

With Open Eyes: Affective Translation in Contemporary Art

Les yeux grands ouverts : la traduction affective dans l'art contemporain

Westrey Page

Number 95, Winter 2019

Empathie
Empathy

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/89930ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Page, W. (2019). With Open Eyes: Affective Translation in Contemporary Art / Les yeux grands ouverts : la traduction affective dans l'art contemporain. *esse arts + opinions*, (95), 8–15.

With Open EYES:



Westrey Page

Harun Farocki

↑ *Nicht lösches Feuer*
(*Inextinguishable Fire*), capture vidéo |
video still, 1969.

Photo : © Harun Farocki

Opening his work, *Nicht löschesbares Feuer* (1969), filmmaker Harun Farocki sits at a table before the camera and asks, “How can we show you napalm in action? And how can we show you the injuries caused by napalm? If we show you pictures of napalm burns, you’ll close your eyes. First you’ll close your eyes to the pictures. Then you’ll close your eyes to the memory. Then you’ll close your eyes to the facts. Then you’ll close your eyes to the entire context. If we show you someone with napalm burns, we will hurt your feelings. If we hurt your feelings, you will feel like we’d tried napalm on you. We can give you only a hint of how napalm works.”

Affective Translation in Contemporary Art

Reaching his hand out of and then back into the frame, Farocki holds a lit cigarette. As the camera zooms in on his forearm we are told, “A cigarette burns at 400 degrees. Napalm burns at 3,000 degrees,” and with this, Farocki pushes the burning embers into his skin. A kind of pseudo-documentary follows this scene: scientists and workers are shown in a simulated version of the Dow Chemical Company, which was responsible for producing napalm. The camera exposes offices, secretaries, chalk boards, and lab coats. But a visceral close-up of a charred wound interrupts this narration, persistently, as if recalling the haunting memory that Farocki warned us of. With each eruption of the image, the cringing worsens: first, the blackened wound of the skin exposed to napalm, or to the cigarette—this is kept quite ambiguous—is rubbed by an intrusive finger. In the next image flash, silver tweezers prod the wound. In the final escalation, the tweezers peel off flesh. In utilizing both this assault on embodied perception via the wound and the estranged contextual thread, Farocki employed devices that can be linked to discussions of empathy and emotional identification with artworks, as did Bertolt Brecht, Roland Barthes, and, more recently, Jill Bennett.¹ He also posed the critical question of how artists can evoke empathy in a way that neither compels spectators to close their eyes nor permits them to gloss over their (in)direct culpability by seamlessly projecting their pain as the pain of Others, the suffering of anything outside the perceiving

subject but, most particularly, of oppressed peoples within colonial histories. Farocki’s attention to devices of empathetic spectatorship—here, the narrative and the wound—continues in two recent works of Candice Breitz and Berlinde De Bruyckere that highlight the politics of affectively connecting with Others.

Examining the “feeling” of the affects and plights of Others, as the popular usage of empathy implies, is critical because it should be anything but an apolitical, seamless act. The word *Einfühlung*, which was first translated to create the word “empathy” in 1909, ranges in its various historical formulations from a direct corporeal inhabitation of apperceived objects to sensing the experience of other minds.² Across these various meanings, however, empathetic actions expose and reaffirm power dynamics that enable what appears to be “understanding” of the deepest essence of foreign bodies, both inanimate and animate. Focusing largely on the contemporary interpersonal usage of empathy, cultural theorist and sociologist Carolyn Pedwell has asked, “How do links between empathy, intimacy, distance and proximity map onto both colonial histories of movement and current transnational circuits of capital? In accounts of contemporary affective journeys, who is being moved, affected or transformed through empathy and who is fixed in place?”³ If we conceive of artworks as invitations to “contemporary affective journeys,” then they tread in murky political waters: how can they

evoke empathy without flattening Others into malleable, easily digestible experiences?

Although Farocki understood the dangers of empathy, he nonetheless wanted to reclaim it. In

1 — “Embodied perception” signifies how our bodies are themselves vessels for perception, engaging with others’ movements, expressions, or, here, injuries through an automatic physiological act that then sparks thinking. Although some philosophers and neuroscientists have explored this term (it relates to mirror neuron theories), I refer to how Jill Bennett has used it in her discussion of empathy and art. See Jill Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art* (Stanford: Stanford University Press, 2005). For a discussion of Farocki’s work and empathy, see Clio Nicastro, “Harun Farocki: empatia e conflitto,” *Epekeina* 7, no.1—2 (2016): 1—9.

