

# The Animated World of Marina Roy

## Le monde animé de Marina Roy

Kathleen Ritter

Numéro 76, automne 2012

L'idée de la peinture  
The Idea of Painting

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67200ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)  
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ritter, K. (2012). The Animated World of Marina Roy / Le monde animé de Marina Roy. *esse arts + opinions*, (76), 62–65.

THE ANIMATED WORLD  
OF MARINA ROY



RITTER

KATHLEEN

Marina Roy, *Apartment* (capture vidéo | video still), 2008.  
photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

LE MONDE ANIMÉ  
DE MARINA ROY



*Un cochon se tient debout sur ses pattes au sommet d'une extravagance faunique et floristique; il taille dans son ventre des côtelettes qui n'en finissent pas. Un homme est allongé sous un arbre et une femme en bikini lui gonfle une érection au moyen d'une pompe à vélo. Apparition sinistre d'une pyramide de crânes. Une femme soulève sa robe pour uriner sur un nid plein d'œufs. Au loin, dans la ville, un brasier.*

Ce sont là quelques-unes des scènes surréalistes et fantastiques, espiègles et irrévérencieuses qui peuplent l'univers de Marina Roy. On les trouve sur les tranches de livres, cachées derrière l'apparence de ses peintures et, animées, dans ses vidéos. Les personnages turbulents de Marina Roy sont imperméables à la politesse universitaire comme à celle du discours sur l'art. Présents partout dans son œuvre, ils brouillent les stéréotypes narratifs au profit de relations haptiques tissées par l'inconscient, l'extraordinaire et le quotidien.

Impossible de définir la pratique de Marina Roy, puisque la forme matérielle de ses œuvres – dessin, peinture, animation, performance, photographie, sculpture, gravure, reliure et écriture – est aussi complexe et diversifiée que ses sujets. Son œuvre puise en gros dans l'étude des langues, la psychanalyse, la nature, la littérature, l'histoire de l'art, les dessins animés et la pornographie. Cette gamme étendue de moyens d'expression et de sujets est le signe d'une insatiable curiosité intellectuelle et artistique, d'un refus de se confiner aux disciplines et aux frontières académiques habituelles, et d'une volonté de secouer, de perturber les fondements du savoir.

J'ai été en contact avec l'œuvre de Roy pour la première fois en 2000, avec *Thumbsketches*, une série de dessins réalisés sur la gouttière d'éditions en format de poche de classiques de la littérature. Ces dessins, qui renvoient à la tradition séculaire de la peinture sur tranche, sont furtifs : les images apparaissent seulement quand le livre fermé est replié et que la tranche, par conséquent, s'élargit ; sinon ils se dérobent au regard. Des ouvrages classiques – les *Illusions perdues* de Balzac, les *Contes* de Grimm ou la *Poésie complète* de Keats – sont ainsi compromis par les interventions de l'artiste, qui sont à la fois surréalistes, puériles et subversives. La série met en évidence l'idée que les livres sont des objets intimes, dépositaires d'un savoir secret et transgressif, et elle brouille notre compréhension de ces ouvrages révévés par des défigurations impies, pornographiques et scatologiques.

En 2008, Roy mettait la dernière main à une animation d'une heure intitulée *Apartment*, dans laquelle elle entrelace les images et le son avec des intérieurs aristocratiques, qui servent de décor. L'œuvre emprunte la structure du roman de Georges Perec, *La Vie mode d'emploi* (1978), description vaste et exhaustive d'un immeuble parisien dont on aurait



Marina Roy, *Apartment* (captures vidéo | video stills), 2008.  
photos : permission de l'artiste | courtesy of the artist

*A pig stands on his hind legs atop a grotesquery of flora and fauna and cuts pork chops from his stomach. A man lies under a tree while a bikini-clad woman inflates his erection with a bicycle pump. An ominous pyramid of skulls appears. A woman lifts her dress to urinate on a nest of eggs. In the distance, a great fire burns through the city.*

These are a few of the scenarios, surreal and fantastical, playful and irreverent, that populate the work of Marina Roy. They are found on the sides of books, hidden behind the veneer of her paintings, and animated in her videos. Roy's cast of unruly characters resists the politesse of artspeak or academia. They appear throughout her work, unsettling predictable narratives in favour of haptic connections informed by the unconscious, the extraordinary, and the quotidian.

It is impossible to define Roy's practice, as the material form of her work—drawing, painting, animation, performance, photography, sculpture, printmaking, bookworks, and writing—is as complex and varied as her subjects. Her work draws broadly from the study of language, psychoanalysis, nature, literature, art history, cartoons, and pornography. The vast scope of media and subject matter in Roy's work indicates a restless intellectual and artistic curiosity, an unwillingness to conform to the conventional disciplinary and academic boundaries, and a drive to disrupt and unsettle the foundations of knowledge.

