

L'hystérie des hystériques : Feliza Bursztyn, une Colombienne étant passée par Paris pendant les années 1950*

Adriana Pena Mejia

Le présent article vise à déterminer en quoi son séjour à Paris dans les années 1950 le séjour à Paris, réalisé dans les années 1950 a encouragé l'artiste colombienne Feliza Bursztyn à travailler des thématiques et des techniques inédites sur la scène artistique colombienne tout en explorant parallèlement son identité féminine. Ayant comme point de départ l'érotisme et la dérision, les travaux de Feliza Bursztyn convergent tous vers une préoccupation permanente pour la préservation de son individualité. Le Paris d'après-guerre fut pour elle un lieu de découverte plastique grâce auquel elle put affirmer progressivement sa personnalité féminine et artistique. En prenant comme cas d'étude la série des *Histéricas* (1968, Banque de la République de Colombie) (ill. 1-2), nous analyserons comment Bursztyn déconstruit l'imaginaire collectif autour des « femmes hystériques » en interrogeant le discours historique qui nourrit cette idée et en mettant l'accent sur le rôle de l'érotisme dans cette déconstruction. Confrontant les *Histéricas* (1968) avec les *Copulatrices* (1965) de Tinguely, nous nous pencherons ensuite sur le positionnement de Bursztyn face à la modernité et son intérêt à questionner les stéréotypes assignés aux femmes artistes. L'intérêt des *Histéricas* (1968) provient en outre de leur capacité à saisir l'atmosphère d'une période durant laquelle une certaine hystérie s'empara de la population colombienne qui cherchait à tout prix à imiter les sociétés des pays développés, et ce en dépit de la violence aiguë dont elle était victime ¹. À la différence de la Colombie qui subissait une dictature militaire et des confrontations violentes entre l'État et les groupes

* Ce texte est une version actualisée de mon article « Historia de la escultura moderna y de los viajes culturales de artistas colombianos a París después de 1945 », dans *Historia Crítica* 58, 2015, p. 139-154.

1 Héctor González, « Todo parece ser histeria colectiva », dans *El Tiempo*, Bogota, 9 octobre 1972, p. 1B.

guérilleros, la France, où Bursztyn a séjourné, connaissait une explosion économique grâce à laquelle l'augmentation du niveau de vie changeait rapidement le quotidien des citoyens.

Omniprésent dans notre quotidien et utilisé démesurément par les académiciens, le terme « identité » est porteur d'une grande ambiguïté qui brouille sa compréhension. Depuis les années 1980 avec l'effervescence des domaines transdisciplinaires (« *Women's Studies* », « *Subaltern Studies* », « *Men's Studies* », « *Genre Studies* ») et la popularisation des théories postcoloniales, ce terme a fait l'objet d'innombrables travaux parmi lesquels ceux de Homi Bhabha, Judith Butler ou Stuart Hall, pour n'en citer que quelques exemples². L'étude des identités dans leurs différences – économiques, culturelles, politiques, sexuelles, générationnelles et historiques – est impérative pour comprendre que le positionnement de chaque individu est à l'origine d'une quantité de possibilités naissant de contextes particuliers³. Dans son article *Under Western Eyes*⁴, Talpade Mohanty étudie l'identité féminine dans sa complexité et son hétérogénéité en mettant en question les écrits féministes occidentaux qui conçoivent la femme du « tiers-monde »⁵ comme un sujet pauvre, misérable, illettré et soumis. Pour Talpade, il est donc nécessaire de redéfinir et reformuler les processus d'homogénéisation qui réduisent l'expérience des femmes du « tiers-monde » en acceptant tout de même leurs spécificités.

D'après Grossberg, les identités pleinement constituées sont relationnelles et incomplètes car elles sont constamment en cours de définition. Un processus qui se construit à partir de la négation d'un Autre⁶. Les pratiques de différenciation et d'autoformation des identités contredisent la légitimité de la domination hiérarchique mettant en place des modalités variées de résistance. Dans le cas de Bursztyn, cette résistance s'est matérialisée dans les choix de matériaux et de thématiques. Faire référence à cette exploration identitaire permet donc d'interroger le positionnement de Bursztyn en tant que femme et sculptrice vivant dans un pays violent, pauvre, religieux et conservateur. Comment se fait-il que ses

2 Eduardo Restrepo, « Identidades : Planteamiento teóricos y sugerencias para su estudio », dans *Colombia Jangwa Pana* 5, 2007, p. 24–35.

