

Les frères Chapman et l'abjection : l'art au service de l'horreur The Chapman Brothers and Abjection: Art Serving Horror

Julie Lavigne

Number 79, Spring 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/8801ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lavigne, J. (2007). Les frères Chapman et l'abjection : l'art au service de l'horreur / The Chapman Brothers and Abjection: Art Serving Horror. *Espace Sculpture*, (79), 19–25.



Les frères Chapman et l'abjection : l'art au service de l'horreur

Julie LAVIGNE

Depuis le début des années quatre-vingt-dix, il est devenu presque hasardeux d'aborder la thématique de l'horreur sans passer par le concept d'abjection tel que développé par Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*. L'abjection constitue maintenant un concept clé en arts, ou plus généralement dans les théories critiques en études des arts comme en sciences sociales¹. Peu de théoriciens abordent dorénavant le travail de Kiki Smith, Mike Kelley, Cindy Sherman ou Louise Bourgeois sans avoir recours au concept d'abjection. Toutefois, le spectateur non averti n'aurait pas recours spontanément à la notion d'horreur devant les sculptures de Kiki Smith, par exemple². Cette réalité est en partie due au fait que le terme d'horreur est plus généralement associé aux monstruosité de la guerre ou au très populaire genre cinématographique.

Or, l'horreur qualifie des sentiments liés à l'effroi certes, mais également à la laideur et à la répulsion. Chez Kristeva, ces sentiments hétérogènes sont tous provoqués par une même confrontation avec « [...] ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte. Le traître, le menteur, le criminel à bonne conscience, le violeur sans vergogne, le tueur qui prétend sauver...³ » En réalité, dans *Pouvoirs de l'horreur*, l'abjection qualifie une mixité avec la partie déchue lorsque s'effectuent deux types de séparation : le rejet de l'animalité en l'humain et celui de la mère afin que le sujet advienne. Pour reprendre les mots de Kristeva :

L'abject nous confronte, d'une part, à ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de l'animal. Ainsi, par l'abjection, les sociétés primitives ont balisé une zone précise de leur culture

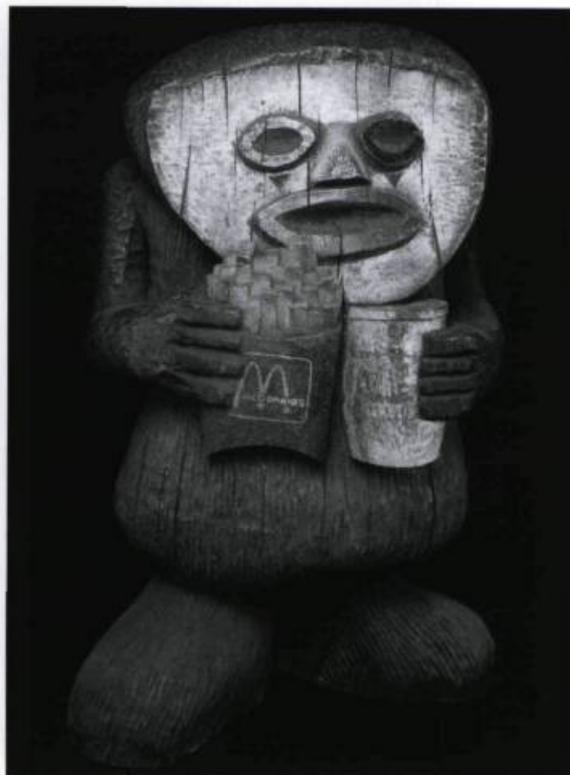
The Chapman Brothers and Abjection: Art Serving Horror

Since the beginning of the 1990s, it has almost become risky to address the subject of horror without considering the concept of abjection as developed by Julia Kristeva in *Powers of Horror*. Abjection is now a key concept in the arts and more generally in critical theories on culture just as in social sciences.¹ Few theoreticians now broach the work of Kiki Smith, Mike Kelley, Cindy Sherman or Louise Bourgeois without resorting to the concept of abjection. However, the uninformed viewer would not spontaneously refer to the notion of horror before a Kiki Smith sculpture for example.² This is due, in part, to the fact that the term horror is more commonly associated with the monstrosities of war or the very popular film genre. Horror describes feelings of terror certainly, but also ugliness and repulsion.

For Kristeva, these heterogeneous feelings are all provoked by the same confrontation with "... what disturbs identity, system, order... the in-between, the ambiguous, the composite. The traitor, the liar,



Jake and Dinos CHAPMAN. Installation
"Works from the Chapman Family
Collection", White Cube, London.
31 October - 7 December 2002.
© the artist. Photo: Stephen White.
Avec l'aimable autorisation/Courtesy
Jay Jopling/White Cube (London).



pour la détacher du monde menaçant de l'animal ou de l'animalité, imaginés comme des représentants du meurtre et du sexe.

L'abject nous confronte, d'autre part, et cette fois dans notre archéologie personnelle, à nos tentatives les plus anciennes de nous démarquer de l'entité *maternelle* avant même que d'exister en dehors d'elle grâce à l'autonomie du langage⁴.

