

A Laying On of Hands: Four Artists

Une imposition de mains : quatre artistes

Stephen Horne

Number 113, Spring–Summer 2016

Fétiches
Fetishes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/81849ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Horne, S. (2016). A Laying On of Hands: Four Artists / Une imposition de mains : quatre artistes. *Espace*, (113), 28–35.



A Laying On of Hands: Four Artists

Stephen Horne

In the field of art theory and practice, those seeking critical traction in the modern era embraced technological rationality as a resource and perspective, mistakenly shunning enigmatic, paradoxical and ritual forms of communication as mere “magical thinking.” Technological rationality favours calculation and predictability and has increasingly replaced both scientific and aesthetic thought in the modern era.

Une imposition de mains : quatre artistes

Dans le champ de la théorie et de la pratique des arts à l'ère moderne, toute personne en quête d'attention critique emploie la rationalité technologique comme ressource et comme point de vue, écartant à tort toutes les formes de communication énigmatiques, paradoxales et rituelles sous prétexte qu'il s'agit là d'une « pensée magique ». Favorisant le calcul et la prévisibilité, la rationalité technologique en est venue à remplacer la pensée à la fois scientifique et esthétique à notre époque.



Vida Simon, *Badstrasse Ausstellung*, 2014.
Installation (detail), variable dimensions/
Installation (détail), dimensions variables.
Photo: Vida Simon.

The term “fetish” in our most general understanding belongs to the notion of “magical thinking,” that is, mistaking an abstract process for a substantial thing. Hence the antithetical relationship with its other, the work of modern critical analysis seeking to discern illusion and delusion from actuality and the real. In other words, the problem may be in our separation and opposition of “abstract process” and “substantial thing,” an understanding that assigns permanence to “the thing,” and ephemerality to “abstract process.” Clearly what we call “Western thought” has preferred a fixed permanence to unstable flux and so such notions as animism, aura and the fetish have been consigned to the bin, along with art. We need to bear in mind that the terminology of “fetish” has its roots in the notion of “making” and that making and time are intertwined in the doing of art.

It is a simple matter to identify a current within the art of recent decades, which participates in experiences of enchantment, or re-enchantment. An important aspect of this is to note that much of this work has emerged through the practice of artists who are

women and/or feminists, such as Louise Bourgeois, Annette Messager or Rosemary Trockel. In this trajectory, one which has favoured the incorporation of domestic materials and processes, especially that of repetition, we encounter a vast shift in our relationship with the place of “magical thinking” as an acceptable theme in art.

By way of example, three of the four artists presented here have frequently privileged the book form as a spatial experience while the fourth has pursued the materials of fashion and the context of mass produced clothing. All four individually propose the history of handwork including auratic tactility, animism, the monstrous and the fetish as processes by which to discover alternatives to modern critical thinking, working from within a space of the so-called

De manière très générale, le mot « fétiche » relève de la notion de « pensée magique » qui consiste à confondre un processus abstrait avec une chose substantielle, d'où sa relation antithétique avec son autre, soit le travail de l'analyse critique moderne qui cherche à distinguer l'illusion et le délire de la réalité et du réel. Autrement dit, le problème réside peut-être dans notre séparation et notre opposition du « processus abstrait » et de la « chose substantielle », compréhension qui assigne une permanence à « la chose » et une qualité éphémère au « processus abstrait ». De toute évidence, ce que nous appelons la « pensée occidentale » est orientée vers une permanence fixe plutôt qu'un flux instable et, ainsi, des idées comme l'animisme, l'aura et le fétiche ont été jetées à la poubelle, tout comme l'art. N'oublions pas que la terminologie de « fétiche » a ses racines dans la notion de « fabrication », et que la fabrication et le temps s'entremêlent dans la création d'une œuvre d'art.

