



Cloaca N° 5, 2006
Mixed media
330 x 79 x 390 cm

SOFIA ELIZA BOURATSI

WIM DELVOYE, POÏÉTIQUES ET ESTHÉTIQUES*

On demande aux grands artistes, aux philosophes importants et aux personnalités extraordinaires d'être comme des dieux – des surhommes. On attend d'eux qu'ils soient cohérents tout au long de leur vie, qu'ils ne vieillissent jamais – autrement dit qu'ils se renouvellent sans cesse – ; et qu'ils nous donnent à penser continuellement à travers chacune de leurs œuvres en nous inspirant. En réalité, on demande aux grands artistes d'être des génies, comme s'ils avaient un pouvoir secret qui explique leur succès. Or, un artiste, tout comme un philosophe ou une star, est aussi un être humain.

Certes, il y a de très grands artistes qui se distinguent immédiatement. Wim Delvoye en est un, comme le prouve la longévité de sa production artistique remarquable. Artiste controversé, artiste inclassable, artiste surprenant, mais surtout : œuvre puissante. Peut-être serait-il plus juste de dire : *cheminement extraordinaire*, ponctué par des œuvres originales, singulières, qui ont marqué un « avant » et un « après » dans la trajectoire de vie de l'artiste et, en certaines occasions, dans l'histoire de l'art également. Il serait peut-être plus judicieux de ne pas parler d'« œuvre » au singulier pour la production d'une vie d'un artiste, mais de suivre les méandres de sa trajectoire, d'observer les éléments qui constituent sa démarche et qui sont effectivement extra-ordinaires, afin d'essayer de mieux saisir ce qui constitue son unicité et sa force. Mon texte ne respecte donc pas la chronologie historique, il évoque plutôt certains éléments fondamentaux qui caractérisent la démarche de Wim Delvoye.

Concept

Idée générale et abstraite que se fait l'esprit humain d'un objet de pensée concret ou abstrait et qui lui permet de rattacher à ce même objet les diverses perceptions qu'il en a, et d'en organiser les connaissances.

Le Larousse.

Un questionnement est à l'origine des réflexions qui suivent : depuis qu'il a commencé à dessiner enfant, Wim Delvoye a-t-il été guidé par un concept de l'art qu'il aurait continué à développer ? Hypothèse : l'aspect hétéroclite inclassable et fascinant de l'artiste est le fruit d'un concept – de sa vision de l'art – qui évolue au fil des années mais qui garde, depuis près de cinquante ans, la même origine et pulsion créatrice qui n'est autre que l'étonnement de l'enfant guidé par une intelligence extrêmement intuitive.

L'INNOCENCE DE L'ENFANT ET LA PULSION DE RECHERCHE

En 1989, Wim Delvoye a 24 ans. Il est alors invité par la galerie Bébert à Rotterdam pour l'une de ses premières expositions solo. Il y montre ses *Early Works* (1968-1971), ses dessins d'enfant. Rétrospective donc, avant même d'avoir fait ses preuves dans le monde – et le marché – de l'art. Choix conceptuel et position audacieuse, comme si l'artiste alors encore inconnu savait déjà pertinemment, en sortant tout juste de l'école des Beaux-Arts, que l'on ne peut poser la question « Où vais-je ? », sans au préalable se demander « D'où viens-je ? »

Freud note à ce propos que la *pulsion de savoir*, qui est aussi la *pulsion de recherche*, apparaît au même moment que la première floraison de la vie sexuelle de l'enfant (de la troisième à la cinquième année). La première question – ou la question première – que l'enfant se pose est en effet une transposition de la question des origines : « Ce ne sont pas, écrit Freud, des intérêts théoriques mais des intérêts pratiques qui mettent en branle l'activité de recherche chez l'enfant. La menace qui pèse sur ses conditions d'existence du fait de l'arrivée effective ou présumée d'un nouvel enfant, la crainte de la perte de soins et d'amour liée à cet événement, rendent l'enfant songeur et perspicace. Aussi, conformément à l'histoire de l'éveil de cette pulsion, le premier problème qui le préoccupe n'est-il pas la question de la différence des sexes, mais l'énigme : d'où viennent les enfants ? Sous un aspect déformé qu'on peut aisément rectifier, cette énigme est aussi celle que pose le Sphinx de Thèbes². » D'où venons-nous ? Venons-nous tous de la même source ? Sommes-nous tous pareils et si oui, en quoi ?

À regarder les dessins d'enfant de l'artiste (1970), l'on y décèle ces questionnements fondateurs : une figure humaine penchée sur le fleuve regarde étonnée les poissons ; deux figures, hybrides mi-animale, mi-humaine, observent un arbre et le soleil est divisé en deux ; puis le petit Wim, avec probablement son père, se balade en Belgique avec le drapeau national en fond et – chose extraordinaire – l'enfant signe de deux manières : WIM et MIW. De quoi considérer que la question des origines et des différences et ressemblances entre l'humain et l'animal, mais aussi le retournement dialectique d'un élément en son contraire font déjà partie de sa conception du monde. Manière assez inattendue et éloquente pour l'enfant-artiste de démontrer la liberté créatrice du sujet constituant³, qu'il soit enfant, artiste ou chercheur.

LE JEU DES LISIÈRES

« Comme il est fascinant de constater que venant d'horizons scientifiques différents, ceux qui s'attachent à l'étude de domaines aux frontières extensives et incertaines voient les bornes mêmes de leur propre art devenir précaires – sans que ce soit le moins du monde péjoratif⁴. »

C'est ce désir de connaître qui, dès le départ, détermine la singularité de Wim Delvoye. Or, conscient de la limite de toute approche unilatérale, l'artiste brise dès ses débuts ses propres limites. Il dessine admirablement bien – ses dessins pour les tatouages ou inspirés

par l'esthétique du tatouage, ses « carnets » et certificats de *Cloaca*, et ses études consacrées aux cathédrales ou au Christ « twisté » en sont la preuve indéniable. Mais ses deux mains ne suffisent point à réaliser ce qui traverse son esprit curieux.

Wim Delvoye commence alors à articuler dans ses œuvres toute une série d'univers praxéologiques très divers : et il choque. Si l'artiste peut donc surprendre certains publics – aussi bien ses collègues qui constituent son public de prédilection que le grand public, bien au-delà du cercle convenu des amateurs d'art contemporain –, le caractère percutant de ses œuvres est loin d'être une volonté de provocation gratuite. C'est bien la réception des œuvres perçues comme provocatrices qui est intéressante : une œuvre ne peut être en effet perçue comme dérangeante qu'à condition de perturber un univers de référence auquel elle appartient et au sein duquel elle revêt une position extravagante. C'est bien parce que les vitraux-X, les cochons tatoués, les tables à repasser, les pelles et les bétonneuses ouvragées sont de ce monde (et de tout le monde) qu'ils peuvent perturber. C'est aussi parce que l'artiste propose un éventail de *visions possibles de la corporéité*, un choix de *corps potentiels* (un corps machine qui défeque comme les humains, par exemple ; ou la transposition d'une pratique humaine de décoration du corps – le tatouage – sur des porcs) qu'il angoisse. Ces « corps nouveaux » dépassent en effet les limites établies des modèles corporels. Il faut cependant garder à l'esprit que dans toute tentative de *renouvellement* du corps, il y a la modification d'un corps déjà existant, autrement dit des limites qui sont dépassées, des repères qui sont bousculés. Il y a toujours dans l'excès quelque chose qui a été excédé, une frontière qui a été franchie : et c'est bien cela qui choque.

Quand Wim Delvoye tatoue un cochon, il ne s'agit pas d'une parodie des dessins qu'arborent les camionneurs, les marins et les motards ; bien sûr, cette association n'est pas déplacée, mais l'humour réside moins dans la satire d'une pratique culturelle populaire que dans la suggestion d'un *nouveau mode d'existence de cette pratique* et dans l'institution d'une *nouvelle espèce de cochon*, un cochon humanisé, embelli, et un cochon-objet vivant ou mort introduit dans les musées comme une précieuse œuvre d'art. De la même manière, les vitraux-X, composés de radiographies d'organes mous et de scènes à caractère érotique, voire pornographique, ne constituent pas un acte de profanation religieuse, mais évoquent la source du sacré pour conférer une dimension spirituelle aux jeux sexuels passés aux rayons X et devenus squelettes et viscères – renvoyant ainsi au motif traditionnel des vanités. Vitraux, cochons, bétonneuses, bonbonnes de gaz, pneus, valises, scies, *Cloaca*, entrent ainsi dans les musées d'art contemporain et les galeries mais, sans s'y laisser enfermer. Telle est l'originalité première de l'œuvre de Wim Delvoye. « J'essaye, dit-il, de sortir des petites niches, celle de l'art, du tatouage...⁵ » Ses œuvres questionnent effectivement les frontières qui séparent l'art de toutes les pratiques culturelles, artisanales, scientifiques, commerciales, *ce qui fait art* ou pas, ce qui distingue l'objet sans valeur de l'objet prestigieux.

