

Espace Sculpture

Le corps d'un désir Body and Desire

Claude-Maurice Gagnon

Number 27, Spring 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10039ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gagnon, C.-M. (1994). Le corps d'un désir / Body and Desire. *Espace Sculpture*, (27), 33–35.

le corps D'UN DÉSIR

body AND DESIRE

Claude-Maurice Gagnon

*Le coeur est l'organe du désir (le coeur se gonfle, défaille, etc.,
comme le sexe), tel qu'il est retenu, enchanté, dans le champ
de l'Imaginaire. Roland Barthes¹*

Dans la petite salle de la Galerie Lallouz+Watterson, l'artiste américaine Ellen Cantor propose, dans une mise en scène inusitée, une vision éclatée de la sculpture qui flirte avec les codes de la peinture, du collage, de l'assemblage, du bricolage, du dessin, du design et de l'architecture. De plus, dans un esprit inventif et imaginatif—qui n'est pas sans rappeler les collages et les reliefs des Picasso, Schwitters et compagnie—, Ellen Cantor incorpore à ses objets artistiques hybrides des objets usuels et non artistiques qui tels des fragments du "réel" interviennent dans la représentation, comme une référence symbolique face à la culture populaire du quotidien et font figure de peau sur le corps des oeuvres.

Foncièrement hétérogène, le dispositif artistique de l'exposition *Her Desire* est conçu dans la logique sauvage de la surcharge, de la dépense, du précaire, de l'intime et du fragile ainsi qu'il donne à voir, sur le plan syntaxique, des constructions plastiques qui mélangent les surfaces planes, les reliefs et les volumes envahissant anarchiquement la quasi totalité de l'espace du sol et des murs. Conditionnée par l'exiguïté du lieu et la volonté de l'artiste d'y entasser dans la promiscuité une multitude d'objets, cette mise en espace déroutante provoque chez le spectateur un effet de surprise qui l'amène d'abord à percevoir l'ensemble dans sa totalité et à se mouvoir en périphérie, autour du centre. Mais, bientôt apprivoisé—ou en quelque sorte séduit, sinon il aura déjà quitté l'endroit—et piqué par la curiosité et le plaisir d'identifier la diversité des matériaux et des détails de la construction syntaxique des objets artistiques installés, il trouve ensuite le moyen de se frayer un chemin à travers ce "capharnaüm" et peut dès lors s'investir dans une lecture plus attentive de chacun des objets disposés à des niveaux différents. Dit autrement, le spectateur n'est pas passif: lors du parcours du dispositif artistique, son corps procède à une exploration dynamique de l'espace et est confronté à la découverte d'un autre corps soit celui de l'oeuvre. À son tour, ce dernier véhicule, par le biais de la répétition, la représentation du corps féminin dans une simplicité formelle qui lui donne la valeur sémiotique d'un signe iconique.

Ellen Cantor, *Installation: Nude Ascending Staircase* (Female Icon 1 to 15), 1993. Courtoisie de la Galerie Lallouz + Watterson.
Photo: Ian Murray.

*The heart is the organ of desire (the heart swells, weakens, etc.,
like the sexual organs), as it is held, enchanted, within the
domain of the Image-repertoire. Roland Barthes¹*

In the project room at Galerie Lallouz + Watterson, Ellen Cantor recently created an unusual setting in which she proposed a zesty new approach to sculpture which borrows indiscriminately from painting, collage, assemblage, drawing, design and architecture. Using highly inventive techniques which recall collages and reliefs



