynamiques d'échange à l'heure où la conjoncture se prête à une redéfinition de ladite société. Ces images créent une échappatoire au réformisme qui perce au Chili et montrent la construction des différents niveaux d'intimité⁵³.

C'est apparemment l'une des manières de travailler de la photographe : présenter un portrait « dépouillé » de l'histoire : « Au commencement, il y avait les enfants, les familles, et aujourd'hui c'est plus ou moins la même chose⁵⁴. » Le décalage qui apparaît lorsqu'on regarde les

dates des photos nous montre qu'elles parlent aussi du futur ; ces documents ne sont pas juste une vérification, mais aussi une projection : « Il y a donc deux moments : celui de l'auteure qui propose sa poétique photographique et celui de la société qui ne peut pas la recevoir sur-le-champ, mais vingt ans plus tard. C'est un travail qui naît porteur du tampon "à examiner plus tard"⁵⁵. » Ce type de réception « dépouillée » va se répéter avec les séries des années suivantes, par exemple avec *Los nómadas del mar* [Les Nomades de la mer] ou encore *Boxeadores* [Boxeurs]. Il en existe toutefois d'autres que Paz n'a pas encore montrées, dont une sur le charbon qu'elle a réalisée durant les années 1980 (et qu'elle n'a toujours pas publiée). Cette situation en suspens des images montre bien la latence critique qui les fera émerger au moment voulu afin de débattre des conflits symboliques de la photographie en tant que document social. Les rééditions incluant quelques clichés anciens, mais encore inédits, correspondent à une autre catégorie à constituer. En 2014, est republié le livre *La manzana de Adán* [La Pomme d'Adam], avec quelques photos initialement non parues mais faisant partie de la même série. Quelque chose apparaît comme actualisé dans ces dernières, appartenant à une nouvelle catégorie d'images-archives. Quelles voies nous font parcourir cette image, en guise de nouvelle connaissance d'un événement passé ? Nous pouvons désormais être témoins de quelque chose qui n'était pas là, qui se dissipe tout en étant inhérent à ces images qui remplissent une double fonction. « Il faudra donc dialectiser le visible : fabriquer d'autres images, d'autres montages, les regarder autrement, y introduire la division et le mouvement associés, l'émotion et la pensée conjuguées. Se frotter les yeux, en somme : frotter la représentation avec l'affect, l'idéal avec le refoulé, le sublimé avec le symptomal⁵⁶. » Identifier l'introuvable

⁵⁰ Rita Ferrer, « Entrevista a Paz Errázuriz. Los travestis prostitutos eran de verdad », dans *La manzana de Adán*, fondation AMA, Santiago, 2014, p. 179.

⁵¹ Le livre *La manzana de Adán* a été publié en 1990 par les éditions Zona de Santiago. À en croire ce qu'a dit la photographe lors d'un entretien en septembre 2015, il ne s'en est vendu qu'un seul exemplaire lors de sa présentation.

⁵² On y voit uniquement des photos et des textes réalisés par les deux auteures en 1984 après s'être rendues dans une maison close de Talca, La Jaula, où s'étaient réfugiés de nombreux travestis à cause du harcèlement des policiers de Santiago. Dans la galerie était diffusé un enregistrement de Maribel lisant son autobiographie.

⁵³ Paz Errázuriz a insisté à plusieurs reprises sur les liens qui l'unissaient à ses sujets et sur leurs différents degrés d'intimité : « Imagine le temps que ça m'a pris pour gagner la confiance de Mercedes, Evelyn, Pilar et Coral avant de pouvoir les prendre en photo pour *La manzana de Adán* et le caractère inestimable du processus qui nous a permis de nous retrouver de temps en temps Coral et moi encore aujourd'hui et de nous remémorer nos amies qui ne sont plus... », dans Rita Ferrer, « Los travestis prostitutos... », *op. cit.*, p. 183.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 179.

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ Georges Didi-Huberman, « Rendre sensible », dans A. Badiou, P. Bourdieu, J. Butler, G. Didi-Huberman, S. Khari, J. Rancière, *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, La Fabrique, Paris, 2013.

dans ces représentations les rend aussi au futur à partir d'un présent avec une mémoire en crise. Il s'agit d'une dialectique de la représentation qui permet aux images d'offrir un futur émancipé.

À partir de quel futur imaginer le pouvoir des photographies en devenir ? On voit poindre une perspective avec le réexamen actuel du féminisme historique qui a formulé de nouvelles questions à propos de ces connaissances conservées ; c'est, je crois, le lieu où le travail de Paz Errázuriz s'accompagne de réflexions lancinantes vers un avenir qui ouvre les « zones de contagion thérapeutique » que j'ai mentionnées au début de ce texte, « parce que, il faut le dire et le répéter, le féminisme continue d'être un savoir nié. Ce n'est que par l'activisme, par la curiosité, par l'amitié et la rébellion que nous parviendrons à connaître son épistémologie, son écriture et son engagement. Nous parviendrons au féminisme par d'autres voies, par d'autres rues, par d'autres artères. En fait, par des voies qui ne sont pas des artères mais des passages sinueux dont nous avons fait notre quartier⁵⁷ ». La réactivation de ces itinéraires, où les photographies de Paz Errázuriz jouent le rôle de stimulateur de curiosités politiques, esthétiques et éthiques, nous aide par sa persévérance à nous souvenir de manière critique de notre histoire et à trouver là nos insurrections futures.

⁵⁷ Lucha Venegas, Cristeva Cabello et Jorge Díaz, *Las porno revolucionarias de un tiempo herido*. Ce texte a été lu par Jorge Díaz à la parution de *Calles caminadas. Anverso y reverso*, d'Eliana Largo. Sa présentation a eu lieu dans la salle America de la Bibliothèque nationale du Chili, à Santiago, le 27 octobre 2014.

ANNEXES

Chronologie

CARLOS MARTÍN GARCÍA

1944. Paz Errázuriz naît à Santiago du Chili. Durant son enfance, une photographie prise par son père le jour de sa première communion l'impressionne beaucoup ; en raison d'une erreur de cadrage, elle y apparaît la tête coupée.

1966. Elle étudie les sciences de l'éducation au Cambridge Institute of Education (Royaume-Uni). Durant son séjour, elle achète son premier appareil photo. À son retour au Chili, elle prend un poste d'institutrice et s'essaie à la photographie avec ses élèves.

1970. Le gouvernement d'Unité populaire voit le jour au Chili sous la présidence de Salvador Allende ; il prendra fin à la suite du coup d'État de 1973.