Il est simple d'identifier un courant dans l'art des récentes décennies s'étant prêté à des expériences d'enchantement ou de ré-enchantement. Il est important de noter qu'une bonne part de ces œuvres a émergé de la pratique d'artistes qui sont des femmes et, selon le *desideratum*, des féministes, comme Louise Bourgeois, Annette Messager et Rosemarie Trockel. Dans cette démarche, qui privilégie l'incorporation de matériaux et de processus domestiques, surtout la répétition, on se trouve devant un glissement important dans notre relation avec le lieu de la « pensée magique » en tant que thème acceptable en art.

Par exemple, trois des quatre artistes qui seront présentées ici ont fréquemment privilégié le livre comme expérience spatiale, alors que la quatrième s'est intéressée aux matériaux liés à la mode et au contexte de la production de vêtements en série. Chacune des quatre propose une histoire du travail à la main qui inclut la tactilité de l'aura, l'animisme, la monstruosité et le fétiche, lesquels peuvent servir de processus permettant de découvrir des alternatives à la pensée critique moderne, et qui opèrent à partir d'une soi-disant irrationalité qui devrait plus justement être considérée comme une « rationalité élargie ». Cet espace comprend des concepts et des pratiques comme le fétichisme, autrefois écarté parce que considéré comme une branche du primitivisme et de la « pensée magique ». Dans le contexte établi par ces pratiques artistiques, le musée est une référence importante et il est compris comme étant déjà un espace de rituel, ce qui ébranle sa prétention d'être un système d'interprétation rationnel basé sur la causalité.

Mindy Yan Miller fouille, depuis plusieurs décennies, le thème de la production en série dans l'industrie de la mode et du vêtement ainsi que celui des déchets générés par le capitalisme. Après avoir vécu pendant des années à Montréal, elle s'est installée dans les Prairies canadiennes où, en étant exposée de manière même indirecte à l'agriculture industrielle, elle en est venue à se préoccuper des enjeux éthiques de l'élevage et de ses produits. Constatant de près les liens entre les fermes industrielles et les lieux où les articles en cuir comme les ceintures, les sacs à main et les souliers sont fabriqués pour le marché de la mode, elle a commencé à s'identifier avec le fétiche dans sa pratique, et ce, en adoptant certaines matières (cuir et poils d'animaux) et techniques (sciage et dérayage). Profondément ancrée dans la morbidité de l'objet, dans le contexte de la production en série,

la suite de Miller intitulée *Hides* [Peaux] renvoie à la célèbre comparaison déjà faite entre la réification des vies humaines et l'agriculture automatisée en lien avec l'Holocauste.

Le plus important, c'est l'attention accordée à la réalisation des *Hides*. Ces œuvres ont d'abord été de véritables peaux animales, des bovins écorchés, destinées à devenir des biens de consommation. Dans le cas de certaines *Hides*, Miller est intervenue avec un motif de cercles uniformes obtenus en rasant le poil pour créer des cercles à intervalles réguliers. Chaque cercle a un diamètre faisant environ la largeur d'une main et cette peau, accrochée au mur, mesure approximativement deux mètres de haut, soit un peu plus qu'un corps humain. Chaque peau est finie comme si elle sortait d'une tannerie où elle aurait été transformée en un vêtement ou un article de mode. Ces *Hides* sont relativement molles et lorsqu'elles sont suspendues au mur, elles tombent en formant un drapé. Certaines ont une forme animale vaguement iconique, mais c'est surtout le poil, son poids apparent, son odeur, sa souplesse et sa force qui évoquent sa source « autre » et « animale ». Bizarrement, la forme irrégulière de la peau au mur suggère celle d'une carte géographique où les motifs mêmes des cercles schématiques et réguliers sous-entendent l'agrandissement de quelque chose qu'on pourrait trouver à un niveau moléculaire. Ce déplacement d'échelle est désorientant et accentue probablement le choc ressenti devant ces œuvres. Si plusieurs des *Hides* conservent la « forme animale » irrégulière de la tannerie, l'artiste en a taillé quelques-unes pour former un grand cercle régulier. Certaines d'entre elles sont également différentes en ce que leur motif a été ajouté plutôt qu'enlevé, c'est-à-dire que des pièces rondes de cuir poilu ont été superposées à la peau de base ; dans un autre traitement, des trous réels ont été découpés dans le cuir à travers lesquels on peut apercevoir le mur.

