

Vers une esthétique antispéciste ? Toward an Anti-Speciesist Aesthetic?

Julia Roberge Van Der Donckt

Numéro 87, printemps-été 2016

Le Vivant
The Living

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/81637ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Roberge Van Der Donckt, J. (2016). Vers une esthétique antispéciste ? / Toward an Anti-Speciesist Aesthetic? *esse arts + opinions*, (87), 30–39.

Vers une esthétique antispéciste ?



Une scène bien curieuse s'offre à moi lors du vernissage de l'édition 2014 de la Biennale de Montréal : une dame arborant un foulard de fourrure ne cache pas son dédain devant le corps inanimé d'un renard qui git à même le sol de la salle d'exposition. Passablement horrifiée, elle s'arrête devant l'animal quelques instants, le fixe, puis jette des regards interrogatifs autour d'elle. Faute de texte explicatif, elle n'investigue pas davantage avant de se frayer un chemin dans la foule.

Julia Roberge Van Der Donckt

Il s'agit de l'un des huit animaux empaillés de la série *Fatigues* (2014)¹, préalablement dispersés par l'artiste torontois Abbas Akhavan de manière discrète à travers le Musée d'art contemporain de Montréal. Aucun éclairage n'est prévu pour eux, ni même de cartel, si bien que certains passent totalement inaperçus parmi les visiteurs. Toutes issues de la forêt boréale, les espèces sélectionnées par l'artiste sont reconnues pour leur cohabitation difficile avec l'humain. C'est précisément au contact de celui-ci que les individus exposés ont trouvé leur funeste destin : le renard roux et le porc-épic ont été heurtés par des automobilistes, les oiseaux sont entrés en collision avec des bâtiments, tandis que le cerf a été victime d'un chasseur. Akhavan leur confère pour ainsi dire une seconde vie au moyen de cette mise en scène. Disposés dans des poses naturelles, ils apparaissent suspendus entre le sommeil et la mort. Troublante, la présence de ces intrus – qui évoluent en parallèle de l'exposition plus qu'ils n'en font réellement partie – invite au recueillement tout en provoquant parfois la répulsion.

L'animal est entré dans les expositions d'art contemporain il y a quelques décennies déjà, qu'il soit mort ou vivant, réduit à l'état de viande ou maintenu captif. Faut-il rappeler qu'il n'est pas un médium comme un autre ? Le pouvoir d'attraction qu'il exerce peut d'ailleurs servir les desseins les plus variés. Souvent teintée de scandale, tel qu'en témoigne l'annulation de l'exposition de Hermann Nitsch au Musée Jumex de Mexico en février 2015², l'utilisation d'animaux dans l'art divise les experts autant que le grand public. Alors que certains artistes n'hésitent pas à mettre à mort des êtres doués de sensibilité dans le cadre de leur pratique, d'autres entendent au contraire interroger notre rapport de domination envers les espèces non humaines en empruntant ce que je propose d'appeler une « esthétique antisépéciste ». Les œuvres qui en résultent peuvent notamment opérer

selon la logique de la rencontre, comme dans le cas de *Fatigues*, subvertir le regard humain³ ou même être le fruit d'une collaboration (respectueuse) avec des animaux, qui deviennent alors eux-mêmes créateurs, à l'exemple de la production du duo d'artistes explorateurs Olly & Suzi⁴, constituée de peintures et de dessins réalisés en milieu sauvage. Si la présence d'un animal ou sa représentation n'est pas essentielle dans ce type de production, une constante demeure : les artistes qui s'engagent dans cette voie s'éloignent du registre de la métaphore – où des préoccupations purement humaines sont transposées à l'animal, qui devient dès lors un simple accessoire⁵ – pour investir le champ des relations interspécifiques.

1 — Le terme *fatigues* désigne en anglais une tenue de camouflage.

2 — La controverse a été déclenchée par la mise en ligne d'une pétition où était décrié le travail de Nitsch, artiste associé à l'actionnisme viennois qui orchestre, depuis les années 1960, des performances sanglantes mettant en scène des cadavres d'animaux. Carlos Silva Ronzón, «No se lleve acabo la exposición de la persona Hermann Nitsch por mutilar, degollar, asesinar y al final exhibir los cadáveres de animales sintientes», *change.org*, 6 février 2015, <<http://chn.ge/1QOZxrJ>> [consulté le 15 février 2016].

