

The Sketch in the Work of Frances Stark, Jacolby Satterwhite, and Sue Tompkins

L'esquisse dans les oeuvres de Frances Stark, Jacolby Satterwhite et Sue Tompkins

Emily Rosamond

Numéro 93, printemps 2018

Esquisse
Sketch

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/88005ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

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

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rosamond, E. (2018). The Sketch in the Work of Frances Stark, Jacolby Satterwhite, and Sue Tompkins / L'esquisse dans les oeuvres de Frances Stark, Jacolby Satterwhite et Sue Tompkins. *esse arts + opinions*, (93), 38–49.

The Sketch in the Work

Emily Rosamond



Frances Stark,
Jacolby Satterwhite,
and Sue Tompkins

Frances Stark

Bicornate Bicornous (That which is Below corresponds to that which is Above, and that which is Above corresponds to that which is Below, to accomplish the miracle of the One Thing), 2013.

Photo : permission de | courtesy of the artist
& Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York

What are the temporalities of sketching, and what happens to the immediacy of the sketch in a highly mediated context? What happens, in other words, when the temporality of the sketch becomes engulfed in the complex temporalities of other media, in which the quickness and immediacy of the sketch have not been directly presented to audiences but, rather, have been indirectly *represented* using other media? What happens when the fetish of immediacy—the fabled closeness of the sketch to thought—becomes frozen, even reified, with the help of film, animation, photographs, art markets, audiences, and performers?

Here, I'd like to briefly consider how three contemporary artists—Frances Stark, Jacolby Satterwhite, and Sue Tompkins—rethink the temporal logic of the sketch, both accelerating and decelerating its imagined speed by extending it into photography, animation, and performance.

Frances Stark often builds a provisional quality into her work, troubling the distinction between the finished product and the process of getting something down. She suspends the line between literary and pictorial conventions, and asks viewers to think about the complex relations between that which appears and how it comes to be; between subjectivity and media; between “private” experience and printed matter. Often, she does this with a light touch—as if she's telling a joke. In *Bicornate Bicornous* (*That*

which is Below corresponds to that which is Above, and that which is Above corresponds to that which is Below, to accomplish the miracle of the One Thing), Stark presents one of her drawings of a pair of legs, wearing trousers and Nike sneakers, sticking out of a bin overflowing with collaged bits of printed matter. The thin, delicate lines scarcely delineating the legs, sneakers, and bin give way to a cacophony of textures in the paper coming out of the top of the bin, far more prominent than the figure itself: a ripped piece of what looks like wrapping paper, a dark background with a snowflake print; bits of text and what look like images of some of the artist's other works; and right in the centre, a small, stuck-on drawing of a pair of upside-down legs, that echo and refract the “real” legs of the sketched figure. Stark's drawn figure is a scavenger of printed

matter, one who must navigate between that which can be saved and that which must be discarded. With a splash of pages in her wake, she dives into the disposable, into all that must be subtracted to manage the relationship between printed matter and thought.

The digital print depicts the drawing tacked onto a rough, off-white studio wall. A figure—Stark herself—crouches at the base of the drawing, in sneakers and a white dress with a long white zipper, holding a pencil in her right hand, which rests on the edge of the drawn bin. The photographed and drawn figures—one right side up, one upside-down—oppose one another. Stark's hair is swept into an up-do fashioned so that two small, horn-like tufts of hair stick up on the top of her head, intersecting with a diagonal line that punctuates the bin's centre. This draws attention to the term “bicornate” (two-horned), appearing in two forms in the title; the drawn legs echo the hair's two-pronged-ness, and foreground the relationship between the drawn and photographed figures. The subtitle (*That which is Below...*) hails from *The Emerald Tablet*, one of the Egyptian-Greek *Hermetica* written in the second century BCE; these wisdom-texts are attributed to Hermes Trismegistus, who founded the hermetic tradition of esoteric thought, and they describe how the microcosmic and macrocosmic are interconnected. Here, “Below” and “Above” latch onto the image, to playfully explain the relationship between the differently described bodies of the drawing and the drawer.¹

The lower body, by way of the pencil, practises a communion of sorts with the drawn and collaged image above. The photographed and the drawn (then photographed) figures extend and undo one another's temporalities—layering the drawn instant onto the photographed instant, for a fleeting, multi-layered stillness. This suspended, momentary stillness of the Below and the Above opens up a complex reflection on the relations between subjectivity and medium. Why, after all, refer to drawing's performative dimension in this way? Why represent both the drawer and the drawn figure?

¹ — Stark's composition nods to Diego Rivera's 1931 San Francisco mural *The Making of a Fresco Showing the Building of a City*, which features a trompe l'oeil scaffold layered over the image of painters working on the mural that depicts workers making the city. Rivera's ample backside, perched on the painted scaffold, occupies the centre of the image.



