

Dissensus as Social Contract in the Art of Ken Lum Le dissensus comme contrat social dans l'art de Ken Lum

Alexandria Pierce

Danse hybride
Hybrid Dance
Number 78, Spring-Summer 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69050ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)
Les éditions esse

ISSN
0831-859X (print)
1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

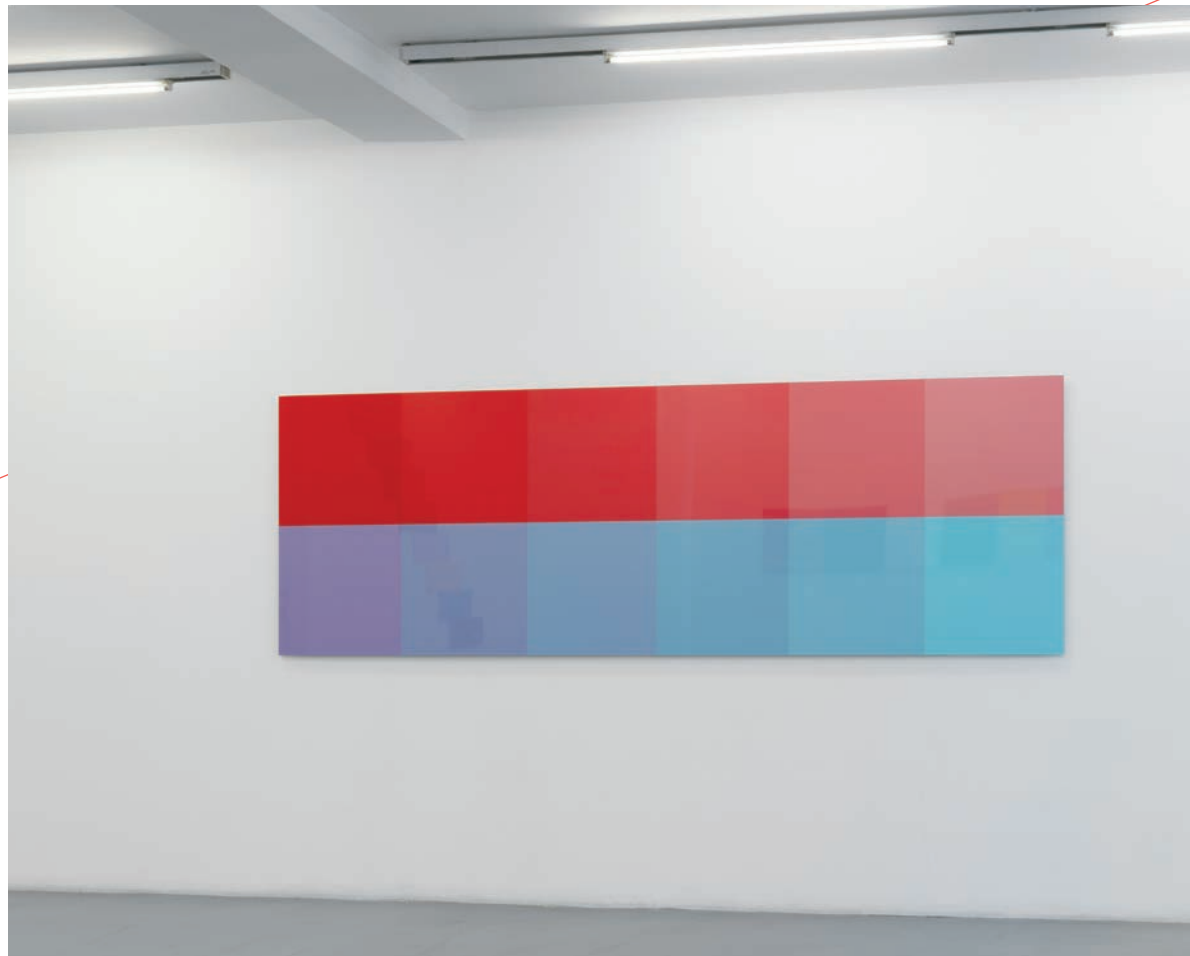
Cite this article

Pierce, A. (2013). Dissensus as Social Contract in the Art of Ken Lum / Le dissensus comme contrat social dans l'art de Ken Lum. *esse arts + opinions*, (78), 52-57.

