Sonogrammes pour l'humanité : avec des ondes lumineuses-sonores principalement nocturnes, elle porte (*carries*). Notes sur le travail de résonance de Bracha L. Ettinger

CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV

Halala – Angel of Carriance, 2013/2020-2022
Encre de Chine, pigment photocopique et cendres sur papier
Collection privée
26 × 35.7 cm

PORTER / CARRYING / CARRIANCE

Tout d'abord, ses œuvres sont relativement petites, qu'elles soient sur papier, sur papier marouflé sur toile ou, plus récemment, peintes directement sur toile. Elles sont comme les pages d'un carnet, d'un livre, ou parfois d'un grand livre ouvert. Elles ont la taille d'un visage[1] (du latin *videre*, *visus* : *voir*, *vu*), qui nous regarde en les regardant[2]. Elles sont le plus souvent verticales, en format portrait, et plus récemment carrées, comme un petit miroir au-dessus du lavabo dans une salle de bain, un miroir de la taille du visage qui regarde dedans, un « objet-partiel », pas un corps entier. Ce sont des espaces d'attente et plus encore – ce sont des espaces de soutien *(carriance)* : « La confiance après la fin de la confiance implique un espace-sujet-utérus, un espace-sujet-soutien prêt à révéler-percevoir des choses-sujet-matière par des formes légères[3]. »

Il y a un travail à faire en les regardant, en regardant avec elles.

Au cours de l'année écoulée, j'ai transporté l'une de ces œuvres sur papier dans mes bagages. Elle était enveloppée dans du papier blanc sans acide et placée entre deux morceaux de carton, eux-mêmes enveloppés dans du papier d'emballage brun scotché. J'attendais le bon moment pour ouvrir le paquet, sur un bureau. Je l'ai ouvert plusieurs fois, puis j'ai réemballé l'œuvre, encore et encore, à mesure que je changeais d'endroit, jusqu'à ce que je l'encadre enfin et je la transporte maintenant dans son petit cadre doré.

Précieuse, privée et surtout secrète, car elle a traversé silencieusement les frontières dans les deux sens, échappant à toutes les règles et à tous les règlements d'État concernant l'importation et l'exportation d'œuvres d'art, cette petite chose fonctionne comme un petit tableau de dévotion que l'on aurait pu commander à un artiste de la Renaissance et que l'on aurait emporté dans ses bagages en voyage, avec un ou deux livres imprimés, peut-être un livre d'heures, peut-être une Bible. Les livres étaient la toute dernière technologie mnémotechnique et prothétique à l'époque où l'impression a commencé. Ils fonctionnaient comme nos petits téléphones portables aujourd'hui. Le tableau de dévotion, cependant, aurait joué un autre rôle, non pas celui de la connectivité, de l'accessibilité aux données et de la fragmentation psychologique, mais plutôt celui d'une ancre, reliant le soi-disant « réel », le corporel et la vie quotidienne, au spirituel/cosmique. Il s'agissait d'un objet avec lequel on pouvait prier, méditer, accéder aux continents « subréels[4] », tout en se retirant et en s'installant.

Cet objet enchanté créé par Bracha, cette œuvre sur papier à appréhender visuellement et synesthésiquement (puisqu'elle affecte nos sens du toucher et de l'ouïe, et pas seulement la vision), incarne et transporte une partie de la subjectivité d'une personne, la sienne, comme un talisman. Et comme une image religieuse peut-être blasphématoire, elle est cette personne même – car de minuscules particules de son regard-toucher-

Halala – Angel of Carriance, 2013/2020–22
Indian ink and photocopic pigment and ashes on paper
Private collection

marque-pensée-sentiment sont enchevêtrées et se répercutent dans un monde de motifs et d'espace-temps plié. Elles planent *physiquement* à l'intérieur et autour d'elle, enchevêtrant des particules/ondes de lumière avec la peau, la rétine et les cônes de nos yeux, ne devenant ou n'émergeant en tant qu'œuvre d'art que dans cet échange du regard, ou moment du regard.

Une fois ouvert, le paquet contient une feuille de papier fabriquée à partir de journaux recyclés, sur laquelle figure une œuvre d'art dans le style caractéristique de Bracha jusqu'au milieu des années 2000 – des teintes pourpre-violet-rouge avec des lignes horizontales et verticales composées de minuscules points, avec des zones claires obtenues en combinant principalement des petits points blancs et des silhouettes fantomatiques partiellement esquissées, ou dessinées à l'encre noire avec un pigment qui semble se trouver derrière les points, dans ses recoins profonds. Parce que nous savons qu'ils sont là, des figures et des visages commencent à émerger, peut-être placés là intentionnellement par Bracha, mais ils pourraient aussi être le résultat de nos propres projections dans cet apparent magma abstrait. En d'autres termes, il y a une superposition de plusieurs états ou registres linguistiques – celui de la création d'images et de la figuration d'une part, celui d'un processus machinique fait de minuscules points blancs alignés rappelant la pixellisation d'un processus d'impression d'autre part, et même celui d'un flou abstrait obtenu par de minuscules gestes picturaux, en utilisant trois marques différentes, rouges, violettes et bleues, presque invisibles, qui effacent la texture originale du papier et recouvrent une partie du rouge qui apparaissait d'abord au premier plan. Il y a des lignes de mouvement rectilignes horizontales, mais aussi des lignes verticales noires, presque comme des marques de gravure, qui brouillent les points blancs, et certains points noirs semblent composer des mots ou du moins suggérer une écriture.

Si l'on regarde suffisamment longtemps l'œuvre sur papier, des mouvements hallucinatoires se produisent : de petites figures aux contours noirs s'effacent derrière les lignes blanches formées par les points, ou prennent la forme d'une écriture, et le champ visuel oscille entre la révélation d'autres contours plus grands de visages où les points blancs semblent être leurs yeux, et des figures encore plus larges aux bouches béantes ou de grandes formes vides qui autrefois étaient des yeux. Contrairement à la tendance optique qui consiste à stabiliser le regard sur une seule image à la fois, la superposition de différents états semble ici possible, et toutes les images possibles semblent coexister simultanément, ouvrant le champ de vision à un ensemble complexe d'images en constante transformation, certaines sûrement voulues par Bracha, d'autres pleinement projetées par le spectateur. L'absence de fixation de l'œuvre et ses transformations fluides ne tendent cependant pas vers l'ambiguïté visuelle, mais plutôt vers un monde de coexistence visuelle de figures, d'espaces et de temporalités précises qui « co-émergent ». Les états ne sont pas mélangés, ils restent eux-mêmes, tout en étant visuellement superposés.

C'est un monde où le mécanique et le machinal rencontrent l'humain et le pictural. Ici, ce qui semble être des restes de frottis et de marques résulte de sa technique – ce que Brian Massumi a appelé en 2001 le « *scanning* » dans son brillant essai « Painting : The Voice of the Grain[5] » où il explore le processus singulier qui consiste à partir de photocopies de photographies de membres de la famille et d'autres personnes en Europe à la fin des années 1930 et 1940 – juste avant, pendant ou juste après l'Holocauste. Massumi décrit sa technique qui consiste à interrompre la photocopieuse à mi-chemin du processus pour

extraire une image qui n'est pas encore scellée à la surface du papier, mais qui est encore chaude avec de la poussière noire à sa surface, et à travailler ensuite sur le même papier à demi imagé avec différents supports et techniques, pendant des années, parfois en le montant sur une toile ou en parallèle d'autres peintures parfois regroupées en séries thématiques :

> « Il est possible d'arrêter un photocopieur en cours de fonctionnement. Il suffit d'ouvrir sa porte. Si vous le faites au bon moment, vous pouvez attraper le toner avant qu'il n'ait pris. Il a encore le grain de sa poudre préemballée, mais la chaleur de la machine lui a déjà donné un certain pouvoir collant, en prévision de la thermofixation de la phase suivante de la copie. Lorsque vous retirez le papier de la machine, l'image se tache légèrement. Elle se brouille un peu. Les détails sont perdus. L'image a dégénéré. Mais elle n'a pas disparu. On pourrait plutôt dire qu'elle a été surprise en train d'apparaître, portant la dégénérescence comme une tache de naissance. [...] C'est de là que naît la peinture : une cohérence transitoire arrachée à la reproduction. L'artiste peint avec le grain. Elle "scanne" la toile, y superpose de la peinture à l'huile, la frotte puis la réapplique. La peinture a été soigneusement mélangée pour conserver un éclat et un degré de transparence. Parfois, du toner de photocopie a été mélangé à la peinture elle-même. [...] L'artiste procède une couleur à la fois, en brossant de façon ordonnée de droite à gauche ou de haut en bas, "comme une machine". [...] Le processus de *scanner* s'est fixé sur une surface : un "écran".[6] »

La rencontre entre le machinique et le sujet nécessite une fragilisation, et elle crée une « technologie du sentiment[7] », qui, selon Massumi, crée une forme d'art :

> « En tant que pratique du traumatisme, elle conduit en fin de compte (ou du point de vue de la surface ultime d'inscription) à un retour expansif et intensifié, collectif et subjectif. En ce sens, on pourrait dire que la peinture d'Ettinger affirme le traumatisme en même temps qu'elle affirme la communauté. Une telle affirmation ne peut être faite à la légère en ce qui concerne l'œuvre d'une artiste juive. En tant qu'Israélienne, le traumatisme communautaire sous l'ombre duquel Ettinger travaille est l'Holocauste. On dit souvent que tout s'est arrêté avec l'Holocauste : l'écriture, l'art, les sentiments, et surtout l'histoire. On rétorque tout aussi souvent que l'Holocauste produit un impératif historique, que la seule façon de l'accepter est de l'étudier dans ses moindres détails empiriques. Elle répond à l'impératif historicisant par une suspension "préhistorique" de l'empirique, et à la "fin" de l'histoire par un perpétuel recommencement.[8] »

La photocopieuse capture une image photographique déjà positive d'une personne, la fixe et la mémorise par sa répétition. L'art de Bracha est un art de la guérison, fondé sur la subversion et l'utilisation/rupture de la technologie dans notre monde moderne. En raison du risque de banalisation, peu d'historiens de l'art ont osé suggérer indirectement le lien évident, mais trop littéral, entre la technique de photocopie suspendue de Bracha et la suspension symbolique que constitue l'Holocauste. Cependant, Griselda Pollock a écrit :

> « Comment la peinture peut-elle renouer avec une histoire si déviante qu'elle a réduit ses idéaux en cendres dans les fours crématoires d'Auschwitz ? L'artiste a développé un moyen technique (l'utilisation de la poussière "photocopique") pour interagir avec les traces des générations perdues (une sélection d'archives photographiques) qui permet également à la peinture (les propriétés structurelles révélées par l'autopurification du modernisme, telles que le toucher, la couleur, la marque, le geste) de signifier à la fois un deuil terminal et une coémergence de la subjectivité contemporaine post-holocauste avec les sujets (les non-moi) de ce qui est aussi notre tragédie.[9] »

En particulier, on voit parfois des traces d'une image des parents de Bracha, Bluma Fried et Uziel Lichtenberg : sur l'image, ils apparaissent

jeunes, fiancés et marchent avec confiance et légèreté dans une rue de Lodz en 1937, sans savoir que bientôt, en 1940, ils allaient fuir Lodz, atteignant finalement la Palestine mandataire en 1943 (sa mère) et en 1944 (son père). Ses parents ont pu s'enfuir, mais ni leurs parents ni aucun autre membre de leur famille n'ont pu le faire, à l'exception de deux tantes qui ont survécu à Auschwitz.

L'Holocauste est peut-être devenu un mythe fondateur pour la petite Bracha, née à Tel-Aviv en 1948. Ses parents n'en ont jamais parlé, mais d'autres autour d'elle, dans l'atmosphère collective du kibboutz où son frère est né et dans le bidonville en périphérie de Tel-Aviv où elle a grandi, y ont fait allusion, de sorte qu'un traumatisme qu'elle n'a jamais vécu, à jamais absent de son expérience directe, a fait d'elle l'ombre d'une survivante. Elle a appris et parlé l'hébreu, et ne comprenait pas le langage de sa mère, qui ne parlait que le polonais et ne connaissait pas l'hébreu. Bracha se souvient que sa mère criait souvent, peut-être par excès de protection causé par son traumatisme. Enfant, terrifiée par les cris de sa mère, elle évitait toute interaction et se réfugiait dans un monde solitaire où elle jouait, déchirant et découpant de vieux journaux en petits morceaux, ou tirant les fils de vieux pulls et les nouant ensemble, seule dans son coin.

Elle a construit sa vie à la croisée de la psychologie, de la guérison et de l'art, là où l'expression individuelle se connecte aux autres et les enrichit, dépassant ainsi le domaine purement personnel.

Au milieu des années 1980, elle a ajouté à son matériel de travail une photographie de femmes et d'enfants nus prise le 14 octobre 1942 dans un ravin à l'extérieur de Mizocz, juste avant qu'ils soient fusillés. Elles sont alignées tournées vers la gauche et certaines tiennent de jeunes enfants dans leurs bras. Une femme, à droite de l'image, se précipite pour rejoindre les autres : elle couvre ses seins nus avec ses bras et est enceinte. Le groupe de femmes forme un corps collectif alors qu'elles se serrent les unes contre les autres, comme si elles cherchaient à partager leur condition de femmes pressentant leur propre mort, tout en étant dans un état de stupeur passive, suspendues entre la vie et la mort. L'image est présente sous une forme voilée, dissimulée, dans les œuvres de Bracha. C'est une image puissante, dangereuse. Dans l'esprit de Bracha, ce massacre de femmes et d'enfants rappelle sa propre histoire familiale : sa tante maternelle Hella Fried et sa belle-sœur faisaient partie d'un groupe de prisonniers d'Auschwitz emmenés à Stutthof, puis dans une marche de la mort vers la mer Baltique, embarqués sur un bateau qui fut bombardé et coulé, quelques jours avant l'arrivée des Russes. Les œuvres d'art voilées de Bracha, qui intègrent des éléments cachés de cette photographie, révèlent en partie l'absence d'archives personnelles. Cependant, la raison pour laquelle elle ne montre pas explicitement l'image photographique au spectateur réside également dans le refus d'assumer la position *voyeuriste* du photographe, complice des tueurs. Cette image initie la série intitulée *Eurydice*, qui se poursuivra par la suite jusqu'à aujourd'hui.

