ENTRE LE VISUEL ET LE POLITIQUE :
La photographie feministe d'Ana Harff, Nadia Bautista, Candelaria Deferrari Piccione et Irini Iliopulu (2016-2022)

Agustina Lollini Noël,
FAHCE-UNLP
agustinalollini30@gmail.com

Résumé

Au cours du XXIe siècle, le féminisme a connu une expansion mondiale, considérée par plusieurs auteur·rices comme la quatrième vague féministe. En Argentine, l'organisation de la mobilisation « *Ni una menos* » (2015) a marqué une visibilité inédite des luttes et des débats autour des inégalités de genre dans l'espace public, dont l'essor atteint également la production et la circulation des œuvres artistiques. Cet article explore les usages politiques et sociaux de la production et de la diffusion en ligne de quatre séries photographiques consacrées au corps, réalisées dans une perspective de genre par les artistes Ana Harff, Nadia Bautista, Candelaria Deferrari Piccione et Irini Iliopulu entre 2016 et 2022.

Nous cherchons à analyser la portée politico-féministe et contre-visuelle que revêtent ces images, en interrogeant, depuis une perspective de genre, la visualité hégémonique des représentations corporelles et du « fait d'être vu », ainsi qu'à comprendre et caractériser les liens entre la pratique photographique individuelle et des processus sociaux plus larges, tels que le féminisme postérieur à 2015.

L'étude repose sur une étude de cas menée selon une méthodologie qualitative, comprenant la révision, la contextualisation et l'analyse des séries, ainsi que des entretiens semi-directifs approfondis réalisés avec les photographes afin de connaître leurs expériences et leurs perspectives. Le cadre théorique mobilise des travaux portant sur les rapports entre art et politique, visualités et art féministe.

Mots-clés : photographie, genre, visualités, corps féminismes

Abstract

During the 21st century, feminism has acquired a global expansion, considered by various authors as the fourth wave of the movement. In Argentina, the organisation of the 'Ni una menos' (2015) campaign marked an unprecedented presence in the public arena of struggles and debates about gender inequality, whose expansion reaches the production and circulation of artistic works. This article explores the political and social uses of the production and online dissemination of four photographic series of the body, created with a gender perspective by artists Ana Harff, Nadia Bautista, Candelaria Deferrari Piccione and Irini Iliopulu between 2016 and 2022.

We aim to analyse the political-feminist and counter-visual meaning that the images acquire by questioning from a gender perspective the hegemonic visuality of body representations and 'being seen', as well as to understand and characterize the links between individual photographic practice and broader social processes, such as feminism post 2015.
A case study was conducted with a qualitative methodology, which included review, contextualization and analysis of the series, along with semi-structured in-depth interviews with the photographers to understand their experiences and perspectives. The theoretical framework includes studies on the relationship between art and politics, visualities and feminist art.

Keywords: photography, gender, visualities, body, feminisms

Introduction

Le mouvement féministe possède une longue tradition historique, marquée par différentes temporalités, souvent analysées par divers auteur·rices en termes de vagues. Suivant Aguilar Barriga (2020), le XXIe siècle correspond à une quatrième vague féministe, caractérisée par une mondialisation des luttes contre les différentes formes de violence faites aux femmes, y compris les violences sexuelles et la prostitution, où l'articulation de revendications diverses en faveur de l'égalité entre les genres a donné lieu à des événements d'une ampleur considérable, tels que les Grèves internationales des femmes.

En Argentine, ces dernières années, et particulièrement à partir de la première mobilisation massive intitulée « Ni una menos »[1] en 2015, le féminisme a acquis une présence inédite dans l'espace public, où s'est condensé un ensemble d'expériences, de traditions militantes et organisationnelles qui ont renouvelé la participation et les manières de faire de la politique des femmes. Il s'est agi d'un cycle amorcé entre mai et juin 2015, au cours duquel ont resurgi dans l'espace public une série de débats et de problèmes publics liés à la dénonciation de la violence et de la domination machistes. Le mouvement s'est rapidement étendu à l'ensemble du pays ainsi qu'à l'Amérique latine, et depuis lors, chaque année, les femmes et le collectif LGTBIQ+ manifestent et défilent pour l'égalité de genre. Le collectif « Ni una menos » a largement dépassé l'initiative originelle et ses leaderships, atteignant une dimension massive et une importante puissance politique.

Dans ce processus, les problématiques de genre ont commencé à occuper une place centrale dans la plupart des sphères de la société, faisant émerger diverses thématiques telles que les violences faites aux femmes et les féminicides, les revendications de transformations culturelles et institutionnelles concernant le traitement de ces violences, ainsi que des exigences d'égalité entre hommes et femmes couvrant un large éventail de questions : de la parité dans les fonctions et les salaires jusqu'à l'accès plein et entier aux droits sexuels (Piccone, 2020, p. 33). L'impact du féminisme s'est également étendu au monde de l'art, où de nombreux·ses artistes visuel·les ont mobilisé leur production artistique afin de rendre visibles certaines revendications et de transformer, depuis leur propre position, les stéréotypes de genre qui imprègnent tous les espaces de la société (Giunta, 2019 et 2024). Cela est particulièrement perceptible dans des domaines comme la photographie commerciale et le nu, où la création, la fonction et la diffusion des images ont été imprégnées – du moins dans la modernité – d'un regard hégémonique patriarcal, dans lequel le corps (plus particulièrement celui des femmes) a été associé à la consommation masculine.

Dans cet article, issu de la recherche réalisée en 2023 dans le cadre de mon mémoire de licence en sociologie (UNLP), j'analyse quatre séries photographiques produites dans une temporalité historique similaire : la série « *Única* » (2016-2019) d'Ana Harff, la série « Blue » (2018-2020) de Nadia Bautista, la série « *Fuerza Bruta* » (2019-2022) de Candelaria Deferrari Piccione et la série « *Cuerpxs* » (2018-2020) d'Irini Iliopulu. Les quatre artistes choisissent des médias numériques – tels que le réseau social Instagram et leurs sites web – pour diffuser leur production photographique. Cet aspect, lié à l'usage politique et au rôle des nouvelles technologies de l'information et de la communication dans le mouvement féministe postérieur à 2015 (Laudano, 2017, 2018 et 2019), a été analysé dans le mémoire mentionné, mais ne sera pas abordé dans cet article.
Les artistes mentionnées cherchent, à travers la production et la diffusion d'images du corps,

[1] Le #NiUnaMenos s'est constitué en Argentine autour de l'année 2015 comme une manifestation, un mot d'ordre et un collectif féministe ayant déclenché un cycle de mobilisations contre les violences de genre et leurs conséquences les plus graves, telles que le féminicide et le trans/travesticide. La première marche a eu lieu le 3 juin de cette année-là dans plus de quatre-vingts villes du pays. Par la suite, ce mouvement pluriel et hétérogène a étendu ses revendications à des questions sociales telles que le droit à l'avortement, les écarts salariaux et le travail de care non rémunéré, entre autres.

à subvertir la représentation du corps ainsi que des identifications féminines/masculines depuis une perspective de genre. En suivant Giunta (2019) et Pollock (2013), j'emploie l'expression « artistes femmes » pour désigner celles que la société et ses institutions classent comme femmes, sans présupposer l'existence d'une essence féminine en dehors des conditions sociales dans lesquelles elles déploient leur activité. Je proposerai à présent une brève description des séries sélectionnées.

La série « *Única* » d'Ana Harff se compose de 39 photographies de femmes nues, réalisées en intérieur comme en extérieur, toutes en noir et blanc. L'artiste explique qu'elle cherche à aborder le nu féminin à distance de la représentation médiatique de la femme-objet. En représentant le corps féminin sans intention consumériste, elle tente de redonner aux femmes la possibilité de se réapproprier leur corps depuis un espace de confort et de liberté personnelle, tout en revalorisant l'unicité et la diversité corporelle.

La série « *Blue* » de Nadia Bautista présente, dans son format web, 18 photographies en couleur montrant des corps nus devant un fond bleu foncé. Presque dépourvue d'objets accompagnant les images, la série met en scène une diversité de corps en termes de genre, d'ethnicité, de couleur de peau, de morphologie et de moments de vie.