Both the drawer and the drawn become characters within the print's layered narrative structure, speaking to a breakdown between the literary (here, drawn) character and the author-as-character. A commentary on media far beyond drawing and photography, this piece anticipates a much greater erosion of the distinction between fictitious characters, on the one hand, and authors and readers, on the other, that is endemic to the contemporary media landscape. As Wendy Chun has argued, "We are now characters in a universe of dramas putatively called Big Data,"² with the corollary that the distinction between literary characters and readers no longer stands. D. A. Miller wrote, thirty years ago, that readers and characters, however alike, could never blur into one another because the reader, reading in private, was not "inside out" like the character—an interiority watched from the outside.³ Today, in an age in which readers are easily tracked—their reading, clicking, and highlighting habits closely analyzed online and on Kindles and other devices—no such distinction exists between readers and characters; big

data makes characters of all of us. Stark's photographed figure—working between the older technologies of drawing, collage, and digital photography, but with its eyes also fixed on newer means for disseminating images and data—produces a means to watch the drawer, and thus cannily explores the shifting relations that new media afford between art and life, author and character, artist and figure. The drawn figure, held in the orbit of the paused, almost-drawing hand, holds these tensions in its suspended moment.

If Stark extends the sketch by photographing the drawer, Jacolby Satterwhite extends sketches by building animated worlds around them. In Satterwhite's *Reifying Desire* series, sketches, bodies, and objects float together in an ever-changing animated space. Satterwhite assembles, animates, and reimagines multiple elements to create three-dimensional video collages: starry backgrounds; animated part-bodies; elaborately rendered three-dimensional spaces; illustrations from medical textbooks; family photographs; and excerpts

Jacolby Satterwhite

- ✓ *Alpha, Reifying Desire 6, 2014;*
Cellular, Reifying Desire 6, 2014.

Photos : © Jacolby Satterwhite, permission
 de | courtesy of Morán Morán, Los Angeles