2 — Today, the word *Einfühlung*, though the precedent of empathy, has different connotations and uses, limited largely to academic, historical discourse. For an overview of *Einfühlung* and empathy, see Robin Curtis and Gertrud Koch (eds.), *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2009); Amy Coplan and Peter Goldie (eds.), *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives* (New York: Oxford University Press, 2011).

3 — Carolyn Pedwell, *Affective Relations: The Transnational Politics of Empathy* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014), 71.

a one-page essay titled “Einführung,” written in 2008, he reflected on the term, which, according to his Brechtian inheritance, was “a word that belonged to the enemy”: “I had learned from Brecht to not gaze so starry-eyed/to not perpetuate Romanticism,” he wrote, but “Einführung is too good a word to leave it to any enemy.... It must be possible to partake of Einführung in such a way that the effect is one of estrangement.”⁴ Pedwell similarly keeps from disavowing empathy completely. Rather, she posits a new terminology to discern what might constitute ethical or, alternatively, imperializing empathies. She suggests that empathy can be conceived of as a complex process of affective translation, and, using a distinction advanced by translation theorist and historian Lawrence Venuti, that its mechanism is either foreignizing or domesticating.⁵ As long as affective translation operates on the principle of “foreignization,” which aims to valorize the untranslatable as a sign of political resistance, empathy can function as an altruistic tool. When empathy is deployed to reshape the emotional essence of an Other to comply with the norms of the new audience, however, empathy becomes “domesticating,” inviting “problematic appropriations or projections on the part of privileged subjects.”⁶ In this light, the empathy that Farocki searches for might be better understood as foreignizing affective translations, which open awareness to pre-existing political structures that allow for such an engagement. In such a way, viewers cannot close their eyes to memory, facts, or context—neither via images that draw them in too personally, granting them the illusion that they are in their own domain, nor via images that keep them at too great a distance. In this context, the narrative and the wound are devices that have been turned in on themselves to accomplish this distanced and resistant affective translation.

Candice Breitz’s video installation *Love Story* (2016) exposes the implicit threats of narration to empathetic response and simultaneously exemplifies how it might be employed to achieve estrangement. Visitors to the installation are greeted first by videos of Alec Baldwin and Julianne Moore performing collaged transcripts of interviews with refugees seeking asylum. Only after seeing these screens are viewers exposed to the videos of the refugees themselves, recounting their stories at an unrehearsed, naturalistic pace, sometimes for up to twenty hours. Breitz is not just questioning the specific cultural practice of whitewashing, in which Hollywood selects stars who apparently sell more tickets and command stronger emotional identification than do non-white actors, she is also investigating the limitations and circumstances of empathy’s operation. An “anti-empathy” camp, advocated by psychologist Paul Bloom among others, would remind us here that individuals sense more empathy for those who are similar to them than for those who belong, for example, to different ethnic groups.⁷ In art-historical discourse, Jill Bennett valued the capacity of art to evoke affect and critical thinking through “formal means rather than by narrative,” the latter being limited by “corporeal and moral boundaries.”⁸

From this premise, the non-theatrical narratives of refugees, to a European audience, might be an “ineffective” empathetic tool, but they also lay bare the inconvenient, estranging information within viewer response that can push against the implicit bias of empathy. Breitz’s curated videos of famous white Hollywood stars might be expected to engender stronger responses, but they are staged to resist viewers’ absorption and emotional relation: Baldwin and Moore are continuously in front of green screens, without costumes, makeup, or accents, and their scripts are neither smooth nor natural. In Breitz’s Brechtian interviews, viewers are forced to examine which narratives grip them and what that tendency indicates not just about the contemporary state of pop culture, but also about the politics of empathy in global affairs.