3 Arturo Escobar, *Más allá del Tercer Mundo : Globalización y Diferencia*, Bogota 2005, chapitre 8.

4 Chandra Talpade Mohanty, « Under Western Eyes : Feminist scholarship and Colonial Discourses », dans Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo, Lourdes Torres (éd.), *Third World Women and the Politics of Feminism*, Bloomington (Indiana) 1991, p. 51–74.

5 Consciente de la complexité du terme « tiers-monde » et du fait qu'il n'est généralement plus employé aujourd'hui, j'ai malgré tout fait le choix de l'utiliser en raison de sa présence dans le discours de l'époque. Des artistes et des critiques d'art l'ont couramment utilisé dans les années 1960 et 1970 pour faire référence à la condition subordonnée de l'art colombien à l'égard des expressions artistes nord-américaines et européennes.

6 Lawrence Grossberg, « Identidad y los estudios culturales : ¿ no hay nada más que eso? », dans Stuart Hall et Paul DuGay (éd.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires 2003, p. 153–154.

choix plastiques subvertissent le rôle socialement attendu d'une femme artiste? Peut-on trouver un engagement éthique dans ses œuvres? Est-il possible de définir les moments jouant un rôle essentiel dans sa recherche identitaire? Dans un pays où des dynamiques sociales conservatrices régissaient encore la vie d'une grande majorité de Colombiens, comment le public a-t-il réagi à ses œuvres érotiques? Peut-on articuler



1 Feliza Bursztyn, *Histérica*, 1968, métal inoxydable, 57 × 78 × 51 cm, Bogotá, Collection d'Art Banco de la República de Colombia

son affirmation identitaire avec la naissance d'une nouvelle conscience féminine nourrie par les apports des mouvements féministes nationaux et étrangers? Au moment où le monde artistique se positionnait face à une nouvelle réorganisation politique advenue après la Seconde Guerre mondiale, comment situer l'œuvre d'une femme artiste colombienne d'origine juive dans le panorama artistique international?

Pour déconstruire l'idée de la femme hystérique

Née en 1933 au sein d'une famille juive conservatrice qui avait fui la Pologne à cause de l'invasion nazie, Feliza Bursztyn étudie la peinture à New York où elle se marie et devient mère de trois filles. Ne partageant pas les mêmes intérêts que son mari, Bursztyn divorce et abandonne ses filles pour partir à Paris en 1952 où elle s'inscrit à l'Académie de la Grande Chaumière et suit les cours d'Ossip Zadkine. Bursztyn arrive dans une France reconstruite et moderne, dotée d'une importante

industrie métallurgique et chimique. Pour la première fois, l'Hexagone connaît une période de croissance régulière et rapide permettant de profiter au maximum de la main-d'œuvre nécessaire à l'essor de l'industrie du bâtiment. Cette richesse transforme le quotidien des Français dont le confort domestique et le modèle de vie américain deviennent la norme, comme en témoigne le film *Mon oncle* de Jacques Tati. Malgré l'hostilité de sa famille face à son divorce, Bursztyn décide de devenir sculptrice et de vivre une vie hors du commun⁷. Dans le Paris d'après-guerre, elle rencontre le poète colombien Jorge Gaitán Durán qui jouera un rôle déterminant pour sa carrière artistique⁸. À ce moment-là, Durán dirigeait la revue culturelle *Mito* dans laquelle étaient publiés des textes du Marquis de Sade, de Georg Lukács, de Georges Bataille, d'Herbert Marcuse, d'Octavio Paz et de Gabriel Garcia Márquez. Publiant des



2 Feliza Bursztyn, Sans titre (série *Históricas*), 1968, assemblage de métaux trouvés et bronze soudés, 49,5 × 32 × 20,5 cm, Bogotá, Collection d'Art Banco de la República de Colombia

7 Sandra Gabriela Numpaque, *Una mirada fragmentaria en la obra de Feliza*, mémoire de master, Universidad Nacional de Colombia, Bogota 2005, p. 21.

8 Juan Gustavo Cobo Borda, «Entrevista trunca con Feliza Bursztyn», dans *Cromos*, Bogota, 8 mars 1983.



3 Feliza Bursztyn dans son atelier, 1970, photographie de Hernán Díaz, Archivo fotográfico de Hernán Díaz, Bogota, Biblioteca Luis Ángel Arango

auteurs étrangers et nationaux considérés « hérétiques », *Mito* luttait à la fois contre la censure imposée par le dictateur Rojas Pinilla et le monopole que l'Église Catholique exerçait depuis des années sur la plupart des publications⁹.