1972. Elle obtient une licence en sciences de l'éducation à l'Université catholique du Chili. Elle commence une formation de photographe en autodidacte. Son premier appareil est un Exakta, fabriqué en Allemagne de l'Est.

1973. Le coup d'État militaire met un terme à la démocratie chilienne et marque le début de la dictature d'Augusto Pinochet. Sa maison fait l'objet d'une perquisition peu après.

Pendant les longs couvre-feux imposés par la nouvelle dictature, elle prépare chez elle l'édition d'un livre de photographies pour enfants, intitulé à l'origine *Diario de una gallina* [Journal d'une poule], en collaboration avec sa fille Daniela et son fils Tomás. Cet ouvrage constituera la base de sa première monographie, *Amalia*, qui sera éditée et publiée la même année par Isabel Allende.

1979. Fondation du Colectivo de Acciones de Arte [Collectif des actions d'art], le CADA, avec lequel Paz Errázuriz collaborera à plusieurs reprises. Jusqu'en 1985, ce groupe mène des actions et des interventions publiques de critique sociale et politique, sans autorisation officielle, en esquivant la censure.

1980. Première exposition personnelle intitulée « Personnas » [Personnes], présentée à l'Instituto Chileno-Norteamericano de Santiago, qui s'accompagne d'un catalogue homonyme. Parmi les photographies retenues, on trouve celles de sa série *Los dormidos* [Les Dormeurs] qui a pour thème des individus en train de dormir dans différents environnements extérieurs. Durant les années

1980, elle participe en compagnie de Pedro Lemebel aux actions d'un autre collectif, las Yeguas del Apocalipsis [Les Juments de l'Apocalypse]. Elle collabore également à la revue *Apsi*.

1981. Avec quelques confrères, elle fonde l'Association des photographes indépendants (AFI).

1983. La galerie Sur de Santiago présente son exposition personnelle intitulée «Fotografias 1982» [Photographies 1982]. Elle publie sa deuxième monographie, *Paz Errázuriz*, à base de photocopies, grâce à l'appui des éditions Publicaciones Económicas de Fotografía Chilena. Elle présente *Entreactos* [Entractes] à l'université du Bío-Bío de Concepción (Chili) et participe à l'exposition collective féminine «Chileans», à Berlin, ainsi qu'à l'exposition de présentation de l'Association des photographes indépendants à Nanterre (France).

1984. Elle commence à prendre des photos du quotidien des cirques pauvres qui constituent, en 1987, sa série *El circo* [Le Cirque]. Elle partage durant de longues périodes la vie nomade des forains dans leurs caravanes, adoptant ainsi une manière de travailler qu'elle

reprendra dans nombre de ses séries. Elle fait partie de l'exposition collective «Chilean and Argentinian Photography» de la Focus Gallery de San Francisco.

1985. Elle participe à l'exposition d'artistes femmes intitulée «Where We Are» à Nairobi (Kenya).

1986. Elle reçoit une bourse de la fondation Guggenheim et devient ainsi la première femme latino-américaine à bénéficier de cette aide prestigieuse. Elle présente une exposition personnelle intitulée «Fotografías» [Photographies] à la galerie Carmen Waugh Casa Larga de Santiago, qui s'accompagne d'un catalogue homonyme. Elle participe à la deuxième biennale de La Havane et à l'exposition collective «Art in Chile: Margins and Institutions», présentée dans trois sites différents en Australie : l'Experimental Art Foundation d'Adelaide, l'Artspace Visual Arts Centre de Sydney et la George Paton Gallery de Melbourne.

1987. Elle travaille sur le monde de la boxe au Chili. Le résultat, une série intitulée *El combate contra el ángel* [Le Combat contre l'ange], est présenté

à la galerie La Plaza de Santiago. Elle participe aux expositions collectives suivantes : «A Marginal Body: The Photographic Image in Latin America», au Centre for Photography de Sydney, et «Chile Vive» au Círculo de Bellas Artes de Madrid.

1988. Elle expose à nouveau à la galerie Carmen Waugh Casa Larga de Santiago, où elle propose *Tango (De a dos)* [Tango (à deux)], des photographies révélant le plaisir de danser qu'éprouvent des personnes d'âge mûr. Ses travaux font également partie de l'exposition «Chilean Women» [Femmes chiliennes], à la Focus Gallery de Vancouver au Canada, qui sera ensuite présentée au Palazzo Valentini de Rome.

1989. *La manzana de Adán* [La Pomme d'Adam] est accrochée aux cimaises de l'Australian Centre for Photography de Sydney, ainsi qu'à la galerie Ojo de Buey de Santiago et au siège d'une association d'aide aux malades du sida. Elle participe à différentes expositions collectives : «UABC. Painting, Sculpture and Photography from Uruguay, Argentina, Brazil and Chile» présentée au Stedelijk Museum

d'Amsterdam et à la Fundação Calouste Gulbenkian de Lisbonne, ainsi qu'à « Images of Silence » du Museum of Modern Art of Latin America de Washington D.C. Elle fait ses premiers pas dans le domaine de la vidéo avec *El sacrificio* [Le Sacrifice], qui montre les préparatifs et le sacrifice d'un agneau dans un abattoir.

1990. Publication d'un album intitulé *La manzana de Adán* (La Pomme d'Adam), avec un texte de Claudia Donoso, avec laquelle elle avait déjà collaboré pour une série consacrée au travestissement et à l'hétérodoxie sexuelle observée au sein de la famille. Elle obtient une bourse de la fondation Andes pour réaliser une étude sur la femme au Chili et bénéficie aussi d'une bourse Polaroid. Elle participe à différentes expositions collectives parmi lesquelles « Chile from Within », qui sera présentée dans différentes villes des États-Unis.

1991. « Un cierto tiempo » [Un certain temps] est présentée au Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago qui en publie aussi le catalogue ; on y découvre les photos d'un adolescent, celles de son fils Tomás, prises tous les mois. Ses travaux sont présentés

en compagnie de ceux de Graciela Iturbide et Cristina García Rodero pour « Old World / New World. Three Hispanic Photographers » au Seattle Art Museum de Washington, ainsi qu'aux expositions collectives « Mujeres en el arte » du Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago et « Six Chilean Photographers », à la Salle Patiño de Genève (Suisse).