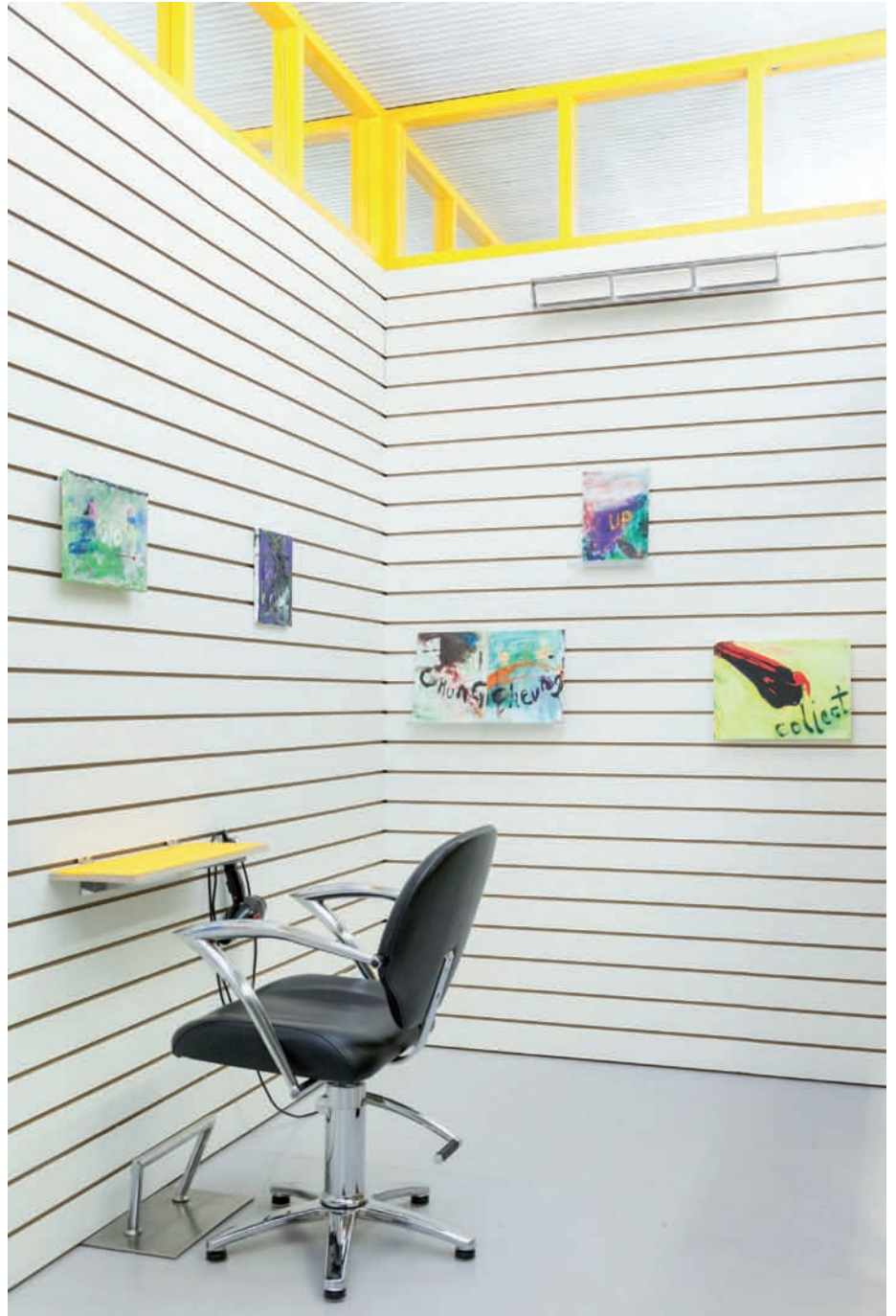
Sue Tompkins

- ✓ *Milk, Gluck, Handel, Fame,*
 vue d'installation | installation view,
 DKUK, London, U.K., 2018.

Photo : Alex Zimmer, permission de |
 courtesy of the artist, The Modern Institute/
 Toby Webster Ltd., Glasgow

from his mother's extensive collection of rough sketches, which she made by the thousands, detailing ideas for products that she could sell on The Shopping Channel. In fact, this series could be described as a collaboration between Satterwhite and his mother, whose drawings expressed her entrepreneurial designs, but also, as Satterwhite recounts, her mental illness.

Satterwhite translates his mother's drawings—with their accompanying scrawled notes and characteristic forty-five- and ninety-degree-angle grids—into colourful animations suspended in impossible spaces. Animated, naked figures pause next to bright, hovering sketches for "blowers for the house and yard," "body bands," or "fire poles to escape." A voguing, cat-suited dancer—Satterwhite himself, captured in front of a green screen—dances above partly assembled animated bodies, poised inside one of his mother's drawings for a "water tub seat" to soak in. The animated figures have huge, flaming-bush merkins and fantastic, disproportioned hair. Satterwhite's small, dancing avatar showers them with an animated bubble bath labelled "Pussy Power." The viewpoint pans around and the strange, collaged space shifts. Multiple Jacolbys, riding animated drawings of a levitating bed and car as if they were chariots, now wield animated, glowing laser-swords that send light beams onto the animated women as Picasso's *Demoiselles d'Avignon* speeds by. Passing family photographs, hair sculptures, strangely elongated Louis Vuitton bags, and other impossibilities, the scene arrives at an animated hermaphroditic woman, who ejects multiple tiny Jacolbys from her enormous, mouthed penis, next to a male attendant holding a drawing for "a slicing tray." Glowing, pink notes float in the air: "Lipstick for the [sic] between the legs, the genitals, flavours, scented." Strange, pulsing tumours move through the hermaphrodite's animated flesh. The tiny, ejaculated Jacolbys dance in silver suits, slowly assembling themselves onto the "slicing tray" sketch.



2 — Wendy Hui Kyong Chun, "Big Data as Drama," *ELH* 83, no. 2 (2016): 363.

3 — D. A. Miller, *The Novel and the Police* (Berkeley: University of California Press, 1988), 208, cited in Chun, "Big Data as Drama," 368.

The *Reifying Desire* series is an extended meditation on sketching, its relationship with the body, and its relationship with desire. Extended through animation, Satterwhite's mother's sketches (which were his introduction to drawing as a child) take on a new medium, a new suspended-ness in space, and a new sense of time. His improvised voguing performances, transferred by the handfults into animated worlds, are loosely based on re-enacting the products in his mother's drawings. Fascinated by dance as an extension of drawing—as a way of quickly conjuring into being what is not there—Satterwhite creates rituals through which he explores how to rethink his mother's products through motion. The fleetingness of the gestures offsets the relative stasis of the animated figures, and the slowly circling viewpoint through which they are presented.

Satterwhite queers the drawings' desire: whereas his mother's sketches pledged allegiance to the world of The Shopping Channel, Satterwhite transforms them into strange, out-sized emblems in a landscape of queer, shopping mall, video game utopias. Cake designs become towers; water tub seats become vehicles for animated characters. Bodies are continually stretched and reinvented, brandishing new growths and anatomical features at every turn.

A complex meditation on how desires come to be reified, "set" in a certain form, Satterwhite's works question what it takes to reinvent the desires associated with the world of The Shopping Channel. What subjects most desire is often symptomatic of the structures and strictures in which they must live; the desire for commodities, for instance, articulates a widespread power relationship in capitalist societies. However, as Jacques Lacan argued, some subjects can rework their symptoms through the sheer pleasure of language or form—translating symptoms into *sinthomes*: a subject's *own* symptom, which has the power to reposition the subject with respect to the symbolic order.⁴ Satterwhite, hovering around the desire encapsulated in sketching, repositions the sketches' desire, producing his own symptom in an altogether queerer form.