Il y a de l'humour dans certaines œuvres de l'artiste, mais cela ne signifie pas pour autant qu'elles relèvent d'un jeu. Les questions soulevées par Wim Delvoye sont en effet extrêmement sérieuses et dépassent rapidement le caractère ludique du jeu. D'où le reproche qui est souvent fait à l'artiste : comment peut-il prétendre connaître à la fois l'histoire des sciences, des traditions et de l'art, et posséder suffisamment ces « cultures », pour avoir le droit d'évaluer leur coexistence dans les termes d'équilibres nouveaux qu'il crée pour ses œuvres d'art ? Au-delà du fait que Wim Delvoye est un chercheur qui plonge profondément dans chacune de ses thématiques d'investigation et domaines artistiques – mais aussi du fait qu'il n'est pas nécessaire de « connaître suffisamment » un domaine pour s'y intéresser et que l'expérimentation est le meilleur moyen de découvrir – on peut répondre à cette critique en rappelant une proposition d'Umberto Eco : « Mais si une

forme artistique ne peut fournir un substitut de la connaissance scientifique, on peut y voir en revanche une *métaphore épistémologique* : à chaque époque, la manière dont se structurent les diverses formes d'art révèle – au sens large, par similitude, métaphore, résolution du concept en figure – la manière dont la science ou, en tout cas, la culture contemporaine voient la réalité⁶. » On peut ajouter que la métaphore est aussi *méthodologique*, puisque c'est avec une visée artistique et donc dans une perspective *esthétique* que Wim Delvoye manie effectivement les sciences et les techniques qu'il utilise.

Les critiques dont il fait l'objet seraient-elles alors des critiques idéologiques de ses méthodes (et sujets) de création ? C'est fort probable, et cela a d'ailleurs été anticipé par Wim Delvoye qui inclut le rôle des idéologies dans le débat sur le goût en mobilisant des éléments d'une beauté parfaite (par exemple ses cathédrales gothiques) avec des images X, ou en créant une interface qui fonctionne comme un oxymore entre la lunette astronomique à travers laquelle le savant regarde le ciel et l'anus de la statue dans lequel elle se situe et à travers lequel le spectateur est invité à regarder un coin du lieu d'exposition (le plafond) après avoir réglé la lunette à sa mesure au moyen de deux molettes situées sur les fesses de la statue (*Rose des vents*, 1992). Serions-nous alors confrontés à chaque fois qu'il réalise une œuvre à l'une de ces étapes récurrentes de la querelle du goût et du dégoût dans l'art contemporain ? Un sociologue objectiviste comme Pierre Bourdieu expliquerait sans doute qu'il s'agit d'une question de position sociale, de culture et d'éducation. Or, les interrogations soulevées par le travail de l'artiste transcendent les limites de tout type d'*habitus*. Ces créations – et c'est l'une des raisons pour lesquelles elles constituent des œuvres d'art – questionnent en effet la théorie sociologique du goût, puisqu'elles mobilisent des niveaux d'intelligibilité hétérogènes : les conceptions de l'art, certes, mais aussi les conceptions du vivant et les visions du monde dans lequel nous vivons et qui est régi par le marché, les positions philosophiques et politiques de chacun. Elles ont également le mérite de mobiliser des formes symboliques multiples : l'éthique, l'imaginaire, le fantasmatique, le rêve et l'*esthétique*. Bien que les idéologies fassent partie du réel et influencent les jugements de goût et les catégories de la pensée, il reste encore une question à poser : et si nous avions besoin de la fiction artistique non seulement pour supporter le réel, mais aussi pour le penser ?

LA MÉTHODE DE L'ARTISTE ENTREPRENEUR

Wim Delvoye est également critiqué pour son prestige – jalousie ? –, sa présence dans les médias – succès ? – et le fait que ses œuvres fassent l'objet de spéculations. Elles sont en effet produites et commercialisées comme des marchandises – mais quel artiste n'essaye pas de faire la même chose ? Conscient depuis ses débuts de la puissance du marché de l'art sur l'« évolution créatrice⁷ » d'un artiste, Wim Delvoye propose, avec humour et invention, un jeu très sérieux avec le marché de l'art : une figure de l'artiste capable d'inventer une économie originale tout en étant autonome. Il a ainsi créé – entre le local et le global – sa « *Global brand* », à Gand, siège du Studio Wim Delvoye, et son *Art Farm* qui était à Pékin de 2003 à 2010.

L'atelier de Wim Delvoye est un concept particulier : plusieurs assistants gèrent sa production et organisent les expositions et la promotion des œuvres. Il emploie par ailleurs tout un bataillon d'artisans, selon le projet qu'il prépare, car il continue à utiliser les éléments de l'artisanat traditionnel de la Flandre comme le bleu de Delft, les vitraux néogothiques, la sculpture sur bois et la céramique. Ce qui n'est pas sans rappeler les grands maîtres flamands du XVII^e siècle. Rubens par exemple avait une foule de jeunes collaborateurs et élèves qu'il formait dans son atelier – l'un des plus productifs de son époque.

Homme de grands défis, Wim Delvoye a inventé une méthode singulière de travail qui est en complète adéquation avec sa démarche artistique. Les œuvres peuvent ainsi être réalisées par des artisans aux quatre coins de la planète avec des techniques traditionnelles (les vitraux-X réalisés par ordinateur ont été confiés à un maître verrier de Gand) ou, parfois, de manière industrielle. Or, avoir des ressources aussi bien dans l'artisanat que dans l'activité scientifique n'est pas simple : par exemple collaborer avec un anesthésiste lorsqu'il s'agit d'endormir un cochon pour le tatouer ; ou, mieux, persuader un radiologue de permettre que des scènes presque pornographiques aient lieu sous rayons X. Et Wim Delvoye de souligner : « Les scientifiques ont aussi besoin des artistes, je lui ai appris quelque chose : il n'avait jamais pensé à utiliser ses machines de cette manière ! »

POÏÉTIQUE RELATIONNELLE

Wim Delvoye maîtrise les techniques artistiques hypersophistiquées les plus diverses : laques sur bidons, peintures émaillées, sculpture sur bois, acier découpé au laser, vitraux, photographies, rayons X, dessins, imageries diverses ou designs publicitaires. Il mélange allègrement les genres, les époques et les catégories avec sérieux, ironie, et surtout un sens élevé de l'esthétique. Il réinterprète aussi bien Walt Disney (dont il partage les initiales : WD !) que les œuvres des sculpteurs académiques du XIX^e siècle.

« Les pages jaunes, c'est mon atelier », dit-il. Il y a en effet une « dimension relationnelle⁸ » très importante lors de la production de ses œuvres, car il a souvent recours à la sous-traitance pour leur fabrication (la *Maserati*, 2014, a été ornée en Iran par exemple, le grand camion en bois sculpté en Indonésie, etc.). L'art de Wim Delvoye a pour arrière-plan le multiculturalisme et le métissage artistique. Sa bétonneuse gothique est un symbole évident de la manière dont nous sommes plongés dans notre société mondialisée en rapide perte d'identité.

Or, en créant un objet d'art, l'artiste prouve l'acuité de son regard critique, audacieux et pour le moins troublant, de l'actualité dans laquelle nous vivons. Plutôt donc que d'avoir un atelier, il a un studio qui « colonise », comme il dit, des lieux aussi variés qu'un atelier de sculpture sur bois ou une clinique... Le studio, les collaborateurs et les « colonisations » de Wim Delvoye constituent en fait une vaste machinerie, une longue chaîne de production, qui implique plusieurs personnes et constitue le processus méthodologique et poïétique énigmatique et fascinant de ses œuvres – tout en gardant cet élément qui fascinera toujours : le fait main.

LE DÉTOURNEMENT QUI DÉRANGE : NI HAUT-NI BAS

Dans l'art de Wim Delvoye, la culture pop-vernaculaire se voit confrontée à un art conceptuel décomplexé des obligations du postminimalisme, ou du néominimalisme en vogue dans les années 1980. Wim Delvoye a osé décorer ses œuvres à une époque où l'« ornement était un crime », de même qu'il a réhabilité la narration – dimension sous-jacente fondamentale de chacune de ses œuvres. « L'art à l'époque devait être sérieux, il ne pouvait rire, dit-il. Tout était blanc ! Moi, j'étais très rebelle, je pensais que j'allais devenir sérieux après. À l'école des Beaux-Arts, je m'ennuyais ! Sauf quand ils parlaient de Marcel Duchamp, là il y avait de l'espoir... » Il réussit à incorporer dans des œuvres résolument non conformistes, en les *déplaçant*, des éléments du vocabulaire académique le plus conventionnel (peinture, matières, belle ouvrage), de la culture populaire (tatouage, taxidermie, bricolage, objets de la vie quotidienne – qu'il appelle les « niches plébéiennes ») et des procédures kitsch (formules, publicité, couleurs). Car il ne croit plus aux dichotomies établies entre l'art populaire et l'art élitiste ; et il met l'accent sur la complexité de certains éléments

populaires et la trivialité de nombreuses œuvres d'art vendues très cher dans des foires d'art contemporain. Cela tout en évoquant évidemment les thèmes propres à l'art contemporain comme la relation entre les mots et les images, le problème du style, le rôle de l'ornement, l'interrogation des catégories artistiques, l'ébranlement de la hiérarchie entre *high* et *low*, la remise en question du consensus, la signification actuelle de l'avant-garde, les rapports entre la forme et le contenu... Il réussit à faire coexister des images antagonistes strictement connotées jusqu'à ce qu'elles se combinent, puis fusionnent et créent une œuvre nouvelle.

Les œuvres de Wim Delvoye évoquent ainsi la coexistence de mondes qui, malgré leurs énormes disparités formelles, ne peuvent être conçus séparément. C'est cette fusion qui le caractérise, notamment avec *Cloaca* : l'univers aseptisé du laboratoire avec ses tubes et ses bouches transparents qui abrite des odeurs de nourriture et de la merde qui pue. L'artiste réintroduit ainsi dans le monde élégant et intellectualisant de l'art, et dans l'univers aseptisé du laboratoire, une culture populaire carnavalesque⁹, mais aussi les indicibles évidences refoolées du corps.