As Farocki seemingly hoped for in *Nicht Lösbares Feuer*, the wound can also achieve foreignizing affective translation, even though it carries its own set of “domesticating” risks. On the one hand, the wound constitutes a formal device capable of “exploit[ing] forms of embodied perception in order to promote forms of critical inquiry.”⁹ As Bennett has explored in relation to medieval stigmata, the wound might be, in this sense, a Barthesian punctum—a point that pricks and thereby engages us in a more absorbed state of spectatorship.¹⁰ While Barthes’s *studium* represents traditional information within an artwork, echoing narrative characteristics, the punctum exists independently of all rules, morals, norms or values, and it makes us fall “in love.”¹¹ The absorption in art through the punctum surfaces here as a threat to foreignizing empathy if it permits continued contextual ignorance and a seamless projection of the viewer’s inner world. In Barthes’s formulation, this certainly seems to be likely, especially as the medium is understood not as such, but as the actual represented thing itself: spectators become absorbed into the essence of the thing, without external perspective or resistance.

Artist Berlinde De Bruyckere plays with eerie wounds and details—in other words, with estranging puncta—that achieve a foreignizing empathy, albeit in a very different way than does Farocki in his work. Her installation *Kreupelhout—Cripplewood* at the Venice Biennale in 2013 was an assemblage of elongated limbs, compiled into a body of imposing scale, whose identity teetered between two “crippled” beings. Although at first it seems to mimic the shape and texture of a weathered tree trunk that has been knocked or has fallen to the ground, *Cripplewood* transforms upon closer inspection of its uncanny injuries; the impression of branches gives way to that of ivory bones and tendons, streaked with pink and dotted with bright-red orifices. Bandages, both white and soaked in crimson, bind limbs that do not appear to fit sensibly together for a tree, human, or other animal. De Bruyckere, who was inspired by Saint Sebastian’s death on the tree, lends this ambiguous anthropomorphism to her sculpture, which continually shifts under the viewer’s gaze via the flesh wounds that are revealed between bark

and branch. The effect is that *Cripplewood* calls out in its injury, a helpless and damaged thing, but its unpredictable and disturbing otherness engenders a distanced, self-reflective moment. Do we sense an empathetic urge toward this being, regardless of its identity, or do the wounds estrange and interrupt emotional identification, making it more difficult to project our pain or translate the pain of the Other? De Bruyckere stages this encounter in a way that renders Bennett’s punctum a successful means toward critical empathy. We are pulled in and pushed back—the foreign Other retains its strangeness.

The paradigms of viewership embodied in the narrative and the wound—spectators rather unengaged or highly absorbed—represent lines of inquiry surrounding spectators’ emotional response to artworks. On its own, neither set of ideas is overwhelmingly useful in ascertaining what kind of empathy an artwork can evoke: each leaves artists such as Harun Farocki wanting a version of empathetic engagement that does justice to the sensitive and inherently political encounter. Here, I have demonstrated how the vocabulary of affective translation, first articulated by Carolyn Pedwell, can be applied to investigations of how artworks produce foreignizing empathy. The understanding of foreignizing and domesticating affective translations, being rooted in attempts to recognize contemporary living asymmetries, equips us to address how affective connection generally, and empathy specifically, can be possible in a critically aware manner.*●

4 — For the German original see Harun Farocki, “Einführung,” in *100 Jahre Hebbel Theater. Angewandtes Theaterlexikon nach Gustav Freytag*, ed. Hebbel am Ufer (Berlin: primeline print, 2008), 21–22. This English translation was presented by Robin Curtis at the Institute for Cultural Inquiry Berlin workshop on July 4, 2016 entitled “Harun Farocki and the Notion of ‘Einführung.’” To view the talk by Robin Curtis, see <https://www.ici-berlin.org/events/harun-farocki-notion-einfuehlung>.

5 — For Venuti’s intervention in translation studies, see Lawrence Venuti (ed.), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology* (London: Routledge, 1992).

6 — Pedwell, *Affective Relations*, 10.

7 — See Paul Bloom, *Against Empathy: The Case for Rational Compassion* (New York: Ecco Press, 2016).

8 — Bennett, *Empathetic Vision*, 31.

9 — *Ibid.*, 10.

10 — Jill Bennett, “Stigmata and Sense Memory: St. Francis and the Affective Image,” *Art History* 24, no. 1 (2001): 10.

11 — Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill & Wang, 1981), 25–27.

*I would like to thank Bryn Allen Veditz for her commentary and editing on this piece.



Candice Breitz

1 Love Story, avec | featuring Alec Baldwin & Julianne Moore, vues d'installation, pavillon d'Afrique du Sud, Biennale de Venise | installation views, South African Pavilion, Venice Biennale, 2017.