1992. Elle reçoit une bourse Fulbright et commence à photographier un peuple en voie d'extinction, les Kawésqars ; ce projet donnera naissance à une de ses séries les plus remarquées. Elle entreprend également de prendre en photo des couples dans des centres psychiatriques, dont elle tirera la série *El infarto del alma* [L'Infarctus de l'âme]. Sa première exposition rétrospective, « Fotografías de Paz Errázuriz 1981-1991 » [Photographies de Paz Errázuriz 1981-1991] est organisée par le Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil de Mexico qui en publie aussi le catalogue. La même année a lieu son exposition « Photographs by Paz Errázuriz » à la Photography Gallery de Toronto (Canada). Elle participe aussi à « Desires & Disguises », qui regroupe cinq

photographes latino-américaines de talent à la Photographers' Gallery de Londres. Parmi les autres expositions collectives auxquelles elle participe, citons dans le cadre du festival franco-américain America, « L'Amérique dans tous ses États » au Art Museum of the Americas de Washington D.C. et « Photographic Integrity and the Vital Link with Environment » au Museum of Contemporary Photography de Chicago.

1993. Elle participe à un atelier de photographie au prestigieux International Center of Photography de New York, en particulier à un cours de copie en laboratoire. Comprenant des œuvres d'Errázuriz, une exposition historique, qui marquera un jalon dans la notoriété de l'art chilien dans le monde, est organisée au Jane Voorhees Zimmerli Art Museum de la Rutgers State University of New Jersey à New Brunswick pour, les années suivantes, être reprise à la Lehigh University Art Galleries de Bethlehem (Pennsylvanie) ; au Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, à San Juan ; à la Kenkeleba Gallery de New York ; à la Rhode Island School of Design

de Providence ; au Contemporary Art Museum de la University of Southern Florida à Tampa ; et enfin au Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago ; il s'agit de « Recovering Histories. Aspects of Contemporary Art in Chile since 1982 ».

1994. Elle publie *El infarto del alma* [L'Infarctus de l'âme], avec un texte de Diamela Eltit, une monographie qui sera rééditée en 1999 et 2010, tout comme *Fotografías de Paz Errázuriz – Agenda Cochrane* [Photographies de Paz Errázuriz – Agenda Cochrane] avec, entre autres, des textes de Waldemar Sommer et du poète Nicanor Parra. Elle obtient en outre une bourse Fondart. Elle participe à la V^e Biennale de La Havane (Cuba) et à une exposition collective, « Realidades fragmentadas » [Réalités fragmentées] à la galerie L de la capitale cubaine. Elle est également présente dans d'autres expositions collectives : « Seis visiones » [Six visions], au Museo de Bellas Artes de Santiago et « States of Loss », au Jersey City Museum (États-Unis).

1995. L'Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura de Santiago et le Foto Cine Club de Chile lui décernent le prix

Ansel Adams. Ses travaux font partie de l'exposition collective « Havanna – São Paulo » de la Haus der Kulturen der Welt de Berlin.

1996. « Los nómadas del mar » [Les nomades de la mer] est inaugurée au Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago accompagné d'un catalogue homonyme. La série comprend des photos des derniers représentants du peuple kawésqar.

1997. Publication de *Madres niñas* [Mères filles], une monographie comprenant des textes de Paz Errázuriz. L'exposition « Fotografía chilena » [Photographie chilienne], est organisée au Museu da Imagem e do Som de São Paulo (Brésil) avec des œuvres de l'artiste. Elle participe aussi au Salón de Artistas Invitados de la Sala el Farol de Valparaíso (Chili). Certains de ses travaux sont choisis par Joan Fontcuberta pour son exposition « Los colores de la carne » [Les couleurs de la chair], sur le thème de la prostitution, au Centro José Guerrero de Grenade (Espagne).

1998. *Los nómadas del mar* est exposé en Australie, à l'Artspace Visual Arts Centre de Sydney et au Centre for Contemporary

Photography de Melbourne, tandis que *Boxeador* [Boxeur] est montré à la galerie Muro Sur de Santiago (Chili).

1999. *Los nómadas del mar* est accroché aux cimaises du Yokohama Museum of Art (Japon) et ses travaux sont montrés dans « Mujeres » [Femmes] au Centro de Difusión de la Fotografía et dans « Aniversario de los pueblos indígenas » [Anniversaire des peuples autochtones], au Museo de Arte Contemporáneo, tous deux à Santiago. Avec *Antesala de un desnudo* [Antichambre d'un nu], l'artiste s'intéresse à nouveau aux espaces de réclusion qui lui avaient inspiré *El infarto del alma* [L'Infarctus de l'âme] quelques années plus tôt. Elle commence à réaliser les clichés qui composeront la série *Prostíbulos* [Maisons closes].

2001. La vidéo *El sacrificio* est présentée à la galerie Animal de Santiago.

2002. Vernissage de « El infarto del alma » à la galerie San Martín de Buenos Aires (Argentine). L'artiste participe à l'exposition collective « Migraciones » [Migrations] du Centro Cultural Matucana 100 de Santiago. Elle inaugure la série

Cuerpos [Corps], consacrée à la nature charnelle de l'être humain dans sa vieillesse.

2003. Ses travaux font partie de l'exposition collective « La Mirada. Looking at Photography in Latin America Today », du Daros Museum de Zurich (Suisse). Elle commence la série *Ceguera* [Cécité], aujourd'hui encore inachevée, s'intéressant aux aveugles. Vernissage de « Los nómadas del mar » [Les nomades de la mer] à la Casa Azul del Arte, à Punta Arenas (Chili), en présence des personnes photographiées.

2004. Présentée à la Fundación Telefónica de Santiago, « Réplicas y sombras » [Répliques et ombres] constitue une rétrospective de ses œuvres de 1983 à 2002 et représente un événement important de sa carrière. Publication du catalogue *Paz Errázuriz : Fotografía*. Réalisation de *Memento mori* sur le thème de la commémoration des morts dans les cimetières par le biais des photos sur les tombes. À la galerie Metales Pesados de Santiago, elle expose la série *Exéresis* [Exérèse], la seule à ne pas avoir été réalisée au Chili, illustrée de statues émasculées en Europe et aux États-Unis.

2005. Le Cercle des critiques d'art du Chili lui attribue le prix du Parcours artistique et elle reçoit aussi le prix Altazor de las Artes Nacionales. Publication d'une nouvelle monographie : *Kawésqar, hijos de la mujer sol* [Kawésqars, enfants de la femme soleil].

2006. À son achèvement, la série *Cuerpos* [Corps] est présentée à l'Espace ARPETE de Paris, dans le cadre du Mois de la Photo-OFF.

2007. Une nouvelle série, *Los chilenos I. Calbuco* [Les Chiliens I. Calbuco] voit le jour à la galerie AFA de Santiago ; il s'agit d'une installation photographique accompagnée de projections. La galerie publie le catalogue homonyme. Le Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago expose une partie de la série sur les boxeurs en contre-point des peintures de Camilo Mori.