Le voile

Pour pénétrer dans cette salle d'exposition, le spectateur doit franchir un rideau constitué par l'adjonction de deux bandes différentes de tissus divisées en deux sur le sens de la longueur: on distingue ainsi une fente, une fissure, une ouverture dans l'assemblage superposé d'une surface transparente de voile rose et d'une autre plus opaque de coton à pansement blanc. Cette organisation spatiale et matérielle des tissus suspendus au-dessus du cadrage de l'entrée n'est pas sans conséquence sur l'activité perceptuelle du spectateur. Si, d'une part, cette tactique permet d'isoler plus efficacement cette petite salle d'exposition de la plus grande et d'assurer au lieu son caractère d'intimité et d'intériorité —on pénètre à l'intérieur d'une fente—, elle suggère également au corps du spectateur des sensations visuelles stimulantes —la douceur du rose et du blanc du rideau— et des sensations tactiles et kinesthésiques particulières qui sont dues aux textures transparentes et moelleuses et aux mouvements ou ondulations des tissus choisis avec lesquels le spectateur est physiquement en contact et qui connotent un rapport symbolique au corps féminin amplifié ici par la fente du rideau.

L'escalier

Une fois le seuil franchi, le spectateur voit s'affirmer devant lui, dans une perspective accusant l'obliquité, un énorme escalier tridimensionnel de bois non peint, composé de six marches où sont positionnés huit tableaux-objets, réalisés par le biais d'une facture primitiviste et expressionniste dont la construction bricolée et excessivement colorée s'apparente aux productions de l'art populaire et de l'art ethnique. Ces surfaces picturales peintes sur les deux faces sont agrémentées de matériaux des plus disparates—plumes, peluche, broche, cannettes de Diet Pepsi écrasées, grelots, batteries Eveready, guirlandes de pompons, cannettes de bière Molson, grains de café, rondelles de plastique, fleurs artificielles, perles, etc.—, tandis que devant ou en dessous d'elles d'autres objets servent de socle—brique de béton, contenant en plastique de Gesso recouvert de velours noir—où ironise sa fonction historique—boîte vide de chocolat Godiva, couvercles de boîtes de peinture, etc..

Le corps enchaîné de la strip-teaseuse

Sur le plan sémantique/symbolique de la représentation, la répétition d'une même structure de corps féminin nu et longiforme, à l'allure archaïque, s'impose statique et frontale dans une économie de détails linéaires et formels et montre un corps tendu, aux seins bien définis et soulignés par l'intervention du trait et de la couleur, tandis que les mains jointes et placées devant le sexe dessinent, par leur geste de protection, la forme d'un coeur. Sur la dernière marche de cet escalier majestueux, l'identité de cette figure féminine se précise dans la représentation picturale sur contreplaqué, déposée sur une base de métal, d'un corps de strip-teaseuse affublé de ses artifices—poudre bronze, chaînes rouillées et plumes bleues—, qui, comme les autres, tient également devant son sexe ses mains jointes en forme de coeur, alors que le bas de la construction artistique hybride présente le collage d'une image de pin up vêtue d'un déshabillé de dentelle et exhibant son sex-appeal. Or, l'affirmation de cette figure de streap-teaseuse redoublée par celle de la pin up, de même que la récurrence du motif du coeur et de sa fonction symbolique me paraissent se manifester ici comme une critique dont la dimension socio-politique cherche à dénoncer les images stéréotypées et mythiques qui activent et animent le désir masculin

by Picasso, Schwitters & al, Ellen Cantor garnishes her creative hybrids with common and everyday articles which, by functioning as a representation of the "real", become a symbolic reference to everyday culture, an outer skin on the surface of her works.

Thoroughly heterogeneous, *Her Desire* is conceived in a spirit of excess, expenditure, precariousness, intimacy and fragility. In a crossfire of syntactical elements, plastic constructions mix with plane surfaces, masses and reliefs to invade almost the entire surface of the gallery floor and walls. The author having chosen—somewhat promiscuously—to confront the limited dimensions of the room with a multitude of artifacts, the unsuspecting viewer is at first inclined to move peripherally around the center in an attempt to encompass it all. In a short while, however (if the viewer has not altogether fled), curiosity sets in and he or she sets about identifying the various objects and surrounding details. Gradually made more familiar with the multi-leveled installation, the visitor soon starts to ascertain his/her way inside this complex jumble, appraising each object and making it his own. Simply put, the viewer is rendered far from passive: the dynamic exploration of the physical space is compounded with the work itself which, through repetitive representations of the female body, confers on its subject the semiotic value of an iconic sign.