3 — Cette notion prend racine dans la théorie du *male gaze* développée par Laura Mulvey. Randy Malamud, *An Introduction to Animals and Visual Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 74-77.

4 — Il est possible de suivre le déroulement de leurs expéditions sur leur site web (www.ollysuzi.com) ainsi que sur leur compte Instagram (@ollysuzi).

5 — Giovanni Aloï, «The Death of the Animal», *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture*, n° 5 (printemps 2008), p. 46.

Abbas Akhavan
Fatigues, 2014.

Photo : Paul Litherland,
permission de l'artiste |
courtesy of the artist



La taxidermie, qui jouit actuellement d'un intérêt sans précédent auprès des artistes, peut paradoxalement être le lieu d'une réflexion de type nouveau sur la condition animale. En effet, cette pratique relève d'une logique d'objectivation : elle constitue d'une certaine façon l'ultime humiliation d'un être en le réduisant au statut de trophée ou de spécimen pour satisfaire la curiosité humaine. Liés de près à la chasse, les procédés de naturalisation et de mise en exposition des animaux ont de surcroît historiquement servi à véhiculer la suprématie de l'homme blanc, comme l'a montré la théoricienne américaine Donna Haraway⁶. Or, n'y a-t-il pas meilleur moyen de contester cette logique de domination que d'utiliser précisément la preuve *charnelle* de l'oppression ? C'est du moins ce qu'estiment les artistes qui se réclament d'une taxidermie dite éthique et qui emploient, par exemple, des animaux morts de cause naturelle ou encore des spécimens naturalisés qui leur ont été cédés par des institutions ou des particuliers. En faisant fi de l'impératif de réalisme de la naturalisation classique, dont l'objectif est de « réanimer » le corps de l'animal afin d'en éliminer toute trace d'intervention humaine, ils et elles (car ce sont majoritairement des femmes artistes) jouent avec les codes de cette tradition pour mieux les renverser. Ce processus créatif donne lieu à une forme de taxidermie qualifiée de « sabotée⁷ », où des cadavres d'animaux sont préservés, entièrement ou en fragments, de manière volontairement imparfaite ou inattendue.

Le travail de l'artiste Angela Singer, établie en Nouvelle-Zélande, exemplifie parfaitement cette mouvance. Elle utilise exclusivement, depuis une vingtaine d'années, des pièces de taxidermie qui lui sont offertes par d'anciens chasseurs ou qu'elle se procure par l'entremise des petites annonces. Elle procède ensuite à leur « détaxidermie » pour révéler les circonstances entourant la mort des animaux. Grâce à des témoignages récoltés au moment de l'acquisition, elle parvient à mettre au jour

des détails de l'histoire de chacun des individus dont elle retrace en quelque sorte la biographie (ces informations ne figurent cependant pas dans les expositions, ce qui laisse libre cours à l'interprétation des œuvres). Elle expose alors les plaies, les trous de balle et autres stigmates d'une mise à mort violente, de même que les marques laissées par les taxidermistes sur les cadavres de cervidés et d'oiseaux exotiques, mais aussi d'animaux jugés moins nobles comme des lapins ou des rats. Les cristaux, les bijoux et les fleurs de céramique parfois apposés de façon excessive par l'artiste rappellent quant à eux le caractère factice de la technique de naturalisation ainsi que la futilité des motivations qui sous-tendent la possession d'un spécimen naturalisé, qu'il s'agisse d'un trophée de chasse ou d'un simple objet de curiosité.

Dans son célèbre texte « Why Look at Animals ? », John Berger fait remarquer qu'il est impossible de croiser le regard des animaux au jardin zoologique, car tout y est mis en œuvre pour que les visiteurs puissent observer les spécimens, et non l'inverse⁸. Une logique comparable régit la vaste majorité des représentations animalières dans l'histoire de l'art. Singer rompt avec ce point de vue anthropocentriste en choisissant au contraire de remettre en question les dynamiques de visibilité asymétriques liées à la taxidermie et, plus généralement, à la mise

6 — Donna Haraway propose une lecture féministe des expositions du Musée d'histoire naturelle de New York en mettant en évidence les visées sexistes et colonialistes qui sous-tendent leur réalisation. Donna Haraway, « Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy and the Garden of Eden, New York City, 1908-1936 », *Social Text*, n° 11 (hiver 1984-1985), p. 20-64.