En 1957, pour la deuxième fois, Bursztyn retourne à Paris où elle se trouvant immergée dans une atmosphère agitée à cause de la peur occasionnée par les constants essais nucléaires et de la réorganisation bipolaire que le monde expérimentait à cette époque. Dans la ville lumière, elle rencontre aussi de nombreux artistes latino-américains tels que Jésus Rafael Soto, Julio Le Parc, Roberto Matta, Horacio Garcia-Rossi, Marta Boto, parmi tant d'autres. Deux ans après, Bursztyn rentre définitivement en Colombie et réalise des figures humaines en plâtre similaires à celles de Giacometti. Cependant, l'absence d'ateliers de fonderie à Bogota, les limitations techniques et sa rencontre avec le Français César Baldaccini, qui travaillait à cette époque avec de la ferraille soudée à l'arc, incite la sculptrice à explorer des matériaux non conventionnels tels que pièces de voitures, éléments de machines à écrire et outils de construction¹⁰. C'est grâce à cette rencontre que la Colombienne commence à utiliser la ferraille comme matériau principal pour ses sculptures comme

9 Voir Olga Yanet Acuña Rodríguez, « Censura de prensa en Colombia, 1949–1957 », dans *Historia Caribe* VIII/23, 2014, p. 241–267.

10 Camilo Leyva Espinel, « Un montón de chatarra », dans *Nota al Pie*, mémoire de master, Universidad de los Andes, Bogota 2008, p. 76.

le montre sa série *Chatarras*. À Bogota, Bursztyn fréquentait les ateliers de mécaniciens pour récupérer des morceaux de fer, de tournevis, d'anneaux de cuivre, de lames d'acier et de nombreuses pièces de rechange pour réaliser ses sculptures. Triés et sélectionnés par elle-même, ces éléments étaient soumis à différentes opérations tels que le découpage, la réduction, l'écrasement, le frottage et le laminage pour être finalement soudés dans sa maison-atelier¹¹ (ill. 3).

Histéricas (1968) (ill. 1 et 2) est une série de sculptures en acier, animées par un moteur de tourne-disque qui produit des mouvements ondulants et des bruits dérangeants. Présentée pour la première fois au musée d'Art moderne de Bogotá en 1968, cette série possède plusieurs registres de lecture¹². Le nom de la série fait référence à une maladie traditionnellement liée à l'utérus et aux troubles sexuels. Selon les registres égyptiens et grecs, les femmes atteintes par cette maladie souffrent du déplacement de leur utérus générant par la suite des troubles physiques et mentaux¹³. Le Dictionnaire de l'Académie française définit l'hystérie comme une « maladie chronique particulière aux femmes : elle est due à l'extrême sensibilité du système nerveux, et se manifeste par des convulsions générales, plus ou moins fréquentes, accompagnées de suffocation et d'une perte presque complète de connaissance »¹⁴. Au début du XIX^e siècle, elle était attachée exclusivement au corps féminin et certains médecins supposaient que les remèdes les plus efficaces étaient le mariage et la pratique régulière de relations sexuelles. Au milieu de ce siècle, cette maladie commence à avoir une connotation négative provenant de la croyance selon laquelle elle était à l'origine d'excès sexuels pervers. Avec Charcot, à la fin du XIX^e siècle, l'hystérie n'est plus exclusivement liée à la femme et devient une pathologie neurologique touchant aussi les hommes¹⁵. Sigmund Freud et Josef Breuer constatent par la suite l'existence d'une névrose hystérique infantile qui provoque des conflits identitaires et sexuels.

Les *Histéricas* de Bursztyn bougent violemment et produisent un bruit insupportable lorsqu'elles reçoivent un choc électrique. En mouvement, les bandes d'acier qui les constituent s'entrechoquent, générant des confrontations hasardeuses et des bruits stridents. Les *Histéricas* font également référence à une sensualité maligne car les formes sinueuses

11 Ibid., p. 32.

12 Miguel González, « Análisis de la obra de Feliza Bursztyn », *El País*, Cali, 25 septembre 1974, s.p.

13 Matias Marchant, « Apuntes sobre la Histeria », dans *Revista de Psicología de la Universidad de Chile* 9/1, 2000, p. 236.

