

L'énergie du monstrueux
Un entretien avec David Altmejd
Monstrous Energy
An interview with David Altmejd

Peter Dubé

Number 79, Spring 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/8799ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dubé, P. (2007). L'énergie du monstrueux : un entretien avec David Altmejd / Monstrous Energy: An interview with David Altmejd. *Espace Sculpture*, (79), 6-12.



L'énergie du monstrueux

Monstrous Energy

Peter DUBÉ

Un entretien avec David ALTMEJD / An interview with David ALTMEJD

Montréalais d'origine, David Altmejd est un jeune artiste intéressé notamment par la sculpture et l'installation. En moins d'une décennie, il a réalisé un corpus d'œuvres remarquables, des œuvres fortes, empreintes de rigueur où le traitement des matériaux et l'iconographie se donnent à voir avec profusion et complexité. Envahie de personnages terrifiants et de formes labyrinthiques, hantée par le corps et sa transformation inéluctable, suscitant à la fois désir et répulsion, la sculpture d'Altmejd provoque toujours un indicible frisson. À maints égards, les œuvres semblent vouloir charmer le regard et, en même temps, prendre un malin plaisir à dévoiler leurs propres contradictions. Plus encore, la puissance foudroyante de son œuvre a commencé à attirer l'attention sur le plan international, tant chez le grand public qu'auprès des spécialistes de l'art, ce qui lui a valu d'être qualifié d'« étoile montante » dans une récente édition de *Vanity Fair* et d'être choisi pour représenter le Canada à la prochaine Biennale de Venise.

Compte tenu de l'intérêt dont il fait l'objet et de la pertinence de son travail avec le thème de ce numéro d'*Espace* (qu'il suffise de souligner les terribles personnages qui habitent son univers), il convenait de s'arrêter et d'examiner le parcours d'Altmejd en tant qu'artiste. Le présent entretien a été mené par courriels à un moment particulièrement occupé pour l'artiste, et je voudrais lui exprimer ma vive gratitude pour le temps qu'il m'a consacré et pour ses propos à la fois réfléchis et sincères.

Commençons avec une question d'ordre général portant sur le thème de ce dossier : l'horreur. L'une des choses les plus frappantes pour le spectateur qui regarde votre travail (jusqu'ici), c'est la présence d'une imagerie qu'on pourrait associer à l'horrible, à l'effrayant, que ce soient des fragments de corps, des moulages de crânes ou des formes dénatu-rées. Ces motifs, toutefois, sont souvent embellis ou traités esthétiquement d'une manière particulière – par exemple, une tête décapitée et difforme sera incrustée de bijoux. Pouvez-vous commenter les relations entre l'horreur, la beauté, le désir et leurs influences sur votre travail.

Les choses qui me fascinent sont toujours animées de contrastes. Pour moi, par exemple, l'horrible à l'état pur ne signifie rien, tout comme la beauté d'un super top model dans un magazine de mode. Cela ne représente rien. Je suis fasciné autant par l'horreur que par la beauté, mais ils doivent fonctionner de concert, se mettre l'un et l'autre en perspective. Il y a deux raisons à cela : la première est fort simple, c'est l'importance des contrastes, qui rend les choses claires – à l'exemple même de ce texte qu'il est possible de lire parce qu'il s'inscrit noir sur blanc, ce qui serait impossible s'il était écrit blanc sur blanc ; la seconde raison est qu'en réunissant des contraires, c'est la combinaison même qui devient dynamique. Ce qui est mû par des éléments

Montreal-born David Altmejd is a young sculptor and installation artist who, in less than ten years, has already produced a body of work that is remarkable for its rigour, consistency and the complex profusion of its handling of materials and iconography. Haunted by terrible figures and labyrinthine shapes, by desire and revulsion and by the body and its transformation, Altmejd's sculpture offers an incomprehensible frisson at every turn. In many ways the work seems to seek to delight the eye and to take a perverse pleasure in its own contradictions at the same time. Moreover, the startling power of his œuvre has begun to attract international attention in both popular and more high-cultural settings, earning the artist a citation as a "rising star" in *Vanity Fair's* recent art issue and his selection to represent Canada at the next Venice Biennale.

Clearly, given the attention he has begun to receive, and the work's relevance to the theme of the current issue (one need only note the terrifying figures that inhabit his parallel worlds), the time seemed opportune to stop and take stock of Altmejd's development as an artist. The following interview was conducted via email during a particularly busy period for the artist, and the author would like to express his appreciation for the time and consideration involved in such thoughtful, frank comments.

Let's begin with a general question touching on the theme of this portfolio: horror. One of the things that strike the viewer in looking at your work (thus far) is the presence of images that could be viewed as horrible or frightening. One finds fragmented bodies, casts of the skull, deformed shapes. However, they are often embellished or given a particular kind of aesthetic treatment – for example, a decapitated and misshapen head might be encrusted with jewels. Would you care to comment on the relationship between horror, beauty and desire and the way it inflects your work?

Things that fascinate me are always made of contrasting elements. For me, pure gore for example feels like nothing. So does a super cute model in a fashion magazine. It's nothing. Horror and beauty both excite me, but they have to work together. They have to put each other into perspective. I think there are two reasons for this. The first one is super simple: it's the importance of contrast to make things clear – you can read this text because it's black on white; you wouldn't be able to read it if it was white on white. The other reason is that when opposites are combined, the combination itself feels alive. Things that are made of contrasting elements feel more alive, like an electric circuit needs a positive side and a negative side for electricity to run through it.

One of the specific iterations of horror that recurs in your work is the image of the werewolf. Could you comment on the image and the particular resonance it has for you? Also, on the way your treatment of it distinguishes itself from conventional representations in popular

opposés paraît toujours plus vivant, à l'instar d'un circuit électrique qui nécessite des pôles positif et un négatif pour que circule l'énergie.

