

The Power of the “Statuefied” Body: Emma Hamilton and Kimsooja

Le pouvoir du corps « statufié » : Emma Hamilton et Kimsooja

Ersy Contogouris

Numéro 115, hiver 2017

Faire Statue
Statue Play

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/84382ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Contogouris, E. (2017). The Power of the “Statuefied” Body: Emma Hamilton and Kimsooja / Le pouvoir du corps « statufié » : Emma Hamilton et Kimsooja. *Espace*, (115), 28–35.



Kimsooja, *A Needle Woman*, 1999-2001. Image tirée d'une vidéo/Video still (Delhi),
8 channel video projection, 6 min. 33. Avec l'aimable permission de/Courtesy of Studio Kimsooja.

The Power of the “Statuefied” Body: Emma Hamilton and Kimsooja

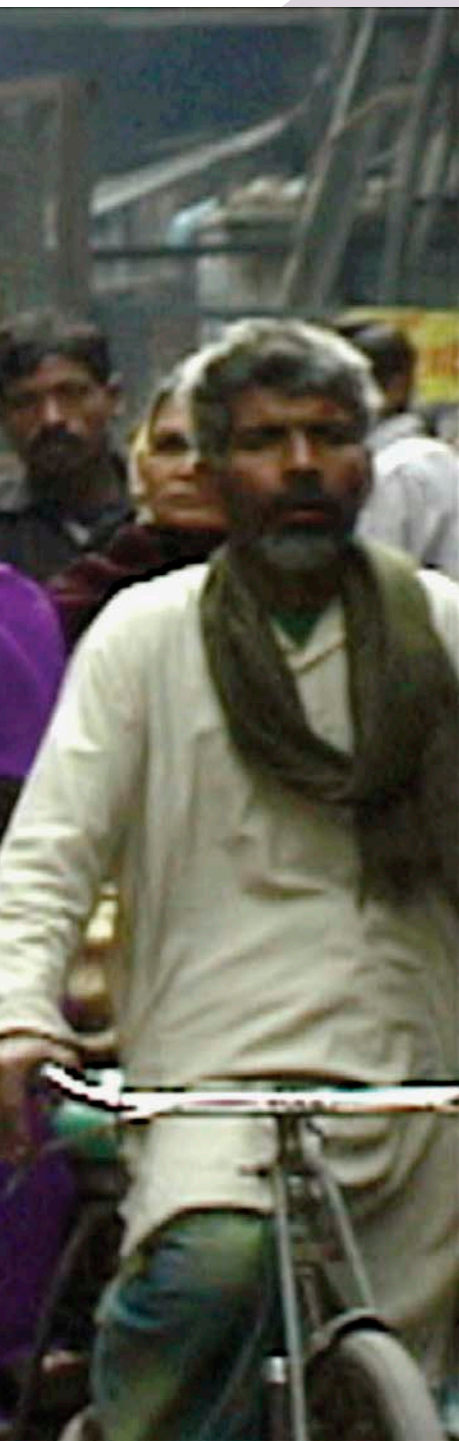
Ersy Contogouris

The installation *A Needle Woman* (1999-2001) features eight screens that show artist Kimsooja, of Korean origin, standing motionless as throngs of pedestrians rush around her.¹ The videos were filmed in eight different densely populated urban centres: Tokyo, Shanghai, Delhi, New York, Mexico City, Lagos, Cairo, and London. In each one, she wears grey traditional clothing and is seen from the back from the waist up, with her loosely tied long black hair falling in a straight line down her back. The videos are unedited and simultaneously show a 6-minute-and-33-second excerpt of the half-hour or so performance in each city. They are displayed along four walls so that the viewer is completely immersed in them. In 2005, Kimsooja repeated the performance in six other cities: Patan, Jerusalem, Sana, Jamena, Rio de Janeiro, and Havana. In this second series, the videos are still unedited, but they are projected in slow motion.