« *Fuerza Bruta* » de Candelaria Deferrari Piccione met en scène des masculinités, en questionnant les normes sociales qui associent les hommes à la force, à la virilité et au « macho ». L'introduction à sa production photographique, disponible sur son site web au moment de l'enquête (Lollini Noël, 2023), se composait de deux autoportraits de l'artiste portant une barbe fictive (simulant une « masculinité »), d'un ensemble de publicités audiovisuelles montrant des hommes torse nu évoquant le pouvoir, la domination et la virilité, et enfin d'une série de textes rédigés par l'artiste elle-même ainsi que de citations d'autrices telles que Virginia Despentes. Ces éléments orientaient le sens que l'autrice confère à cette série de 16 photographies en couleur représentant des corps masculins dans des environnements naturels. Il convient de préciser que son site web est actuellement inaccessible.

Enfin, « *Cuerpxs* » d'Irini Iliopulu se compose de plus de cinquante groupes de photographies, c'est-à-dire de « chapitres photographiques » représentant des femmes et des personnes trans en intérieur, nues ou semi-nues. La série, qui recourt à l'écriture inclusive dans son titre, met en scène la diversité corporelle à travers la morphologie, les cicatrices, la pilosité, les différents âges ainsi que les effets du passage du temps sur le corps, entre autres aspects.

Les cas sélectionnés permettent d'observer une diversité de perspectives et de problématiques en fonction de la question de recherche, tout en mettant en évidence les liens entre cette production et diffusion photographiques, le politique et les processus sociaux plus larges du féminisme argentin depuis 2015 jusqu'à aujourd'hui. L'hypothèse principale est que les images appartenant aux séries mentionnées constituent, d'une part, une pratique politique féministe de contre-visualité et, d'autre part, qu'elles émergent comme des expressions impliquées dans le débat politico-social du féminisme argentin. Je fais ici référence aux débats qui se sont développés lors des rencontres nationales de femmes, des assemblées du Collectif ainsi que dans d'autres espaces, notamment universitaires et académiques, autour de questions telles que les sujets inclus dans le féminisme, les corps, les identifications, entre autres.

Méthode

Dans le développement de ce travail, une méthodologie qualitative a été adoptée, caractérisée par l'usage de dispositifs de recherche plus flexibles, comme le soulignent Marradi, Archenti et Piovani (2007). Ce choix a permis de définir à l'avance certains aspects (l'objet de recherche, les critères de sélection, les instruments de collecte et d'analyse des

données) tout en laissant d'autres se décider au cours du processus d'enquête et en fonction du rapprochement avec les sujets étudiés ; en effet, comme l'expliquent les auteur·rices, certains processus, détails et dimensions fondamentales se découvrent au moment d'observer les sujets ou d'entrer en dialogue avec eux et elles.

Sur l'approche des images

Je rejoins Hugo Suárez (2008) lorsqu'il affirme que la photographie peut être pensée comme un produit culturel, une expression d'un agent social dont la vision du monde s'y trouve inscrite. Une photographie n'est pas impartiale puisque, à travers l'usage de techniques de composition, d'éclairage, de profondeur de champ, de perspective, entre autres, les artistes visuel·les délimitent, suggèrent et attribuent une vision du monde, ainsi qu'une place à chaque objet/groupe social/personne apparaissant dans l'image. Comme le souligne Bourdieu, la photographie laisse entrevoir des « systèmes de schèmes de perception » ou encore le « système de valeurs implicites du groupe » (Bourdieu, 1979, p. 67). Pour cet auteur, la photographie constitue un fait social, un produit résultant d'un groupe occupant une position dans la structure sociale. Bien que, pour Bourdieu, l'essentiel réside dans les fonctions et usages sociaux de la photographie, je m'attacherai également à l'analyse des photographies elles-mêmes, car au-delà de leurs usages, ce qui importe ici est de comprendre l'image en tant que telle.

Dans cette perspective, je considère que la photographie doit passer par un processus de construction en tant qu'objet d'étude analysable par les sciences sociales, à travers la restitution de son contenu et de son sens propre, afin de rendre possible le dévoilement des modes de manifestation des représentations culturelles propres à des moments historiques particuliers et des visions du monde qui y sont en jeu. « L'important, d'un point de vue méthodologique, est d'opérer une découpe et de construire un corpus permettant d'analyser des contenus qui, à l'état brut, laissent entrevoir certaines traces des systèmes de sens » (Suárez, 2008, p. 34). Il s'agit ainsi d'aborder l'image comme un territoire d'expérience et de construction du sens, en tant qu'espace sémantisable mais également défini par des luttes de pouvoir et des hiérarchisations de sens, de sujets, de corps et d'expériences. « (…) pour pouvoir réaliser une analyse exhaustive de l'image, il est nécessaire de répondre aux questions suivantes : qu'est-ce qui est représenté ? comment cela a-t-il été produit ? et comment cela est-il perçu ? » (Schwarz, 2016, p. 68).

Je pars d'une conception élargie de la culture visuelle, qui ne se réduit pas à l'analyse des images mais s'étend aux pratiques quotidiennes du voir et du montrer (Mitchell, 2003), les images étant comprises comme des constructions symboliques, c'est-à-dire comme des lieux où se créent et se discutent des significations (Mirzoeff, 2003). Cette perspective conduit à penser l'artistique comme intrinsèquement lié à la culture plus large à laquelle il appartient. « Du point de vue des sciences sociales, les processus et manifestations artistiques, bien qu'ils possèdent des particularités techniques, formelles et matérielle qu'il est impossible de négliger, sont étroitement liés à ce que Williams (2003) appelle "le processus social" » (Bugnone, Fernández, Capasso et Urtubey, 2019, p. 389).

Ainsi, en concevant les images comme des objets sociaux et comme une culture pertinente, la proposition méthodologique de ce travail prend pour point de départ la contextualisation des images sélectionnées ainsi que la reconstruction du cadre historique et politique dans lequel elles s'inscrivent, afin de construire une analyse socialement et politiquement située des pratiques visuelles féministes contemporaines. La révision, la sélection et l'analyse des images ont ainsi été réalisées à partir d'un découpage temporel spécifique – depuis « *Ni una menos* » jusqu'à aujourd'hui – en privilégiant des productions récentes (2016-2022) permettant d'observer leurs relations avec le contexte historique. De plus, les séries représentant une diversité de corps, de genres, ainsi que de perspectives d'auteur·rice et de thématiques abordées par les artistes ont été privilégiées, dans le but de complexifier les arguments relatifs aux liens entre les images et les débats du mouvement féministe.

Pour aborder ces matériaux, il s'est agi de systématiser des données relatives aux conditions de production des photographies (autrice, moment historique, techniques et technologies utilisées, caractère spontané ou mis en scène de la scène, entre autres aspects), ainsi qu'une description aussi détaillée que possible du contenu de l'image analysée : couleurs, sujets, objets, situations, expressions (faciales et corporelles), espace-temps, esthétique générale, vêtements, perspective, emplacement des sujets et des objets dans l'image. Le travail a été mené selon une démarche comparative, permettant d'identifier à la fois des noyaux communs de signification et des divergences visuelles et symboliques entre les œuvres analysées, sans pour autant perdre de vue les singularités propres à chaque cas. L'analyse des images a été articulée au cadre théorique, en cherchant à ce que la théorie éclaire l'interprétation des représentations visuelles. Nous avons analysé l'objet d'étude à partir du moment de sa production, en prenant en compte les concepts de contre-visualité et de « droit de regarder », élaborés par Nicholas Mirzoeff (2013 et 2016), ainsi que les apports de Rancière (2000 ; 2005 ; 2010 et 2011) et de Richard (2005) concernant le lien entre art et politique, perspectives qui permettent de penser la visualité, les images et l'activité photographique en relation avec la politique visuelle. Par ailleurs, afin de comprendre la pratique photographique du corps dans une perspective de genre ainsi que les usages et significations que ces images acquièrent pour les artistes, des éléments relatifs au féminisme et à l'art féministe ont été intégrés à partir des contributions de Griselda Pollock (2013) et d'Andrea Giunta (2019), de même que des réflexions portant sur la corporéité et le corps hégémonique (Aréchaga, 2014).