7 — Steve Baker, *The Postmodern Animal*, Londres, Reaktion, 2000, p. 55-74.

8 — John Berger, « Why Look at Animals ? », *About Looking*, New York, Pantheon, 1980, p. 26.

Olly & Suzi avec Greg Williams

† *Shark Bite*, 1997.

Photo : © Olly & Suzi avec Greg Williams

Angela Singer

↗ *Catch Caught*, 2007.

Photo : Russell Kleyn, © Angela Singer



en spectacle des animaux, bousculant de cette manière les catégories d'humain regardant et d'animal regardé. Dans son œuvre, une attention toute particulière est portée aux yeux, que le taxidermiste insère normalement profondément dans le crâne de l'animal afin de pouvoir l'observer en toute quiétude sans courir le risque de se sentir observé par lui⁹. *Sore I* (2002-2003) évoque d'ailleurs un épisode lors duquel des chasseurs et le cerf qu'ils venaient de tuer se sont retrouvés aspergés de sang au moment de sectionner les bois de leur proie. De la pièce originale, seuls les yeux de verre et la structure rigide ont été conservés par l'artiste, ce qui fait en sorte que l'animal semble désormais poser un regard accusateur sur ceux et celles qui le contemplent¹⁰. La série *Troubled-Over* (2007) rassemble de son côté des oiseaux dissimulés sous une membrane opaque dont l'aspect rappelle celui de la peau de l'*Homo sapiens*, comme s'ils cherchaient à se soustraire à la tyrannie du regard humain.

Les œuvres de Singer suscitent une gamme d'émotions variées, l'artiste privilégiant un contact *viscéral* avec les corps, qu'elle transforme en véritables mémoriaux. Dans une démarche qui se rapproche d'un rituel funéraire normalement accordé aux humains et à certains animaux de compagnie, elle restitue une part d'individualité à des êtres qui seraient autrement demeurés anonymes. À l'ère de l'anthropocène, le deuil des animaux, pratique historiquement féminisée, ridiculisée et reléguée à la sphère privée, peut être envisagé en tant qu'acte politique potentiellement transformateur, tel que le signale le philosophe

James Stanescu¹¹. Parce que pleurer des individus exploités, rendus invisibles, qu'ils soient humains ou non, constitue un geste lourd de sens : c'est mettre à mal la hiérarchie des espèces, et ce, jusque dans la mort. Des œuvres à l'instar de celles d'Akhavan et de Singer peuvent par ailleurs être envisagées au regard d'une stratégie militante développée par des groupes antispécistes qui consiste à exhiber des cadavres d'animaux (recueillis notamment dans des abattoirs et des fourrières) dans l'espace public. Mis dans un pareil état d'hypervisibilité, le corps de l'animal témoigne à lui seul des injustices commises par le genre humain.

L'ambiguïté inhérente à la présentation de chaires animales dans un contexte créatif peut en revanche faire obstacle aux intentions des artistes, aussi louables soient-elles. À cet égard, Singer, pourtant engagée par le passé auprès d'associations antivivisection, a été fortement critiquée par certains activistes qui voient en son travail une revictimisation des animaux. Il semble en effet parfois difficile de départager la médiation de l'exploitation lorsqu'il est question d'exposer des dépouilles, surtout lorsque des œuvres de ce type sont régulièrement dépeintes de manière sensationnaliste par les journalistes. Si une plus grande visibilité de la question de la souffrance animale dans les arts visuels n'est pas un gage de compassion chez les spectateurs, les œuvres relevant d'une esthétique antispéciste qui mettent en scène des restes d'animaux peuvent à tout le moins rappeler, ne serait-ce qu'un bref instant dans une salle d'exposition bondée, l'existence d'êtres que nous préférons souvent ignorer. ●

9 — Lire à ce propos John C. Metcalf, *Taxidermy: A Complete Manual*, Londres, Duckworth, 1981, p. 66 et 94.

