

Vanitas

Robe de chair pour une albinos anorexique

Vanitas

Flesh Dress for an Albino Anorectic

Johanne Lamoureux

Number 51, Spring 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9600ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

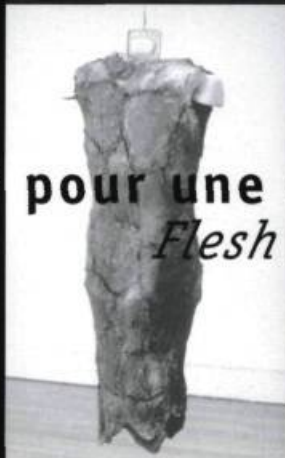
0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lamoureux, J. (2000). Vanitas : robe de chair pour une albinos anorexique / Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic. *Espace Sculpture*, (51), 14–17.



VANITAS

Robe de chair pour une albinos anorexique *Flesh Dress for an Albino Anorectic*

JOHANNE LAMOUREUX

Pour le cinquantième numéro de la revue *Espace*, nous nous sommes réunis autour de la question *Qu'en est-il des lieux de la sculpture*? La question, telle qu'elle est formulée, tourne autour de la notion de lieu, ce qui pourrait sembler aller de soi, si tant est qu'il s'agit du médium sculptural auquel, d'entrée de jeu, la revue *Espace* a élu de se consacrer. Après tout, même si la sculpture ne produit plus nécessairement de ces objets bien définis, isolés dans un espace, la configuration de son champ élargi demeure inscrite par rapport à une pensée du lieu. Cela dit, j'ai choisi aujourd'hui, un peu perversement peut-être si l'on considère mon intérêt souvent affiché envers les pratiques *in situ*, de rappeler une dimension passablement occultée par la question du jour, à savoir que la sculpture des trois dernières décennies s'est modifiée non seulement à travers une prise en compte du lieu mais par une reconnaissance du temps et de la durée de l'expérience artistique.

Que s'est-il passé pour que s'estompe cette dimension, si présente durant la seconde moitié des années soixante dans l'approche phénoménologique de la sculpture minimaliste, si constamment remise à l'avant-scène des débats théoriques au début des années quatre-vingt, à travers notamment l'attaque livrée par Craig Owens et Douglas Crimp de la revue *October*, contre l'article *Art and Objecthood* de Michael Fried? Qu'est-il arrivé pour que cette valence recule, elle qui était devenue inexorablement liée au nouvel intérêt pour les visées pragmatiques de l'œuvre d'art, pour la manière dont celle-ci s'était inventé un spectateur auquel elle conférait un rôle de premier plan au sein de ce que Fried dénonçait comme n'étant qu'une « situation artistique »? Et si les années quatre-vingt-dix ont en effet consacré une revalorisation de la notion de lieu, comment faut-il expliquer cette nouvelle inflation du site? Est-ce à dire que la valorisation des contingences et de l'énonciation, qui sous-tendait la prise en considération du temps, a pu se déplacer et être entièrement assumée par la prise en compte du lieu? Faut-il supposer qu'un des effets

For the fiftieth issue of *Espace*, we have gathered together here around the question, *What are the Places of Sculpture*? Formulated around the notion of place, the question may seem obvious, and all the more so since *Espace*, from the outset, has chosen to centre its attention on the sculpture medium. After all, even if sculpture no longer necessarily produces well-defined objects isolated in a space, the configuration of its enlarged field is still thought of in relation to place. This said, I have chosen, a little perversely perhaps if one considers my often displayed interest in *in situ* practices, to recall a dimension rather overshadowed by today's question. Namely, that sculpture of the last three decades has been modified not only by the consideration of place but by the recognition of time and duration in the artistic experience.