Sur la restitution de la voix des autrices

D'autre part, dans le but de comprendre comment les acteurs sociaux interprètent leurs expériences et leurs actions selon leurs propres termes, trois entretiens semi-directifs ont été réalisés au cours de l'enquête. Il s'agit d'un type d'entretien caractérisé par un degré moyen de spontanéité verbale et un faible niveau de structuration préalable des questions (Marradi, Archenti et Piovani, 2007), c'est-à-dire un processus communicationnel à travers lequel est extraite une information renvoyant à « l'ensemble des représentations associées à des événements vécus par [le sujet] » (Alonso, 1998, p. 67). À cette fin, un questionnaire initial composé d'environ douze questions-guides a été élaboré ; celles-ci portaient sur des axes définis au préalable (concernant les photographies : trajectoires, intérêt pour le nu, recherches artistiques, rôle politique et social de la photographie ; et concernant le féminisme : auto-perceptions, opinions, expériences vécues et relations. Le rôle et l'usage des médias numériques ont également été abordés, bien qu'ils ne fassent pas partie du présent article). Par ailleurs, au fil des entretiens de nouvelles dimensions ont émergé spontanément en fonction des échanges et des expériences particulières de chaque artiste. Ces entretiens ont été réalisés à distance : dans le cas d'Irini Iliopulu et d'Ana Harff, via la plateforme audiovisuelle Zoom ; dans le cas de Nadia Bautista, sous forme auto-administrée par l'envoi du questionnaire par courrier électronique, l'artiste étant constamment en déplacement et aucun rendez-vous n'ayant pu être organisé. Il n'a pas été possible d'interviewer Candelaria Deferrari Piccione, bien que nous considérions disposer d'informations suffisantes pour analyser les images publiées par l'artiste. La modalité virtuelle nous a permis d'obtenir l'interaction recherchée afin d'accéder à l'expérience des artistes à la première personne ; néanmoins, la réalisation des entretiens n'a pas constitué un processus simple ni linéaire. Il a été important de prendre en considération le fait que les acteur·rices disposent de leurs propres temporalités, modalités et intérêts dans un contexte social dynamique et complexe, ce qui a parfois rendu l'accès à l'information plus difficile. C'est pourquoi nous avons décidé de compléter l'analyse par des sources secondaires disponibles : textes rédigés par les artistes sur leurs sites web, entretiens publiés dans des médias numériques (revues, podcasts) ainsi que travaux académiques antérieurs portant sur leurs œuvres[2].

[2] Étant donné la brièveté imposée par ce format de texte, seules certaines des sources utilisées seront

Les informations obtenues à travers les entretiens ont été analysées de manière qualitative et mises en relation avec les données issues de l'analyse visuelle, de l'analyse théorique et des sources secondaires. Cela a contribué à enrichir la compréhension de l'objet de recherche, à élaborer des clés interprétatives venant compléter l'observation des productions étudiées, ainsi qu'à situer les images en relation avec le contexte sociohistorique et avec les expériences, trajectoires et discours de leurs autrices.

Résultats

Subvertir le regard : photographie et politique visuelle.

La première série que nous analysons correspond au travail de l'artiste Ana Harff, qui a développé « *Única* » entre 2016 et 2019. Comprendre son parcours ainsi que ses débuts dans la photographie de nu est essentiel pour pouvoir interpréter ses images. Lors de l'entretien que nous avons réalisé, elle a déclaré :

> « Je travaillais en faisant des traductions de films pornographiques pour des entreprises produisant du porno *mainstream*[3]. C'est un type de contenu que je ne consomme pas ; la manière dont le corps des femmes y est montré me rebutait profondément, et le nu est apparu comme une façon de faire quelque chose de cette indignation que je ressentais. [...] J'ai alors commencé à me demander : pourquoi ne pas faire quelque chose lié à la photographie pour essayer de transformer ce sentiment d'indignation en quelque chose de beau ? [...] C'est à ce moment-là que j'ai commencé à réaliser des nus, avec l'idée du projet *Única* [...] ; c'est là que j'ai découvert mon sujet politique, et que mon féminisme a commencé à devenir très rationnel à partir de ce travail. » (Harff, communication personnelle, 26 juillet 2022).

De manière générale, la diversité corporelle et la remise en question du regard traditionnellement masculin porté sur les corps et les identifications féminines constituent les deux axes principaux du travail de l'artiste. Ces aspects apparaissent clairement dans plusieurs des images composant la série.

Ainsi, par exemple, dans la photographie 1, on observe une volonté de resignifier et de représenter des corps non hégémoniques (des corps en surpoids ou obèses, auxquels je ferai désormais référence sous l'expression de « corps gros », en reprenant l'auto-dénomination utilisée par les personnes concernées, dans une perspective à la fois non péjorative et revendicative de la diversité corporelle), mais aussi de montrer une position non sexualisée du corps féminin ainsi que son inscription dans des espaces plus quotidiens. La femme est debout, son corps orienté vers l'avant et partiellement recouvert d'un tissu ; son visage est légèrement tourné sur le côté et ses yeux sont fermés. Ses bras sont entièrement levés vers le haut. Cette posture évoque une forme d'« ouverture » vers l'extérieur, de liberté, et traduit une forte connexion à soi-même, exprimant le plaisir, le calme et l'acceptation.

présentées dans cet article. Pour davantage d'informations : https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2696/te.2696.pdf

[3] *Mainstream* est un anglicisme qui renvoie à la tendance, au courant ou à la mode dominante, généralement associé·e à une consommation culturelle.

Figure 1. Ana Harff. (2016-2017). Serie Única [Fotografía]. Site Web: https://www.anaharff.com/unica

Dans le cas des photographies 2 et 3, un autre élément récurrent de la série apparaît : le lien entre le corps et la nature. En effet, dans plusieurs des images composant la série, le corps est représenté dans des environnements naturels, ce qui semble souligner un aspect plus « naturel » du nu. Dans l'image 2, la femme est à nouveau debout, les bras détendus le long du corps sans chercher à le dissimuler ; son visage a été exclu de la composition. On distingue un collier de pierre posé sur son torse, tandis qu'un petit arbre recouvre la zone génitale, établissant un dialogue visuel entre le corps et la nature. Cet arbre aux branches ouvertes semble se fondre avec le corps de la femme, dans un jeu entre censure et liberté, mais aussi entre le « naturel » et ce qui est socialement construit (comme on pourrait le penser à propos du rôle traditionnellement associé aux femmes comme « sources de vie »).

Figure 2. Ana Harff. (2016-2017). Serie Única [Fotografía]. Site web : https://www.anaharff.com/unica

Enfin, l'image 3 montre une femme allongée dans un jardin sous le soleil, couchée sur le ventre, la tête relevée et les mains posées sur son visage. La scène place le corps dans une situation intime et quotidienne, associée au plaisir et à la sérénité dans le lien avec la nature. Ici encore, le nu et la posture adoptée s'éloignent du corps comme objet ainsi que de toute connotation sexuelle.

Suivant Agustina Soglia (2021), dans notre culture patriarcale, les corps féminisés ont été disciplinés et envisagés comme des biens de consommation soumis à des exigences esthétiques et productives, l'image constituant un dispositif fonctionnel à de telles fins, dans la mesure où les représentations ont historiquement été façonnées à partir du regard masculin. Dans cette perspective, nous observons que l'artiste propose, à travers ses photographies, de subvertir la visualité patriarcale des corps, en cherchant à naturaliser et à désexualiser le nu comme une pratique intrinsèquement politique et sociale.

Figure 3. Ana Harff. (2016-2017). Serie Única [Fotografía]. Site web : https://www.anaharff.com/unica

D'un point de vue féministe de l'art, ces photographies – tout comme les images d'autres artistes analysées plus loin – peuvent être pensées à partir de ce que Pollock (2010) appelle des « interventions féministes ». Il ne s'agit pas simplement d'œuvres dotées d'un style propre ou d'expressions personnelles, mais de stratégies d'énonciation qui questionnent et contestent les significations normatives de la différence sexo-genrée ainsi que sa représentation visuelle. Comme l'explique l'autrice, leur puissance réside dans l'effet politique qu'elles produisent : elles exigent la reconnaissance des rapports de pouvoir qui traversent le genre, rendent visibles les mécanismes du regard masculin dominant et la construction sociale de cette différence, tout en mettant en évidence le rôle joué par les représentations culturelles dans cette construction.

Dans ce cadre, il est également pertinent d'observer la série à partir du concept de « droit de regarder » proposé par Mirzoeff (2016), entendu comme une lutte autour de la question de savoir qui peut être vu et de quelle manière. Les images analysées interrogent précisément la logique d'une visualité hégémonique, en incluant des corps historiquement marginalisés ou encore en resignifiant le rôle de la nudité féminine. Ce sont les femmes elles-mêmes qui, à travers une photographie élaborée dans une perspective de genre, peuvent se réapproprier la représentation de leur corps, en se constituant comme sujets politiques non seulement face à un·e autre « qui regarde », mais également pour elles-mêmes (et pour leurs propres regards). Émerge alors une première forme de ces expressions comme pratiques politiques qui, dans les termes de Rancière, redessinent l'espace du commun, cherchant à créer un paysage inédit du visible, de nouvelles subjectivités et connexions, à rendre visible ce qui était caché ou à le faire voir autrement.