2008. Vernissage de l'exposition « Los chilenos I. Calbuco » à la Maison de la culture de Calbuco (Chili).

2009. Pour la seconde fois lui est attribuée la bourse Fondart. Participation à l'exposition collective « Cultura de taller » [Culture

d'atelier] de l'Instituto Cultural Las Condes à Santiago.

2010. Le Museo de Arte Contemporáneo de Santiago expose la série *La luz que me ciega* [La lumière qui m'aveugle], avec la collaboration de la poétesse Malú Urriola ; elle est consacrée à un groupe de paysans chiliens qui vivent dans un village très reculé et souffrent d'achromatopsie, une maladie qui leur fait voir en noir et blanc. Réalisée en couleurs, cette série est conçue comme une combinaison de photos, de vidéo documentaire, d'art vidéo numérique, de musique et de poésie.

2011. « La luz que me ciega » est présentée à la galerie Casa E de Valparaíso (Chili) et à la Casa Museo Isla Negra – Fundación Pablo Neruda.

2012. Une de ses photos de boxeurs est choisie comme affiche du festival PHotoEspaña, où elle obtient par ailleurs le prix du Public. Le Círculo de Bellas Artes de Madrid présente certaines de ses œuvres au sein de l'exposition collective « Aquí estamos » [Nous voici].

2013. La Tate Modern de Londres achète plusieurs photographies de la série *La manzana de Adán*

[La Pomme d'Adam]. Elle expose à la galerie Espacio Mínimo de Madrid.

2014. Réalisation de la série *Muñecas, frontera Chile-Perú* [Poupées, frontière Chili-Pérou], un recueil de photos prises dans une maison close frontalière. La fondation AMA réédite *La manzana de Adán* avec des textes nouveaux de Pedro Lemebel et de Juan Pablo Sutherland accompagnés de clichés inédits en couleurs. La galerie AFA de Santiago expose *Mujeres 1992* [Femmes 1992] composée de portraits de femmes pris dans l'année. Elle reçoit l'ordre du Mérite culturel et artistique Pablo Neruda, décerné par le gouvernement chilien. Elle expose au Berkeley Art Museum/Pacific Film Archive (BAMPFA), de San Francisco.

2015. Aux côtés de Lotty Rosenfeld, elle représente le Chili à la Biennale de Venise. Intitulée « Poéticas de la disidencia » [Poétiques de la dissidence], l'exposition se concentre sur les marginaux de la société chilienne. La fondation MAPFRE de Madrid lui consacre une vaste rétrospective.

Actuellement, Paz Errázuriz vit et travaille au Chili.

Liste des œuvres

PAZ ERRÁZURIZ

AGENTS ET ESPACES DU DEVENIR SOCIAL

71
Dormidos I, série
« Los dormidos »
[« Les Dormeurs »], 1979
Tirage numérique,
20 × 30 cm

72
Dormidos III, série
« Los dormidos »
[« Les Dormeurs »], 1979
Tirage numérique,
20 × 30 cm

73
Dormidos II, série
« Los dormidos »
[« Les Dormeurs »], 1979
Tirage numérique,
30 × 20 cm

74
Dormidos V, série
« Los dormidos »
[« Les Dormeurs »], 1979
Tirage numérique,
20 × 30 cm

75
Dormidos VI, série
« Los dormidos »
[« Les Dormeurs »], 1979
Tirage numérique,
20 × 30 cm

76
Dormidos VII, série
« Los dormidos »
[« Les Dormeurs »], 1979
Tirage numérique,
20 × 30 cm

78
Dormidos X, série
« Los dormidos »
[« Les Dormeurs »], 1979
Tirage numérique,
20 × 30 cm

79
Dormidos IV, série
« Los dormidos »
[« Les Dormeurs »], 1979
Tirage numérique,
20 × 30 cm

80
Dormidos IX, série
« Los dormidos »
[« Les Dormeurs »], 1979
Tirage numérique,
20 × 30 cm

81
Compadres, Santiago
[Compères, Santiago], série
« Personas » [« Personnes »],
1987
Tirage numérique,
40,5 × 60 cm

82
El caminante, Santiago
[Le Marcheur, Santiago], série
« Personas » [« Personnes »],
1987
Tirage numérique,
30 × 142 cm

85
Mujer, Santiago [Femme,
Santiago], série « Personas »
[« Personnes »], 1986
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 40 × 30 cm

86
Regias, Santiago [Superbes],
série « Personas »
[« Personnes »], 1988
Tirage gélatino-argentique,
30 × 40 cm

88
La Dehesa, Santiago, série
« Personas » [« Personnes »],
1989
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 30 × 40 cm
Collection Pedro Montes,
Santiago de Chile

89
Kennel Club, Santiago,
série « Personas »
[« Personnes »], 1988
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 30 × 40 cm

LES ÂGES DE LA VIE (ET LA MORT)

260
Un cierto tiempo
[Un certain temps], 2004
Vidéo, 6 min

91
Concepción, série « Niños »
[« Enfants »], 1992
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 53 × 35 cm

92
La Victoria, Santiago, série
« Niños » [« Enfants »], 1988
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 53 × 35 cm

93
Villa Alemana, série « Niños »
[« Enfants »], 1985
Tirage numérique,
40 × 60 cm

95
Centro de acogida, Santiago
[Centre d'accueil, Santiago], série
« Niños » [« Enfants »], 1994
Tirage numérique,
60 × 40 cm

96
Vendedora de flores, Santiago
[Vendeuse de fleurs, Santiago],
série « Vejez » [« Vieillesse »], 1985
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 35 × 53 cm

97
Las juezas, Santiago [Les
Femmes juges, Santiago], série
« Vejez » [« Vieillesse »], 1983
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 35 × 53 cm

98
Reina, Santiago [Reine], série
« Vejez » [« Vieillesse »], 1988
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 35 × 53 cm

99
Hogar de ancianos, Santiago
[Maison de retraite, Santiago],
série « Vejez » [« Vieillesse »], 1991
Tirage numérique, 40 × 60 cm