Ainsi, l'abjection advient soit lorsque l'humain flirte avec l'animalité troublant la nette distinction entre l'homme, la bête, la chose, soit lorsqu'il renoue avec des états antérieurs à son entrée dans la sphère du symbolique. La théorie de Kristeva sur l'abjection lie de manière exemplaire la théorie de deux grands théoriciens, contemporains l'un de l'autre : Georges Bataille et Jacques Lacan. D'abord, lorsque que Kristeva aborde le concept de « territoires de l'animal », elle réfère directement à la part maudite de la vie humaine ou l'érotisme décrit par Georges Bataille⁵. Pour ce dernier, la part maudite correspond à cette part animale en l'humain qui resurgit à travers l'expérience de la mort et de la sexualité ; des expériences qui sont d'ailleurs régies par une série de tabous et de rituels sacrés dans une majorité de sociétés et ce, à travers le temps. C'est-à-dire que, pour Bataille comme pour Kristeva, le retour aux activités animales que représentent la sexualité et le meurtre menace l'intégrité identitaire du sujet. Autrement dit, par la mort et l'union sexuelle, l'humain brouille sa qualité de sujet pour se rapprocher du statut d'objet sans totalement y parvenir : un cadavre, un meurtrier inhumain, un objet de désir ou un sujet transfiguré par le désir. Pour ce qui est de l'autre séparation dont parle Kristeva, elle réfère, entre autres, à la théorie du stade du miroir proposée par Lacan⁶. Dans le scénario élaboré par Kristeva, l'enfant doit rejeter la mère et ce qu'elle représente pour devenir un sujet autonome. La mère devient donc un lieu d'abjection : la mère en tant que figure psychanalytique qui compose avec l'enfant une dyade fusionnelle, mais également en tant que corps féminin, avec ses orifices et ses sécrétions (excréments et sang menstruel). On comprend pourquoi autant de théoriciennes et d'artistes féministes se sont intéressées à la notion de l'abjection, en commençant par Kristeva elle-même⁷.

L'horreur, selon cette théorie, consiste en une transgression des tabous associés à ces états antérieurs à l'humanité et à la construction du sujet. Or, le désir de transgresser n'est-il pas à la source même d'une grande partie de l'art moderne et contemporain ? Des Cabarets dadaïstes à Andres Serrano, en passant par la *Merde d'artiste* (1961) de Piero Manzoni, l'art tente de repousser les limites de l'art et de la société. Quelle meilleure manière d'interroger les limites de l'art, mais aussi les tabous d'une société que par la transgression ? Toutefois, de transgresser les limites de l'art ne rend pas une œuvre abjecte. C'est lorsqu'une œuvre aborde les tabous de la société

the criminal with a good conscience, the shameless rapist, the killer who claims he is a saviour..."³ In fact, in *Powers of Horror*, abjection is described as mixing with the demeaning part when two kinds of separation are carried out: the rejection of animality in the human being and that of the mother for the subject to occur. In Kristeva's words:

The abject confronts us, on the one hand, with those fragile states where man strays in the territories of the *animal*. Thus, by way of abjection, primitive societies have marked out a precise area of their culture in order to remove it from the threatening world of animals or animality, which were imagined as representatives of sex and murder.

The abject confronts us, on the other hand, and this time within our personal archaeology, with our earliest attempts to release the hold of *maternal* entity even before existing outside of her, thanks to the autonomy of language.⁴

Thus, abjection occurs either when the human being flirts with animality, disturbing the clear distinction between man, beast, thing, or when he revives states prior to his entry into the symbolic sphere. Kristeva's theory of abjection is linked in an exemplary way to that of two great theoreticians who were contemporaries, Georges Bataille and Jacques Lacan. At first, when Kristeva addressed the concept of "animal territories," she referred directly to the accursed share of human life or the eroticism described by Georges Bataille.⁵ For Bataille, the accursed share corresponds to the human being's animal side, which resurfaces during the experiences of death and sexuality, experiences moreover that are controlled by a series of taboos and sacred rituals in the majority of societies and this, throughout time. This is to say that, for Bataille and Kristeva, the return to animal activities as represented by sexuality and murder threatens the integrity of the subject's identity. In other words, in death and sexual union, the human being blurs his/her position as subject in order to get closer to the status of object without completely succeeding: a corpse, an inhuman murder, an object of desire or a subject transformed by desire. For the other separation that Kristeva speaks about, she refers, among others, to Lacan's theory of the mirror stage.⁶ In Kristeva's scenario, the child must reject the mother and what she represents in order to become an autonomous subject. The mother thus becomes a place of abjection: as a psychoanalytical figure who forms an intensely close dyad with the child, and also as a female body with orifices and secretions, excrements and menstrual blood. One understands why so many feminist theoreticians and artists are interested in the notion of abjection, beginning with Kristeva herself.⁷

Horror, according to this theory, is a transgression of the taboos associated with these prior states of humanity and the construction of the subject. And yet, is the desire to transgress not the source of a good deal of modern and contemporary art? From the Dadaist's Cabarets to Andres Serrano, including Piero Manzoni's *Merda d'artista* of 1961, art has tried to expand the boundaries of art and society. What better way to question the boundaries of art, and also cultural taboos than by transgression? However, transgressing the boundaries of art does not make a work abject. It is when a work deals with cultural taboos that it is quite likely to fall into the abject. Therefore, Dino Chapman (1962-) and his brother Jake's (1966-) entire work is motivated by a quest to explore, and above all transgress, our cultural taboos, which for some time have seemed non-existent. In fact, according to theoreticians Alain Ehrenberg⁸ and Slavoj Žižek,⁹ we live in a society that is experiencing a decline in what is forbidden. Thus, repressive rules about sexuality are no longer effective. For Žižek, in *The Ticklish Subject*, the decline of Oedipal law has resulted in the introduction of a norm that urges the

←←
Jake and Dinos CHAPMAN,
CFC74378524, 2002. Bois
 peint/Wood and paint.
 125 x 45 x 48 cm. © the
 artist. Photo: Stephen
 White. Avec l'aimable autori-
 sation / Courtesy Jay Jopling/
 White Cube (London).