D'autres encore ont été radicalement modifiées, sciées presque de haut en bas avec des coupes parallèles rapprochées. Ce sciage donne l'impression d'une violence concentrée et exprimée de manière experte. Ces peaux ne sont pas étalées, mais tombent, serrées les unes contre les autres, à partir d'un seul point de suspension au mur. Toutes les *Hides* présentent toutefois un travail manuel impeccable d'où se dégage le sentiment très fort, mais ambigu, d'une intimité tourmentée.

L'artiste montréalaise Vida Simon a approfondi sa pratique en installation et en performance en puisant dans le répertoire du fétichisme, dont la collection, de l'encadrement, de la dissimulation et, surtout, du livre. La collection sous-entend des processus de collecte et de conservation, d'organisation, voire de classification. Imitant ces gestes muséologiques, Simon tente de substituer la mémoire et la réminiscence à la temporalité linéaire maintenue par le rituel muséal. Les matériaux choisis sont en continuité avec l'organicité de l'*Arte povera*. Il s'agit de matériaux déchus et abandonnés : les restes de la société de consommation. Avec des matériaux comme les cheveux, le savon, la ficelle, le papier et les bouts de tissu, elle cherche des façons de faire sienne l'évanescence qui est la face cachée du monde matériel. Ce sont des matériaux en mouvement, ouverts et libérés de la cristallisation qui est la forme du bien de consommation, cet autre fétiche. L'instabilité est l'antidote aux pratiques institutionnelles de collection et elle suit l'intrusion de la raison par son autre, ces éléments vivants qui entraînent le mouvement et le changement, qui ouvrent sur de nouvelles possibilités sémantiques.



Lani Maestro, *Taema* (detail), 2000.
Wood, glass, paper/Bois, vitre, papier,
122 x 46 x 46 cm. Photo: Paul Litherland.

irrational, which more accurately should be considered an “expanded rationality.” This space includes concepts and practices such as fetishism, in former times dismissed as a branch of both primitivism and “magical thinking.” In the context established by such artistic practices, the museum is an important reference and is understood as already a space of ritual, thus undermining its claim to be a rational, that is, a linear cause and effect based interpretive system.

Mindy Yan Miller has for several decades been preoccupied with the theme of mass production in the fashion and clothing industry and with capitalism’s production of waste. After years of living in Montreal, she displaced herself to the prairie region of Canada where, on becoming exposed albeit indirectly to corporate agriculture, she became concerned with the ethical issues of animal husbandry and its products. Seeing first hand the links from the industrial farm to the sites where leather goods such as belts, handbags and shoes are produced for the consumer fashion world, her art practice began to identify with the fetish through her adoption of materials (leather and animal hair) and techniques (slicing and shaving). Deeply embedded in the morbidity of the object under conditions of mass reproduction, Miller’s series of *Hides* alludes to the notorious comparison once made between the objectification of human lives and automated agriculture in reference to the Holocaust.

Most important is the attentiveness with which *The Hides* have been worked. They began as actual animal hides, skins flayed from cattle, and destined to become consumer products. In some *Hides*, Miller has intervened with a motif of uniform circles formed by shaving the hair and leaving a pattern of regularly placed circles. Each circle is about a hand width in diameter and this hide, hung on a wall, is about two meters in stature, a bit more than human body height. Each *Hide* is finished as if taken from a tannery where it would have been made into clothing or fashion items. The *Hides* are relatively soft and when pinned to the wall, they drape a little. Some have a vaguely iconic animal

shape but it is the hair, its apparent weight, its smell, its suppleness and its strength that identify its source as “other” and “animal.” Strangely, the irregular shape of the hide hanging on the wall suggests the form of a map on which the very schematic and regular pattern of circles implies an enlargement of what we might see at a molecular level. This shifting of scale is disorienting and perhaps heightens the shock of the pieces. While several of the *Hides* maintain the irregular “animal form” from the tannery, the artist has trimmed some into a single large and regular circle. Some of these again differ by having had their pattern added rather than removed, that is, circular pieces of hairy hide have been superimposed on top of the background hide, while in another treatment, actual holes have been cut through the hide to expose the wall to view.

