

En 1994, Dolores Aguilera a engagé le projet *insensé* d'exécuter 9999 dessins du corps humain nu, au fusain. Le charbon de bois est une technique en soi classique qui a derrière elle quelques siècles de métier. Pour sa part, Dolores Aguilera est farouchement autodidacte. Il ne s'agit donc pas d'un retour à un savoir-faire, d'une ode à l'habileté, mais bien plus d'une prise de risque, d'un geste qui se pare d'une énergie immédiate. Le fusain fut le premier outil employé pour dessiner : il porte en lui une part de ce primitivisme qui ne peut être aujourd'hui que fantasmé. Car nous savons que notre nature humaine - loin d'être immuable - est l'expression d'un conditionnement culturel dont nous ne pouvons complètement nous dégager. Au mieux, jouer avec : avant de mettre en œuvre son dessein, Dolores Aguilera a ainsi détruit toutes les créations qu'elle avait jusque là réalisées. Ce *potlatch* contemporain était une façon d'inscrire l'usage de ce matériau rudimentaire dans un régime qui serait celui d'une nécessité. Une nécessité tout autant qu'un arbitraire, c'est-à-dire un choix motivé par son désir singulier de mener à bien cette entreprise.

CUERPO9000+999DESSINS. 9000 dessins ont été accomplis ; 9000 dessins du corps qui ne prolongent pas le genre académique du nu ; 9000 dessins qui se confrontent à l'intimité la plus crue ; 9000 dessins au style elliptique, volontairement épuré. Dans la plupart des cas, le tracé de quelques lignes de contour serpentine s'accompagne d'une application plus insistante en un ou deux endroits et d'une définition du modelé par l'étalement de la matière noire, avec les doigts, sur la surface du papier. Cette schématisation bouillonnante amène à ce que chaque figure glisse vers l'abstraction. Il est possible d'envisager parfois la description d'un sexe et d'un nombril dans les traits plus épais. Le bas-ventre est privilégié tandis que le torse ou les cuisses s'effacent ou prennent consistance au gré des courbes. Mais la figure se silhouette le plus souvent pour disparaître dans la rapidité de l'accomplissement. Le geste se veut concis, telle une fulgurance. Ce qui est visé, c'est bien sûr *l'intensité*. L'intensité de l'observation tout autant que de la captation. Dolores Aguilera refuse le repentir. Elle ne corrige pas. Laisse l'empreinte du fusain sur la feuille telle qu'elle la livre dans le moment de la création. Spontanéité et maîtrise sont en équilibre dans ce qu'elle aime à nommer « une danse ».

En fait, ses dessins sont des "exercices" de consommation. Ils concentrent leur charge dans la promptitude de leur exécution.

Dolores Aguilera recherche l'expression continue de l'acmé. Elle pourrait s'inscrire à ce titre dans une tradition moderne qui depuis le XIXe siècle pense la célérité comme un facteur de puissance visuelle. Contre une approche besogneuse, cette voie exige de se défaire des acquis et de laisser survenir quelque chose que l'on a longtemps appelé l'intériorité. Aujourd'hui, pour une part de la critique contemporaine, ce terme présente un côté désuet. Il charrie des notions comme la profondeur ou l'authenticité, bref, tout un vocabulaire de la métaphysique qui ne parvient pas à prendre en considération les transformations que la sensibilité a connues tout au long du XXe siècle, sous la "tyrannie" du progrès matériel et des violences qui l'ont accompagné. Le mot de pulsion lui sera donc préféré. D'autant qu'il épouse une dimension qui n'est pas à négliger ici : l'érotisme.

