TEXTE, TEXTURE, CONTEXTE : LES HABITS À LIRE DE WANDA MIHULEAC

EVELYNE BENNATI

TEXTE, TEXTURE, CONTEXTE : LES HABITS À LIRE DE WANDA MIHULEAC

EVELYNE BENNATI

Une part importante du travail de la plasticienne Wanda Mihuleac s'effectue sur le corps ; le corps de femmes principalement sans exclure le corps masculin. Lors de performances elle les vêt d'*Habits à lire* (terme créé par l'artiste), costumes conçus de textures très diverses intriquées de fragments de textes poétiques choisis par l'artiste. Certains de ces costumes sont constitués de cuir et peints de nus féminins issus de l'histoire de l'art.

Par ailleurs elle utilise comme support de toile ou lors d'installations du cuir sous diverses formes et dimensions, peaux de bête, peausserie fine. Elle a aussi beaucoup exploré le voile et le drapé, à la fois tenues traditionnelles de la civilisation méditerranéenne et motifs iconographiques incontournables de l'histoire de l'art depuis l'Antiquité.

Elle a aussi reproduit et peint des nus classiques directement sur des corps féminins.

La récurrence de l'écriture poétique dans ces travaux met en évidence les liens que la plasticienne noue entre texte, texture et textile, semblant *incorporer* les fragements d'écriture sélectionnés dans (plutôt que sur) des tissus-vêtements, travaillant ensemble étoffe et mots porteurs de sens. L'étymologie du mot « texte » vient d'ailleurs directement de tissu (textus en latin) et renvoie donc au faire, à une production, mais ce faire est un entrelacs entre chaîne et trame, entre concret du tissu et symbolique du verbe.

Par la déambulation de femmes lors de performances, voire en leur demandant d'habiter les vêtements qu'elles portent par une gestuelle spécifique, le corps apparaît à la fois toujours corps présent et corps symbolique, porteur d'un imaginaire du passé revisité et très souvent transgressé ou d'un présent questionné. Une relation complexe s'établit entre texture corporelle, écriture et tissus dans le contexte de la performance. Comme l'artiste l'affirme : *« On peut me considérer comme une « contextuelle » : le contexte est pour moi la totalité des circonstances dans lesquelles s'insère un fait - étymologiquement, c'est l'assemblage du latin contextus – contextere « tisser avec » plutôt tisser avec la réalité. Les habits à lire comme je les nomme – tissent et retissent le réel avec le désir d'abolir les barrières entre l'artiste et le public. »*

Habits a lire, veste en soie avec des textes d'Hélène Cixous, Paris, 2015

LA PEAU, TEXTURE DU CORPS

Le rapport entre peinture sur des corps et utilisation du cuir est bien sûr la peau, comme première enveloppe visible et « matériau » de travail.
La peau est à la fois barrière, protection et premier contact avec l'extérieur et donc autrui (hormis la vue). C'est par elle que passe la sensation du toucher, de soi vers l'extérieur ou de l'environnement vers soi. Elle implique une matérialité, « physicalité » dont ne dispose pas le regard. Elle délimite ainsi concrètement l'intérieur de l'extérieur, fait émerger la forme et en même temps fait passage. Elle constitue une frontière et façonne un territoire.

Parchemin,
110 x 60 x 20 cm,
Paris, 2016

Peaufiné, cuir,
manequin,
60 x 340 x 270 cm,
dans le cadre du festival *Exposition/exibition*, Galerie Voûte, Saint Etienne, 2002

Une inscription dans l'histoire des formes

Travailler sur la peau de personnes vivantes ou le cuir d'animaux, n'est-ce pas s'inscrire clairement et *pleinement* dans la poursuite de l'histoire des formes et récuser l'informe ? C'est à la fois en accepter et mesurer l'héritage si divers et apporter ses propres réponses plastiques dans le contexte présent. La peau, contenant et contenu(e), intervient alors comme outil de médiation, de relation à autrui (on touche et on est touché). C'est une surface autonomisante et reliante, interface par excellence. Chez les mammifères, l'attachement entre la femelle et ses petits est souvent créé par le léchage de la peau des nouveau-nés. De même le bébé humain est mis immédiatement au contact de la peau de sa mère. La peau, circonscrivant un soi et de ce fait sécurisante, autorise l'échange et l'appréhension de l'autre comme être sensible car elle est la source, le lieu et le modèle du plaisir. Médiatrice, elle ouvre de façon paradoxale à l'immédiateté des sensations mais aussi à leur développement sans limites comme surface d'inscription des traces sensorielles. Comme l'écrit Jean-Luc Nancy : « *Le corps est fini comme la bouche est finie ; la finitude, c'est un tracé qui permet de donner forme à l'infini. (...) L'infini, c'est le dehors auquel le fini s'ouvre*. » [1]

1 Jean-Luc Nancy, penseur du corps, des sens et des arts, propos recueillis par Juliette Cerf, Télérama, 13/07/2012

La part dévolue à la peau dans la production de Wanda Mihuleac, organe au cœur de la relation tactile et plus globalement sensorielle, est à mettre en rapport avec l'importance de la performance dans son travail, comme vivant à l'œuvre suscitant la rencontre. Elle relève entre autre d'une esthétique relationnelle charnelle.

Il n'y a pas de matière première

Le cuir est souvent évoqué comme matière vivante (le cuir respire dit-on) ; avec la peau, il renvoie au primordial. La peau de bête relève d'un imaginaire de préhistoire sauvage. Des expressions comme « l'avoir dans la peau » ou « à fleur de peau » reflètent une sensibilité pulsionnelle, de l'immédiateté tout en renvoyant à une origine « primitive ».
Or les peaux d'animaux utilisées par Wanda Mihuleac nécessitent un gros travail préalable. Ces matériaux sont façonnés par des savoir-faire et des techniques et leur utilisation pour se vêtir puis pour écrire (le fameux parchemin) remonte à une histoire très ancienne.

Peinture sur la peau d'une danseuse, performance à la galerie P. M. Vitoux, Paris, 2009

Ils sont loin d'être bruts. De même l'artiste peint sur des corps de femmes ou sur les *Habits à lire* des nus relevant de l'histoire de l'art et le corps de ces personnes est lui-même chargé de leur propre histoire[2] et se perçoit à travers le prisme très épais des images accumulées au fil des siècles.
La démarche de la plasticienne, en mettant en œuvre les uns et les autres de concert, semble vouloir tenir ensemble vivant et social dans une volonté de dépassement du couple nature/culture - qu'il soit appréhendé en tant que dualité ou complémentarité - dépassement qui serait en fait une définition ontologique de l'humanité, le sensible prenant sa source dans ce tout indissociable.