Still others have been radically modified, sliced nearly from top to bottom with parallel cuts placed close together. The slicing has the feel of expertly focused violence. These hides are not spread out but drape tightly from a single point of suspension on the wall. All the *Hides*, however, present the same impression of immaculate handwork that maintains a very strong yet ambiguous sense of anxious intimacy.

Montreal artist Vida Simon has evolved her installation and performance work through practices belonging to the repertoire of fetishism, including collecting, framing, hiding, and especially the book form. Collecting implies processes of gathering and holding, organizing and perhaps even classifying. Mimicking these museological actions, Simon attempts to substitute memory and recollection for the linear temporality maintained by the museum ritual. Her preferred materials are those continuous with the organicity of Arte Povera. This is degraded and lost matter; the detritus of consumerism. By way of materials like hair, soap, string, paper and scraps of fabric, she seeks out ways to embrace the evanescence that is the suppressed underside of the material world. These are materials in motion, open and freed from the crystallization that is the commodity form, that other fetish. Instability is the antidote to institutional practices of collection and follows the intrusion of reason by its other, those living elements that bring movement and change, opening new possibilities of signification. Such movement occurs where multiplicity displaces a stable or fixed subject/object relation, which is ultimately a question of the form of relationship one has with one’s self across differences in time. Loss in this sense will be more optimistically viewed as the source of our multiplicity.

As a technique of the collection, framing accentuates by obstructing the tactile quality, the desire to explore and to clarify by touching and most explicitly, the desire to possess. Collecting and organizing is of course a line of defense that responds to the fear of loss, an attempt to install stability and permanence in the face of death, the ultimate dispersal.

The vitrine, a familiar museum display and preservation technique, is presented by Lani Maestro in her work titled *Taema*, a word in Polynesian mythology referring to women’s tattooing. The object of her vitrine display is that other favoured instrument of Western enlightenment, the book. Within transparency and enclosure, simultaneously displayed and withheld in a dimly lit room this



Mirjam Elburn, *Envelope*, 2013. Paper envelope (found), cord, human hair felted, in vitrine/Enveloppe papier (trouvée), corde, cheveux humain, en vitrine : 25 X 33 X 8 cm. Photo: Pascal Kiefer.

Ce mouvement se produit quand la multiplicité déplace une relation sujet-objet stable ou figée, ce qui relève finalement du type de relation qu'on a avec soi-même au fil des différences dans le temps. En ce sens, la perte sera perçue de manière plus optimiste comme étant la source de notre multiplicité.

Comme technique de collection, l'encadrement sert à accentuer en faisant obstruction à la tactilité, à l'élan d'explorer et de comprendre par le toucher, et surtout au désir de posséder. Collectionner et organiser est, bien sûr, une ligne de défense qui réagit à la peur de la perte, une tentative d'instaurer une stabilité et une permanence face à la mort, soit l'ultime dispersion.