Why has this dimension become blurred? It was so present during the second half of the sixties in the phenomenological approach of minimalist sculpture, and was continually brought to the forefront in theoretical debates of the eighties, particularly in the attack led by Craig Owens and Douglas Crimp of *October* against Michael Fried's article *Art and Objecthood*. What has taken place for this valence to recede? It had become firmly linked to the new interest in an artwork's pragmatic aims, in which a spectator was invented and given a role of primary importance within what Fried denounced as being only an "artistic situation". And if the nineties have, in fact, reasserted the idea of place, how is this new inflation of the site explained? Is this to say that the valorisation of contingencies and expressions underlying the consideration of time can have been displaced and completely taken over by considerations of place? Is one to assume that one of the effects of the politics of identity in the visual arts has been to revive the notion of place, by revealing to what point all areas are the object

Jana Sterbak, *Vanitas: Robe de chair pour une albinos anorexique / Flesh Dress for an Albino Anorectic*. Photo: Musée des Beaux-Arts du Canada, 1991.



de la politique identitaire dans le champ des arts visuels a été de revivifier la notion de lieu, en révélant à quel point tous les territoires font l'objet d'une contestation? J'arrête ici cette énumération de pistes car j'aurai l'air de promettre la résolution d'un problème auquel je ne souhaite pas m'attarder davantage ici...

J'ai plutôt choisi de réfléchir aujourd'hui à la façon dont espace et temps, temps et espace, continuent de façonner les effets et le sens de la production contemporaine. Je m'y emploierai en faisant retour sur un cas spécifique qui m'a beaucoup intéressée ces dernières années et dans l'approfondissement duquel j'ai reçu l'appui du Centre de recherches en art canadien du Musée des Beaux-Arts du Canada. Il s'agit de l'œuvre de Jana Sterbak intitulée *Vanitas: Robe de chair pour une albinos anorexique*, œuvre sculpturale, on pourrait presque dire statuaire, et qui, au moment de la rétrospective de

of contention? I will stop this enumeration because I will give the impression of having a solution to a problem that I do not wish to dwell on any longer here...

Today, I have chosen instead to reflect on the way space and time, time and space, continue to shape the effects and meaning of contemporary art production. I will discuss a specific case that has interested me very much over the last few years and for the study of which I have received support from the Research Centre on Canadian Art of the National Gallery of Canada. The work entitled *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* by Jana Sterbak, is a sculptural work that one could almost call statuary and which, at the time of the artist's retrospective at the National Gallery of Canada in 1991, created a fierce controversy in the media. I would like to make an hypothesis here that a work which, from

l'artiste qui eut lieu au Musée des Beaux-Arts du Canada en 1991, suscita une violente controverse dans la presse électronique et journalistique. J'aimerais faire ici l'hypothèse qu'une œuvre que, de son péri-texte (le titre) au discours d'autorité de l'artiste en passant par la stratégie défensive de l'institution et par les initiatives des guides du musée, on tenta d'inscrire sous l'égide du temps, faisait aussi problème à cause du lieu où elle était présentée. Il n'est pas difficile de faire la démonstration qu'il y avait bel et bien un enjeu pour contextualiser, si j'ose dire, *Vanitas* à travers la dimension du temps. J'établirai succinctement cette hypothèse sur les six points suivants :

LE PÉRI-TEXTE : le titre de l'œuvre renvoie à une tradition figurative où se trouvent d'emblée problématisés la futilité des possessions mondaines et le caractère périssable des choses ;

LE NIVEAU MATÉRIEL : l'utilisation de la viande en tant que ce choix actualiserait le titre par le vieillissement littéral d'un matériau organique durant la durée de l'exposition ;

LA MISE EN SALLE : le renforcement des deux premières dimensions par l'accrochage allégorique de Diana Nemiroff, lequel constituait en soi et autour de *Vanitas* une réflexion sur le passage du temps et les étapes de la vie ;

LES LEITMOTIFS DE LA PROTESTATION : la plupart des détracteurs politiques de l'œuvre invoquent le mauvais *momentum*, le *timing* malheureux, d'une œuvre qui « gaspille » de la nourriture l'année même où la clientèle des banques alimentaires vient d'augmenter de près de 20 % ;

LA CONFUSION ENTRE COLLECTION ET EXPOSITION : encore sous le choc de l'acquisition par le Musée, l'année précédente, du *Voice of Fire* de Barnett Newman, la réception journalistique ne reconnaît pas ici l'éphémérité du passage de *Vanitas* au sein du Musée national et sous-entend que l'œuvre a été acquise pour la collection (et conséquemment que la viande devra être remplacée régulièrement *ad vitam eternam*) ;

LES STRATÉGIES DU MUSÉE EN RÉPONSE À LA CONTROVERSE : a) les arguments de la directrice qui invoque des précédents historiques, la tradition des natures mortes, des exemples de la collection du Musée où figurent des œuvres manifestement fascinées par le dépérissement du corps humain, l'utilisation antérieure de nourriture dans les œuvres d'art contemporain ;

b) le parcours suggéré par certains guides parmi les natures mortes de la collection.