Sue Tompkins, too, produces idiosyncratic relationships between subject and symbol. In conjunction with her show *Milk, Gluck, Handel, Fame* at DKUK Salon in Peckham, London, Tompkins presented a new performance, *Mob de Mob*, at the nearby Four Quarters Pub on January 23, 2018. The attendees crowded into a small basement chamber. Tompkins, in sweat-shirt, jeans, and sneakers, and holding a microphone, reads from a thick sheaf of sketches. A3 newsprint sheets, lined notebook pages, and other slightly weathered sheets of paper form a disorderly pile of loosely scrawled phrases, type-written words, and quick coloured-pencil lines. On one sheet, the phrase "A holiday in time" has

been hastily scrawled in pink. "Middle," says another. Tompkins reads from these quickly sketched phrases one after another—"the noise," "behind gates," "want it louder," "fossils," "top of the bench chemist," "strange how things work"—as she runs on the spot, back and forth a little, in the small space in which she performs. Some of the phrases are chanted repeatedly in a childlike, singsong loop. Her performance is punctuated with pauses during which she runs on the spot or shakes her microphone back and forth around the edges of her performance space, as if to ask the building to speak up, too. At points, she races through several sheets of her ersatz score in one go, leafing through in quick succession. After each sheet is sung or spoken, Tompkins lets it fall to the ground. By the end of her reading, she is running through a pile of loose-leaf pages.

Tompkins reanimates the temporalities of her quickly scrawled sketches through sing-running, matching scrawled and spoken quickness. Assembling a provisional whole from these fragmented parts, she draws attention to everything that is fragmented about the relationship between language and thought—sounding, at times, almost like a radio tuning in to bits of half-familiar tunes and phrases that always come from elsewhere. She tunes in to each sketch and scrawl, thinking alongside it in utterances and phrases that say nothing about the subjectivity of the artist (except, perhaps, through their exuberant singsong style of delivery).

In the 1920s, Mikhail Bakhtin wrote about the multi-voiced quality of language—the sense that language always comes from elsewhere, and always contains echoes of many voices, even when it is spoken by only one voice.⁵ Tompkins extends these reflections, presenting a dialogism that is more suitable to our hyper-fragmented yet hyper-connected times. Radio-like as much as subject-like, tuning in to sections from her own scrawled script, Tompkins's multi-voiced phrases fragment their own subject. They seem aimed to reposition the utterance in an information-saturated age: to try to find and replay an utterance's point of origin, but always after the fact of its production.

Stark, Satterwhite, and Tompkins each extends the sketch, its temporalities, and its relationships with other media. In doing so, these artists think through the complexities of how the sketch relates to subjectivity and desire—and how, indeed, these relationships might be repositioned, given changes in the contemporary media-scape. On the one hand, they reify the sketch—reproducing sketches as images or ideas of themselves. On the other hand, perhaps this capture of sketching opens itself to new forms of acceleration between subject and symbol, subject and object of desire, drawer and performer, drawer and drawn. ●

4 — Jacques Lacan, *The Sinthome: The Seminar of Jacques Lacan, Book 23* (Hoboken: Wiley, 2016).

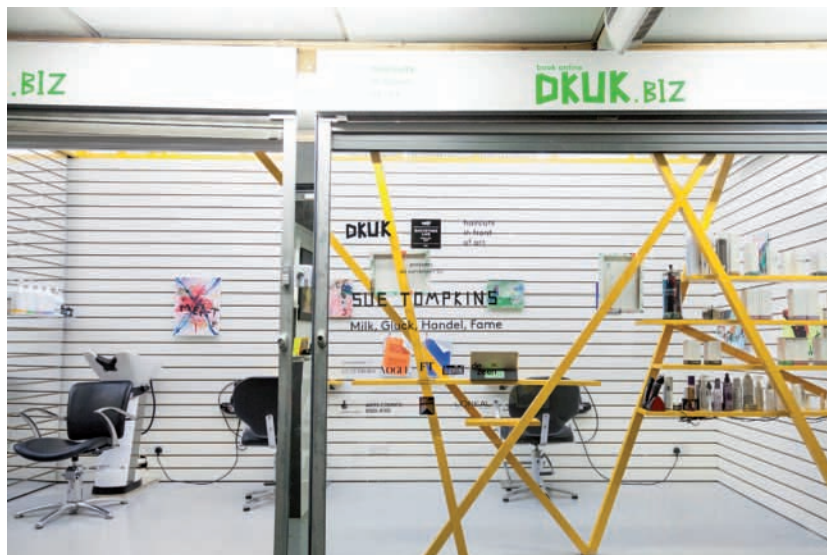
5 — Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoyevsky's Poetics*, ed. and trans. Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

Sue Tompkins

Milk, Gluck, Handel, Fame,
vues d'installation | installation views,
DKUK, London, U.K., 2018.