Le texte comme seconde peau

Le terme *d'habits à lire* convoque à la fois le regard et l'intellect. Les femmes ne sont pas dénudées mais habillées de vêtements dont l'écrit est partie intégrante. Le langage se trame au corps, comme seconde peau, manifestant que l'être de chair est langage. Corps de l'écriture - les mots - et surface scripturale du corps - la peau - tissent ensemble réel et fictionnel, concret et symbolique.

2 Pour Didier Anzieu, le Moi-peau est le « parchemin originaire », lieu d'inscription et de trace des représentations des premiers signifiants, choses, mots et formations symboliques… »

Le texte dans les *habits à lire* devient parole-action, comme le corps des femmes passe de l'état (être) au corps agissant, porteur de sens (aux deux sens du terme), qui se situe d'emblée en interaction avec autrui et autrui, c'est nous, le public.

CORPS-GRAPHIE ET CORPS INSCRIT

La texture de la peau appelle l'inscription, celle du temps et aussi celle d'un marquage social et culturel par scarifications ou tatouages que l'on retrouve dans de nombreux groupes ethniques. La peau, comme l'écrit Henri-Pierre Jeudy[3] est « *une surface d'auto-inscription, un texte à part entière, mais un texte particulier parce qu'il serait le seul à produire des odeurs, des sons et le seul à inciter le toucher. (...) Telle une surface avec ses propres reliefs, elle transforme le corps-objet en corps-texte.* »

De la matérialité

Contrairement à Lucio Fontana qui crevait la toile pour en révéler un au-delà, Wanda Mihuleac ajoute, superpose, surexpose, voire surjoue ou dédouble sur des corps féminins ou sur du cuir des reproductions de nus dans un contact peau contre peau. Son travail s'inscrit dans une matérialité qui exclut ici tout mysticisme. La plasticienne indiquait d'ailleurs lors d'une interview en 2015 [4]: « *(...) j'ai travaillé et je travaille sur un support peau, du cuir, qui peut être très fin comme un parchemin ou plus costaud, avec une forme assez rigide. Quand je travaille et quand j'écris directement le texte moi-même, je touche avec ma peau la peau, cela constitue une sorte de contextualité, de « co-matérialité » si on peut dire, entre ma main, mes doigts, la peau et la surface du travail, sans faire un jeu de mots pas très catholique, support/surface...* » . Le toucher donne une connaissance par les sens en faisant éprouver et une reconaissance.

Cette « co-matérialité » se frotte aux nus académiques choisis par l'artiste, qui eux renvoient à un idéal du corps du passé, encore admiré de nos jours. Leur peinture sur peau réactive au présent cet idéal tout en créant un décalage entre images du corps et corps vivant ou cuir, qui fonctionne comme dévoilement du pouvoir de

Parchemin avec un texte de Victor Hugo

3 Le corps comme objet d'art, Henri-Pierre Jeudy, Armand Colin, 1998

4 Le texte dans le contexte entre chaîne et trame, interview de Wanda Mihuleac par Evelyne Bennati, Lettre internationale, n° 97, printemps 2016, Institut culturel roumain

Parchemin avec écriture Braille

ces archétypes esthétiques en une épiphanie. Les danseuses qui interviennent alors rencontrent ces images mais aussi les contrent. L'importance des boules-miroirs dans le travail de Wanda Mihuleac, qui renvoient l'image du sujet tout en le déformant, peut d'ailleurs être rattaché à cette démarche de dévoilement par diffraction de la complexité du sujet. L'illusion s'inclut dans le réel.
Ce dévoilement se fait non sans humour dans la mise en abîme des corps peints sur des femmes ou sur des peaux d'animaux, où contrairement à Magritte, « ceci est bien un corps, ceci est bien une peau ».

Un « symbole concret »

Le travail sur parchemin de la plasticienne *Peauparchemin*, support de l'écriture pendant des siècles, associe encore plus directement peau et écriture, texture et texte. Mais a contrario d'une peau dite parcheminée, le vélin mis en œuvre est d'une finesse et d'une pureté parfaites, immaculé et lisse comme un idéal de peau. Sa translucidité ne cache rien ; il est la forme même, celle d'un corps féminin, seins, ventre et bas-ventre, en somme la peau faite corps et pourtant diaphane.
Il ne suscite pourtant pas une sacralisation sidérante car de petites perles délicates et nacrées disposées en écriture braille constituent une force d'attraction fusionnant regard et toucher, scopie et tactilité. Cette écriture invite au tâtonnement, à la (re)découverte comme une première fois dans l'ici et maintenant tout en renouant avec une temporalité culturelle ancienne qui est réactivée. Si le terme de

parchemin vient de Pergame, l'homonymie avec chemin et cheminement s'impose. Comme l'écriture chemine sur le parchemin, l'écriture braille invite au cheminement sur la peau-parchemin qui devient métaphore du corps-écriture féminin à explorer, contre la double illusion d'un réel « naturel » et d'un corps objet d'art figé dans une idéalisation esthétique. Il ne s'agit pas de voir ou de toucher pour croire, contrairement à Saint-Thomas, mais d'ouvrir à toutes les sensations, où la lecture même participe du sensible. Comme l'écrit superbement Christian Prigent, « *(...) l'index du symbolique ne touche jamais en vrai « l'immense corps » des choses (la nature, la vie nue) – [que] c'est même lui qui, le désignant, le relègue dans une distance irrémédiable. Dans la démesure cruelle et charmante de cet écart œuvre la puissance de distinction de l'art, son tact*[5]*. »*
Par ailleurs l'association évidente du parchemin à la cartographie chargée de reproduire symboliquement un territoire et du corps audit territoire réel est déjouée car la peau-parchemin, comme corps-graphie, est un symbole qui se déploie dans le concret de l'espace, développant un territoire tout entier investi par la sensualité. La carte et le territoire, ici, se superposent et fusionnent.
Ce paradigme se retrouve dans les performances : sur des femmes bien vivantes se superpose un idéal du corps, reproduction de nus célèbres directement sur leur corps ou sur les *Habits à lire*, mêlant intimement présence et représentation, fondant nature et culture dans l'unicité de notre condition.
L'œuvre parchemin est une peau-manifeste et manifestation de la présence au monde. Elle condense le rapport à l'humanité et son histoire culturelle, les affects personnels et les interactions interindividuelles. Elle fait éprouver la peau-parchemin comme relation à autrui et à soi-même, lieu charnel de l'échange, dans sa fragilité supposée et sa pérennité effective tout en l'ancrant dans l'histoire. Le désir de toucher qu'elle suscite nous touche en retour dans un effet miroir et en touchant, notre corps expérimente sensoriellement l'humanité inscrite sur le corps (et non le marbre !).