14 Dictionnaire de l'Académie française, Paris, [dernier accès 9.07.2017]. URL : <http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=hyst%E9rie&headword=&docyear=ALL&dicoid=ALL&articletype=1>.

15 Sadi Lakhdari, « Hypnose, hystérie, extase : de Charcot à Freud », dans *Savoirs et clinique* 1/8, 2007, p. 201–209.

et enveloppantes que ses bandes produisent rappellent les danseuses contorsionnistes. Les *Histéricas* se présentent sous des mouvements frénétiques accompagnés de cris douloureux; s'entrelaçant sans cesse, elles semblent s'adonner à un jeu qui peu à peu exaspère les spectateurs. Avec cette série, Bursztyn évoque le comportement humain car ses œuvres renvoient aux attitudes, postures, gestes contrôlés et arbitraires que les individus effectuent quotidiennement¹⁶. Les mouvements enragés et les bruits exacerbés de ses sculptures rappellent les crises des femmes hystériques que Charcot dessinait ou capturait avec son appareil photo à l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière à Paris¹⁷. Bien que les *Histéricas* de Bursztyn ne représentent pas explicitement un corps humain, leur forme verticale (corps), la présence de bandes en acier (bras), de suspension de voiture (tête), d'un piédestal (pieds) et d'un moteur ont été choisis à l'image du corps humain (ill. 2).

Les corps de femmes hospitalisées à la Pitié-Salpêtrière ont servi à de nombreuses études offrant à la médecine une occasion « d'avancer » sur la question de l'hystérie mais réduisant la femme à un simple objet d'étude scientifique. Même si les hommes pouvaient également souffrir de névroses, l'hystérie restait généralement rattachée aux femmes. Le mot dénote habituellement l'état de ces « femmes névrosées dont les conflits psychiques s'expriment par des symptômes corporels divers tels que des crises, des paralysies ou des contractures¹⁸ ». Des manifestations que les *Histéricas* de Bursztyn réalisent dès qu'on les branche, et que l'artiste souligne pour critiquer l'idée selon laquelle les femmes libérées souffriraient de cette pathologie. Les sculptures de la Colombienne entrent en outre dans le jeu de la contradiction. Les *Histéricas* bougent grâce à l'agencement du moteur mis sous tension électrique tandis que l'être humain vit grâce à l'oxygène drainé par les poumons; des métaphores que la sculptrice utilise pour faire référence au mécanisme du corps humain. Débranchées, les *Histéricas* restent au sol comme des formes harmonieuses mais impotentes, en attente d'une alimentation. Le moteur (les poumons) et l'électricité (l'oxygène ou le sang) deviennent ainsi des éléments indispensables pour que les *Histéricas* renaissent constamment¹⁹. N'oublions cependant pas que la main humaine joue un rôle essentiel dans l'existence des *Histéricas* car c'est elle qui les branche. Plus que la main, c'est la volonté de l'humain qui

16 Marta Traba, « Feliza Bursztyn », dans *Eco : revista de la cultura de occidente* 267, janvier 1984, p. 248.

17 Pour une analyse détaillée sur l'hystérie et ses représentations visuelles voir Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1982.

18 Monique Sicard, « La femme hystérique : émergence d'une représentation », dans *Communication et langages* 127, 2001, Dossier : *Le corps saisi par l'image*, p. 35-49, ici p. 36.

19 Traba, 1984 (note 16), p. 248.

décide du moment de leur fonctionnement. Avec ce geste de domination, Burzstyn critique la soumission à la technologie et par extension à la vie moderne. Certaines pièces des *Histéricas* se déchiraient au fur et à mesure qu'elles contorsionnaient leur corps, ce qui correspondait à l'intermittence avec laquelle le développement économique s'était établi en Colombie dans les années 1960, période durant laquelle le pays connaissait une importante transformation marquée par le passage d'une production agricole à une économie industrielle²⁰. Tandis qu'en France les années 1960 connaissaient une importante croissance économique, en Colombie, au contraire, la croissance stagnait faute de réformes économiques, malgré les dollars injectés par le gouvernement américain.

