

Les Fermières obsédées. Ce qui excède Les Fermières obsédées. What Exceeds

Marie-Ève Charron

Number 99, Spring 2012

De quelques questions (et réponses !) sur la radicalité
A Few Questions (and Answers!) on Radicalness

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66174ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Charron, M.-È. (2012). Les Fermières obsédées. Ce qui excède / Les Fermières obsédées. What Exceeds. *Espace Sculpture*, (99), 14–17.

Les Fermières obsédées. Ce qui excède / What Exceeds

Marie-Ève CHARRON

25 mars 2011, au centre d'artistes La Centrale. Elles sont trois jeunes filles, debout sur un podium, dans un uniforme d'écolières ingénues. Muettes, elles seront transformées en un gâteau d'anniversaire peu commun par deux femmes, elles aussi en uniformes, des grandes sœurs, pourrions-nous dire. Ce sont deux Fermières obsédées des premières heures qui s'adonnent à une cuisine de leur cru en aspergeant les égéries en formation de beurre, d'huile végétale et de farine, puis en terminant avec des œufs, lancés tels des projectiles. Bientôt, l'odeur de gâteaux industriels réchauffés aux micro-ondes emplira la pièce, gâteaux qui iront retrouver le trio alors en proie à des gestes lascifs.

Ce curieux rituel venait non seulement souligner la longévité du collectif, qui lançait à cette occasion un ouvrage monographique sur un travail en cours depuis dix ans, mais aussi appuyer le rôle grandissant joué dans cet art par les stratégies d'enrôlement et de transmission. Elles font des petites, les Fermières. Elles entraînent dans leurs jeux pas méchants et plutôt obscènes des hordes de jeunes filles ainsi tirées de leur innocence. Par ce travail d'exhibition de la répétition des modèles implicites à l'organisation sociale et à la confirmation des identités de genre, les Fermières obsédées dérangent.

...

Comment en vient-on à souhaiter la radicalité? Pourquoi serait-elle devenue une nécessité? C'est d'abord ces questions que le thème du présent dossier suscite à mon esprit. Il me semble d'abord que la notion de radicalité appelle des formes (de pensées, d'attitudes) extrêmes ou rigides qui, dans le domaine du social, de l'économie, du et de la politique, sont toutes à craindre. C'est bien davantage d'une radicalité, disons artistique, qui est espérée ici dans la mesure où ce serait elle, précisément, qui aurait encore une portée critique dans la société, comme j'entends le voir brièvement avec le travail des Fermières obsédées. La radicalité artistique agirait ainsi comme un solvant capable de dissoudre l'incapacité de l'humain à discerner sa bêtise et ses tares, y compris les dérives du radicalisme.

Faire appel à la radicalité, c'est, semble-t-il, renouer en même temps avec le caractère subversif de l'art et, par conséquent, avec sa volonté d'émanciper la société, mission qui remonte au Romantisme et qui a connu son apogée avec les avant-gardes historiques. Le potentiel subversif de l'art s'affirmait au moyen des diverses modalités de transgressions (des normes artistiques, des conventions sociales, du champ de l'art) qui, cependant, ne semblent désormais plus opérantes, ce potentiel ayant en quelque sorte été transgressé. Surtout, comme l'écrivait le philosophe Rainer Rochlitz, nos sociétés libérales-démocrates encouragent désormais la subversion artistique par des politiques culturelles dont les musées d'État, agents de cautionnement par excellence, sont les plus grands complices. La marge dans laquelle se situaient les artistes subversifs a, par la même occasion, été déplacée vers le centre, vers la norme, faisant de la transgression un réquisit de l'artiste type. Il n'est pas rare en effet aujourd'hui que des institutions invitent des artistes à faire d'elles l'objet de leur critique. Les Tino Seghal et Maurizio Cattelan sont bel et bien célébrés par les plus grandes messes du monde artistique dont, à l'évidence, ils composent le cénacle d'élus exclusifs. Il ne viendrait d'ailleurs à l'esprit de personne de censurer leurs œuvres.

March 25, 2011, at the artist-run centre La Centrale three young girls wearing disingenuous schoolgirl uniforms stand on a podium. Silent, they are about to be transformed into an unusual birthday cake by two women, who are also wearing uniforms; big sisters, one could say. These two initial members of the Fermières obsédées are about to indulge in a cuisine of their own invention. They begin by splashing the muses in training with butter, vegetable oil and flour, and end by pounding them with eggs, which are fired like bullets. Soon the scent of microwave-reheated industrial cakes fills the room, cakes that are intended for the trio, who are by then in the throes of a lascivious frenzy.