À travers tous les rebondissements de la controverse, un des arguments récurrents chez les défenseurs de *Vanitas* est que l'œuvre a déjà été présentée ailleurs à cinq reprises sans jamais susciter d'émoi ou de désir de censure. Or curieusement, cet argument demeure absolument sans effet. Il faut donc nous résoudre à admettre que le lieu de présentation de *Vanitas* est une composante importante de la réception qu'elle connut à cette occasion. De plus, on aurait tort de réduire l'importance de ce facteur temps au seul fait que ce sont les contribuables qui règlent cette fois l'addition ou que le Musée, en tant qu'institution nationale, est plus soumis à l'impératif de représenter des œuvres qui ne heurtent pas la sensibilité du plus grand nombre. Car la question du lieu se trouve spécifiée dans la controverse d'une manière qui excède la seule considération abstraite et générique d'Ottawa comme capitale nationale. Ce qui se trouve dénoncé, c'est explicitement : le rapprochement entre le musée et le parlement (manifestement confondus dans la réception critique de l'œuvre) ; le rapprochement encouragé par un certain mimétisme architectural ; la contiguïté entre la cathédrale et le musée qui fournit à plusieurs détracteurs l'occasion d'attaquer le clergé culturel ; la proximité entre le musée et la localisation des soupes populaires : les échevins de la ville essayant de nous convaincre, contre tout bon sens, que celles-ci auraient eu davantage de nourriture à offrir si le musée n'avait pas « gaspillé » de la viande.

Toutefois, la remarque peut-être la plus riche et la plus significative relativement à la question du lieu appartient à Felix Holtmann, cet éleveur de porcs du Manitoba, devenu député conservateur et promu, assez inexplicablement, président du comité sur la culture et les com-

its text-relatedness (the title) to the authority of the artist's discourse and including both the institution's defensive strategy and the museum guides' initiatives, was positioned it under the aegis of time, also created a problem because of the place where it was presented. It is not difficult to show that there really was an interest in contextualizing *Vanitas*, if I dare say, through the dimension of time. I will succinctly back up this hypothesis with the following six points:

TEXT-RELATEDNESS : From the outset, the title of the work refers to a figurative tradition in which the futility of worldly possessions and the nature of perishable things are problematized.

THE RANGE OF MATERIAL : The choice of meat would actualize the title through the literal ageing of an organic material during the time of the exhibition.

THE PRESENTATION IN THE GALLERY : The first two dimensions were intensified by Diana Nemiroff's allegorical hanging of *Vanitas*, which was in itself a reflection on the passage of time and the stages of life.

THE LEITMOTIFS OF PROTEST : Most of the work's political detractors cited the bad *momentum*, the unfortunate *timing* of the work which "wastes" food in a year when the users of food banks have risen almost 20%.

THE CONFUSION BETWEEN COLLECTION AND EXHIBITION : Still in shock from the museum's acquisition the previous year of *Voice of Fire* by Barnett Newman, the press's reception did not recognize the ephemerality of *Vanitas'* passage in the National Gallery and implied that the work had been acquired for the collection (and consequently that the meat would have to be replaced regularly for ever).

THE MUSEUM'S STRATEGIES IN RESPONSE TO THE CONTROVERSY : a) The director's arguments referred to historical precedents such as the tradition of still life and gave examples from the museum's collection of works obviously fascinated with the human body's decline. Previous use of food in contemporary works of art was also cited. b) Some of the guides suggested a tour through the museum's collection of still lifes.

Through all the developments in this controversy, one of the recurring arguments by the defenders of *Vanitas* was that the work had already been shown on five other occasions without ever having created a commotion or a demand for censorship. Strangely, this argument had absolutely no effect. We must admit, then, that the place of *Vanitas'* presentation was an important element in the reception it received at this time. What is more, it would be a mistake to reduce the importance of this time factor to the simple fact that it was the taxpayers who were paying the bill or that, as a government institution, the museum is more obliged to show works that do not upset the sensitivity of the majority. The question of place in the controversy is specified in a way that goes beyond just the abstract and generic consideration of Ottawa as the Nation's capital. What was denounced, explicitly: the comparison between the museum and Parliament (obviously confused in the work's critical reception); the comparison encouraged by a certain architectural mimetism; the contiguity between the cathedral and the museum which gave several detractors the occasion to attack cultural officials; the proximity of the museum to soup kitchens: municipal councillors tried to convince us, against all common sense, that there would have been more food to give away if the museum had not "wasted" the meat.