La vitrine, une technique de présentation et de conservation muséales connue, est utilisée par Lani Maestro dans son œuvre intitulée *Taema*, mot tiré de la mythologie polynésienne qui renvoie au tatouage chez les femmes. L'objet de sa présentation en vitrine est cet autre instrument de prédilection des Lumières : le livre. Dans

sa transparence et son enclos, à la fois exhibé et contenu dans une salle faiblement éclairée, cet espace de type muséal est chargé d'une tension entre distance et intimité. Le bois foncé et la construction en verre de la vitrine contrastent grandement avec leur contenu, un livre d'un blanc virginal de construction traditionnelle composé d'environ trois cents pages, plus ou moins ouvert au milieu, déployé en toute vulnérabilité. De plus près, on peut voir que les pages du livre sont vides ou blanches, mais aussi qu'il y a une perturbation : un trou apparaît dans les pages à la fois de gauche et de droite, près du centre de chacune d'elles. Le trou perce le livre et disparaît dans ses profondeurs, traversant implicitement son épaisseur de bout en bout. En examinant le trou, il devient évident qu'il a été obtenu une page à la fois, l'irrégularité qui en résulte rappelant un terrier ou une trace d'insecte, voire un processus de tatouage qui serait en fait une soustraction plutôt qu'une marque. En un certain sens, cette manière de faire suggère une déconstruction, un retrait, un toucher qui trace un oubli, un lâcher-prise donnant sur le vide. Ce processus de relâchement adopte et renverse à la fois la logique du fétiche, qui repose sur un « accrochement » ou une fixation, une suspension dans le cours du temps. Ici, dans ce livre, la préciosité de la vitrine et la destruction s'entremêlent dans un questionnement du fétiche du tatouage et de sa prétention à la permanence.

museum-like space is a place charged by a tension between distance and intimacy. The dark wood and glass construction of the vitrine contrasts strongly with its content, a pure white book of traditional construction and about three hundred pages opened more or less in the middle, spread apart in all vulnerability. Moving closer we can see the book's pages are empty or blank, although there is a disturbance; a hole appears in both the left and right side pages of the book near the centre of each page. The hole tunnels through the book and disappears into its depths, implicitly running throughout the book's thickness from beginning to end. On looking closely at the hole, it becomes evident that it has been torn page by page, the resulting irregularity leaving a hole resembling a burrow or an insect's trace, or perhaps a tattoo-like process that is actually a removal rather than a marking. In a sense this process of making suggests an unmaking, a removal, a touch that traces a forgetting, a letting go into emptiness. Such a process of releasement simultaneously adopts and reverses the logic of the fetish, which rests in a "holding-to" or fixation, a suspension of time's flow. Here in this book, vitrine preciousness and destruction intertwine in a questioning of the tattoo fetish and its claim to permanence.

As is the case with Vida Simon's art practice, Cologne based artist Mirjam Elburn juxtaposes an erosion of materiality against the claim to the object's permanence and proposes conceiving of materiality as process. That is, open to decay or dispersal in time and space. Like in the art practices of Simon and Maestro, the book or remnants of books make frequent appearances. In Elburn's case, books are frequently seen invaded by almost violent intrusions of human hair inserted with the technique of felting needles.

Elburn interlaces hair and crumbling printed paper. In her books, hair, separated from its living environment becomes corpse-like, uncanny, becomes matter as such. Removed from its human source and its expressive role, it becomes animal, emphasizing the monstrosity of our embodiment. Without doubt the hair in Elburn's collages is from human heads, severed from its roots. Perhaps also cut off in the sense that it is now displaced into the environment of art and the museum. We could describe such a condition as one of the fetish, provoking feelings of disgust by way of its identity as a kind of residue that is "dirty," a perception enhanced by its intimacy gone astray. This suggests a ritual dimension, perhaps of the sort in which everyday things become strange and dissonant, their history lost to "magical" powers.

Elburn's assemblage of ordinary materials with their histories in the street or derelict buildings embraces accidental discoveries of chance materials. The sense of this process is heightened by the degree of meditative attention she gives to a formally precise composition layered with decaying materials. The result is a material

process that includes a letting go of the will to dominate materials. In this tactful quality there is also the notion of tactility, and ultimately, touch, the passage to memory in these works. The procedures of touch relate to the preciousness of fine textile work but also invoke the rewriting of Surrealism by artists such as Eva Hesse or Mona Hatoum. In the gestures of touch seen here, there is that sort of gentle care often found in made things located in the realm of the beautiful but they also include the repeated piercing of materials with a sharp implement, probably felting needles and so I would describe Elburn's process as one of pains-taking labour. But, the reparative gesture of stitching also carries the work back to the sensuous thinking identified with the hand and handwork.