These performances arose out of Kimsooja's *bottari* series, in which she explored the expressive potential of the traditional Korean bedcovers used to bundle clothes and other household goods. These works relate, among other issues, to questions of displacement and of women's traditional labour in Korea. In *A Needle Woman*, Kimsooja took the idea of sewing further and made herself the needle, describing herself in this performance as threading together the different individuals

**Le pouvoir
du corps
« statuefied » :
Emma Hamilton
et Kimsooja**

L'installation *A Needle Woman* (1999-2001) se compose de huit écrans sur lesquels on voit l'artiste Kimsooja, d'origine coréenne, se tenant immobile pendant que de nombreux piétons se bousculent autour d'elle¹. Les vidéos ont été tournées dans huit centres urbains densément peuplés : Tokyo, Shanghai, Delhi, New York, Mexico, Lagos, Le Caire et Londres. Dans chacune, elle porte un vêtement traditionnel gris et est filmée de dos, de la taille en montant, ses longs cheveux noirs lâchement noués formant une ligne droite dans son dos. Les vidéos n'ont pas subi de montage et présentent simultanément un extrait de 6 min 33 s tiré de la performance d'une durée approximative de 30 min dans chaque ville. Elles sont disposées sur quatre murs pour qu'on puisse s'y immerger complètement. En 2005, Kimsooja a repris la performance dans six autres villes : Patan, Jérusalem, Sana, Jamena, Rio de Janeiro et La Havane. Dans cette deuxième série, les vidéos n'ont toujours pas fait l'objet d'un montage, mais elles sont projetées au ralenti.





Noël Le Mire, d'après/after Jean Michel Moreau le jeune, *Pygmalion*, 1778. Gravure/Engraving and engraving, 27,7 x 20 cm. Illustration dans/in Rousseau's *Pygmalion*, vol. 7, p. 75, de/of Rousseau's. *Œuvres complètes/Complete Work* (Bruxelles, 1774). The British Museum, London.

in the video; us as viewers and the people on screen; and, more generally, the different countries around the world in which she performed—and in this way, creating a kind of *bottari*.² *A Needle Woman* thus raises a number of important questions relating to, among other issues, globalization, urbanization, and the status and role of women at the dawn of a new century.

Although *A Needle Woman* brings up significant issues such as globalization, urbanization and the status and role of women, what I would like to address here is another aspect of these performances. Kimsooja's motionless body carries with it the potential—even the promise—of movement, of no longer being still, and thus in many ways brings to mind the ancient Greek myth of Galatea, the statue that came to life. My contention is that this promise also gives the performer a certain degree of power over her spectators, thus negating the idea that the statuefied body has become a powerless object at which to gaze. In order to explore the productive ways in which Kimsooja uses the tension between stillness and movement in her performances of a “statuefied” body, I will bring her work into dialogue with the performances of the late eighteenth-century foremother of performance art, Emma Hamilton, who also performed at the threshold of a new century, and whose *Attitudes*³ involved a similar tension. In her *Attitudes*, Hamilton donned classical garb and adopted poses, or “attitudes,” that brought to mind mythological, religious and literary figures. Poses lasted an instant and were linked to each other by fluid movements. She incarnated over two hundred of these attitudes during each performance, repeatedly metamorphosing into marble, then flesh, then back to marble again.

This protean quality likened Hamilton to Galatea in her contemporaries' eyes. The Comtesse de Boigne, for instance, wrote that with each pose, Hamilton presented “la statue la plus admirablement composée.”⁴

There were other reasons too that encouraged the comparison to Galatea. Emma Hamilton's classical features and statuesque figure made the identification especially germane, as did the classical costume she wore in her performances. She had been born into poverty but had risen through the British social hierarchy to marry Sir William Hamilton, the British ambassador to Naples, a marriage she secured by moulding herself—Eliza Doolittle-like—into his ideal woman. Sir William's various villas in and around Naples included large collections of antique objects, and notably classical statuary, so that when Sir William married Emma, the writer and wit Horace Walpole wrote, “Sir William has actually married his gallery of statues.”⁵ And with the excavations at nearby Pompeii and Herculaneum, Naples provided an environment in which visitors felt they could see the antique past coming to life, and Hamilton's performances of *Attitudes* in Sir William's drawing room could be said to offer just that.