←
Jake and Dinos CHAPMAN,
CFC76311561, 2002. Bois
 peint/Wood and paint. 92 x
 58 x 49 cm. © the artist.
 Photo: Stephen White. Avec
 l'aimable autorisation / Cour-
 tesy Jay Jopling/White Cube
 (London).

qu'elle est plus susceptible de verser dans l'abject. À ce titre, l'œuvre entier de Dinos Chapman (1962-) et de son frère Jake (1966-) est motivé par la quête d'explorer et surtout de transgresser les tabous de notre société qui semble ne plus en avoir depuis un certain temps. En effet, selon certains théoriciens, dont Alain Ehrenberg⁸ et Slavoj Žižek⁹, la société actuelle vivrait un déclin de l'interdit. Ainsi, l'interdit, surtout autour de la sexualité, ne serait plus opérant maintenant. Pour Žižek, dans *The Ticklish Subject*, le déclin de la loi œdipienne aurait pour conséquence l'instauration d'une norme qui pousse plutôt le sujet à toujours jouir. Selon ce lacanien : « [...] the paradigmatic mode of subjectivity is no longer the subject integrated into the paternal Law through symbolic castration, but the polymorphous perverse subject following the superego injunction to enjoy¹⁰. » Cependant, cet ordre du surmoi demeure une forme de loi qui régit encore la sexualité. Ce qui explique cette surenchère qui pousse de plus en plus loin les limites de l'acceptable, notamment en pornographie amateur et commerciale. Il est difficile d'estimer où se trouve maintenant cette limite, et c'est ce qui anime la recherche artistique des frères Chapman.

À première vue, la carrière des Chapman ne semble être qu'une succession de pures provocations répondant à la valorisation du scandale du milieu de l'art contemporain. Que ce soit avec *Disasters of War* (1993), la série des *Fuckface* (1995), *Hell* (1999-2000) ou encore les fétiches présentés dans l'exposition *The Chapman Family Collection* (2002), l'horreur et la perversité atteignent des sommets hors du commun¹¹. Contrairement à l'œuvre de Kiki Smith, pas besoin de connaître les écrits de Kristeva pour concevoir toute l'horreur dans le travail des Chapman. Pour cette raison, leur production est loin de faire l'unanimité. D'ailleurs, dans un texte sur l'œuvre de frères Chapman, l'artiste et critique d'art anglais Martin Maloney affirme que :

I look at the work of Jake and Dinos Chapman, and I feel deep embarrassment and utter boredom. Embarrassed not because it is sex or kids or dicks or cunts or assholes, but because it is second-rate art with a pretense to being something grander, profound and enduring¹².

Sans directement attaquer l'aspect excessivement repoussant de leur production, Maloney la déclassé sous prétexte qu'elle n'apporte rien de neuf à l'art contemporain. Selon ce dernier, Duane Hanson, Hans Bellmer, Charles Ray, Sally Mann, Mike Kelley... ont déjà proposé d'une manière ou d'une autre une pratique très similaire. Un argument plutôt faible dans un contexte postmoderne où l'avant-garde n'est plus un critère de sanction d'une œuvre. Qui plus est, l'art ne part jamais de rien pour tout réinventer : cette chimère de l'artiste génial et vierge de toutes influences ne trompe plus personne.

Associés à la nouvelle génération d'artistes anglais, communément appelée *Young British Artists* (YBA), avec Sarah Lucas, Tracey Emin, Damien Hirst (pour n'en nommer que quelques-uns), Dinos et Jake Chapman commencent leur carrière au début des années quatre-vingt-dix. Leur premier projet d'envergure, *Disasters of War*, reprend en trois dimensions la célèbre série de gravures de Francisco Goya (1748-1828) sur les horreurs de la guerre durant l'occupation napoléonienne en Espagne (1808-1814). L'œuvre centrale du projet est constituée de quatre-vingt-trois répliques miniatures des scènes gravées par Goya. Déjà, les horreurs représentées par Goya montrent l'humain dans ses pires abominations de cruauté, de déchéance et de mépris de la dignité humaine. Ces images poussent à la limite du tolérable la représentation de l'abjection. D'autant plus que pour Goya, ou pour quiconque ayant vécu la guerre, ces représentations constituent un retour brutal au traumatisme, un retour vers le réel lacanien¹³. L'abjection n'est en réalité qu'un symptôme de ce réel ordinairement inaccessible. C'est entre autres ce qui rend ces images aussi fortes et aussi exceptionnelles.

Mais pourquoi reprendre *Los Desastres de la guerra* aujourd'hui et en trois dimensions ? Selon l'historien de l'art Philip Shaw, Goya représentée pour cette génération d'artistes (YBA) un précurseur du nihi-

subject to always enjoy. According to this Lacanian, "... the paradigmatic mode of subjectivity is no longer the subject integrated into the paternal Law through symbolic castration, but the polymorphous perverse subject following the superego injunction to enjoy."¹⁰ However, this order of the superego is a form of law that still controls sexuality. This explains the excess that increasingly pushes the limits of what is acceptable, particularly in amateur and commercial pornography. It is difficult to estimate where the limits are now and this is what drives the Chapman Brothers' artistic research.