Photos : Alex Zimmer, permission de |
courtesy of the artist, The Modern Institute/
Toby Webster Ltd., Glasgow

**Stark, Satterwhite,
and Tompkins each
extends the sketch,
its temporalities,
and its relationships
with other media.**





Sue Tompkins

Mob de Mob, performance,
Four Quarters, Londres, 2018.

Photos : Alex Zimmer, permission de |
courtesy of the artist, The Modern Institute/
Toby Webster Ltd., Glasgow

L'esquisse dans les œuvres de Frances Stark, Jacoby Satterwhite et Sue Tompkins

Emily Rosamond

Quelles sont les temporalités de l'esquisse ? Qu'advient-il de son immédiateté dans un cadre hautement médiatisé ? En d'autres termes, que se passe-t-il lorsque les temporalités complexes des autres médias engloutissent celle de l'esquisse, lorsque la rapidité d'exécution et l'immédiateté avec lesquelles on l'associe ne transparaissent pas directement, mais sont plutôt représentées indirectement au moyen d'autres médias ? Que se produit-il lorsque l'obsession de l'immédiateté – cette présumée proximité entre l'esquisse et la pensée – se trouve figée, voire réifiée, par le biais du film, de l'animation, de la photographie, des marchés de l'art, des publics et des performeurs ?

Je propose d'analyser succinctement la façon dont trois artistes contemporains – Frances Stark, Jacoby Satterwhite et Sue Tompkins – repensent la logique temporelle de l'esquisse en l'étendant aux domaines de la photographie, de l'animation et de la performance avec pour conséquence d'en augmenter ou diminuer la vitesse supposée.

Frances Stark intègre souvent une dimension provisoire dans son travail, afin de brouiller la distinction entre produit fini et processus par lequel on couche les idées. Elle suspend la ligne de démarcation entre conventions littéraires et picturales et invite le spectateur à réfléchir aux relations complexes entre ce qui émerge et le mode d'apparition ; entre subjectivité et médium ; entre expérience « privée » et matière imprimée. Ses œuvres comportent souvent une touche de légèreté – comme si elle racontait une blague. Sa photo numérique *Bicornate Bicornous* (*That which is Below corresponds to that which is Above, and that which is Above corresponds to that which is Below, to accomplish the miracle of the One Thing*) donne à voir un de ses dessins où une paire de jambes revêtues d'un pantalon et de baskets Nike dépasse d'une poubelle qui déborde de bouts de matière imprimée formant un collage. Le contour des jambes, des chaussures et de la poubelle est tracé à l'aide d'une ligne mince et ténue qui s'efface à côté de la cacophonie de textures du collage, beaucoup plus voyant, qui réunit un bout de papier ressemblant à du papier d'emballage, une feuille noire arborant un motif de flocons de neige, des extraits de texte, des images s'apparentant à d'autres œuvres de l'artiste et, enfin, placé au beau milieu, un petit dessin d'une deuxième paire de jambes à l'envers faisant écho aux « vraies » jambes de la silhouette. La figure dessinée par Stark est une glaneuse de matière imprimée naviguant parmi ce qui peut être conservé et ce qu'il faut jeter. Provoquant un jaillissement de feuilles, elle plonge dans le jetable, dans ce qui doit être retranché pour gérer la relation entre matière imprimée et pensée.

Sur la photo, on voit que le dessin est punaisé à un mur brut et blanc du studio. Une femme – l'artiste elle-même – est accroupie face à celui-ci, portant des chaussures de sport et une robe blanche munie d'une longue fermeture éclair. Elle tient dans sa main droite un crayon qu'elle appuie sur la bordure de la poubelle dessinée. Les deux figures (celle qui est photographiée et celle qui est dessinée) sont placées en opposition l'une par rapport à l'autre – la première à l'endroit et la deuxième à l'envers. Stark a relevé ses cheveux en laissant saillir au-dessus de sa tête deux petites touffes semblables à des cornes, positionnées de façon à croiser une diagonale tracée au centre de la poubelle. Ce procédé attire l'attention sur le terme *bicornate* (« bicorne »), employé sous deux formes dans le titre de l'œuvre : les jambes dessinées font écho aux touffes de cheveux, ce qui fait ressortir le lien entre la figure dessinée et la figure photographiée. Le sous-titre (*That which is below...*¹) est emprunté à la *Table d'émeraude*, traité issu des *Hermetica*, ces textes gréco-égyptiens remontant au 2^e siècle avant notre ère. Attribués à Hermès Trismégiste, fondateur de la tradition hermétique de la pensée ésotérique, ces écrits savants expliquent les liens unissant le microcosme et le macrocosme. Les termes *below* (« en bas ») et *above* (« en haut ») se raccrochent ici à l'image créée par Stark et évoquent de manière ludique le rapport entre le corps du dessin et celui de la dessinatrice, illustrés de manière différente².