Commandité par | commissioned by National Gallery of Victoria, Outset Germany & Medienboard Berlin-Brandenburg.



Candice Breitz

† *Love Story*, avec | featuring Alec Baldwin & Julianne Moore, avec | with Shabeena Francis Saveri, Mamy Maloba Langa, Sarah Ezzat Mardini, Farah Abdi Mohamed, José Maria João & Luis Ernesto Nava Molero, vue d'installation, pavillon d'Afrique du Sud, Biennale de Venise | installation views, South African Pavilion, Venice Biennale, 2017.

Commandité par | commissioned by National Gallery of Victoria, Outset Germany & Medienboard Berlin-Brandenburg.

Les yeux grands ouverts : la traduction affective dans l'art contemporain

Westrey Page

En ouverture de son film *Nicht lösbares Feuer* (1969), le cinéaste Harun Farocki, assis à une table face à la caméra, demande : « Comment vous montrer les effets du napalm ? Et comment vous montrer les blessures qu'inflige le napalm ? Si nous vous montrons une image de brûlure au napalm, vous fermerez les yeux. D'abord, vous fermerez les yeux devant les images. Puis vous fermerez les yeux sur leur souvenir. Ensuite, vous fermerez les yeux devant les faits. Enfin, vous fermerez les yeux sur le contexte des faits. Si nous vous faisons voir une personne brûlée au napalm, nous heurtons votre sensibilité. Si nous heurtons votre sensibilité, vous aurez l'impression que nous avons utilisé le napalm contre vous. Nous ne pouvons donc que vous donner une idée des effets du napalm. »

Farocki tend ensuite la main hors champ et saisit une cigarette allumée. Alors que la caméra effectue un zoom sur son avant-bras, on entend une voix dire : « Une cigarette brûle à 400 degrés, mais le napalm, lui, brûle à 3 000 degrés. » Puis Farocki écrase la braise sur sa peau. La scène est suivie d'un pseudodocumentaire montrant des scientifiques et des employés dans une simulation de l'entreprise Dow Chemical, qui était responsable de la production du napalm. La caméra filme des bureaux, des secrétaires, des tableaux et des personnes en sarrau de laboratoire. Mais l'histoire est constamment interrompue par un cruel gros plan de plaie carbonisée, comme pour rappeler le souvenir obsédant dont Farocki nous a privés. À chaque apparition de l'image, le malaise augmente : d'abord, un doigt intrusif frotte la plaie noircie de la peau exposée au napalm, ou brûlée par la cigarette – cela demeure ambigu. Dans le flash suivant, des pincettes argentées sondent la blessure. Et cette escalade aboutit à une scène où les pincettes arrachent de la peau. En recourant à la perception incarnée par l'entremise de la blessure et à la rupture du fil contextuel, Farocki exploite des dispositifs qui ne sont pas sans lien avec la réflexion sur l'empathie et l'identification émotionnelle aux œuvres d'art, menée entre autres par Bertolt Brecht, Roland Barthes et, plus récemment, Jill Bennett¹. Il soulève également la question essentielle de savoir comment les artistes arrivent à provoquer l'empathie sans pousser le spectateur à fermer les yeux ou à éluder sa culpabilité, directe ou indirecte, en projetant naturellement sa souffrance sur autrui, sur tout ce qui est extérieur au sujet percevant, à commencer par les peuples victimes de l'oppression coloniale. L'intérêt particulier de Farocki pour les dispositifs qui suscitent l'empathie du spectateur – ici, la narration et la blessure – est également manifeste dans deux œuvres récentes de Candice Breitz et Berlinda De Bruyckere qui mettent en lumière cette politique du lien affectif à autrui.