This curious ritual served not only to highlight the longevity of the group, who were launching a monograph dedicated to ten years of activity, but also to emphasize the increasing role that recruitment and transmission strategies play in this art. They have spawned a new generation, these Fermières. Hordes of young girls are enticed into their harmless and rather obscene games, and thus lose their innocence. By exhibiting and reiterating models implicit in social organization and confirming gender identities, the Fermières obsédées' work disturbs.

...

What makes one desire radicalness? Why has it become a necessity? These are the initial questions that spring to mind when reflecting on the current issue's theme. First off, it seems to me that the notion of radicalness suggests extreme or rigid forms (of thought, attitudes), which are all to be feared in the social, economic or political domain. It is much more of an artistic radicalness that is hoped for here, and it is precisely in this form that it may still have a critical impact on society. I intend to briefly show this with the work of the Fermières obsédées. In this perspective, artistic radicalness can be considered as a solvent, which can cut through our human incapacity to recognize our stupidity and flaws, including those of radicalism's excesses.

Calling on radicalness is, so it seems, also a means to reaffirm the subversive dimension of art, and consequently its goal to emancipate society, a mission that has its roots in Romanticism and reached its pinnacle with the historical avant-garde. The subversive potential of art is manifest through various forms of transgression (of artistic norms, social conventions, or the art domain) that, however, no longer appear to be operative today, this potential having been transgressed in some way. Particularly since, as the philosopher Rainer Rochlitz pointed out, our liberal democratic societies now encourage artistic subversion through cultural policies in which state museums—endorsement agents par excellence—are the chief accomplices. At the same time, the margin in which subversive artists were situated has moved towards the centre and the norm, thus making transgression into a requirement for all artists. In fact, it is not unusual nowadays for a host institution to ask invited artists to make this same institution the target of their critique. Tino Seghal and Maurizio Cattelan are indeed celebrated by the upper echelons of the art world, where they are evidently among the inner sanctum's chosen few. Moreover, nobody would ever think of censoring their works.

In the Québécois context this reality is even more pressing, because the production and dissemination of culture are primarily subsidized (even

→
LES FERMIERES
OBSÉDÉES,
*La recette/How to make
a F.O.*, 25 mars 2011/
March 25, 2011, La
Centrale, Montréal.
Photo: Guy L'HEUREUX.





LES FERMIERES
OBSÉDÉES, *Le pacte*,
juin 2011/ June 2011,
Galerie Séquence,
Chicoutimi. Photo:
Galerie Séquence.

Cet état de fait se pose d'autant plus dans le contexte québécois que la production et la diffusion de la culture sont principalement subventionnées (bien qu'il en soit moins sûr pour le futur). L'autonomie de l'art, face au marché notamment, se voit ainsi en partie préservée, ce qui stimule ouvertement l'expérimentation et la prise de risques. Cette permissivité a peut-être fini par adoucir la part transgressive des pratiques artistiques, leur existence étant rendue possible grâce à une liberté gagnée d'avance qui finit, paradoxalement, par leur enlever une certaine portée effective sur le social, le réel. Après tout, même si ces pratiques multiplient les recours, parfois extrêmes, à des moyens extra-disciplinaires, voire extra-artistiques (interventions urbaines, art relationnel), elles ne sont ultimement, ou simplement, que de l'art.

Précisons que ces formes d'art ont lieu surtout dans les centres d'artistes autogérés qui, s'ils ne sont pas des musées, n'en sont pas moins des institutions. Les musées d'art québécois semblent en général plus rétifs à intégrer en leur sein des œuvres contestataires, expliquant ainsi l'existence d'une radicalité artistique en dehors de leur murs. Il reste qu'évaluer aujourd'hui les œuvres contemporaines dites radicales, parce que transgressives, en fonction de leur capacité émancipatrice, conduit sûrement à une impasse. Il faut d'abord cultiver pour elles des exigences esthétiques capables de susciter une argumentation rigoureuse aussi critique que la critique qu'elles prétendent produire de la société. «[C]omme l'art en général, pensait Rochlitz, l'art engagé doit se justifier devant les critères esthétiques, indépendant de sa seule efficacité politique». C'est, en effet, dans le giron de l'art que l'art, même avec toutes les contradictions que cela comporte, s'assure une forme d'indépendance face au spectacle, à la marchandise et au divertissement qui accaparent toutes les sphères d'activités de nos vies.