La vibration produite par les bandes magnétiques des *Histéricas*, les mouvements ondulés que ces dernières formaient lorsqu'elles recevaient la charge électrique, les effets lumineux et la limitation de l'espace contribuèrent à créer des illusions d'optique inédites dans l'art colombien. Le croisement de ces éléments (mouvement, son et lumière) les a rapprochées du domaine de l'art cinétique. Leur volupté et leurs mouvements capricieux font par ailleurs écho à la dimension sexuelle fréquemment attribuée à la femme hystérique. La visibilité de cette pathologie renferme cependant un secret qui nous fait penser aux dichotomies de la condition humaine comme par exemple celle de la séduction et du rejet. Cette contradiction est présente dans les *Histéricas* de Burzstyn à travers le charme que provoque l'étincellement de leurs bandes métalliques (séduction) et la distance générée par leurs mouvements arbitraires (rejet). Leur érotisme se manifeste encore une fois quand elles commencent à vibrer comme si elles dansaient une ronde dionysiaque. En imitant les Bacchantes, les *Histéricas* séduisent le spectateur par leurs mouvements lascifs et compulsifs. À l'image de ces femmes fatales qui, comme Salomé la danseuse biblique, fascinent les hommes et choquent les femmes. Les corps des *Histéricas*, une fois connectés, «passent du calme à l'agitation, ils sont à la fois malléables et rebelles, oscillant toujours autour de deux pôles : la femme mauvaise et la femme idéalisée²¹». La danse réalisée par les *Histéricas* quand l'électricité passe à travers leurs corps métallisés est aussi une décharge émotionnelle libératrice rappelant les danses de possession que certaines cultures afro-colombiennes pratiquent en hommage à leurs dieux.

20 Gina McDaniel Tarver, «The Art of Feliza Burzstyn : Confronting Cultural Hegemony», dans *Artelogie* 5, 2013, URL : <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article273> [lien valide juin 2017].

21 Jacqueline Carroy-Thirand, «Figure de femmes hystériques dans la psychiatrie française au dix-neuvième siècle», dans *Psychanalyse à l'université* 5/19, 1980, p. 499–515, ici p. 507 ; cité dans Barbara Merlo, «De l'esthétisation de l'hystérie à sa mise en scène contemporaine : persistance du corps spectaculaire», dans *Revue Ad Hoc* 1, «Le Spectaculaire», 2012, URL : <http://www.cellam.fr/wp-content/uploads/2012/07/SpectaculaireMERLORévisé.pdf> [dernier accès 09.07.2017].



4 Feliza Bursztyn, *Ferraille*, 1973,
ferraille et métaux soldés,
140 × 63 × 119 cm, Bogotá,
Collection d'Art Banco de
la República de Colombia

Face à l'hystérie moderne

La sculptrice n'est pas la seule à avoir perçu l'impact de la transition économique; la plupart des jeunes artistes colombiens l'ont aussi ressenti, comme en témoignent les premiers dessins d'Oscar Muñoz dont *Inquilinato* (1976, Banque de la République de Colombie). La violence qu'exerce Bursztyn dans les *Histéricas* n'est pas une violence figurée, tout au contraire : c'est une violence symbolique qui commence par le choix des matériaux, passe par le geste de la soudure et s'achève par la volonté de dominer l'existence (éphémère) des sculptures. Il existe dans ces trois étapes (sélection de matériaux industriels, assemblage des fragments et autorité de commandement) un geste de violence et de subversion à travers lequel Bursztyn affirme son identité féminine tout en légitimant son travail de sculptrice. En utilisant des outils de mécaniciens pour

construire ses *Histéricas*, en s'habillant comme un ouvrier²² et en déclarant publiquement que « nous habitons dans un pays de machistes où être une sculptrice est très difficile²³ », Bursztyn dénonce et inverse les codes moraux sous-tendant le système patriarcal colombien. À la différence des sculpteurs Edgar Negret et Eduardo Ramírez Villamizar – qui luttèrent pour consolider la sculpture moderne –, Bursztyn a dû faire face à la complexité du statut de sculptrice dans un pays où les femmes étaient communément associées à la peinture et à la céramique²⁴. Ignorant les critiques et assumant son rôle d'ouvrière, elle déconstruit depuis l'intérieur du domaine de l'art l'idée selon laquelle les femmes artistes doivent se consacrer entièrement aux natures mortes et aux portraits. De plus, le positionnement radical de Bursztyn lui a valu de virulentes critiques qui rappellent celles envers les féministes des années 1970 jugées comme des hystériques. Elaine Showalter explique que malgré l'association péjorative entre féminisme et hystérie, cette dernière n'a plus été conçue depuis les années 1970 comme une pathologie sexuelle mais plutôt comme une stratégie féministe ambitionnant de déstabiliser l'ordre patriarcal. Les féministes d'alors se sont servies du vieux discours médical sur l'hystérie pour redéfinir la sexualité féminine, celle-ci étant considérée depuis des siècles comme une défaillance naturelle, en lui attribuant ainsi un poids politique de contestation²⁵.