10 — Pour obtenir plus de détails au sujet de cette œuvre, voir Steve Baker, « "You Kill Things to Look at Them": Animal Death in Contemporary Art », cité dans The Animal Studies Group, *Killing Animals*, Chicago, University of Illinois Press, 2006, p. 84-86.

11 — James Stanescu, « Species Trouble: Judith Butler, Mourning, and the Precarious Lives of Animals », *Hypatia*, vol. 27, n° 3 (août 2012), p. 567-582.



Toward an Anti-Speciesist Aesthetic?

Julia Roberge Van Der Donckt

Angela Singer

✓ *Sore I*, 2002–2003.

Photo : © Angela Singer

During the opening of the 2014 edition of the Biennale de Montréal, I witnessed a curious scene: a woman wearing a fur scarf couldn't hide her disgust at the sight of a fox lying inanimate on the gallery floor. Clearly horrified, she stopped dead in front of the animal for a few seconds, staring at it, then looking around her inquisitively. Finding no clear explanation, she investigated no further before making her way through the crowd.

What she had seen was one of eight stuffed animals, from the *Fatigues*¹ series (2014), that Toronto artist Abbas Akhavan had discreetly placed throughout the Musée d'art contemporain de Montréal. Intentionally exhibited without lighting or an explanatory text, some of them went entirely unnoticed by the visitors. Originating in the boreal forest, the species chosen by the artist are all recognized for their difficult coexistence with humanity. And it is precisely their contact with humans that led them to their grievous fate: the red fox and the porcupine had been hit by motorists, the birds had collided with buildings, and the stag had been killed by a hunter. In a sense, Akhavan's staging lends them a second life. Laid out in natural poses, they seem suspended between sleep and death. The disquieting presence of these intruders—evolving in parallel to the exhibition of which they are not an official part—invites contemplation, and occasionally provokes disdain.

Animals had begun appearing in contemporary art exhibitions several decades ago—dead or alive, reduced to meat, or held captive. Of course, the animal is not a medium like any other. The power of attraction that it wields can, moreover, serve a wide range of purposes. Often embroiled in scandal, as evidenced by the cancellation of an exhibition by Hermann Nitsch at the Museo Jumex in Mexico City in February 2015,² the use of animals in art divides experts as much as the general public. Whereas some artists think nothing of putting sentient beings to death as part of their practice, others prefer to question our dominant relationship over non-human species by adopting what I propose to call an “anti-speciesist aesthetic.” The resulting works may emphasize the importance of the encounter—as in the case of *Fatigues*—to subvert the human gaze,³ or even be the fruit

of a (respectful) collaboration with the animals, which themselves become creators, as demonstrated in the work—consisting of paintings and drawings created in the wilderness—by artist-explorer duo Olly & Suzi.⁴ Although the presence or representation of animals is not essential in this type of production, there is one fundamental constant: the artists who take this path distance themselves from the register of the metaphor—in which human concerns are transposed to the animal, which hence becomes a mere accessory⁵—to invest in the domain of interspecific relations.

Paradoxically, taxidermy, which is currently experiencing an unprecedented resurgence among artists, can serve as a source for

1 — *Fatigues* is used here in the sense of camouflaged military clothing.

2 — The controversy was sparked by an online petition decrying the work of Nitsch, an artist associated with Viennese Actionism who, since the 1960s, has orchestrated bloody performances featuring animal corpses. See Carlos Silva Ronzón, “No se lleve acabo la exposición de la persona Hermann Nitsch por mutilar, degollar, asesinar y al final exhibir los cadáveres de animales sintientes,” *change.org* (February 6, 2015), accessed February 15, 2016, <http://chn.ge/1QOZxrJ>.

3 — This notion has its roots in the theory of the male gaze, elaborated by Laura Mulvey. See Randy Malamud, *An Introduction to Animals and Visual Culture* (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 74–77.

4 — These expeditions can be followed on their website (www.ollysuzi.com) as well as on their Instagram account (@ollysuzi).

5 — Giovanni Aloï, “The Death of the Animal,” *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture*, no. 5 (Spring 2008): 46.



Angela Singer

← *TopsyTurvy*, 2007.