Dans cette perspective, un autre élément central des photographies de Harff est celui de la dimension collective, comme on peut l'observer dans la photographie suivante. Dans l'image 4, on voit quinze femmes nues en train de poser : dix sont debout et cinq sont assises ou allongées, plusieurs arborant un sourire sur le visage. Leurs corps sont divers, avec différentes morphologies et carnations perceptibles malgré le choix du noir et blanc effectué par l'artiste pour cette photographie. Leurs bras ouverts convergent vers le centre ; certains de leurs doigts se touchent, transmettant un sentiment d'union et de complicité.

Figure 4. Ana Harff. (2018). Serie Única [Fotografía]. Site web : https://www.anaharff.com/unica

Lors de l'entretien mené avec l'artiste à propos de cette expérience, celle-ci a expliqué :

> « Il y a une véritable prise de position dans le nu collectif, surtout lorsqu'on voit quelque chose qui, en théorie, ne devrait pas être là. [...] Le nu a toujours été quelque chose d'assez conflictuel en soi ; indépendamment du fait qu'il soit hégémonique ou non, nous vivons dans une société très chrétienne où le corps nu est associé à la honte. Si l'on établit ce lien avec la dimension collective, cela devient une déclaration très forte de ce qui existe. Peu importe ce que tu penses de notre existence, j'ai le sentiment que la collectivité a beaucoup à voir avec cette force. [...] Cela a beaucoup à voir avec la sororité, avec le fait de sentir que tu n'es pas seule, avec les questionnements que tu te poses à propos du corps, à propos de ce que tu ressens. » (Harff, communication personnelle, 26 juillet 2022).

Dans cet extrait se condense l'idée selon laquelle la dimension collective n'est pas seulement une composition esthétique, mais également une expérience politique et affective, des « interventions » (Pollock, 2010) qui font irruption dans le champ du visible. Par ailleurs, cette dimension collective fait apparaître une expérience sociale vécue à la fois sur le plateau photographique et dans ce que signifie l'image produite. Il ne s'agit pas uniquement de représenter la diversité corporelle (ce qui, en soi, remet déjà en cause des valeurs normatives), mais aussi de laisser entrevoir des propositions liées au féminisme argentin contemporain, en particulier en ce qui concerne l'unité des femmes (« sororité ») pensée comme une force d'action politique.

Ici encore, les images peuvent être analysées à partir de la notion de « droit de regarder » (Mirzoeff, 2016), comprise comme une revendication du droit au réel, où se joue la contre-visualité, c'est-à-dire une revendication performative qui fait exister dans l'espace ce qui, techniquement, n'existe pas ou n'est pas censé pouvoir être regardé. Ce « droit de regarder » n'invite pas seulement à voir, mais aussi à nous voir, favorisant ainsi une subjectivité politique et un sentiment de collectivité qui rétablit un droit à travers la reconnaissance de l'altérité. Alors que la visualité est structurée par l'autorité, laquelle établit un certain consensus autour de ce qui est considéré comme « normal », le « droit de regarder » revendique l'autonomie.

Dans le cas de Nadia Bautista, nous trouvons à la fois des similitudes et des différences par rapport à la série de Harff. D'une part, comme le montrent les images 7, 8 et 9, le portrait photographique apparaît une nouvelle fois comme un outil doté d'une puissance créatrice et transformatrice, en donnant à voir des corps historiquement invisibilisés, tels que les corps afrodescendants. Bien que l'étreinte constitue un symbole d'union, nous considérons que, dans l'image 7, elle reflète également une certaine distribution dans l'espace : cette idée d'« avant » et d'« arrière » renvoie à l'importance sociale et visuelle des corps. Ensuite, dans les images 8 et 9, ce procédé se trouve inversé. Dans la photographie 8, on observe un cadrage fragmenté des corps, où seuls apparaissent les bras et les mains de ces deux femmes, entrelacés et transmettant à nouveau un sentiment d'union. Dans la photographie 9, c'est désormais la femme à la peau blanche qui enlace l'autre de face, cette dernière apparaissant au premier plan (notamment à travers une fusion visuelle de la photographie – peut-être non fortuite – où les têtes semblent se mêler). Ces images transmettent un sentiment de sororité.

Figure 7. Nadia Bautista. (2018). Personal-Blue. [Fotografía] Site web : https://misscomplejo.format.com/blue#!

Figure 8. Nadia Bautista. (2018). Personal-Blue. [Fotografía] Site web : https://misscomplejo.format.com/blue#

Figure 9. Nadia Bautista. (2018). Personal-Blue. [Fotografía] Site web : https://misscomplejo.format.com/blue#

Dans ces cas, les éléments renvoyant aux images du corps comme formes de contre-visualité, de revendication de l'autre et de son droit à être vu·e, n'impliquent pas seulement des questions de genre, mais aussi des questions ethniques. Cela permet d'introduire de nouvelles nuances, en nous renvoyant à la perspective de Silvia Rivera Cusicanqui (2015), qui explique que la vision graphique de l'histoire met en évidence la construction d'une identité collective dominante ayant développé un imaginaire des nations latino-américaines selon une version eurocentrée et culturellement blanche, dans laquelle un ensemble d'acteurs et d'actrices – comme les populations autochtones ou les femmes – ont été effacé·es des images, représenté·es de manière stéréotypée et assigné·es à une « citoyenneté de seconde zone » (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 164). Comme le montre le travail d'Aréchaga (2014), des principes de classification et de catégorisation sociale se sont historiquement établis, constituant le corps hégémonique et fonctionnant (encore aujourd'hui) comme critères de ségrégation sociale, le corps devenant porteur de caractéristiques associées à des préjugés positifs ou négatifs, véritables marques de statut. Le genre constitue l'un de ces critères, mais la race également, dans la mesure où elle organise des pratiques sociales qui classent et hiérarchisent les corps, et où le fait d'« être blanc » continue d'être assimilé à un signe de beauté ou de pouvoir. Comme l'explique l'autrice, le « blanc » devient hégémonisant, se naturalisant comme un corps à la fois « neutre » (dans le sens où la différence se construit à partir de lui, comme à partir d'un point zéro) et, en même temps, chargé de significations qui lui confèrent cette position de privilège et de statut au sein de l'espace social. Ce résidu colonialiste a des conséquences jusque dans les conceptions du corps et les productions esthétiques, aspects que l'artiste cherche précisément à interroger à travers ses images. Il est important de réfléchir à la manière dont « l'image photographique, née comme dispositif visuel de la modernité, a permis de légitimer certaines formes de représentation de l'autre (non-européen, non-blanc) » (Rigat, 2021), tout

en en excluant d'autres.

Depuis nos sociétés latino-américaines, il est intéressant de penser la contre-visualité ainsi que la praxis de l'art féministe non seulement comme une lutte contre le patriarcat, mais également à partir d'une perspective décoloniale qui, comme l'expliquent Mignolo et Gómez (2012), implique de construire des alternatives à la modernité, d'interpeller les logiques et les rhétoriques de l'art et de l'esthétique modernes (entre autres domaines), afin de parvenir à la décolonisation de leurs discours, de leurs institutions, de leurs pratiques, de leurs agent·es et de leurs modes d'agencement. Dans la mesure où « l'art et l'esthétique modernes [...] expriment la matrice modernité/colonialité dans leurs modes de représentation, dans leurs corps discursifs, dans leurs institutions et dans leurs modes de distinction et de production des sujets et des assujettissements » (Mignolo et Gómez, 2012, p. 15), il s'agit alors de formes de résistance au pouvoir hégémonique moderne-colonial, afin de rendre visibles toutes les expériences et de permettre que d'autres voix soient entendues et prises en considération.

Le travail d'Irini Iliopulu combine également une série d'éléments qui placent le corps-sujet au centre de l'expression artistique et politique. Les photographies 10 et 11 de la série « *Cuerpxs* » (2018-2019) représentent la même femme, debout en sous-vêtements, sans que son visage soit visible. Il s'agit toutefois de deux situations différentes. Dans l'image 10, la femme fait face à l'objectif ; il s'agit d'un corps « gros », marqué par la cellulite, et c'est elle-même qui, par le geste de ses mains, désigne sa graisse corporelle. D'une certaine manière, cette scène transmet un sentiment de rejet de soi. Dans l'image 11, la femme tourne le dos au spectateur, mais fait face à un miroir ; ses bras reposent désormais le long du corps et elle tient une cigarette à la main. Cette posture suggère une attitude plus détendue ainsi qu'un rapport différent à son reflet, où le corps n'est plus désigné ni stigmatisé, mais au contraire accepté, transmettant ainsi une idée d'auto-acceptation. Les photographies d'Iliopulu captent ainsi des scènes quotidiennes : se regarder dans le miroir, observer nos corps, nous observer nous-mêmes, nous reconnaître dans nos caractéristiques physiques.