Handwork has been identified traditionally with women and the domestic environment, keeping the hearth and all the labour of nurturing. The making of frames, cabinets and technics in general has customarily been the territory of men, the work of thinking. The hand of the human being has become strangely ambiguous in these assemblage works, even monstrous. On one side, we find the caress of repetition and the hand-work of the domestic place, while on the other, there is the more "dangerous" gesture, that of the work's exhibition in frames, boxes, art museums and books. Presented formally like this, these sensuous, tactile things incite a museological style of engagement with the psychology of collection and display. Frames and vitrines are the furniture of collecting and storing, of displaying while holding back, and finally even for classifying and ordering. Elburn, Maestro and Simon have placed distinctly anthropological "curiosities" for demonstration in such frames. In a museum, vitrines function to regulate the movements of time; they hold back the future, which is origin, disappearance, forgetting and mortality. In such a box, under glass, on a shelf, or stored in a closet, an artifact no longer sinks away but is suspended in a zero time, time of the fetish.

Considering a work of art by any of these artists may well lead us to identify expressions of "belief." In other words, magical or religious thinking recognizes that the apparent dominance of the human, our sense that we control the universe, is a dangerous misconception. In magical thinking the intertwining of fact and fiction, illusion and the real, are realized. In this sense there is a re-integration that takes place between the ethical and the aesthetical realms. However on the grounds of the abstraction and ambiguity established in our encounter with art, expressions of animism, the fetish or aura may also be understood to be rhetorical artifices in the service of a larger and radically open-ended intention. Somewhere in the history of the fetish there is, alongside its relationship with "making," also the connection with "artifice." We give our attention to art and aesthetic experience as part of understanding that larger and more enigmatic intention.

Stephen Horne is an art writer and independent curator. He lives in France and Montreal. His reviews and essays are published internationally in art periodicals, anthologies and museum catalogues. As a professor at NSCAD and Concordia Universities Horne taught media arts and theory/criticism. Vol. II of his book *Abandon Building, Selected Writings* will be published in the near future.

Comme c'est le cas dans la pratique artistique de Vida Simon, l'artiste Mirjam Elburn, établie à Cologne, juxtapose une érosion de la matérialité et une revendication de la permanence de l'objet, et propose une conception de la matérialité en tant que processus, c'est-à-dire sujette à la putréfaction ou à la dispersion dans l'espace-temps. Comme dans les pratiques de Simon et de Maestro, le livre ou les restes de livre font de fréquentes apparitions. Dans le cas d'Elburn, on voit souvent ses livres envahis presque violemment par des cheveux humains insérés en ayant recours à des aiguilles de feutrage.

Elburn entrelace cheveux et papier imprimé froissé. Dans ses livres, les cheveux, divorcés de leur appartenance humaine, prennent une allure cadavérique, étrange, et ils deviennent une matière en soi. Détachés de leur source humaine et de leur rôle expressif, ils prennent une allure animale, mettant en relief la monstruosité de notre corporalité. Sans aucun doute, les cheveux, dans les collages d'Elburn, proviennent de têtes humaines: ils ont été séparés de leurs racines. Séparés aussi, peut-être, dans le sens qu'ils sont maintenant déplacés dans un environnement artistique et dans un musée. On pourrait dire d'une pareille condition qu'elle est celle d'un fétiche, éveillant des sentiments de dégoût en raison de son identité de résidu, un résidu qui est « sale », perception que vient accentuer une intimité égarée. Cela suggère une dimension rituelle, peut-être du genre où les objets quotidiens deviennent étranges et dissonants, leur histoire abandonnée à des pouvoirs « magiques ».