Les œuvres de Wim Delvoye ne visent pas à heurter à tout prix, mais plutôt à repenser le monde par le biais d'éléments originaires qui traversent toutes les cultures, et qui autrefois s'exposaient publiquement sans la moindre gêne. Son œuvre actualise une certaine conception du monde présente notamment chez Rabelais et dans les peintures de Jérôme Bosch, et plus largement dans l'univers rituel carnavalesque. Il devient dès lors évident que dans cette conception du monde, l'œuvre de Wim Delvoye est à concevoir comme refus de tout dogmatisme et de toute certitude définitive. C'est très probablement en cela aussi qu'est le pouvoir de fascination que ses œuvres exercent sur les spectateurs.

ESTHÉTIQUE – DU CORPS – UNIVERSEL(LE) : GOÛT ET DÉGOÛT

« L'image du corps est capable, et de prendre en elle les objets, et de se répandre dans l'espace¹⁰. »

« J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or. »

Charles Baudelaire

Wim Delvoye s'est fait connaître avec sa série de *Cloaca* dans les années 2000. Véritable reconstruction de l'appareil digestif, *Cloaca* produit joyeusement, biologiquement et scientifiquement des excréments. Elle se nourrit de plats cuisinés qui au fil de son parcours intestinal se transforment en excréments. Or, à travers les figures de l'aliment et de l'anus, de la défécation et de son corollaire symbolique, l'enfantement, Wim Delvoye parle de la vie du corps.

Les œuvres d'art qui font basculer l'image du corps, celle de l'artiste en particulier, dans l'espace public de l'art sont très nombreuses. Tout comme les références à la défécation. Mais celui qui a vraiment fait date dans le domaine du prolongement du corps dans l'art à travers ses excréments est Piero Manzoni. En 1961, il créa en effet l'œuvre *Merda d'artista*, série qui connut un succès fou. Le triomphe de ces boîtes de conserve – qui contiennent chacune trente grammes de matière fécale de l'artiste (quatre-vingt-dix boîtes numérotées) – perdue sur le marché de l'art, puisqu'en 2004 l'une d'entre elles valait encore 30 500 euros¹¹ et que les collectionneurs refusent toujours de s'en séparer¹². Personne ne sait cependant si un collectionneur a jamais ouvert l'une de ces fameuses boîtes... Si l'action extrême de Manzoni dépasse de manière évidente le prolongement du corps exprimé par Paul Schilder et soulève la question de la valeur de l'œuvre avec un humour pour le moins audacieux, son point de départ reste toutefois la question du goût ou du dégoût éprouvé

par le public pour le corps de l'artiste – ou plutôt pour les prolongements de son image du corps.

Wim Delvoye, de son côté, ne manque pas de jouer avec la souplesse de l'image du corps et il n'ignore pas les réactions fortes que provoquent ses œuvres. Or, contrairement à Manzoni, il ne s'agit pas ici de la défécation de l'artiste mais de celle de tout être humain. À travers les prolongements « déchets » du corps, Wim Delvoye pose donc également la question de savoir ce qui constitue l'universalité de l'humanité – eu égard aux potentialités technologiques et médicales actuelles. Son ambition est de donner une réponse à cette question avec *Cloaca*. Selon l'artiste, l'universel absolu est en effet l'intime, le plus intime qui soit : « faire caca ». D'où ces études qui ont duré des années et leur résultat : la production d'un artifice qui imite et reproduit la nature humaine – le clone, une machine humaine ou un humain-machine – en produisant de la merde. Et cette merde – tout comme son processus de réalisation – est de l'art.

Mais l'imitation du corps à travers la fabrication d'une machine revêt également un autre sens. De la même manière que le corps résiste à toute forme de généralisation, il résiste aussi à toute espèce de positivisme, ce que ne semblent pas accepter les chercheurs qui le considèrent trop souvent comme un simple *objet* d'étude, à l'image d'autres réalités objectivables, alors qu'il constitue, non seulement la condition de possibilité de toute étude en tant que lieu psychique d'implication, mais plus fondamentalement encore le référent majeur des univers symboliques, de l'art en particulier. Jean-Marie Brohm note à ce sujet que *la nouvelle positivité du corps* consiste à faire du corps « un pôle de référence obligatoire pour le langage, le sens, la connaissance, l'éthique, la transcendance et autres catégories philosophiques. Tout renvoie aujourd'hui au corps, comme naguère tout renvoyait à l'Absolu, à Dieu ou à l'Ego transcendantal¹³. » C'est dans ce contexte précis, articulé aux débats toujours actuels depuis plus de trente ans sur le post-humanisme¹⁴, que l'œuvre de Wim Delvoye est à concevoir. Ce qui caractérise le fonctionnement de tout être humain peut-il être reproduit par une machine ou un complexe machinique ? Faut-il concevoir, comme le proposent Gilles Deleuze et Félix Guattari, le corps humain comme une articulation de machines-organes et de machines-énergies, avec des flux et des coupures, des « machines de machines, avec leurs couplages, leurs connexions [...] Ça fonctionne partout, tantôt sans arrêt, tantôt discontinu. Ça respire, ça chauffe, ça mange. Ça chie¹⁵ » ?

Il faut dès lors replacer une partie du travail de Wim Delvoye dans le contexte socioculturel des *nouvelles techniques du corps*, c'est-à-dire celles qui suscitent encore l'étonnement : les progrès incessants des biotechnologies (clonages, transgénèses, hybridations) et des nouveaux médias (biométrie, modes de communication multiples, Internet et tous ses dérivés qui produisent les « tyrannies de l'intimité¹⁶ » et la *polyscopie*¹⁷ généralisée) ; les avancées faramineuses de la médecine (vaccins, tests divers, greffes, implants d'organes...). Toutes ces tendances qui à la fois s'interpénètrent et se dynamisent les unes les autres peuvent se comprendre dans le contexte général du *culte du corps parfait*¹⁸. Or, il ne faut pas oublier qu'il n'est pas question dans les œuvres et projets de Wim Delvoye qui concernent le corps (*Cloaca* et *Laïka*, le projet suspendu de greffe d'une version de son propre visage sur celui d'un chien grâce à la chirurgie plastique) de se conformer aux modes de vie adoptés par la société, mais de proposer des réalisations artistiques techniquement très pointues pour de *nouveaux modèles corporels*.

L'IMPENSABLE DÉCHET ET LA MORT

Un corps n'est pas un territoire dans lequel on peut entrer discrètement d'un côté et sortir de l'autre, ou même rester, sans provoquer de réactions dans l'ensemble de son « étendue

intérieure¹⁹ » et de son espace extérieur. Tout ce qui passe par le corps est en effet en rapport avec sa totalité. Qu'il s'agisse d'alimentation (substances organiques), de médicaments (substances naturelles ou chimiques) ou de matières biotechnologiques (substances mi-organique, mi-chimique), tout ce qui est injecté, inséré ou incrusté par un orifice²⁰ ou une ouverture artificielle du corps peut le traverser et l'ébranler en son entier tel un orgasme ou une réaction allergique. L'élément extérieur sera alors assimilé, métabolisé et incorporé ou rejeté et évacué. L'homogénéité du corps et son intégrité, c'est-à-dire son identité ou son ipséité, sont donc paradoxalement marquées par sa perméabilité et son extrême sensibilité, sa fragilité.

« Depuis la renaissance, la pensée occidentale est obnubilée par un thème épistémologique : connaître c'est briser l'écorce pour atteindre le noyau²¹. »

Wim Delvoye inverse cette évidence à travers un retournement inattendu ; et avec l'une de ses œuvres les moins connues, *Sybille II* (1999), il montre comment l'écorce elle-même peut « éliminer » le noyau (de l'art, de la connaissance et de la vie).

L'artiste joue en effet avec humour de cette ambivalence de la peau qui est à la fois l'orifice d'où sort tout ce qui est censé être dégoûtant et l'un des leviers les plus puissants de la force de séduction. Le dévoilement du corps, extrême et dégoûtant, est en effet le trait fondamental de sa vidéo *Sybille II*. Le projet est inspiré des souvenirs d'enfant qu'a l'artiste de l'univers aquatique des films sous-marins du commandant Cousteau.

Au début de la vidéo, on voit des filaments blancs à têtes noires qui émergent d'une surface de couleur chair quelque peu accidentée et humide, et qui se tortillent sur eux-mêmes. On ignore de quoi il s'agit. L'image est encadrée à gauche comme à droite par des formes arrondies que l'on identifie, après quelques instants, comme des ongles. Le cadrage et l'objectif extrêmement proches de la peau ralentissent et modifient immanquablement notre perception et par là même notre jugement esthétique. Mais on réalise assez rapidement que l'on est en train de voir en plan très rapproché l'explosion de boutons remplis de pus. La vidéo questionne le dégoût, et surtout peut-être le goût, puisque l'artiste se plaît à montrer ce qui « sort des tripes ». D'une certaine manière, il réussit son pari : ce qui apparaissait comme une abstraction esthétiquement bizarre devient horriblement concret et repoussant. On pourrait presque dire – si l'on considère que la première impression a quelque chose d'« agréable » – que le spectateur est ainsi confronté à deux sensations diamétralement opposées. Cela rappelle les propos de Mikhaïl Bakhtine sur l'eschatologisme médiéval : « N'oublions pas que l'urine (comme la matière fécale) est la *joyeuse matière* qui rabaisse et soulage, transforme la peur en rire. Si la seconde est quelque chose d'intermédiaire entre le corps et la terre (le maillon comique qui relie l'un à l'autre) l'urine est quelque chose d'intermédiaire entre le corps et la mer. [...] La matière fécale et l'urine personnifient la matière, le monde, les éléments cosmiques, en font quelque chose d'intime, de proche, de corporel, de compréhensible (la matière et l'élément engendrés et secrétés par le corps). Urine et matière fécale transforment la peur cosmique en joyeux épouvantail de carnaval²². » On pourrait faire ici un parallèle entre ce texte et *Sybille II* – et *Cloaca* également – pour ce qui est de la transformation des peurs cosmiques en carnaval et en rires scatologiques.