DU CORPS-GRAPHIE AU CORPS-IMAGE

Si l'on a pu dire que le réel n'existe pas, au sens où l'être humain en a une perception déformée même si des instruments scientifiques en permettent la mesure, le travail sur cuir et sur la peau de Wanda Mihuleac peut être considéré comme une réponse à ce réel qui se dérobe, à mettre à nouveau en regard avec la part prise par les performances. Mais le corps s'inscrit toujours dans un contexte historique, social et politique. Le travail de la plasticienne suggère des réponses à ce qu'est un corps de notre temps et quelles tensions le traversent et particulièrement le corps des femmes, encore

5 Le sens du toucher, Christian Prigent, Cades-Editions, 2008

MON MANTEAU

Je reprends ce manteau
trop beau pour moi
d'ailleurs incongru
par ce temps bleu du ciel
C'est un manteau de peau
que je ne connaissais pas
une peau d'animal
que je ne connais pas

assigné entre violences sexuelles, inégalités sociales et poids des religions. Au 20e siècle, le corps lui-même est devenu œuvre d'art (body art, happenings...), alors que Wanda Mihuleac reprend à son compte des archétypes de la tradition esthétique, le drapé et le voile, les nus académiques, mais toujours dans une fête des corps. Elle met ainsi à jour, par la diversité plastique et des champs explorés, Antiquité ou baroque, chrétienté ou islam, sensualité ou foi, cheveux ou poils, corps publicitaire ou dansant, chair ou peau(x)... la rémanence contemporaine de ces archétypes dans l'imaginaire collectif, leur réminiscence ou leur reviviscence, dans les pas d'Aby Warburg et son *Atlas Mnémosyne*. Et si cela fait écho en nous, c'est bien que le corps contemporain endosse ces hétérogénéités, rendues homogènes par sa propre plasticité. Se crée un vacillement entre corps réel, idéel, culturel, langage et expression plastique. Sa nature fait toujours défaut, comme enfoui sous les images du corps.

Des plissures *à fleur de peau*

C'est une mise en tension permanente entre tentation du toucher et mise à distance et une déconstruction / reconstruction. Pour Jean-Luc Nancy la mise à distance relève du propre de l'image : « *le distinct (...) est toujours l'hétérogène, i-e le déchaîné, - l'inenchaînable. Ce qu'il transporte donc auprès de nous, c'est son déchaînement même que la proximité n'apaise pas et qui reste ainsi à distance : juste à la distance du toucher, i-e à fleur de peau. (...) Ce qui est distinct de l'être-là, c'est l'être-image : il n'est pas ici mais là-bas, au loin, dans un éloignement dont l' « absence » (par laquelle on veut souvent caractériser l'image) n'est qu'un nom hâtif. L'absence du sujet imagé n'est rien d'autre qu'une présence intense, reculée en elle-même, se rassemblant dans son intensité*. »[6]

Au contact des *habits à lire*, les corps jouent avec ces vêtements qui les couvrent ou les recouvrent, comme des plissures de temps où des temporalités différentes vont se rapprocher, s'interpoler, se joindre en un brassage nouveau, de façon similaire aux processus géologiques ou aux plis de l'espace-temps. Les tissus façonnés par la plasticienne sont en effet toujours chargés symboliquement. Le voile par exemple est depuis l'Antiquité l'ombre portée de la société sur le corps des femmes, emblème sexuel, social ou religieux ; il signe l'interdit du regard et suscite le désir d'effraction.

Le pli ici n'est pas retour sur le passé mais remontée du temps, dans un mouvement qui fait forme et forme forcément ouverte car polysémique. Il est à la fois présence et actualisation du passé par citations décalées et sujettes à réinterprétation(s). Le costume dilate et réhabilite ces strates en une continuité ni linéaire ni disruptive, en plissures.

Faisant référence à Aby Warburg, Georges Didi-Huberman écrit que

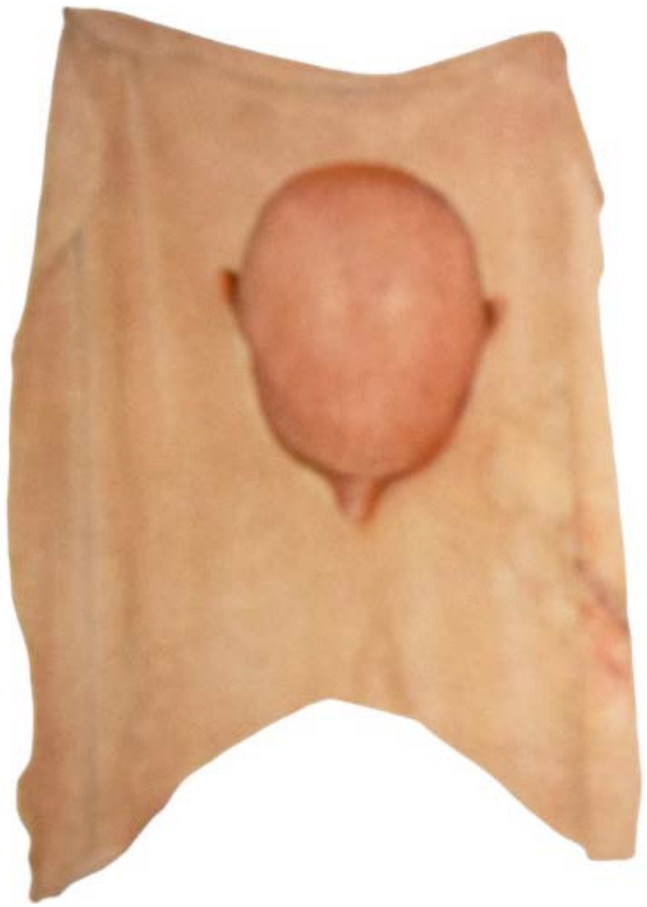
6 Au fond des images, Jean-Luc Nancy, Editions Galilée, 2003

(...) l'histoire des images, au passé comme au présent, vit au rythme des refoulements et des retours du refoulé. Ce qui mène la danse, souterrainement, souverainement, n'est autre qu'un inconscient du temps.[7] Le travail de Wanda Mihuleac se déploie dans le temps et l'espace, temps de l'histoire de l'art bousculée voire transgressée, dont les traces archéologiques font surface et temps présent, espace de la performance et de ses traces.

La vraie image ?