At first glance, the Chapmans' career seems to be only a series of pure provocations triggered by the prestige of scandal in the contemporary art world. Whether with *Disasters of War* in 1993, the *Fuckface* series of 1995, *Hell* in 1999-2000 or even the fetiches presented in *The*



Chapman Family Collection in 2002, horror and perversity reach extraordinary heights.¹¹ Contrary to Kiki Smith's work, no knowledge of Kristeva's writings is required to understand all the horror in the Chapmans' work. For this reason, their production is far from being unanimously accepted. In a text on the Chapman Brothers' work, English artist and art critic Martin Maloney states:

I look at the work of Jake and Dinos Chapman, and I feel deep embarrassment and utter boredom. Embarrassed not because it is sex or kids or dicks or cunts or assholes, but because it is second-rate with a pretense to being something grander, profound and enduring.¹²

Without directly attacking the excessively repulsive aspect of their work, Maloney speaks disparagingly of it on the pretext that it brings

Jake and Dinos
CHAPMAN, *Fuck Face*,
1995. Fibre de verre, peinture/
Fibreglass and paint.
103 x 56 x 25 cm. © the
artist. Photo: Stephen
White. Avec l'aimable autorisation/
Courtesy Jay Jopling/White Cube
(London).

lisme radical qui explicite la faillite de la société démocratique et civilisée et sa descente dans une psychose généralisée¹⁴. Interrogé sur pourquoi Goya, Jake Chapman affirme que : « to take a moral stance on violence you have to engage with it and show it. We've used Goya's work in our own because it illustrates that paradox. Moral taboos are normally demonstrated through utmost transgression¹⁵. » Avec près de deux cents ans d'écart, l'utilisation de ces images a pour effet d'abstraire sa violence de son contexte, de présenter une forme d'abjection générique. Dénuée de l'émotion reliée à l'expérience directe de cette guerre, *Disasters of War* version contemporaine interpelle autrement le spectateur. Par la troisième dimension et par son format colossal, l'œuvre s'immisce dans l'espace du spectateur presque au point de l'envahir. Ainsi, plutôt que de rejoindre le spectateur par l'émotion et la vivacité de la gravure comme Goya, l'œuvre des Chapman s'impose matériellement : la violence est là, à portée de main, partageant le même espace que le spectateur. L'œuvre acquiert ainsi sa force en concrétisant par la matière le projet de Goya, mais aussi par la technique presque maniaque du rendu plastique. La réactualisation des *Désastres de la guerre* dans un format qui n'est pas sans rappeler les petits soldats de plomb laisse littéralement pantois¹⁶. Chaque figurine des quatre-vingt-trois scènes représentées reprend

nothing new to contemporary art. According to Maloney, Duane Hanson, Hans Bellmer, Charles Ray, Sally Mann, Mile Kelley... have already created very similar work in some way or other. This is a rather weak argument in a postmodern context where the avant-garde is no longer required to sanction a work. What is more, art never emerges out of nowhere to reinvent everything—the illusion of the artist as a genius free of any influence no longer deceives anyone.

Associated with a new generation of British artists, commonly called Young British Artists (YBA), with Sarah Lucas, Tracey Emin and Damien Hirst to name just a few, Dinos and Jake Chapman began their career in the early 1990s. Their first major project, *Disasters of War*, is a three-dimensional recreation of Francisco Goya's (1748-1828) famous series of etchings on the horrors of war during the Napoleonic occupation of Spain (1808-14). The main work is composed of eighty-three miniature replicas of Goya's scenes. The horrors Goya represented already show human beings in the worst abominations of cruelty, degeneration and contempt for human dignity. These images are on the verge of being an intolerable representation of abjection. Particularly so for Goya and those who have lived through war, these representations are a stark return to the traumatic experience, towards Lacanian reality.¹³ Abjection, in fact, is only a symptom of this usually inaccessible reality. This, among other things, is what makes these images so strong and so exceptional.

But why rework *Los Desastres de la Guerra* today and as a three-dimensional piece? According to art historian Philip Shaw, Goya, a precursor of radical nihilism for YBA artists, explicitly shows the collapse of democratic, civilized society and its decent into widespread hysteria.¹⁴ Questioned about why Goya, Jake Chapman maintains that, "to take a moral stance on violence you have to engage with it and show it. We've used Goya's work in our own because it illustrates that paradox. Moral taboos are normally demonstrated through utmost transgression."¹⁵ After almost two hundred years, the use of these images has the effect of isolating the violence from its context, of presenting a form of generic abjection. Devoid of emotion linked to actual experience of this war, the

Jake and Dinos
CHAPMAN, *Disasters of War* (détail), 1993.
Médiums mixtes/Mixed
media. Dimensions
variable(s). © the artist.
Avec l'aimable autorisation/Courtesy Jay
Jopling/White Cube
(London).



en tous points la disposition des personnages des gravures du peintre espagnol. Le caractère fanatique et excessif du projet de 1993 est pour ainsi dire à l'image de l'excès de violence des scènes représentées, et plus généralement du côté fanatique de la guerre. Plus encore, en associant cette horreur aux petits soldats de plomb, l'œuvre des Chapman décuple le nihilisme et la critique sociale de Goya. En effet, l'installation des frères Chapman suggère que la violence d'« une cruauté dont les animaux sont incapables¹⁷ » figure à la base même de la socialisation des humains et ce, à travers les jeux d'enfant. Ce n'est pas la violence en tant que telle qui se manifeste dans les soldats de plomb, mais cet engrenage de la guerre qui glisse inévitablement vers les excès que montrent Goya et les Chapman, vers l'abjection.