Ovid tells us that Pygmalion “abhorred all womankind,” for he “loath[ed] their lascivious life.”⁶ In order to avoid the sins that might befall the idle, he threw himself into his art. He sculpted his ideal woman, and she aroused such desire in him that he began to kiss her lips and caress her body. To his great surprise, she came to life in response to his passionate embrace. The myth of Pygmalion and Galatea has become one of the foundational myths of art, one that celebrates the demiurgic power of the artist. It was particularly popular in the eighteenth century, when a large number of plays, operas, sculptures and paintings were produced on this theme.⁷

It seems almost overdetermined, then, that Hamilton would be compared to Galatea. Just as Pygmalion, through his desire, had transformed Galatea into a flesh-and-blood woman, so it could be said that the audience, through their desire, willed Hamilton's transformation from one attitude to the other. The audience acted as a collective Pygmalion, then, and the spectators were free to imagine themselves in the role of Pygmalion, laying their hands on Hamilton's body to mould it and bring it to life. Hamilton then became a Galatea for the audience as a whole and for each spectator.

Hamilton's role however was more complex than that of Galatea, because she was the one who transformed her body, she became her own Pygmalion. Because each of her attitudes was a free interpretation, and not a slavish imitation, of different painted and sculpted prototypes, her authorship of the performance was recognized: the Comtesse de Boigne, for instance, described the *Attitudes* as “une espèce d'improvisation en action.”⁸ Hamilton was thus the creator of her performing self. She was the sculptor of her own raw material. In this sense, she was both Pygmalion and Galatea. Actors and theatre scholars have reflected on the way that performers assume both roles. As the nineteenth-century French actor Constant Coquelin stated, “La matière de l'acteur, c'est lui-même.... [I]l se pétrit comme une pâte, il se sculpte.”⁹

Tommaso Piroli, d'après/after Friedrich Rehberg, *Drawings Faithfully Copied at Naples, 1794*. Gravures/Engraving, planche 10/plate 10, 27 x 21 cm.





Ces performances découlent de la série *bottari* de Kimsooja, dans laquelle elle explorait le potentiel expressif des couvre-lits traditionnels coréens servant à mettre en ballots des vêtements et autres articles ménagers. Ces œuvres ont à voir, entre autres, avec des enjeux liés au déplacement et au travail traditionnel des femmes en Corée. Dans *A Needle Woman*, Kimsooja a poussé l'idée de la couture encore plus loin en faisant d'elle-même une aiguille. Elle s'y décrit comme étant en train de coudre ensemble les différents individus que l'on voit dans la vidéo – nous, en tant que spectateurs, spectatrices et gens à l'écran – et, de manière plus générale, les divers pays à travers le monde dans lesquels elle a fait sa performance –, créant ainsi une sorte de *bottari*². *A Needle Woman* soulève, de cette manière, plusieurs questions importantes en lien, entre autres, avec la mondialisation, l'urbanisation ainsi que le statut et le rôle des femmes au début d'un siècle nouveau.