- 100**
Asilo (Mujer y monja), Santiago
[Asile (femme et nonne),
Santiago], série «Vejez»
[«Vieillesse»], 1986
Tirage numérique, 40 × 60 cm
- 101**
Mujer en asilo (Ester), Santiago
[Femme dans un asile (Ester),
Santiago], série «Vejez»
[«Vieillesse»], 1993
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 53 × 35 cm
- 102**
Nercón, Chiloé, série «Vejez»
[«Vieillesse»], 1986
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 40 × 30 cm
- 103**
Club hípico, Santiago [Club
hippique, Santiago], série «Vejez»
[«Vieillesse»], 1983
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 53 × 35 cm
- 104**
Cuerpo VIII, Santiago, série
«Cuerpos, Santiago» [«Corps,
Santiago»], 2002
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 53 × 35 cm
- 105**
Cuerpo II, Santiago, série
«Cuerpos, Santiago» [«Corps,
Santiago»], 2002
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 53 × 35 cm
- 107**
Cuerpo IX, Santiago, série
«Cuerpos, Santiago» [«Corps,
Santiago»], 2002
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 53 × 35 cm
- 108**
Cuerpo III, Santiago, série
«Cuerpos, Santiago» [«Corps,
Santiago»], 2002
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 53 × 35 cm
- 109**
Cuerpo I, Santiago, série
«Cuerpos, Santiago» [«Corps,
Santiago»], 2002
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 53 × 35 cm
- 110**
Cuerpo V, Santiago, série
«Cuerpos, Santiago» [«Corps,
Santiago»], 2002
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 53 × 35 cm
- 111**
Cuerpo IV, Santiago, série
«Cuerpos, Santiago» [«Corps,
Santiago»], 2002
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 53 × 35 cm
Avec l'aimable autorisation
de l'artiste
- 112**
Cuerpo X, Santiago, série
«Cuerpos, Santiago» [«Corps,
Santiago»], 2002
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 53 × 35 cm
Avec l'aimable autorisation
de l'artiste
- 113**
Cuerpo VII, Santiago, série
«Cuerpos, Santiago»
[«Corps, Santiago»], 2002
tirage gélatino-argentique
d'époque, 53 × 35 cm
Avec l'aimable autorisation
de l'artiste
- 114**
Club Aníbal Troilo, Santiago,
série «Tango (De a dos)» [«Tango
(à deux)»], 1988
Tirage gélatino-argentique,
40 × 45 cm
Galerie Espacio Mínimo, Madrid
- 115**
Club Buenos Aires, Santiago,
série «Tango (De a dos)» [«Tango
(à deux)»], 1988
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 35 × 53 cm
- 116**
Club Aníbal Troilo, Santiago,
série «Tango (De a dos)» [«Tango
(à deux)»], 1988
Tirage numérique, 30 × 45 cm
- 117**
Club Aníbal Troilo, Santiago,
série «Tango (De a dos)»
[«Tango, à deux»], 1988
Tirage numérique, 30 × 45 cm
Avec l'aimable autorisation
de l'artiste
- 118**
Club Aníbal Troilo, Santiago,
série «Tango (De a dos)» [«Tango
(à deux)»], 1988
Tirage numérique, 30 × 45 cm
- 120**
Memento I, série «Memento
mori», 2004
Tirage numérique, 40 × 60 cm
- 120**
Memento V, série
«Memento mori», 2004
Tirage numérique, 40 × 60 cm
- 121**
Memento III, série
«Memento mori», 2004
Tirage numérique, 40 × 60 cm
- 122**
Memento IV, série
«Memento mori», 2004
Tirage numérique, 40 × 60 cm
- 122**
Memento VI, série
«Memento mori», 2004
Tirage numérique, 40 × 60 cm
- 123**
Memento II, série
«Memento mori», 2004
Tirage numérique, 40 × 60 cm
- 126**
Infarto 7, Putaendo, série
«El infarto del alma»
[«L'Infarctus de l'âme»], 1994
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 35 × 53 cm
- 127**
Infarto 29, Putaendo, série
«El infarto del alma»
[«L'Infarctus de l'âme»], 1994
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 35 × 53 cm
- 128**
Infarto 30, Putaendo, série
«El infarto del alma»
[«L'Infarctus de l'âme»], 1994
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 35 × 53 cm
- 130**
Infarto 23, Putaendo, série
«El infarto del alma»
[«L'Infarctus de l'âme»], 1994
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 35 × 53 cm
- 131**
Infarto 25, Putaendo, série
«El infarto del alma»
[«L'Infarctus de l'âme»], 1994
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 35 × 53 cm
Avec l'aimable autorisation
de l'artiste
- 132**
Infarto 26, Putaendo, série
«El infarto del alma»
[«L'Infarctus de l'âme»], 1994
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 35 × 53 cm
- 133**
Infarto 22, Putaendo, série
«El infarto del alma»
[«L'Infarctus de l'âme»], 1994
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 53 × 35 cm
- 134**
Infarto 38, Putaendo, série
«El infarto del alma»
[«L'Infarctus de l'âme»], 1994
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 35 × 53 cm
Avec l'aimable autorisation
de l'artiste

RÉCLUSION

- 125**
Infarto 1, Putaendo, série
«El infarto del alma»
[«L'Infarctus de l'âme»], 1994
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 53 × 35 cm

136

Infarto 28, Putaendo, série
«El infarto del alma»
[«L'Infarctus de l'âme»], 1994
Tirage numérique, 35 × 53 cm

137

Infarto 5, Putaendo, série
«El infarto del alma»
[«L'Infarctus de l'âme»], 1994
Tirage gélatino-argentique,
43 × 54 cm
Avec l'aimable autorisation
de l'artiste

138

Baño X [Bain X], série «Antesala
de un desnudo» [«Antichambre
d'un nu»], 1999
Tirage numérique, 26 × 38 cm

140

Baño V [Bain V], série «Antesala
de un desnudo» [«Antichambre
d'un nu»], 1999
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 38 × 26 cm
Fondation AMA / collection Juan
Yarur Torres, Vitacura (Chili)

141

Baño II [Bain II], série «Antesala
de un desnudo» [«Antichambre
d'un nu»], 1999
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 38 × 26 cm
Fondation AMA / collection Juan
Yarur Torres, Vitacura (Chili)

142

Mujeres V [Femmes V], série
«Antesala de un desnudo»
[«Antichambre d'un nu»], 1999
Tirage gélatino-argentique,
26 × 38 cm
Fondation AMA / collection Juan
Yarur Torres, Vitacura (Chili)

143

Baño VII [Bain VII], série
«Antesala de un desnudo»
[«Antichambre d'un nu»], 1999
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 26 × 38 cm
Fondation AMA / collection Juan
Yarur Torres, Vitacura (Chili)

144

Baño I [Bain I], série «Antesala
de un desnudo» [«Antichambre
d'un nu»], 1999
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 26 × 38 cm
Fondation AMA / collection Juan
Yarur Torres, Vitacura (Chili)