Chez Elburn, l'assemblage de matériaux ordinaires, avec leurs récits issus de la rue ou leurs bâtiments en ruine, est ouvert aux découvertes fortuites de matériaux. Ce processus est accentué par le degré d'attention méditative qu'elle accorde à une composition formellement précise de matériaux en décomposition. Il en résulte un processus matériel qui comprend un lâcher-prise de la volonté de dominer la matière. Dans cette qualité subtile, il y a également une notion de tactilité et, finalement, de toucher, le passage de la mémoire à travers ces œuvres. Les procédures du toucher renvoient à la préciosité du travail textile de précision, tout en invoquant la réécriture du surréalisme par des artistes comme Eva Hesse et Mona Hatoum. Dans les gestes du toucher vus ici, il y a cette sorte de soin délicat souvent trouvé dans les objets fabriqués qui se situent dans le domaine du beau, mais il y a aussi le perçage répété de matériaux avec un outil aiguisé, ces fameuses aiguilles de feutrage, et je décrirais donc le processus d'Elburn comme étant un labeur minutieux. Cependant, le geste réparateur de la couture ramène également l'œuvre à la pensée sensuelle associée à la main et au travail manuel.

Le travail manuel a été traditionnellement identifié aux femmes et au cadre domestique, à la maîtresse du foyer et à toutes ses tâches éducatives. La construction de cadres, de cabinets et la technique en général sont habituellement le territoire des hommes, le travail de la pensée. La main de l'être humain est devenue étrangement ambiguë dans ces assemblages, voire monstrueuse. D'une part, on peut voir la caresse de la répétition et le travail manuel du lieu domestique; d'autre part, c'est plutôt le geste « dangereux », celui de l'exposition des œuvres dans des cadres, des boîtes, des musées et des livres. Présentées formellement comme elles le sont, ces choses tactiles et sensuelles incitent un type d'engagement muséologique avec la psychologie de la collection et de la présentation. Les cadres et les vitrines sont le mobilier de la collection et de l'entreposage, de l'art de montrer tout en retenant et, finalement, de la classification et de l'ordre. Elburn, Maestro et Simon ont mis en démonstration des « curiosités » nettement anthropologiques dans ces cadres. Dans un musée, les vitrines servent à réguler les mouvements temporels : elles retiennent l'avenir qui est origine, disparition, oubli et mortalité. Dans une boîte de ce genre, sous verre, sur une tablette ou entreposé dans un placard, un artefact ne s'efface pas, mais il est suspendu dans un temps zéro, le temps du fétiche.

L'analyse d'une œuvre de n'importe laquelle de ces artistes pourrait bien nous mener à identifier des formes de « croyance ». Autrement dit, la pensée magique ou religieuse reconnaît que la domination apparente de l'humain, le sentiment que nous contrôlons l'univers, est une idée erronée dangereuse. Dans la pensée magique, le mariage du fait et de la fiction, de l'illusion et du réel, est accompli. En ce sens, une réintégration se produit entre les domaines éthique et esthétique. Cependant, découlant de l'abstraction et de l'ambiguïté établies dans notre rencontre avec l'art, on peut également comprendre certaines expressions d'animisme, de fétiche ou d'aura comme autant d'artifices rhétoriques au service d'une intention plus large et radicalement ouverte. Quelque part dans l'histoire du fétiche, il y a également, à côté de sa relation avec la « fabrication », un lien avec l'« artifice ». L'attention que nous accordons à l'art et à l'expérience esthétique fait partie de notre compréhension d'une intention plus vaste et énigmatique.

Traduit de l'anglais par Colette Tougas

Stephen Horne est auteur et commissaire indépendant. Il vit en France et à Montréal. Ses commentaires et ses essais sont publiés à l'international dans des revues, des anthologies et des catalogues d'exposition. Comme professeur au Nova Scotia College of Art and Design et à l'Université Concordia, Horne a enseigné les arts médiatiques, la théorie et la critique. Le deuxième volume de son ouvrage *Abandon Building : Selected Writings* paraîtra sous peu.