I first became familiar with Roy's work in 2000 with *Thumbsketches*, a series of drawings that adorn and deface the cut edges of paperback editions of familiar books. Referencing the long tradition of fore-edge painting, the drawings are furtive: the images are exposed only when the leaves of the book are fanned, otherwise they remain hidden. Classic tomes, such as Balzac's *Lost Illusions*, *Grimms' Fairy Tales*, or *The Complete Poems of Keats* are undercut by Roy's drawn interventions that are at once surreal, puerile, and subversive. The series underscores the idea of books as intimate objects and as containers of secret and transgressive knowledge, and they disrupt our understanding of revered texts with impious, pornographic, and scatological defacements.

In 2008, Roy completed *Apartment*, an hour-long animation that weaves together images and sounds with aristocratic interiors as settings. *Apartment* uses the structure of Georges Perec's 1978 novel *La Vie mode d'emploi*, in which he describes a Parisian apartment block in exhaustive detail as if seen without a façade, exposing every room. In Roy's animation, creatures move from one space to another as a knight moves in chess, taking over the building in a culminating series of transgressive acts—battling, defecating, fornicating, and otherwise defacing the decadent interiors, as if the entire space had succumbed to a contrary logic. Nature slowly invades the rooms, dissolving any distinction between



Marina Roy, *The Desire for Recognition*, de la série | from the series *Spill Paintings*, 2010.

photos : permission de l'artiste | courtesy of the artist

retiré la façade pour exposer l'intérieur des pièces. Dans l'animation de Marina Roy, les créatures se déplacent dans l'espace de la même façon que les cavaliers sur un jeu d'échecs ; dans un enchaînement d'actes transgressifs – en se battant, en déféquant, en fornicant, en saccageant comme elles peuvent les intérieurs décadents –, elles finissent par s'emparer de l'immeuble, comme si tout l'espace avait succombé à une logique contrariante. La nature envahit lentement les pièces et dissout toute distinction entre l'intérieur et l'extérieur, entre le naturel et le construit. *Apartment* évoque un monde parallèle, étrangement utopique, où les règles sociales sont jetées par-dessus bord et où toutes les intrigues, aussi improbables soient-elles, deviennent possibles.

On pourrait dire, globalement, que le travail de Roy s'intéresse à la façon dont le langage, les images et les matériaux produisent du sens. Tandis que le contenu des images peut sembler absurde (adolescent, même) au premier coup d'œil, l'humour paillard de l'ensemble réfute l'examen sophistiqué et continu de l'inconscient, de même que les moyens par lesquels nous pourrions le visualiser.

C'est dans *Spill Paintings* que ces intérêts se manifestent avec le plus d'évidence et de complexité. Nommée d'après les grandes flaques d'émail noir de jais « renversées » sur les surfaces, cette série élargit à la peinture l'investigation amorcée dans les dessins et les animations. Les panneaux sont posés sur le sol et appuyés contre le mur, sans façon. De nombreuses images recto verso sont peintes directement sur des plaques de verre : le recto montre, à l'avant-plan, des flaques de peinture noire répandue au hasard ; au verso, dans un luxe de détails, des figurations sont peintes, directement derrière ces flaques. Le miroir qui sert de toile de fond, sur lequel est appuyée la vitre peinte, révèle ces images cachées, mais seulement quand on regarde en oblique.

Ceux qui regardent doivent se déplacer, se pencher, s'accroupir s'ils veulent voir les personnages sur les panneaux réfléchis. Ce faisant, ils deviennent voyeurs dans la mise en scène vivante du regard qu'appelle l'œuvre de Roy. Il est impossible, de plus, de regarder ces tableaux sans se voir soi-même dans le miroir. Les visiteurs sont forcément conscients de leur position – littéralement, dirait-on – par rapport aux œuvres et

inside and outside, natural and constructed. *Apartment* evokes an alternate, strangely utopic world, where the rules of society are thrown out the window and all scenarios, however unlikely, become possible.

Broadly speaking, Roy's work examines how language, images, and materials produce meaning. While the content of the images might appear at first glance absurd, even adolescent, the bawdy humour in her work belies a sophisticated and sustained investigation of the unconscious, and the means by which we may visualize it.

It is Roy's *Spill Paintings* where these interests become most evident and complex. Titled after the large pools of jet black enamel paint "spilled" onto their surfaces, this series extends the investigations of her drawings and animations into the medium of painting. The panels perch on the floor and lean against the wall, unceremoniously. A number of recto-verso images are painted directly on glass: the recto shows random pools of black paint on the foremost surface; on the verso are carefully detailed figurations painted directly behind the black pools. The mirrored backdrop, leaning behind the glass, reveals these hidden images, but from an oblique angle only.

Viewers must physically move, crouch, and squat to get a glimpse of these characters in the reflected panels. In the process, they become voyeurs in the animated act of looking that Roy's work invites. Moreover, it is impossible to look at these works without also seeing oneself in the mirror. Thus viewers are made aware of their own position, quite literally, in relation to the works and the activity of viewing. The opticality of Roy's paintings extends the surreal investigations from her drawings and animations into the space of the real: the gallery space itself mirrored in the paintings; and the Real: the virtual space behind the black spills.