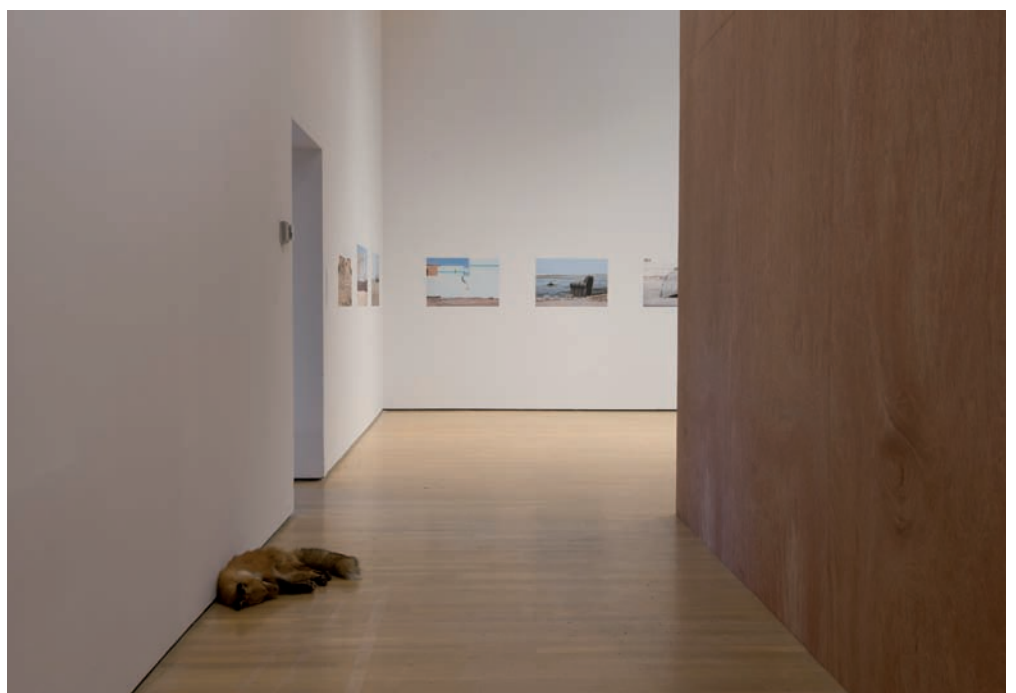
✓ *Hedge Row*, 2010.

Photos : © Angela Singer

Abbas Akhavan

↓ *Fatigues*, 2014.

Photo : Paul Litherland,
permission de l'artiste |
courtesy of the artist



new reflections on the animal condition. Indeed, this practice falls within the province of objectification: in a sense, it constitutes the ultimate humiliation of a living being by reducing it to the status of trophy or specimen to satisfy human curiosity. Closely linked with hunting, the process of mounting and displaying animals has historically served as a vehicle for promoting white man's supremacy, as evinced by American theorist Donna Haraway.⁶ And yet, isn't using the *carnal* evidence of oppression not the best way to challenge this logic of domination? This, at least, is the belief of artists claiming to use so-called ethical taxidermy of animals that died of natural causes, or mounted specimens given to them by institutions or private individuals. By disregarding the imperative of realism inherent to classic taxidermy, the aim of which is to "reanimate" the body of the animal by eliminating any trace of human intervention, such artists—most of whom are women—play with the codes of this tradition in order to subvert them. This creative process has given rise to what has become known as rogue or "botched" taxidermy,⁷ in which animal corpses are preserved, entirely or in fragments, in deliberately imperfect or unexpected ways.

The work of New Zealand-based artist Angela Singer exemplifies this practice. For the past twenty years, she has exclusively used taxidermied specimens offered to her by former hunters or procured through classified ads. She proceeds to "de-taxidermy" them to expose the circumstances surrounding their deaths. Based on eyewitness accounts gathered at the time of acquisition, she attempts to bring to light the detailed history of each specimen, in a sense retracing their biographies (this information is not included in the exhibitions, however, leaving the works fully open to interpretation). She thus exposes the wounds, bullet holes, and other scars that bear testimony to their violent deaths, as well as the traces left by the taxidermists not only on the corpses of deer and exotic birds but also on animals deemed less noble, such as rabbits or rats. The crystals, jewels, and ceramic flowers that the artist decorates them with—sometimes to excess—evoke the artificial nature of taxidermy as well as the trivial motives underlying the ownership of a mounted specimen, whether it is a hunting trophy or a simple curio.