Avec la série des *Fuckface*, le duo d'artistes s'immisce de nouveau dans « les territoires de l'*animal* » qui mènent à l'abjection, cette fois-ci par le biais de la sexualité. Il serait plus juste de dire que, dans cette série, les sculptures suintent l'abjection de tous bords tous côtés. Dans *Fuckface Twin* de 1995, par exemple, les artistes créent un mannequin mutant sorti tout droit d'un mauvais film érotique de science-fiction. Il s'agit d'une sorte de jumeaux siamois à deux bras, trois jambes, et attachés de la tête au tronc. Ces siamois mutants s'apparentent à des enfants impubères sans sexe, mais avec des nez en forme de pénis et des bouches en forme d'anus. Ces créatures sont

contemporary version of *Disasters of War* engages the viewer differently. With its third dimension and colossal size, the work intrudes in the viewer's space almost to the point of overrunning it. Thus, rather than reaching the viewer emotionally through the vividness of etchings like Goya, the Chapmans' work imposes itself physically: the violence is there, within reach, sharing the same space as the viewer. The work thus draws its strength by giving physical expression to Goya's project, and also by its almost obsessive modelling technique. This updating of *Disasters of War* in a format that recalls tin soldiers is stunning.¹⁶ The figurines in the eighty-three scenes take on every facet of the figures in the Spanish painter's etchings. The fanatical, excessive nature of the 1993 project is, so to speak, an image of the extreme violence of the represented scenes and more generally the fanatical side of war. As well, by associating this horror with tin soldiers, the Chapmans' work increases Goya's nihilism and social criticism tenfold. In fact, the Chapman Brothers' installation suggests that this violence, "a cruelty animals are incapable of,"¹⁷ represents the roots of human socialization, and this through children's games. It is not the violence as such that is manifest in the tin soldiers, but this spiral of war that inevitably slides into extremes, into the abjection that Goya and the Chapmans show.

With the *Fuckface* series, the artist duo once again interferes with "the *animal* territories" that lead to abjection, this time through sexu-

en réalité faites de fibre de verre et portent une vraie perruque et des basquets Nike. Il en résulte une sculpture hyperréaliste d'un être improbable. Une improbabilité qui n'est pas à toute épreuve puisque la sculpture provoque un malaise plutôt qu'une simple hilarité. Il s'agit d'un malaise en partie généré par la peur presque généralisée des manipulations génétiques et des recherches sur les cellules souches. L'aspect hyperréaliste du rendu plastique et l'usage de réelles chaussures de sport et de perruques accentuent l'impression d'une réalité presque tangible et augmentent par le fait même le degré d'anxiété. Autrement dit, ces mannequins ont quelque chose de trop humain et de trop concret pour n'être qu'un personnage virtuel risible. Si rire il y a, celui-ci sera jaune d'angoisse envers la menace de dérapage de la recherche en biogénétique. Avant même l'évolution du clonage et autres manipulations génétiques, le mythe du *golem* ou du Docteur Frankenstein traduisait cette peur et cette fascination envers les créations humanoïdes. En fait, le développement de la science n'aura qu'accentué le potentiel de réalisation du mythe avec l'excitation et l'angoisse qui en découlent. *Fuckface Twin* alimente indéniablement cette peur autant à titre d'erreur de la génétique créant un monstre qu'en tant que projet sciemment élaboré pour combler un désir sexuel si friand de nouveauté et d'exotisme.

De plus, l'aspect mutant de cette ou ces créatures, leurs visages hypersexués déclenchent aussi leur part de fascination et de répugnance. Plus spécifiquement, leur excès de genitalité « déplacé » colore sexuellement le malaise ressenti devant ces enfants mutants. Et sexualité et enfant forment une paire plutôt explosive dans notre société. Si l'interdit autour de la sexualité a grandement diminué, l'enfance demeure une chasse gardée empreinte d'interdit sexuel. En effet, l'inceste et la pédophilie demeurent de puissants tabous dans notre société malgré le changement de paradigme sur la sexualité avancé par Zizek. Malgré également tous les travaux de Sigmund Freud sur la sexualité infantile, on peut difficilement associer la sexualité à l'enfance sans provoquer une levée de boucliers. La quête des frères Chapman afin de trouver où se situe l'interdit de

la sexualité semble avoir atteint son but. Dans une société qui accepte de plus en plus la pornographie comme un mode d'expression de la sexualité et qui se « pornographise » de plus en plus, la limite de l'indécence se révèle difficile à atteindre. En fait, la pornographie n'a plus rien de transgressif puisqu'elle collabore avec le système patriarcal et capitaliste ainsi qu'avec cet ordre du surmoi qui pousse le sujet à jouir constamment. Il serait plus juste de dire que la pornographie commerciale est une voie de devenir en réalité une nouvelle norme sexuelle. Par son omniprésence dans notre société, la pornographie devient effectivement un discours dominant sur la sexualité. Pour Michel Foucault, tout discours sur la sexualité constitue un pouvoir qui régit nos comportements et notre vécu sexuels¹⁸. Or, malgré toute l'ouverture récente sur la présence de la pornographie commerciale ou amateur dans notre société, on s'accorde toujours pour interdire, d'une part, son accès aux enfants et, de l'autre, la création et la consommation de pornographie juvénile. Les frères Chapman ont transgressé ainsi l'unique tabou concer-

ality. It would be more accurate to say that in this series, the sculpture oozes abjection from every side and in every direction. In *Fuckface Twin* of 1995, for example, the artists created a mutant mannequin straight out of a bad erotic science-fiction film—a kind of Siamese twins attached from head to trunk, with two arms and three legs. These Siamese mutants are similar to prepubescent children without genitals but with a nose in the shape of a penis and a mouth in the form of an anus. They are made of Fiberglas and wear a real wig and Nike running shoes. The result is a hyperrealist sculpture of an improbable being. This improbability is not total since the sculpture causes unease rather than simple hilarity. In part, this uneasiness is generated by widespread fear of genetic experiments and stem cell research. The hyperrealist aspect of the modelling and the use of real sports shoes and wig intensify the impression of an almost tangible reality and thus increase the degree of anxiety. In other words, these mannequins have something too human and real about them to be simply ridiculous virtual figures. When there is laughter, it is constrained and anxious



Jake and Dinos
CHAPMAN, *Hell* (détail),
1999-2000. © the artist.
Photo : Stephen White.
Avec l'aimable autorisation/Courtesy Jay
Jopling/White Cube
(London).

about the threat of blunders in biogenetic research. Even before the development of cloning and other genetic experiments, the *golem* myth and Doctor Frankenstein were expressions of this fear and fascination for humanoid creations. In fact, the development of science has only accentuated the potential to produce the myth with the excitement and anxiety that ensue. *Fuckface Twin* unquestionably fuels this fear both as a genetic mistake creating a monster and as a project knowingly elaborated to fulfil sexual needs so partial to novelty and exoticism.