Figure 10. Irini Iliopulu. (2018-2019). Serie Cuerpxs. [Fotografía] Site web : https://www.photosoma.com/cuerpxs

Figure 11. Irini Iliopulu. (2018-2019). Serie Cuerpxs. [Fotografía] Site web : https://www.photosoma.com/cuerpxs

Dans la recherche de répertoires et de lieux d'énonciation, le corps s'est constitué, pour le féminisme, comme un instrument politique et épistémologique central, comme l'explique Castro Sánchez (2018). Étant l'un des lieux où s'inscrivent les rapports de pouvoir, le féminisme a compris dès ses débuts que le corps pouvait également devenir une source de subversions. Comme nous l'avons analysé, dans l'art élaboré à partir d'une perspective de genre, le corps des femmes cesse d'être représenté comme un objet destiné au plaisir d'autrui pour devenir un sujet, un espace physique et un support réel permettant de représenter et de dénoncer des expériences de vie (Ballester Buigues, 2017). Dans cette perspective, un autre élément intéressant intégré par l'artiste concerne les marques de la peau, comme on peut l'observer dans les images 12 et 13 (sans retouches ni dissimulation). La représentation de la diversité corporelle ne se réduit donc pas à la différence morphologique ; elle inclut également ici un registre qui renvoie à la variété des formes et des expériences du corps produites au cours de la vie. Il convient également de souligner que, dans les trois photographies, le visage est dissimulé ou coupé du cadre, et que les femmes apparaissent nues ou semi-nues, sans ornements, ce qui conduit le spectateur ou la spectatrice à concentrer son attention sur le corps et sur ce que l'artiste cherche à transmettre.

Figure 12. Irini Iliopulu. (2018-2019). Serie Cuerpxs. [Fotografía] Site web : https://www.photosoma.com/cuerpxs

Figure 13. Irini Iliopulu. (2018-2019). Serie Cuerpxs. [Fotografía] Site web : https://www.photosoma.com/cuerpxs

Comme l'a expliqué l'artiste lors de l'entretien réalisé pour ce mémoire, il s'agissait de : « tenter que la femme puisse être photographiée dépouillée de toute pression » (Iliopulu, communication personnelle, 28 août 2023). Pour elle, la photographie apparaît comme un moyen thérapeutique permettant d'élaborer des situations et des conflits liés au corps, à l'intimité, à la nudité et à la sexualité, non seulement pour les personnes photographiées, mais aussi pour elle-même. À travers ses récits, nous avons pu constater que les séances photographiques d'Iliopulu se transforment également en espaces de construction de la sociabilité, où les discussions autour des insécurités et des trajectoires vécues en tant que femmes ou personnes dissidentes permettaient de créer des liens entre les participant·es, mais aussi d'ouvrir un nouvel espace de reconnaissance pour des voix historiquement réduites au silence. D'une certaine manière, cet aspect apparaît également dans le cas des séances collectives de Harff où, selon les propos de l'artiste, le partage d'histoires de vie traversées par les mêmes inégalités a conduit à la proposition de réaliser des photographies toutes ensemble afin de montrer « quelque chose de différent ». Ces pratiques peuvent être lues comme relevant d'une logique propre à l'art féministe, entendu – suivant Gutierrez (2011) – comme un ensemble de stratégies créées par des femmes artistes afin de se rendre visibles, de penser la sensibilité et d'élaborer leurs propres expériences depuis une position critique face à l'ordre patriarcal. L'art féministe offre ainsi un regard alternatif sur le monde, bien qu'il demeure dans un processus constant de construction et de déconstruction (Andrea Giunta, 2024).

En somme, la production de ces images cherche à contester des aspects sociaux liés à la consommation du corps et à la représentation de la beauté hégémonique, avec des effets sur la construction des subjectivités. En suivant les concepts développés par Richard (1994, 2005, 2013), cette pratique artistique et politique remet en question un « regard unique »,

exerce une fonction critique à l'égard de la visualité et cherche simultanément à faire place à la diversité des revendications et des sujets, dans la perspective de construire davantage d'égalité. La pratique critique sert à « désinnocenter le regard » ; elle ne consiste pas à substituer l'ensemble de l'ordre existant, mais à produire des « ruptures interstitielles dans les messages hégémoniques » (Richard, 1994, p. 103), au sein des formes dominantes de représentation du monde, particulièrement marquées par une culture androcentrique. Ainsi, le « politique dans l'art » désigne une « articulation interne de l'œuvre qui réfléchit de manière critique à son environnement social à travers l'organisation des significations, des moyens et des messages symboliques qu'elle mobilise » (Richard, 2005, p. 17).

La photographie dans une perspective de genre et sa relation avec les débats du mouvement féministe

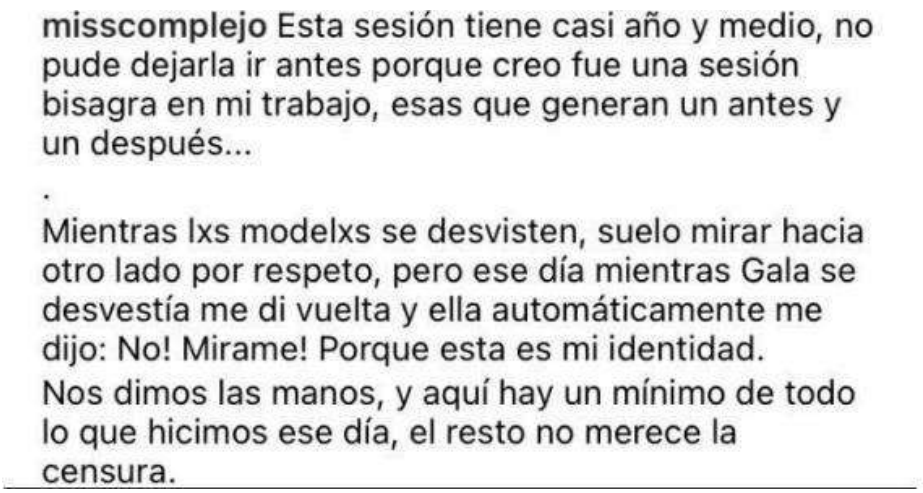
Comme l'explique Josefina Fernández (2003), à partir de la deuxième vague du féminisme, le mouvement féministe a réfléchi aux propositions de son projet politique, tout en s'interrogeant sur l'inclusion de divers sujets en son sein. Selon l'autrice, des courants de pensée davantage déconstructivistes ont émergé, proposant une conception du corps ouverte à diverses possibilités interprétatives, en le comprenant comme une construction historique, politique et sociale. Cette vision s'est éloignée de celle qui considérait le corps uniquement sous son aspect biologique, sur lequel étaient projetés le masculin et le féminin. La différence sexuelle et de genre, ainsi que les débats liés au corps et aux subjectivités, font partie de ce qui interpelle les féministes dans la construction du mouvement, aussi bien au sens strict (l'organisation ou le collectif le plus institutionnalisé) qu'au sens large (à partir d'une expérience plus quotidienne des sujets, comme nous l'avons analysé). Plus particulièrement, dans les séries d'Iliopulu et de Bautista, nous observons que certaines images dialoguent de manière plus radicale avec les perspectives féministes, en ouvrant un espace aux multiplicités associées au genre à travers l'inclusion d'autres diversités dans la représentation photographique.

Dans cette perspective, les photographies 15 et 16, appartenant à la série « Blue » de Bautista, mettent en scène une personne trans nue. Dans l'image 15, la personne se tient sur la pointe des pieds, les bras levés, la tête légèrement inclinée vers le haut et une partie du corps tournée vers l'avant. Le corps est dépourvu de pilosité et laisse apparaître une partie des organes génitaux, renforçant la condition de personne trans. À travers l'élan vertical du corps, la posture et les gestes, se transmet un sentiment de fierté, d'affirmation de soi, une manière de dire : « me voici ». À l'inverse, dans l'image 16, le corps se contracte, puisque la personne enlace son propre corps en ramenant ses genoux contre son torse, ce qui dissimule en partie certaines zones du corps (à la différence de l'image précédente où la zone génitale était visible). De plus, une expression de tristesse apparaît sur son visage, émotion également perceptible dans la larme qui coule de ses yeux fermés.

Figure 15. Nadia Bautista. (2018). Personal-Blue. [Fotografía] Site web : https://misscomplejo.format.com/blue#!