Bien que *A Needle Woman* pose des questions majeures sur la mondialisation, l'urbanisation ainsi que sur le statut et le rôle des femmes, ce que j'aimerais aborder ici est un autre aspect de ces performances. Le corps immobile de Kimsooja porte en lui le potentiel, même la promesse, du mouvement, de ne plus être fixe et, ainsi, rappelle le mythe grec ancien de Galatée, la statue qui s'est animée. Je soutiens que cette promesse donne également à la performeuse un certain degré de puissance sur ces spectateurs, déniait ainsi l'idée que le corps statufié devienne un objet impuissant du regard. Afin d'explorer les manières productives dont Kimsooja utilise la tension entre fixité et mouvement dans ses performances d'un corps « statufié », je mettrai son corps en dialogue avec les performances d'Emma Hamilton, aïeule de l'art de la performance à la fin du 18^e siècle, qui elle aussi se produisait au seuil d'un nouveau siècle et dont les *Attitudes*³ manifestaient une tension similaire. Dans ses *Attitudes*, Hamilton portait des atours classiques et prenait des poses, ou « attitudes », qui évoquaient des figures mythologiques, religieuses et littéraires. Les poses duraient un instant et étaient reliés entre elles à l'aide de mouvements fluides. Elle incarnait plus de deux cents de ces attitudes pendant chaque performance, se métamorphosant à répétition en marbre, en chair puis à nouveau en marbre. Cette capacité de métamorphose a fait que ses contemporains ont comparé Hamilton à Galatée. La comtesse de Boigne, par exemple, a écrit qu'avec chaque pose Hamilton présentait « la statue la plus admirablement composée⁴ ».

D'autres raisons ont également encouragé la comparaison avec Galatée. Les traits classiques et la silhouette sculpturale d'Hamilton rendaient cette identification particulièrement pertinente, tout comme le costume classique qu'elle arborait durant ses performances. Elle était issue d'un milieu pauvre, mais avait gravi les échelons de la hiérarchie sociale britannique pour épouser sir William Hamilton, l'ambassadeur de la Grande-Bretagne à la cour de Naples, un mariage qu'elle s'est garanti en se façonnant – à la manière d'Eliza Doolittle – en sa femme idéale. Les différentes villas de sir Hamilton, à Naples même et dans ses environs, abritaient de vastes collections d'objets antiques et, notamment, une statuaire classique, de sorte que, quand sir William a épousé Emma, l'écrivain et homme d'esprit Horace Walpole a écrit : « Dans les faits, sir William a marié sa galerie de statues⁵. » Et Naples, avec les excavations

tout près à Pompéi et à Herculanium, offrait un environnement dans lequel les visiteurs avaient l'impression de voir l'Antiquité prendre vie, et l'on peut dire que c'est justement ce que procuraient les performances d'*Attitudes* dans la salle de réception de sir William.

Ovide nous dit que Pygmalion « détestait et fuyait le sexe féminin » parce qu'il « était [...] enclin au vice par nature⁶ ». De façon à éviter les péchés qui menacent toute personne oisive, Pygmalion se consacra entièrement à son art. Il sculpta sa femme idéale, et elle éveilla chez lui un tel désir qu'il se mit à embrasser ses lèvres et à caresser son corps. À sa grande surprise, elle prit vie en réaction à son étreinte passionnée. Le mythe de Pygmalion et de Galatée est devenu l'un des mythes classiques fondateurs de l'art, mythe qui célèbre le pouvoir démiurgique de l'artiste. Il a été particulièrement populaire au 18^e siècle, quand plusieurs pièces de théâtre, opéras, sculptures et peintures ont été produits sur ce thème⁷.

Il semble presque surdéterminé, donc, qu'Hamilton eût été comparée à Galatée. Tout comme Pygmalion qui, par son désir, a transformé Galatée en une femme en chair et en os, on pourrait dire que le public, par son désir, rendait possible la transformation d'Hamilton d'une attitude à l'autre. Le public agissait ainsi à la manière d'un Pygmalion collectif et était libre de s'imaginer dans le rôle de Pygmalion, posant ses mains sur le corps d'Hamilton pour le modeler et l'animer. Hamilton devenait de la sorte une Galatée pour le public dans son ensemble et pour chaque spectateur et spectatrice.