Dissensus as Social Contract in the Art of Ken Lum

Le dissensus comme contrat social dans l'art de Ken Lum

Alexandria Pierce



Ken Lum, *The Twelve Steps to Recovery from Alcoholism*, 2012.
Photo : Florian Kleinfenn, permission de | courtesy of Galerie Nelson-Freeman, Paris

L'art que Ken Lum pratique depuis plus de trente ans obéit à des motivations sociales et naît du personnel comme de l'empirique. Membre phare de l'école de Vancouver, artiste et commissaire de renommée mondiale et directeur du programme de premier cycle de l'École d'art et de design de l'Université de Pennsylvanie, Lum expose le paradigme théâtral de la représentation politique de l'art au public. Jacques Rancière définit ce type d'engagement à l'égard du social comme « la politique de l'esthétique », selon une hypothèse fondée sur « l'égalité de n'importe quel être parlant avec n'importe quel autre être parlant¹ ».

Pour Rancière, le « régime esthétique » conduira à « l'invention des formes sensibles et des cadres matériels d'une vie à venir² ». Cette vision utopique émane du dissensus, qu'il décrit comme « une impropriété propre », une forme de résistance³. Les *Language Paintings* de Lum, réalisées dans les années 1980, représentent l'aliénation qui résulte de l'incapacité à comprendre une langue ou un système sémiotique, une frustration universelle. Il y a sans aucun doute un parfum d'anarchie dans ses *Furniture Sculptures* (1983-1986), et loin de s'éloigner de cette résistance, ses *Portrait/Repeated Text Works*, œuvres datant principalement des années 1990, incarnent souvent l'indignation et la révolte des pauvres et de ceux qui sont maintenus à l'écart du pouvoir.

Avec *Portrait-Logos* (1986) et *Portrait-Attributes* (1989-1991), Lum fait la satire de la discipline excessive à laquelle est astreint le personnel dans la sphère de l'entreprise. Les frontières entre soi et l'autre sont abolies dans *Mirror Texts* (2002-2003) et, plus récemment, dans *Mirror Mazes* (2002-2011), qui met en lumière la résistance à l'aliénation provoquée par la maladie mentale. Dans *Mirror Maze with 12 Signs of Depression*, un labyrinthe de miroirs installé à la Documenta XI en 2002, des énoncés gravés sur les parois, comme « *Sign #4, I Feel All Alone in the World* » (« Je me sens seul au monde »), ont fait sourire ceux qui ont reconnu dans la tendance à l'abjection un penchant répandu parmi les êtres humains. L'emploi de la transversalité entre deux disciplines linéaires, la psychiatrie et l'art, a un effet transformateur, car elle invite le spectateur à s'engager activement dans le spectacle. À vrai dire, l'installation de Lum rappelle les écrits surréalistes de Georges Bataille (1897-1962), qui déclarait que l'abjection est réparatrice pour l'esprit créatif. *L'anus solaire*, de Bataille, semble bien étayer le travail de Lum dans *Red Circle* (1986), une œuvre composée de fauteuils sans bras poussés les uns contre les autres pour former un beigne rouge strié. Tout comme Bataille observait que « le monde est purement parodique, [...] que chaque chose qu'on regarde, ou qu'on écoute, est la parodie d'une autre, ou encore la même chose sous une forme décevante⁴ », l'œuvre comprise comme un signe de provocation semble palpiter.

Lum démontre clairement ce que Rancière décrit comme étant « les luttes des prolétaires pour sortir le travail de sa nuit – de son exclusion de la visibilité et de la parole communes⁵ ». *Phew, I'm Tired* (1994) dépeint la réalité des premières générations d'immigrants qui, bien souvent, se voient crouler sous le travail. Une part de leur ressentiment longuement ruminé est révélée dans *Sandhu's Maple Leaf* (2002). Le nom du propriétaire, Sandhu, apparaît au haut d'une affiche publicitaire où l'on peut lire : *All Natural, 100 % Canadian* (« Entièrement naturel, 100 % canadien »). À droite, en lettres de plastique, un texte annonce avec ironie : *Closing Doors Forever. Drop Dead Canada*. (« Fermé pour toujours. Crève donc, Canada »). L'œuvre met en lumière la problématique irrésolue de la non-assimilation et les frustrations qui résultent de l'effondrement d'une utopie.