EURYDICE / ORPHEUS / LE SON

Dans le mythe grec, Eurydice, qui est morte, reçoit la visite d'Orphée dans l'Hadès et le suit hors du monde souterrain jusqu'à ce que le regard en arrière d'Orphée (interdit par Hadès), pour s'assurer qu'elle le suivait, interrompe son voyage hors du monde souterrain et la renvoie à nouveau dans le monde des morts. Dans la mythologie, elle est morte deux fois. L'identification par Bracha des femmes de cette photographie avec Eurydice, et en particulier avec une femme nous tournant le dos

et une autre nous regardant de face, suggère que le regard du photographe est celui d'Orphée, et par extension, également le regard du spectateur de sa propre œuvre d'art, ainsi que le propre regard de l'artiste lorsqu'elle travaille avec ce matériau. Elle nous (les spectateurs) guide cependant vers une capacité à témoigner, comprendre et participer à la scène (*wit(h)nessing*), au lieu d'y assister froidement de l'extérieur. Nous regardons tous deux vers Eurydice – donc coupables –, mais nous sommes également regardés par elle, de sorte que nous entrons dans un état de « frontière-connexion » (*borderlinking*), capables de ressentir comme une forme de tristesse, de « com-passion » pour les imminentes victimes vulnérables ; nous avons un sentiment d'horreur et d'incrédulité face à la scène dans laquelle nous sommes impliqués. Ce n'est pas seulement Orphée qui regarde Eurydice, mais aussi Eurydice qui regarde Orphée.

Eurydice est celle qui n'est plus là, présente, comme elle l'est dans le monde souterrain. L'histoire d'Eurydice suggère que s'il y a visibilité, il y a perte. L'autre élément crucial du mythe est le son. La musique d'Orphée a enchanté les hommes et les dieux. La vue est mortelle au moment où Orphée se retourne pour voir sa bien-aimée. Nous avons ici une artiste qui utilise une technique très ancienne, celle de la représentation visuelle par la peinture, pour dire que la vision elle-même est mortelle. Bracha place donc Eurydice dans des tableaux où l'on ne peut pas la voir, en créant des formes d'*in-seeing* (vision de l'intérieur) : surmonter la vision rétinienne et devenir aveugle par la vision, ou du moins partiellement aveugle, en transformant la visualité en rythme et en pulsation.

Les peintures de la série *Eurydice* incitent à écouter, à considérer le son, à voir la musique des sphères. Cette attention portée au son et à la résonance s'est accrue au fil des décennies, devenant, depuis le milieu des années 2000, un champ d'exploration primordial, à la base de la théorie des couleurs de Bracha.

À la suite d'une conférence donnée en 1991, Bracha a publié un essai, « Matrice et métamorphose » (1992), sur la théorie *matrixielle* dans la formation du sujet, une alternative féminine à la théorie freudienne classique de la subjectivité comme nécessairement fondée sur le complexe phallique. Elle avait cependant utilisé ce terme pour la première fois bien plus tôt, à l'âge de 35 ans, vers 1983, en regardant l'une de ses propres peintures.

Bracha a développé plusieurs méthodes pour subvertir la psychanalyse traditionnelle depuis la fin des années 1980 et au cours des années 1990 et 2000. La première a été d'identifier les préconceptions phalliques et les axiomes non déclarés dans les travaux de Sigmund Freud et de Jacques Lacan. La seconde a été de proposer une nouvelle théorie de la subjectivation. Alors que pour Freud et Lacan, la subjectivité repose sur un manque fondamental, une absence de l'objet désiré, puisque nous sommes coupés de la mère dès l'origine, à la naissance, Bracha soutient que les débuts de la subjectivité se trouvent dans la co-émergence prénatale entre le Moi et l'Autre : « La rencontre prénatale intra-utérine féminine représente et peut servir de modèle pour la *couche matrixielle de la subjectivation* dans laquelle *des sujets-partiels* composés de *Moi et de non-Moi* co-émergents habitent simultanément un espace *frontalier-connecté* (*borderlinked*) partagé, se discernant les uns les autres, mais dans une ignorance mutuelle, et partageant leur *objet hybride a* impur[10] (*c'est moi qui souligne*). » La subjectivation ne commence pas avec la séparation (le traumatisme de la naissance) – et donc pas avec un manque (l'objet *a*) – mais la précède, elle est une forme de co-émergence avec un autre sujet (la mère) pendant la vie prénatale des deux. Freud et Lacan étaient fondamentalement

pessimistes, car leurs perspectives reposaient sur l'idée d'une impossible réintégration dans une entité maternelle primitive, par la satisfaction du désir le plus fondamental. Le problème de ce concept est qu'une telle unité originelle avec la mère est un fantôme, puisqu'un tel « tout » n'a jamais existé. Le moi, la mère [*m(Other)*] et l'Autre co-émergent et se reconnaissent à travers leur réintégration, tout comme un photon peut être à la fois onde et particule, d'un point de vue quantique et tant qu'il n'est pas observé.

Pour Bracha, le *matrixial* n'est pas seulement un espace d'attente prénatal conduisant à des fantômes de souvenirs de l'utérus, mais l'espace de la mère en devenir et de l'enfant pas encore né, une relation qui est co-émergente. Cet espace est le lieu de sa pensée et de sa peinture, de sa pensée par la peinture et de sa peinture par la pensée. Il n'est ni figuratif ni abstrait, et ne constitue pas non plus une limite entre le visible et l'invisible. Ici, il y a à la fois de la surface et de la profondeur.

LA CRÉATION ARTISTIQUE EN TANT QUE MATRIXIALITÉ APPLIQUÉE / THÉORIE DE L'ART / CARNETS DE NOTES

En 2015, Bracha a cessé de recevoir des patients, bien qu'elle continue à superviser de jeunes analystes et qu'elle soit devenue maîtresse Reiki et Madyer, et qu'elle ait appris la méthode chamanique mexicaine appelée « lumière juste » pour devenir guérisseuse curandera. Elle a élaboré une théorie « esthético-éthique » qu'elle a diffusée à l'occasion de ses conférences, ses ateliers et ses essais ; elle a fait de l'art une manière de relier le personnel et le collectif, en transcendant le biographique. La création artistique, avec sa triangulation artiste-œuvre-spectateur, était le moyen de réaliser et de mettre en œuvre la sphère de la matrixialté, car le travail artistique, qui dépasse la vie privée de l'artiste ou la vie clinique du thérapeute-patient, exige de l'artiste qu'elle occupe la position la plus vulnérable, en donnant naissance à des objets qui ne sont pas fondés sur la perte libidinale, mais sur « un autre type de regard, sans secret, mais sans fusion avec le sujet ou l'autre », sur « le désir correspondant à son activité [qui] n'est pas celui d'un objet perdu, mais celui d'un lien avec l'autre ».

« Le regard est une trace vacillante d'une relation presque manquée (de lien frontalier *borderlinking*, de rencontre) avec un non-moi[11] », écrit Bracha, dans une description détaillée de ses œuvres d'art. « L'œuvre d'art, réalisée dans le monde extérieur, n'est pas appréhendée sur le plan du fantasme. Dans l'art, le point où le sujet se maintient dans sa propre division autour de l'objet *a* présent, qui est son support, n'a pas non plus d'image et ne peut pas apparaître dans le tableau en tant que tel. Pourtant, dans l'art, la question du désir ne concerne pas seulement l'artiste, mais aussi l'éveil du désir du spectateur. Le plan du fantasme est privé, individuel, une toile intérieure. La toile de l'artiste, en revanche, est jouée et matérialisée, elle est créée, elle apparaît dans le monde.[12] » En d'autres termes, l'art était la conséquence naturelle de sa théorie, puisque dans la relation artiste-peinture-spectateur, le traumatisme familial personnel et la mémoire pouvaient entrer dans un univers « extérieur » de partage éthique avec un spectateur engagé.

Pour poser la sphère matrixielle, Bracha a dû peindre, elle a dû trouver un moyen de voir dans ce monde prénatal, ni par la fusion ni par la séparation.

Par conséquent, la théorie et l'art ont coémergé pour Bracha, mais ils ne sont ni une seule chose ni autonomes l'un par rapport à l'autre. La meilleure façon d'être son spectateur, son lecteur, est donc d'avoir ses carnets près de ses œuvres, le premier objet en diagonale, presque à l'horizontale, comme sur un pupitre, tandis que l'autre, le tableau, est presque à la verticale, comme s'il était sur un chevalet.

Dans les écrits théoriques de Bracha, souvent basés sur la révision et la synthèse de concepts issus de conférences préliminaires données pendant de nombreuses années, la théorie n'illustre pas, ne traduit pas et n'explique pas son art et, vice versa, ses œuvres d'art ne sont jamais des illustrations de sa théorie. Pour la pratique de Bracha, la théorie semble nécessaire. Elle est elle-même créative, elle est une forme de poésie incluant des couches, des répétitions et des variations de pensées. Ses essais et ses peintures peuvent être appréciés séparément – les uns lus, les autres regardées –, mais ses essais peuvent être plus facilement compris à travers son art, car ils décrivent des perceptions et des sentiments que nous pouvons visualiser dans les œuvres d'art ; et ses œuvres d'art peuvent être considérées comme des écritures secrètes, des formes de pensée-théorie visuelle. En effet, elles partagent également une échelle similaire.

Ses carnets sont un lieu de coopération « trans-visuelle » et linguistique.

> « Ce n'est pas un hasard si ses carnets sont tous conservés dans des tissus colorés cousus et brodés par ses soins. La partie extérieure, la couverture du carnet, devient alors bien plus qu'une simple reliure : elle est synonyme de soin. Et à une forme de carriance (transport). Tout comme la Pietà, la Sainte Mère qui tient le corps du Christ, les carnets sont portés et tenus. Ils sont embrassés. Le concept de "carriance-portage" devient donc un élément crucial des carnets. Si vous les regardez, certains semblent à première vue recouverts de gouttes de sang. Comme si le sang de l'écrivaine-dessinatrice tombait de ses propres mains. Et puis, il y a un renversement, et on s'aperçoit soudain que le sang semble venir de l'intérieur : le cahier saigne, le papier saigne. Le sang jaillit du carnet lui-même.[13] »

Dans les carnets, qu'elle a décidé de conserver en tant qu'œuvres d'art, depuis 1981, le texte et les images coexistent de manière égale, tout en se séparant à nouveau en conférences/essais autonomes d'une part, et en œuvres d'art autonomes d'autre part. Bracha recherche une peinture littérale et non métaphorique, capable de mettre en œuvre sa théorie de manière visuelle et tactile ; pour Bracha, il ne s'agit pas d'une opposition entre le langage visuel et le langage verbal, car les deux peuvent exister de manière autonome, mais sont également co-émergents et s'éclairent l'un l'autre.

Il est en effet difficile de définir ce que sont ses œuvres visuelles. Ses peintures ne sont pas exactement des peintures, parce qu'elles sont souvent réalisées sur papier avec un peu d'aquarelle ; oui, mais surtout de la poussière et du pigment. Ce ne sont pas exactement des dessins non plus, parce que le dessin a à voir avec une ligne qui définit une zone qui est dessinée, il a à voir avec le fait de marquer avec une ligne les limites intérieures et extérieures des formes. Sur le papier, les lignes sont souvent faites avec des séquences de points, et les points rassemblés forment une ligne, mais ce n'est pas une ligne continue qui est marquée sur le papier. Les œuvres les plus récentes, réalisées directement sur toile après un travail numérique effectué sur des photographies à partir de son ordinateur et imprimées sur la toile comme couche de base, et pour lesquelles elle utilise de la peinture à l'huile du début à la fin, peuvent bien sûr être considérées comme des peintures, de même que la première période de création artistique consciente et intentionnelle[14], au début des années 1980 à Paris, était constituée de peintures. Toutes semblent à première vue abstraites, mais il y a des figures que l'on voit émerger selon la façon dont on les regarde, sous tel ou tel angle (comme le crâne d'Hans Holbein dans *Les Ambassadeurs* dont Lacan a parlé), sous telle ou telle lumière, de tel ou tel

point de vue, tournées de côté ou à l'envers vers le bas[15], et l'on ne sait jamais avec certitude si Bracha avait réellement l'intention d'insérer ces corps ou ces visages partiels, ou s'il s'agit de nos propres projections, comme dans un test de Rorschach.

Ses textes théoriques sont également plutôt abstraits, parfois opaques, car elle invente des mots et des langages, enrichissant son vocabulaire au fur et à mesure. Il n'est pas courant d'utiliser le langage d'une manière aussi créative, de combiner des mots et de créer de nouveaux termes ou un nouveau lexique en jouant avec les mots, en les pliant à de nouvelles significations bricolées d'une manière qui rappelle à la fois Lacan et Marcel Duchamp (par exemple « métramorphose » combinant la racine *metra*, l'utérus, la mère avec « métamorphose » ; la « co-poïésis », par opposition à l'« autopoïésis » d'Humberto Maturana et Francisco Varela et à la « symbiosis » de Lynne Margulies ; ou encore la « transubjectivité », la « co-émergence », les « images antérieures » par opposition aux « images postérieures » en optique, la « *carriance* » en tant que substantif de « *carry* », etc. Cette pratique est similaire à la manière dont elle fusionne et superpose des zones de couleur et des parties de corps ou de visages dans ses œuvres d'art. Pour Bracha, faire de la théorie implique donc de créer des images, tout comme faire de l'art signifie trouver des moyens qui ne sont ni illustratifs ni métaphoriques ; il s'agit plutôt de formes de théorie *incarnée*.