Le rôle d'Hamilton était toutefois plus complexe que celui de Galatée puisque c'est elle qui transformait son corps, devenant ainsi son propre Pygmalion. Parce que chacune de ses attitudes était une interprétation libre, et non une imitation sans originalité, de différents prototypes peints et sculptés, l'auctorialité de la performance lui était reconnue : la comtesse de Boigne, par exemple, décrivait les *Attitudes* comme « une espèce d'improvisation en action⁸ ». Hamilton était donc la créatrice de son moi de performeuse. Elle était la sculptrice de sa propre matière brute. En ce sens, elle était à la fois Pygmalion et Galatée. Les acteurs et les spécialistes en théâtre se sont penchés sur la manière dont les interprètes assument les deux rôles. Comme l'a dit l'acteur français du 19^e siècle Constant Coquelin, « La matière de l'acteur, c'est lui-même. [...] se pétrir comme une pâte, il se sculpte⁹. »

Plus encore, Emma a inversé, d'une certaine manière, le mythe de Galatée, agissant sur ses spectateurs magnétisés telle une anti-Pygmalion, les faisant passer de la chair à la pierre. Dès la Grèce antique, on disait d'un spectacle puissant qu'il immobilisait le regardeur. Lucien de Samosate disait avoir été « pétrifié » en voyant une femme remarquablement belle¹⁰. Plus près de nous, Denis Diderot a lui aussi écrit sur le fait d'être pétrifié devant un spectacle saisissant. Dans son commentaire sur *Pygmalion et Galatée* de Falconet (1761), qui illustre le moment où le passage de Galatée de statue à être de chair a commencé mais n'est pas terminée, Diderot imagine la réaction du sculpteur à la métamorphose qui se fait devant lui : ses mouvements sont figés par « la crainte de se tromper, ou de mille accidents qui pourraient faire manquer le miracle¹¹ ». La paralysie de Pygmalion est transmise dans la gravure de 1778 illustrant le *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau. Galatée vient de se réveiller et est descendue de son piédestal. Son châle, qui flotte autour d'elle pendant qu'elle avance vers une autre statue dans l'atelier de

Tommaso Piroli, d'après/after Friedrich Rehberg, *Drawings Faithfully Copied at Naples, 1794*. Gravures/Etching, planche 4/plate 4, 27 x 21 cm.

But more than that, there is a sense in which Emma reversed the Galatea myth, acting on her mesmerized spectators as a kind of anti-Pygmalion, she turned them from flesh to stone. As early as classical Greece, a powerful sight was said to immobilize the onlooker. Lucien of Samosata described himself “being turned to stone” upon seeing a remarkably beautiful woman.¹⁰ Closer to our time, Denis Diderot similarly wrote about becoming petrified by a powerful sight. In his commentary of Falconet’s *Pygmalion and Galatea* (1761), which depicts the moment when Galatea’s transformation from statue to flesh has begun but is not yet complete, Diderot imagined the sculptor’s reaction at the metamorphosis before his eyes: his movements become frozen by “la crainte de se tromper, ou de mille accidents qui pourraient faire manquer le miracle.”¹¹ Pygmalion’s paralysis is communicated in the 1778 print illustrating Jean-Jacques Rousseau’s *Pygmalion*. Galatea has just awoken and has stepped off her base. Her shawl, which flutters around her as she walks toward another statue in the sculptor’s studio, contrasts with Pygmalion’s own very still posture. His hands raised in astonishment mirror those of the still statue. Hope, astonishment, fear, all have the effect of freezing the spectator, who remains immobile before Galatea in movement. As Galatea transforms from stone to flesh, Pygmalion turns from flesh to stone. In the same way, Hamilton, through her movements, mesmerized her audience and turned them to stone, rendering them into statues, if only for a moment. There was thus an exchange in the *Attitudes*, in which spectator and performer took on the roles of both Pygmalion and Galatea, becoming both active and passive, both object and subject.