Tous ces phénomènes ne sont pas sans évoquer la question sans réponse du lieu de l'inconscient : pourquoi est-ce qu'on ne le « retrouve » pas dans les tubes des laboratoires d'analyses après les prises de sang, sur les morceaux de peaux cultivées (ou mortes), dans les bouts d'ongles coupés ou dans les larmes et les gouttes de transpiration ? Cette question

peut être approfondie : qu'est-ce qui explique le soulagement éprouvé quand on se « débarrasse » de certains « déchets » du corps²³ ou encore cette sensation exclusivement féminine de *catharsis* pendant le cycle menstruel ? Comment comprendre que, la plupart du temps, ces sensations de soulagement sont immédiatement suivies par un certain dégoût ? Ici intervient la complexité de la conception de l'image du corps évoquée par Paul Schiller à propos de certains éléments qui, une fois coupés, évacués ou éloignés de notre sphère intime, continuent à faire partie de l'image du corps : « Les rognures d'ongles, les cheveux coupés, toutes les sécrétions de la bouche et du nez conservent toujours une appartenance psychologique au corps. L'organisation de l'image du corps est des plus souples²⁴. » C'est ici que surgit l'étrangeté : alors même qu'elles continuent, jusqu'à un certain point, à faire partie de l'image de notre corps, ce sont bien ces mêmes *émanations du corps* (excrétions, déjections, exsudations, saignements, purulences, morve...) qui provoquent les affects les plus violents, la répugnance et le dégoût. Julia Peker met en évidence l'énergie considérable, vouée à l'éternel recommencement, qui est déployée pour faire disparaître ces éléments perturbateurs : « La perte de ces excréments cristallise une tension mêlée de honte²⁵, une discrétion suspecte dont la constipation est la forme aboutie. Mais leur inutilité n'explique pas qu'elles soient entachées d'une telle gêne. Pourquoi donc ces restes sont-ils vécus comme des déchets²⁶ ? » Une explication plausible consisterait à dire que plus un corps est vivant et actif, plus il produit de restes ou de « déchets » (par exemple la transpiration d'un sportif). Le dégoût qui est dialectiquement lié au goût surgirait alors de ce paradoxe : l'unité du corps ne peut se maintenir qu'en évacuant une part irréductible et inconciliable, en reconnaissant un excès structurel, en expulsant un reste *qui lui échappe*. « Autrement dit l'unité ne survit, et même ne vit véritablement, qu'à assumer l'impossibilité logique de la *totalité*. Si le reste est vécu comme un déchet proscrit par le dégoût, c'est sans doute parce qu'il est la trace tangible d'un paradoxe, la cicatrice douloureuse d'une effraction conceptuelle et l'émotion fait écho à un problème bien réel pour l'esprit²⁷. » Ces excédents ou « déchets » corporels, ces émanations et déjections qui nous sont incontestablement vitales – et donc « rationnellement » compréhensibles – seraient alors, et paradoxalement, les traces matérielles de l'incompréhensible ou plutôt de l'indicible et de l'impensable par excellence.

Si les émanations du corps rendent en effet quelque chose *visible* c'est bien le « cycle de la vie » ou le caractère processuel du corps, elles constituent à ce titre les traces corporelles du passage du temps, et évoquent l'advenue de la mort, l'angoisse profonde et terrible de la pourriture, de la décomposition et finalement de la disparition du corps. Les excréments du corps matérialisent ainsi l'immatérialisation de toute vie – de notre propre vie – qui aura inévitablement lieu un jour.

Retour maintenant de l'artiste dans le monde du marché et tentative de traversée de ce qu'il nomme les « niches » : Wim Delvoye pousse les limites de sa propre connaissance également dans ce projet en écrivant pour la première fois de la musique. Il conçoit en effet *Sybille II* comme un vidéoclip qu'il envoie à MTV. Pas de réponse...

SACRÉ-ATHÉE

« Il est clair que les critères classiques de jugement de goût sont ici inopérants, comme ils le sont d'ailleurs pour la plupart des œuvres des trois dernières décennies dans lesquelles la réalité fait irruption de façon crue et abrupte²⁸. »

En assimilant le goût au dégoût, le noble à l'ignoble, l'objet sans valeur à celui qui incarne cette valeur même, processus qui fait écho dans divers domaines de notre existence, Wim

Delvoye puise dans les sources primitives de la culture humaine – les représentations inconscientes – et unit les extrêmes qui font partie selon Freud des lois fondatrices de notre vie psychique. Cette attitude transformatrice d'un élément en son contraire adoptée par l'artiste pourrait rappeler une perspective anthropologique qui puiserait dans les sources de l'imaginaire et de l'imagerie collective afin de comprendre (et critiquer) le fonctionnement et les structures du monde social. Or, Wim Delvoye inscrit sa démarche dans le continuum artistique en incluant le patrimoine culturel familier dans les beaux-arts (Walt Disney, la publicité, les mosaïques, la religion, les carreaux de Delft, etc.).

L'insertion d'objets « pauvres » que l'on ne rencontre pas habituellement dans le monde de l'art (pneus, pelles, tables à repasser, scies, bonbonnes de gaz...) et l'évocation des « esthétiques grand public » (le capitalisme sous toutes ses formes, les marques, leur détournement, etc.) constituent dans l'art de Wim Delvoye un héritage duchampien, même si ce n'est pas tout à fait le cas. Plus précisément, si la désacralisation et la démythification de l'art s'inscrivent dans une continuité avec l'œuvre de Marcel Duchamp, il y a malgré tout dans la démarche de Wim Delvoye un élément important qui simultanément la distingue de la dérision fondatrice que les ready-mades opèrent sur l'art. Prenons comme exemple la série des pelles de chantier peintes, qui pourrait être un clin d'œil à *En prévision d'un bras cassé*, la grande pelle à neige de Duchamp. Le ready-made s'intéresse clairement à l'objet industriel pour son absence d'ambition artistique et il reste tout à fait indifférent à ses caractéristiques esthétiques ; les pelles de Wim Delvoye vont cependant en sens inverse. Elles sont engagées comme résultat d'une double technique : la technique industrielle pour ce qui concerne la forme et la fabrication de l'objet, la peinture ornementale pour les armoiries qui le recouvrent en l'esthétisant et en l'insérant dans une culture ancienne dans l'art contemporain.

Autre désacralisation à l'œuvre chez Wim Delvoye : celle de l'idéalisation à la mode du travail artisanal alors qu'il est effectué en réalité par des enfants. Sa *bétonneuse* par exemple peut séduire par la qualité de sa décoration, mais elle constitue également une parodie de cette beauté en dénonçant le circuit même qui l'a créée en Indonésie. Désacralisation également de l'idée même de collection avec sa propre collection méticuleusement et patiemment constituée au fil des années : les étiquettes de « La vache qui rit ». Collection pop qui critique la communication publicitaire et les goûts alimentaires, collection olfactive (qui sent bon le fromage) et collection rarement montrée, tellement sa puissance est déconcertante pour les musées et le marché de l'art contemporain.

La connaissance comme démythification du sacré est aussi souvent évoquée dans le travail de l'artiste, par exemple avec sa bibliothèque de scies transfigurées en tableaux sur lesquels sont peints les proverbes traditionnels concernant la vie, l'amour, les principes fondateurs des sociétés occidentales. Idées reçues qui coupent – comme des scies – la vie en vérités et mensonges...

L'artiste reconnaît ainsi – et de toutes les manières possibles – qu'il est agnostique, y compris dans l'art. Il essaye donc de susciter des situations où l'on aime l'objet sans approche religieuse ; c'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles il choisit des objets sans prestige, afin de jouer sur leur statut en en faisant des trophées – à l'instar des collectionneurs qui aiment exhiber leurs œuvres d'art pour se distinguer dans une sorte de lutte de classe du luxe. « L'art doit toujours être prestigieux ? Alors moi je fais une belle merde ! », répond-il avec audace. Et il essaye de faire entrer dans le monde de l'art ce qui n'est pas facile d'y intégrer. Ses objets insèrent ainsi le quotidien le plus « bas » dans la sphère artistique la plus « haute ». Matière modifiée, matériau commun et hommage au quotidien, les objets sont extraits de leur contexte, leurs fonctions sont modifiées et le banal devient œuvre. Au

même moment, l'art s'inscrit dans une banalité retrouvée.

La religion constitue peut-être la figure d'oxymore majeure que l'artiste intègre dans son art profane. L'œuvre tout entière de Wim Delvoye est en effet imprégnée de culture catholique. Cette thématique traverse l'ensemble de son travail. Elle en est la source et la cible. Wim Delvoye met en scène les tabous et les interdits religieux afin de révéler leurs paradoxes. Son style de prédilection est le gothique, univers au sein duquel il se plaît à rechercher la perfection des formes. L'artiste explique qu'il est aujourd'hui possible, grâce à la précision de l'ordinateur, de faire « un art parfait ». Cette perfection, à travers la technique, est selon lui l'une des caractéristiques fondamentales des avant-gardes de notre époque.

Ses cathédrales dessinées et découpées au laser sont emblématiques de sa fascination pour la beauté de l'ère gothique, son architecture idéale, complexe et parfaitement symétrique. On retrouve cette interprétation de la forme parfaite dans la série des crucifixions, où le crucifix est anamorphosé et adopte la trame et la forme elliptique d'une molécule organique d'ADN.