The veil

The visitor gains access to the project room by passing through a double set of curtains, each of which is made of two strips of fabric parted in the middle: hence the element of cleavage or fissure. This spatial and material organization of fabric over the entrance is of obvious consequence to the perceptual response of the viewer, which can be said to be threefold: visually, the eye feasts on the pleasant contrast of transparent pink and white bandage-like cotton of the curtains; kinesthetic sensations are afforded through the contemplation of curtain movement and undulation, and, finally, our tactile senses are prickled through the physical contact with the soft pink and white fabrics themselves, a clear evocation of the sex act.

The staircase

Once inside the room, the viewer is confronted (from an oblique perspective) with the view of a huge, three-dimensional, unpainted wood staircase with a flight of six oversized steps on which are set eight object-paintings done in a primitivist-expressionist style reminiscent of popular, ethnic art. The unvarnished frames and wildly colored canvases—done front and back—are ornamented with the most disparate and incongruous array of curious gizmos that include feathers, wire contraptions, crushed Diet Pepsi cans, rattles, Eveready battery shells, pompons, Molson beer cans, coffee grains, plastic disks, paper flowers, fake pearls, etc. Additional objects serve as pedestals to the paintings or are simply placed up front: cement blocks, Gesso plastic containers dressed in velvet, an empty box of Godiva chocolate, paint can covers, etc.

Stripteaser in bondage

On the symbolic/semantic level, the repeated representation of the naked and elongated female body is suggested in a rather archaic and static frontality. Sparse linear details show a taut body with breasts clearly and chromatically defined, the hands joined in the shape of a heart and occluding the view of the pudendum. On the topmost step of the majestic staircase, a particle-board structure resting on a metal base shows the figure of a stripteaser in apparel

et qui réduisent le corps des femmes à un objet d'appropriation et de consommation lui faisant ainsi violence et niant les dimensions de l'amour et du respect de la différence.

Dans le creux d'un nid : la vierge

Un autre objet-composite et tridimensionnel a aussi retenu mon attention. Il s'agit d'une sculpture aux dimensions très réduites par rapport à celles de l'escalier décrit plus haut. Tout en procédant également d'une construction syntaxique impure, elle associe symboliquement la représentation du corps féminin à une image de pureté et de nature qui constitue l'autre versant de l'image de la strip-teaseuse, soit celui de la vierge.

D'emblée, la base de cette sculpture-composite fait référence au design de meubles dans la mesure où elle reprend la structure d'une table. Celle-ci est fabriquée par l'assemblage d'un pied circulaire de contreplaqué, ponctué par la présence de deux fleurs de tissu blanc et rose, sur lequel s'érige un cylindre de carton dur recevant lui-même une surface circulaire de miroir au contour bordé de plumes blanches et de morceaux de tissus blancs découpés en forme de feuilles d'arbres qui garantissent à cet ensemble visuel l'effet d'une grande douceur. Comme la structure tridimensionnelle de l'escalier, la structure de la table n'est pas picturalisée et montre les couleurs et textures originales des matériaux. C'est en plein centre du dessus de la surface de miroir que se dresse la figure tridimensionnelle en bois non peint de la vierge nue, cachant son sexe, avec ses mains jointes en forme de cœur. La tête est habillée d'un ruban rose attaché en boucle et un seul sein est garni d'un mamelon bruni. Cette figure de femme chaste et vénusienne est posée à l'intérieur d'un nid de quatre feuilles vertes et ouvertes, qui semble tout juste venir d'éclore, tandis que la présence érigée de la nymphe, dans le creux de ce nid, évoque l'image stéréotypée et innocente de sa création et de la vie qu'elle doit donner en devenant mère puisque, selon l'histoire "L'amour virginal n'est qu'une transition"²...