LE SON / L'ÉCOUTE / LA THÉORIE DES COULEURS / LES ONDES / LA RÉSONANCE / LES AVANT-IMAGES

Coïncidant avec le centenaire du génocide arménien, pour la quatorzième Biennale d'Istanbul intitulée « Saltwater. A Theory of Thought Forms », je me suis concentrée, en tant que commissaire, sur les façons dont le traumatisme, l'art et la guérison étaient entrelacés, en pensant aux flux d'énergie invisibles dans l'eau et activés par le sel, aux nœuds indicibles de l'histoire à travers la théorie des nœuds de Lacan, et aux intuitions et intimations d'Annie Besant concernant les *thought forms*, formes de pensée[16], capables de franchir le seuil du monde invisible et d'entrer dans le domaine visuel comme des enchevêtrements dont les apparitions chatoyantes peuvent être mises en lumière par des formes de concentration intenses. C'est pourquoi la visualité de Bracha, sa capacité à faire remonter à la surface des couches profondes de la mémoire, ainsi que sa pratique artistique, en tant que forme d'empathie et de guérison par le témoignage empathique (*wit(h)nessing*) de la douleur d'autrui, ont semblé particulièrement nécessaires à l'exposition.

Pour le catalogue, Bracha a écrit un essai intitulé « Carriance, Copoiesis and the Subreal », dans lequel elle déclare :

> « *Je suis donc j'ai été portée.* Je suis donc *je porterai*. *Je suis* donc j'ai été portée dans Réel, j'ai toujours-déjà été portée/ témoignée par un-autre…[17]»

Cet essai s'appuie en partie sur des conférences antérieures et sur son intérêt pour Besant, ainsi que pour la mystique médiévale d'Hildegarde de Bingen au XII^e^ siècle et pour les artistes modernistes du début du XX^e^ siècle, telles Hilma Af Klint et l'artiste-guérisseuse Emma Kunz, depuis le début des années 1990. Sa théorie sur la couleur est apparue lorsqu'elle a commencé à observer ces figures lors de la préparation de son exposition personnelle de 1994 sous la direction de Catherine de Zegher[18] à l'ancien béguinage de Courtrai géré par la Fondation Kanaal, et plus tard lors de ses préparatifs pour l'exposition « Inside the Visible[20] ».

C'est là qu'elle a commencé à révéler sa théorie de la couleur en tant que rayonnement et radiation émanant de formes-pensées, « la sublimation du lien frontalier singulier peut former une *thought form*, une forme-pensée et, à partir de là, des structures et des schémas. Je les appelle "couleurs-lumières". Un espace s'ouvre et est transposé, le temps est retardé, suspendu et prolongé, de sorte que les fréquences, les ondes et les vibrations provenant de sources intérieures et extérieures s'entremêlent et se rejoignent dans une œuvre d'art, comme une chambre de résonance. La lumière linéaire et la lumière colorée, les sons et les mouvements se rencontrent dans le champ subréel où se cachent la genèse, la transformation et la révélation… Les formes-pensées émettent et pulsent des radiations, des ondes, des vibrations ; la pulsation rythmique, dont la force est son expression et son message, relie les différentes instances du corps-psyché entre elles et l'âme-esprit de l'homme avec l'esprit du Cosmos. Les formes-pensées sont des couleurs-lumières[21] ».

Après Istanbul, ses réflexions sur la lumière et la résonance se sont prolongées en réflexions sur la couleur – notamment dans sa conférence et son essai de catalogue, ainsi qu'à travers les œuvres exposées dans « Colori. L'emozione dei colori nell'arte » à la GAM Galleria Civica d'Arte Moderna de Turin en 2017.

La palette de couleurs de Bracha s'étend du violet au rouge, en passant par le bleu, le noir et le blanc. Elle parle des limites de la vision des couleurs, des limites des longueurs d'onde électromagnétique qui permettent la visibilité. Les trois cônes de nos yeux perçoivent ces longueurs d'onde, aux limites de la visibilité, et les envoient en tant que couleurs au cerveau, par l'intermédiaire de la rétine. Les ondes électromagnétiques contenues dans la lumière se réfractent sur les objets du monde (celles qui ne sont pas absorbées par les objets) et apparaissent comme des couleurs différentes dans notre cerveau. Si aucune onde n'est absorbée par un matériau, nous voyons du blanc, si toutes les ondes sont absorbées, nous voyons du noir. Nous ne voyons pas d'ondes de fréquence plus basses que l'infrarouge qui, pourtant, nous réchauffe, et nous ne voyons pas d'ondes de fréquence plus élevées que le violet, avant l'ultraviolet. Bracha opère en peinture juste après les ondes de la lumière infrarouge et juste avant les longueurs d'onde de l'ultraviolet que nous ne voyons plus. Les ondes de basse fréquence presque visibles (infrarouges) et les ondes de haute fréquence (ultraviolets) placent la vision entre le rouge et le violet, les deux tonalités typiques de ses œuvres. Suggérant le sang non oxygéné (bleu) ou oxygéné (rouge), ou plutôt la réfraction de la lumière d'objets vus en rouge parce que ces matériaux n'absorbent pas les ondes correspondant au rouge, ces couleurs sont des couleurs-lumières, à la limite du spectre visible des ondes électromagnétiques qui imprègnent le cosmos et nous sont connues comme couleurs, mais comprennent aussi d'autres longueurs d'onde comme les ondes radio, les rayons X, etc.

Une présence étrange dans la vision est celle des « images résiduelles » – le phénomène de la persistance des couleurs et des images –, parce que l'activité photochimique dans la rétine se poursuit même lorsque nos yeux ne ressentent plus le stimulus original de la vision. Ces images rémanentes, qui sont les séquelles d'un regard intense, peuvent créer des images optiques/mentales positives (la même couleur) ou négatives (la couleur complémentaire). Depuis les années 1800, on étudie ces images[22].

Ces théories, qui intéressent Bracha depuis les années 1990, ont convergé en 2017 dans des conférences et des publications où elle a proposé qu'il y ait aussi des images antérieures ou « avant-images », ou des images qui anticipent les images perçues, des couleurs que le cerveau peut

« voir » avant que l'œil ne rencontre la lumière, ou qu'il peut voir dans des états de conscience altérée. Lors d'une conférence donnée en 2016, dans le cadre des recherches pour l'exposition de 2017[23], elle a décrit ces couleurs comme des « couleurs morphoses », décrites plus tard dans le catalogue comme l'effet des « neurones de résonance[24] » qui n'ont pas encore été découverts scientifiquement[25].

Alors que l'abstraction du début du xx^e^ siècle est apparue dans l'art principalement par le désir d'atteindre des formes de pureté ou d'essentialité (Mondrian), où les formes et les couleurs pouvaient être libérées des détails secondaires épiphénoménologiques, pour Bracha, ce qui semble être presque une forme d'abstraction (ou de « subréalisme ») est une conséquence de la co-émergence contemporaine et de la superposition d'images antérieures et d'images postérieures enchevêtrées dans la métramorphose. Cet exercice de création artistique lui permet, ainsi qu'à ses spectateurs, de se détourner du trop-plein d'images dû aux écrans et de réfléchir à un mode de vision qui permet aux images d'émerger de l'intérieur – images antérieures – comme des traces de mémoire, mais aussi comme la capacité de percevoir ce qui semble invisible à la plupart des gens. Dans cet essai, Bracha écrit : « En se retirant de la surface vers la subface, des figurations apparaissent pour nous rencontrer et nous relier à des traces de mémoire, personnelles et historiques. Le travail artistique, en tant que véhicule à la fois spirituel et matériel, lutte contre l'amnésie.[26] »

Pour Bracha, il s'agit d'une forme d'« im-pureté » et de « com-passion » éloignée de l'abstraction moderniste et liée à d'autres formes de résonance[27] ; tout comme les théosophes reconnaissaient la visualité de l'apparemment invisible, aux côtés des scientifiques de leur époque qui exploraient les ondes électromagnétiques invisibles. Par exemple, en découvrant les ondes à haute fréquence des rayons X, la notion de résonance de Bracha relie le cosmique à l' « ici et maintenant », en sentant le subréel, c'est-à-dire en ayant une capacité à sentir intuitivement la partie du réel que la plupart des gens ne voient pas, cette partie que les physiciens mesurent avec leurs instruments, composée de nanostructures, de fréquences d'ondes, de photons, et même d'enchevêtrements quantiques, dans le temps et l'espace. Cela devient une technique picturale : « Le tissage subréel de cordes vibrantes résonne à l'intérieur et à l'extérieur de l'humain et du cosmique. La corde lumineuse invisible, tissée à l'intérieur de nous et à l'intérieur de ce qui est en dehors de nous, trouve sa place dans le plan visible lorsque non seulement les pigments et les longueurs d'onde sont pris en compte dans le traitement de la couleur, mais aussi le principe abstrait du morphing et le désir ou la volonté artistique de tisser et de *métra-morphoser*.[28] »

Bracha « voit » ces *sous-réalités* du subréel comme des phénomènes auratiques[29], des intensités et des résonances, ainsi que ce qu'elle appelle des « cordes » quand elle évoque sa petite enfance. Il est intéressant de noter que les physiciens parlent également de *string theory* (« théorie des cordes »). Dans son essai intitulé « Translucent Fore-images. Glowing through Painting », à l'occasion de l'exposition du même nom en 2017, elle revient sur cette exploration de la couleur en tant que résonance, à la suite d'une conférence donnée bien plus tôt, en 2003, à l'Université de Leeds.

LES ONDES SONORES ET L'UTÉRUS / MATRICE / VENTRE / LES ÉCHOGRAPHIES

Examinons maintenant le son et l'utérus/matrice/ventre en relation avec l'œuvre de Bracha d'un point de vue visuel.

Alors qu'une radiographie utilise des radiations ionisantes (ondes électromagnétiques à haute

fréquence) pour voir l'invisible à l'intérieur de notre corps, en tirant violemment des rayons à travers les objets et en les projetant sur une plaque comme un négatif photographique, un sonogramme ou un test d'échographie dans les diagnostics médicaux mesure, enregistre en temps réel et visualise les ondes ultrasonores (ondes sonores à haute fréquence que nous ne pouvons pas entendre) qui rebondissent de différentes manières sur les organes et les parties du corps, comme des échos. Ils mesurent les vibrations dans le temps, par le médium des ondes sonores, et enregistrent ainsi les mouvements en temps réel. Il faut une certaine expertise pour « voir » les différentes parties du corps et les mouvements d'un fœtus sur l'échographie d'une femme enceinte, alors que, pour la plupart d'entre nous, ce qui apparaît sur un moniteur pendant l'examen est une image abstraite avec des formes variées qui se déplacent. Selon la physique classique, les ondes sonores sont des ondes de pression qui ont besoin d'un matériau physique, un support dont les particules oscillent (gazeuses comme l'air, liquides comme l'eau ou solides comme le métal) pour transporter l'énergie, alors que la lumière, c'est-à-dire les ondes électromagnétiques, n'a pas besoin de support, car les photons eux-mêmes (petites particules de lumière) se déplacent sous forme d'ondes lorsque les champs électriques et magnétiques interagissent (mais nous transportons les ondes sonores sur des ondes radio à plus haute fréquence, en traduisant le son en impulsions électriques à l'adresse). Les ondes sonores sont longitudinales et se déplacent lentement, tandis que les ondes lumineuses sont transversales et beaucoup plus rapides. Mais selon la physique quantique, étant donné que les petites particules de matière peuvent être décrites à la fois comme de l'énergie et comme des ondes, tout dans l'univers est constitué d'ondes, d'ondes quantiques.

Les ondes sont un mouvement d'oscillation ou de propagation d'impulsions, une perturbation qui se propage dans un milieu, qui transporte de l'énergie d'un endroit à un autre sans transporter de matière, à travers un motif qui se répète plus ou moins fréquemment et qui a une certaine longueur et une certaine amplitude. Comme les battements de cœur fluides enregistrés par un électrocardiogramme, comme les vagues de la mer, comme les ondes gravitationnelles dans l'espace, comme les ondes électromagnétiques du spectre visible, comme les ondes radio électromagnétiques invisibles, comme les ondes sonores et ultrasonores que nous ne pouvons pas entendre. L'espace *borderspace* matrixiel de Bracha s'engage également dans cette transjectivité – en rapprochant le champ électromagnétique de la visualité et des ondes du champ acoustique des ondes sonores par le biais du sens de la « ré-sonance », du son, puis du son à nouveau – dans la répétition, l'oubli et le souvenir par le médium d'échos et de couches de mots transportant l'énergie par le biais du langage et des espaces de la visualité.

L'une des sources photographiques des œuvres de Bracha, qui n'est jamais mentionnée dans les essais sur son art[30], est l'imagerie par ultrasons, sonogramme qui réalise exactement ceci : transporter des ondes sonores dans la visualité par des « éco-grammes », où seul le regard médical le plus expert peut lire comme des parties du corps les formes d'un enfant à naître, un petit corps palpitant et en mouvement dans le liquide amniotique. Le corps tourne, bouge, écoute et voit à travers le mouvement et le paysage sonore. Visuellement, les sonogrammes ressemblent à une tentative de photographier des choses universelles lointaines, telles que des galaxies ou des radiations cosmiques datant d'il y a des millions d'années. Ici, la figure abstraite est une impulsion co-poïétique, non formée, impressionniste, provisoire et liquide des sujets amibiens « transubjectifs co-émergents » ; peut-être les noyaux ou le cœur de la raison pour laquelle il

vaut la peine d'être en vie dans l'être-utérus/ventre métramorphique.