However, perhaps the richest and most significant remark concerning the issue of place came from Felix Holtmann, the Manitoba hog farmer and Conservative Member of Parliament who was quite inexplicably promoted to president of the committee on culture and communications in the House of Commons. Holtmann became well known for a particularly ridiculous series of remarks he made while opposing the acquisition of *Voice of Fire*. Yet, concerning *Vanitas*, he seems to have raised several points we would be mistaken to dismiss with the same

munications de la Chambre des Communes. Holtmann s'était illustré par une série d'observations particulièrement ridicules lors de son opposition à l'acquisition de *Voice of Fire*. Néanmoins, autour de *Vanitas*, il me semble avoir soulevé quelques points qu'on a eu tort d'écarter avec la même légèreté. Après tout, si cet homme affichait fièrement son ignorance en matière d'art, il n'en demeure pas moins qu'en tant qu'éleveur de porcs, il possédait une certaine expertise sur le matériau de *Vanitas* et cette connaissance de la situation agro-alimentaire l'a empêché de s'attaquer à l'œuvre avec les mêmes arguments que les politiciens municipaux. Ainsi Holtmann ne trouve pas que la viande soit dégoûtante. Il ne croit pas non plus que les soupes populaires auraient eu plus à offrir sans l'œuvre de Sterbak. Il considère plutôt que la viande devrait se retrouver au comptoir de Steinberg's *where it belongs*, et où ceux qui le souhaitent peuvent en acheter.

Ce que Holtmann souligne alors c'est qu'un des moteurs de l'affect généré par *Vanitas* tient au déplacement, au dérangement, dont elle procède. Il y a dans *Vanitas* une histoire de *mis-placement*. Elle est faite d'un matériau déplacé dans un musée. Or cette observation ouvre la voie à ce qui, selon moi, constitue effectivement une des dimensions les plus intéressantes de *Vanitas*, à savoir la façon dont l'œuvre situe le musée par rapport à toute une série de lieux. La prise en compte de ce facteur spatial nous oblige à sortir d'une lecture binaire qui ne voit dans l'œuvre que la reconduction de l'éternel conflit entre la matière (la viande) et la forme (la robe et à travers elle le corps). Elle attire l'attention sur le troisième terme de cet objet, le cintre suspendu, et à travers lui au soin minutieux envers la présentation qui caractérise *Vanitas*. Rappelons que le choix de ce modèle de cintre a d'abord été inspiré à l'artiste par le lieu de sa première exposition. L'édifice Belgo où se situe la Galerie René Blouin abritait à l'époque plusieurs fourreurs et Sterbak a eu recours au cintre que ceux-ci employaient, à des cintres utilisés pour l'exposition et la présentation de ce qui avait déjà été vivant, (la peau des bêtes plutôt que, comme dans *Vanitas*, leurs muscles).

De plus, l'œuvre est toujours exposée de manière extrêmement isolée. On pourrait presque aller jusqu'à dire que le vide tout autour en fait en quelque sorte partie, qu'il en détermine la réception, en permettant au spectateur de régler la distance qu'il/elle souhaite prendre par rapport à un artefact troublant et en rappelant une certaine esthétique de présentation qu'on retrouve dans les vitrines de boutiques contemporaines de la conception de l'œuvre. C'est donc aussi la boutique chic, et son esthétique de la rareté, elle-même empruntée au domaine de la haute culture muséale, qui se trouve convoquée par la mise en salle de *Vanitas*.