Bien que Bursztyn ait été soutenue par la critique d'art Marta Traba qui qualifiait son œuvre d'avant-gardiste par son utilisation de matériaux industriels et par l'accent mis sur le mouvement et sur le son²⁶, son œuvre n'a pas été bien accueillie par le public colombien qui ne comprenait pas son choix de matériaux « ignobles »²⁷. Traba reliait les *Histéricas* de Bursztyn aux *Copultrices* de Tinguely (1965) car les deux séries d'œuvres illustraient des comportements humains à travers l'imitation de gestes et d'attitudes faisant abstraction du temps et de l'espace²⁸. Toutes deux sont en effet les héritières d'une longue tradition qui commence avec les automates du XVIII^e siècle, les robots humanoïdes que Georges Méliès avait conçus pour son film *Coppelia : la poupée animée* (1900), les dessins mécaniques de Picabia (1915–1916), les androïdes

22 Feliza Bursztyn, « Soy una obrera y soldadora », dans *Cromos* n° 812, Bogota, 6 novembre 1974.

23 Maritza Uribe de Urdinola, « En un país de machistas, ¡hágase la loca! », dans *El Tiempo : Revista Carrusel*, Bogota, 30 novembre 1979, p. 15.

24 Álvaro Barrios, « Conversación con Alonso Garcés sobre Feliza Bursztyn », dans id., *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, Bogota 1999, p. 55.

25 Elaine Showalter, « Hysteria, Feminism and Gender », dans Sander Gilman et al. (éd.), *Hysteria Beyond Freud*, Berkeley 1993, p. 333–334.

26 Marta Traba, « Feliza Bursztyn : hizo la vanguardia a su pesar y sin proponérselo », dans *Suplemento Cultural de El Pueblo*, Cali, 20 mars 1977, p. 2–3.

27 Germán Rubiano Caballero, « Feliza Bursztyn escultora », dans *Escala* n° 1, Bogota, 1986, p. 4.

28 Germán Rubiano Caballero, *Escultura colombiana del siglo XX*, Bogota 1983, p. 138.

de science-fiction comme celui de *Le Jour où la Terre s'arrêta* (1951) ou encore la réflexion autour de la technologie et de l'intelligence artificielle que Stanley Kubrick a mise en place dans *2001 : L'Odyssée de l'espace* (1968). Les points communs entre les *Histéricas* de Bursztyn et les *Copulatrices* de Tinguely confluent dans l'envie de faire rire le spectateur en caricaturant les gestes et les attitudes humaines. Tous deux ont voulu faire des « parodies grimaçantes de la réalité à travers le mime²⁹ » en obligeant leurs sculptures à se comporter comme des acteurs de théâtre.

Leur nature est pourtant différente. Alors que les matériaux des sculptures-machines de Tinguely proviennent d'un contexte industrialisé où la culture de consommation était en pleine ébullition, ceux de la Colombienne émanent d'un pays du tiers-monde où les matériaux ne sont pas produits sur place mais sont achetés à des pays industrialisés. Tandis que les œuvres de Tinguely font référence à l'abondance et la richesse que la France expérimente après-guerre, celles de Bursztyn évoquent la précarité et l'impact que la modernité a eu sur les pays latino-américains, ceux-ci n'étant pas parvenus à gérer la vitesse du développement³⁰. Si les *Copulatrices* ont reçu les compliments du public français, les *Histéricas* n'ont pas été saluées par le public colombien, trop habitué à des sculptures en bronze, en marbre ou en bois³¹. D'après la critique d'art Marta Traba, la gesticulation arbitraire et les bruits grinçants des œuvres de Bursztyn s'opposaient aux discours historiques, politiques et littéraires travaillés généralement par les sculpteurs des générations précédentes³². La méfiance du public envers l'œuvre de Bursztyn s'est probablement accentuée quand elle travaillait avec des outils et des matériaux utilisés normalement par des hommes, et tout particulièrement par des mécaniciens.