Ainsi, la peinture de Bracha n'est pas seulement une peinture de traces de mémoire, mais surtout une tentative de préfiguration, tout comme lorsque nous cherchons, à moitié aveugles, des signaux ultrasonores dans l'utérus. La *m(Other)* (mère-Autre) reçoit des intimations du sujet prénatal, tandis que le sujet prénatal écoute les signaux provenant de l'extérieur de l'utérus/ventre. L'échographie résiste aux technologies d'imagerie, car elle offre une image peu identifiable aux yeux, tout en les utilisant dans la durée. C'est ce que signifie peindre l'émergent et co-émerger avec la peinture, une forme de peinture augurale, une peinture aurorale. Bracha co-émerge avec ses peintures, avec nos peintures.

Les œuvres d'art de Bracha ressemblent à des sonogrammes/échographies. Elles aussi nécessitent une observation longue et attentive pour voir apparaître et disparaître les différentes parties du corps qui les composent. Bien que cela n'ait jamais été déclaré jusqu'à présent, une partie du matériel photographique incorporé au début de ses œuvres (d'abord de manière analogique par l'inclusion de photocopies de photographies, et plus récemment également combiné numériquement sur son ordinateur puis imprimé directement sur des toiles pour former le premier niveau le plus profond de ses images) est composée d'impressions d'échographies de ses propres grossesses (Bracha est grand-mère et a deux enfants, une fille, Lana Natalie, née à Londres en 1976 de son premier mari, Loni [Leonide Avner] Ettinger, et un fils, Itai Antoine, né à Paris en 1988, de son second mari, Joav Toker[31]). De ce point de vue, même l'œuvre la plus apparemment abstraite de Bracha peut fondamentalement être considérée comme une figuration précise de ce monde prénatal, à jamais inaccessible à notre connaissance, à moins que nous ne nous rendions vulnérables et que nous prêtions attention à ses signaux. D'une certaine manière, ses œuvres d'art sont des échographies matricielles de l'utérus ou du cosmos, de l'infiniment proche ou de l'infiniment lointain. Et voir indirectement dans l'utérus à travers le sonogramme peut signifier voir indirectement dans l'espace de l'autre qui co-émerge et voir indirectement dans son univers, comme si nous étions ou pouvions lui être extérieurs tout en lui étant totalement liés. Il s'agit également de l'espace mouvant du subréel. L'échographe enregistre des ondes sonores de haute fréquence que nos oreilles ne peuvent pas entendre – une échographie de l'utérus est un espace où les ondes sonores (vibrations d'amplitude et de fréquence différentes qui se déplacent dans un milieu gazeux, liquide ou solide) sont traduites en impulsions électriques qui peuvent être visualisées sur l'écran.

Comment un fœtus voit-il/écoute-t-il ? Quelles images optiques pénètrent ou se forment dans le cerveau de l'enfant à naître, ou n'y a-t-il pas d'images dans le cerveau de l'enfant à naître, dans l'utérus ? Des images antérieures *(fore-images)* apparaissent-elles dans l'esprit, préparant ou exerçant au moins les connexions œil-cerveau, en vue d'une vie extra-utérine ?

Les yeux du sujet prénatal sont fermés et ne peuvent pas voir dans l'obscurité de l'utérus non éclairé, aucune observation n'est possible. Pourtant, « les yeux fermés sont extraordinairement ouverts », a écrit l'artiste Marisa Merz[32].Dans cette obscurité liquide, le sujet prénatal « pré-voit » et « per-çoit » par résonance sonore et peut former une vision intérieure de formes et de couleurs dont nous ne connaîtrons jamais l'existence, mais qu'il peut entrevoir dans ses rêves ou dans des images psychédéliques produites dans des conditions d'altération psychotrope. Il s'agit de perceptions subréelles. Au niveau quantique, l'état de superposition onde/particule s'effondre dès l'observation. Dans le subréel,

nous restons dans cet état de superposition ; dans ce cas, un « Je / non-Je », ou un état *m(Other)* (mère-Autre) de non-observation et de transubjectivité, n'est pas une fusion.

De même, quelle est cette forme de peinture que l'on n'observe pas, mais que l'on voit quand même, de sorte qu'elle peut rester suspendue dans une superposition d'états ? Cela renvoie à ce que l'épistémologie traditionnelle appellerait la complexité ou l'incertitude et cela remet également en question l'opposition binaire entre voir et ne pas voir[33]. Sommes-nous capables de vivre dans l'espace de la *Crazy woman* (*Femme folle*), titre d'une série d'œuvres, l'espace de la mère de Bracha, tout en étant capables d'accueillir l'expérience et la mémoire matricielles ? Pouvons-nous voir dans l'utérus/ventre grâce à l'échographie et quelle est la vision de l'utérus vers l'extérieur à travers les ondes sonores prénatales physiques/psychiques qui se précipitent dans les fluides amniotiques ? Dans ses peintures, nous regardons vers l'intérieur, et nous scannons à travers la vision échographique. Nous sommes également dans un état de paix, où l'impossibilité de stabiliser l'identification des formes et des états ne produit pas un sentiment de manque. Nous incarnons également un regard qui se déplace depuis l'intérieur vers l'extérieur de l'utérus/ventre.

Le passage de la visualité dans le modernisme à la corporéité dans l'art est également fondé ici sur le passage de l'attention portée aux ondes électromagnétiques, où les particules se déplacent en fonction de l'interaction des champs électriques et magnétiques, aux ondes sonores, où l'onde se déplace à travers un support ; c'est un mouvement de l'œil à l'oreille, la perception sonore de tous les « sujets-partiels » dans l'utérus/ventre, indépendamment de leur sexe – quelque chose de terrifiant pour Freud[34].

Une œuvre part généralement d'une photographie, qui est liée au passé, à des événements ou à des œuvres d'art existantes, suggérant une activité commémorative. Dans ses premières séries, elle peignait à l'aide d'un pinceau monobrin sur une image photocopiée. Il s'agissait donc d'un processus très long, qui dépassait et recouvrait lentement la majeure partie de l'image photographique, entraînant une lente perte de ses détails figuratifs et le voile plutôt que la représentation d'événements traumatisants. En fin de compte, il se peut que l'on ne perçoive même pas qu'il y a eu une photographie au départ. Les premières peintures étaient des moments de lumière, des reflets qui sont presque des images fantômes, comme s'il s'agissait de photographies mal développées, de pépins techniques ou de formes de résistance à la prise de vue dans la modernité, des photographies de l'esprit dans son processus non pas de souvenir, mais d'oubli. Depuis le milieu des années 2000, les œuvres sont souvent peintes directement sur la toile et conservent le flou des peintures antérieures dans son style caractéristique, mais la peinture à l'huile leur donne un aspect moins sec et moins tactile – un monde lumineux plus liquide est évoqué, d'une certaine manière plus proche de notre vision contemporaine basée sur l'écran, tout en contredisant son caractère synthétique de la lumière par addition. Ce monde est à la fois lumière (photons) et liquide (matière).

Bracha est forte, parce qu'elle est capable de se rendre vulnérable et d'éprouver de la compassion devant la fragilité des autres. Elle est forte aussi parce qu'elle choisit de s'engager dans le phallique – sa technologie, son langage, sa philosophie, sa métaphysique et sa psychanalyse, ainsi que son art, et de proposer d'autres usages, mots, concepts, éthiques et complexes psychiques. Elle subvertit la photocopieuse déshumanisante et « incinérante » au profit du liquide comme médium dans l'échographie, elle fait dérailler les préconceptions phalliques sous-jacentes de Martin

Heidegger, de Freud et de Lacan, elle s'empare des images de femmes mères dans l'histoire de l'art occidental, principalement écrite par des hommes, et transforme leurs effigies en pierre taillée en espaces fluides de transformation, de morphose. Dans son histoire de l'art, les mots sont des coups de pinceau et les marques de peinture sont des mots sans hiérarchie entre eux ; il y a plutôt une superposition entre sa théorie et ses œuvres d'art. Elle espère un monde où l'humain est réhumanisé par le matrixial féminin, qui est une expérience partagée par tous les humains, au-delà du genre, où la subjectivité est toujours déjà transubjective. À l'ère de l'IA machinique croissante, des mots machiniques imitant le langage et des images machiniques imitant la création d'images par le biais de statistiques prédictives, elle propose que nous pratiquions des formes de *borderlinking*/liens aux bords intellectuels/affectifs sensuels, tendant vers une perception du subréel par résonance, capable de nous soulager des répétitions psychotiques d'un irréel artificiel.

Elle propose des sonogrammes de l'univers, des sonogrammes pour l'humanité.

NOTES

[1] Bracha L. Ettinger (dorénavant « Bracha ») a rencontré fréquemment Emmanuel Lévinas à Paris, après son arrivée dans cette ville en 1981. Pour Lévinas, le « visage » est à la fois le point de contact et la limite de notre relation avec l'autre, en termes de « capacité de réponse » éthique à l'autre. Dans la mesure où chacune de ses œuvres d'art est également un « visage », nous sommes attirés vers chacune d'entre elles, mais à jamais exclus de leur « signification », comme lorsqu'on se souvient qu'il y a eu autrefois un souvenir de quelque chose dont on ne se souvient pas. Son dialogue de 1991 avec le philosophe français, « Emmanuel Lévinas en conversation avec Bracha Ettinger », a été publié dans *Matrix. Halal(a) – Lapsus. Notes on Painting, 1985-1992*, Oxford, Museum of Modern Art, 1993 et réimprimé sous le titre *Que dirait Eurydice ? / What would Eurydice say?* (dans *Barca !*, n° 8, 1997). Dans une note de bas de page de son recueil d'essais, *The Matrixial Borderspace*, sous la direction de Brian Massumi (University of Minnesota Press, 2006), Bracha clarifie succinctement son point de contact et son point de divergence avec Lévinas et Jacques Lacan : « La compréhension qu'a Lévinas de la vulnérabilité à l'Autre, qu'il limite strictement au domaine de l'éthique, est proche de ma compréhension de la vulnérabilité esthétique matricielle. Mais pour Lévinas, comme pour Lacan, le féminin est une altérité absolue – un Autre qui est un Autre absolu et radical. Dans la relation matricielle-féminine, au contraire, l'Autre est séparé dans l'articulation. Ce féminin n'est pas une altérité totale, l'Autre dans/pour le féminin n'est jamais un Autre total, et il y a un passage entre l'esthétique matricielle et le domaine de l'éthique : la capacité de réponse esthétique souligne la responsabilité éthique. Pour Lévinas comme pour Lacan, l'Autre et l'altérité du féminin sont absolus. La théorie matricielle propose un autre type d'Autre et un autre type de féminin, et des opérations à la frontière de l'Autre. » (p. 223)

[2] Lacan n'a jamais formulé d'esthétique ou de théorie de l'art à part entière, mais il a parlé de l'art comme d'un « trou dans le symbolique », dans son séminaire 11 (« Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse »), en 1964. C'est là que le réel devient perceptible, même s'il reste non symbolisable. Dans son analyse du tableau *Les Ambassadeurs* d'Hans Holbein (1533), nous comprenons comment un disque abstrait, regardé obliquement depuis la gauche, peut nous apparaître comme un crâne, un *memento mori* caché dans le tableau. Il représente le regard, qui est une fonction de l'Autre, qui se retourne vers le spectateur, le confrontant au fait qu'il est lui aussi regardé dans le cadre d'un champ scopique plus large. Comme dans *Les Ambassadeurs* d'Holbein, les peintures de Bracha cachent des images, des noyaux et des visages avec des yeux béants, des bouches et des parties du corps que l'on voit ici et là, surtout si on les tourne, comme elle les tourne périodiquement sur ses chevalets, dans l'atelier, pour multiplier et disperser les points focaux.

[3] Le terme *carriance*, issu de to *carry*, qui désigne à la fois le fait de soutenir une charge et de la transporter vers un autre endroit, de porter et de soigner, a été utilisé pour la première fois par Bracha dans des notes de 2011 et développé dans des conférences de 2012 à 2016, dont « Carriance – For Mexico » en 2013 ; il apparaît dans son essai *Carriance, Copoiesis and the Subreal* publié à l'occasion de la 14e Biennale d'Istanbul « Tuzlu Su / Saltwater. A Theory of Thought Forms » (5 septembre–1er novembre 2015) dirigée par Carolyn Christov-Bakargiev. Le catalogue a été coédité par l'Istanbul Foundation for Culture and Arts et Yapı Kredi Publications, et l'essai se trouve aux pages 92 à 101. Un autre livre d'artiste a été publié à l'occasion de cette exposition : Bracha L. Ettinger, *And My Heart Wound-Space*, Leeds: Wild Pansy Press, 2015 (textes d'Andrew Benjamin, Nicolas Bourriaud, Christine Buci-Glucksmann, Carolyn Christov-Bakargiev, Bracha L. Ettinger, Ruth Kara-Kaniel, Tina Kinsella, Griselda Pollock, Oded Wolkstein).

[4] L'artiste a inventé le terme « *subréel* », par opposition à « surréel », pour définir une couche généralement invisible du monde que nous percevons indirectement grâce à des résonances diverses. Son concept ne coïncide pas avec la notion de subconscient de Freud ni même avec l'idée d'un subconscient collectif de Jung. Il indique une zone limite de perceptions au-delà des capacités normales de perception de nos sens, que l'on peut atteindre si le sujet est fragilisé et accordé. Il y a une rencontre surréaliste entre l'art et la psychanalyse traditionnelle, et il y a une œuvre d'art « subréaliste », à la suite d'une rencontre matricielle entre l'art et la psychanalyse. Le terme se trouve dans *Carriance, Copoiesis and the Subreal*, éd. cit.