Ken Lum's socially motivated art spans more than three decades and arises from both the personal and the empirical. A prominent member of the Vancouver School, an internationally known artist and curator, and director of the undergraduate program at the School of Art and Design, University of Pennsylvania, this artist's work presents a theatrical paradigm of political enactment between art and audience. Jacques Rancière defines this kind of engagement with the social as “the politics of aesthetics,” with its assumption of “equality between any and every speaking being.”¹

For Rancière, the *aesthetic regime* will lead to “the invention of sensible forms and material structures for a life to come.”² This utopic vision, though, stems from *dissensus*, described by Rancière as “the demonstration of a certain impropriety,” or resistance.³ Lum's *Language Paintings* of the 1980s visualized the alienation of being unable to understand a language or semiotic system, a universal frustration. Certainly, a whiff of anarchy is deeply seated in the artist's *Furniture Sculptures* (1983–86). Not losing this sense of resistance, his *Portrait/Repeated Text Works* (mainly from the 1990s) often personify the indignation and rebellion of the poor and the disempowered.

With *Portrait-Logos* (1986) and *Portrait-Attributes* (1989–91), Lum satirized the regimentation of the personal into the corporate. Borders between self and other are disarmed in Lum's *Mirror Texts* (2002–2003), and more recent *Mirror Mazes* (2002–2011), which elucidate a resistance to the alienation of mental illness. In *Mirror Maze with 12 Signs of Depression*, installed at DOCUMENTA XI in 2002, texts etched into mirrors such as *Sign #4, I Feel All Alone in the World*, produced knowing smiles of recognition that abjection is a shared human condition. The effect of employing *transversality* between two linear disciplines, psychiatry and art, is transformative, since viewers become actively involved in the spectacle. In fact, Lum's mirror installation brings to mind the writings of the Surrealist Georges Bataille (1897–1962), who proffered that abjection is a restorative for the creative spirit. Additionally, Bataille's essay *The Solar Anus* seems to inform Lum's *Red Circle* (1986), assembled by pushing armless sectional chairs together to form a striated doughnut shape. Just as Bataille observed that “... the world is purely parodic... each thing seen is the parody of another, or is the same thing in a deceptive form,”⁴ *Red Circle* quivers as a provocative sign.

Lum clearly demonstrates what Rancière describes as “the struggles of the proletariat to bring labour out of the night... out of its exclusion from shared visibility and speech.”⁵ *Phew, I'm Tired* (1994) depicts the reality that first-generation immigrants often find their lives are filled with gruelling labour. Some of their long-simmering resentment is revealed in *Sandhu's Maple Leaf*, (2002). The proprietor's name, “Sandhu,” appears above the advertisement “All Natural, 100 % Canadian.” The ironic text juxtaposed in plastic letters states, in the manner of a commercial sign, “Closing Doors Forever. Drop Dead Canada.” It represents ongoing issues resulting from non-assimilation and the frustration of failed utopia.

Many works by Lum, including those commissioned internationally, such as the permanent installation *There is no place like home* (2000), a wall of billboard-scaled photo texts in Vienna, deals with the idea that the degree of immigrant comfort is predicated on race and class. The struggles of the *demoi* (people) to speak out against their entrapment and exclusion are confronted by Lum with *dissensus*. Lum gives notice, like Rancière, that utopia sometimes “refers to the mad delusions that lead to totalitarian

1. Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2004, p. 113.

2. Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 74.

3. Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2003, p. 178.

4. Georges Bataille, *L'anus solaire, Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1970, p. 81.

5. Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 48.

1. Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, ed. and trans. Stephen Corcoran (London and New York: Continuum, 2010), 16.

2. Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, trans. Gabriel Rockhill (London and New York: Continuum, 2004), 29.

3. Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, 2.

4. Georges Bataille, “The Use Value of D.A.F. de Sade (An Open Letter to My Current Comrades) (1930),” in *Visions of Excess, Selected Writings, 1927–37*, trans. Allan Stoekl with Carl R. Lovitt and Donald M. Leslie, Jr. (Minneapolis: The University of Minneapolis Press, 1985), 91–102.