Figure 16. Nadia Bautista. (2018). Personal-Blue. [Fotografía] Site web : https://misscomplejo.format.com/blue#!

Il est pertinent d'accompagner ces images du texte rédigé par Bautista lors de la présentation de ces photographies sur son profil Instagram. L'artiste y précise qu'il s'est agi d'une séance « charnière » dans son travail photographique, puisque « Gala » – la personne qu'elle photographie – lui demande explicitement de « la regarder » lorsqu'elle se dénude, parce que telle est son identité (ou, dans nos termes, son identification), comme une reconnaissance de l'altérité dès le moment même de la préproduction. De plus, l'artiste écrit que « le reste ne mérite pas la censure », ce qui peut être mis en relation avec la censure exercée par la plateforme (Lollini Noël, 2023), mais aussi avec l'invisibilisation et la mise au silence des corps et des voix dissidentes dans de multiples sphères sociales.



Source : Nadia Bautista, Capture d'écran, Instagram, 28 mai 2020.

Nadia Bautista expliquait, lors de l'entretien réalisé, que dès ses débuts dans la photographie de nu, son principe avait été de photographier toute personne indépendamment de son sexe, de son genre, de son âge ou de sa classe sociale, comme un mécanisme d'inclusion et de visibilité des dissidences, ajoutant que : « Ce n'est pas seulement une décision féministe, mais aussi politique ; il est nécessaire d'ouvrir des espaces non seulement de représentation, mais aussi de parole et de participation. » (Bautista, communication personnelle, août 2022). Cette dernière idée est intéressante parce que, d'une part, le féminisme apparaît comme une sphère du politique qui inclurait un univers plus vaste et plus complexe, où les inégalités sont multiples ; et d'autre part, parce que sa pensée politique implique des mécanismes démocratiques plus participatifs. Ainsi, et en reprenant également la perspective d'Ana Harff — qui affirmait lors de l'entretien se sentir interpellée par l'intersectionnalité —, il devient important de penser que le féminisme ne définit ni des sujets fixes ni des pratiques closes, mais qu'il constitue un champ en permanente dispute et construction. Comme le rappelle Gutiérrez (2018) à partir des travaux de Teresa De Laurentis (2000), le sujet du féminisme n'est ni une essence donnée ni une catégorie établie, mais une construction théorique, une manière de rendre compte de certains processus, qui se configure dans le dialogue avec les relations sociales et les tensions du genre. Cette perspective permet de comprendre les interventions féministes dans l'art comme des pratiques ouvertes, qui rendent visibles les différences ainsi que la multiplicité des expériences à partir desquelles se construit « ce qui est féministe ».

Un autre exemple permettant de réfléchir aux sujets du féminisme est la photographie 17 de la série « *Cuerpxs* ». On y voit une personne trans assise sur ce qui pourrait être un lit, regardant l'objectif de face. La cicatrice visible sur son torse permet de comprendre qu'elle a subi une mastectomie[4]. Une boucle d'oreille noire pend à son oreille, de la même couleur que le vernis de ses ongles. Son expression est sérieuse, mais transmet une certaine tranquillité.

À ce titre, cette œuvre s'inscrit également dans l'art féministe, dans la mesure où elle dépasse la seule préoccupation liée à la condition féminine, remet en question la dichotomie contemporaine masculin/féminin et place le genre dans une perspective à la fois centrale et historique.

[4] Intervention chirurgicale consistant à retirer le tissu mammaire.

Figure 17. Irini Iliopulu. (2018-2019). Serie Cuerpxs. [Fotografía] Site web : https://www.photosoma.com/cuerpxs

Comme l'affirme Pollock (2013), la visualité implique un processus qui nous rattache constamment à un régime particulier de différence sexuelle, et la pratique culturelle joue une fonction de grande importance sociale dans l'articulation des significations permettant de comprendre le monde, dans la négociation des conflits sociaux ainsi que dans la production des sujets. Il s'agit d'un processus historique, socialement construit et, par conséquent, transformable. Dans cette perspective, c'est précisément la visualité hégémonique elle-même – la pornographie dans le cas d'Ana, la publicité dans ceux de Candelaria et d'Irini – ainsi que les configurations établies autour des corps (quels corps peuvent être vus, lesquels ne le peuvent pas, le corps comme objet de consommation, l'idéal du corps « jeune » face au rejet ou à la relégation des corps « vieux », etc.) qui donnent naissance à la nécessité, pour ces artistes, de subvertir le regard, de transformer ce qu'elles voient en « autre chose », de transformer les images afin de transformer le monde. À des degrés différents et selon les recherches propres à chacune, leurs pratiques ainsi que les séries photographiques observées réinscrivent les identifications dans le champ du politique, au sens où l'entend Rancière (1996) : en défaisant les divisions sensibles imposées par l'ordre policier pour passer à l'ordre politique. Il s'agit d'un processus dans lequel les artistes – en tant qu'actrices concrètes –, depuis une logique politique, font irruption dans et à partir de cette distribution policière du sensible (la visualité hégémonique) afin de rompre avec la naturalisation de la domination, d'intervenir sur le visible et l'énonçable, d'opposer un autre ordre de sensibilité et d'accorder une place comme « êtres parlants » à celles et ceux qui n'étaient jusque-là considérés que comme du « bruit », dans une perspective d'égalité.

Enfin, il est nécessaire de souligner que la construction sociale du corps et les valeurs sexuelles qui lui sont associées n'affectent pas seulement les féminités et les identifications dissidentes, mais également les masculinités (Bengonya, 2012 ; Alemany Anchel et Velasco Laiseca, 2008), et c'est précisément pour cette raison que la série photographique « Fuerza Bruta » de l'artiste Deferrari Piccione a été incluse dans l'analyse.

Comme nous l'avons mentionné, dans son format web, la série s'ouvrait sur des photographies publicitaires de différentes marques commerciales destinées à un public masculin, conçu comme un homme blanc, vigoureux, provocateur, audacieux, dominant et sexuellement disponible. L'artiste les intégrait afin de produire un effet de dénonciation et de mettre en évidence un ensemble de publicités qui, à travers l'image, renforcent et transmettent des valeurs et des injonctions traditionnellement associées à la masculinité : le courage, la réussite sociale, la force, la domination, la répression des émotions et de la vulnérabilité, entre autres. À l'opposé de ce matériau publicitaire qu'elle exposait, la production photographique de l'artiste représente des corps masculins non hégémoniques, des corps divers, dont les expressions diffèrent profondément de la domination et de la force masculine caractéristiques des publicités. La nudité de ces corps n'est pas associée à une attitude sexualisée ni hypermasculine, comme c'est le cas dans les campagnes publicitaires ; elle peut plutôt renvoyer à une idée de naturalité, de dépouillement et de contact avec l'environnement. C'est ce que l'on peut observer dans les images 18, 19 et 20.

Figure 18. Candelaria Deferrari Piccione. (2018-2020). Serie Fuerza Bruta [Fotografía]. Site web : https://candelariadeferrari.com/fuerza-bruta/

Figure 19. Candelaria Deferrari Piccione. (2018-2020). Serie Fuerza Bruta [Fotografía]. Site web : https://candelariadeferrari.com/fuerza-bruta/

Dans l'image 19 – bien qu'il ne s'agisse pas d'un nu – le rapport au corps est particulièrement intéressant, puisqu'elle montre un jeune homme touchant son visage au milieu de fleurs roses. Dans ce cas, où le sujet est habillé, le geste et la posture acquièrent une plus grande force comme ressources permettant de questionner les valeurs associées au masculin, tout en manifestant une forme d'auto-reconnaissance du physique et de l'émotionnel. Cela est d'autant plus significatif que cette photographie renvoie à un archétype du portrait féminin, c'est-à-dire à un type d'image traditionnellement réalisé pour des femmes, dans lequel les gestes expriment l'émotion, la douceur et la vulnérabilité – des attributs historiquement associés au féminin. Cet aspect apparaît encore plus clairement dans la photographie 20, représentant un corps nu obèse qui, loin de chercher à « se cacher », place ses bras derrière la tête dans une posture d'exposition du corps lui-même – ce qui peut être associé aux poses de la peinture classique féminine – et qui transmet l'acceptation de soi, le plaisir personnel, la vulnérabilité et le désir. De cette manière, ses images s'inscrivent dans la recherche d'un nouvel horizon pour la masculinité.