Pour Georges Bataille, « la sexualité et la mort ne sont que les moments aigus d'une fête que la nature célèbre avec la multitude inépuisable des êtres, l'un et l'autre ayant le sens du gaspillage illimité auquel la nature procède à l'encontre du désir de durer qui est le propre de chaque être ⁽¹⁾. »

Chez Dolores Aguilera, la transgression des limites est visible dans chaque dessin mais aussi à travers leur enchaînement. D'une part, le graphisme fait appel à des lignes sinueuses qui s'interrompent et ouvrent le corps à la surface blanche. Figure et fond s'interpénètrent sans cesse, traduisant ainsi la discontinuité de chaque être affirmée par Bataille. Les traits vifs circonscrivent autant la chair qu'ils la défont. Pareil traitement plastique désigne une agitation fiévreuse qui rend compte du trouble engendré

par la sexualité ou plus précisément par notre condition humaine sexuée. Le nombre démesuré de dessins rejoint alors cet incommensurable que chaque individu selon Bataille appréhende en filigrane dans la jouissance physique. CUERPO9000+999DESSINS esquisse un infini.

Le nombre choisi fixe un terme au projet sans véritablement le fermer, car les 9999 pièces ne pourront jamais être visualisées ensemble. C'est la profusion de l'existence.

Dolores Aguilera parle pour ses dessins d'un ensemble, et non d'une série. Elle n'a pas tort. La série soumet les parties à la totalité en insistant sur les points communs existant entre elles. Or, la multiplication des dessins n'a pas pour ambition de souligner leurs similitudes. Au contraire : l'enjeu du nombre est de faire saillir les différences. L'artiste écrit : « on imagine que l'abondance protège mais l'abondance dénude ». Le nombre immense de figures est là pour rendre le spectateur attentif à leurs dissemblances. Chaque dessin est distinct. Peu importe que certains semblent plus réussis ou plus forts que d'autres. Ce serait là s'en tenir encore à la croyance en un jugement de goût. Ici, la masse impose surtout un nouveau régime de la vision où chaque dessin tire sa qualité de ce qui le sépare des autres. Et ce, en dépit de la réduction des moyens esthétiques et de l'effet de répétition qui en découle inévitablement - pour un regard pressé.

Les différences s'aiguisent même sous l'effet de la saturation - c'est-à-dire sous l'effet du surnombre des œuvres observées : une fois le vertige de l'immensité passé, chaque dessin dévoile sa singularité. Dolores Aguilera a travaillé contre les automatismes qui sont venus s'immiscer au fur et à mesure que l'ensemble se constituait. Car les réflexes de sa main étaient mis en échec par le désir de faire surgir à chaque fois l'éclat du geste non prémédité. Au tout début, l'artiste a utilisé exclusivement des feuilles de petit format, soit 30 x 42 cm. Progressivement, le mouvement du fusain demanda à se déployer et Dolores Aguilera agrandit ses surfaces, de 65 x 50 cm à 120 x 80 cm. Après avoir été pleinement contenu, le tracé s'étend ainsi sans perdre sa charge, son intensité. Il demeure une dépense, un excès. Il est une énergie délivrée dans un instant qui désirerait s'étirer.

*

Dans cette idée, les dessins de Dolores Aguilera montrent l'acte même de leur création. S'ils rejettent le principe traditionnel du fini, c'est parce que l'exécution est comprise avant tout comme un *processus*. Le principe de la transformation est à l'œuvre dans les lignes et les masses des corps en passe de devenir de véritables paysages abstraits. La dimension allusive n'est pas à minimiser : ces dessins ne sont pas à proprement parler des représentations. Plutôt des évocations. Ils suggèrent plus qu'ils ne déterminent de manière stricte. Dolores Aguilera ne s'appuie donc pas sur la tradition européenne qui - depuis l'art grec - a donné aux considérations anatomiques une importance considérable. Il suffit de rappeler par exemple qu'au XVe siècle, l'étude précise du corps humain allait de pair avec le développement des lois de la perspective albertienne pour comprendre que le dessin était compris, dans une logique explicitement scientifique, comme un instrument servant à l'appréhension du monde environnant.