Conclusion

Pour conclure, les séjours parisiens de Bursztyn dans les années 1950 furent une expérience révélatrice pour deux raisons principales. D'une part, pour sa rencontre avec Jorge Gaitán Durán, qui l'a encouragée à devenir sculptrice, et d'autre part, pour celle de César Baldaccini, qui l'a initiée à l'utilisation de matériaux industriels et de la ferraille. Son séjour dans le Paris d'après-guerre lui a permis également de réfléchir à l'importance du contexte dans lequel l'œuvre est produite. Le sous-dé-

29 Anaïs Rolez, *La Métaphysique dans la sculpture de Jean Tinguely : mécanique, contradiction et métamorphose comme principes générateurs*, thèse inédite, Université de Rennes 2, 2015, p. 118.

30 Escobar, 2005 (note 3), p. 152-157.

31 Galaor Carbonell, « Las histéricas de Feliza Bursztyn » dans *El Tiempo*, 10 mars 1968, s.p.

32 Marta Traba, *Feliza Bursztyn*, s.d.; Archive verticale de la Bibliothèque Luis Angel Arango, Bogota.

veloppement a été à la fois bénéfique et néfaste pour la sculptrice qui, malgré l'originalité de son travail, fut accusée à plusieurs reprises de plagiat³³. Bursztyn n'a pas été la seule à tirer profit de la condition sous-développée de la Colombie. Sa collègue Beatriz González a elle aussi su exploiter sa connaissance du goût populaire; conséquences de l'interaction croissante entre la culture populaire, la culture de masse et la culture des élites³⁴. Les œuvres de Bursztyn et de González sont les exemples parfaits de ce que Néstor García Canclini a conceptualisé comme « cultures hybrides », des sociétés dans lesquelles des notions diverses telles que le populaire, l'urbain, le moderne, le traditionnel et le massif s'articulent de manière à créer des expressions artistiques expansives et diversifiées³⁵.

Non seulement les *Histéricas* critiquent le traditionalisme colombien appuyé sur un cadre religieux fortement lié au système politique, mais elles déconstruisent aussi « visuellement » des discours historiques et des croyances ancrées dans l'imaginaire collectif colombien et par extension latino-américain. D'un côté, en endossant le rôle d'ouvrière et en utilisant des matériaux industriels, Bursztyn subvertit l'idée selon laquelle la femme artiste ne doit se consacrer qu'à la peinture à l'huile et à la céramique. De l'autre, en s'appropriant le discours médical sur les femmes hystériques qui a traversé l'histoire de l'Humanité, l'artiste remet en question cette croyance pour interroger le rôle et la représentation de la femme dans la société. Avec les *Histéricas*, Bursztyn se présente comme la première en Colombie à avoir travaillé à la fois le mouvement, le son et la lumière, ce qui en fait la pionnière de l'art cinétique national. Grâce à l'interrelation de ces éléments, les corps de métal des *Histéricas* sollicitent tous les sens du spectateur qui s'identifie à elles, lorsqu'une fois branchées elles se mettent en mouvement. Les moyens dérisoires avec lesquels Bursztyn a réalisé ses *Histéricas* déconstruisent de surcroît l'image que nous avons des femmes hystériques : elles ne sont plus affligées ou tourmentées, au contraire, elles se moquent de nous en mettant à mal le discours médical masculin qui les a définies tout au long des siècles.

33 En 1974, les critiques d'art Alvaro Medina et Marta Traba deviennent les protagonistes d'un débat artistique dans lequel Medina accusait Bursztyn d'avoir copié les *Lits* de l'Américaine Irene Krugman. Traba, au contraire, défendait l'œuvre de la Colombienne en soulignant les différences formelles et en indiquant la date exacte de la réalisation des *Lits* de Bursztyn. Voir Álvaro Medina, « ¿Feliza Krugman o Irene Bursztyn? », dans *Vanguardia Liberal*, Bucaramanga, 2 juin 1974, p. 4-5 ; et Marta Traba, « Bursztyn, por encima de toda sospecha », [1974], Archives : International Center for the Arts of the Americas (ICAA), Texas-États-Unis, Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art.

34 Voir Marta Calderón (éd), *Beatriz González : una pintora de provincia*, Bogota 1988.

35 Voir Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Barcelona 2001.