What is more, the mutant aspect of this or these creatures, their hypersexual faces, also triggers fascination and repugnance. More specifically, their excess of "displaced" genitalia sexually colours the uneasiness felt in front of these mutant children. Sexuality and children form quite an explosive pairing in our society. Although the forbidden aspects of sexuality have greatly diminished, childhood remains an area where sex is forbidden. In fact, incest and pedophilia are still powerful taboos in our society despite the change of paradigm in sexuality put forward by Zizek. Also, despite Sigmund Freud's work on

nant la représentation de la sexualité en art : la représentation de la sexualité génitale infantile.

Toutefois, selon Freud, cette sexualité infantile existe bel et bien. D'ailleurs, *Fuckface Twin* semble prendre les théories freudiennes un peu trop au pied de la lettre¹⁹. D'abord, les visages des jumeaux cristallisent les trois étapes du développement de la sexualité proposées par Freud dans *Trois essais sur la théorie sexuelle*²⁰. L'érotisme oral, l'érotisme anal et l'érotisme génital se trouvent représentés dans cet ensemble que forment la bouche transformée en anus et ce pénis comme nez. Puis, en localisant les trois zones érogènes du développement de la sexualité sur le visage de ces mannequins enfants, les Chapman affirment, à la suite de Freud, qu'ils sont de véritables pervers polymorphes en devenir plutôt que des êtres innocents, comme on aimerait les voir²¹. Selon Freud, comme la femme, les enfants n'ont que peu ou pas de « digues psychiques qui entravent les excès sexuels » comme la « pudeur, [le] dégoût et [la] morale » permettant une telle perversion. Autrement dit, ces êtres ne sont ni tout à fait sujets ni tout à fait objets. Le manque de maturité morale inflige aux enfants en cours de développement sexuel un statut ambigu de sujet incomplet, ce même statut d'Autre qui marque la femme en psychanalyse : le statut d'abject. Qui plus est, les *Fuckface Twin* perturbent l'ordre des choses qui veut que la sexualité appartienne à la vie adulte et à la sphère privée en arborant sans pudeur leur génitalité en érection en plein visage. En perturbant ainsi l'ordre établi, *Fuckface Twin* s'abjecte doublement.

En faisant figurer les organes sexuels dans le visage de ces mannequins enfants, les frères Chapman ne brouillent pas simplement la frontière du privé et de la maturité sexuelle, ils parasitent aussi le siège de la subjectivité. Le visage, dans la culture occidentale du moins, s'avère très souvent le lieu où s'inscrivent physiquement l'individualité et l'identité d'une personne. Le visage constitue la partie du corps la plus singulière à chaque personne. On parle d'ailleurs des yeux comme du miroir de l'âme. De même, dans le schème philosophique millénaire qui oppose le corps et l'esprit, le visage ou la tête (le cerveau) occupe une valeur supérieure. Même si le visage reste un élément charnel, il n'en demeure pas moins qu'il exprime ce qui vient de l'esprit. En remplaçant le nez par un pénis en érection et la bouche par un anus, *Fuckface Twin* déclassé la nature humaine du visage pour le ramener à son animalité charnelle, créant un être ayant perdu sa dignité humaine, un être résolument abject.

En somme, que ce soit avec *Disasters of War* ou *Fuckface Twin*, Dinos et Jake Chapman exploitent l'horreur en testant les fluctuations des tabous liés à la mort et à la sexualité. Dans une société de plus en plus insensibilisée aux images de violence et de sexualité, il faut faire un effort considérable pour revivre le vertige de la transgression et entrevoir l'abject. C'est pourquoi les artistes en général, et les Chapman en particulier, doivent aller de plus en plus loin pour choquer le spectateur. Et comme l'affirme Bataille : « la possibilité de la transgression venant à manquer, elle ouvre celle de la profanation. La voie de la déchéance, où l'érotisme est jeté à la voirie, est préférable à la neutralité qu'aurait l'activité sexuelle conforme à la raison, ne déchi-

infantile sexuality, it is hard to associate sex with childhood without provoking a general outcry. The Chapman Brothers' quest to find where forbidden sex is located seems to have reached its objective. In a society that increasingly accepts pornography as a way of expressing sexuality and that is "becoming more pornographic," the limit of indecency seems difficult to reach. In fact, pornography is not transgressive anymore because it participates in the patriarchal capitalist system as well as the norm of the superego that pushes the subject to constantly enjoy. It would be more accurate to say that commercial



pornography is in the process of becoming a new sexual norm. Through its omnipresence in our society, pornography is effectively becoming a dominant discourse on sexuality. For Michel Foucault, all discourse on sexuality constitutes a form of power that controls our behaviour and sexual experience.¹⁸ Despite recent acceptance of commercial and amateur pornography in our society, it is still generally agreed to forbid both its access to children and the creation and consumption of child pornography. Hence, the Chapman Brothers have transgressed the one taboo about representing sexuality in art by presenting infantile genital sexuality.