Qu'ils soient souples ou rigides, les *habits à lire*, voiles, drapés, peaux.... jouent comme surface sensible, révélante. Ils apparaissent comme l'aura matérialisée du corps, manifestant tout à la fois sa

7 Ninfa moderna, Georges Didi-Huberman, Gallimard, collection Art et artistes, 2002



***Greffe*, objet, peinture sur cuir, Gallery Est/West, New York, 2001**

folle densité – par une surprésentation, un surmodelage de présence - et sa dimension d'image. Le tissu fait office d'écran de projection et de focale. En montrant ce qu'il occulte, il crée du visible et de l'invisible, comme métaphore de l'image même, dans une tentative non pas de réduire l'écart par rapport au réel mais d'en faire appréhender la pluralité de sens. Ainsi le travail de l'artiste sur les *habits à lire* intègre de façon sous-jacente la tradition fondatrice du voile de Véronique (vera icon) où la Sainte Face est apparue après que le Christ y a essuyé son visage, à la fois empreinte et image. La vérité révélée est sur le voile et non dans ce qu'il est supposé cacher. La surface renvoie la face. De même toute image contient la référence à l'imago, masque mortuaire de la Rome antique ; référence redoublée lorsque l'image est créée sur une peau d'animal, nécessairement mort. Image, mort et sacré se tissent ensemble mais Wanda Mihuleac déjoue cette absence présentée et représentée, ce vertige de l'intouchable, cet irrémédiable distinct, par la performance. Où est l'image, où est l'objet ? La superposition du présenté et du représenté tend à les confondre.

Noli me tangere

L'acmé en est atteint avec la série *Noli me tangere*[8], dispositif complexe dont le titre reprend les paroles supposées du Christ à Marie-Madeleine, une fois ressuscité et sorti du tombeau, *ne me touche pas*. A la fois performance de la danseuse chorégraphe Isabelle Maurel qui travaille régulièrement avec Wanda Mihuleac et livre associant photographies tirées de cette performance avec un poème de Davide Napoli. La danseuse est revêtue d'une tunique beige dont le drapé l'enveloppe de la tête aux pieds et à l'aspect suffisamment souple et neutre pour susciter aussi bien l'évocation de l'Antiquité, la chrétienté, la tradition orientale ou l'islam. Ses cheveux longs déployés renvoyant à l'imagerie traditionnelle de Marie-Madeleine, elle prend des postures inspirées de la théâtralité baroque. Apparaissent des figures, nonne, prêtre voire Jésus, Piéta ou femme musulmane rigoriste telle que l'on peut se l'imaginer aujourd'hui. Sont ainsi suggérées à la fois la rémanence et la mouvance de nos représentations. Ces figures sont souvent transgressives car dans ces postures nourries d'un héritage culturel toujours prégnant, la danseuse tient parfois dans ses mains ou devant elle, sur elle, un tissu souple sur lequel est reproduit un corps nu féminin comme idéal-type, donnant à voir et percevoir de tout autres images. Parfois nous tournant le dos, elle se regarde dans un miroir, ajoutant une dimension kaléidoscopique aux sensations reçues. La reproduction du corps nu féminin est une double image, image d'un corps et image d'un idéal de corps, désincarné mais non dénué d'innocence. Elle vient perturber ce que je nommerai la première image ou la première impression de l'image. C'est pro-

Noli me tangere, performance d'Isabelle Maurel, Place Saint Sulpice, Paris, 2016

8 Noli me tangere, [poème de] Davide Napoli, photographies Wanda Mihuelac, Editions Transignum, 2018

Noli me tangere, **photos du livre, Paris, 2015**

prement vertigineux par le foisonnement des sens possibles, du fait du dispositif image de l'image d'images, photographie d'une image qui joue avec notre fond d'images et les confronte. Alors que se draper ou se voiler est censé signifier le refus de faire image en empêchant la vue, ici vêtement et gestuelle objectivent au contraire la fonction d'image.

Le regard est dépaysé, autrement dit déplacé ailleurs, en l'occurrence un espace-temps bouleversé, qui déstabilise nos représentations. Ce qui est en jeu, c'est la juxtaposition de temporalités différentes dont l'unité est donnée et *activée* par la danseuse.

Noli me tangere, lorsque Jésus parle, il ne fait plus partie du monde terrestre mais il n'est pas encore monté au ciel. Il n'est plus atteignable par un lien physique, au sens de « *saisie des coexistences* »[9]. De même les images qui apparaissent sont intouchables mais elles nous touchent. Et c'est par la médiation d'une danseuse qu'elles sont mises en forme. Et c'est cette mise en forme qui tient l'image dans sa globalité, malgré les signes contradictoires. La danseuse leur donne corps mais son corps à elle disparaît ou du moins on ne le voit plus. Il devient porteur de signes, de projections fantasmatiques mais aussi transmetteur d'émotions.

9 Phénoménologie de la perception, Maurice Merleau-Ponty

Performance avec le voile et texte inscrit, exposition *Voile à poil*, Galerie Rue Française, Paris, 2016

DU CORPS-IMAGE AU CORPS VIVANT

Une appropriation féministe de l'histoire de l'art

Une association d'artistes féministes américaine, les Guerrilla Girls, interroge sur une affiche en 1989 si les femmes doivent être nues pour entrer au Metropolitan Museum[10].

En peignant sur le corps de femmes ou sur les *Habits à lire* des reproductions de nus féminins académiques, Wanda Mihuleac opère un retournement en intégrant ce patrimoine artistique du côté des femmes, en l'incorporant littéralement, lui donnant ainsi un autre sens libératoire. Comme Walter Benjamin pour qui l'histoire est toujours écrite à l'aune des vainqueurs alors qu'elle devrait être revisitée du côté des vaincus, impliquant un retour en arrière productif et transgressif, voire révolutionnaire. En investissant l'histoire de l'art au féminin, l'artiste la vivifie et lui rend son élasticité. Rendre sa nudité à la femme par l'art pour la faire reconnaître sujet de son histoire et sujet de l'art. Comme d'ailleurs le revendique la plasticienne : «*...dans toute ma création, il y a une transgression évidente de l'histoire de l'art, mais un renversement des hiérarchies établies...* »[11].