La contrepartie du désir machiste : l'érotisme saphique

Tout en énonçant un discours critique face à ces visions surfaites et contrôlées du corps féminin, Ellen Cantor met parallèlement en scène la représentation d'un autre désir adressé à ce même corps et socialement réprimé : le désir saphique. Si ce désir reprend en charge l'érotisme du corps féminin, les images d'Ellen Cantor montrent que celui-ci peut se construire dans le respect de la différence et dans l'esprit d'amour commandé par les élans du cœur. C'est ainsi ce que révèle une autre sculpture. Sur une colonne de plâtre où est déposé un rectangle de plexiglass, le spectateur découvre, dans la transparence, la représentation d'un moment d'intimité illustrant picturalement, sur un couvercle de boîte, le torse nu de deux femmes de races différentes, enlacées et prêtes à échanger un baiser. À son côté veille un cœur rouge. La visualisation de ce moment d'intimité associée ici à une perception et une expression autre de l'érotisme du désir féminin et du rapport entre les races où règne, malgré la force de la pulsion sexuelle, l'égalité des sujets féminins liés et non la violence, confronte le spectateur aux préjugés et aux phobies qui engendrent les discours anti-homosexuel(le)s et racistes et favorisent chez lui une réflexion sur l'intolérance des mentalités.

Ainsi, si le rose domine dans la mise en espace et dans la production artistique de l'exposition *Her Desire* d'Ellen Cantor, son propos décapant n'est pas rose bonbon. ♦

Ellen Cantor, *Her Desire*
Galerie Lallouez+Watterson, Montréal
février-mars 1993

suggesting bondage: bronze-coloured powder, rusted chains, blue feathers. As elsewhere in this exhibition, the pudendum is hidden behind her heart-configured hands. The bottom of the wood panel constitutes a collage illustrating a pinup who is exhibiting her charms in a lace déshabillé. The juxtaposition of the pinup/stripteaser image and the recurrence of the hand/heart motif seem to suggest a socio-political criticism of the stale stereotypes and cultural mythos that would reduce the female body to an object of consumption or violent appropriation, thus denying the higher values of love and respect.

The Nesting Virgin

Yet another composite ensemble retains the visitor. Conceived in the same hurtled syntax as the above elements—though on a greatly reduced scale—it is that of a woodsculpted virgin, naked but for a pink bow ribbon circling her head, with one breast asymmetrically deprived of its nipple. The chaste Venus-like figure (still hiding her pudendum) stands demurely on an assemblage of four green leaves fully deployed, perhaps suggesting the necessary passage from sexual innocence to necessary motherhood. In the words of Victor Hugo, «Virginal love is but a transition».²

The pedestal supporting the nested virgin is of the same hybrid nature. At the base is a round particle-board column decorated with two large flowers made of white and pink fabric. This table-like structure supports a pasteboard cylinder surmounted by a round mirror circled around its orb with bits of white fabric imitating the shape of maple leaves. The virgin stands atop this mirror.

Machismo versus Sappho

Parallel to her critical discourse over the control of the female body, Ellen Cantor addresses yet another set of desires: Sapphic love. Broaching the erotic concerns of the female body, she bravely proposes a world where the movements of the heart are greeted in a spirit of love and respect. Such is the inspiration for her ultimate valentine: a transparent plexiglass representation of a kiss between two naked women of mixed origins. The entwined bodies are watched over by the likely image of a red heart. Forced into the presence of forbidden erotic pulsions, the spectator is brought to dwell on the prejudice and phobia that lie at the heart of anti-gay and racist speech. The dominant color here may be that of soft pink but the issues raised are often shaded in dark. ♦ Translation: Roch Fortier

Ellen Cantor, *Her Desire*
Galerie Lallouez+Watterson, Montréal
February-March 1993

NOTES :

1. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Éd. du Seuil, Paris, 1977, p. 63.
2. Victor Hugo, mot "virginal", in Paul Robert, *Le Petit Robert*, 1991, p. 2099.