Il est essentiel de se pencher sur le « ressenti » des affects et de la détresse d'autrui, comme le suggère la définition populaire de l'empathie, car cet exercice est tout sauf simple et apolitique. Le mot *Einführung*, traduit pour la première fois en 1909 par « empathie », a revêtu au fil du temps diverses acceptions allant du sentiment d'habiter physiquement l'objet de la perception à la capacité de ressentir l'expérience vécue par autrui². Dans ces diverses acceptions, toutefois, les actions empathiques exposent et réaffirment des dynamiques de pouvoir qui permettent ce qui semble être une « compréhension » de l'essence même de corps étrangers, aussi bien animés qu'inanimés. Se concentrant principalement sur la définition interpersonnelle contemporaine de l'empathie, la sociologue et théoricienne culturelle Carolyn Pedwell s'interroge : « Comment les liens entre l'empathie, l'intimité, la distance et la proximité s'inscrivent-ils dans l'histoire coloniale du mouvement et les circuits transnationaux actuels des capitaux ? Dans les témoignages de parcours affectifs contemporains, qui sont ceux qui sont émus, touchés ou

transformés par l'expérience de l'empathie et qui sont ceux qui restent en arrière³ ? » Si nous concevons les œuvres d'art comme des invitations à entreprendre un « parcours affectif contemporain », alors elles s'aventurent dans des eaux politiques troubles : comment peuvent-elles susciter l'empathie sans réduire autrui à une expérience malléable facile à digérer ?

Farocki comprend les risques associés à l'empathie, mais il la revendique néanmoins. En 2008, dans un essai d'une page intitulé *Einführung*, il se penche sur le terme qui, selon sa filiation brechtienne, est « un mot qui appartient à l'ennemi ». « Brecht m'a appris à ne pas poser de regard idéaliste / à ne pas perpétuer le romantisme », écrit-il, mais « *Einführung* est un mot trop intéressant pour l'abandonner à l'ennemi [...]. Il doit y avoir un moyen d'exploiter l'*Einführung* tout en créant un effet de distanciation⁴. » Pedwell ne rejette pas complètement non plus l'empathie. Elle propose plutôt une nouvelle terminologie pour en distinguer les formes qu'on pourrait qualifier d'éthiques ou d'impérialistes. Pedwell suggère que l'empathie doit être comprise comme un processus de traduction affective complexe et, s'appuyant

1 — La « perception incarnée » signifie que notre corps lui-même est un récipient de perception, en dialogue avec les mouvements, les expressions ou encore, comme ici, les blessures d'autrui, en raison d'une réaction physiologique automatique qui déclenche la pensée. Bien que certains philosophes et neuroscientifiques se soient penchés sur cette notion (qui se rapporte à la théorie des neurones miroirs), je me réfère ici à la façon dont s'en sert Jill Bennett dans sa réflexion sur l'art et l'empathie. Voir Jill Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford, Stanford University Press, 2005. Pour une analyse de l'œuvre de Farocki en relation avec l'empathie, voir Clío Nicastro, « Harun Farocki: Empatia e conflitto », *Epekeina*, vol. 7, n° 1-2 (2016), p. 1-9.

2 — Bien qu'il soit à l'origine du terme empathie, le mot *Einführung* a aujourd'hui une connotation et un usage différents, limités essentiellement au discours théorique et historique. Pour une vue d'ensemble, voir Robin Curtis et Gertrud Koch (dir.), *Einführung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2009 ; et Amy Coplan et Peter Goldie (dir.), *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*, New York, Oxford University Press, 2011.

3 — Carolyn Pedwell, *Affective Relations: The Transnational Politics of Empathy*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 71. [Trad. libre]

4 — Pour la version originale allemande, voir Harun Farocki, « Einführung », dans *100 Jahre Hebbel Theater. Angewandtes Theaterlexikon nach Gustav Freytag*, Berlin, Hebbel am Ufer et primeline print, 2008, p. 21-22. Une traduction anglaise de ce texte, intitulée « Harun Farocki and the Notion of "Einführung" », a été présentée par Robin Curtis à un atelier de l'Institute for Cultural Inquiry Berlin le 4 juillet 2016. On peut visionner la conférence de Curtis à la page suivante : <www.ici-berlin.org/events/harun-farocki-notion-einfuehlung>. [Trad. libre]