10 En sous-titre sur l'affiche : moins de 5% des artistes dans les départements d'art moderne sont des femmes mais 85% des nus le sont.
11 Ibid. interview de Wanda Mihuleac

PAGE DE DROITE : Installation et performance par Laurence d'Ist, cuir, robe en cuir peinte, galerie Magda Danysz, Paris, 1999

Pour le philosophe Jean-Louis Chrétien, *Il n'y a que le corps humain qui soit et qui puisse être nu, et la nudité humaine n'est donc, précisément, comme rien, rien d'autre qu'elle-même… L'imaginaire fascination d'une nudité qui jamais ne paraît assez nue, qu'il faudrait toujours dénuder encore, le déploiement de tant d'obliques ressources pour dévoiler le dévoilement, ne vont-ils pas de pair avec la méconnaissance de la nudité comme acte ?… L'événement de la nudité ne s'instrumente pas. Il est ce à quoi toute instrumentation, employée à le capturer, se sera par avance aveuglée*. [12]
Lors d'une performance dans une ville française, le travail de la plasticienne a été censuré. Le corps nu n'est plus transgressif en soi mais l'appropriation par une femme artiste de l'histoire du nu féminin et le questionnement des modèles - à savoir dévoiler l'instrumentalisation du corps de la femme en éternel féminin et la constituer en sujet de son histoire - reste encore une liberté intolérable. Finalement, l'importance de la peau dans la production de l'artiste, qui évoque le parchemin et le palimpseste, met en lumière une réécriture, une remontée du refoulé à la *surface* où la mise à nu n'est pas celle que l'on croit…

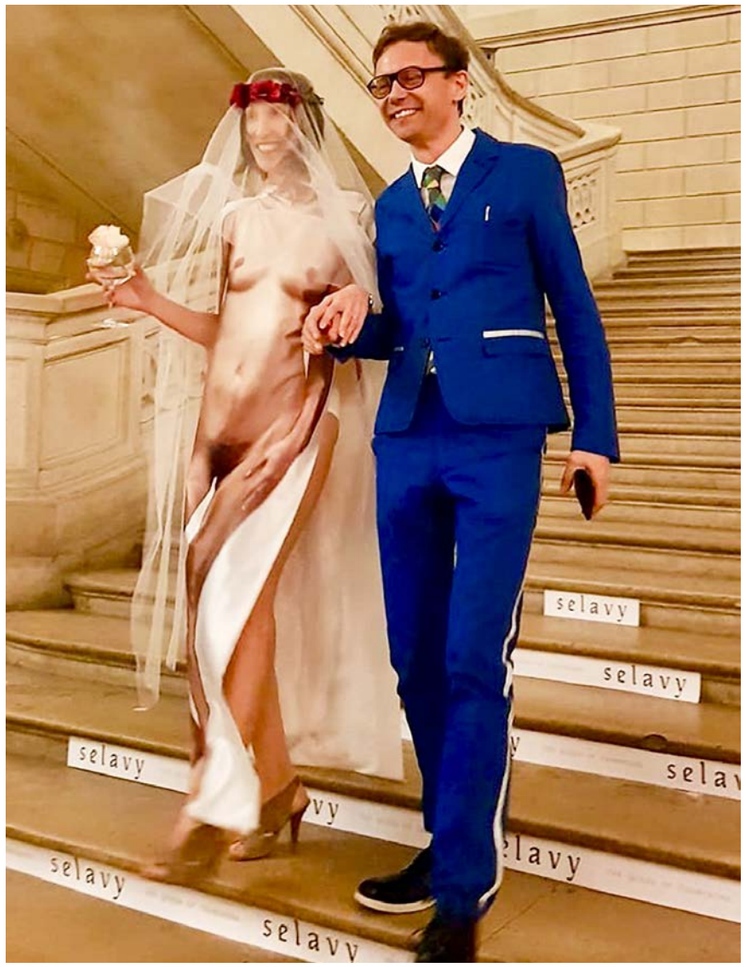
Un iconoclasme vivifié et vivifiant

Wanda Mihuleac investit ici l'art comme territoire et champ dans une démarche antinaturaliste et féministe par l'irruption de femmes qui s'approprient les idéaux du corps construits essentiellement par des artistes masculins pour un public d'hommes, bousculant les images figées de la tradition. Elle démasque ainsi les ressorts idéologiques dans la pérennisation des modèles idéaux et institue l'unité du corps féminin dans une esthétique du corps-sujet et du corps en mouvement. Si la portée de vérité du corps est déconstruite par les superpositions, surexpositions d'images, qui font écho à l'importance des miroirs et des anamorphoses dans son travail - image déformée de l'image et projection hors d'elle-même - c'est le vivant chez Wanda Mihuleac, contrairement au mythe de Pygmalion où la perfection de la statue suscite le désir qu'elle devienne vivante, qui désacralise l'art et le recontextualise, en dévoilant le corps comme fiction historiquement façonnée. Ce temps du corps inactuel devient contemporain par la mise à jour de son épaisseur historique et sémiotique, contrepoint à l'actuel évanescent et fantomatique. C'est un retournement que de faire advenir la profondeur et la densité en travaillant la surface. Les danseuses semblent se couler dans les images mais elles les performent en les explorant, en un aller-retour permanent.
La plasticienne déjoue ainsi la réification du corps sans cesse à l'œuvre dans notre société et sa vampirisation par l'image. Par cette mise à nu, la femme est instituée en sujet et le « mystère » féminin démystifié.
La peau occupe dans son travail sur le corps la centralité qu'Emmanuel Levinas accorde au visage, dont la vulnérabilité appelle en écho à la responsabilité vis-à-vis d'autrui. En suscitant le toucher, à la base de l'attachement et de la découverte d'autrui et de soi en retour, en une interaction à la fois concrète et symbolique qui engage, elle apparaît comme une porte d'accès, une ouverture, une connaissance.

Vous êtes ici, gravure Print Europe, Londres, 2003

12 Corps à corps : à l'écoute de l'œuvre d'art, Jean-Louis Chrétien, Editions de Minuit, 1997

Nu descedant l'escalier, performance d'Amelie Pirroneau, Musée des Arts et Métiers, Paris, 2017