145

Mujeres VI [Femmes VI], série
«Antesala de un desnudo»
[«Antichambre d'un nu»], 1999
Tirage gélatino-argentique,
26 × 38 cm
Fondation AMA / collection Juan
Yarur Torres, Vitacura (Chili)

146

Mujeres VII [Femmes VII], série
«Antesala de un desnudo»
[«Antichambre d'un nu»], 1999
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 26 × 38 cm
Fondation AMA / collection Juan
Yarur Torres, Vitacura (Chili)

147

Mujeres IV [Femmes IV], série
«Antesala de un desnudo»
[«Antichambre d'un nu»], 1999
Tirage gélatino-argentique
d'époque, 26 × 38 cm
Fondation AMA / collection Juan
Yarur Torres, Vitacura (Chili)

Mujeres III [Femmes III], série
«Antesala de un desnudo»
[«Antichambre d'un nu»], 1999

Tirage gélatino-argentique
d'époque, 26 × 38 cm
Fondation AMA / collection Juan
Yarur Torres, Vitacura (Chili)

149

Mujer I [Femmes I], série
«Antesala de un desnudo»
[«Antichambre d'un nu»], 1999
Tirage gélatino-argentique,
38 × 26 cm
Fondation AMA / collection Juan
Yarur Torres, Vitacura (Chili)

LUTTE ET RÉSISTANCE

151

*Mujeres por la vida [Femmes
pour la vie]*, série «Protestas»
[«Manifestations»], 1988
Tirage numérique, 20 × 30 cm

152

*Mujeres por la vida [Femmes
pour la vie]*, série «Protestas»
[«Manifestations»], 1989
Tirage numérique, 20 × 30 cm

153

Huelga [Grève], série «Protestas»
[«Manifestations»], 1988
Tirage numérique,
30 × 20 cm

154

*Clotario Blest, muerte del cura
Jarlan [Clotario Blest, mort du
curé Jarlan]*, série «Protestas»
[«Manifestations»], 1984
Tirage numérique, 20 × 30 cm

155

*Cementerio General, patio 29
[Cimetière général, parcelle
29]*, série «Protestas»
[«Manifestations»], 1982
Tirage numérique, 20 × 30 cm

156

*Fuerzas especiales [Forces
spéciales]*, série «Protestas»
[«Manifestations»], 1986
Tirage numérique,
20 × 30 cm

157

*Viuda [Veuve] (produite par
le collectif CADA en 1985),
série «Protestas»*
[«Manifestations»], 1985
Tirage numérique, 30 × 20 cm

158

Calbuco, 2000
Tirage gélatino-argentique,
30 × 20 cm

159

Protesta Parque O'Higgins
[Manifestation au parc
O'Higgins], série «Protestas»
[«Manifestations»], 1985
Tirage numérique, 30 × 20 cm

161

*Día de la mujer [Journée
de la femme]*, série «Protestas»
[«Manifestations»], 1985
Tirage numérique,
6 photographies de 20 × 30 cm
chacune

162

*Oriana Ramírez. Maestra rural,
Corneche [Oriana Ramírez.
Institutrice de campagne,
Corneche]*, série «Mujeres de
Chile» [«Femmes du Chili»],
1992
Tirage numérique, 30 × 46 cm

163

*Mujer chinchorrera – recolectora
de carbón, Lota [Chinchorrera –
ramasseuse de charbon]*, série
«Mujeres de Chile» [«Femmes
du Chili»], 1992
Tirage numérique, 46 × 30 cm

164

*Domitila, mujer organillera,
Santiago [Domitila, joueuse
d'orgue de Barbarie, Santiago]*,
série «Mujeres de Chile»
[«Femmes du Chili»], 1992
Tirage numérique, 30 × 40 cm

165

*Juana Sarzoza, cuidadora del
cementerio general, Santiago*
[Juana Sarzoza, gardienne du
cimetière général, Santiago],
série «Mujeres de Chile»
[«Femmes du Chili»], 1992
Tirage numérique, 40 × 30 cm

166

*Hermana Alejandra, monja
benedictina, Rengo [Sœur
Alejandra, bénédictine, Rengo]*,
série «Mujeres de Chile»
[«Femmes du Chili»], 1992
Tirage numérique, 30 × 46 cm

167

Producción de flores de papel para el cementerio de Colchane [Production de fleurs en papier pour le cimetière de Colchane], série «Mujeres de Chile» [«Femmes du Chili»], 1992
Tirage numérique, 46 × 30 cm

168

Chinchorrera, Coronel [Ramasseuse de charbon, Coronel], série «Mujeres de Chile» [«Femmes du Chili»], 1992
Tirage numérique, 30 × 40 cm

169

Mujer buzo, Matanzas [Plongeuse, Matanzas], série «Mujeres de Chile» [«Femmes du Chili»], 1992
Tirage numérique, 46 × 30 cm

261

El sacrificio [Le Sacrifice], 1989-2001
Vidéo, 9 min
Avec l'aimable autorisation de l'artiste

LE SEXE, INSTRUMENT DE SURVIE

171

Macarena, Santiago, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1987
Tirage gélatino-argentique d'époque, 30 × 40 cm

172

Andrea Polpaico, Talca, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1987
Tirage gélatino-argentique, 43 × 30 cm
Collection Daros Latinamerica, Zurich

173

Coral y Caty, Santiago, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1987
Tirage gélatino-argentique, 30,4 × 43,3 cm
Collection Daros Latinamerica, Zurich

174

Coral y Macarena, Santiago, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1987
Tirage gélatino-argentique d'époque, 30 × 40 cm
Avec l'aimable autorisation de l'artiste

175

Macarena y Coral, Santiago, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1987
Tirage gélatino-argentique, 30,4 × 43 cm
Collection Daros Latinamerica, Zurich

176

Evelyn III, Santiago, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1987
Tirage gélatino-argentique d'époque, 35 × 53 cm

177

Evelyn IV, Santiago, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1987
Tirage gélatino-argentique d'époque, 53 × 35 cm

178

Mercedes y Evelyn, Santiago, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1987
Tirage gélatino-argentique d'époque, 35 × 53 cm

179

Evelyn I, Santiago, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1987
Tirage gélatino-argentique, 30,6 × 43 cm
Collection Daros Latinamerica, Zurich

180

Evelyn y Héctor, Santiago, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1987
Tirage gélatino-argentique, 30,3 × 43 cm
Collection Daros Latinamerica, Zurich