sur une distinction établie par l'historien et théoricien de la traduction Lawrence Venuti, que son mécanisme entraîne soit le dépaysement (*foreignization*), soit la domestication (*domestication*)⁵. Tant que la traduction affective fonctionne sur le principe du « dépaysement », qui vise à mettre en valeur l'intraduisible comme signe de résistance politique, l'empathie peut constituer un outil altruiste. Mais quand on l'utilise pour transformer l'essence émotionnelle d'autrui afin de se conformer aux normes d'un nouveau public, elle devient une forme de « domestication » susceptible « d'appropriations et de projections problématiques de la part de sujets privilégiés⁶ ». Dans cette optique, l'empathie recherchée par Farocki se comprend mieux comme une traduction affective dépayssante, laquelle favorise une prise de conscience des structures politiques existantes qui permettent un tel engagement. Ainsi, le spectateur ne peut pas fermer les yeux sur le souvenir, les faits ou le contexte – ni par l'intermédiaire d'images qui le touchent de trop près, ce qui lui donne l'illusion qu'elles lui sont propres, ni par l'entremise d'images qui le gardent trop à distance. Dans ce contexte, la narration et la blessure ont été détournées pour permettre à cette traduction affective résistante et distanciée de se produire.

L'installation vidéo *Love Story* (2016), de Candice Breitz, expose les menaces implicites que la narration fait peser sur la réaction empathique et illustre parallèlement en quoi elle peut contribuer à créer une distance. L'installation s'ouvre sur des vidéos dans lesquelles Alec Baldwin et Julianne Moore récitent des extraits de transcriptions d'entrevues menées auprès de réfugiés cherchant à obtenir l'asile. Ce n'est qu'après que les visiteurs ont vu ces images qu'on leur montre les vidéos des réfugiés eux-mêmes qui racontent leur histoire à leur manière et à leur propre rythme, certains jusqu'à 20 heures durant. Breitz questionne non seulement la pratique du blanchiment culturel (*whitewashing*) en vigueur à Hollywood, qui consiste à recourir à des acteurs blancs pour incarner des rôles de minorités visibles, supposément parce qu'ils génèrent plus de ventes de billets et qu'ils suscitent une identification affective plus forte, elle s'intéresse également aux limites de l'empathie et aux circonstances dans lesquelles elle se manifeste. Les opposants de l'empathie, dont le psychologue Paul Bloom, nous rappelleraient ici que les gens éprouvent plus d'empathie envers les personnes qui leur ressemblent qu'envers les personnes qui appartiennent, par exemple, à un autre groupe ethnique⁷. Dans le champ de l'histoire de l'art, Bennett fait valoir la capacité de l'art à susciter l'affect et la pensée critique par l'entremise de « moyens formels plutôt que par la narration », cette dernière étant assujettie à des « limites physiques et morales »⁸. Selon ce principe, les histoires de réfugiés livrées sans mise en scène à un public européen constituent peut-être un outil empathique « inefficace », mais elles révèlent, dans la réaction du spectateur, une information dérangeante susceptible de contrebalancer les partis pris tacites dans la réaction empathique. On pourrait s'attendre à

ce que les montages vidéos de Breitz mettant en vedette de célèbres acteurs hollywoodiens blancs suscitent des réactions plus fortes, mais ils sont conçus de façon à empêcher l'absorption et la relation affective : Baldwin et Moore apparaissent toujours devant un écran vert, ne portent ni costume ni maquillage et livrent platement des textes ni fluides ni naturels. Dans les entretiens breitchiens de Breitz, les spectateurs doivent reconnaître les récits qui les touchent et ce que cette tendance révèle, non seulement sur l'état actuel de la culture populaire, mais aussi sur la politique de l'empathie dans les relations internationales.

Comme semble vouloir le démontrer Farocki dans *Nicht lösbares Feuer*, la blessure peut également donner lieu à une traduction affective dépayssante, même si elle comporte ses propres risques de « domestication ». Par ailleurs, la blessure constitue un dispositif formel capable d'« exploiter des formes de perception incarnée au profit de questionnements critiques⁹ ». Comme l'avance Bennett au sujet des stigmates au Moyen-Âge, la blessure serait, en ce sens, un *punctum* barthésien – un élément qui nous pique et qui, de ce fait, nous absorbe davantage en tant que spectateur¹⁰. Alors que le *studium* de Barthes renvoie à l'information traditionnelle contenue dans l'œuvre d'art, faisant ainsi écho aux caractéristiques de la narration, le *punctum* existe indépendamment de toute règle, morale, norme ou valeur, et c'est lui qui provoque les coups de cœur¹¹. L'absorption par l'art sous l'effet du *punctum* constitue ici une menace pour l'empathie dépayssante lorsqu'elle entretient une forme d'ignorance contextuelle chez le spectateur et qu'elle permet la projection de son monde intérieur. Si l'on se fie à Barthes, c'est ce qui semble se produire, surtout que le mode de représentation n'est pas compris comme tel, mais comme ce qui est représenté en soi : le spectateur est absorbé dans l'essence de cette chose, sans perspective ou résistance extérieure.