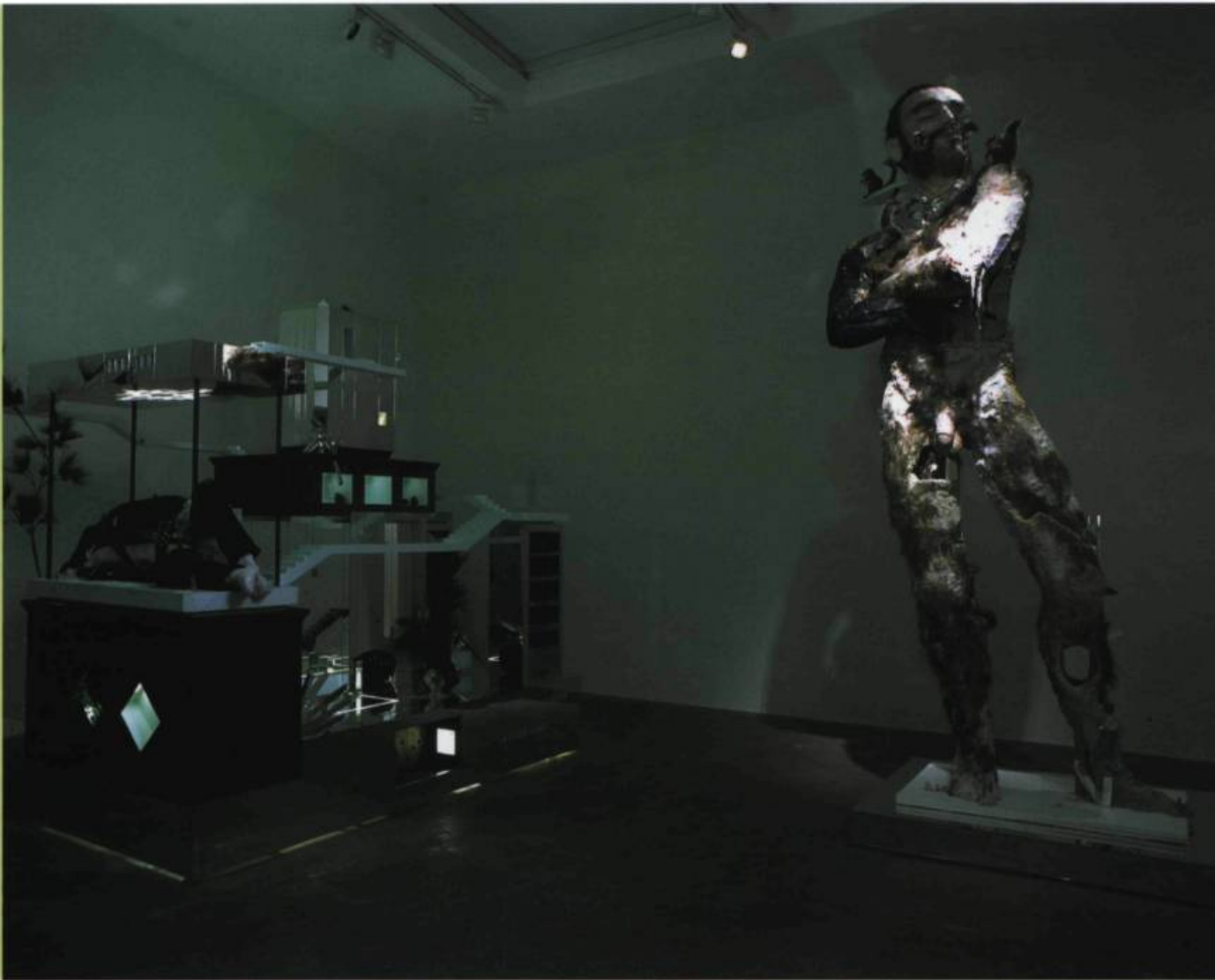
Dans cet univers de l'horreur, l'un des motifs spécifiques et récurrents dans votre travail est celui du loup-garou. Pouvez-vous commenter cette image et la résonance particulière qu'elle a pour vous ? En quoi le traitement que vous en faites diffère-t-il des représentations conventionnelles que l'on trouve dans les médias populaires ? Quelle place lui attribuez-vous dans votre système de référence personnel ?

J'ai commencé à introduire la figure du loup-garou parce que je sentais que l'œuvre avait besoin de quelque chose de grotesque et pouvant suggérer l'idée de métamorphose. Je voulais utiliser des parties de corps de monstres comme une alternative aux parties des corps humains qui sont devenus un lieu commun dans l'art contemporain

media, and in the context of your personal system of references?

I first integrated the figure of the werewolf in my work because I felt the work needed something grotesque and suggestive of transformation. I was interested in using monster body parts as an alternative to human-body-part art that had become a commonplace in contemporary art (Kiki Smith, Louise Bourgeois, Robert Gober—I love all of them). I felt like referring to the monster body instead of the human body would be just as powerful but would replace the feeling of familiarity by a feeling of strangeness (which for me is very interesting). I was interested in the werewolf more than any other monster because it's sexy (it's so strong and hairy), it's humanoid (so you can identify with it), it's suggestive of transformation, and it's symbolically complex (it can be a metaphor for a fucked up identity). So basically, I find the werewolf to be totally seductive and complex.

I feel like in pop culture, it's been used as a simple narrative device.



David ALTMEJD, Installation View. Stuart Shave | Modern Art Inc., London. March 31–April 30, 2006. (À droite/ at right): *The Giant*, 2006. Mousse, « magic sculpt », peinture, cheveux synthétiques, bois, verre, glands décoratifs, écureuils empaillés (3 écureuils roux et 4 écureuils du Canada)/ Foam, "magic sculpt," paint, fake hair, wood, glass, decorative acorns, taxidermy squirrels (3 fox squirrels and 4 grey squirrels). 152,4 x 111,76 x 365,76 cm. ARG# AD2006-002. (À gauche/ at left): *The Trail*, 2006. Bois, verre, plexiglas, système d'éclairage (filage, ampoules, fixtures), tissus, fausses branches d'arbre, glands décoratifs et cônes de pin (achetés dans un magasin d'art et d'artisanat), mousse, « magic sculpt », peinture, cheveux synthétiques, chaînes/Wood, glass, Plexiglas, lighting system (light fixtures, light bulbs, wires), clothes, fake tree branches, decorative acorns and pine cones (bought in an arts and crafts supply store), foam, "magic sculpt," paint, synthetic hair, chain. 304,8 x 203,2 x 279,4 cm. ARG# AD2006-001 © David Altmejd. Avec l'aimable autorisation de/Image courtesy of Andrea Rosen Gallery, NY & Stuart Shave | Modern Art Inc.

(Kiki Smith, Louise Bourgeois, Robert Gober... tous des artistes que j'apprécie grandement). J'estimais que le fait de recourir à des corps de monstres au lieu de corps humains rendrait l'œuvre aussi puissante, tout en remplaçant l'aspect familier par un sentiment d'étrangeté (ce qui est pour moi très intéressant). Le loup-garou m'a semblé convenir plus que tout autre monstre parce qu'il est « sexy » (il est si fort et si velu !). Pour son aspect humain aussi (avec lequel on peut s'identifier), son pouvoir de transformation, et pour sa complexité sur le plan symbolique (il peut constituer une métaphore idéale pour représenter une identité trouble). Bref, le loup-garou m'apparaît comme un être complexe des plus séduisants.