5. Rancière, *The Politics of Aesthetics*, 45.

Nombre d'œuvres de Lum, y compris des commandes étrangères comme l'installation permanente *There is no place like home* (2000), un mur de textes et de photos qui se dresse à Vienne, composent avec l'idée selon laquelle le degré de confort d'un immigrant est dicté par sa nationalité et sa classe sociale. Lum aborde avec dissensus les luttes du *demos* (peuple) qui cherche à prendre la parole contre l'engagement et l'exclusion. L'artiste prévient, à l'instar de Rancière, que l'utopie désigne « tantôt la folle rêverie entraînant la catastrophe totalitaire, tantôt, à l'inverse, l'ouverture infinie du possible qui résiste à toutes les clôtures totalisantes⁶ ». Voilà qui trouve un écho dans une œuvre commandée à l'artiste à l'occasion des Jeux olympiques d'hiver de 2010, *Monument for East Vancouver*, une croix composée de deux mots, *East* et *Van*, en diodes électroluminescentes blanches. L'œuvre, érigée sur une base en béton, fait vingt mètres de hauteur. Lum explique : « [East Van] véhicule l'identité de ceux qui vivent dans l'est de la ville, et est souvent suivi du [verbe] « règne » (*rules*). [Voilà qui] est ironique, car traditionnellement, ce sont ceux qui habitent l'ouest de la ville qui détiennent le pouvoir économique et politique, bien que le boom immobilier ait assoupli la frontière entre l'est et l'ouest. Cette œuvre est l'amplification monumentale d'un geste de défi et de protestation, d'une affirmation identitaire d'arrière-garde⁷. » Ironie du sort, ce symbole de graffiti, qui d'après Lum a circulé dans la ville pendant des décennies, est commémoré sous forme d'art. Or l'art est l'apanage de l'élite. Alors que le dissensus comme régime tente d'accéder au pouvoir, le *logos* (la parole) du *demos* (les pauvres) peut être admis dans la culture de l'élite. Gregory Sholotte s'est intéressé à la façon dont « un certain type d'activisme culturel peut être conçu comme un processus » d'appropriation des archives et de préservation d'une mémoire courant le risque d'être éliminée⁸. Comme le soutient Claire Bishop, « il ne s'agit pas de réconcilier l'art et le social sous peine de les voir s'écrouler, mais de maintenir entre eux une tension continue⁹ ». Cela dit, la pratique de Lum fusionne bel et bien l'art et le social. La vitalité de ses approches traduit une vigilance de longue date à l'endroit du mondial et la nécessité pour l'art d'entrer dans le social comme forme de dissensus.

L'art de Lum s'infiltré dans la conscience pour soulever un questionnement qui n'a pas fini de secouer la scène internationale, et qui n'est pas sans précédents historiques. Comme l'Internationale situationniste et le Groupe de recherche d'art visuel (GRAV) en Europe dans les années 1960 avec leurs activités politiques, l'artiste tient tête à l'hypocrisie au moyen d'une subtile ironie. Le travail souvent humoristique de Lum fait éclater un rire contagieux qui favorise l'acceptation de l'autre au-delà des frontières de la nationalité, de la classe et du temps. Pour Lum, « l'art n'est pas une activité salubre – l'art traite du réel. À l'évidence, il est question d'altérité – de donner la parole à des zones où règne le silence¹⁰ ».

Souvent en lien avec la renonciation à la propriété, les œuvres de Lum sont irritantes non seulement parce qu'elles sont paradoxales, mais aussi parce qu'elles comportent un dilemme herméneutique. *The Path From Hope to Despair* et *The Path from Sanity to Madness*, deux œuvres de la série *Maze* (2012), sont des labyrinthes qui ressemblent vaguement aux sceaux apposés sur les rouleaux suspendus, en Asie, mais qui rappellent, plus récemment, des avatars commerciaux omniprésents. Les labyrinthes – impressions à jet d'encre sur plexiglas – vibrent à la façon

catastrophe; sometimes it refers, conversely, to the infinite expansion in the field of possibility that resists all forms of totalizing closure.⁶ This rings true for a work commissioned for the 2010 Winter Olympics, Lum's *Monument for East Vancouver*, a cross-shaped text rendered in white LED lights, twenty metres high and embedded in concrete. Lum explains: [The crossword] signifies the identity of those living in the eastern part of the city and is often accompanied with the word "rules." [This] is ironic, as traditionally those in the west of the city have held the economic and political power, though the real estate boom more recently has rendered the boundary between east and west more fluid. The piece monumentalizes a rearguard gesture of defiance, protest, and assertion of identity.⁷

The irony is that this graffiti symbol "that circulated in Vancouver for decades," according to Lum, is memorialized in high art, the precinct of the elite. While *dissensus* attempts to achieve a regime of power, the *logos* or speech of the *demos* or poor can be co-opted into elite culture. Gregory Sholotte has analyzed "how a certain kind of cultural activism may be conceived as a process" of controlling the archive and preserving memory that might be suppressed.⁸ As Claire Bishop has argued, "art and the social are not to be reconciled or collapsed, but sustained in continual tension."⁹ Lum's art, however, *does* meld art and the social. The vitality of his approaches signals long-standing alertness to the global and the necessity of art to enter into the social as a form of *dissensus*.