[5] Brian Massumi, « Painting : The Voice of the Grain », *in* Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, éd. cit., pp. 200-212.

[6] Massumi, pp. 200-202.

[7] Massumi, p. 206.

[8] Massumi, pp. 211-212.

[9] Griselda Pollock, « Introduction : la féminité. Aporie ou différence sexuelle ? », *in* Bracha L. Ettinger, *L'espace frontalier matriciel,* éd. cit., p. 6.

[10] Bracha L. Ettinger, « Metramorphic Borderlinks and Matrixial Borderspace », *in* Brian Massumi, *The Matrixial Borderspace*, Minneapolis, Université du Minnesota, 2006.

[11] « Wit(h)nessing Trauma and the Matrixial Gaze », 1998, republié dans *The Matrixial Borderspace*, éd. cit., p. 123.

[12] *Ibid*., p. 128.

[13] Carolyn Christov-Bakargiev , « It is not a Screen, it is a Page », dans le livre d'artiste *Bracha L. Ettinger, Bracha's Notebooks*, éd. par Andrea Viliani et Anna Musini, Milan, Skira / Turin, Castello di Rivoli – musée d'Art contemporain, 2021, p. 8.

[14] Elle peint depuis l'enfance, mais c'est en 1981 qu'elle a décidé de devenir artiste.

[15] Bracha fait littéralement tourner ses toiles sur son chevalet et les travaille dans différentes directions.

[16] Annie Besant et C. W. Leadbeater, *Thought Forms*, Londres, The Theosophical Publishing House Ltd., 1905.

[17] « *I am* thence *I was carried*. I am therefore *I will carry*. *I am* thence I was carried in the Real, had always-already been wit(h)nessed by an-other. » Bracha L. Ettinger, « Carriance, Copoiesis and the Subreal », in *Saltwater*, éd. cit., pp. 92-101.

[18] Catherine de Zegher a été informée de son travail par Paul Vandenbroeck et Catherine David.

[19] Cet intérêt se retrouve dans Catherine de Zegher et Griselda Pollock, *Art as Compassion. Bracha L. Ettinger*, Bruxelles, ASA Publishers : Gand, MER, Paper Kunsthalle, 2011. Avec des essais des directrices de publication et de Judith Butler, Rosi Huhn, Christine Buci-Glucksmann et Erin Manning.

[20] « Inside the Visible. An elliptical Traverse of 20th Century Art In, Of, and From the Feminine », Boston, ICA – The Institute of Contemporary Art / Courtrai, Flandres, Fondation Kanaal / Cambridge, MA et Londres, The MIT Press, 1996. L'exposition a été présentée dans ces institutions entre 1996 et 1997.

[21] Bracha L. Ettinger, « Carriance, Copoiesis and the Subreal », éd. cit.

[22] En 1878, Ewald Hering a découvert les « images rémanentes négatives » : nous voyons la couleur complémentaire dans notre cerveau après avoir regardé intensément une couleur.

[23] Bracha Ettinger, « Fore-image. Notes on butterflies' color-light and the spirit in painting », 5 décembre 2016, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin. Conférence présentée dans le catalogue de 2017 comme « Translucent Fore-images. Glowing through Painting » (« Images antérieures translucides. Briller à travers la peinture »).

[24] « Les couleurs invisibles, visibles à l'esprit du sujet mais non inventées ou hallucinations "subjectives", peuvent être le résultat de l'harmonisation des ondes qui sont "matérialisées" par des configurations de neurones. Partons de la structure des couleurs réelles, puis l'idée de couleurs en morphose, invisibles pour la plupart, mais visibles d'une manière ou d'une autre, qui ne sont pas dépendent de la perception optique. » Bracha Ettinger, *in* C. Christov-Bakargiev, *Colori. Emotions of Colour in Art*, Milan, Silvana Editoriale, 2017, pp. 66-77. « La couleur n'est pas seulement perçue ou vue, elle est aussi ressentie. Si les neurones-miroirs sont imitatifs et constituent la base neuronale de la capacité humaine d'une émotion telle que l'empathie, les neurones de résonance signalent une co-émergence dans la simultanéité au-delà de l'empathie, une ressemblance au-delà de l'imitation, et une compassion au-delà de l'empathie. La com-passion avec l'autre et la chose. Un tissage de cordes au niveau subréel conduit à la prise de conscience et à la conscience. » *Ibid*.

[25] De même que les neurones miroirs avaient été identifiés à la fin des années 1970 par l'équipe Rizzolatti-Gallese de l'Université de Parme.

[26] Voir note 29.

[27] Ainsi, les œuvres « scannées », à l'instar du tableau d'Holbein *Les Ambassadeurs*, offrent différentes possibilités à notre regard : à la fois figuratives (parce que les traces d'événements familiaux traumatisants sont fixées sur du papier photographique, recouvert de gélatine argentique, sous forme de lumière, scanné par la photocopieuse ou plus récemment par l'ordinateur, formant une couche de base sur ses toiles) et abstraites (imprimant les résonances, radiations ou chaînes subréelles de micro et macro éléments qui nous viennent du lointain cosmos, du passé ou du futur, étant donné les plis spatio-temporels rencontrés dans *Quantum*).

[28] Bracha L. Ettinger, « Translucent Fore-images. Glowing through Painting », éd. cit., pp. 66-77.

[29] Dès 1992, Bracha écrit dans un carnet : « L'aura revient à la peinture. La mienne ». Il a en partie inspiré la conférence de J.-F. Lyotard, « Anima Minima » prononcée en juin 1993 à l'occasion de l'exposition « Bracha Lichtenberg Ettinger. Matrix » au Musée russe d'ethnographie à Saint-Pétersbourg, publiée plus tard sous forme d'essai dans Christine Buci-Glucksmann, Jean-François Lyotard, Griselda Pollock, *Bracha Lichtenberg Ettinger : Halala – Autistwork*, Aix-en-Provence, Cité du Livre et Jérusalem, Musée d'Israël, 1995.

[30] Sauf de manière indirecte dans ses propres écrits.

[31] Son fils est né le 28 août, date anniversaire de la dernière déportation des Juifs du ghetto de Lodz vers les camps d'extermination en 1944, qui incluait tous les membres de la famille maternelle et paternelle de Bracha restés à Lodz.

[32] Titre de l'exposition de Marisa Merz à la galerie L'Attico à Rome en 1975.

[33] Selon les termes de Maurice Merleau-Ponty : « visible » et « invisible » dans *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

[34] Bracha écrit : « L'utérus en tant que spécificité corporelle féminine et le fantasme de l'utérus ont été niés. Freud n'a pas nié la négation de l'utérus en tant que spécificité corporelle féminine, pas plus qu'il n'a nié ses implications. Au contraire, il a insisté sur l'importance d'un tel déni, sur sa nécessité ! L'ampleur du déni nous donne la mesure de ce qui est en jeu pour la personne masculine. Pour l'enfant (universellement neutre) (qui se trouve avoir un pénis), l'idée que l'utérus appartient à la femme serait un coup catastrophique porté au narcissisme, dans la mesure où l'enfant croit qu'il possède tous les organes corporels possibles de quelque valeur », dans « The Matrixial Gaze », *The Matrixial Borderspace*, éd. cit., pp. 53-54.

Sonograms for Humanity: With Light-Sound Waves Mainly Nocturnal, She Carries: Notes on the Resonant Work of Bracha L. Ettinger

CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV

CARRYING / CARRIANCE

First of all, her artworks are relatively small, whether they are on paper, on paper mounted on canvas, or more recently, painted directly on canvas. They are like pages of a notebook, a book, or sometimes a large open book. They are the size of a face, a 'visage'[1] (from Latin *videre/visus* – to see/seen), looking at you looking at them.[2] They have been more often vertical, portrait format, and more recently square, like a small mirror above the bathroom sink, a mirror the size of one's face looking into it, a partial object, not a whole body. They are holding spaces and more – they are spaces of 'carriance': 'Trust after the end of trust involves subject-womb-space, subject-carriance ready to reveal-perceive subject-matter-things by light forms.'[3]

There is work to be done looking at them, looking with them.

I have carried one of these works on paper with me in my luggage over the last year. It was wrapped in acid-free white paper, and placed between two pieces of cardboard, themselves wrapped in taped brown packaging paper. I was waiting for the right moment to open the package, on a desk. I opened it several times, and then repacked it, over and over as I changed location, until I finally framed it and now carry it around in its little desktop gilded frame.

Precious, private and especially secret, as it silently crossed borders back and forth, eschewing all rules and regulations concerning the import and export of artworks, this little thing functions like a small devotional painting one might have commissioned from an artist in the Renaissance and carried in one's luggage when travelling, together with one or two printed books, maybe a book of hours, maybe a Bible. Books were the newest mnemonic and prosthetic technology when printing began. They functioned like our little smartphones do today. The devotional painting, however, would have served another role, not that of connectivity, accessibility to data and psychological fragmentation, but rather that of an anchor, linking the so-called 'real', the corporeal and daily life, to the spiritual/cosmic. It was something to pray with, to meditate with, to access 'subreal'[4] continents with, while withdrawing oneself and settling.

This enchanted object created by Bracha, this work on paper to be apprehended visually and synaesthetically (as it affects our sense of touch and hearing, not only vision), embodies and transports a part of a person's subjectivity, hers, like a talisman. And like a perhaps blasphemous religious image, it is that person – as tiny particles of her gaze-touch-mark-thought-feeling are entangled and echoing in a world of patterns and folded time-space. They hover *physically* in and around it, entangling particles/waves of light with the skin and retina and cones in our eyes, becoming or co-emerging as an artwork only in that exchange of the gaze, or moment of looking.

Once open, the package contains a sheet of paper made from recycled newspaper with an artwork in Bracha's characteristic style up to the mid-2000s –

Eurydice, 2013/2023
Encre de Chine, pigment photocopique et cendres sur papier
29 × 36 cm

Eurydice, 2013/2023
Indian ink and photocopic pigment and ashes on paper

purple-red hues with both horizontal and vertical lines of tiny dots, with areas of light achieved by making mainly little white dots combine with ghostly shadow figures partly sketched, or contoured in black ink with pigment in a layer that appears to be behind the dots, in its deep recesses. Because we know they are there, figures and faces begin to emerge, perhaps placed there intentionally by Bracha, but perhaps they could be the result of our own projections into this apparent abstract magma. In other words, there is a superposition of several states or linguistic registers – that of image making and figuration on the one hand, that of a machinic process made of tiny white dots in lines reminiscent of the pixelation of a printing process on the other, and even that of abstract blurring achieved through tiny painterly gestures using three different red, purple and blue, almost invisible, marks that remove the paper's original texture and cover some of the red that at first seemed on the frontal plane. There are horizontal rectilinear motion lines but also some black vertical lines, almost like etching marks, that blur the white dots, and some black dots seem to actually compose words, or at least suggest script.

If one looks long enough at the work on paper, hallucinatory movements occur: small figures contoured in black are recessed behind the white lines of dots, or they become forms of script, and the visual field shifts back and forth from revealing other larger contours of faces where the white dots appear to be their eyes, or even larger figures of gaping mouths or large hollow forms that once were eyes. Contrary to the optical tendency to stabilise the gaze on to one image at a time, the superposition of different states seems to be possible here, and all the possible images seem to coexist simultaneously, opening the field of vision to a complex set of images in constant transformation, some surely intended by Bracha, some full-on projections by the viewer. The work's absence of fixation and its fluid transformations do not tend, however, towards visual ambiguity, but instead towards a world of visual coexistence of precise co-emerging figure/spaces and temporalities. The states are not mixed into one ambiguous state, but remain themselves, yet visually superimposed.

This is a world where the mechanical and machinic meet the human and pictorial. Here, what seems like leftover rubbings and marks, results from her technique – what in 2001 Brian Massumi called 'scanning' in his brilliant essay 'Painting: The Voice of the Grain',[5] where he explores the singular process of starting off from photocopies of photographs of family members and others in Europe during the late 1930s and 1940s, just before, during or just after the Holocaust. Massumi describes her technique, which involves interrupting the Xerox machine halfway through the process to extract an image not yet sealed on the surface of paper, yet warm with black dust on its surface, and then working on the same half-imaged paper with different media and techniques for years, at times mounting it on canvas, and doing so in parallel with other paintings at times grouped in thematic series:

> You can stop a photocopy machine mid-run. Just open the door. Time it right and you can catch the toner before it has set. It still has the graininess of its prepackaged powder form, but the warmth of the machine has already given it a certain stickiness, in anticipation of the heat-binding of the copying's next phase. As you remove the paper from the machine, the image smudges slightly. It lightly blurs. Detail is lost. The image has degenerated. But it hasn't disappeared. You might say instead that it has been caught appearing, bearing degeneracy as a birthmark. [...] The painting grows from this: transitional consistency wrested from reproduction. The artist paints with the grain. She 'scans' the canvas, overlaying oil paint, rubbing it off then reapplying. The paint has been carefully mixed to retain a sheen and degree of transparency. Sometimes photocopy toner has been mixed into the paint itself. [...] The painter proceeds one colour at a time, brushing in orderly fashion from right to left or top to bottom, 'like a machine'. [...] The scanning process has set into a surface: a 'screen'.[6]

The encounter between the machinic and the subject requires fragilisation, and she creates a 'technology of feeling',[7] which according to Massumi creates a form of art that,

> as a practice of trauma, led ultimately (or from the point of view of the ultimate surface of inscription) to an expansive and intensifying, collective, subjective return. In this sense it could be said that Ettinger's painting affirms trauma by the same token it affirms community. A statement of that nature cannot be made lightly in connection with the work of a Jewish artist. As an Israeli, the communal trauma under whose shadow Ettinger works is the Holocaust. It is often said that everything ended with the Holocaust: writing, art, feelings, and especially history. It is just as often counterargued that the Holocaust produces a historical imperative: that the only way to come to terms with it is to study it down to the finest empirical detail. She answers the historicising imperative with a 'pre-historic' suspension of the empirical, and the 'end' of history with a perpetual rebeginning.[8]

The photocopy machine captures an already positive photographic printed image of a person, fixes it and memorialises it by its repetition. Bracha's art is an art of healing, based on a subversion and usage/breakage of the technology in our modern world. Because of the risk of banalisation, few art historians have dared to obliquely suggest such an obvious but too literal link between Bracha's technique of suspended photocopying and a symbolic suspension of the Holocaust. However, as Griselda Pollock wrote:

> How can painting reengage with a history so deviant as to have turned its ideals to ashes in the crematoria of Auschwitz? The artist has developed a technical means of engaging (the use of photocopic dust) with the traces of lost generations (a selected archive of photographs) that also allows painting (the structural properties revealed by Modernism's self-purification, such as touch, colour, mark, gesture) to signify both a terminal grief and a co-emergence of contemporary post-Holocaust subjectivity with the subjects (the non-I's) of that which is also our tragedy.[9]

In particular, one at times sees traces of an image of Bracha's parents, Bluma Fried and Uziel Lichtenberg: in the image, they appear young, engaged to be married and walking confidently and light-heartedly down a street in Łódź in 1937, unaware that soon, in 1940, they would flee Łódź, finally reaching Mandatory Palestine in 1943 (her mother) and 1944 (her father). Her parents escaped, but their parents and all their other relatives did not, except for two of her aunts who survived Auschwitz.