Figure 20. Candelaria Deferrari Piccione. (2020). Serie Fuerza Bruta [Fotografía]. Site web : https://candelariadeferrari.com/fuerza-bruta/

En somme, la recherche montre que les séries analysées mettent en jeu, à travers les photographies, une variété de questions et de débats : qui le féminisme inclut-il et qui exclut-il ; de quelle manière ; quels sujets et quels corps ; que recouvrent les masculinités et les féminités ; que se passe-t-il dans les relations entre les femmes et d'autres groupes exclus (en raison de différences de classe, d'ethnicité, etc.), entre autres.

Bien que les artistes analysées se considèrent féministes et affirment produire un art féministe, cela n'est ni vécu ni pensé de la même manière dans tous les cas. Les artistes interrogées décrivent ce processus comme une démarche subjective trouvant son origine dans la volonté de subvertir des injustices perçues au cours de leurs trajectoires de vie, professionnelles et éducatives. Ce n'est que par la suite que cette expérience a été pensée comme féministe et comme partagée ; autrement dit, les processus personnels (comme l'expérience d'être « femme » dans la vie sociale) sont en même temps des processus sociaux, communs à toutes, transformés en positionnements politiques qui englobent un ensemble social hétérogène mais perçu, d'une certaine manière, comme « commun » au regard des inégalités vécues. Dans cette logique, il existe un lien important entre la pratique artistique et l'expérience personnelle de ces artistes en tant que femmes, expérience qui, dans la plupart des cas, s'est progressivement transformée en un acte plus explicitement politique. Il s'agit, comme l'analyse Castro Sánchez (2018), d'un processus de réappropriation et de resignification de l'art par des personnes et des collectifs subalternisés et/ou exclus, qui y trouvent également d'autres manières de dénoncer et d'exprimer les dissensus ainsi que les propositions alternatives.

Conclusions

Nous partons du principe qu'il n'existe aucune neutralité dans les manières de voir. Divers auteur·rices (Brea, 2010 ; Mirzoeff, 2003, 2016 ; Pollock, 2013) montrent que, dans l'acte de « voir », se conjuguent des valeurs culturelles, des rapports de pouvoir, des moyens économiques et, de plus en plus, des dispositifs technologiques. Les images et les actes de voir produisent de la réalité, c'est-à-dire des effets sur les individus et les groupes à travers des processus d'identification et/ou de différenciation avec les imaginaires sociaux en circulation, lesquels finissent par se produire et se reproduire eux-mêmes.

En appliquant le concept de contre-visualité aux cas sélectionnés, nous observons une profonde volonté de problématiser le visuel — c'est-à-dire une dimension du social — à travers la création d'images contre-hégémoniques, contestant les significations et les valeurs de genre traditionnellement présentes dans la vie sociale (en particulier dans la publicité et les médias audiovisuels tels que la télévision et Internet). La puissance politique de l'art se concrétise lorsqu'il mobilise les expressions artistiques pour réfléchir au quotidien, dénaturaliser des aspects normalisés, présenter et représenter d'autres regards sur des réalités où prédomine une vision hégémonique, tout en faisant circuler différentes voix et différents points de vue. Les pratiques artistiques analysées ici relèvent d'un « art critique » (Richard, 1994) dans la mesure où elles déconstruisent la supposée transparence idéologique des signes, mettent en évidence l'arbitraire des règles du code dominant de visibilité et articulent de nouvelles stratégies de mise en scène des corps et des signes culturels ; en somme, elles provoquent des conflits de représentation au sein des codes de signification culturelle (Bugnone et Capasso, 2016).

Nous rejoignons Giunta (2019) lorsqu'elle affirme que la nécessité du changement n'est pas seulement une aspiration des autres – de celles et ceux que la visualité a exclus – mais de toutes et tous, dans la mesure où nous sommes séparé·es de productions susceptibles d'interpeller notre connaissance et notre sensibilité. Ainsi, les cas étudiés témoignent d'un type de pratique artistique qui propose une dislocation sensorielle, perceptive et intellectuelle, problématise, provoque des conflits de représentation et peut générer des ruptures ainsi que des déplacements au sein des messages hégémoniques, tout en ouvrant des espaces aux expressions des dissidences. Dans les termes de Rancière, nous pouvons parler de scènes dissensuelles, c'est-à-dire de scènes qui produisent « une déchirure du tissu commun » (Rancière, 2010, p. 11) et rendent perceptible la possibilité d'un monde alternatif remettant en question l'évidence d'un monde prédonné

En ce qui concerne le contexte sociohistorique dans lequel s'inscrivent ces productions, nous pouvons affirmer que cette activité photographique entretient une forte corrélation avec des processus plus généraux, tels que l'ampleur croissante prise par le féminisme argentin et son agenda depuis 2015. Reprenant la distinction établie par Giunta (2019) entre les œuvres produites par des femmes et les œuvres féministes, nous observons que les artistes s'inscrivent dans une critique des représentations dominantes, cherchant à les déconstruire et à les éroder depuis une perspective de genre qui n'implique pas nécessairement un militantisme au sein de formations féministes ni un lien avec le collectif le plus institutionnalisé, bien qu'une position politique clairement affirmée apparaisse. Le matériau analysé montre que chaque artiste adopte, à travers ses productions, un positionnement politique particulier, intrinsèquement lié aux débats du féminisme contemporain (les sujets inclus, la représentation visuelle des corps, les stéréotypes, les identifications, la décolonialité et l'intersectionnalité, entre autres aspects). Les images ainsi que l'activité photographique menée par les quatre artistes constituent une forme active de politique visuelle. Elles mettent en pratique, suivant Castro Sánchez (2018), une conception élargie de la politique qui dépasse les espaces formels des démocraties représentatives pour s'étendre à l'exercice quotidien et à la politisation de divers aspects de la vie, où la politique s'exprime comme un ensemble de relations dans lesquelles prennent place les affects, les sensibilités et les aspirations à des mondes meilleurs.

Dans ces cas, en comprenant le corps comme champ politique et comme corps-sujet, la photographie fait partie des diverses stratégies critiques qui font des arts féministes des actions politico-esthétiques (Giunta, 2019, 2024). De cette manière, il est fondamental de réaffirmer le rôle de la photographie en retrouvant sa fonction communicative, sociale, politique et éducative, puisqu'elle montre que le corps n'est pas seulement un objet de consommation sexuelle, mais qu'il a aussi quelque chose à transmettre et à contester vis-à-vis de l'ordre patriarcal et visuel. Comme l'explique Pollock (2013), il est nécessaire d'aborder l'art réalisé par des femmes en les comprenant comme des sujets sociaux et politiques prenant part aux luttes et aux débats de leur époque, tout en reconnaissant que ces processus se développent dans un monde politique, économique, social et culturel pensé dans son interrelation. Ainsi, nous considérons que les activismes féministes ont impulsé et rendu possibles de nouveaux discours, représentations et images, constamment soumis au débat et à la reformulation. Nous pensons que ces processus sociaux plus généraux peuvent être mis en relation avec des activités plus ponctuelles des individus, comme des expériences de lutte non formelles de sujets non intégrés à un collectif ou à une organisation, comme c'est le cas des quatre artistes étudiées. Néanmoins, cette question demeure ouverte et, en raison des limites propres à l'étude de cas, elle soulève davantage d'interrogations qu'elle n'apporte de réponses.

Enfin, il est intéressant de souligner que le moment de la production photographique ne génère pas seulement des images ; il donne également lieu – comme nous l'avons observé dans les différents cas étudiés – à la création de liens et de relations sociales entre les photographes et les personnes photographiées, fondés sur des expériences partagées d'inégalités liées au genre. Dans ce processus se construit un sentiment d'appartenance, un sujet commun prenant naissance dans les vécus et les émotions partagés face aux injustices sociales, et plus particulièrement dans les « insécurités » personnelles liées au corps. Cette « union » (ou sororité) se construit à la fois au moment même de la séance photographique et, surtout, à travers la représentation visuelle de la diversité corporelle.

Il sera crucial, dans de futures recherches, de revenir sur le rôle des récepteur·rices dans ce type de productions afin de mieux comprendre les potentialités effectives qu'a l'art féministe d'interpeller les subjectivités et les perceptions culturelles dominantes.

Références

Aguilar Barriga (2020). Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola. Femeris, Vol. 5, No. 2, pp. 121-146 / doi: https://doi.org/10.20318/femeris.2020.5387http://www.uc3m.es/femeris

Alonso, L.E. (1998). La mirada cualitativa en sociología: una aproximación interpretativa. Madrid: Editorial Fundamentos.

Aréchaga, Ana Julia (2014). Cuerpos, sentidos y prácticas. Un análisis sobre la construcción del cuerpo de mujeres de sectores populares, en un barrio de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.