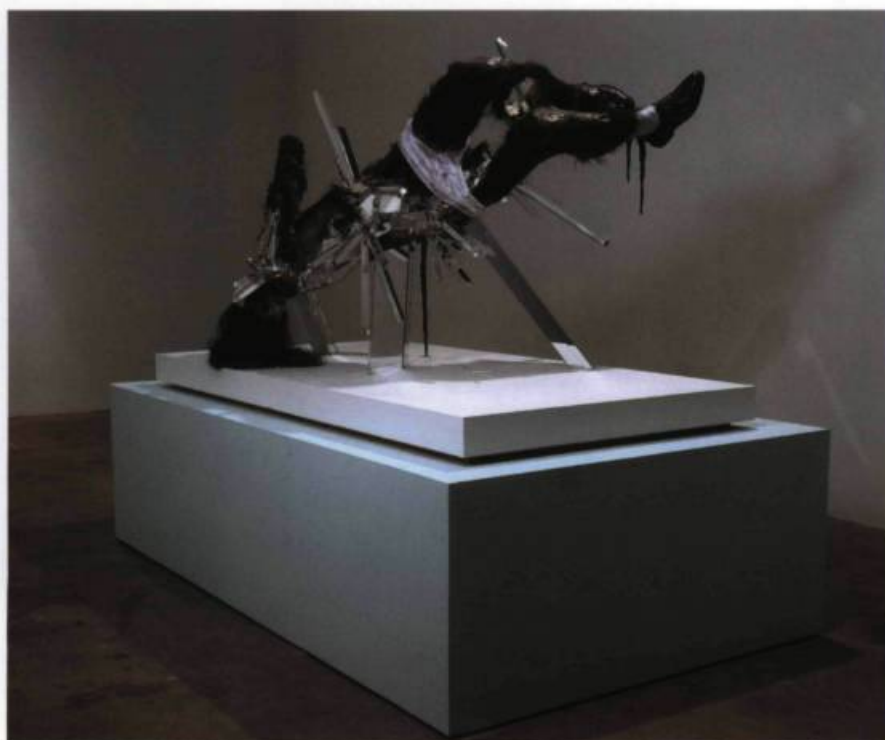
Dans la culture populaire, à mon avis, on se contente de l'employer

It's just a monster that kills people and that produces gore. And the fact that it transforms once in a while helps the writer build a dynamic story with surprises (oh my god, he's the werewolf! I thought it was the other guy...). But I'm not interested in the werewolf in a narrative context. I like it as an image—a seductive, queer, hairy figure that comes out of a romantic "end-of-19th-century" context and that finds itself elegantly decaying in a super modern setting.

If the image of the werewolf is often one of changing shape or substance, and/or of liminality and in-betweenness, these ideas and issues also arise quite often in your use of form and materials. You combine unusual materials like fur and mirrors for example, or you

seulement comme dispositif narratif: ce n'est qu'un monstre qui tue des gens et provoque de l'effroi. Et comme il lui arrive de se métamorphoser, cela permet à l'auteur d'élaborer un récit dynamique rempli de surprises (Oh, mon dieu! C'est le loup-garou! Je croyais qu'il s'agissait de l'autre type...). Le loup-garou, dans ce contexte narratif, ne m'intéresse pas. Je l'aime en tant qu'image: un personnage attirant, poilu et étrange, tout droit sorti de l'atmosphère romantique « fin 19^e siècle » et qui se retrouve superbement décadent au beau milieu d'une procédure résolument contemporaine.

L'image fréquente du loup-garou est celle d'un changement de forme ou de substance, et/ou d'intermédiaire, d'entre-deux. Ces idées et ces enjeux sont fréquemment soulevés dans l'utilisation que vous faites des formes et des matières. Vous combinez des matériaux inhabituels comme la fourrure et les miroirs, ou vous créez des formes et des objets munis d'ouvertures et d'angles particuliers. Une pièce aura, par exemple, une forme cristalline, ou cristallisante, qui suggère un changement; ou encore, une installation traitera de l'image du labyrinthe, l'archétype d'un espace liminaire. Comment ce type de stratégie, de juxtaposition ou d'ouverture sert-il votre propos?



create forms and objects that have peculiar angles and openings in them. Often a piece will have a crystalline or crystallizing shape that suggests an ongoing change, or an installation will deal with the image of the labyrinth, an archetypal liminal space. How do strategies like these, of juxtaposition or opening up, serve your work?

That's so well put. Thank you.

I wouldn't call them strategies because it's more intuitive than that, but it's very true that my choices of forms, subjects, materials seem to make the work go in a specific direction. I think I want the work to function like something that is alive, like a person or a city. Contrasting materials create tension and energy. Crystalline shapes suggest growth. The image of the werewolf suggests transformation. Labyrinths mean the space is kind of endless. Mirrors definitely make the space endless. Mirrors also make the sculpture look like it's constantly changing as you walk around it.

The most amazing object in the universe is the body of the person you love, because it's the most complex and infinite thing, inside and outside. I love my boyfriend because he's complicated, because he's changing, because he has an amazing unique mind, because he has an infinite number of stories to tell, some of which he will never tell me. Being next to him makes me feel alive. Now, what to do when I'm in my studio with a model like that in my everyday life? I try to make something complex, infinite, alive and that will make me feel like I exist.

Dealing more specifically with the question of specific materials. Mirrors are frequently incorporated into your pieces, either as a base or as an integral element of the sculpture itself. Mirrors have broad symbolic resonances, as gateways for example, or as images of vanity. They also, of course, reflect the image of the viewer back at him or herself. Do these concerns affect the way in which you work with mirrors as a material?

The first time I used mirror was for practical reasons. I used it to create a kind of periscope that enabled the viewer to see a werewolf head that was hidden around a corner. I liked the idea that an object could only be seen through a mirror (not directly). There's something really creepy about that I think. I think mirrors are scary. I consciously avoid looking at the mirror when I go to the bathroom at night. I'm afraid I would see the devil or something I am not supposed to see. Actually, I am more afraid to see a monster through a mirror than I am of seeing it besides me in real space. I don't know why that is.

I also like to use mirrors to create infinite spaces. An object that contains an infinite space makes me think of a person and I like that. Mirrors, when there are a lot of them, also create a kind of disco glittery atmosphere that I think is really exciting when combined with something creepy and monstrous.

In one of your answers, you used the word "energy" and talked about the way contrasting materials create tension and energy, and you touched on the image of an electric circuit. In my research for this interview, I also saw you use that very word in a couple of other interviews as well. Would you care to elaborate on what you mean by "energy" more specifically, and how you see it operating in artwork at large... and in your own?

I think of energy as what makes a thing alive. In people, it's what circulates through their veins and through their nerves. It's what gives them the potential to grow or transform. In my early werewolf pieces, I would place crystallizing werewolf heads here and there inside a big presentation structure, so that the whole thing would become "alive." I saw these crystallizing werewolf heads as energy generators. Placing the head in the structure was like placing some kind of charged organ inside an empty body, or a battery in an electric circuit.