The Holocaust may have become a foundational myth for a little Bracha born in Tel Aviv in 1948. There were stories which her parents never told, but others around her in the collective atmosphere of the kibbutz where her brother was born and in the slum on the outskirts of Tel Aviv where she grew up alluded to it, so that a trauma she never lived, forever absent from her direct experience, made her a shadow of a survivor. She learned and spoke Hebrew, and did not understand her mother's speech, who spoke only Polish and knew no Hebrew. Bracha remembers that her mother often yelled, out of over-protective impulses perhaps caused by trauma. As a child, terrified by her shouting mother, she would avoid interaction, and pulled back into a withdrawn world where she would play, tearing and cutting old newspaper into little pieces, or pulling threads out from old sweaters and tying the threads together, in isolation.

She built her life at the intersection of psychology, healing, and art – where individual expression connects with and enriches others, moving beyond the purely personal realm.

By the mid-1980s, she introduced as part of her materials a photograph of naked women and children taken on 14 October 1942 in a ravine outside Mizoch, just before being shot to death.

They are in a line facing to the left and some hold small children in their arms. One woman, on the right of the image, rushes to reach the others: she covers her naked breast with her arms and is pregnant. The group of women form a collective body as they squeeze together, as if searching for the possibility of sharing their condition of foreseeing their own death, yet in a state of passive stupor, suspended between life and death. It is a powerful image, a dangerous image. In Bracha's mind, this killing of women and children recalls her own family history, as her maternal aunt Hella Fried and her sister-in-law were part of a group of prisoners from Auschwitz who were taken to Stutthof and were led in a death march to the Baltic Sea, put on to a boat that was fired upon and sunk a few days before the Russians arrived. Bracha's veiled artworks that incorporate hidden elements from this photograph partly reveal her absence of a personal archive. However, the motive for not showing the photographic image explicitly to the viewer lies also in refusing to assume the voyeuristic position of the photographer, an accomplice of the killers. This image initiates the series called *Eurydice*, which would continue thereafter until today.

EURYDICE / ORPHEUS / SOUND

In Greek myth, Eurydice, who had died, is visited by Orpheus in Hades and follows him out of the underworld until his gaze backwards (prohibited by Hades) to be sure she was following interrupts her journey out of the underworld and sends her back again. She is twice dead in mythology. Bracha's identification of the women in this photograph with Eurydice, and in particular with one woman turning her back to us and another facing frontally, suggests that the photographer's gaze is that of Orpheus, and by extension, also the viewer's gaze of her own artwork, as well as the artist's own gaze while working with this material. She is, however, guiding us (the viewers) towards an ability to wit(h)ness the scene – as opposed to witnessing it coldly from the outside. We are looking towards Eurydice – and thus guilty – but we are also looked at by her, so that we enter into a state of borderlinking able to feel compassion for the vulnerable victims-to-be as a sadness, sense of horror and disbelief before the scene that we are implicated in. It is not only Orpheus who looks back at Eurydice, but also Eurydice looking towards Orpheus.

Eurydice is the one who is no longer here, present, as she is in the underworld. The story of Eurydice suggests that if there is visibility, there is loss. The other crucial element in the myth is sound. Orpheus's music had enchanted humans and the Gods. Sight is lethal at the moment Orpheus turns around to check on his beloved. Here we have an artist who uses a very ancient technique, that of visual representation through painting, to say that vision itself is deadly. So, Bracha puts Eurydice in paintings where you cannot see her, by creating forms of in-seeing: overcoming retinal vision and becoming blind through vision, or at least partially blind, transforming visuality into rhythm and beat.

The paintings in the *Eurydice* series encourage you to listen, to consider sound, to see the music of the spheres. This attention to sound and resonance would increase over the decades, becoming a primary field of exploration since the mid-2000s, at the basis of her colour theory.

Based on a 1991 lecture, Bracha began to publish on the matrixial in subject-formation, a feminine alternative to the classical Freudian theory of subjectivity as necessarily grounded in the phallic complex, in her essay 'Matrix and Metramorphosis' which appeared in 1992. She had first used this term much earlier, however, at the age of 35 around 1983, when looking at one of her own paintings.

Bracha did several things to subvert traditional psychoanalysis from the late 1980s and during the 1990s and 2000s. The first was to identify the phallic preconceptions and undeclared axioms in the work of Sigmund Freud and Jacques Lacan. The second was to propose a new theory of subjectivisation. While subjectivity for Freud and Lacan was based on a fundamental lack – an absence of the desired object, having been severed from the mother at its origin at birth – Bracha argued that the beginnings of subjectivity were in the prenatal co-emergence of I/Other:

> The intrauterine feminine prenatal encounter represents, and can serve as a model for, the *matrixial stratum of subjectivisation* in which *partial subjects* composed of co-emerging *I's* and *non-I's* simultaneously inhabit a shared borderspace, discerning one another, yet in mutual ignorance, and sharing their impure *hybrid object a*. (My emphasis.) [10]

Subjectivisation does not begin with separation (the trauma of birth) and therefore not with a lack (object a), but precedes this and is a form of co-emergence with another subject (the mother) during the prenatal life of both. Freud and Lacan were fundamentally pessimistic, as their perspectives were based on the idea of an impossible reintegration into a primigenial maternal entity, through the satisfaction of the most fundamental desire. One problem with this concept is that such an original unity with the mother is a fantasy, and as such a 'whole' never existed. I, the m(other) and the other co-emerge and recognise themselves through their re(lation), just as a photon may be both wave and particle from a quantum perspective, as long as it is not observed.

For Bracha, the matrixial is not only a prenatal holding space, leading to fantasies of memories of the womb, but the space of the becoming mother and not-yet-child, a relation that is co-emergent. This space is the locus of her thinking and painting, of her thinking through painting and painting through thinking. It is neither figurative nor abstract, nor is it a liminal edge between the visible and invisible. Here, there is both surface and depth.

ARTMAKING AS APPLIED MATRIXIALITY / ART THEORY / NOTEBOOKS

In 2015, Bracha stopped seeing patients, although she still supervises young analysts and is a Reiki Master and Madyer in the shamanistic Mexican method called Right Light, and a healer in the Curanderas tradition. She finally settled into only elaborating aesthetic and ethical theory in her lectures, workshops and essays, and into making art as a way of joining the personal and the collective, transcending the biographical. Artmaking, with its artist-artwork-viewer triangulation, was the way to perform and enact the sphere of matrixiality, because artistic work, which goes beyond the private life of the artist or the clinical life of the therapist-patient, requires of the artist to hold the most vulnerable of positions, birthing objects not based on libidinal loss but on 'another kind of gaze, uncleft yet unfused with the Subject or the Other', where 'the desire corresponding to its activity is not for a lost object, but for linking with the Other'. The gaze is a vacillating trace of an almost missed relation (of borderlinking, encounter) with a *non-I*.' (My emphasis.)[11] Bracha writes, in a close description of her artworks:

> The work of art, realised in the outside world, is not grasped on the plane of phantasy. In art, the point where the subject sustains itself in its own division around the present *objet a*, which is its support, also has no image and cannot appear in the painting as such. Yet in art, the question of desire concerns not only the artist, but also the arousal of the viewer's desire. The plane of phantasy is private, individual, an internal canvas. The artist's canvas, on the other hand, is acted out and materialised, it is created, it appears in the worlds.[12]

In other words, art was the natural consequence of her theory, since in the artist-painting-viewer relation, the personal family trauma and memory could enter into an 'outer' universe of ethical wit(h)nessing with an engaged viewer.

In order to posit the matrixial sphere, Bracha had to paint, she had to find a way to see into this prenatal world neither through fusion nor separation.

Therefore, theory and art co-emerged for Bracha, neither one and the same, nor autonomous from each other. The best way to be her viewer, to be her reader, thus, is to have her notebooks near her artworks, one object diagonal, almost horizontal, as we read it, like on a lectern, while the other object, the painting, almost vertical at a slant, as if it were on an easel.

In Bracha's theoretical writings, often based on revising and distilling concepts through preliminary lectures over many years, theory is not illustrative of, nor does it translate or explain, her art, and vice versa; her artworks are never illustrations of her theory. For Bracha's practice, theory seems necessary. It is itself creative, a form of poetry, including layers and repetitions and variations of thoughts. Both her essays and her paintings can stand alone – one read, the other seen – but her essays can be more easily read through her art, as they describe perceptions and feelings we see visualised in the artworks, and her artworks can be looked at as secret script, forms of visual thinking-theory. Indeed, they share a similar scale too. Her notebooks are such a place of trans-visual-linguistic cooperations:

> It is no coincidence that her notebooks are all preserved in coloured fabrics sewn and embroidered by herself. The outside part, the cover of the notebook, then becomes much more than a binding: it has to *do* with care. And with *carriance*. Just like the *Pietà*, the Holy Mother who holds the body of Christ, the notebooks are carried and held. They are embraced. So the concept of *carriance* becomes a crucial part of the notebooks. If you look at them, some of them seem initially to have drops of blood on them. As if the blood of the writer-draughtsperson fell from her own hands. And then something is reversed, and you suddenly notice that the blood seems to come from the inside: the notebook bleeds, the paper bleeds. Blood spills over from the notebook itself. [13]

In the notebooks, which she decided to keep as artworks themselves only since 1981, text and images coexist equally, while they separate again into autonomous lectures/essays on the one hand, and autonomous artworks on the other. Bracha quests for a literal and non-metaphoric painting able to perform her theory visually and tactilely; for Bracha, however, it is not an either/or opposition between visual language and verbal language, as both can exist autonomously but are also co-emergent and co-illuminate.

It is indeed hard to define what her visual works are. Her paintings are not exactly paintings because they are often done on paper with a little bit of watercolour, yes, but mainly dust and pigment; they are not exactly drawings either because drawing has to do with a line that defines an area that is drawn, it has to do with marking with a line the inside and outside borders of shapes. When on paper, lines are often made with sequences of dots, and the dots together form a line, but it is not a continuous line that is marked on the paper. The more recent works, made directly on canvas after digital work done to photographs on her computer is printed on canvas as a base layer, and for which she uses oil paint from start to finish, can of course be regarded as paintings, just as her first period of conscious and intentional[14] artmaking in the early 1980s in Paris consisted of paintings. All appear at first glance abstract, but there are figures that you see emerging depending how you look at them, from this angle or that (like in Hans Holbein's skull in *The Ambassadors* that Lacan discussed), in this light or that, from this point of view or that, turned sideways or upside down,[15] and one never knows for sure if Bracha actually intended to insert those partial bodies or faces, or whether they are our own projections, like in a Rorschach test.

Her written theoretical texts are also rather abstract, at times opaque as she invents words and language, building up her vocabulary along the way. It is not so typical to use language in such a creative way, to combine words and create new terms, a new lexicon by playing with words, bending them to new cobbled-together meanings in ways reminiscent both of Lacan and Marcel Duchamp (e.g. 'metramorphosis', combining the root *metra*, the womb or mother, with 'metamorphosis'; 'wit(h)nessing', combining 'with' and 'witnessing'; copoiesis, as opposed to the 'autopoiesis' of Humberto Maturana and Francisco Varela and the 'symbiosis' of Lynne Margulies; 'transubjectivity', 'co-emergence' and 'fore-images', as opposed to 'after-images' in optics; or 'carriance' as a noun, meaning 'to care and to carry'). This practice occurs in ways similar to how she merges and overlays areas of colour and parts of bodies or faces in her artworks. For Bracha, to do theory thus implies image making, just as to do 'artworking' means to find ways that are not illustrative nor metaphoric; they are rather forms of *embodied* theory.

SOUND / LISTENING / COLOUR THEORY / WAVES / RESONANCE / FORE-IMAGES

Coinciding with the centenary of the Armenian genocide, in the *14th Istanbul Biennial* titled *Saltwater: A Theory of Thought Forms*, I was focusing as a curator on the ways in which trauma, art and healing were intertwined, thinking about the invisible energy flows in water activated by salt; about the unspeakable knots of history through Lacan's knot theory; and Annie Besant's intuitions and intimations of thought-forms,[16] able to cross a threshold and enter into the visual realm like entanglements whose shimmering appearances might come to light through forms of intense concentration. For this reason, Bracha's visuality, her ability to bring to the surface deep layers of memory, and her artistic practice as a form of empathy and healing through wit(h)nessing the pain of others, seemed particularly necessary to the exhibition.