1 — NDLT : « Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas, pour faire les miracles d'une seule chose. » Traduction de l'Hortulain (Ortulanus) vers 1350, dans *La table d'émeraude d'Hermès Trismégiste, avec les commentaires de l'Hortulain*, Éditions Traditionnelles, 2000.

2 — La composition de Frances Stark est un clin d'œil à une murale réalisée en 1931 par Diego Rivera à San Francisco et intitulée *The Making of a Fresco Showing the Building of a City*, dans laquelle un échafaudage en trompe-l'œil se superpose à l'image de peintres travaillant à une murale qui illustre des travailleurs occupés à construire la ville. Rivera est perché sur la structure et son large dos occupe le centre de l'image.

« Nous sommes aujourd’hui des personnages dans un univers dramatique putativement appelé mégadonnées. »



Par l'intermédiaire du crayon, le corps du dessous entre dans une sorte de communion avec l'image du dessin-collage au-dessus. La figure photographiée et la figure dessinée (puis elle-même photographiée) prolongent et annulent les temporalités l'une de l'autre, l'instant dessiné se superposant à l'instant photographié dans une immobilité fugace. Cette immobilité momentanée, en suspension, du bas et du haut ouvre une réflexion complexe sur les rapports entre subjectivité et médium. Après tout, pourquoi cette allusion à la dimension performative du dessin ? Pourquoi représenter à la fois la dessinatrice et la figure dessinée ?

La dessinatrice et le dessin acquièrent tous deux la fonction de personnages dans une structure narrative stratifiée qui sous-entend une rupture entre le personnage littéraire (la figure dessinée) et l'auteur en tant que personnage. Commentaire sur les médias s'étendant bien au-delà du dessin et de la photographie, *Bicornate Bicornous* annonce une érosion encore plus forte de la distinction entre, d'une part, les personnages fictifs et, d'autre part, les auteurs et les lecteurs, situation que l'on peut qualifier d'endémique dans le paysage médiatique actuel. Comme l'affirme Wendy Hui Kyong Chun : « Nous sommes aujourd'hui des personnages dans un univers dramatique putativement

appelé mégadonnées³ » ; le corolaire, c'est que la séparation entre personnages littéraires et lecteurs ne tient plus. Pourtant, il y a 30 ans, D. A. Miller affirmait qu'en dépit de leur ressemblance, lecteur et personnage ne pourraient jamais se fondre l'un dans l'autre. Étant donné que la lecture est un acte privé, expliquait-il, le lecteur, à l'inverse du personnage, n'offre pas une intériorité qu'on peut contempler de l'extérieur⁴. À une époque où il est facile de surveiller les lecteurs (leurs habitudes en matière de lecture, de cliquage et de surlignage sont scrutées en ligne et sur Kindle et d'autres appareils du même type), la séparation entre lecteur et personnage n'existe plus, car les mégadonnées font de nous tous des personnages. La figure photographiée de l'artiste – qui s'adonne aux techniques plus anciennes du dessin, du collage et de la photographie numérique tout en ayant les yeux tournés vers des méthodes plus récentes de diffusion des images et des données – offre un moyen d'observer la dessinatrice. Ce faisant, Stark propose une réflexion astucieuse sur les rapports mouvants entre art et vie, auteur et personnage, artiste et figure que permettent les nouveaux médias. Toutes ces tensions sont encapsulées dans ce moment figé où la figure dessinée semble tenir dans l'orbite de la main suspendue qui s'apprête à dessiner.

Frances Stark

Bicornate Bicornous (That which is Below corresponds to that which is Above, and that which is Above corresponds to that which is Below, to accomplish the miracle of the One Thing), 2013.

Photo : permission de | courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York

Si Stark repousse les limites de l'esquisse en photographiant l'artiste dessinant, Jacoby Satterwhite s'y applique pour sa part en créant des univers animés à partir de dessins. Sa série *Reifying Desire* consiste en des collages vidéos tridimensionnels dans lesquels des croquis, des corps et des objets planent dans un espace en constante transformation. Satterwhite assemble de multiples éléments, les fait bouger et les réimagine : des arrière-plans étoilés ; des corps tronqués animés ; des espaces tridimensionnels très élaborés ; des illustrations de traités de médecine ; des photos de famille ; ainsi que des extraits d'une vaste collection de milliers de croquis, dessinés par sa mère, sur lesquels elle a noté des idées de produits qu'elle pourrait vendre sur les chaînes de téléachat. En fait, l'œuvre pourrait être décrite comme une collaboration entre l'artiste et sa mère. Les croquis sont une expression des ambitions entrepreneuriales de cette dernière, mais aussi, comme le révèle Satterwhite, de sa maladie mentale.