The experience of these works is difficult to describe. Several different things are visible at once: the abstract forms (the black spills), the figures (painted behind the spills and reflected in the mirror), ourselves looking at the work (in the reflection of the mirror), and the space of the gallery in which the work is placed (also in reflection). Toggling between focal distances, our eyes move between these different facets of the work but cannot see everything at once, frustrating the desire to see the work





Marina Roy, *Counting Chickens*, de la série |  
from the series *Spill Paintings*, 2010.  
photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

ils sont obligés de s'impliquer dans l'activité du regard. L'opticalité des peintures de Roy prolonge le champ des investigations surréalistes de ses dessins et de ses animations jusque dans l'espace réel (celui de la galerie qui se reflète dans les peintures) et l'espace *du réel* (l'espace virtuel qu'ouvrent les flaques noires).

L'expérience que procurent ces œuvres est difficile à décrire. Plusieurs choses sont visibles en même temps : des formes abstraites (les flaques noires), des silhouettes (peintes derrière les flaques et réfléchies dans le miroir), nous-mêmes, qui regardons l'œuvre (réfléchi dans le miroir) et l'espace de la galerie dans lequel l'œuvre est disposée (également réfléchi). Basculant sans cesse entre les distances focales, nos yeux se déplacent entre ces différents aspects du travail, mais ne peuvent tout saisir d'un coup, ce qui frustre le désir de voir l'œuvre dans son entièreté. Les peintures de Roy demeurent furtives et fragmentées, et leur action, métaphoriquement, rend le sens incomplet et instable. Comme dans ses animations, où les figures sont fugaces, ou ses livres, où elles se dissimulent dans les pages, ses peintures atteignent un équilibre prudent entre la dissimulation et la révélation des images qui se cachent sous leur surface.

Dans son ouvrage de 2001 intitulé *Sign after the x\_\_\_\_\_*, Roy signe une préface en forme d'avis au lecteur. « Lecteur oisif, écrit-elle, je dois t'avertir que ce livre est loin d'être terminé. À plusieurs égards on pourrait dire qu'il lui manque un centre, un objectif. Il est criblé de lacunes. Il est devenu fou, il n'est que fragments. Un éparpillement de faits aléatoires, arbitraires. » [Trad. libre]

Une telle déclaration s'entend davantage comme une provocation que comme une excuse envers le lecteur curieux. Le livre s'affiche comme un index exhaustif de la lettre X et de sa myriade de référents. Mais la préface de l'auteure nous prévient qu'il contrecarre toutes les attentes, qu'il ne suit pas de plan, pas de logique prédéterminée. Il déjoue toute ambition encyclopédique et prend l'échec à bras le corps. Une telle sensibilité pourrait servir à décrire la pratique de Marina Roy dans son ensemble, une pratique qui s'oppose à tout bout de champ aux conventions : celles du livre, celles de la surface d'une toile, ou encore celle des structures guindées de la pensée. Son travail au contraire frappe notre imagination, il la provoque en réveillant, par surprise, par la bande et par association, des relations entre les idées et les images.

[Traduit de l'anglais par Sophie Chisogne]

**Kathleen Ritter** est une artiste et auteure établie à Vancouver. Elle écrit sur l'art et la culture. Ses textes ont été publiés dans des catalogues et des revues au Canada et à l'étranger. Kathleen Ritter est conservatrice adjointe à la Vancouver Art Gallery, où elle organise des expositions d'art contemporain.

in its entirety. Roy's paintings thus remain furtive and fragmented, and act metaphorically to render meaning incomplete and unfixd. Like her animations where the figures are fleeting, or her books where figures are hidden in their pages, her paintings strike a careful balance between concealing and revealing the images beneath their surfaces.

In the preface to her 2001 book, *Sign after the x\_\_\_\_\_*, Roy offers a cautionary note to the reader. "Idle reader" she writes, "I must warn you that this book is far from complete. In many respects it may seem to lack any centre or purpose. It is riddled with lacunae. It is crazed and fragmented. A dispersal of random, arbitrary facts."

Such a statement reads more like a provocation than a disclaimer to the curious reader. The book promises to be a comprehensive index to the letter X and its myriad references. Yet Roy's preface warns us that this book will thwart expectations, it will not follow a script or predetermined logic. It will undermine any encyclopaedic ambition and it will embrace failure. This sensibility can be used to describe Roy's practice as a whole, one that resists conventions at every turn, be it the form of the book, the surface of the picture plane, or staid structures of thought. Roy's work instead surprises and provokes our imagination by reconnecting ideas and images in unexpected, lateral, and associative ways.

**Kathleen Ritter** is an artist and a writer based in Vancouver. She writes on art and culture and has been published in catalogues and journals in Canada and internationally. Ritter is the Associate Curator at the Vancouver Art Gallery where she organizes contemporary art exhibitions.