TEXT, TEXTURE, CONTEXT: WANDA MIHULEAC'S HABITS À LIRE

EVELYNE BENNATI

An important part of the work of visual artist Wanda Mihuleac is carried out on the body; mainly women's body, without excluding the male body. During performances, she dresses them in *Habits à lire* ('clothes to be read', a term created by the artist), costumes made of very diverse textures interwoven with fragments of poetic texts chosen by the artist. Some of these costumes are made of leather and painted with female nudes from art history.
Moreover, she uses leather in various forms and dimensions, animal skins and fine leatherwork, as a support for the canvas or during installations. She has also explored the veil and drapery, both traditional garments of Mediterranean civilization and iconographic motifs that have been essential to the history of art since Antiquity.
She has reproduced and painted classical nudes directly on female bodies.
The recurrence of poetic writing in these works highlights the links that the visual artist forges between text, texture and textile, seeming to *incorporate* the selected fragments of writing in (rather than on) fabric-clothes, working together fabric and words that carry meaning. The etymology of the word "text" comes directly from fabric (the Latin *textus*) and thus refers to making, to a production, but this making is an interlacing between warp and weft, between the concreteness of the fabric and the symbolism of the word. Through the wandering of women during performances, even by asking them to inhabit the clothes they wear with a specific gesture, the body appears to be both always present and symbolic, the bearer of an imaginary past revisited and very often transgressed, or of a questioned present. A complex relationship is established between body texture, writing and fabrics in the context of the performance. As the artist states: "One can consider me as a "contextualist": the context for me is the totality of the circumstances in which a fact is inserted - etymologically, it is the assembly of the Latin *contextus - contextere* "to weave with", rather to weave with reality. The 'clothes to be read' ("*Habits à lire*") as I call them - weave and reweave the real with the desire to abolish the barriers between the artist and the public."

THE SKIN, TEXTURE OF THE BODY

The relationship between painting on bodies and the use of leather is of course the skin, as the first visible envelope and "material" of work.
The skin is at once a barrier, a protection and the first contact with the outside and thus with others (apart from sight). Skin is the medium through which the sensation of touch passes, from oneself to the outside or from the environment to oneself. It implies a materiality, a "physicality" that the gaze does not have. It thus delimits concretely the inside from the outside, makes the form emerge and, at the same time, creates a passage. It constitutes a border and shapes a territory.

An inscription in the history of forms

To work on the skin of living people or the leather of animals, is it not to engage oneself clearly and fully in the pursuit of the history of forms and to rejecting the formless? It means both accepting and measuring its diverse heritage and providing one's own plastic responses in the present context. The skin, as both container and content, then acts as a tool of mediation, of relationship to others (one touches and is touched). It is an empowering and connecting surface, an interface par excellence. In mammals, the attachment between the female and her young is often created by licking the skin of newborns. In the same way, the human baby is immediately brought in contact with its mother's skin. The skin, circumscribing a self and therefore reassuring, authorizes exchange and the apprehension of the other as a sensitive being because it is the source, the place and the model of pleasure. As a mediator, it paradoxically opens up to the immediacy of the sensations but also to their limitless development as a surface for the inscription of sensory traces. As Jean-Luc Nancy writes: "The body is finite as the mouth is finite; finitude is a trace that allows us to give form to the infinite. (...) The infinite is the outside to which the finite opens up." [1]
The part played by the skin in Wanda Mihuleac's production, an organ at the heart of tactile and more globally sensory relations, is to be seen in relation to the importance of performance in her work, as a living work that provokes the meeting. It is a carnal relational aesthetic, among other things.

THERE IS NO RAW MATERIAL

Leather is often evoked as a living material (leather is said to breathe); with the skin, it refers to the primordial. The animal skin is part of an imaginary wild prehistory. Expressions such as "to get under someone's skin" or "skin-deep" reflect an impulsive sensitivity, immediacy while referring to a "primitive" origin.
However, the animal skins used by Wanda Mihuleac require a great deal of preparatory liminary work. These materials are shaped by skills and techniques and their use for clothing and then for writing (the famous parchment) goes back a long way. They are far from being raw. Likewise, the artist paints on women's bodies or on the *Habits à lire* nudes from the history of art and the bodies of these people are themselves charged with their own history[2] and perceived through the very thick prism of images accumulated over the centuries.
The visual artist's approach, by implementing both in concert, seems to want to hold together living and social in a desire to go beyond the nature/culture pairing – whether it be apprehended as duality or complementarity – a going beyond what would in fact be an ontological definition of humanity, with the sensitive drawing on this indissociable whole.

The text as a second skin

The term *habits à lire* appeals to both the eye and the intellect. The women are not naked but dressed in clothes of which the written word is an integral part. Language is woven into the body, like a second skin, showing that the flesh is language. The body of writing

1 Jean-Luc Nancy, penseur du corps, des sens et des arts, interview with Juliette Cerf, Télérama, 13 July 2012

2 For Didier Anzieu, the Ego-skin is the "'original parchment", the place of inscription and trace of the representations of the first signifiers, things, words and symbolic formations...".

- the words - and the scriptural surface of the body - the skin - weave together the real and the fictional, the concrete and the symbolic. The text in the *habits à lire* becomes word-action, just as the women's bodies pass from the state (of being) to the acting body, bearer of meaning (in the two senses of the term), which is situated from the outset in interaction with others and we, the audience, are the others.

BODY-GRAPHY AND INSCRIBED BODY

The texture of the skin calls for inscription, that of time and that of social and cultural marking by scarification or tattoos that we find in numerous ethnic groups. The skin, as Henri-Pierre Jeudy[3] writes, is "a surface of self-inscription, a text in its own right, but a particular text because it is the only one to produce odours and sounds and the only one to incite touch (...) Like a surface with its own reliefs, it transforms the body-object into a body-text."

Of the materiality

Unlike Lucio Fontana who broke through the canvas to reveal a beyond, Wanda Mihuleac adds, superimposes, overexposes, or even overplays or duplicates reproductions of nudes on female bodies or leather in a skin-on-skin contact. Her work is inscribed in a materiality that excludes any mysticism. Moreover, the artist stated during an interview in 2015[4]: " (...) I have worked and still work on a skin support, leather, which can be very fine, like a parchment, or more robust, with a fairly rigid form. When I work and when I write the text myself directly, I touch the skin with my skin, which constitutes a sort of contextuality, of "co-materiality" if you like, between my hand, my fingers, the skin and the surface of the work, without making a rather dubious play of words, support/surface...". The touch gives knowledge through the senses by making us experience and recognise.

This "co-materiality" clashed with the academic nudes chosen by the artist, which refer to an ideal of the body of the past, still admired today. Their painting on skin reactivates this ideal in the present while creating a shift between images of the body and the living body or leather, which functions as an unveiling of the power of these aesthetic archetypes in an epiphany. The dancers who intervene encounter these images but also counter them.

The importance of mirror balls in Wanda Mihuleac's work, which reflect the image of the subject while distorting it, can be linked to this process of unveiling the complexity of the subject by diffraction. The illusion includes itself in the real.

This unveiling is not without humor in the mise en abîme of bodies painted on women or animal skins, where contrary to Magritte, "this is indeed a body, this is indeed a skin".