While Lum's art penetrates consciousness to prompt questioning that continues to jolt on the international stage, it has historical precedents. Like the politically charged activities of the Situationist International and Group Research Art Visual (GRAV) in Europe in the 1960s, Lum contradicts hypocrisy with subtle irony. Lum's often humorous works detonate laughter that can be shared, and generate acceptance of the other across race, class, and time. For Lum, "art is not a salubrious activity—it is about the real. Clearly it is about alterity—giving voice to areas where there is silence."¹⁰

Referring more to the abandonment of propriety, Lum's works are vexing, not only because they are paradoxical, but because they encompass an hermeneutic dilemma. *The Path From Hope to Despair* and *The Path from Sanity to Madness*, both from the *Maze* series (2012), are labyrinths that slightly resemble chop marks on Asian scroll paintings, but they also bring to mind recently ubiquitous branding avatars. The labyrinths—inkjet on Plexiglas—vibrate like Op Art due to the bright and contrasting colours. Although the titles hint at moral decrepitude, the works are non-objective, and another new work, *12 Stages of Recovery from Alcoholism* from the *Chart* series (2012) is purely geometrical. In this work, two rows of six squares of equal size represent the well-known 12-step alcohol recovery program. The square at the top left is a deep crimson red that fades to a paler hue as the eye progresses to the sixth square. In the abutting lower row of squares, the first square is lavender and the adjacent squares morph through shades of blue to a bright turquoise at the bottom right. The red reads as active and boisterous, or as the inflaming passionate embrace of alcohol, while the blue suggests the passivity and melancholy of a sober alcoholic. The colours correspond to the elevated mood that alcohol initially provides, and to the depressiveness it engenders with additional consumption. Indeed, the 12-step plan to alcoholic recovery has worked for some, but the colours seem to imply that the underlying problems and ensuing depressive state will return with the cessation of alcohol. This tragicomedy is in line with Lum's body of work in which

6. Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 64-65.

7. <http://plepuc.org/fr/oeuvre/monument-for-east-vancouver> [consulté le 8 mars 2012]. [Trad. libre]

8. Gregory Sholotte, *Dark Matter, Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, New York, Pluto Press, 2011, p. 92. [Trad. libre]

9. Claire Bishop, « Participation and Spectacle: Where Are We Now? », dans Nato Thompson (dir.), *Living as Form, Socially Engaged Art from 1991-2011*, New York, Creative Time Books, Cambridge (É.-U.) et Londres (R.-U.), MIT Press, 2012, p. 41. [Trad. libre]

10. Al Filreis, entrevue avec Ken Lum, 2 janvier 2013, <http://media.sas.upenn.edu/watch/141440> [consulté le 14 février 2013]. [Trad. libre]

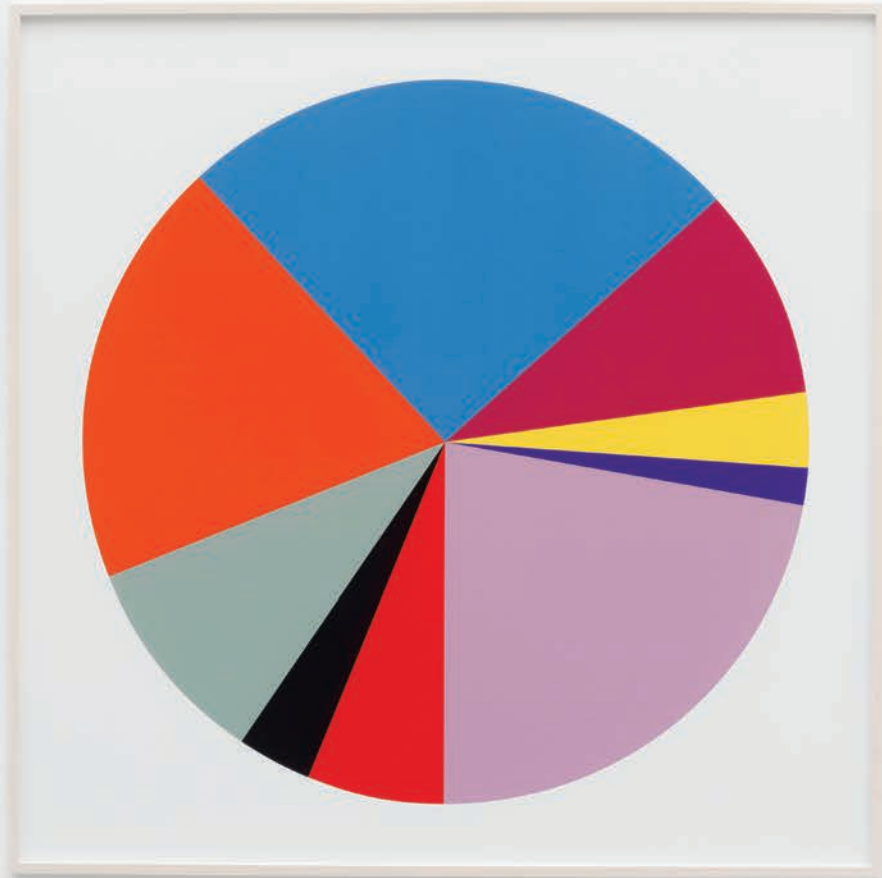
6. Rancière, *The Politics of Aesthetics*, 40.