As we stand, immobile, watching Kimsooja’s installation, we, in a sense, have become this frozen spectator. But here, the artist has decided on a different outcome: Kimsooja’s transformation back to movement, which we know will occur, is not part of the performance that she presents to us. We are cognizant of the fact that she is a living being, that her body is in tension because she is not allowing herself to move, but we will not see this tension resolve itself in movement. The artist is in control of the performance and frustrates our expectations.

Similarly, the passersby who are seen in the different videos of *A Needle Woman* display varied reactions. Most do not halt their bustle, and keep going busily about their affairs without a glance.¹² But this is not a universal reaction. In some instances, we see passersby slow down their pace, while others, sitting in carriages, turn and stare in wonder at the artist. At other times, people have stopped their errands to watch the performance. Kimsooja reports that in Cairo, spectators were not content simply to watch her be immobile: they wanted to make her move. Some sprayed perfume on her, while others arranged to meet where she stood, as if she were a monument, and kissed in front of her in order to elicit a physical reaction, to make her move.¹³ But again, to no avail. What these reactions point to is the agency of the performer, who is the one who controls how and when she will move her body.

These reactions allow us to recognize the potency of the artist’s statuefied body, whose tension between stillness and motion is indicative of her control over her self and of her power over the spectator. While Hamilton’s and Kimsooja’s statuefied bodies resolve themselves differently, and while the two performers remain still for varying periods of time, the tension inherent in their very stillness provided both with a great source of power.

1. For short excerpts, see http://www.kimsooja.com/works_video_needle-woman.html.
2. Kimsooja in discussion with Robert C. Morgan at University Museum of Contemporary Art, University of Massachusetts, Amherst, September 21, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=NZ8bzy6Mrko>
3. I differentiate between “Attitudes,” the performance, and “attitudes,” the individual poses that make up the performance.
4. Éléonore-Adèle d’Osmond, Comtesse de Boigne (1781-1866), *Récits d’une tante: Mémoires de la Comtesse de Boigne, née d’Osmond*, 5 vols., Paris: Émile-Paul Frères, 1921-1923, vol. 1, 107.
5. Horace Walpole (1717-1797), letter to the Miss Berrys, September 11, 1791, *The Yale Edition of Horace Walpole’s Correspondence*, ed. W. S. Lewis and D. Wallace, 48 vols., New Haven: Yale University Press, 1937-1983, vol. 11, 1944, 456.
6. Ovid, “The Story of Pygmalion and the Statue,” in *Metamorphoses*, trans. Sir Samuel Garth, John Dryden, et al., available at <http://classics.mit.edu/Ovid/metam.html>.
7. See for instance the play by Jean-Jacques Rousseau, *Pygmalion*, 1762; the sculpture by Étienne-Maurice Falconet, *Pygmalion et Galatée*, 1761, now at the Musée du Louvre; and the paintings by Wilhelm Tischbein, *Venus und Pygmalion*, ca. 1786-1800, at the Staatliche Zeichenakademie.
8. Comtesse de Boigne, *Récits d’une tante*, vol. 1, 108.
9. Constant Coquelin, *L’art et le comédien*. Paris: Paul Ollendorf, 1880, p. 2. Quoted in Ismene Lada-Richards, “‘Mobile Statuary’: Refractions of Pantomime Dancing from Callistratus to Emma Hamilton and Andrew Ducrow,” *International Journal of the Classical Tradition* 10, 1 (Summer 2003): 3-37, here p. 5. My emphasis.
10. *The Works of Lucien of Samosata*, trans. by H. W. Fowler and F. G. Fowler, Oxford: The Clarendon Press, 1905.
11. Denis Diderot (1713-1784), *Salon de 1763*, in *Œuvres complètes*, 10 vols., Paris: Garnier Frères, 1876, vol. 10, p. 223. For more on eighteenth-century perspectives of the Pygmalion and Galatea myth, see Mary Sheriff, *Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*, Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
12. This points to one important difference between Emma Hamilton’s performances and Kimsooja’s, namely that Hamilton’s *Attitudes* were presented in front of an audience who had gathered with the express purpose of watching her, whereas Kimsooja brought her performance to the street, before an unsuspecting and otherwise-occupied public.
13. Kimsooja in conversation with René Morales, July 17, 2012, Miami Art Museum. <https://www.youtube.com/watch?v=M3m2T4O0JoE>