David ALTMEJD,
The Glasswalker, 2006.
Mousse, « magic sculpt »,
peinture, cheveux synthé-
tiques, bois, verre,
plâtre/ Foam, "magic
sculpt," paint, synthetic
hair, wood, glass, plaster.
170,18 x 152,4 x 213,36
cm. ARG # AD2006-003
©David Altmejd. Avec
l'aimable autorisation
de/Image courtesy of
Andrea Rosen Gallery, NY
& Stuart Shave | Modern
Art Inc.

C'est si bien formulé. Merci!

Je ne parlais pas de stratégies, car c'est plus intuitif que ça. Mais il est vrai que mes choix en ce qui a trait aux formes, aux sujets et aux matériaux semblent orienter le travail dans une direction donnée. De fait, je souhaiterais que l'œuvre fonctionne comme quelque chose de vivant, à l'instar d'une personne, par exemple, ou d'une ville. Le contraste des matériaux suscite tension et énergie, les formes cristallines suggèrent la croissance, le loup-garou fait penser à la métamorphose, les labyrinthes représentent l'espace sans fin, alors que les miroirs rendent l'espace infini, tout en suggérant que la sculpture change constamment lorsqu'on circule autour.

La chose la plus stupéfiante dans l'univers est le corps de la personne qu'on aime, car c'est ce qu'il y a de plus complexe et infini, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur. J'aime mon ami parce que c'est un être compliqué, changeant, parce qu'il possède un esprit unique extraordinaire, qu'il a mille histoires à raconter et d'autres qu'il ne me dira jamais. Être près de lui me fait me sentir vivant. Dès lors, que faire lorsque je suis dans mon atelier en compagnie d'un pareil modèle

dans ma vie de tous les jours ? Je tente de réaliser quelque chose qui soit complexe, infini et vivant, et qui me fera me sentir en vie.

Les miroirs sont souvent incorporés dans vos pièces, soit comme socle, soit comme élément intégral de la sculpture elle-même. Ils ont une très grande résonance symbolique en tant que lieux de transition ou images de vanité. En outre, ils reflètent le spectateur qui a la possibilité de s'y voir. Est-ce que toutes ces préoccupations affectent votre manière d'utiliser le miroir comme matériau ?

La première fois que je l'ai utilisé, c'était pour une raison pratique, soit réaliser une sorte de périscope permettant au spectateur de découvrir la tête d'un loup-garou cachée dans un coin. J'aimais l'idée qu'une chose ne puisse être aperçue qu'au moyen d'un miroir et non directement. Il y a là, je crois, un côté très insidieux. Les miroirs sont redoutables. J'évite consciemment de m'y regarder quand je vais à la salle de bain la nuit, car j'ai peur d'y voir le diable ou autre chose que je ne serais pas supposé voir. Actuellement, je crains plus d'apercevoir un monstre dans un miroir qu'à côté de moi dans le monde réel, et j'ignore pourquoi c'est ainsi ! Les miroirs me permettent en outre de créer des espaces sans fin. Un objet qui contient un espace infini me fait penser à une personne, et j'aime ça. De plus, quand il y a plusieurs miroirs, cela crée une ambiance scintillante de disco qui se révèle très excitante lorsque combinée au répugnant et au monstrueux.

Vous avez utilisé plus haut le mot « énergie », vous avez parlé de la manière dont des matériaux contrastants créent de la tension et une dynamique, faisant référence à l'image d'un circuit électrique. Dans ma recherche pour cet entretien, j'ai constaté que vous avez employé ces mêmes termes dans d'autres entrevues. Qu'entendez-vous au juste par « énergie » et, selon vous, comment celle-ci opère-t-elle sur les œuvres en général... et sur les vôtres en particulier ?

Pour moi, l'énergie, c'est ce qui rend une chose vivante. Chez les gens, c'est ce qui circule dans leurs veines et leurs nerfs, ce qui leur donne la possibilité de croître ou de se transformer. Dans mes pièces antérieures, j'ai placé des têtes de loups-garous se cristallisant ici et là au sein d'une immense structure, de sorte que le tout devenait « vivant ». Je perçois ces têtes comme des générateurs d'énergie ; les insérer dans la structure, c'est comme introduire une sorte d'organe dynamique dans un corps vide ou une pile dans un circuit électrique. L'artiste qui m'amène à penser de cette façon est Louise Bourgeois, particulièrement avec ses « cellules ».

Vous avez qualifié le loup-garou de « sexy » ; vous avez ajouté que l'objet le plus fantastique de l'univers était le corps de la personne qu'on aime. Permettez-moi d'abord d'affirmer que c'est là une observation remarquablement convaincante et profonde, et que c'est fabuleux de dire une telle chose. Cela semble également ouvrir des questions relatives à l'histoire de l'art, particulièrement le surréalisme, un mouvement où le désir tient une place importante et qui coïncide parfaitement avec le slogan « si vous aimez l'amour, vous aimerez le surréalisme ». De plus, le surréalisme a parfois amené ces idées sur le désir et la passion dans des recoins plus obscurs et généré ainsi sa part d'images monstrueuses. Croyez-vous que votre travail fait écho au surréalisme ?

Je me souviens que, durant mes études, on n'a fait que survoler le surréalisme dans les cours d'histoire de l'art. Je crois qu'il y avait là un certain snobisme, ce qui est fort regrettable car le surréalisme est tellement « cool ». Quoi qu'il en soit, je ne sais trop comment définir mon rapport au surréalisme. Mais c'est intéressant ce que vous dites concernant l'importance du désir et la présence du monstrueux, je vais y réfléchir.