In his influential essay "Why Look at Animals?," John Berger notes the impossibility of making direct eye contact with animals in zoos, since they are set up so that visitors can observe the animals, but not the inverse.⁸ A similar logic governs the vast majority of representations of animals throughout art history. Singer breaks with this anthropocentric viewpoint by choosing, in contrast, to question the dynamics of asymmetrical visibility associated with taxidermy and, more generally, the spectacularization of animals, thus disrupting the categories of human observer and observed animal. In her work, particular attention is given to the eyes, which taxidermists usually insert deep into the animal's skull so that the observer

does not run the risk of feeling observed.⁹ *Sore I* (2002–03) evokes a scene in which hunters and the deer that they have killed are soaked in blood as a result of the antlers being removed from the prey. From the original specimen, the artist has preserved only the glass eyes and the rigid structure, with the effect that the animal seems to be casting an accusatory gaze on those who contemplate it.¹⁰ The series *Troubled-Over* (2007), on the other hand, gathers together birds concealed beneath an opaque membrane resembling human skin, as though they were trying to escape the tyranny of the human gaze.

Singer's works stir up a wide range of emotions as she favours *visceral* contact with the bodies that she transforms into veritable memorials. In an approach that resembles a funerary rite normally reserved for humans or their animal companions, she restores something of the individuality to beings that would otherwise have remained anonymous. In the Anthropocene era, mourning animals, a historically feminized practice, ridiculed and relegated to the private sphere, can be considered a potentially transformative political act, as philosopher James Stanescu¹¹ suggests. For grieving for exploited individuals, invisible beings—human or not—constitutes a gesture pregnant with meaning: it undermines the hierarchy of species, even unto death. Works in the same vein as Akhavan's or Singer's might also be considered in the light of a militant strategy developed by anti-speciesist groups that consists of exhibiting animal corpses (collected from abattoirs and animal pounds) in public spaces. Placed in a similar state of hyper-visibility, the body of the animal is, in itself, evidence of the injustices committed by the human race.

The ambiguity inherent in the presentation of animal flesh in a creative context may, in contrast, stand in the way of the artists' intentions, however commendable they may be. In this respect, Singer, who was previously involved in anti-vivisection organizations, has been strongly criticized by some activists, who believe that her work revictimizes animals. It does, in fact, seem difficult to separate mediation from exploitation when it comes to exhibiting animal corpses, especially when works of this kind are regularly sensationalized by the media. If greater visibility of the issue of animal suffering in the visual arts is not perceived as a sign of compassion by spectators, the works that present animal remains within an anti-speciesist aesthetic may, at the very least, remind us—if only for a few seconds in a crowded gallery—of the existence of beings that we often prefer to ignore.

Translated from the French by **Louise Ashcroft**

⁶ — Donna Haraway proposes a feminist reading of the exhibitions in New York's Museum of Natural History by highlighting the sexist and colonialist aims underlying their production. Donna Haraway, "Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy and the Garden of Eden, New York City, 1908–1936," *Social Text*, no. 11 (Winter 1984–85): 20–64.

⁷ — Steve Baker, *The Postmodern Animal* (London: Reaktion, 2000), 55–74.

⁸ — John Berger, "Why Look at Animals?," in *About Looking* (New York: Pantheon, 1980), 26.

⁹ — See John C. Metcalf, *Taxidermy: A Complete Manual* (London: Duckworth, 1981), 66, 94.

¹⁰ — For more details on this work, see Steve Baker, "'You Kill Things to Look at Them': Animal Death in Contemporary Art," cited in The Animal Studies Group, *Killing Animals* (Chicago: University of Illinois Press, 2006), 84–86.

¹¹ — James Stanescu, "Species Trouble: Judith Butler, Mourning, and the Precarious Lives of Animals," *Hypatia* 27, no. 3 (August 2012): 567–82.



Angela Singer

Spurts series, 2015.

Photo : © Angela Singer