Ersy Contogouris is adjunct professor in the Department of art history at Université du Québec à Montréal, where she specializes in the history of eighteenth and nineteenth-century art and in the history of caricature. In her dissertation entitled “Emma Hamilton, a Model of Agency in Late Eighteenth-Century England” (2014), she showed that Hamilton found an effective way to assert her agency and was a powerful source of inspiration for generations of women and artists in their quest for expression and self-realization. Contogouris is the assistant editor of *The Efflorescence of Caricature, 1759-1838* (Ashgate) and has published essays in the journal *RACAR* and in the edited collection *L’art de la caricature* among others.

l'artiste, contraste avec la posture très figée de Pygmalion. Ses mains soulevées en signe d'étonnement font écho à celles de la statue immobile. L'espoir, l'étonnement, la peur – tous ont pour effet de figer le spectateur, qui demeure immobile devant une Galatée en mouvement. Alors que Galatée passe de la pierre à la chair, Pygmalion passe de la chair à la pierre. De la même manière, Hamilton, par ses mouvements, magnétisait les gens dans son public et les pétrifiait, les faisant statues, ne serait-ce que pour un instant. Il y avait donc un échange dans les *Attitudes*, au cours duquel le spectateur et l'interprète jouaient à la fois le rôle de Pygmalion et celui de Galatée, devenant à la fois actifs et passifs, à la fois objet et sujet.

Quand nous sommes là, immobiles, à regarder l'installation de Kimsooja, nous aussi sommes devenus, dans une certaine mesure, ce spectateur figé. Mais, ici, l'artiste a opté pour une conclusion différente : le retour au mouvement de Kimsooja n'aura pas lieu, comme nous le savons, ne faisant pas partie de la performance qu'elle nous présente. Nous savons qu'elle est un être vivant, que son corps est sous tension parce qu'elle ne se permet pas de bouger, mais nous ne verrons pas cette tension se résoudre dans le mouvement. L'artiste contrôle la performance et contrarie nos attentes.

Pareillement, les passants qu'on voit dans les différentes vidéos de *A Needle Woman* affichent toutes sortes de réactions. La plupart ne changent pas de rythme et, affairés, ils continuent leur chemin sans jeter un regard¹². Mais il ne s'agit pas d'une réaction universelle. Dans certains cas, on voit des passants ralentir le pas, alors que d'autres, assis dans des voitures, se détournent et regardent l'artiste d'un air étonné. À d'autres moments, les gens ont interrompu leurs emplettes pour observer la performance. Kimsooja relate qu'au Caire, les spectateurs ne se sont pas satisfaits de la regarder simplement pendant qu'elle était immobile : ils voulaient la faire bouger. Certains ont vaporisé sur elle du parfum, alors que d'autres se sont donné rendez-vous là où elle se tenait, comme si elle était un monument, et se sont embrassés devant elle pour susciter une réaction physique, provoquer un mouvement¹³. Mais, encore une fois, sans succès. Ce que signalent ces réactions, c'est la capacité d'agir de la performeuse qui est celle qui contrôle comment et quand elle bougera son corps.

Ces réactions nous permettent de reconnaître le potentiel du corps statufié de l'artiste, dont la tension entre immobilité et mouvement est révélatrice de son contrôle sur elle-même et de son pouvoir sur le spectateur. Alors que les corps statufiés d'Hamilton et de Kimsooja trouvent des résolutions différentes, bien que toutes deux demeurent immobiles pendant des périodes de temps variables, la tension inhérente à leur immobilité est une grande source de pouvoir.