A "concrete symbol"

Peauparchemin, the artist's work on parchment, a centuries-old medium for writing, even more directly associates skin and writing, texture and text. But in contrast to a so-called parchment skin, the vellum used is of perfect fineness and purity, immaculate and smooth as an ideal skin. Its translucence hides nothing; it is the very shape, that of a female body, breasts, belly and lower abdomen, in short, the skin made body and yet diaphanous.

It does not, however, give rise to a staggering sacredness, as small, delicate, pearly pearls arranged in Braille constitute a force of attraction that merges look and touch, scopy and tactility. This writing invites groping, (re) discovery as a first time in the here and now, while reviving an ancient cultural temporality. The term parchment evolved from the name of the city Pergamon, so the homonymy with path and pathway is obvious. Just as writing travels on parchment, the Braille invites us to travel on the parchment-skin, which becomes a metaphor for the female body-writing to be explored, against the double illusion of a "natural" reality and of a body as an art object frozen in an aesthetic idealization. It is not a question of seeing or touching to believe, unlike Thomas the Apostle, but of opening up to all sensations, where the reading itself participates in the sensible. As Christian Prigent puts it superbly, "(...) the index of the symbolic never really touches 'the immense body' of things (nature, naked life) - [that] it is even the index that, by designating it, relegates it to an irreparable distance. In the cruel and charming excess of this distance, art's power of distinction, its tact, is at work. [5]"

Moreover, the obvious association of parchment with cartography, which is responsible for symbolically reproducing a territory, and of the body with the said real territory, is thwarted because the parchment-skin, as body-graphy, is a symbol that unfolds in the concreteness of space, developing a territory that is entirely invested by sensuality. The map and the territory, here, are superimposed and merge.

This paradigm is found in the performances: an ideal of the body is superimposed on living women, be this the reproduction of famous nudes directly on their body or on the *Habits à lire*, intimately mixing presence and representation, blending nature and culture in the uniqueness of our condition.

The parchment work is a skin-manifesto and manifestation of the presence in the world. It condenses the relationship to humanity and its cultural history, personal affects and inter-individual interactions. It makes us experience parchment-skin as a relationship to others and to ourselves, a carnal place of exchange, in its supposed fragility and effective perenniality while anchoring it in history. The desire to touch that it arouses touches us in return in a mirror effect and by touching, our body sensorially experiences the humanity inscribed on the body (and not the marble!).

From body-graphy to body-image

It has been said that the real does not exist, in the sense that human beings have a distorted perception of it - even if scientific instruments make it possible to measure it – but Wanda Mihuleac's work on leather and skin can be seen a response to this elusive real, again to be set against the part played by performances. However, the body is always inscribed in a historical, social and political context. The work of the artist suggests answers to what is a body of our time and what tensions run through it, especially the female body, still assigned between sexual violence, social inequalities, and weight of religions. In the 20th century, the body itself became a work of art (body art, happenings, etc.), while Wanda Mihuleac takes up the archetypes of the aesthetic tradition, drapery and the veil, the academic nudes, but always in a celebration of the body.

She thus brings into light, through the plastic diversity and the fields explored, Antiquity or Baroque, Christianity or Islam, sensuality or faith, hair or body hair, advertising or dancing body, flesh or skins... the contemporary remanence of these archetypes in the collective imagination, their reminiscence or their revival, in the footsteps of Aby Warburg and his Atlas Mnemosyne. And if this echoes in us, it is because the contemporary body takes on these heterogeneities, made homogeneous by its own plasticity. A vacillation is created between the real, ideal, cultural body, language and plastic expression. Its nature is always missing, as if buried under the images of the body.

Thin-skinned folds

There is a constant tension created between the temptation to touch and the distancing and deconstruction/reconstruction. For Jean-Luc Nancy, distancing is a characteristic of the image: "the distinct (...) is always the heterogeneous, i.e., the unchained, - the

3 Le corps comme objet d'art, Henri-Pierre Jeudy, Armand Colin, 1998

4 Le texte dans le contexte entre chaîne et trame, interview with Wanda Mihuleac by Evelyne Bennati, Lettre internationale, n° 97, spring 2016, Romanian Cultural Institute

5 Le sens du toucher, Christian Prigent, Cades-Editions, 2008

unchainable. What it brings to us, then, is its very unleashing which proximity does not appease and which thus remains at a distance: just at the distance of touch, i.e. on the surface of the skin. (...) What is distinct from the being-there is the being-image: it is not here but over there, far away, in a remoteness of which"absence" (by which one wants to characterize often the image) is only a hasty name. The absence of the imaged subject is nothing other than an intense presence, receded into itself, gathering in intensity." [6]

In contact with the *habits à lire,* the bodies play with these clothes that cover them or cover them up, like folds of time where different temporalities come together, interpolate, join in a new blending, in a similar way to geological processes or the folds of space-time. The fabrics fashioned by the artist are indeed always symbolically charged. For example, the veil has since Antiquity been the shadow cast by society on the bodies of women, a sexual, social or religious emblem; it is a signs of the forbidden gaze and arouses the desire for effraction.

The fold here is not intended as a return to the past, but to go back in time, in a movement that creates form, and form that is necessarily open because it is polysemic. It is both presence and actualization of the past through shifted quotations and subject to re-interpretation(s). The costume dilates and rehabilitates these strata in a continuity that is neither linear nor disruptive, in folds.

Referring to Aby Warburg, Georges Didi-Huberman writes that "(...) the history of images, in the past as in the present, lives at the pace of repressions and the return of the repressed". What leads the dance, subterraneously, sovereignly, is none other than an unconscious of time."[7] Wanda Mihuleac's work unfolds in time and space, the time of the history of art, buffeted and even transgressed, whose archaeological traces are surfacing, and time present, space of performance and its traces.

The true image?

Be they flexible or rigid, the *habits à lire*, the veils, drapery, skins... act as a sensitive, revealing surface. They appear as the materialized aura of the body, manifesting both its mad density - through an overpresentation, an overmodeling of presence - and its image dimension. The fabric acts as a projection screen and focal point. By showing what it conceals, it creates the visible and the invisible, as a metaphor for the image itself, in an attempt not to reduce the gap between the real and the invisible but to make the plurality of meanings comprehensible. Thus, the artist's work on the *habits à lire* integrates in an underlying manner the founding tradition of the Veil of Veronica (Vera icon), where the Holy Face of Jesus appeared after she used it to wipe Christ's face, at the same time imprint and image. The revealed truth is on the veil and not in what it is supposed to hide. The surface reflects the face. Likewise, every image contains a reference to the imago, the death mask of ancient Rome; a reference that is redoubled when the image is created on an animal skin, which is clearly dead. Image, death and the sacred are woven together but Wanda Mihuleac thwarts this presented and represented absence, this vertigo of the untouchable, this irremediable distinctness, through performance. Where is the image, where is the object? The superposition of the presented and the represented tends to confuse them.