181

Evelyn II, Santiago, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1987
Tirage gélatino-argentique d'époque, 53 × 35 cm

182

Priscila y Leyla, Santiago, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1987
Tirage gélatino-argentique, 43,6 × 30,4 cm
Collection Daros Latinamerica, Zurich

183

Paseo Río Claro, Talca [Promenade sur le Río Claro], série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1987
Tirage numérique, 40 × 60 cm

184

Chichi y Pilar, Talca, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1987
Tirage numérique, 40 × 60 cm

185

Chichi, Maribel, Pilar y Deborah, Talca, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1987
Tirage gélatino-argentique, 30,4 × 43,3 cm
Collection Daros Latinamerica, Zurich

186

Maribel, Talca, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1987
Tirage gélatino-argentique, 30,5 × 43,4 cm
Collection Daros Latinamerica, Zurich

187

Leyla, Talca, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1987
Tirage gélatino-argentique, 30,5 × 43,2 cm
Collection Daros Latinamerica, Zurich

188

Coral I, La Carlina, Santiago, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1987
Tirage gélatino-argentique d'époque, 53 × 35 cm
Avec l'aimable autorisation de l'artiste

188

Coral II, La Carlina, Santiago, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1987
Tirage gélatino-argentique d'époque, 53 × 35 cm

189

Coral III, La Carlina, Santiago, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1987
Tirage gélatino-argentique d'époque, 53 × 35 cm

190

Coral, calle Vivaceta, Santiago, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1987
Tirage numérique, 40 × 60 cm

191

Mercedes, Santiago, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1987
Tirage gélatino-argentique, 43,2 × 30,5 cm
Coll. Daros Latinamerica, Zurich

192

Evelyn (y calendario), Santiago [Evelyn (et calendrier), Santiago], série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1983
Tirage gélatino-argentique, 46 × 30 cm
Fondation AMA / coll. Juan Yarur Torres, Vitacura (Chili)

193

La Palmera, Santiago, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1987
Tirage gélatino-argentique, 30 × 40 cm

194

Susuki y Andrea Polpaico, Talca, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1987
Tirage gélatino-argentique d'époque, 35 × 53 cm

195

Pilar, La Palmera, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1987
Tirage gélatino-argentique d'époque, 53 × 35 cm

196

Evelyn, La Palmera, Santiago, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1983
Tirage numérique, 35 × 50 cm
Avec l'aimable autorisation de la galerie AFA, Santiago de Chile

197

Talca, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1984
Tirage numérique, 35 × 50 cm
Avec l'aimable autorisation de la galerie AFA, Santiago de Chile

198

Talca, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1984
Tirage numérique, 35 × 50 cm
Avec l'aimable autorisation de la galerie AFA, Santiago de Chile

199

Talca, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1984
Tirage numérique, 35 × 50 cm
Avec l'aimable autorisation de la galerie AFA, Santiago de Chile

200

Talca, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1984
Tirage numérique, 35 × 50 cm
Avec l'aimable autorisation de la galerie AFA, Santiago de Chile

202

Talca, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1984
Tirage numérique, 35 × 50 cm
Avec l'aimable autorisation de la galerie AFA, Santiago de Chile

203

Talca, série «La manzana de Adán» [«La Pomme d'Adam»], 1984
Tirage numérique, 35 × 50 cm
Avec l'aimable autorisation de la galerie AFA, Santiago de Chile

204

Roland Bar, Valparaíso, série «Prostíbulos» [«Maisons closes»], 2002
Tirage numérique, 33 × 50 cm

205

Roland Bar, Valparaíso, série «Prostíbulos» [«Maisons closes»], 2002
Tirage numérique, 33 × 50 cm

206

Curanilahue, série «Prostíbulos» [«Maisons closes»], 1999
Tirage numérique, 33 × 50 cm

207

Curanilahue, série «Prostíbulos» [«Maisons closes»], 1999
Tirage numérique, 33 × 50 cm

208

Muñecas V, série «Muñecas, frontera Chile-Perú» [«Poupées, frontière Chili-Pérou»], 2014
Tirage numérique, 40 × 60 cm

210

Muñecas I, série «Muñecas, frontera Chile-Perú» [«Poupées, frontière Chili-Pérou»], 2014
Tirage numérique, 40 × 60 cm

211

Muñecas II, série «Muñecas, frontera Chile-Perú» [«Poupées, frontière Chili-Pérou»], 2014
Tirage numérique, 40 × 60 cm

212

Muñecas III, série «Muñecas, frontera Chile-Perú» [«Poupées, frontière Chili-Pérou»], 2014
Tirage numérique, 40 × 60 cm

213

Muñecas IV, série «Muñecas, frontera Chile-Perú» [«Poupées, frontière Chili-Pérou»], 2014
Tirage gélatino-argentique, 60 × 40 cm

ENTRAVES AU REGARD

215

Ceguera I, série «Ceguera» [«Cécité»], 2003
Tirage numérique, 40 × 27 cm

216

Paredones [Murs], série «La luz que me ciega» [«La lumière qui m'aveugle»], 2008-2010
Tirage numérique, 40 × 60 cm

217

Paredones [Murs], série «La luz que me ciega» [«La lumière qui m'aveugle»], 2008-2010
Tirage numérique, 40 × 60 cm

218

La luz que me ciega, série «La luz que me ciega» [«La lumière qui m'aveugle»], 2008-2010
Tirage numérique, 40 × 60 cm
Avec l'aimable autorisation de l'artiste

219

Deidamia, série «La luz que me ciega» [«La lumière qui m'aveugle»], 2009
Tirage numérique, 60 × 40 cm

221

Ceguera II, série «Ceguera» [«Cécité»], 2003
Tirage numérique, 40 × 27 cm
Avec l'aimable autorisation de l'artiste

222

Ceguera IV, série «Ceguera» [«Cécité»], 2003
Tirage numérique, 40 × 27 cm

223

Ceguera III, série «Ceguera» [«Cécité»], 2003
Tirage numérique, 40 × 27 cm

LA DISPARITION D'UN PEUPLE

225

Atáp, Ester Edén Wellington, Puerto Edén, série «Los nómadas del Mar» [«Les Nomades de la mer»], 1995
Tirage gélatino-argentique d'époque, 30,5 × 43 cm
Collection Charles Brooks, New York

226

Oak, María Auxiliadora Molinari, Puerto Natales, série «Los nómadas del Mar» [«Les Nomades de la mer»], 1993
Tirage numérique, 50 × 33 cm

227

Khen, María Luisa Renchi Navarino, Punta Arenas, série «Los nómadas del Mar» [«Les Nomades de la mer»], 1995
Tirage gélatino-argentique, 43 × 30,5 cm
Collection Charles Brooks, New York