L'énergie gothique de Wim Delvoye se retrouve également dans son intérêt pour les jeux dialectiques du pur et de l'impur, du scatologique et du technologique, ou encore de l'hubris et du savoir. En créant par exemple en 2006 sa *Chapelle* pour le Mudam. L'œuvre en question occupe environ vingt mètres carrés, elle est faite de métal coupé au laser et ornée de vitraux. Quand on y pénètre advient la surprise puisqu'une imagerie assez subversive a remplacé la décoration habituelle des vitraux : « Doigts d'honneurs, baisers, intestins humains, squelettes de *Cloaca* sont radiographiés et accèdent ainsi au statut de vitraux païens. Ces morceaux de viande passés aux rayons X dévoilent leur message athée grâce à la lumière que le vitrail transfigurait autrefois en divin. Grimaçants et cyniques, les crânes, les ossements et leurs dérivés se paient le luxe de pouvoir être interprétés comme autant de vanités modernes²⁹. » Mais il est aussi impossible de distinguer le sexe, l'âge ou l'origine ethnique des personnes passées au crible des rayons X de l'artiste. Deux lectures sont alors possibles et même complémentaires : la première, antiraciste et anti-homophobe, consiste à évoquer l'universalité de l'amour, des fonctions organiques et du corps humain ; la seconde, plus insolente et impertinente, dotée d'un implacable humour noir, consiste à penser que Wim Delvoye se joue, sur le ton assez juste de la dérision, des règles qu'imposent l'Église catholique et les normes socio-culturelles du politiquement correct – d'autant que les squelettes que nous apercevons appartiennent à des vivants, voire même de bons vivants qui mangent, s'embrassent, « envoient chier le monde » ou font l'amour. Une troisième lecture peut aussi se superposer aux deux précédentes : *le corps transparent* – même lorsqu'il vit ses passions, car ici il fait l'amour, embrasse ou fait un doigt d'honneur – ne peut être qu'un corps à l'esthétique stérile, froide et sèche.

Il serait par conséquent réducteur et surtout déplacé d'interpréter le travail provocateur de Wim Delvoye comme un acte ironique de profanation ou de restauration d'un esprit spirituel nouveau. Ce qui intéresse surtout l'artiste c'est de souligner les contradictions de notre société. C'est la raison pour laquelle ses œuvres en reprennent le langage, se confrontent au poids des traditions, et en font apparaître les prolongements et les conséquences.

Ce n'est pas la même démarche qui caractérise les *Twisted Works* de l'artiste où sa fascination pour la technique, qui permet de tordre le réel tel que nous le connaissons, lui permet d'aller jusqu'au bout de ses idées-visions et de créer une nouvelle forme de beauté. Dans *Twisted Works – Double Helix* (2008-2009) ou le *Christ*, aux développements symboliques infinis –, l'artiste part d'un objet classique ou chargé de sens chrétien pour le multiplier, le

tordre et l'assembler afin d'en faire une hélice, une sculpture Möbius, une beauté absolue, « en cercles et rubans infinis, tout comme Dieu », *dixit* Wim Delvoye.

Les études du crucifix font partie de l'œuvre tant elles sont provocantes de beauté. En regardant la suite des dessins on se rend compte que c'est comme si le Christ s'amusait sur sa croix à faire des tours de danse ou des étirements de yoga. Provocation ? « Twist » de la croyance en ADN et questionnement peut-être sur notre besoin inné de croire. L'artiste ajoute que ses *Twisted Works* sont très proches de *Cloaca* en ce sens que, traditionnellement, « couler un bronze peut signifier "faire une merde" ».

Autre remarque critique importante de l'artiste : le conservatisme grandissant de notre époque. Les sculptures d'enfants mineurs dans l'art des XVII^e et XIX^e siècles, notamment celles qu'il collectionne, pourraient être caractérisées de pédophiles, si elles étaient créées aujourd'hui. Dans une démarche presque dadaïste, l'artiste utilise ses figures et les *twiste* également. C'est le cas pour toute une série de sculptures où il reprend les grands classiques : *Daphnis et Chloé*, les *Deux Bacchantes*, la *Pietà*, etc. *L'agrandissement*, l'étirement des formes qui en résultent est en effet quasi surréaliste. L'abstraction qui résulte de l'allongement du corps dans l'une de ses créations les plus poétiques, l'œuvre *Putti Twisted* (2014), agit comme manifestation de la jeunesse et de la beauté, tout en étant conforme à des équilibres mathématiques extrêmement précis. La sculpture représente en effet un équilibre parfait – de la forme, de l'image, de la matière et surtout du sujet qui, tiré de l'histoire de l'art, vient offrir la beauté à une époque où elle est presque interdite. Glissements dialectiques du domaine du sacré au profane et inversement, les métamorphoses sont ici des métaphores : entre la technique, la croyance, l'art et la connaissance. Tous les idéaux de notre société sont passés au crible – et deviennent les outils que l'artiste utilise de manière démystifiée afin de créer ses œuvres « idéales », parfaites et d'une sincérité à la fois ambiguë et bouleversante.

DIALECTIQUES RHIZOMATIQUES : SÉDUCTION ET GASPILLAGE

« Un artiste doit être un enfant,
c'est sa grande différence avec un banquier,
il n'est jamais forcé de grandir. »

Wim Delvoye

Dans le travail de Wim Delvoye, l'objet devient donc un *matériau* connoté, porteur de mémoire et affecté de signes multiréférentiels. Qu'il soit unique ou sériel, sacré ou trivial, l'objet transcende son propre statut. Il définit celui de l'œuvre et celui de sa perception comme œuvre d'art. Qu'il soit choisi pour sa banalité, pour son esthétisme ou pour ses usages, son évocation métaphorique permet le détournement et la surimpression des sens.

Wim Delvoye crée ainsi un art qui n'est pas snob. C'est peut-être en cela précisément que se situe son pouvoir d'attraction : il utilise les mêmes mécanismes de fascination que la publicité, mais en évoquant toute l'histoire de l'art de façon critique, en utilisant les avancées technologiques de manière visionnaire et en déconstruisant les questionnements qui préoccupent depuis toujours l'humanité de façon à la fois humoristique et sérieuse. Il est impossible de dire si l'artiste « trivialise » les symboles ou s'il anoblit les objets, s'il détourne les marques en créant des mascottes pour ses œuvres et en utilisant la publicité à ses propres fins artistiques, ou s'il critique la puissance de la communication publicitaire.

Son travail dévoile une rare conscience de soi et du monde. Son rêve le plus cher de construire une ville Wim Delvoye grandeur nature, avec en son centre une cathédrale gothique « réellement parfaite » (dessinée par lui et par ordinateur, puis découpée au laser) est-il l'indice d'une folie des grandeurs ou une vision juste de *ce que l'art pourrait devenir* ?

Pourquoi l'art ne pourrait-il pas en effet, à l'instar des autres domaines du marché et du savoir, dépasser lui aussi toutes les limites de la « norme » muséale et esthétique ?

La dialectique entre le local et le global, le traditionnel et l'avenir, l'autodérision et le sérieux, la critique du marché et le succès que l'artiste y rencontre, le machinique et l'organique, l'innocence de l'enfant et la connaissance du marché de l'art, la fascination pour le monde de l'art et la connaissance de ses fondements, et surtout pour le beau, la perfection et le dégoût, constituent une longue chaîne de paradoxes qui ici font *rhizome* – pour reprendre l'expression de Gilles Deleuze et Claire Parnet au sujet de la pensée : « Penser dans les choses, parmi les choses, c'est justement faire rhizome et pas racine, faire la ligne et pas le *point*. Faire population dans un désert, et pas espèces et genres dans une forêt³⁰. » Cette puissance à la fois dialectique et rhizomatique détermine l'œuvre de l'artiste qui réussit pourtant à échapper à toute définition et réduction.

Wim Delvoye est, par ailleurs, un garçon « et je n'ai pas honte de ce qui me plaît : les camions, les voitures, la science, les maquettes... Et oui, je n'utilise le corps féminin que dans les vitraux. La sexualité m'intéresse moins que la digestion, parce qu'aussi bien comme sujet que comme pouvoir métaphorique, je suis plus intéressé par des thèmes qui unifient que par ceux qui séparent ». Et l'artiste dessine Monsieur Propre les intestins à l'air, l'emblème Louis Vuitton, un clown qui fait peur, Ariel la petite sirène et des figures manga sexy, nues ou portant des sous-vêtements transparents, des R.I.P. à l'allure adolescente, des cartes du monde inventées, des vanités, des drapeaux de course, des dè, des cœurs, des bombes, des personnages de Walt Disney, des petits mots insignifiants du quotidien trouvés sur des Post-it comme s'ils étaient gravés sur le rocher à la manière du Land Art intellectualiste, Superman, des figures bouddhistes, le Christ devenu molécule ADN, une citée parfaite... Un monde de garçon qui, tout en s'amusant, réussit à dépasser les limites de ses références et à inspirer sans cesse. Il séduit³¹ avec insolence, tout en sachant que tout cela n'est que gaspillage ; mais un gaspillage heureux – entre jouissance, artifice et rituel.

Les œuvres de Wim Delvoye se caractérisent en fait par l'alliance de l'hommage et de la subversion, du sacré et du profane, de l'artisanat et de l'industrie, de la science et de la religion, de l'art et de la scatologie. Wim Delvoye crée par appropriation, détournement, mixage et assemblage et il déploie un art qui détourne, en les citant constamment, la mythologie, le folklore, Walt Disney, mais aussi l'histoire de l'art – des cathédrales gothiques aux sculptures du XVII^e et du XIX^e siècles, de Bosch à Brueghel, Magritte et Duchamp ou Warhol – tout en proposant un regard lucide et amusé sur l'actualité. Cela, tout en révélant la beauté de la banalité des objets du quotidien. Gestes baroques, hommages et irrévérences, appropriations, inspirations, interprétations... L'artiste crée un univers, un pays Delvoye des merveilles !