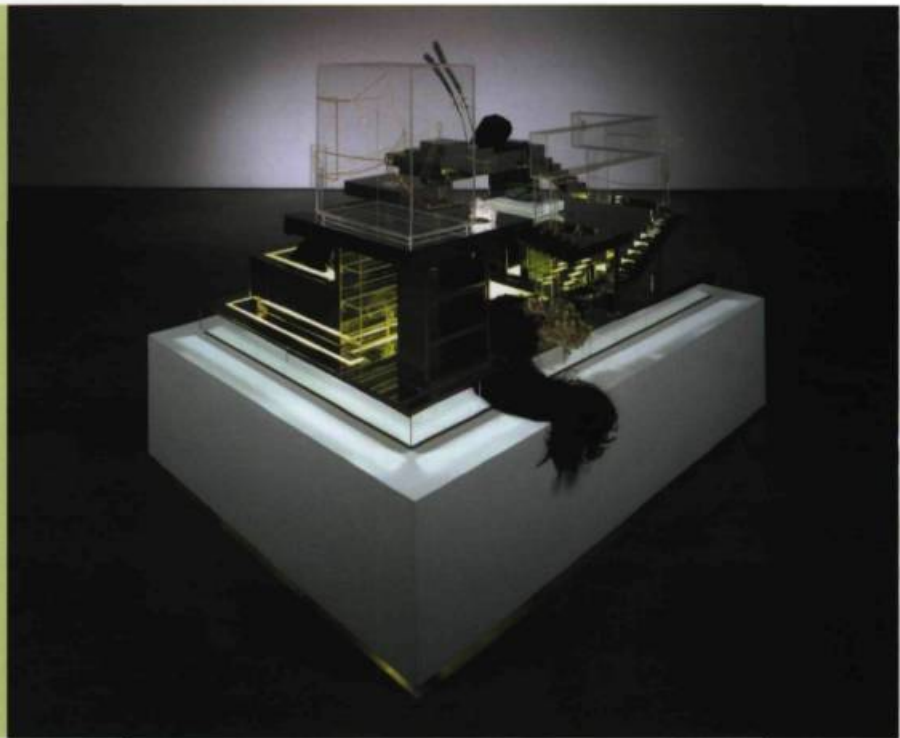
Vous avez mentionné que le loup-garou vous intéressait comme image et non dans un contexte narratif. Je trouve cette remarque très intéres-

The artist who made me start to think in these terms is Louise Bourgeois, especially with her “cells.”

You characterized the werewolf image as being “sexy,” and later on said the most fantastic object in the universe was the body of someone you love. First, let me just say that I think that is a remarkably compelling observation, and a profound one... and that it is just an utterly fabulous thing to say as well. It also seems to me to open up some art-historical questions, specifically about surrealism, a movement built, in so many ways, around desire, and one that coined a motto like “If you like love, you’ll love surrealism.” As significantly, it also pursued ideas of desire, passion and so on into some occasionally dark corners and created quite a few monstrous images in the process. How do you see your own work, in this regard, operating in dialogue with surrealism?

I remember at school, we only got to surf over surrealism, in art history class. I think that there was a snobbish attitude in regards to it. And that's a shame because it is so cool. Anyway, I don't really know how

David ALTMELD, *The Outside, The Inside and The Praying Mantis*, 2005. Bois, peinture, plâtre, fausse fourrure, résine, verre miroir, plexiglas, colle, fil métallique, fleurs artificielles, bijoux, chaînes, scintillement, minéraux, œufs de caille, pierres/Wood, paint, plaster, fake fur, resin, mirrored glass, Plexiglas, glue, wire, fake flowers, jewelry, chains, glitter, minerals, quail eggs, rocks and minerals. 170,18 x 152,4 x 213,36 cm. ARG# AD2005-013 ©David Altmeld. Avec l'aimable autorisation de/Image courtesy of Andrea Rosen Gallery, NY. Photo : Rob Kassabian.



to talk about my relationship to surrealism, but it's interesting what you say about the importance of desire and the presence of the monster. It's something to think about.

You mentioned that you are interested in the werewolf as an image and not so much in its narrative context. I find that a really interesting remark, because it is possible to find the trace of narrative in elements of your work. The narrative seems present for example in the sense of a figure being frozen in mid-transformation, which implies a state before and a state after which is outside the specific object but still implicit in it. Or, you create spaces that seem narrative, as if they were “sets” for some sort of action or play, or seem more generally filmic. What do you see as the relationship between the image and the story, and how do you work with that relationship?

Yes, I am aware of the irony there. The subjects I choose are usually used in narrative contexts. The werewolf for example is screaming narrative. I am aware of that. I like that because it gives the sculpture some kind of narrative potential. There is no specific narrative in the work, only a narrative potential. I like that this potential can be triggered when a viewer is in front of the work and thinks about it. But

sante, car on peut trouver des traces de narration dans votre travail, par exemple dans un personnage qui paraît avoir été congelé, figé au cours d'un processus de transformation. Cela implique un état « avant » et « après » qui est extérieur à l'objet spécifique, tout en étant implicitement à l'intérieur. Sinon, vous créez des espaces qui semblent narratifs, comme s'ils étaient des « montages » pour des actions ou des jeux, ce qui semble souvent cinématographique. Quel lien faites-vous entre l'image et l'histoire, et comment abordez-vous cette relation ?

Je perçois l'ironie ici... Les sujets que je choisis sont habituellement inscrits dans des contextes narratifs. Le loup-garou, par exemple, est totalement dans un mode narratif. Je suis conscient de cela et je l'accepte, car la sculpture est alors investie d'un « potentiel » narratif. Il n'y a pas de narration précise dans l'œuvre, plutôt une possibilité de narration. J'aime que ce potentiel puisse se déclencher quand un spectateur se trouve devant l'œuvre et qu'il y pense. Mais ce possible n'a pas nécessairement besoin de se manifester pour que l'œuvre soit réussie. Je n'aime le potentiel que pour lui-même.

Même chose en ce qui concerne le sens de l'œuvre. Je ne cherche pas à l'investir de significations particulières ; je tente plutôt d'intégrer des mots ou des symboles qui sont fortement connotés, comme l'Étoile de David ou le mot « révolution ». Là encore, ce qui importe, c'est le potentiel de signification. J'aime l'idée qu'après avoir terminé une sculpture, elle va commencer à révéler des aspects que je n'ai jamais exprimés, même s'ils sont bizarres et redoutables.

J'aimerais aborder la question des titres dans votre travail. La plupart du temps, ils sont très sobres et se limitent à de simples mots comme *The Settler* ou *The University*. De fait, ils se révèlent assez provocateurs puisqu'ils suggèrent au spectateur différents niveaux de lecture (quelquefois plusieurs en même temps) et sont parfois en contradiction avec l'objet. Comment utilisez-vous les titres, comment opèrent-ils ?