For the catalogue, Bracha wrote an essay, titled 'Carriance, Copoiesis and the Subreal', where she states: '*I am* thence *I was carried*. I am therefore *I will carry*. *I am* thence I was carried in the Real, had always-already been wit(h)nessed by an-other.'[17] This essay was partly based on previous lectures and on her interests in Besant as well as in the twelfth-century mystic Hildegard of Bingen, the Modernist early twentieth-century artist Hilma Af Klint and the artist-healer Emma Kunz, already since the early 1990s. While Bracha's theory around colour emerged, she began to look at these figures, for example while preparing her 1994 solo exhibition curated by Catherine de Zegher[18] at the Old Béguinage in Kortrijk run by the Kanaal Foundation,[19] and later during her preparations for the exhibition *Inside the Visible*.[20]

Here, she began to reveal her theory of colour as radiance and radiation emanating as thought-forms:

> The sublimation of the singular borderlinkage can form thought-form and from there on structures and schemas. I know them as colour-lights [...] a space opens and is transpassed, time delays and is suspended and prolonged, so that frequencies, waves and vibrations from inner and exterior sources intermingle and join in an artwork as resonance chamber. Line-light and colour-lights, sounds and movements meet in the subreal field where genesis, transformation and revelation hide. [...] Thought-forms emit and pulsate radiation, waves, vibrations; the rhythmic pulsation whose force is its expression and its message connect different

> body-psyche instances with one another and the human soul-spirit with the spirit of the Cosmos. Thought-forms are colour-lights.[21]

Her intimations on colour-light and resonance developed after Istanbul into reflections on colour in her lecture and catalogue essay and through the exhibited works in *Colori: L'emozione dei colori nell'arte* at the GAM Galleria Civica d'Arte Moderna in Turin in 2017.

Bracha's colour palette ranges from the violet-purple to red, with blue and black-and-white presences. She speaks of the edges of colour-vision, at the limits of the electromagnetic wavelengths that allow for visibility. The three cones in our eyes perceive these wavelengths at the edges of visibility and send these as colours to the brain, via the retina. Electromagnetic waves contained in light refract off objects in the world (those that are not absorbed by the objects) and appear as different colours in our brains. If no waves are absorbed by a material, we see white; if all waves are absorbed, we see black. We do not see waves at frequencies lower than red, although they heat us, and we do not see waves at frequencies higher than violet. Bracha operates in painting just after the infrared light waves and just before the ultraviolet wavelengths we no longer see. The nearly visible low-frequency waves (infrared) and the much-too-visible high-frequency waves (ultraviolet) bracket vision between the red and the violet, the two tonalities typical of her works throughout. Suggesting blood, non-oxygenated (blue) or oxygenated (red), or rather, the light refracting off objects seen as red because those materials do not absorb the waves corresponding to red, these colours are light-colours, at the edges of the visible spectrum of electromagnetic waves that permeate the cosmos and are known to us as colour, but also include other wavelengths such as radio waves, X-rays, etc.

A strange presence in vision is that of the 'after-images' – the phenomenon of persistence of colours and images because photochemical activity in the retina continues even when our eyes are no longer experiencing the original stimulus. These after-images, which are after-effects of looking intensely, can create positive (the same colour) or negative (the complementary colour) optical/mental images. Since the 1800s, we have studied these after-images.[22] These theories, which interested Bracha since the 1990s, coalesced in 2017 for her into lectures and publications where she proposed that there are also 'fore-effects' or 'fore-images': colours the brain may 'see' before the eye encounters light, or may see in altered states of awareness. These were described by her in a 2016 lecture given during the research for the 2017 exhibition[23] as 'morphed colours', later published in the catalogue as the effect of 'resonance neurons'[24] still to be discovered by science.[25]

While early twentieth-century Abstraction emerged in art primarily through a desire to reach forms of purity or essentiality (Mondrian), where forms and colours could be liberated from epi-phenomenological secondary details, for Bracha what appears to be almost a form of Abstraction (it is actually a form of subrealism) is a consequence of contemporary co-emergence and layering of fore-images, images and after-images entangled in 'metra-morphosis', in co-emergence. This exercise in artmaking allows her and her viewers to deflect away from the overflow of images on screens and to ponder instead a mode of seeing that welcomes images to emerge from within – 'fore-images' – as traces of memory but also as the ability to sense visibly what appears to most as invisible. In that essay, Bracha writes: 'In withdrawal from the surface to the subface, figuralities arise to meet with and link us to memory traces, personal and historical. Artworking as a spiritual yet material vehicle works against amnesia.'[26]

For Bracha, this is a form of 'im-purity' and 'com-passion' far from early Modernist abstraction and related to forms of resonance.[27] Just as the Theosophists recognised the visuality of the apparently invisible alongside the scientists of their time who were exploring electromagnetic waves, for example by discovering the higher-frequency X-ray waves, Bracha's notion of resonance relates the cosmic to the 'here and now' through sensing the 'subreal'. This means an ability to intuitively sense the part of the real that most people do not see, that part that physicists measure with their instruments, made up of nanostructures, wave frequencies, photons, even quantum entanglements, over time and space. This becomes a pictorial technique:

> Subreal weaving of vibrating strings resonates with-in and in-between the human and the cosmic. The invisible light-line-string, co-weaved inside us and in the inside of that which is outside us, finds venues into the visible plane when not only pigments and wavelengths are taken into account in the treatment of colour but also the abstract principle of morphing and the desire or artistic volition for weaving and metra-morphing.[28]

Bracha 'sees' these subrealities as 'auratic'[29] phenomena, intensities and resonances, as well as what she calls 'strings', when speaking of her early childhood. Interestingly, physicists also speak of 'string theory'. In her essay 'Translucent Fore-Images: Glowing Through Painting' for the 2017 exhibition, she returned to this exploration of colour as resonance, following a much earlier 2003 lecture at the University of Leeds.

SOUND WAVES AND THE WOMB / SONOGRAMS

Let us now consider sound and the womb in relation to Bracha's oeuvre from a visual perspective.

While an X-ray uses ionising radiation (high-frequency electromagnetic waves) to see the invisible inside our bodies, violently shooting rays though objects and projecting them on to a plate like a photographic negative, a sonogram or ultrasound in medical diagnostics records in real time and visualises ultrasound waves (high-frequency sound waves we humans cannot hear) bouncing off in different ways from organs and body parts like echoes. They take measurements of vibrations in time, through soundwaves, thus recording movement in real time. One needs expertise to 'see' the different body parts and movements of a foetus in a sonogram of a pregnant woman, while to most of us what appears on a monitor during the test is an abstract image with various shapes shifting. According to classical physics, sound waves are pressure waves and need a physical material – a medium whose particles oscillate (gaseous like air, liquid like water or solid like metal) – to transport energy across it, while light, electromagnetic waves, do not need a medium because the photons themselves (small light particles) move in wave patterns as the electric and magnetic fields interact (but we do carry sound waves over higher-frequency radio waves by translating sound into electrical impulses). Sound waves are longitudinal, they travel slowly, while light waves are transversal in shape and are much faster. But according to quantum physics, given the fact that small particles of matter can be described as both energy or wave, basically everything in the universe is made up of waves, quantum waves.

Waves are an oscillation movement of propagation of impulses, a disturbance that travels through a medium, which carries energy from one location to another without transporting matter, through a pattern that is repeated more or less frequently and has a certain length and amplitude – like the fluid heartbeats registered by an electrocardiogram, like the waves in the

sea, like the gravitational waves in outer space, like the electromagnetic waves of the visible spectrum, like the electromagnetic invisible radio waves, like soundwaves and ultrasound waves we cannot hear. Bracha's matrixial borderspace also engages with this transjectivity – pulling the electromagnetic field of visuality and waves closer to the acoustic field of sound waves through the sense of resonance, to sound and then to sound again – in repetition, forgetting and remembering through echoes and layers of words transporting energy through the medium of language as well as the spaces of visuality.

One of the photographic sources for Bracha's works that is never mentioned in essays about her art[30] is ultrasound imaging, the sonogram, which performs exactly this: transporting sound waves into visuality through 'eco-grams', where only the most expert medical gaze can read as body parts the shapes and forms of an unborn child, a pulsating, moving tiny body in amniotic liquid. The body turns, moves, listens and sees through movement and the soundscape. Visually, sonograms seem similar to trying to photograph distant universal elements like galaxies, or cosmic radiation coming from millions of years ago. Here the figure-abstract, the abstract figure, is one copoietic impulse, unformed, impressionistic, provisional, liquid, a 'co-emergent' transubjective amoebic subject, perhaps the kernel or core of why it is worth being alive as and in metramorphic womb-being.

Thus, add to the last paragraph that Bracha's painting is not only the painting of memory traces, but mainly it is an attempt to pre-figure, just like when we reach, half-blindly, into the womb for ultrasound signals. The m(Other) receives intimations of the prenatal subject, while the prenatal subject listens to the signals from outside the womb. The ultrasound resists imaging technologies because it offers an image scarcely legible to the eye even as it continues to enlist the gaze over time. This is what painting the emergent and co-emerging with painting means, an augural form of painting, an auroral painting. Bracha co-emerges with her paintings, with our paintings.

Bracha's artworks look similar to sonograms. They too require long and careful observation to see the various body parts in them, appearing and disappearing. Although never declared hitherto, some of the photographic material embedded at the start of her works (at first analogically through the inclusion of photocopies of photographs, and more recently also combined digitally on her computer and then printed directly on to canvases to form the deepest and first level of her images) does indeed consist of sonogram printouts from her own pregnancies (Bracha is a grandmother and has two children, a daughter and a son).[31]

From this perspective, even Bracha's most apparently abstract work may fundamentally be seen as a precise figuration of that prenatal world, forever precluded from our knowledge unless we fragilise and pay attention to its signals. In some ways, her artworks are matrixially suspended sonograms of the womb, or of the cosmos, of the infinitely near, or of the infinitely distant. And to see indirectly in the womb through the sonogram may be to see indirectly into the space of the co-emerging Other and to see indirectly into its universe, as if we were or could be external to it yet fully borderlinked with it. This is also the shifting space of the subreal. The ultrasound machine records high-frequency sound waves that our ears cannot hear – a sonogram of the womb is a space where sound waves (vibrations of differing amplitude and frequency which travel in a medium of gas, liquid or solid state) are translated into electrical impulses which can be viewed on the screen.

How does a baby foetus see/listen? What optical images enter the brain of the unborn child, or are there no images in the brain of the unborn child,

in the womb? Are there fore-images appearing in the mind, at least preparing or exercising the eye–brain connections, preparing for an extra-uterine life?

The prenatal subject's eyes are closed and cannot see in the darkness of the unlit womb; no observations are possible. Yet, 'with eyes shut, eyes are extraordinarily open',[32] artist Marisa Merz once wrote. In this liquid darkness, the prenatal subject 'pre-sees' and 'per-ceives' through sound resonance and may form inner visions of shapes and colours we will never know of, but may have glimpses thereof in dreams, or in psychedelic images produced under conditions of psychotropic alteration. These are subreal perceptions. In quantum dynamics, the superposition state of wave/particle collapses upon observation. In the subreal, we remain in such a superposed state – in this case, an 'I/non-I' or m(Other)state of non-observation, of transubjectivity which is not fusion.

Similarly, what is a form of painting that you do not observe, but still see, so that it can remain suspended in a superposition of states? This is related to what traditional epistemology would call complexity or uncertainty and also questions the binary opposition of seeing and not seeing.[33] Are we able to live in the space of the 'crazy woman', the space of Bracha's mother, yet able to welcome matrixial experience and memory? Can we see in the womb through ultrasound, and what is the vision *from* the womb outwards through physical/psychic prenatal sound waves rushing through the amniotic fluids? In her paintings, we look towards an inside, and scan through ultrasound vision. We are also in a peaceful state, where the impossibility of stabilising the identification of forms and states does not produce a sense of lack. We also embody a gaze which moves outwards from the womb. The shift from visuality in Modernism to corporeality in art is also grounded here on the shift from attention paid to electromagnetic waves, where particles move as the electric and the magnetic fields interact, to sound waves, where the wave moves through a medium, from eye to ear, the sound-perception of all partial subjects in the womb, independently of their gender, something terrifying for Freud.[34]

A work usually starts from a photograph, which is related to the past, events or artworks, suggesting a memorial activity. In her early series, she would paint with a one-stranded brush over a xeroxed image, so it was a very long process, which slowly overtook and covered most of the photographic image, causing a slow loss of its figurative details and the veiling rather than representation of traumatic events. In the end, you may not even perceive that there ever was a photograph in the beginning. The early paintings were moments of light, of highlights that are almost ghostly images, as if they were badly developed photographs, technical glitches or forms of resistance to the shooting of photographs in modernity, photographs of the mind in its process not of remembering but of forgetting. Since the mid-2000s, they are often directly painted on canvas, and retain the blur of the earlier paintings in her signature style, but oil paint gives them a less dry and less tactile appearance – a more liquid light-world is evoked, somehow closer to our screen-based contemporary vision while also contradicting its light-by-addition synthetic character. This world is both light (photons) and liquid (matter).