³⁰L'esthétique – tout l'univers de la sensibilité, des émotions, de l'intuition, de la sensualité, des passions et où règne une ambivalence irréductible à des symboles et à un système de notation – est une discipline philosophique fondamentale. Or, son premier nom a probablement été celui de *Poétique* – texte dans lequel Aristote attribue une place fondamentale aux activités poétiques aussi bien théoriques que pratiques (tragédie, épopée, comédie). Voir, Aristote, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 2002 et René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Ésthétique, Klincksieck, 1989. Ce texte s'intéresse en effet à la fois aux esthétiques des œuvres de Wim Delvoye et à ses poétiques – ses processus créateurs.

¹ — Ce qui n'est pas sans rappeler le chef-d'œuvre de Paul Gauguin *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?*, peint à Tahiti en 1897-1898.

² — Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 2004, p. 123-124. — Je souligne.

³ — Chercher à savoir ce qui « chez le sujet donne l'impulsion de la recherche », admettre et fonder théoriquement « l'individualité créatrice du chercheur » est l'objet de la réflexion approfondie de Magali Uhl dans *Subjectivité et sciences humaines. Essai de métasociologie*, Paris, Prétentaine, Beauchesne, 2005.

⁴ — Préface de Michel de M'Uzan, in Jacques Ascher et Jean-Pierre Jouet, *La Greffe, entre biologie et psychanalyse*, Paris, PUF, 2004, p. 9.

⁵ — Entretien de l'auteur avec Wim Delvoye en mars 2016, une série de citations de l'artiste traverse ce texte.

⁶ — Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Points Essais, Éditions du Seuil, 1979, p. 28.

⁷ — Pour reprendre l'expression d'Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Quadrige, PUF, 1998, qui évoque pourtant un univers radicalement opposé au marché.

⁸ — Une sorte de poétique relationnelle, pour reprendre l'expression de Nicolas Bourriaud, *L'Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 1998.

⁹ — Voir Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Tel, Gallimard, 1982, qui analyse la culture carnavalesque et les images grotesques du corps.

¹⁰ — Paul Schilder, *L'Image du corps. Étude des forces constructives de la psyché*, Paris, Tel, Gallimard, p. 229.

¹¹ — Paul Ardenne, *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, p. 274.

¹² — « Comme le montre l'enquête pointilleuse menée par un autre artiste, Bertrand Bazile, dont les résultats ont été exposés sous forme d'entretiens vidéo en 2003 à Villeurbanne (exposition *Une mesure pour tous*) », *ibid.*, p. 275.

¹³ — Jean-Marie Brohm, *Le Corps analyste. Essais de sociologie critique*, Paris, Anthropos/Économica, 2001, p. 3.

¹⁴ — Voir par exemple Gilbert Hottois, *Le Transhumanisme est-il un humanisme ?*, Bruxelles, L'Accadémie en poche, Académie royale de Belgique, 2014.

¹⁵ — Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Critique, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 7.

¹⁶ — Richard Sennett, *Les Tyrannies de l'intimité*, Paris, La couleur des idées, Éditions du Seuil, 1979.

¹⁷ — Lire à ce sujet l'article de Magali Uhl, « Intimité panoptique. Internet ou la communication absente », in *Cahiers internationaux de sociologie*, n° 112, 2002/1, p. 151-168.

¹⁸ — Pour une analyse des tendances contemporaines de la corporéité voir François Dagognet, *Le Corps*, Paris, Quadrige, PUF, 2008, en particulier la conclusion : « Vers un méta-corps », p. 169-180.

¹⁹ — Sur cette notion voir Maine de Biran, qui a insisté sur « la perception originare de l'espèce d'étendue intérieure qui constitue le corps propre ». Maine de Biran, *De l'aperception immédiate (Mémoire de Berlin, 1807)*, Paris, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 2005, p. 181. Cet « espace intérieur du corps propre » (*ibid.*, p. 181) s'éprouve dans la résistance organique due à l'effort, en particulier dans la locomotion.

²⁰ — Selon Mikhaïl Bakhtine, le corps grotesque ou « populaire » (qui s'oppose au corps canonique moderne, celui qui s'est finalement imposé en Occident — le corps lisse, « civilisé », sans faille, où se ferment les orifices) n'est pas clairement séparé du reste du monde. Mikhaïl Bakhtine souligne aussi le rôle fondamental du corps symbolique en expliquant que l'« image grotesque » avantage les « saillies, excroissances, bourgeons et orifices, c'est-à-dire uniquement ce qui fait franchir les limites du corps et s'introduit au fond de ce corps. » (Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 316).

²¹ — Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Psychismes, Dunod, 1985, p. 8.

²² — Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 332-333.

²³ — Cette thématique est indirectement évoquée par l'œuvre *Sybilie II* de Wim Delvoye.

²⁴ — Paul Schilder, *L'Image du corps. Étude des forces constructives de la psyché*, *op. cit.*, p. 206.

²⁵ — Elias Canetti remarque que rien n'a appartenu si intimement à l'être humain que ce qui est devenu excrément après avoir été aliment digéré ; il souligne aussi que l'on s'isole avec ses excréments : « On s'en débarrasse dans des lieux séparés, destinés à ce seul usage ; le moment le plus privé est celui de l'excrétion ; réellement seul, on ne l'est qu'avec ses excréments. Il est clair que l'on en a honte. » Elias Canetti, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1966, p. 224.

²⁶ — Julia Peker, *Cet obscur objet du dégoût*, Lormont, Éditions Le Bord de l'eau, 2010, p. 54-55.

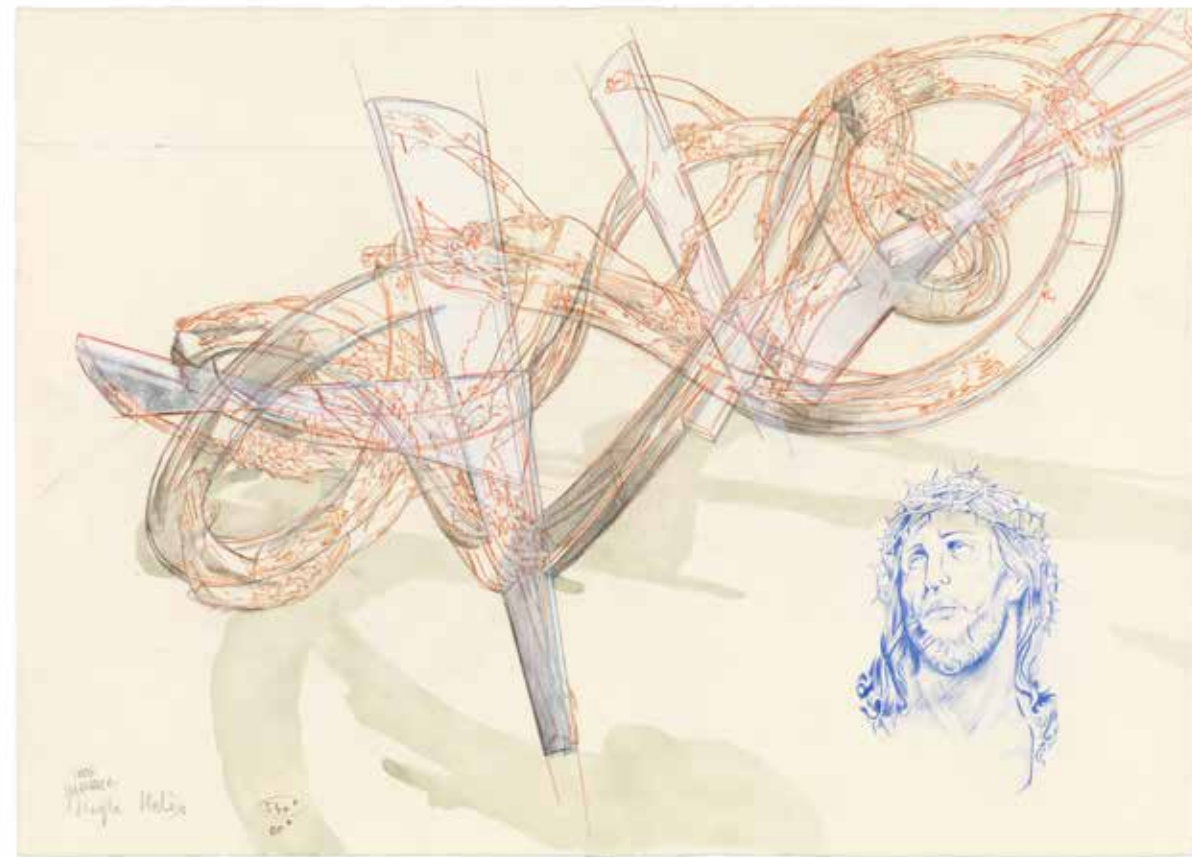
²⁷ — *Ibid.*, p. 60.

²⁸ — Marc Jimenez, « Une tête de fœtus sur un corps de mouette au Musée des Beaux-Arts de Berne : "Cachez cette chimère que je ne saurais voir..." », propos recueillis par Thierry Hurlimann, *L'Observatoire de la génétique*, n° 27, avril-mai 2006 : http://www.omics-ethics.org/observatoire/zoom/zoom_06/z_no27_06/z_no27_06_02.html (site consulté le 10 mai 2014).

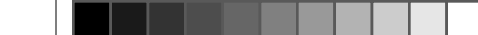
²⁹ — Présentation de l'œuvre sur le site du Mudam Luxembourg — Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean <http://www.mudam.lu/fr/le-musee/la-collection/details/artist/wim-delvoye/> (site consulté le 15 mars 2014). — Je souligne.

³⁰ — Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Champs, Flammarion, 1996, p. 34.