7. http://vancouver.ca/commsvcs/cultural/publicart/2010/mm_vaneastmonument.htm (accessed March 8, 2012).

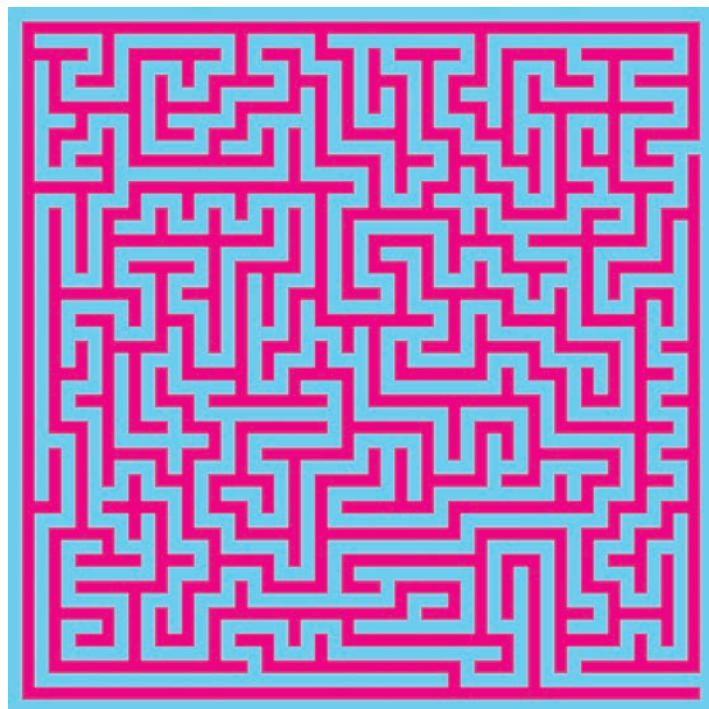
8. Gregory Sholotte, *Dark Matter, Art and Politics in the Age of Enterprise Culture* (New York: Pluto Press, 2011), 92.

9. Claire Bishop, "Participation and Spectacle: Where Are We Now?" in *Living as Form, Socially Engaged Art from 1991-2011*, ed. Nato Thompson (New York: Creative Time Books and Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 2012), 41.

10. Al Filreis interview with Ken Lum, January 2, 2013, <http://media.sas.upenn.edu/watch/141440> (accessed February 14, 2013).



Ken Lum, *Pie Chart I: Social Media and Income*, 2012.
Photo: Florian Kleinfenn, permission de | courtesy of Galerie Nelson-Freeman, Paris



Ken Lum, *The Path from Sanity to Madness*, 2012.

Photo : Florian Kleinfenn, permission de | courtesy of Galerie Nelson-Freeman, Paris