Aux antipodes de cette conception rationnelle, les corps tracés par Dolores Aguilera semblent dans un état transitoire, comme le souligne le principe à l'origine du projet : l'accumulation incessante de dessins écarte l'œuvre unique et parfaite - le fameux chef-d'œuvre - pour conserver la seule tension de son exigence. Et l'artiste de préférer ainsi à la minutie des détails l'élan d'une incurvation. Sur le papier, elle ajoute autant qu'elle retranche, entremêlant les pleins et les vides. Ce passage du charbon noir à la feuille blanche crée un rythme qui retranscrit la vigueur de la vie. Comme dans l'esthétique chinoise. Le philosophe et sinologue François Jullien remarque : « L'anatomie a fort peu intéressé les Chinois, elle reste très grossière : car ils prêtent moins d'attention à l'identité ainsi qu'à la spécificité des composants morphologiques organes, muscles, tendons, ligaments, etc. qu'à la qualité des échanges qui s'opèrent entre le "dehors" et le "dedans" et assurent ainsi au corps entier sa vitalité. C'est pourquoi ne fait pas problème, à leurs yeux, que le corps dévêtu soit figuré sommairement comme un sac : celui-ci est un

réceptacle percé de trous ; mais comme tel, il est le contenant d'énergies infiniment subtiles, dont il importe de suivre la diffusion ⁽²⁾. »

Le style de Dolores Aguilera a aussi à voir avec une conception du corps qui regarde du côté de la fluidité et des échanges entre intérieur et extérieur. Le corps n'est pas chez elle enserré. Il s'altère pour mieux saisir sa forme qui n'est jamais arrêtée. Car à chaque fois, le dessin est une ébauche ou plutôt un raccourci qui tente de conserver toute la potentialité de la figure. Dolores Aguilera rend compte alors de l'émergence du corps en tant que forme. Il advient ou naît - plus qu'il n'est. Et l'ensemble des 9999 dessins signifie ce continuuel recommencement.

*

Dans notre tradition occidentale, une telle réduction des moyens plastiques pour un motif unique comme le corps engage inévitablement l'interprétation du côté de l'essence. Le nu serait la métaphore ou le symbole de l'Être. Il désignerait cette présence absolue que les artistes ont de tout temps voulu atteindre. Or, c'est là l'une des réticences que je connais face au travail de Dolores Aguilera. Nous en avons parlé à plusieurs reprises. Personnellement, je suis réfractaire pour l'art à cette dimension ontologique qui selon moi est une manière de légitimer une œuvre singulière en lui supposant *a priori* un caractère général - si ce n'est naturel. Je suis plus porté vers le doute et le scepticisme. Il me semble que les incertitudes sont toujours plus riches pour la création plastique que les vérités, surtout lorsque ces dernières se voudraient ultimes. Dolores Aguilera rectifie au cours d'une conversation : pas l'essence, mais l'existence. Elle écrit d'ailleurs : « tout est pressentiment, errance et inquiétude avant de prendre forme. À celui qui aura l'audace de se figer sera donnée la grâce d'exister. »

Est-ce que cet aphorisme ne remet pas en cause ma lecture sur le mouvement et la visibilité du processus de création ? Non, je ne crois pas dans la mesure où l'inquiétude et l'incertitude dont il est question se lisent aussi dans la reprise inexorable du fusain face au corps. Il se trouve que cette reprise obsessionnelle est également *la forme* du projet de Dolores Aguilera. Et que l'urgence sensible dans chacun de ses dessins ne s'est pas annulée en raison de l'accroissement du corpus. Elle a été conservée et participe pleinement à l'élaboration de l'œuvre. Je n'évoquerai pas alors un *dépassement* de l'inquiétude ou de l'intranquillité au profit de la forme. Mais plutôt son déplacement - ce terme impliquant le retrait de toute transcendance, de toute supériorité soi-disant universelle.

Une seconde réticence est suscitée par ce que je comprends dans CUERPO999+999DESSINS comme un effacement de la dimension sociale et historique de l'existence au profit d'une certaine permanence. Ces corps ne seraient-ils pas, en effet, le signe d'une éternité que l'être humain s'ingénie encore à espérer, alors que la production accélérée d'objets et de pensées paraît éloigner chaque jour un peu plus cette possibilité de durer ? Initialement, le projet de Dolores Aguilera venait réitérer selon moi une espérance qui ne tient pas compte de l'évolution de nos sociétés. Mais son approche, qui engage le temps dans une dimension non linéaire et non cumulative, est une véritable stratégie de création. Une manière de se donner une autonomie certaine face aux références du passé, de ne pas plier sous le poids des grands personnages historiques ayant fait appel au fusain et que la culture désigne aujourd'hui avec facilité comme des génies.