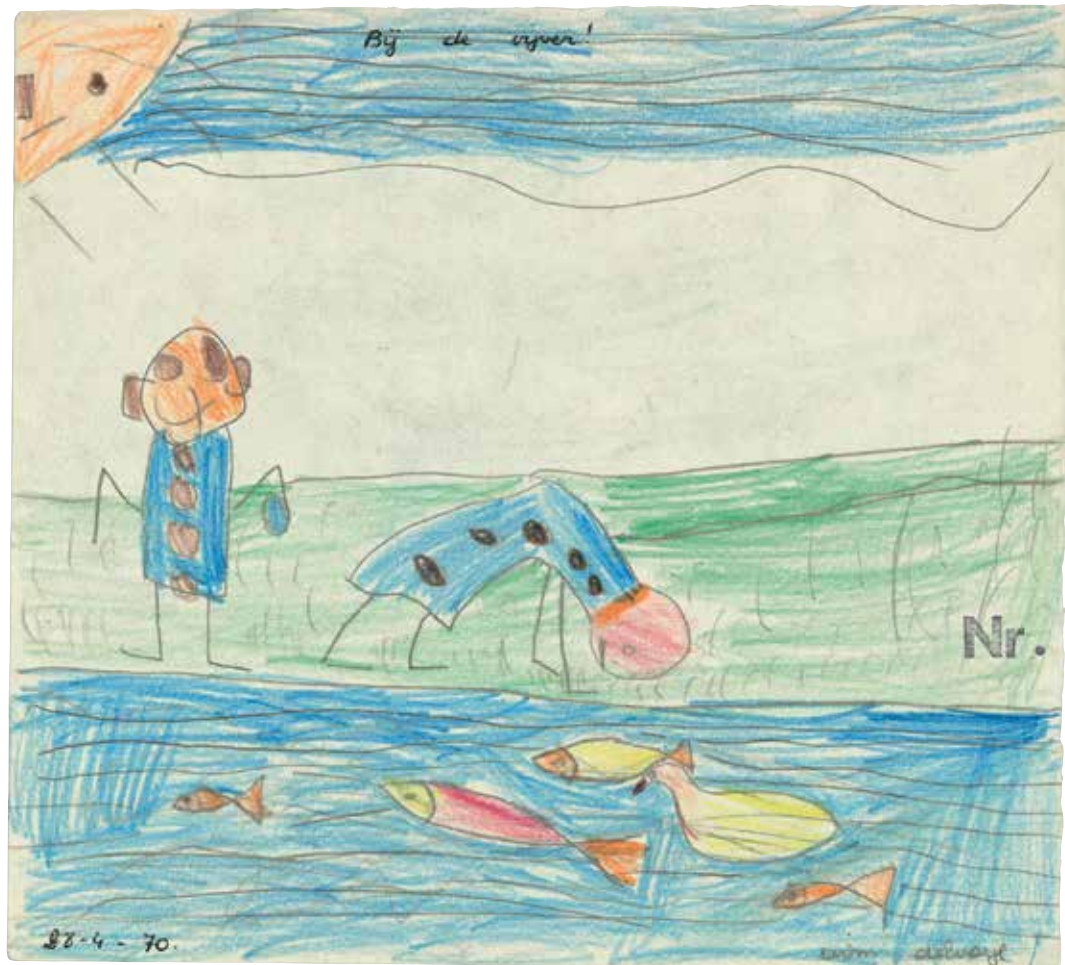
³¹ — Jean Baudrillard, *De la Séduction*, Paris, Galilée, 1979, réédition Paris, Folio-Essais, Gallimard, 1988.



Untitled (SH 540° 00°), 2006
Colour pencil and watercolour on paper
51,7 × 72 cm



Holy Family, 2011
Nicked bronze
Variable dimensions
Rorschach, Galerie Perrotin, 2012, Paris, France



At The Pond. April 28, 1970
Pencil and colour pencil on wallpaper
20 x 22 cm

SOFIA ELIZA BOURATSI

WIM DELVOYE, POÏETICS AND AESTHETICS*

We want great artists, major philosophers and outstanding individuals to be like gods – superhumans. We expect them to be consistent throughout their lives, never to age – in other words, that their thinking moves ever forward – and to continue to stimulate us intellectually with every one of their works. In truth, we want great artists to be like geniuses, their success the result of some secret power. But an artist, just like a philosopher or a celebrity, is also a human being.

Of course, some very great artists distinguish themselves immediately. Wim Delvoye is one, as the durability of his remarkable output demonstrates. As an artist he is much debated, unclassifiable and surprising, but above all he creates a powerful body of work. It might be more correct to say he has had an *extraordinary progression* punctuated by innovative, remarkable works that have been watersheds not only in his personal development but sometimes in the history of art as well. It might be more judicious not to refer to a “body of work” in the singular, that is an artist’s production over a lifetime, but instead to follow the meanderings of his course and note its characteristic and indeed extra-ordinary traits, to get a better understanding of what comprises the artist’s uniqueness and power. In consequence, my essay will not consider Delvoye’s chronological development but rather make reference to some of the fundamental elements of his art.

Concept

An idea or mental image which corresponds to some distinct entity or class of entities, or to its essential features, or determines the application of a term (especially a predicate), and thus plays a part in the use of reason or language.

Oxford English Dictionary

A question underlies the reflections that follow: from the time he began to draw as a child, has Delvoye been guided by a concept of the art that he has continued to develop? Hypothesis: the heterogeneity, unclassifiability and fascination of this artist is the result of a concept – of his vision of art – that has evolved over time but which has maintained, for almost fifty years, *the same origin and creative drive*, which is none other than the *astonishment of a child* guided by an extremely intuitive intelligence.

THE INNOCENCE OF THE CHILD AND THE URGE TO INVESTIGATE

In 1989 Delvoye was 24 years old. He was invited to Rotterdam by the Galerie Bébert for one of his first solo exhibitions, where he showed his *Early Works* (1968-71), his childhood drawings. It was thus a retrospective before he had even demonstrated his ability to the art world and market. It was also a conceptual and daring choice, as though the still unknown artist, who had just left the École des Beaux-Arts, already knew full well that the question “Where am I going?” cannot be asked without first wondering “Where have I come from?”

On this matter, Freud observed that the *drive for knowledge*, which is also the *drive of the researcher*, appears at the same time as the child’s sexuality buds into existence (in the child’s third to fifth year). The first, most basic, question that the child asks himself is a transposition of the question regarding his origin: “They are not theoretical but practical interests which start the work of the child’s investigation activity. The menace to the conditions of his existence through the actual or expected arrival of a new child, the fear of losing in care and love which is connected with this event, cause the child to become *thoughtful and sagacious*. Corresponding with the history of this awakening, the first problem with which it occupies itself is not the question as to the difference between the sexes, but the riddle: Where do children come from? In a distorted form, which can easily be unraveled, this is the same riddle that was proposed by the Theban Sphinx.”² Where do we come from? Do we all come from the same source? Are we all the same and, if so, how?

Looking at Delvoye’s childhood drawings (1970), it is possible to discern underlying questions: a human figure leaning over the river watches the fish in astonishment; two figures, half-animal, half-human, gaze at a tree beneath a sun divided into two parts; then young Wim, probably with his father, walks around Belgium with the national flag in the background, and – extraordinarily – the picture is signed in two ways: WIM and MIW. This prompts the thought that the question of origins and differences and resemblances between what is human and what is animal – but also the dialectical reversal of an element into its opposite – were already an integral part of his conception of the world. This is a very unexpected and eloquent way for the child-artist to demonstrate the creative freedom of the constituent subject,³ whether he is a child, artist or researcher.

BALANCING ON THE EDGE

“It’s fascinating to note that those who come from different scientific realms, and devote themselves to studying domains with far-flung and uncertain boundaries, see the limits of their own art become uncertain – without this being in the slightest negative.”⁴

It is this desire for knowledge that, from the very start, has determined Delvoye’s singularity and subjectivity. Aware of the limitation of any unilateral approach, from the outset he has shattered his own limits. He draws very well – his designs for, or inspired by, tattoos, his “sketchbooks” and certificates for *Cloaca*, and the studies he has made of cathedrals or the “twisted” Christ offer incontrovertible proof of this. But his two hands are not sufficient to actualize what passes through his inquisitive mind.

Delvoye then began to devise a series of very different and shocking praxeological universes in his works. Although he was able to surprise certain sections of the public – not to mention his artist colleagues who form his favourite audience, fully distinct from the established set of contemporary art lovers – the

very striking character of his work was far from being stimulated by a gratuitous desire to provoke. What is interesting is the reception given to those works that are perceived as being provocative: a work can only be considered disturbing if it upsets a reference universe to which it belongs and within which it appears outrageous. It is precisely because his stained-glass windows decorated with X-ray images, his tattooed pigs and elaborately embellished ironing tables, shovels and cement mixers come from such a world (and the entire world) that they are found disquieting. It is also because Delvoye offers a range of *possible perceptions of corporality*, a choice of *potential bodies* (for example, a machine-body that defecates like human beings or the transferral of a human body decoration – tattooing – to pigs) that he causes distress. These “new bodies” go beyond the established limits of body models. However, it must be kept in mind that any attempt to *revamp* a body entails the modification of an *existing body*; in other words *limits* are transcended and references disrupted. In any type of excess something is necessarily exceeded, a frontier is passed, and it is exactly that which is found shocking.