L'artiste a transformé les dessins de sa mère – ainsi que les notes griffonnées et les schémas d'angles à 45 et à 90 degrés qui les accompagnent – en animations colorées suspendues dans des espaces improbables. Autour de figures nues animées tournoient des croquis de « souffleuses pour la maison et la cour », de « ceintures abdominales » ou de « perches de feu pour s'échapper ». Un danseur en combinaison moulante – nul autre que Satterwhite, filmé devant un écran vert –, flottant à l'intérieur d'un croquis de « siège de baignoire » dessiné par sa mère, enchaîne des mouvements de voguing au-dessus de corps animés partiellement assemblés. Des figures animées arborent des perruques pubiennes enflammées et des coiffures extravagantes ; le petit avatar de Satterwhite danse tout en les aspergeant de mousse pour le bain animée et étiquetée « Pussy Power ». S'ensuit un balayage panoramique de la scène et l'étrange espace se métamorphose. Les

figures de l'artiste se multiplient et chevauchent les dessins animés d'un lit et d'une voiture en lévitation comme s'il s'agissait de chars. Elles brandissent des épées au laser qui projettent leur faisceau sur des figures féminines, elles aussi animées, tandis que défile à toute allure le tableau *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso. Se succèdent ensuite des photos de famille, des sculptures capillaires, des sacs Louis Vuitton bizarrement allongés et d'autres objets improbables. Surgit une femme hermaphrodite animée qui expulse, par son énorme pénis doté d'une bouche, de tout petits Satterwhite, tandis qu'à ses côtés, un serveur tient un croquis de « planche à découper ». Suspendues dans les airs, des notes écrites dans un rose flamboyant tournoient dans l'espace, sur lesquelles on peut lire « rouge à lèvres pour entre les jambes, les parties génitales, saveurs, parfumé ». D'étranges tumeurs palpitent et traversent la chair animée de l'hermaphrodite. Revêtus de costumes argentés, les Satterwhite miniatures qu'elle a éjaculés dansent et se rassemblent peu à peu sur le croquis de la « planche à découper ».

La série *Reifying Desire* est une méditation poussée sur l'esquisse et le rapport qu'elle entretient avec le corps et le désir. Transformés en images animées, les croquis de la mère de l'artiste (son premier contact avec le dessin lorsqu'il était enfant) acquièrent une nouvelle forme, un état de suspension inédit, une autre dimension temporelle. Transposé dans des univers animés, le voguing improvisé par l'artiste reproduit librement les produits que sa mère a dessinés. Fasciné par la danse en tant que prolongement du dessin – comme un moyen de faire apparaître rapidement ce qui n'est pas là –, Satterwhite imagine des rituels par lesquels il explore des manières de repenser, par le mouvement, les produits inventés par sa mère. La fugacité des gestes du danseur offre un contrepoint à l'immobilité relative des figures animées et au point de vue panoramique adopté pour les mettre en scène.

Satterwhite détourne les désirs exprimés dans les dessins : si les croquis de sa mère prêtent allégeance à l'univers du téléachat, lui les transforme en étranges emblèmes aux folles proportions et les parachute dans un paysage où s'entrecroisent utopies de queers, de centres commerciaux et de jeux vidéos. Des croquis de gâteaux se métamorphosent en tours ; des sièges de baignoire, en véhicules pour personnages animés. Les corps s'étirent et se réinventent continuellement ; des appendices et des traits anatomiques nouveaux saillissent à chaque tour de manège.

Réflexion complexe sur la réification des désirs et leur « cristallisation » dans une forme particulière, les œuvres de Satterwhite explorent des moyens de réinventer les désirs associés à l'univers du téléachat. Souvent, les désirs les plus brûlants sont symptomatiques des structures et des contraintes qui régissent la vie des sujets ; le désir de consommer, par exemple, exprime un rapport de pouvoir largement répandu dans les sociétés capitalistes. Certains sujets arrivent toutefois, comme l'avance Jacques Lacan, à retravailler leurs symptômes grâce au pur plaisir du langage ou de la forme. Ce plaisir leur permet de les traduire en « sinthomes », à savoir en symptômes qui leur sont *propres*, ce qui a le pouvoir de les repositionner par rapport à l'ordre symbolique⁵. Ainsi, en gravitant autour du désir encapsulé dans l'esquisse,

3 — Wendy Hui Kyong Chun, « Big Data as Drama », *ELH*, vol. 83, n° 2 (été 2016), p. 363. [Trad. libre]

4 — D. A. Miller, *The Novel and the Police*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 208 ; cité dans Wendy Hui Kyong Chun, *ibid.*, p. 368.