L'artiste Berlinda de Bruyckere fait appel à d'étranges blessures et détails – autrement dit, à des *punctums* qui imposent une distance – pour créer une empathie dépayssante, mais de manière très différente de Farocki. Son installation *Kreupelhout – Cripplewood*, présentée à la Biennale de Venise en 2013, consiste en un assemblage imposant de longues branches qui font vaguement penser à deux créatures « estropiées ». Bien qu'à première vue, elle semble reproduire la forme et la texture d'un tronc d'arbre érodé abattu ou simplement tombé au sol, *Kreupelhout – Cripplewood* se transforme lorsqu'on examine de plus près ses étonnantes blessures ; l'effet de branches cède la place à celui d'ossements ivoire et de tendons striés de rose et constellés d'orifices rouge vif. Des bandages blancs et cramoisis relient entre eux les membres qui ne semblent appartenir ni à un arbre ni à un humain ou à un quelconque animal. De Bruyckere, qui s'est inspirée de la légende de saint Sébastien mort attaché à un tronc d'arbre, confère cet anthropomorphisme ambigu à sa sculpture, qui oscille constamment sous le regard du spectateur par la présence des

blessures se devinant sous l'écorce. Avec ces blessures, *Kreupelhout – Cripplewood*, chose abimée et sans défense, interpelle le spectateur, mais sa troublante et incertaine altérité engendre une certaine distance, un moment d'introspection. Ressentons-nous un élan d'empathie envers cette créature, indépendamment de son identité, ou les blessures provoquent-elles un mouvement de recul et une suspension de l'identification émotionnelle qui empêchent la projection de notre souffrance ou la traduction de la souffrance d'autrui ? De Bruyckere orchestre cette rencontre de telle manière que le *punctum* de Bennett devient un outil efficace d'empathie critique. Nous sommes aussi bien attirés que repoussés – l'Autre conserve son étrangeté.

Les paradigmes exprimés par la narration et la blessure – selon lesquels les spectateurs sont soit plutôt indifférents, soit très absorbés – sont des pistes utiles pour analyser la réaction émotionnelle aux œuvres d'art. En soi, toutefois, ni l'un ni l'autre de ces concepts ne permet de déterminer avec certitude le type d'empathie que suscite une œuvre : chacun alimente la quête d'artistes comme Farocki, qui cherchent à susciter une forme d'empathie différente qui rende compte de cette rencontre sensible et intrinsèquement politique. J'ai montré, dans cet article, que le vocabulaire de la traduction affective proposé par Pedwell peut être appliqué aux études portant sur la manière dont les œuvres d'art engendrent une empathie dépayssante. Fondée sur le désir de refléter les disparités de la vie contemporaine, l'étude des traductions affectives dépayssantes et domesticantes nous rend mieux à même d'envisager comment le lien affectif, et en particulier l'empathie, est possible et peut coexister avec un esprit critique.*

Traduit de l'anglais par **Nathalie de Blois**

5 — Pour en savoir plus sur l'apport de Venuti en traductologie, voir Lawrence Venuti (dir.), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Londres, Routledge, 1992.

6 — Carolyn Pedwell, op. cit., p. 10. [Trad. libre]

7 — Paul Bloom, *Against Empathy: The Case for Rational Compassion*, New York, Ecco Press, 2016.

8 — Jill Bennett, op. cit., p. 31. [Trad. libre]

9 — Ibid., p. 10. [Trad. libre]

10 — Jill Bennett, « Stigmata and Sense Memory: St. Francis and the Affective Image », *Art History*, vol. 24, n° 1 (2001), p. 10.

11 — Roland Barthes, *La chambre claire: Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard (Cahiers du cinéma) et Seuil, 1980, p. 47-50.

* J'aimerais remercier Bryn Allen Veditz pour ses commentaires et la relecture de ce texte.



Berlinde De Bruyckere

† *Kreupelhout - Cripplewood*, 2012-2013.

Photo : Mirjam Devriendt, permission de |
courtesy of the artist and Hauser & Wirth