Durant la controverse de 1991, ce que la présence du cintre semble avoir aussi suggéré aux visiteurs relève du matériau utilisé : le musée renvoie dès lors à l'abattoir, à l'arrière-boutique du boucher. Sterbak a d'ailleurs pris, au fil de la dernière décennie, certaines mesures susceptibles de conjurer cet effet et de renforcer l'association à l'espace de la boutique et au discours de la mode plutôt qu'aux espaces de traitement de la viande. Le cintre suspendu qui rappelle l'exposition des carcasses a été dès la présentation à Boston remplacé par un mannequin sur pied auquel a graduellement poussé un cou, de sorte que, près de dix ans plus tard, la référence au corps humain est plus affirmée dans le dispositif de présentation qu'elle ne l'était à l'origine.

C'est que dans la chaîne associative de lieux que proposait la présentation de 1991, le musée renvoyait aussi à l'espace de l'abattoir, dans une perspective proche des textes de Bataille. Ainsi se construisait un rapport chiasmatique entre l'œuvre d'art (dont le caractère de fétiche dépend de l'absence de toute fonction utilitaire) et la viande (que la disparition de la destination utilitaire confine à l'abject). Un des accomplissements les plus troublants de *Vanitas* réside dans cette condensation du fétiche (la forme, la robe) et de l'abject (la matière, l'informel). Et un tel accomplissement repose, contrairement à ce que le discours prédominant sur l'œuvre semble attester, sur une ingénieuse prise en compte du dispositif de présentation et des lieux que celui-ci convoque. ■

lightness. After all, if this man proudly showed his ignorance in matters of art, nevertheless, as a hog farmer he has some expertise on the material of *Vanitas* and his knowledge of the food-processing business kept him from attacking the work with the same arguments as the municipal politicians. Holtmann did not find the meat disgusting. Nor did he believe that the soup kitchens would have had more to give away if Sterbak's work did not exist. Instead, he thought that the meat should remain on Steinberg's counter "where it belongs" and where those who want to can buy it.

What Holtmann emphasised then is that one of the affects that *Vanitas* produced was due to the displacement and the disturbance from which it arose. *Vanitas* has a history of *mis-placement*. It is made of a material that is out of place in a museum. This observation opens the way to what I think is really one of the most interesting dimensions of *Vanitas*, namely the way that the work situates the museum in relationship to a whole series of places. Taking this spatial factor into consideration obliges us to stop reading the work in a binary way, seeing only a continuation of the inevitable conflict between the material (the meat) and the form (the dress and through it the body). It draws attention to a third aspect of this work, the suspended hanger, and through it to the meticulous care given to the presentation which characterizes *Vanitas*. Let us remember that the artist was initially inspired to choose this model hanger because of the place where she first exhibited *Vanitas*. Galerie René Blouin is located in the Belgo Building, which at that time housed several furriers, and Sterbak resorted to a furrier's hanger, hangers used to exhibit and present what had once been alive, (the animals' skins rather than their muscles like *Vanitas*). Also, the work is always exhibited in an extremely isolated way. One could almost go so far as to say that the void around the work is somehow part of it, that it determines the work's reception. It allows the spectator to adjust the distance that he/she wants to take in relation to a disturbing artefact and recalls, in the design of the work, a certain display aesthetic found in contemporary shop windows. It is then also the chic boutique and its aesthetic of scarcity, itself borrowed from museum high culture, which the gallery presentation of *Vanitas* invoked.

During the 1991 controversy, what the presence of the hanger seemed to also have suggested to visitors derived from the material used: from then on the museum reflected the slaughterhouse, the butcher shop's back room. During the past decade, Sterbak has taken certain measures to curb this effect and strengthen the association with spaces of merchandising and fashion rather than meat processing. Since *Vanitas'* Boston presentation, a standing dressmaker's mannequin has replaced the suspended hanger and its suggestion of the display of carcasses. The mannequin has gradually grown a neck, so that, nearly ten years later, reference to the human body is more pronounced than it originally was.

In the associative chain of places that the 1991 presentation suggested, the museum also referred to the space of the slaughterhouse in a perspective close to Bataille's texts. A chiasmatic relationship was thus constructed between the artwork (its fetish nature depending on the absence of all functional use) and the meat (the disappearance of a useful destination verging on the abject). One of *Vanitas'* most disturbing accomplishments is this condensation of the fetish (the form, the dress) and the abject (the matter, the unformed). And such an accomplishment depends on the ingenious consideration of the display presentation and the places that this evokes, contrary to what the work's predominant discourse seems to assert. ■

TRANSLATION JANET LOGAN