Le travail en performance des Fermières obsédées est emblématique d'une résistance artistique, dont la critique repose sur une forme d'autonomie aménagée *a priori* grâce à un contexte culturel permissif. Il constitue un rare exemple d'art qui élabore un commentaire identitaire et social corrosif avec des moyens tirant aussi leur signification de la tradition artistique. Les Fermières œuvrent depuis dix ans dans cet échec complexe entre le social, le politique et l'artistique. Elles inscrivent d'abord leur collectif artistique à la suite d'un regroupement social de femmes, qui est celui des Cercles des fermières du Québec. Si elles disent rendre hommage à cette association, en revanche, elles détournent leur mission initiale qui consistait à transmettre de mère en fille les bonnes manières et les savoir-faire d'une femme au foyer. Les Fermières s'appli-

though this may not be so certain in the future). This safeguards the autonomy of art, particularly vis-à-vis the market, and thus openly encourages experimentation and risk taking. This permissiveness may have mitigated the transgressive aspect of art practices, since their existence is made possible by a guaranteed freedom that may, paradoxically, have somewhat lessened their actual impact on social issues and reality. After all, even if these practices increasingly resort to extra-disciplinary, or even extra-artistic (urban interventions, relational art) means — sometimes extreme — they are ultimately, or simply, only art.

One must specify that that these forms of art occur mainly in artist-run centres that, though not museums, are nevertheless institutions. Generally Québécois art museums seem to be quite reluctant when it comes to including oppositional works; a fact that may explain a certain artistic radicalness outside of their walls. Nowadays, to evaluate so called radical, i.e. transgressive, contemporary works on the basis of their emancipatory capacity, however, can only lead to an impasse. One must first develop aesthetic criteria from which to produce a rigorous argumentation that is as critical as the critique these works claim to make of society. "Like art in general," Rochlitz writes, "politically engaged art has to be justified in terms of aesthetic criteria quite independent of its political effectiveness." Actually, it is in the bosom of art that art, despite all the contradictions this entails, can ensure a form of independence from the spectacle, commodity and entertainment spheres that saturate every aspect of our lives.

The Fermières obsédées' performance work is emblematic of an artistic resistance, which proposes a critique based on an *a priori* autonomy made possible by a permissive cultural context. It is a rare example of an art that develops a cutting commentary about identity and social issues, using means that also derive their significance from artistic tradition. For ten years, the Fermières have been working in this complex web of intertwining social, political and artistic spheres. Their artist collective was initially formed along the lines of a women's social organization known as the Cercles des fermières du Québec. Although they claim to pay tribute to this association, they also divert its primary mission of passing down a farmer's wife's good manners and know-how from mother to daughter. Instead, the Fermières do quite the opposite: they carry out numerous actions that repeatedly debase their initial image of a rather conventional femininity comprised of short skirts, high heels and lipstick. Disturbers of good taste and political correctness, they sully, stain, howl and shove their smeared faces on the ground or in the rears of their companions.

The Fermières carry out their performances by choreographing a

quent plutôt au contraire ; elles multiplient les actions polissonnes et avilissent à répétition leur image qu'elles affirmaient au départ dans une féminité bien conforme avec leur jupe au-dessus des genoux, leurs talons hauts et leur rouge à lèvres. Agentes de perturbation du bon goût et de la rectitude politique, elles salissent, maculent, braillent et foutent leur visage barbouillé par terre ou dans le derrière de leurs congénères.

Lorsqu'elles exécutent leurs performances, les Fermières chorégraphient les rapports de la femme à son image, par exemple en décalquant leur présence dans l'espace par le tracé de leur silhouette, en accentuant des marqueurs de féminité comme le maquillage ou en faisant des mimiques pour attirer l'attention. Elles en arrivent, par l'exagération, à mettre en scène la performativité du genre, excluant toute conception essentialiste de l'identité de la femme qu'elles traitent au demeurant dans une dynamique à plusieurs, sous la forme d'actions synchronisées et désorganisées qui témoignent du rapport constant de soi à l'autre. Ce travail sur le corps et sur l'image de la femme, que l'on sait avoir été un champ de prédilection pour les féministes et les artistes femmes en général dans les années 1970—un art radical—, en est un qui réitère et déplace, donc subvertit, les représentations canoniques en art. Au nombre de trois dans plusieurs de leurs performances, les Fermières ont parodié l'archétype des «trois Grâces» pour en faire de viles figures se trémoussant le cul et se vautrant dans des liquides pour s'en souiller, rompant ainsi avec l'érotisme idéalisant de cette figure hypocrite. Recréant des situations d'exhibition d'elles-mêmes, perchées sur des podiums ou paradant dans l'espace public, elles cherchent le regard d'autrui, mais occupent aussi clairement la position de sujet actif de leur art, et peut-être même de sujet politique.