However, according to Freud, infantile sexuality does exist. And *Fuckface Twin* appears to take Freudian theories a bit too literally.¹⁹ For a start, the faces of the twins crystallize the three stages of sexual development that Freud proposed in *Three Essays on the Theory of Sexuality*.²⁰ Oral, anal and genital eroticism are represented in the group that has an anus for a mouth and a penis for a nose. So, by locating the three erotogenic zones of sexual development on the face of these mannequin children, the Chapmans assert, following Freud,

Jake and Dinos
CHAPMAN, *Hell*, 1999-2000.
Fibre de verre, plastique et
médiums mixtes / Glass-fibre,
plastic and mixed media
(Nine parts). Dimensions
variables. © the artist. Photo:
Stephen White. Avec
l'aimable autorisation/Cour-
tesy Jay Jopling/White Cube
(London).

rant plus rien²² ». Dans *Disasters of War* comme dans *Fuckface Twin*, la profanation est bien au rendez-vous. D'une part, les Chapman profanent l'œuvre de Goya en la traduisant dans le format vulgaire que sont les figurines d'enfants et, inversement, ils profanent des jeux d'enfants par une violence inouïe. De l'autre, le duo profane notre image de l'innocence sexuelle de l'enfance comme le sérieux des recherches scientifiques en créant des monstres si impensables et si pervers. Il n'est donc pas étonnant que Martin Maloney critique le côté « second-rate » des œuvres des Chapman, car c'est par la vulgarité de leur travail et la profanation qu'ils atteignent l'abject et mesurent les restes de tabous que notre société possède encore. Et si pour Kristeva « l'abject est bordé de sublime²³ », alors l'art des frères Chapman explore le sublime, mais un sublime, selon l'expression bataillienne, « jeté à la voirie... ».

Julie LAVIGNE est actuellement stagiaire postdoctorale au Centre de recherche en éthique de l'Université de Montréal. Elle vient d'obtenir son doctorat en histoire de l'art de l'Université McGill. Ses recherches portent notamment sur l'art contemporain, la représentation de la sexualité, l'histoire de l'art féministe et l'éthique. Elle est également responsable du dossier « Démarche artistique contemporaine » pour la revue *Les Cahiers du 27 juin*. L'auteure a publié des textes dans les revues *Globe*, *Revue internationale d'études québécoises*, *Parachute* et *Espace*.

NOTES

1. L'abjection constitue l'un des quarante mots clés en études culturelles selon Julian Wolfrey. / Abjection is of one of forty key words in cultural studies according to Julian Wolfrey. *Critical Keywords in Literary and Cultural Theory*, Houndmills/New York, Palgrave Macmillan, 2004, 295 p.
2. Sur l'œuvre de Kiki Smith et l'abjection, voir l'article de Christine Ross, « Body Noise », dans le catalogue d'exposition (13 juin-22 sept. 1996), *Kiki Smith*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1996, p. 34-40. / On Kiki Smith's work and on abjection, see Christine Ross, "Body Noise," in the exhibition catalogue (June 13-Sept. 22, 1996) *Kiki Smith*, The Montreal Museum of Fine Arts, 1996, p. 34-40.
3. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, coll. Points essais, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 12. / Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1982, p. 4.
4. *Ibid.* p. 20/p. 12-13.
5. Voir Georges Bataille, *La Part maudite, précédée de La Notion de dépense*, introduction de Jean Piel, coll. Critique, Paris, Éditions de Minuit, 1967, 280 p., et Georges Bataille, *L'érotisme*, coll. Arguments, Paris, Éditions de Minuit, 1957, 306 p. / See Georges Bataille, *The Accursed Share: An Essay on General Economy*, trans. Robert Hurley, New York, Zone Books, 1988, introduction by Jean Piel; and Georges Bataille, *Erotism: Death and Sensuality*, trans. Mary Dalwood, San Francisco, City Lights Books, 1986.
6. Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Écrits*, Paris, Éditions de Seuil, 1966, p. 93-100. / Jacques Lacan, "The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience," *Écrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan, New York, Norton, 1977, p. 1-7.
7. Cette théorie relègue le corps féminin à la qualité d'abject, une qualité que les féministes ont revendiquée afin d'ébranler les valeurs patriarcales. En s'identifiant à l'abjection, ces féministes empruntent la voie que leur propose le patriarcat et la détournent à leurs fins. Ainsi, les féministes revalorisent cette part déchue du système dominant, en font une part de leur identité et proposent l'abjection comme une voie autre visant à dérégler, voire à détruire, ce même système. / This theory relegates the female body to being abject, a quality that these feminists claimed in order to weaken patriarchal values. By identifying with abjection, they take the path that patriarchy proposes and turn it around to suit their needs. Thus, feminists reassert the value of this outcast area of the dominant system, make it part of their identity and propose abjection as another way, aiming to upset, even destroy this same system.
8. Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi: dépression et société*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998.
9. Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject: The Absent Center of Political Ontology*, Londres/London (UK), Verso, 1999.
10. *Ibid.*, p. 248.
11. Dans ce texte, je n'aborderai que deux œuvres particulièrement significatives dans l'étude de l'horreur et de l'abjection. / In this

text, I will deal with only two particularly significant works in the study of horror and abjection.