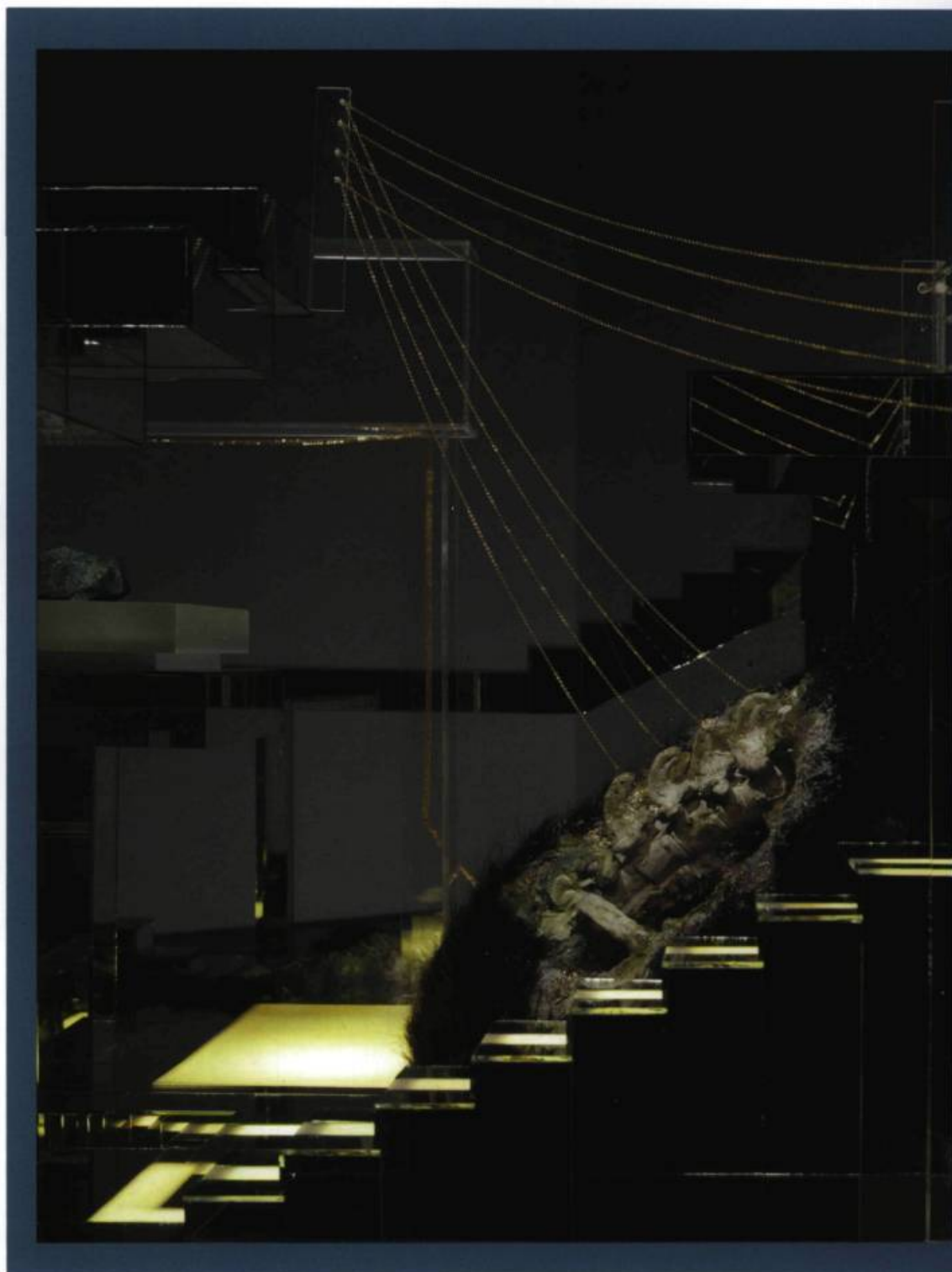
Je choisis toujours le titre une fois la sculpture terminée. Il devient alors un espace intellectuel ou poétique suffisamment vaste pour que la sculpture puisse se déployer librement et de façon imprévisible. Non pas se déployer au sens littéral, mais dans la pensée des gens, dans le monde. Si le titre était trop descriptif ou relié de manière trop évidente à ce que la sculpture suggère, il deviendrait alors trop restrictif et restreindrait l'œuvre.

À partir de cette question des titres, j'aimerais discuter de votre utilisation de l'écriture en général. Vous avez parfois recours au texte, à des phrases comme « *DISSENT QUEER BUILD CLEAR* ». Puis, il y a l'image du loup-garou qui, comme nous l'avons noté plus haut, fait nécessairement référence à la littérature et au cinéma. De même, Louise Déry établit des liens entre votre pratique et la littérature, notamment avec *Borges* et sa dernière monographie. Pouvez-vous commenter cette relation entre l'écriture (en général), la littérature (plus spécifiquement) et votre pratique à ce jour ?

J'ai déjà fait un loup-garou en train de dépérir, ses chairs semblaient se décomposer et se cristalliser. Quelques os étaient dénudés et j'ai utilisé leurs surfaces pour inscrire différents noms d'oiseaux, comme « hironnelle » sur le tibia et « pélican » sur le fémur. J'ai adoré faire ça. Je suppose

the potential doesn't have to be triggered for the piece to be successful. I really like potential as potential.

Same thing with meaning. I am not interested in conveying specific meanings through the work. But I tend to integrate words or symbols that are super loaded, like a Star of David, or the word "revolution." I'm interested in meaning potential. I like the idea that once I step



away from a sculpture, it will start saying things I never said, maybe even weird and scary stuff.

I'd like to ask you about the role of titles in your work. Often you use flat titles, sort of declarative words, like "*The Settler*" or "*The University*" that are actually fairly provocative since they suggest a reading of the work that is often on some level or another (sometimes several)

David ALTMEJD, *The Outside, The Inside and The Praying Mantis*, 2005. Détail. © David Altmejd. Avec l'aimable autorisation de l'image courtesy of Andrea Rosen Gallery, NY. Photo : Rob Kasabian.

que c'était une façon d'investir un territoire, comme le fait un graffiti, comme « David A. était ici », des choses de ce genre. Et aussi parce qu'écrire un mot sur un objet constitue un geste très dynamique.

Quant à la littérature, je suis incapable de dire comment elle est reliée à mon travail. J'aime Borges parce que j'aime les miroirs et les labyrinthes et tout ça. De même, c'est fascinant de voir que quelque chose d'aussi abstrait que la description d'une forme géométrique peut m'effrayer et me donner le frisson. Lorsque, par exemple, il écrit à propos d'un livre venu d'une ancienne civilisation qu'un labyrinthe est décrit comme un passage parfaitement droit, sans début ni fin, je trouve ça audacieux et effarant.

Vos œuvres sont souvent complexes, compliquées même – formellement, matériellement, etc. On y trouve des mots, des monstres, des oiseaux, des plumes, des cristaux, des miroirs, des ossements et des effets de lumière. Ainsi, quand on circule dans une galerie et qu'on découvre ces pièces, il y a de fortes chances que l'expérience soit vécue très différemment que s'il s'agissait d'autres types d'œuvres qui, elles, se situeraient dans un registre plus minimaliste ou dans une tradition

at odds with the object before the viewer. How are you using titles in your work, how do you see them working?

I always choose the title once the sculpture is finished. I use it as an intellectual or poetic space inside of which the sculpture will have enough room to unfold in fresh and unpredictable ways. I don't mean "to unfold" literally. I mean "to unfold" in people's minds, in the world. I feel like if the title were descriptive or obviously connected to what the sculpture suggest, it would be too constrictive. The sculpture wouldn't have room to move.