L'artiste-sujet, les Fermières l'ont évoqué en revisitant avec irrévérence l'image sacrée de «l'artiste dans son œuvre» à laquelle l'*Action Painting* a fourni sa figure la plus célèbre en la personne de Jackson Pollock. Avec leur tignasse en bataille ou munies d'une vadrouille, des attributs de femme, elles ont éclaboussé et répandu des fluides colorés évoquant une peinture destituée, littéralement sale et idéologique impure à la chose artistique. Ces actions, et d'autres encore, provoquent un relâchement libérateur vécu par contagion par les spectateurs pour qui cette expérience jubilatoire autorise des désordres de tout acabit (désinhibitions personnelles, perturbation de l'ordre public, etc.). La radicalité du travail des Fermières tient donc pour beaucoup dans la démesure et le débordement qui se vérifient dans la quantité des matières employées et dans les gestes accomplis (stratégies du grotesque et de la mascarade) qui n'ont de sens que dans leur manière d'excéder, donc de révéler sans s'y soumettre, la normativité et ses limites. C'est dans cette perspective de l'excès, et non de l'extrême, que le travail des Fermières obsédées affirme aujourd'hui une radicalité toute nécessaire. ←

Marie-Ève CHARRON est critique d'art au quotidien montréalais *Le Devoir* et enseigne l'histoire de l'art à l'UQAM ainsi qu'au niveau collégial. Membre du comité de rédaction de la revue *Esse, arts + opinions*, elle collabore aussi à différentes publications spécialisées et agit à titre de commissaire indépendante (*Au travail*, exposition collective présentée au Musée régional de Rimouski, 2010).



LES FERMIERES
OBSÉDÉES, *Le pacte*,
juin 2011/ June 2011,
Galerie Séquence,
Chicoutimi. Photo:
Galerie Séquence.

woman's relationship to her image: for instance, they inscribe their presence in a space by tracing their silhouette, by accentuating signs of femininity such as make-up or by gesturing to attract attention. Through exaggeration they succeed in staging the performativity of gender in a way that excludes any essentialist conception of a woman's identity; an identity that they treat in a group dynamics of synchronized and disorganized actions that bear witness to the constant relationship of the self to the other. This work on a woman's body and image, which as we know was a favourite arena for feminists and women artists in the 1970s—a radical art—is one that reiterates and displaces, hence subverts, canonical representations in art. Numbering three in many of their performances, the Fermières have parodied the archetype of the “three graces” by turning them into vile figures who wiggle their asses, wallow and sully themselves in liquids, and hence break with the idealizing eroticism of this hypocritical emblem.

In recreating exhibition situations on their own, either perched on podiums or parading in public places, they seek to attract the gaze of the other, but they also clearly occupy the position of the active subject in their art, and, perhaps, even that of a political subject.

The Fermières evoked the artist-subject in their irreverent revisiting of the sacred image of the “artist in his work,” in which they mimic action painting's Jackson Pollock, its most famous figure. With their shock of unruly hair and equipped with a mop—both feminine attributes—they splashed and spread coloured fluids producing a reject painting that is literally dirty and ideologically impure in art matters. These actions, and many others, bring about a liberating release that infectiously spreads to viewers, for whom this exhilarating experience sanctions all kinds of disorders (loss of inhibitions, disturbing the peace, etc.). The radicalness of the Fermières' work is largely rooted in the excessiveness and outrageousness that is visible in the quantity of materials used and gestures carried out (strategies of the grotesque and of masquerade), which only derive their meaning from the manner in which they exceed the norm, hence the way in which they reveal normativity and its limits without ever being subjected to it. It is in this perspective of excess, and not of the extreme, that the Fermières obsédées' work currently upholds an altogether necessary radicalness.

Translated by Bernard SCHÜTZ

Marie-Ève CHARRON is an art critic with the Montréal daily *Le Devoir*. She teaches art history at UQAM and at the college level. She sits on the editorial board of the magazine *Esse, arts + opinions*, and contributes to various specialized publications. She also works as an independent curator (*Au Travail*, a group exhibition presented at Musée régional de Rimouski, 2010).