Bracha is strong, because she is able to fragilise and feel compassion before the vulnerability of others. She is also strong because she chooses to engage with the phallic – its technology, language, philosophy, metaphysics and psychoanalysis, as well as its art – and to propose other usages, words, concepts, ethics and psychic complexes. She subverts the dehumanising

and incinerating photocopy machine in favour of the liquid as medium in the sonogram; she derails the phallic underlying preconceptions of Martin Heidegger, Freud and Lacan; she takes on the images of women as mothers in Western art history, predominantly written by men, and transforms their carved stone effigies into fluid spaces of morphing. In her art story, words are brushstrokes and paint marks are words with no hierarchy between them; rather, there is superposition between her theory and her artworks. She hopes for a world where the human is rehumanised through feminine matrixiality, which is a shared experience of all humans, beyond gender, where subjectivity is always already transubjective. In an era of increasing machinic AI, of machinic words mimicking language through predictive statistics and machinic images mimicking image making through predictive statistics, she proposes that we practice forms of intellectual/sensual affective borderlinking, reaching towards a perception of the Subreal through resonance, able to relieve us from the psychotic repetitions of an engineered unreal.

She proposes sonograms of the universe, sonograms for humanity.

NOTES

[1] Bracha L. Ettinger (hereafter, Bracha) met frequently with Emmanuel Levinas in Paris after her arrival there in 1981. For Levinas, the 'visage' is both the point of contact and the limit of our relation with the Other, in terms of ethical 'response-ability' to the Other. In so far as each of her artworks is a visage as well, we are drawn towards each of them, but forever foreclosed from grasping their 'meaning' – like when one remembers there was once a memory of something one does not remember. Her 1991 dialogue with the French philosopher Emmanuel Levinas, 'Emmanuel Lévinas en conversation avec Bracha Ettinger', was published in *Matrix. Halal(a): Lapsus: Notes on Painting, 1985–1992*, Oxford, Museum of Modern Art, 1993, and reprinted as 'Que dirait Eurydice? / What Would Eurydice say?' (in *Barcat*, no. 8, 1997). In a footnote in her book of collected essays, *The Matrixial Borderspace*, ed. Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, Bracha clarifies her point of contact and point of divergence from both Levinas and Jacques Lacan succinctly: 'Levinas' understanding of the vulnerability to the Other, which he strictly limits to the realm of ethics, is close to my understanding of matrixial aesthetic vulnerability. But for Levinas, as for Lacan, the feminine is an absolute alterity – an Other that is an absolute and radical Other. In the matrixial-feminine relation, in contrast, the Other is separate-in-jointness. This feminine is not a total alterity, the Other in/for the feminine is never a total Other, and there is a passage between matrixial aesthetics and the domain of ethics: aesthetic response-ability underlines ethical responsibility. For both Levinas and Lacan, the Other and the alterity of the feminine are absolute. The matrixial theory offers another kind of Other and another kind of feminine, and operations on the borderline to the Other' (p. 223).

[2] Lacan never formulated a full-fledged aesthetics or theory of art; however, he referred to art as a 'hole in the symbolic' in his 'Seminar XI' (in *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*), 1964. It is where the Real becomes perceptible even though it remains unsymbolisable. Through his analysis of Hans Holbein's 1533 painting *The Ambassadors* as an example of this, we understand how an abstract-looking disc, if looked at obliquely from the left at an angle, can appear to us as a skull, a memento mori hidden in the painting. It represents the Gaze, that is a function of the Other, that looks back at the viewer, confronting the viewer with the fact that we too are being looked at within the broader scopic field. Like in Holbein's *The Ambassadors*, Bracha's paintings have images hidden in them, kernels and faces with eyes, gaping mouths and body part seen here and there especially if you rotate them, as she rotates them periodically on her easels in the studio to multiply and disperse focal points.

[3] The term 'carriance', from 'to carry', which is both to hold a load and carry it to another place, to carry and to care, was first used by Bracha in notes from 2011 and developed in lectures from 2012 to 2016, including 'Carriance – For Mexico' in 2013; it appears in her essay 'Carriance, Copoiesis and the Subreal' published on the occasion of the *14th Istanbul Biennial, Tuzlu Su / Saltwater: A Theory of Thought Forms* curated by Carolyn Christov-Bakargiev from 5 September to 1 November 2015. The catalogue was co-published by the Istanbul Foundation for Culture and Arts and Yapı Kredi Publications, and the essay is on pp. 92–101. Another solo show's artist's book was published on the occasion of that exhibition: Bracha L. Ettinger, *And My Heart Wound-Space*, Leeds, Wild Pansy Press, 2015 (texts by Andrew Benjamin, Nicolas Bourriaud, Christine Buci-Glucksmann, Carolyn Christov-Bakargiev, Bracha L. Ettinger, Ruth Kara-Kaniel, Tina Kinsella, Griselda Pollock and Oded Wolkstein).

[4] The artist coined the term 'subreal', as opposed to 'surreal', to define a generally invisible layer of the world that we perceive indirectly through resonances of various sorts. Her concept does not coincide with Freud's notion of the subconscious, nor even with Jung's idea of a collective subconscious. It points to a borderzone of perceptions beyond the normal perceptive abilities of our senses, which can be reached if the subject is fragilised and attuned. There is a Surrealist convergence between art and traditional psychoanalysis, and there is a subrealist artwork, following a matrixial meeting between art and psychoanalysis. This term is found in Ettinger, 'Carriance, Copoiesis and the Subreal'.

[5] Brian Massumi, 'Painting: The Voice of the Grain', in Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, pp. 200–212.

[6] Massumi, pp. 200–202.

[7] Massumi, p. 206.

[8] Massumi, pp. 211–212.

[9] Griselda Pollock, 'Introduction. Femininity: Aporia or Sexual Difference?' in Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, p. 6.

[10] Bracha L. Ettinger, 'Metramorphic Borderlinks and Matrixial Borderspace', in *Rethinking Borders*, ed. John C. Welchman, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, pp. 125–59.

[11] 'Wit(h)nessing Trauma and the Matrixial Gaze', 1998, republished in Ettinger, *Matrixial Borderspace*, p. 123.

[12] Ettinger, *Matrixial Borderspace*, p.128.

[13] C. Christov-Bakargiev, 'It Is Not a Screen, It Is a Page', in the artist's book *Bracha L. Ettinger: Bracha's Notebooks*, ed. Andrea Viliani and Anna Musini, Milan, Skira; Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 2021, p. 8.

[14] She has painted since childhood, but decided to be an artist in 1981.

[15] Bracha literally rotates her canvases on her easel and works on them from different directions.

[16] Annie Besant and C. W. Leadbeater, *Thought-Forms*, London, Theosophical Publishing House, 1905.

[17] Ettinger, 'Carriance, Copoiesis and the Subreal', pp. 92–101.

[18] Catherine de Zegher had learned about her work from Paul Vandenbroeck and Catherine David.

[19] This interest is found in *Art as Compassion: Bracha L. Ettinger*, ed. Catherine de Zegher and Griselda Pollock, Brussels, ASA Publishers; Ghent, MER. Paper Kunsthalle, 2011 (essays by the editors and by Judith Butler, Rosi Huhn, Christine Buci-Glucksmann, Erin Manning and Griselda Pollock).

[20] 'Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine', Boston, ICA – Institute of Contemporary Art; Kortrijk, Flanders, Kanaal Art Foundation; Cambridge, MA, and London, MIT Press, 1996. The exhibition toured in 1996–7.

[21] Ettinger, 'Carriance, Copoiesis and the Subreal'.

[22] In 1878 Ewald Hering discovered negative after-images where we see the complementary colour in our brain after intensely looking at a colour.

[23] Bracha Ettinger, *Fore-Image: Notes on Butterflies Color-Light and the Spirit in Painting*, 5 December 2016, Turin, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna. Present in the 2017 catalogue as 'Translucent Fore-Images: Glowing Through Painting'.

[24] 'Invisible colours, visible yet to the subject's mind but not invented or a "subjective" hallucination, might be the result of wave attunements that are "materialised" by neuron configurations. Let's start from structured real colours and then move to the idea of mostly invisible yet somehow visible morphed colours that don't depend on optical perception,' in *Colori: Emotions of Colour in Art*, ed. C. Christov-Bakargiev, Milan, Silvana Editoriale, 2017, pp. 66–77. 'Colour is not only perceived or seen, but is also felt. Felt and trans-sensed by resonance-neurons (that are still to be discovered). If mirror-neurons are imitative and are the neural basis of the human capacity for an emotion such as empathy, the resonance-neurons signal co-emergence in simultaneity beyond empathy, a resemblance beyond imitation, and compassion beyond empathy. Com-passion with the other and the thing. A string-weaving on the subreal level leads to awareness and consciousness,' ibid.

[25] Just as mirror neurons had been identified in the late 1970s by the Rizzolatti-Gallese team of the University of Parma.

[26] See note 29.

[27] So Bracha's 'scanned' works, like Holbein's painting *The Ambassadors*, contain different possibilities for our gaze: at once figurative (because there are traces of personal traumatic family events through photographic fixing of them as light on gelatine silver coated paper, scanned through the photocopier or more recently the computer to form a base layer on her canvases) and abstract (imprinting the subreal resonances or radiations or strings of micro and macro elements, coming to us from the distant cosmos in the past, or from the future given the space-time foldings encountered in quantum mechanics/particles/theory).

[28] Ettinger, 'Translucent Fore-Images', pp. 66–77.

[29] Already in 1992 Bracha writes in a notebook: 'The aura returns to painting. Mine,' which in part inspired Jean-François Lyotard's lecture 'Anima Minima' delivered in June 1993 on the occasion of the exhibition *Bracha Lichtenberg Ettinger: Matrix*, The Russian Museum of Ethnography, St Petersburg, later published as an essay in Christine Buci-Glucksmann, Jean-François Lyotard and Griselda Pollock, *Bracha Lichtenberg Ettinger: Halala – Autistwork*, Aix-en-Provence, Cité du Livre and Arfiac; Jerusalem, Israel Museum, 1995.

[30] Except obliquely in her own writings.

[31] Her son was born on 28 August, the anniversary of the last deportation of Jews from the Łódź Ghetto to extermination camps in 1944, which included all the family members on Bracha's maternal and paternal sides who were left in Łódź.

[32] Marisa Merz, title of her exhibition at the L'Attico gallery, Rome, 1975.

[33] 'Visible' and 'invisible' in Maurice Merleau-Ponty's terms. See *The Visible and the Invisible*, Evanson, Northwestern University Press, 1968 [1st edn in French, Paris, Gallimard, 1964].

[34] Bracha writes: 'The womb as a female bodily specificity and the womb phantasy went under denial. Freud did not deny the denial of the womb as a female bodily specificity, nor did he deny its implications. On the contrary, he insisted on the importance of such a denial, on its necessity! The magnitude of the denial gives us the measure for what is at stake for the male person. For the (universal neutral) child (who happens to have a penis) the idea that the womb belongs to the woman would be a catastrophic blow to narcissism, inasmuch as the child believes that he owns every possible bodily organ of any value,' in Ettinger, 'The Matrixial Gaze', in *Matrixial Borderspace*, pp. 53–5.

1

2

3

4

1. *Medusa*, 2012
Encre de Chine, pigment photocopique, cendres, aquarelle, crayon de couleur et craie sur papier

Medusa, 2012
Indian ink, photocopic pigment, ashes, watercolour, colour pencil and chalk on paper
25.5 × 22 cm

2. *Halala*, 1995/2017
Encre de Chine, pigment photocopique et cendres, crayon de couleur sur papier

Halala, 1995/2017
Indian ink, photocopic pigment and ashes, colour pencil on paper

23.5 × 20 cm

3. *Eurydice – Pietà*, 2013/2018
Encre de Chine, pigment photocopique et cendres, crayon de couleur sur papier
Collection privée

Eurydice – Pietà, 2013/2018
Indian ink, photocopic pigment and ashes, colour pencil on paper
Private collection
21 × 34.5 cm

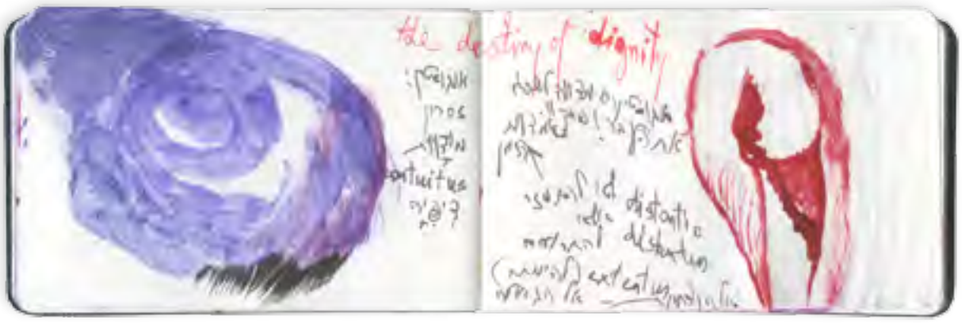
4. *Angel of Carriance – Aerial View*, 1985/2018-2021
Encre de Chine, carbone de toner, crayon de couleur sur papier

Angel of Carriance – Aerial View, 1985/2018–21
Indian ink, carbon toner, colour pencil on paper
24.3 × 24.3 cm

Do you walk with me my ghost
in the sky with you
I walk
in the sea
in the boat

the unwritten law
authority
responsibility
freedom
love
faith

16-4-2019
ton écriture, c'est exactement comme toi
et toi c'est exactement comme ton écriture
en en la lisant j'ai senti
tout cela et également
mieux connaître toi
a un tel point
que je connais
aussi
ton écriture


the destiny of dignity

Pages 160-165

BRACHA's notebook, 2020-2021 (détails)
Carnet Moleskine de 30 feuillets, couverture et dos cartonnés, fermé par un élastique
Encre, mine graphite, aquarelle et gouache sur papier
Don de l'artiste, 2022, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris

BRACHA's notebook, 2020–1 (detail)
Moleskine notebook of 30 sheets, cardboard cover and spine, closed with an elastic band
Ink, graphite, watercolour and gouache on paper
Gift of the artist, 2022, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris

Carnet fermé / Closed notebook : 9.3 × 14.6 × 1.5 cm
Carnet ouvert / Open notebook : 9 × 27.6 cm

AM 2023-401 (1-32)