228

Atáp, Ester Edén Wellington, Puerto Edén, série «Los nómadas del Mar» [«Les Nomades de la mer»], 1994-1996
Tirage gélatino-argentique d'époque, 30,5 × 43 cm
Collection Charles Brooks, New York

229

Seno Skyring, série «Los nómadas del Mar» [«Les Nomades de la mer»], 1996
Tirage gélatino-argentique d'époque, 43 × 30,5 cm
Collection Charles Brooks, New York

230

Yolanda Messier, Punta Arenas, série «Los nómadas del Mar» [«Les Nomades de la mer»], 1996
Tirage gélatino-argentique d'époque, 43 x 30,5 cm
Collection Charles Brooks, New York

231

El junquillo [Le Rotin], série «Los nómadas del Mar» [«Les Nomades de la mer»], 1996
Tirage gélatino-argentique d'époque, 43 x 30,5 cm
Collection Charles Brooks, New York

232

Carlos Renchi Sotomayor, C'ákuol, série «Los nómadas del Mar» [«Les Nomades de la mer»], 1996
Tirage gélatino-argentique, 43 x 30,5 cm
Collection Charles Brooks, New York

233

Fresia Alessandri Baker, érwar-asáwer, série «Los nómadas del Mar» [«Les Nomades de la mer»], 1996
Tirage gélatino-argentique, 43 x 30,5 cm
Collection Charles Brooks, New York

FORCE ET FAIBLESSE

235

Boxeador VI, Santiago [Boxeur VI, Santiago], série «Boxeadores. El combate contra el ángel» [«Boxeurs. Le combat contre l'ange»], 1987
Tirage gélatino-argentique d'époque, 51 x 39 cm
Fondation AMA / collection Juan Yarur Torres, Vitacura (Chili)

236

Boxeador IV, Santiago, série «Boxeadores. El combate contra el ángel» [«Boxeurs. Le combat contre l'ange»], 1987
Tirage numérique, 60 x 50 cm

237

Boxeador VII, Santiago, série «Boxeadores. El combate contra el ángel» [«Boxeurs. Le combat contre l'ange»], 1987
Tirage numérique, 60 x 50 cm

238

Boxeadores, Santiago, série «Boxeadores. El combate contra el ángel» [«Boxeurs. Le combat contre l'ange»], 1987
Tirage numérique, 60 x 50 cm

239

Boxeador III, Santiago, série «Boxeadores. El combate contra el ángel» [«Boxeurs. Le combat contre l'ange»], 1987
Tirage gélatino-argentique d'époque, 38 x 26 cm
Fondation AMA / collection Juan Yarur Torres, Vitacura (Chili)

240

Boxeador II, Santiago, série «Boxeadores. El combate contra el ángel» [«Boxeurs. Le combat contre l'ange»], 1987
Tirage gélatino-argentique, 65 x 56 cm
Fondation AMA / collection Juan Yarur Torres, Vitacura (Chili)

241

Boxeador V, Santiago, série «Boxeadores. El combate contra el ángel» [«Boxeurs. Le combat contre l'ange»], 1987
Tirage gélatino-argentique d'époque, 38 x 26 cm
Fondation AMA / collection Juan Yarur Torres, Vitacura (Chili)

242

Boxeador I, Santiago, série «Boxeadores. El combate contra el ángel» [«Boxeurs. Le combat contre l'ange»], 1987
Tirage numérique, 35 x 80 cm

244

La momia y su hijo [La Momie et son fils], série «Luchadores del ring» [«Lutteurs du ring»], 2002-2003
Tirage numérique, 45 x 60 cm

245

Black Demon, série «Luchadores del ring» [«Lutteurs du ring»], 2002-2003
Tirage numérique, 60 x 45 cm

246

Cerro de Navia, série «Luchadores del ring» [«Lutteurs du ring»], 2002-2003
Tirage numérique, 50 x 60 cm

248

Ángel blanco, Illapel, série «Luchadores del ring» [«Lutteurs du ring»], 2002-2003
Tirage numérique, 60 x 45 cm

249

Ruby, série «Luchadores del ring» [«Lutteurs du ring»], 2002-2003
Tirage gélatino-argentique, 43,1 x 30,5 cm
Fondation AMA / collection Juan Yarur Torres, Vitacura (Chili)

LE CIRQUE

251

Miss Piggy II, Santiago, série «El circo» [«Le Cirque»], 1984
Tirage gélatino-argentique d'époque, 53 x 35 cm

252

Miss Piggy I, Santiago, série «El circo» [«Le Cirque»], 1984
Tirage gélatino-argentique d'époque, 35 x 53 cm

253

Acróbata, Santiago [Acrobate, Santiago], «El circo» [«Le Cirque»], 1984
Tirage gélatino-argentique d'époque, 35 x 53 cm

254

Mago Capriario, Santiago [Capriario le magicien, Santiago], série «El circo» [«Le Cirque»], 1988
Tirage gélatino-argentique d'époque, 35 x 53 cm

254

Mago Karman, Santiago [Karman le magicien, Santiago], série «El circo» [«Le Cirque»], 1988
Tirage numérique, 35 x 53 cm

255

Mago II, Santiago [Le magicien II, Santiago], série «El circo» [«Le Cirque»], 1988
Tirage gélatino-argentique, 30,3 x 43,2 cm
Fondation AMA / collection Juan Yarur Torres, Vitacura (Chili)

EXÉRÈSE

257

Exéresis I, série «Exéresis» [«Exérèse»], 2004
tirage numérique, 40 x 27 cm

258

Exéresis II, série «Exéresis» [«Exérèse»], 2004
Tirage numérique, 40 x 27 cm

258

Exéresis III, série «Exéresis» [«Exérèse»], 2004
Tirage numérique, 40 x 27 cm

259

Exéresis IV, série «Exéresis» [«Exérèse»], 2004
Tirage numérique, 40 x 27 cm

259

Exéresis V, série «Exéresis» [«Exérèse»], 2004
Tirage numérique, 40 x 27 cm

Édition originale espagnole
© 2016 Fundación MAPFRE
Área de Cultura
Paseo de Recoletos 23
28004 Madrid, Espagne

Traduction française
© Jeu de Paume, Paris, 2017
© les auteurs pour leur texte

Textes traduits de l'espagnol par Thomas de Kayser
Préparation de copie : Sylvie Philippon, EasyReading
Mise en page du livret : Cathy Piens-Pays

www.jeudepaume.org