Noli me tangere

The acme is reached with the series *Noli me tangere*[8], a complex set-up whose title is the phrase supposedly spoken by Christ to Mary Magdalene, after his resurrection and exit from the tomb: 'touch me not'. This is both a performance by dancer-choreographer Isabelle Maurel, who works regularly with Wanda Mihuleac, and a book combining photographs drawn from this performance with a poem by Davide Napoli. The dancer is dressed in a beige tunic whose drapery envelopes her from head to foot and whose appearance is sufficiently supple and neutral to evoke Antiquity, Christianity, Eastern tradition, or Islam. Her flowing long hair is a reference to the traditional imagery of Mary Magdalene, and she adopts postures inspired by Baroque theatricality. Figures appear - a nun, priest, even Jesus, Pieta or a strict Muslim woman, such as we might see today. The remanence and the movement of our representations are thus suggested at the same time. These figures are often transgressive because, in these postures nourished by an ever-present cultural heritage, the dancer sometimes holds a supply fabric in her hands or in front of her, on her, on which is reproduced a naked female body as ideal-type, enabling us to see and perceive any other images. Sometimes she turns her back on us and looks at herself in a mirror, adding a kaleidoscopic dimension to the sensations received. The reproduction of the naked female body is a double image, the image of a body and image of a body ideal, disembodied but not without innocence. It disturbs what I will call the first image or the first impression of the image. The proliferation of possible senses makes it truly vertiginous, because of the image of image of images device, photography of an image which plays with our background images and confronts them. To drape or veil oneself is supposed to signify the refusal to make an image by preventing the sight, but here clothing and gestures conversely objectify the function of image.

The look is displaced, i.e., moved elsewhere, in this case as a disrupted space-time, which destabilizes our representations. The juxtaposition of different temporalities whose unity is given and galvanized by the dancer is at stake.

Noli me tangere, when Jesus speaks these words, he is no longer part of the earthly world but he has not yet ascended to heaven. He is no longer reachable by a physical link, in the sense of "a grasp of coexistences"[9]. Similarly, the images that appear are untouchable but they touch us. And it is through the mediation of a dancer that they are given form. It is this shaping that holds the image together, despite the contradictory signs. The dancer gives them body but her body disappears or at least we no longer see it. It becomes a carrier of signs, of phantasmatic projections, but also a transmitter of emotions.

FROM BODY-IMAGE TO LIVING BODY

A feminist appropriation of the history of art

In 1989, an association of American feminist artists called the Guerrilla Girls, created a poster that asked "Do women have to be naked to get into the Met. Museum?" [10]

By painting on women's bodies or reproductions of academic female nudes on the *Habits à lire*, Wanda Mihuleac turned this around by integrating this artistic heritage on the side of women, by literally incorporating it, thus giving them another liberating meaning. Like Walter Benjamin, for whom history is always written by the victors, whereas it should be revisited from the side of the vanquished, implying a productive and transgressive, even revolutionary, flashback. By investing the history of art in the feminine, the artist vivifies it and gives it back its elasticity. By restoring the nudity of women through art, she makes them the subject of their own history and the subject of art. As the artist herself claims: "... in all my work, there is an obvious transgression of the history of the art, but also a reversal of the established hierarchies..."[11].

For the philosopher Jean-Louis Chrétien, "There is only the human body that is and can be naked, and human nudity is therefore,

6 Au fond des images, Jean-Luc Nancy, Editions Galilée, 2003
7 Ninfa moderna, Georges Didi-Huberman, Gallimard, collection Art et artistes, 2002
8 Noli me tangere, [poem by] Davide Napoli, photographs by Wanda Mihuelac, Editions Transignum, 2018
9 Phénoménologie de la perception, Maurice Merleau-Ponty, Editions Gallimard, 1945
10 Subtitle on the poster: Less than 5% of the artists in the Modern Art Sections are women but 85% of the nudes are female.
11 *Ibid.* interview with Wanda Mihuleac

precisely, like nothing, nothing other than itself..." Doesn't the imaginary fascination of a nudity that never seems naked enough, that should always be stripped further, the deployment of so many oblique resources to unveil the unveiling, go hand in hand with the ignorance of nudity as an act? The event of nudity cannot be instrumented. It is what any instrumentation, employed to capture it, will have blinded itself to in advance." [12]

Wanda Mihuleac's work was censored during a performance in a French city. The nude body is no longer transgressive in itself, but appropriation by a woman artist of the history of the female nude and the questioning of models - to reveal the instrumentalization of the female body into the eternal feminine and to constitute her as the subject of her history - remains an intolerable freedom. Lastly, the importance of skin in the artist's production, which evokes the parchment and the palimpsest, highlights a rewriting, an ascent of the repressed to the *surface* where the exposure is not what we think it is...

A vivified and invigorating iconoclasm

Wanda Mihuleac besets art as territory and field in an anti-naturalist and feminist approach via the irruption of women who appropriate the ideals of the body constructed essentially by male artists for a male public, upsetting the frozen images of the tradition. She thus unmasks the ideological springs in the perpetuation of ideal models and institutes the unity of the female body in an aesthetic of the body-subject and the body in movement. While the scope of the body's truth is deconstructed by the superimpositions and overexposures of images, which echo the importance of mirrors and anamorphoses in her work – a distorted image of the image and projection out of itself – it is the living woman in Wanda Mihuleac's work, contrary to the myth of Pygmalion where the perfection of the statue arouses the desire for it to become alive, that desacralizes art and recontextualizes it, revealing the body as a historically-shaped fiction. This time of the inactual body becomes contemporary through the updating of its historical and semiotic thickness, a counterpoint to the evanescent and ghostly present. It is a reversal to bring about depth and density by working the surface. The dancers seem to sink into the images but they perform them by exploring them, in a permanent back-and-forth.

The artist thus thwarts the reification of the body constantly at work in our society and its vampirization by the image. By exposing the body, the woman is established as a subject and the feminine "mystery" is demystified.

In her work on the body, the skin occupies the centrality that Emmanuel Levinas accord to the face, whose vulnerability echoes for responsibility towards others. By arousing touch, the basis of attachment and discovery of others and of oneself in return, in an interaction that is both concrete and symbolic, it appears as a gateway, an opening, knowledge.

12 *Corps à corps : à l'écoute de l'œuvre d'art,* Jean-Louis Chrétien, Editions de Minuit, 1997

Performance,
Academia di Romania,
Rome, 2015