Building on the question concerning titles, I'd like to talk about writing more generally. For example, you will sometimes use text in your work, words like "DISSENT QUEER BUILD CLEAR." Then there is the image of the werewolf, which, as we've already discussed, necessarily makes references to literature and cinema. Also, Louise Déry discusses connections between your practice and literature, notably Borges, in her recent monograph. Could you comment on the relationship between writing (generally) and literature (specifically) and your creative practice so far?

Once, I made a sculpture of a decaying werewolf. The flesh looked like it was disintegrating and crystallizing. Some of the bones were exposed and I used them as surfaces to write different names of birds. "Swallow" on the tibia and "pelican" on the femur for example. I loved doing that. I guess it was a way of owning territory, like graffiti, like "David A. was here," that kind of thing. And also because writing a word on an object is so much about action.

As far as literature is concerned, I don't know how it relates to my work. I like Borges because I like mirrors and labyrinths and all that. And also I'm fascinated with how something as abstract as the description of a geometric shape would scare me and even make me shiver. For example, when he writes about a book from an ancient society in which a labyrinth is described as a perfectly straight passage with no beginning and no end, I find

that so cool and creepy.

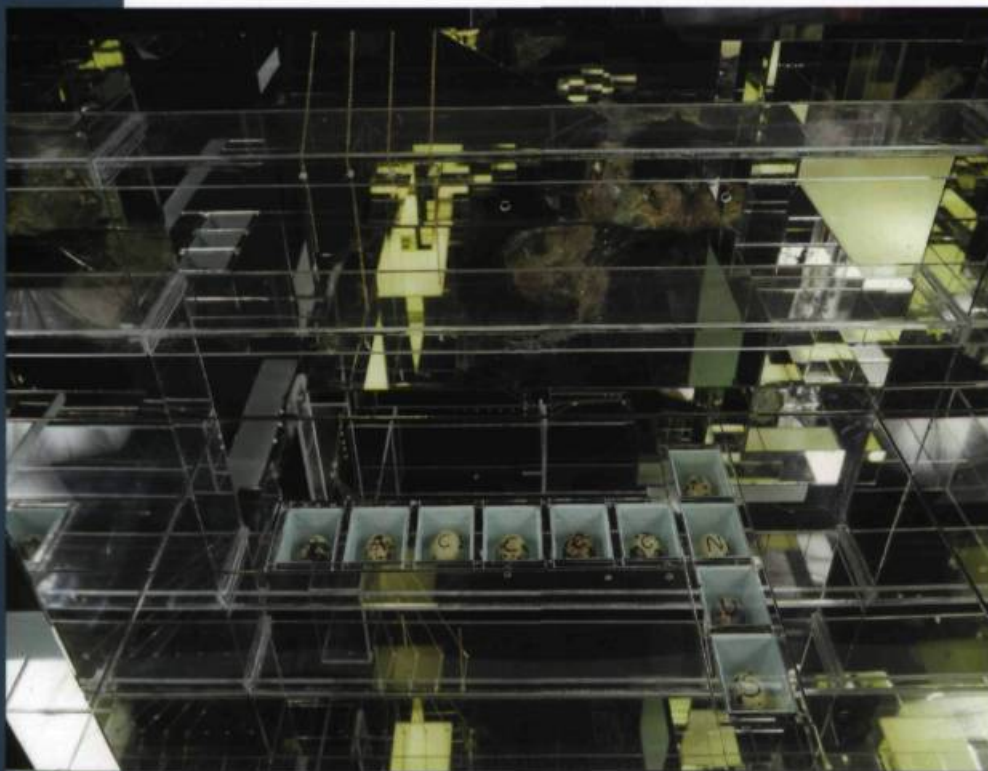
Your work is often complex, even complicated – formally, materially and in other ways. There are words and monsters and beads and feathers and crystals and mirrors and bones and lighting effects in your production. This means when one walks into the gallery and sees one of your shows, the experience is likely to be quite different from that of encountering lots of other kinds of work, which might operate out of a more minimalist and/or conceptual tradition, where the imperative could be to reduce complication, or foreground intangible elements in creating the art work. In shows like that, the "white box" of the gallery space is matched by the highly contained nature of the work. And though I'm not trying to make a hierarchy in which one practice has precedence over the other here, I am curious about how and why your work takes such a different approach. Are you conscious of this effect? Is it a strategic, aesthetic or theoretical choice? How do you see your work operating in this regard?

Nature is really complicated, and I find it fascinating. I don't want to sound corny but I love to walk in the forest and see it as a whole, and then zoom in and see dead leaves and mushrooms and ants. It's so

plus conceptuelle, là où l'impératif serait de réduire les complexités, ou d'élaborer des œuvres en plaçant des éléments intangibles au premier plan. Dans de telles expositions, le « cube blanc » de la galerie est alors investi par la nature hautement contenue du travail. Même si je tente d'établir une hiérarchie dans laquelle une pratique a préséance sur les autres, je suis curieux de savoir comment et pourquoi votre travail tend vers une approche aussi différente. Êtes-vous conscient de cet effet ? Est-ce stratégique, esthétique ou un choix théorique ? Comment vos œuvres fonctionnent-elles à cet égard ?

La nature est vraiment complexe et fascinante. Je ne veux pas tomber dans la banalité, mais j'adore marcher en forêt, la ressentir comme un tout pour ensuite m'attarder aux feuilles mortes, aux champignons et aux fourmis. C'est un univers si compliqué et j'aime l'idée que mon travail puisse l'être tout autant ; compliqué mais organisé de manière fantaisiste et offrant sans cesse de nouvelles découvertes (je l'espère !).

À certains égards, les monstres et autres figures associées à l'horreur que vous utilisez, ainsi que l'accumulation d'imageries et de matériaux dont nous venons de parler, semblent faire écho – autrement peut-être –



David ALTMELD, *The Outside, The Inside and The Praying Mantis*, 2005. Détail. © David Altmeld. Avec l'aimable autorisation de/Image courtesy of Andrea Rosen Gallery, NY. Photo: Rob Kasabian.

au néo-expressionnisme des années 1980 (un corpus d'œuvres qui, à mon sens, mériterait d'être réévalué). Je pense particulièrement à certains artistes « queer » de cette époque comme David Wojnarowicz. Des objets comme les oiseaux et les miroirs se prêtent à une lecture « queer », ou encore une lecture mettant l'emphase sur la sensibilité des camps. Est-ce que ça fonctionne, le néo-expressionnisme, ou votre approche est-elle une interprétation plus largement « queer » ? Ces aspects sont-ils importants pour vous ?

Je ne connais pas très bien le néo-expressionnisme, même si je sens que mon travail est rempli de références étranges. Dans mon cas, toutefois, les choses se font de manière déterminée sans connotation politique, comme chez David Wojnarowicz. Je suis à l'aise avec ce qui est affecté et scintillant.