Ballester Buigues (2017). Cuerpos disidentes: cuerpos en resistencia desde el arte y el feminismo. Rev. Rupturas 7(2), Costa Rica, Jul-Dic 2017. ISSN 2215-2466. 145-161.

Begonya, E. (2012): Cultivando cuerpos, modelando masculinidades. Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya.

Bourdieu, Pierre (1979) La distinción. Crítica y bases sociales del gusto. Madrid, Taurus.
---------- (1986) Materiales de sociología crítica (Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo). La piqueta. Madrid.
---------- (1999) Meditaciones Pascalinas. Anagrama. Barcelona.
---------- (2003) Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

Brea, Jose Luis (2010). Las tres eras de la imagen. imagen-materia, film, e-image. Ediciones AKAL, S.A. Madrid, España.
---------- (2005). Los estudios visuales. Por una epistemología política de la visualidad. En: Brea, J. L. (ed.) Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal

Bugnone, A. (2022). Lo político de la mirada: mostrar y disputar. Polyphonía, 6 (1), 31-63. En Memoria Académica. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.15685/pr.15685.pdf

Bugnone, A.; Fernández, C.; Capasso, V.; Urtubey, F. (2016). ¿Cómo investigar prácticas artísticas desde las ciencias sociales? Algunas reflexiones epistemológicas y metodológicas. 4to Congreso Internacional Artes en Cruce, 6 al 9 de abril de 2016, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6418/ev.6418.pdf

Castro Sánchez, Ana María (2018). El lugar del arte en las acciones políticas feministas. Sociología do trabalho, serviços e avaliação do desempenho no trabalho Configurações: notas de reflexão, vol. 3, pp. 11-30. Universidad del Tolima, Colombia.

Capasso, V. y Bugnone, A. (2016). Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano. Hallazgos, Universidad Santo Tomás, Colombia, Vol. 13, n° 26 (julio-diciembre de 2016).

Fernández, Josefina. (2003). Los cuerpos del feminismo. En D. Maffia (Ed.), Sexualidades Migrantes, Género y Transgénero (pp. 138-154). Buenos Aires: Feminaria.

Giunta, Andrea. (2019). Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

---------- (2024). Diversidad y arte latinoamericano. Historia de artistas de rompieron el techo de cristal. Siglo XXI Editores.

Gutierrez, Maria Laura; Lenarduzzi, Victor Hugo; Imágenes de lo posible: intervenciones y visibilidades feministas en las prácticas artísticas en Argentina (1986-2013); 23-2-2018. Repositorio Institucional CONICET.
---------- (2012) Rupturas de la mirada. Discusiones sobre arte, feminismo y política en la Argentina contemporánea. Universidad de Granada. Recuperado de: https://digibug.ugr.es/handle/10481/19996

Hine, Christine. (2004). Etnografía virtual. Barcelona: UOC. Instituto Argentino para la igualdad, la diversidad y la integración. Recuperado de https://iarpidi.org/

Marradi, A., Archenti, N. y Piovani, J. (2007). Metodología de las ciencias sociales. Emecé.

Mignolo, W., & Gómez, P. P. (2012). Estéticas decoloniales. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas-ASAB.

Mirzoeff, Nicholas (2003). Una introducción a la cultura visual. Barcelona: Paidós.
---------- (2016). El derecho a mirar. IC-Revista Científica de Información y Comunicación, 13.

Mitchell, W. J. Thomas. (2003). Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, (1), 17-40.

Piccone, M. Verónica (2020). EL NI UNA MENOS EN EL MOVIMIENTO SOCIAL FEMINISTA DE ARGENTINA. Tesis. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Ciencias Jurídicas y sociales. Maestría en Ciencia Política. Buenos Aires, Argentina.

Pollock, Griselda. (2013). Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte. Buenos Aires: Fiordo.
---------- (2010) Encuentro en el museo feminista virtual, Cátedra, Madrid.

Rancière, Jaques (2000) “Política, identificación y subjetivación” en Arditi (editor) El reverso de la diferencia. Identidad y política, Caracas, Nueva Sociedad.
---------- (2005). Sobre políticas estéticas. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
---------- (2010) El desacuerdo. Filosofía y Política. Buenos Aires, Nueva Visión.
---------- (2011) El destino de las imágenes, Buenos Aires, Prometeo.

Richard, Nelly (1994) La insubordinación de los signos: (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis). Santiago: Cuarto Propio.
---------- (2013). Crítica y política. Santiago de Chile: Palinodia.
---------- (2005). “’Arte y política’; lo político en el arte.” En Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar (Eds.). Arte y Política. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Universidad Arcis.

Rigat, Leticia (2021). Fotografía Latinoamericana Contemporánea: imaginarios, archivos y memoria. Una aproximación a la obra de Milagros de la Torre. Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 16, núm. 30. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Rivera Cusicanqui, Silvia. (2015). Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina. Buenos Aires: Tinta Limón.

Schwarz, Patricia Karina Natalia (2016). Fotografías en el espacio virtual: aspectos éticos y epistémico-metodológicos de su análisis en Ciencias Sociales; Universidade Estadual de Londrina; Discursos Fotográficos; 12; 21; 10-2016; 58-80.

Soglia, Agustina (2021). Fotografía y ciberfeminismo: movilización, sujetos y cuerpos. Question/Cuestión, Nro.69, Vol.3, agosto 2021. ISSN: 1669-6581.

Suárez, Hugo José (2008). La fotografía como fuente de sentido. Cuaderno de Ciencias Sociales 150.

SOURCES SECONDAIRES

- Sites web des artistes

● Ana Harff (s.f). BIO. Recuperado el 10 de agosto de 2023, de https://www.anaharff.com/bio.
● Ana Harff (s.f). Única. Recuperado el 1 de noviembre de 2023, de https://www.anaharff.com/unica.
● Candelaria Deferrari Piccione (s.f). Acerca de mí. Recuperado el 10 de agosto de 2023, de https://candelariadeferrari.com/acerca-de-mi/.
● Candelaria Deferrari Piccione (s.f). Fuerza Bruta. Recuperado el 1 de agosto de 2023, de https://candelariadeferrari.com/fuerza-bruta/ .
● Irini Iliopulu (s.f). Bienvenidx a Irini Iliopulu. Recuperado el 10 de agosto de 2023, de https://www.photosoma.com/
● Irini Iliopulu (s.f). Cuerpxs. Recuperado 1 de agosto de 2023, de https://www.photosoma.com/cuerpxs
● Nadia Bautista (s.f). Biography. Recuperado 1 de noviembre de 2023, de https://misscomplejo.format.com/about
● Nadia Bautista (s.f). Blue. Recuperado 1 de noviembre de 2023, de https://misscomplejo.format.com/blue

- Réseaux sociaux

● Ana Harff [@anaharff_].(s.f.). [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 1 de noviembre de 2023, de https://www.instagram.com/anaharff_/
● Ana Harff - [@unica_project].(s.f.). [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 1 de noviembre de 2023, de https://www.instagram.com/unica_project/
● Candelaria Deferrari Piccione.- [@candelariadeferrari].(s.f.). [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 1 de octubre de 2023, de https://www.instagram.com/candelariadeferrari/
● Nadia Bautista- [@misscomplejo].(s.f.). [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 1 de octubre de 2023, de https://www.instagram.com/misscomplejo/
● Irini Iliopulu - [@iriniiliopulu] (s.f). [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 3 de septiembre de 2023, de https://www.instagram.com/iriniiliopulu/

- Autres sources consultées.

● Colectivo Ni una menos. (3 de junio de 2017). Carta orgánica. https://niunamenos.org.ar/quienes-somos/carta-organica/

● Ministerio de Cultura Argentina - Sistema de información cultural de la Argentina (SINCA). (Mayo de 2023). Encuesta Nacional de consumos culturales. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/2023/05/encc2023_informe_preliminar.pdf
● Cabra, Guillermina. (2020). Apropiarse del propio cuerpo como acto revolucionario: entrevista a Ana Harff. Polémicas Feministas N°4. ISSN 2591-3611. https://revistas.unc.edu.ar/index.php/polemicasfeminista/article/view/32196/33019
● Made, Valentina. (19 de agosto de 2020). ¿Qué cuerpos son fotografiables?. Feminacida https://feminacida.com.ar/que-cuerpos-son-fotografiables/
• Ane Amondarain (15 de octubre de 2024). Entrevista a Andrea Giunta. Redacción Efeminista https://efeminista.com/andrea-giunta-el-arte-feminista-pone-en-crisis-los-parametros-patriarcales/