12. Martin Maloney, "The Chapman Bros. When Will I Be Famous," *Flash Art*, vol. XXIX, no 186, (janv.-fév./Jan.-Feb. 1996), p. 67.
13. Philip Shaw propose une analyse fine des *Disasters of War* de Goya ainsi que de la version des frères Chapman en lien avec les théories de Lacan et Žižek. / Philip Shaw give an insightful analysis of Goya's *Disasters of War* and the Chapman Brothers' version using the theories of Lacan and Žižek. Philip Shaw, "Abjection Sustained: Goya, the Chapman Brothers and the *Disasters of War*," *Art History*, v. 26, n° 4 (Sept. 2003), p. 479-504.
14. *Ibid.*, p. 479.
15. Jake Chapman in *ibid.*, p. 480.
16. Outre cette installation, le projet des frères Chapman comprend une série d'œuvres sur papier et une version sculpturale grande nature d'une gravure de la série de Goya (*Great Deeds Against the Dead 2*, de 1994, présentée dans la célèbre exposition *Sensation de la Royal Academy*). Contrairement à l'apparence de naïveté qu'imposait la version miniature (effet repoussoir, il va sans dire), dans *Great Deeds Against the Dead 2*, l'horreur est présentée avec une telle vulgarité et une explicité déconcertante. Bien que l'œuvre perde de la forme expressive de la manière de Goya, la scène de supplice gagne en force critique par cette matérialité imposante et par la froideur des mannequins hyperréalistes. / As well as this installation, the Chapman Brothers' project includes a series of works on paper and a life-size sculptural version of a Goya engraving, *Great Deeds Against the Dead 2*, 1994, presented in the celebrated *Sensation* exhibition at the Royal Academy. Contrary to the apparent naivety that the miniature version establishes, a foil effect certainly, in *Great Deeds Against the Dead 2*, the horror is presented with coarseness and in a disconcertingly explicit way. Although the work loses Goya's expressive form, the torture scene gains in critical strength by this imposing materiality and by the coldness of the hyperrealist mannequins.
17. Tels sont les propos sur la guerre de Bataille dans *L'érotisme*, p. 87. / Such are Bataille's remarks on war in *Erotism*, p. 78.
18. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, tome 1: *La Volonté de savoir*, coll. Tel, Paris, Éditions Gallimard, 1976, 221 p. / Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1, trans. Robert Hurley, New York, Vintage Books, 1990.
19. Cette interprétation assez évidente fut aussi soulignée par Jennifer Ramkalawon. / This quite evident interpretation is also emphasized by Jennifer Ramkalawon. "Jake and Dinos Chapman's *Disasters of War*," *Print Quarterly*, vol. XVIII, n° 1, 2001, p. 67.
20. Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, coll. Folio essais, Paris, Éditions Gallimard, 211 p. / Sigmund Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, trans. and ed. James Strachey, New York, Basic Books, [1963] 1975.
21. *Ibid.*, p. 118/p. 57.
22. Bataille, *L'érotisme*, op. cit., p. 155. / Bataille, *Erotism*, op. cit., p. 140.
23. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 19. / Kristeva, *Powers of Horror*, op. cit., p. 11.

that they are actually constantly evolving polymorphous pervers rather than the innocent beings one would like them to be.²¹ According to Freud, children, like women, have very few or no "mental dams against sexual excesses" — "shame, disgust and morality — thus enabling such a perversion. In other words, these beings are not quite subjects or objects. The lack of moral maturity imposes the ambiguous status of incomplete subject on sexually developing children, the same status of Other that marks women in psychoanalysis: the abject status. Moreover, *Fuckface Twin* disturbs the order of things according to which sexuality belongs to adult life and the private sphere, immodestly displaying their erect genitals right on their, and in your, face. By disturbing the established order, *Fuckface Twin* is doubly abject.

In representing the sexual organs on the face of these child mannequins, the Chapman Brothers do not just blur the boundary between the private and sexual maturity but also interfere with the site of subjectivity. The face, in Western culture at least, is very often the place where the individual physical identity of a person lies. This is the most outstanding part of a person's body. Moreover, one speaks of the eyes as the mirror of the soul. Likewise, in the very old philosophical schema that opposes mind and body, the face, head or brain is superior. Even if the face is an element of the flesh, it nevertheless expresses what comes from the mind. By replacing the nose with an erect penis and the mouth with an anus, *Fuckface Twin* lowers the status of the human face in order to bring back its carnal animalism, creating a being that has lost its human dignity, a resolutely abject being.

In short, whether it is the *Disasters of War* or *Fuckface Twin*, Dinos and Jake Chapman make the most of horror by testing the fluctuating taboos linked to death and sexuality. In a society that is increasingly insensitive to images of violence and sexuality, considerable effort must be made to revive the intoxication of transgression and catch a glimpse of the abject. This is why artists in general, and the Chapmans in particular, must go further and further to shock the viewer. And as Bataille maintains, "If the possibility of transgression is impossible, then profanation takes its place. Degradation, which turns eroticism into something foul and horrible, is better than the neutrality of reasonable and non-destructive sexual behaviour."²² In both *Disasters of War* and *Fuckface Twin* profanation is certainly present. On one hand, the Chapmans degrade Goya's work by giving it the mundane form of toy figurines, and conversely they violate children's toys with incredible violence. On the other hand, the duo defiles our image of child sexual innocence with the seriousness of scientific research, creating such unthinkable and perverse monsters. It is not surprising then that Martin Maloney criticises the "second-rate" aspect of the Chapmans' work, because it is through its coarseness and debasement that they arrive at the abject and assess the remaining taboos that our society still has. And if for Kristeva "the abject is edged with the sublime,"²³ then the Chapman Brothers explore the sublime but, following Bataille's expression, a sublime that is "foul and horrible..."

Translated by Janet Logan

Julie LAVIGNE is presently postdoctoral intern at the Centre de recherche en éthique de l'Université de Montréal. She recently completed a Ph.D. in art history at McGill University. Her fields of interest are contemporary art, the representation of sexuality, feminist art history and ethics. She is also in charge of the "Démarche artistique contemporaine" issue for the magazine *Les Cahiers du 27 juin*. She has published in magazines such as *Globe*, *Revue internationale d'études québécoises*, *Parachute* and *Espace*.