de l'art optique en raison de leurs couleurs vives et contrastées. Bien que les titres pointent vers une décrépitude morale, les œuvres sont non objectives. Une autre, intitulée *12 Stages of Recovery from Alcoholism* de la série *Chart* (2012), est purement géométrique. Dans celle-ci, deux rangées de six carrés de taille égale représentent les 12 étapes bien connues du traitement de la dépendance à l'alcool. Le premier carré de la rangée du haut est d'un rouge profond dont l'intensité s'estompe à mesure que l'œil progresse vers les carrés suivants. Dans la rangée du bas, le premier carré est lavande, et les suivants passent par diverses teintes de bleu jusqu'au sixième carré, qui est d'un turquoise éclatant. Le rouge exprime la vie et le tumulte, à l'image de l'étreinte enflammée de l'alcool, tandis que le bleu suggère la passivité et la mélancolie d'un alcoolique sobre. La progression des couleurs correspond à la bonne humeur que l'alcool provoque initialement et à l'état dépressif qu'une plus grande consommation engendre. Certes, le programme de traitement de l'alcoolisme en 12 étapes fonctionne pour certains, mais la charte de couleurs laisse entendre que les problèmes sous-jacents et l'état dépressif reviennent au terme de la consommation. Cette tragédie fait partie d'un corpus d'œuvres de Lum dans lequel des truïsmes sont formulés sous forme d'observations ou de commentaires ironiques. Bien sûr, l'anthropomorphisme est implicite dans l'œuvre, qui semble montrer une personne ivre qui s'allonge. Rancière observe, à ce titre, que la nouvelle technologie « n'a cessé de jouer sur la possibilité que chaque médium pouvait offrir de mêler ses effets à ceux des autres [...]. L'image ne cessera pas si tôt d'être pensive¹¹. » Dans *Pie Chart 1: Social Media and Income*, également de la série *Chart* (2013), Lum recourt au graphique circulaire dont usent les professionnels du marketing des médias sociaux pour démontrer aux blogueurs, aux gestionnaires et au personnel affecté à la publicité le potentiel de revenu de sites comme YouTube/video, google+, Twitter et linkedIn. Malgré ses airs de peinture minimaliste, l'œuvre a pour source un graphique réellement publié incitant à faire de l'argent sur Internet grâce au marketing. Elle suggère ainsi que le commerce a démantelé les barricades du régime esthétique.

En parallèle, l'artiste crée plusieurs œuvres d'art public qui, de nature, sont figuratives. À Edmonton, en Alberta, une fois l'œuvre terminée, un bison blanc, animal vénéré par les peuples autochtones, fixera

truïsmes sont proposés comme observations ironiques ou commentaires. Bien sûr, l'anthropomorphisme est implicite dans l'échelle de l'œuvre, car elle ressemble à une personne ivre s'allongeant. Rancière's observation rings true here that "new technology... has never stopped playing on the possibility that each medium could offer to blend its effects with those of others... The image is not about to stop being pensive."¹¹ In *Pie Chart 1: Social Media and Income* from the *Chart* series (2013), Lum is referring to the pie charts used by advocates of social media marketing to illustrate income potential for bloggers, managers, and others employed in advertising on sites such as YouTube/video, Google+, Twitter, and LinkedIn. While the chart resembles a Minimalist painting, his source is a published pie chart advocating making money over the Internet through marketing, suggesting that commerce has surmounted the barricades of the aesthetic regime.

At the same time, the artist is creating several public art works that are representational in nature. In Edmonton, Alberta, a white buffalo, a source of reverence for Indigenous people, will stare at a buffalo-trader sitting on a pile of pelts at the other end of a pedestrian walkway on the reconstructed Waltersdale Bridge. Inevitably, the work will pose questions about imperialism and the nature of progress. Ironically, Edmonton is known as a centre for formalist, abstract art. In Seattle, Lum will commemorate the Mercer girls, poor young women working in the garment trade in Massachusetts, who were solicited to move to Seattle in the 1860s to marry the lumberjacks, who outnumbered women nine to one. As Lum recounts, a number of young women took the boat ride around South America to Seattle to become co-founders of Puget Sound families. Lum's commemorative bronze sculpture, in the pose of St. Francis of Assisi, Catholic patron saint of the poor, will stand on an upright bronze log, facing the water.¹²

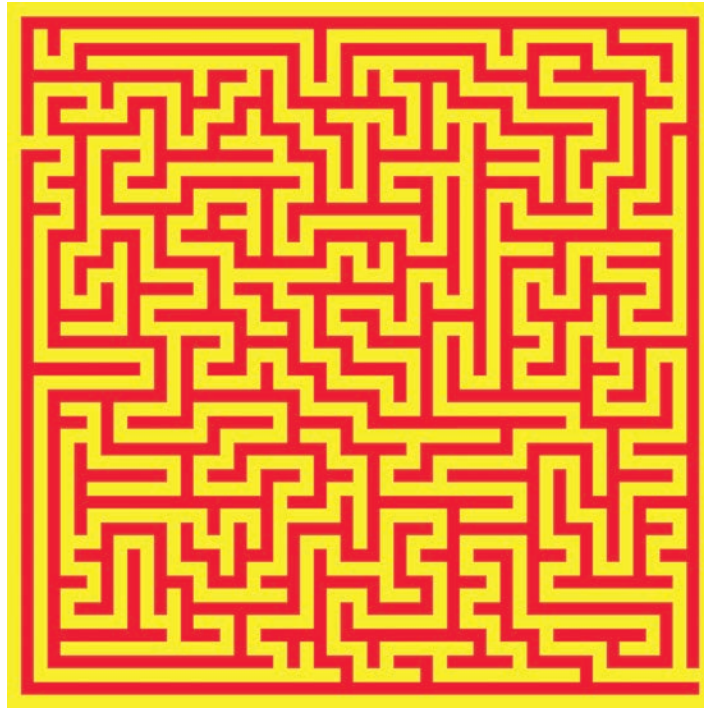
Since Ken Lum's new works consist of real squares and rectangles, a real pie chart, real labyrinths and real embodied sculpture, Lum upholds his interest in the real. Through *dissensus*, Lum also examines the underbelly of the beast. Moreover, if all subjects are equal in the aesthetic regime, standing for "poetic powers and ends in themselves beyond mimetic function" as Rancière maintains,¹³ then the *transversality* between representation and abstraction in Lum's art aligns itself politically with the real.

11. Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator* (London: Verso, 2009), 131–32.

12. Filreis interview, January 2, 2013.

13. Rancière, *Dissensus*, 16.

11. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 131–132.



Ken Lum, *The Path from Hope to Despair*, 2012.

Photo : Florian Kleinfenn, permission de | courtesy of Galerie Nelson-Freeman, Paris

un négociant trônant sur une pile de peaux de l'autre côté de la voie piétonnière du nouveau pont Walterdale. Inévitablement, cela soulève des questions sur l'impérialisme et la nature du progrès. Il est assez ironique par ailleurs qu'Edmonton soit un centre névralgique en matière de formalisme, d'art abstrait. À Seattle, Lum commémorera les *Mercer girls*, des jeunes femmes pauvres embauchées dans l'industrie du vêtement au Massachusetts, à qui on avait demandé de venir s'installer à Seattle pour épouser des bûcherons dans les années 1860, époque où ces derniers surpassaient les femmes en nombre selon une proportion de neuf pour une. Comme le rappelle Lum, des jeunes femmes ont quitté l'Amérique du Sud en bateau pour venir s'établir à Seattle et fonder des familles dans le Puget Sound. La sculpture de bronze, dont la pose rappelle saint François d'Assise, patron des pauvres dans la religion catholique, se tiendra sur une bûche de bronze dressée et fera face à l'eau¹².

Lum maintient son intérêt pour le réel ; ses œuvres récentes sont de réels carrés et rectangles, de réels graphiques circulaires, de réels labyrinthes et des sculptures réellement incarnées. Par le dissensus, l'artiste examine la face cachée de la bête. En outre, si tous les sujets sont égaux dans le régime esthétique, prêts à défendre les pouvoirs et les objectifs poétiques au-delà de leur fonction mimétique, comme le maintient Rancière¹³, alors la transversalité entre la représentation et l'abstraction dans l'art de Lum se situe, du point de vue politique, en phase avec le réel.

[Traduit de l'anglais par Isabelle Lamarre]

12. Al Filreis, entrevue avec Ken Lum, 2 janvier 2013.

13. Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2004, p.113.

Alexandria Pierce enseigne l'art du 20^e siècle et donne un cours de deuxième cycle en art contemporain et en critique d'art au Département d'histoire de l'art du Collège d'art et de design de Savannah, en Georgie. Elle est titulaire d'un Ph. D. en histoire de l'art de l'Université McGill. Ses écrits ont été publiés par *Art Papers*, *Parachute*, SKOL, l'Université McMaster, l'Université du Manitoba, l'Université de Glasgow et la galerie d'art du Greater Victoria. En 2012, M^{me} Pierce a présenté une recherche sur l'œuvre de Ken Lum à la conférence *L'Art et la politique de l'ironie*, à l'Université McGill, et à la conférence WORD/IMAGE IMAGE/WORD, à l'École d'arts visuels de Manhattan, à New York.

Alexandria Pierce teaches twentieth-century art and graduate courses in contemporary art and art criticism in the Art History Department at Savannah College of Art and Design in Savannah, Georgia and holds a PhD in Art History from McGill University. She has been published by *Art Papers*, *Parachute*, SKOL, McMaster University, the University of Manitoba, the University of Glasgow, and the Art Gallery of Greater Victoria. In 2012 Dr. Pierce presented research on Ken Lum's work at *The Art & Politics of Irony* conference at McGill University and at the WORD/IMAGE IMAGE/WORD conference, School of Visual Arts in Manhattan, New York.