La démarche de Dolores Aguilera fait écho à la notion de l'éternel retour définie par Nietzsche : « Le *renouvellement* perpétuel suppose que la force grandisse d'elle-même par un libre choix, qu'elle ait non seulement l'intention, mais les moyens de *se garder* de toute répétition, de toute rechute dans une forme ancienne, donc qu'elle puisse à tout instant contrôler chacun de ses mouvements pour éviter cette répétition - ou encore qu'elle soit *incapable* de revenir à la même position ⁽³⁾. »

*

Trop souvent, la critique d'art se réduit au dithyrambe. La louange pompeuse cherche à donner la certitude que les œuvres étudiées s'inscrivent dans le registre de la haute création esthétique comprise

encore comme un synonyme de beauté. De ce point de vue, l'art serait toujours dépositaire d'une forme d'excellence : il serait le dernier rempart contre le nivellement apparu au XIXe siècle avec la révolution industrielle. Cette fable humaniste s'appuie généralement sur le présupposé d'un sens commun permettant *in fine* de juger les productions dans la perspective d'une sélection porteuse d'universalité. Seulement, la grandiloquence d'un tel idéal doit négocier, concrètement, avec la prolifération exponentielle des œuvres et l'abandon de critères objectifs de qualité au profit d'une dissémination et d'une fragmentation de la création plastique difficile à penser.

Face à cette situation de "démocratisation" paradoxale qui correspond à une vraie mutation anthropologique, certains ont été tentés de n'y voir qu'une forme de décomposition de la culture à l'ère des mass médias. Déjà, en 1983, Jean Clair écrivait au sujet des deux décennies qui avaient précédé : « Nivellement. Monotonie. Plongée dans l'indifférencié. La création sembla succomber elle aussi au grand vertige des théories égalitaires. Reflux morose. Un seul regard devait permettre d'embrasser tous les phénomènes de l'art. Un art un, pour tous, par tous. La grande abolition des différences : tournoiement monotone des formules dont on a depuis longtemps oublié le sens ⁽⁴⁾. » Le chapitre avait pour titre : Le retour au dessin. Il laissait entendre que cette technique avait donné l'occasion à certains artistes de s'opposer à la décadence de l'époque et de renouer avec la grande tradition. Dans le prolongement de la Renaissance italienne, le *disegno* était perçu comme un mode de contestation du devenir mécanique des sociétés contemporaines. Éloge de la sensation, de la *physis*, pour mieux dénigrer avec facilité le mouvement engagé à travers la modernisation technologique.

De prime abord, les dessins de Dolores Aguilera pourraient être inscrits dans ce qu'il faut bien appeler une forme de réaction. Un regard rapide donnerait prise à ce type d'interprétation qui tente d'établir une ligne de partage entre les productions industrielles sans valeur et un art tirant sa noblesse d'une relation directe avec la nature. Reste que son travail pose de trop nombreuses questions et qu'il n'est donc pas possible de le restreindre à cette approche par trop stéréotypée. Il ne se nourrit d'aucune nostalgie.

Dolores Aguilera a choisi délibérément des contraintes. Elle s'est imposée des règles de création très étroites dans le but d'effacer sa subjectivité et pouvoir approcher quelque chose qui serait l'œuvre dans son individualité. Une façon d'être dans le néant - riche de toutes les virtualités - pour en extraire une création des plus exigeantes... Que CUERPO9000+999DESSINS ait suscité chez moi des interrogations n'était pas à éluder au profit d'un acquiescement conformiste. C'est là la meilleure invitation que j'ai trouvée pour inciter le spectateur à s'y confronter. Car l'art doit demeurer une expérience qui met en crise nos convictions.

Fabien Danesi, juillet 2008

Docteur en histoire de l'art, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome-Villa Médicis, Fabien Danesi est maître de conférences à l'Université de Picardie Jules Verne.

1 Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 69

2 François Jullien, *De l'essence ou du nu*, Paris, Seuil, 2000, p. 74.

3 Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance*. Tome 1, Paris, Gallimard, 1995, p. 335

4 Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1983, p. 131