5 — Jacques Lacan, *Le séminaire, livre XXIII : Le sinthome*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

Satterwhite repositionne le désir exprimé dans les croquis, produisant dans une forme résolument queer son propre symptôme.

Sue Tompkins crée elle aussi des relations singulières entre sujet et symbole. Parallèlement à l'exposition qu'elle présente sous le titre *Milk, Gluck, Handel, Fame* au salon de coiffure DKUK du quartier de Peckham, à Londres, elle a offert, le 23 janvier 2018, au Four Quarters Pub voisin, une nouvelle performance intitulée *Mob de Mob*. Pendant la prestation, les spectateurs sont entassés dans une petite salle au sous-sol; vêtue d'un coton ouaté, de jeans et de baskets, Tompkins, micro à la main, donne lecture d'une épaisse liasse de croquis. Des feuilles de papier journal de format A3, des pages de carnet et d'autres feuilles légèrement écornées forment une pile désordonnée de phrases gribouillées, de mots tapés à la machine et de lignes dessinées à la hâte au crayon de couleur. Sur une page, l'expression « *A holiday in time* » (des vacances opportunes) est griffonnée en rose. « *Middle* » (milieu), peut-on lire sur une autre. Tompkins lit successivement les formules rédigées à la hâte – « *the noise* » (le bruit), « *behind gates* » (derrière des portes), « *want it louder* » (monte le volume), « *fossils* » (fossiles), « *top of the bench chemist* » (concours de chimie), « *strange how things work* » (les choses sont drôlement faites) – tout en courant sur place, en sautillant légèrement d'avant en arrière, dans l'espace restreint faisant office de scène. Parfois, elle les récite en boucle en chantonnant à la manière des enfants. Sa performance est ponctuée de pauses pendant lesquelles elle court sur place ou agit son microphone dans tous les sens autour de l'espace scénique, comme si elle invitait le bâtiment à dire aussi quelque chose. À certains moments, la performeuse déclame en accéléré plusieurs feuilles de la liasse lui tenant lieu de partition, puis les jette par terre. Vers la fin de sa récitation, elle court sur un sol jonché de feuilles détachées.

Par le biais de sa course-chant, Tompkins réanime la temporalité des esquisses qu'elle a réalisées à la hâte, faisant correspondre la vitesse de l'élocution à celle du griffonnage. En créant un tout provisoire à partir d'éléments disparates, elle attire notre attention sur tout ce

qu'il y a de fragmenté dans le rapport entre langage et pensée; à certains moments, le résultat fait penser au son émis par un poste de radio qui capte des airs vaguement familiers et des bribes toujours venues d'ailleurs. L'artiste se connecte à un gribouillis après l'autre et laisse courir sa pensée en débitant des paroles et des bouts de phrases qui ne divulguent rien sur sa subjectivité (hormis peut-être le chantonnement exubérant qui accompagne sa récitation).

Dans les années 1920, Mikhaïl Bakhtine soulignait dans ses écrits le caractère polyphonique du langage – ce sentiment selon lequel le langage émane toujours d'ailleurs et transporte l'écho de nombreuses voix, même lorsqu'il est parlé par une seule⁶. Tompkins pousse cette réflexion plus loin en présentant un dialogisme mieux adapté à notre ère hyperfragmentée et pourtant hyperconnectée. Tenant à la fois de la radio et du sujet, les formules polyphoniques qu'elle récite à partir de ses propres gribouillis ont pour effet de fragmenter le sujet même qui les énonce. Leur but semble être de repositionner la parole dans une époque saturée d'information : d'essayer de trouver et de rejouer leur point d'origine, mais toujours après le fait de leur production.

Ainsi, Stark, Satterwhite et Tompkins étendent chacun à leur façon la portée de l'esquisse, ses temporalités et son rapport avec les autres médias. Ce faisant, ils suscitent une réflexion sur les liens complexes entre esquisse, subjectivité et désir – et sur la possibilité de les recadrer en tenant compte de la transformation du paysage médiatique contemporain. D'une part, tous trois réifient l'esquisse – en reproduisant des croquis en tant qu'images ou d'idées d'eux-mêmes. D'autre part, ce travail sur l'esquisse amènera peut-être de nouvelles formes d'accélération entre sujet et symbole, entre sujet et objet de désir, entre dessinateur et performeur, entre dessinateur et objet dessiné.

Traduit de l'anglais par **Margot Lacroix**

⁶ — Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, traduction d'Isabelle Kolitcheff, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

Jacolby Satterwhite

Reifying Desire 3 Appendix, 2012.

Photo : © Jacolby Satterwhite, permission de | courtesy of Morán Morán, Los Angeles