Quelques-unes de vos pièces semblent ébranler les frontières entre différentes approches de la sculpture : la base, le piédestal, la liberté de support, etc. et le travail installatif à proprement parler. Est-ce que vous travaillez et/ou expérimentez délibérément ces divisions de genres et de catégories formelles ?

Je les explore volontiers, car je suis particulièrement intéressé par ce qui définit la sculpture, et comment je peux l'amener vers l'installation sans jamais la faire basculer dans l'installation pure. Mais cette recherche n'est pas d'ordre académique, dans le sens où les définitions officielles de la sculpture et de l'installation ne m'intéressent pas vraiment. Les définitions avec lesquelles je travaille sont passablement primaires : une sculpture est un objet autonome autour duquel on peut circuler ; une installation est composée de différents éléments qui ne se touchent pas nécessairement. L'installation est également très liée à l'architecture, c'est comme un environnement dont vous êtes partie intégrante.

C'est la sculpture qui m'intéresse, non l'installation et ce, pour deux raisons fort simples : d'une part, je suis satisfait quand mes sculptures sont comme des entités autonomes ; d'autre part, j'aime l'idée de pratiquer l'art dans un cadre plus « traditionnel ». Ma sculpture peut comprendre plusieurs éléments dispersés (ce qui la rapproche de l'installation), mais tous les éléments sont littéralement reliés ensemble, ils se touchent les uns les autres (ce qui, pour moi, en fait une véritable sculpture).

C'est une règle élémentaire que je me suis donnée. Si je place deux écureuils empaillés dans deux coins différents d'une salle, je peux autant affirmer qu'il s'agit là de deux sculptures (ce qui me plaît) que d'une seule installation (ce qui ne me plaît pas). Si je relie les deux écureuils avec une longue et fine chaîne en or, je peux dire que c'est une sculpture unique (ce qui me plaît encore davantage).

Pour terminer, signalons que vous avez été sélectionné pour la Biennale de Venise. Félicitations ! Pouvez-vous nous faire part du projet que vous allez présenter et en quoi il se rattache à votre production antérieure ?

Je suis en train de fabriquer une sorte d'immense volière. J'ai déjà utilisé des oiseaux dans mes œuvres comme des symboles d'énergie. Cette fois, je vais les positionner de manière stratégique comme s'ils transportaient une chaîne dorée à travers les sculptures (la chaîne dorée sert à relier les différents éléments dans la sculpture et à suggérer l'idée de circulation d'énergie). Ils ne sont donc que de petits supports. Pour le projet de Venise, il y aura un transfert de pouvoir car les loups-garous et l'architecture (qui ont déjà été les éléments les plus importants dans certaines œuvres) restent au second plan. Ce sont les oiseaux qui constituent les éléments centraux, ce qui m'amène à complexifier leur forme et à créer différentes espèces : des hommes vêtus de cuir cordonnier affublés de têtes d'oiseaux, des oiseaux en bronze issus de moulages de mains, d'autres qui sont empaillés, d'autres encore caricaturés... Tout ça est très excitant ! ←

Traduction : Espace

Vivant et travaillant à Montréal, Peter DUBÉ est écrivain et critique d'art. Il est l'auteur de « The Vortex Faction Manifesto », du roman intitulé *Hovering World* et de « SONGS », un recueil de nouvelles à paraître. Il a rédigé des essais pour plusieurs magazines, dont *Esse*, *Spirale* et *CV ciel variable*. Il est vice-président de la Fédération des écrivains québécois et membre du comité de rédaction d'*Espace*.

complicated. I like the idea that my work would be complicated the same way nature is; complicated but organized in a fancy way, and endlessly giving new stuff to discover (I wish).

In some ways your use of monsters and other "horror" tropes and the accumulation of imagery and material which we discussed in the last question, seem to echo—perhaps in different ways, of course—some aspects of 1980's Neo-Expressionism (a body of work that may, in my opinion, be due for a re-evaluation), particularly some of the queer artists of the period, like David Wojnarowicz. (Also materials like beads and mirrors also lend themselves to a "queer" reading, or one that focuses on camp sensibility.) Does that work, Neo-Expressionism, or a more largely interpreted "queerness," impact your approach? Does that stuff matter to you?

I don't know Neo-Expressionism very well although I am aware that my work is filled with queer references. But in my case, it's definitely not as political as it was for David Wojnarowicz. I find comfort in camp and glitter.

Some of your pieces seem to straddle the line between sculpture per se, on a base or a pedestal and so on, freestanding, etc., and installation work more properly. Are those genre divisions and formal categories something you're deliberately working through and/or exploring?

These formal categories are something I am very interested in exploring. I am particularly interested in what defines sculpture and how much I can push it towards installation without it ever falling into pure installation. But this isn't an academic exploration in the sense that I am not really interested in the official definitions of sculpture and installation.

The definitions I work from are pretty basic. First, sculpture is a self-contained object around which you can walk; it's like a body. Second, installation is made of different elements that don't necessarily touch each other. It's also very much connected to architecture. It's like an environment that you are part of.

What I am interested in making are sculptures, not installations. I think this for two simple reasons. I like it when my sculptures are like self-contained organisms and I like the idea of making art in a more "traditional" frame. My sculptures might be made of very sparse elements (which makes it go towards installation), but all the elements are connected, literally, they touch each other (which for me makes it remain a sculpture).

This is just a little rule I set up for myself. If I place two taxidermy squirrels at two different corners of a room, I could either say that they are two sculptures (which I like), or one installation (which I don't like). If I connect both squirrels with a very long thin gold chain, I can say it is one sculpture (which I like very very much).

Finally, you've been selected for the Venice Biennale—congratulations. Would you like to address the event here and let us know what project you're developing and how it relates to your past production?

I am making what I think of as a huge aviary. I have used birds in my work before, as a way of injecting energy in the work. I would place them strategically so they looked as if they were carrying strands of gold chain through the sculptures (I used gold chain to connect the different elements in the sculpture and to suggest some kind of energy running through). So the birds were just little tools. For my project in Venice, there will be a shift in power because the werewolves and the architecture (they used to be the most important elements of the work) are becoming secondary. The birds become the most important elements, which will give me a reason to push the complexity of their design, and make many different species (leathermen with bird heads, bronze birds made of casts of hands, taxidermied ones, cartoony ones...). I'm excited about that. ←

Peter DUBÉ is a Montreal-based writer of fiction and cultural criticism. He is the author of *The Vortex Faction Manifesto*, the novel *Hovering World*, and *SONGS*, a forthcoming collection of short fictions. His essays and reviews have appeared in numerous journals including *Esse*, *Spirale* and *CV ciel variable*. He is the Vice-President of the Quebec Writers' Federation and a member of the editorial committee of *Espace*.