Traduit de l'anglais par Colette Tougas

1. Pour voir de courts extraits : http://www.kimsooja.com/works_video_needle-woman.html.
2. Kimsooja en conversation avec Robert C. Morgan au University Museum of Contemporary Art, University of Massachusetts, Amherst, 21 septembre 2011. <https://www.youtube.com/watch?Nz8bzy6Mrko>.
3. Je fais une différence entre « *Attitudes* », la performance, et « attitudes », les poses individuelles qui composent la performance.
4. Éléonore-Adèle d'Osmonde, comtesse de Boigne (1781-1866), *Récits d'une tante. Mémoires de la comtesse de Boigne, née d'Osmond*, 5 vol., Paris, Émile-Paul Frères, 1921-1923, vol. 1, p. 107.
5. Horace Walpole (1717-1797), lettre à Miss Berrys, 11 septembre 1791, *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, W. S. Lewis et D. Wallace, dir., 48 vol., New Haven, Yale University Press, 1937-1983, vol. 11, 1944, p. 456.
6. Ovide, « Pygmalion », *Les Métamorphoses*, http://expo.editions-sepia.com/catalog/pdf/exposition_ovide.pdf.
7. Voir, par exemple, la pièce de théâtre de Jean-Jacques Rousseau, *Pygmalion*, 1762; la sculpture d'Étienne-Maurice Falconet, *Pygmalion et Galatée*, 1761, aujourd'hui au Musée du Louvre; et les œuvres de Wilhelm Tischbein, *Venus und Pygmalion*, v. 1786-1800, au Staatliche Zeichenakademie.
8. Comtesse de Boigne, *op. cit.*, vol. 1, p. 108.
9. Constant Coquelin, *L'art et le comédien*, Paris, Paul Ollendorf, 1880, p. 2. Cité dans Ismene Lada-Richards, « Mobile Statuary »: Refractions of Pantomime Dancing from Callistratus to Emma Hamilton and Andrew Ducrow, *International Journal of the Classical Tradition* 10, 1 (été 2003), p. 5. C'est moi qui souligne.
10. *Œuvres complètes de Lucien de Samosate*, trad. d'Eugène Talbot, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1882 (4^e édition), tome second, p. 2.
11. Denis Diderot (1713-1784), « Salon de 1763 », dans *Œuvres complètes*, 10 vol., Paris, Garnier Frères, 1876, vol. 10, p. 223. Pour en savoir davantage sur les points de vue concernant le mythe de Pygmalion et Galatée au 18^e siècle, voir Mary Sheriff, *Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004.
12. Cela signale une différence importante entre les performances d'Emma Hamilton et celles de Kimsooja, soit que les *Attitudes* d'Hamilton étaient présentées devant un public qui s'était réuni dans le but unique de la voir, alors que Kimsooja a inscrit sa performance dans la rue, devant un public qui ne s'y attendait pas et qui était occupé à autre chose.
13. Kimsooja en conversation avec René Morales, 17 juillet 2012, Miami Art Museum. <https://www.youtube.com/watch?v=Mem2T400joE>.

Ersy Contogouris est professeure associée au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, où elle se spécialise dans l'histoire de l'art des 18^e et 19^e siècles et dans l'histoire de la caricature. Dans sa thèse intitulée « Emma Hamilton, A Model of Agency in Late Eighteenth-Century England » (2014), elle a démontré qu'Hamilton a trouvé une manière efficace d'affirmer sa capacité d'agir et a été une source d'inspiration très forte pour des générations de femmes et d'artistes dans leur volonté d'expression et de réalisation de soi. Contogouris est rédactrice adjointe de l'ouvrage *The Efflorescence of Caricature, 1759-1838* (chez Ashgate) et ses essais ont paru dans la revue *RACAR* et dans la collection *L'art de la caricature*, entre autres.