When Delvoye tattoos a pig, he is not parodying the designs worn by lorry drivers, sailors and bikers. Naturally, the association is not lost, but the humour resides less in satirizing a popular cultural practice than in suggesting a *new way for this practice to exist*, and in the creation of a *new species of pig*, a humanized, beautified pig, and a pig-object, whether living or dead, that is displayed in museums like precious works of art. Similarly, the stained-glass windows, which feature X-rays of internal organs and erotic, even pornographic, images, are not sacrilegious but allude to the source of what is sacred to infuse a spiritual dimension into the sexual activities of humans photographed with an X-ray machine to show skeletons and viscera – thus referring to the traditional motif of *vanitas*. In this manner, stained-glass windows, pigs, cement mixers, gas canisters, tyres, suitcases, saws and *Cloaca* all enter contemporary art museums and galleries but without allowing themselves to be trapped there. Such is the remarkable originality of Delvoye’s art. He comments, “I try to escape from tiny niches, those of art, tattoos...”⁵ His works challenge the boundaries that separate art from cultural, traditional, scientific and commercial practices, *whatever it is that defines something as art* or not art, and what distinguishes an object judged valueless from one to which we attach importance.

Some of his works have an element of humour but that does not mean that they are playthings. The questions the artist raises are actually profound and quickly overshadow his works’ playful nature, which is why he is often confronted with the following objection: How can he claim to know the histories of science, art and traditions while also having imbibed enough of these “cultures” to have the right to evaluate their proportions in the new balances he creates in his works of art? Aside from the fact that Delvoye investigates each of his research themes and artistic domains deeply, it is also the case that it is not necessary to have “imbibed enough” of a domain in order to take an interest in it, and experimentation is the best way to learn. Moreover, it is possible to respond to this criticism by recalling an assertion of Umberto Eco: “But if an aesthetic form cannot be substituted for scientific knowledge, one might however see in it an *epistemological metaphor*: in every century, the way that artistic forms are structured reflects in a broad sense, via similitude, metaphor, resolution of the concept into a figure, the way in which science or contemporary culture views reality”.⁶ It can be added the metaphor is also *methodological*, as it has an artistic goal, and it is thus within an *aesthetic* perspective that Delvoye plies the sciences and techniques that he uses.

Is the criticism to which he is subjected ideological criticism of his methods (and subjects) of creation? Very probably, and this was foreseen by Delvoye, who includes the role of ideologies in the debate on taste by uniting elements of perfect beauty (such as his Gothic cathedrals) with X-pictures, or by creating an oxymoronic interface between the astronomical telescope through which the scientist observes the sky and the anus of the statue in which it is placed, and through which the visitor is invited to look at a spot in the exhibition space (the ceiling) after having adjusted the telescope by twiddling on two controls in the buttock cheeks of the statue (*Rose des vents*, 1992). Are we to be faced by yet another of the recurring debates over taste and lack of taste in contemporary art every time he produces a work? An

objectivist sociologist like Pierre Bourdieu would probably explain that it is a question of social position, culture and education. The questions raised by Delvoye's work transcend the limits of all types of *habitus*. One of the reasons that his creations can be considered works of art is that they question the sociological theory of taste because they collate different levels of intelligibility: conceptions of art, of course, but also conceptions of organic life, ways of looking at the world we live in and its domination by the market, and the philosophical and political outlooks of us all. His works also unite many symbolic forms: the ethical, the imaginary, the fantastical, dream and the *aesthetic*. Although ideologies are an aspect of reality and influence judgements of taste and categories of thought, one question remains to be asked: What if we needed artistic fiction, not just to shore up reality, but also to conceive it?

THE METHOD OF THE ARTIST-AS-BUSINESSMAN

Delvoye is also envied for his status, his media profile and the fact that his works invite speculation. In fact they are produced and marketed like goods – but is there any artist who doesn't try to do exactly that? Aware from the outset of the power of the art market on an artist's "creative evolution",⁷ Delvoye, combining humour and inventiveness, proposes a very serious game bound up with the art market: the figure of an artist capable of creating a personal economy while remaining independent. Blending the local and global, he thus created his "Global Brand" in Ghent, the home of Studio Wim Delvoye, and his *Art Farm*, which was active in Beijing between 2003 and 2010.

Delvoye's studio operates in a singular manner: several assistants handle the production of his works, organize his exhibitions and promote his works. He also employs a brigade of craftsmen, depending on the project he is working on, as he continues to incorporate elements from traditional Flemish handcrafts, such as Delft Blue, neo-Gothic stained-glass windows, wood carving and ceramics. The principle is not unlike that used by the great Flemish masters of the seventeenth century. For example, Rubens had a throng of young assistants and pupils whom he trained in his studio – one of the most productive of the period.

A man who likes challenges, Delvoye has invented an unusual working method that harmonizes perfectly with his attitude to art. His works can now be executed by craftsmen in any part of the world using traditional techniques (the computer-designed X-ray stained-glass windows were entrusted to a master-glazier in Ghent) or, as occasionally happens, industrially. Maintaining resources as much in the world of craftsmanship as in the world of science is not a simple affair. Take, for example, having to work with an anaesthetist to sedate a pig so that it can be tattooed, or persuading a radiologist to photograph scenes that border on pornography. However, as Delvoye points out, "Scientists also need artists. I taught him something: he had never thought of using his machines this way!"

RELATIONAL POÏETICS

Delvoye masters the most diverse and hyper-sophisticated artistic techniques: lacquer on cans, enamel paints, laser-cut steel sheets, stained glass, photography, X-rays, drawings, various forms of imaging and advertising designs. He happily mixes different genres, periods and categories with seriousness, irony and above all a heightened sense of aesthetics. He reinterprets Walt Disney (whose initials, WD, he shares!), as well as works by academic sculptors of the nineteenth century.

"My studio is the Yellow Pages", he quips. There is in fact a very important "relational dimension"⁸ in the production of his works as he often uses subcontractors (the *Maserati*, 2014, was decorated in Iran, for example, the large carved wooden lorry in Indonesia, and so on). The backdrop to Delvoye's art is multiculturalism and artistic crossovers. His Gothic cement mixer is a clear symbol of the way in which our adoption of a globalized society has resulted in a rapid loss of identity.

In creating an art object, Delvoye demonstrates the keenness of his critical, bold and, at the very least, disturbing take on the world around us. Rather than having a workshop, he has a studio that "colonizes", as he calls it, places as varied as a wood-carving workshop or a clinic. The studio, his assistants and his exploits of "colonization" are all parts of a vast production system that involves numerous people

and comprises the enigmatic and fascinating methodological and poietic process of the creation of his works – while also preserving the endlessly intriguing technique of manual craftsmanship.

A SUBVERSIVE SHIFT THAT PERTURBS: NEITHER HIGH NOR LOW

In Delvoye's art, pop-vernacular culture comes up against a form of Conceptual art shorn of the obligations posed by post-minimalism or the neo-minimalism fashionable during the 1980s. Delvoye dared to decorate his works at a time when "ornamentation was a crime", just as he rehabilitated narrative – an underlying dimension of each of his works. "At that time art had to be serious, it couldn't joke", he says. "Everything was white! I was very rebellious; I thought I would become serious later on. At the École des Beaux-Arts, I got bored! Except for when they talked about Marcel Duchamp, there lay hope!" He succeeded in including – *displacing* – resolutely non-conformist elements in his works, facets of the most conventional academic idiom (paint, matter, fine workmanship), popular culture (tattoos, taxidermy, DIY, everyday items, which he calls "plebeian niches") and kitsch (ready-made phrases, advertising, colours). He no longer believes in a split in the market between popular and elitist art and emphasizes the complexity of certain elements of popular art and the triviality of many works sold at high prices in contemporary art fairs. He also draws attention to the themes current in contemporary art, such as the relationship between words and images, the issue of style, the role of ornamentation, the questioning of categories, the weakening of the hierarchy of high over low, the distrust of consensus, the current significance of the avant-garde, relationships between form and content, and so on. He succeeds in combining rigorously connoted antagonistic images to the point where they merge and create a new work.

Taking this approach, Delvoye's works allude to the coexistence of worlds which, notwithstanding their great formal divergence, could not be conceived separately. This fusion is their distinguishing characteristic, notably in *Cloaca*: on the one hand, the aseptic world of the laboratory with its transparent tubes, flasks and beakers, and on the other, the smells of food and stink of shit that they contain. Delvoye thus reintroduces into the elegant, intellectualizing domain of art and the disinfected world of the laboratory a popular, carnivalesque culture,⁹ but also the unspeakable and unspoken realities of the body.

It is not the goal of Delvoye's art to offend deliberately; it prefers to offer a different way to consider the world using elements common to all cultures, which might otherwise be exhibited in public without causing the slightest awkwardness. His works give a modern conception of the kind of world seen in the writings of Rabelais and paintings of Hieronymus Bosch, and more broadly in the world of carnival ritual. The obvious conclusion is that in this conception of the world, his art should be viewed as a rejection of all dogmatism and conviction. This is very probably one of the reasons that the public find themselves so gripped when confronted with his works.

THE UNIVERSAL AESTHETIC – OF THE BODY – TASTE AND DISTASTE

"The body-image incorporates objects or spreads itself into space."¹⁰

"I have kneaded mud and made it into gold."

Charles Baudelaire

Delvoye became known with his series of *Cloaca* in the 2000s. A genuine reconstruction of the digestive system, *Cloaca* joyously, biologically and scientifically reproduces excrement. It feeds on cooked food that becomes transformed into excrement during its intestinal journey. Through this model of food, the anus, defecation and its symbolic corollary, childbirth, Delvoye speaks to us of the life of the body.

There are a great many works of art, Delvoye's in particular, that overturn the image of the body in the public arena – like the references to defecation. But the artist who really marked a shift in the extension of the body into art through the use of excrement was Piero Manzoni. In 1961 he produced his series *Merda d'artista*, a series that experienced extraordinary success. The tins he created, each of which

contained 30 grams of “artist’s shit” (90 numbered tins), remained sought after on the market and in 2004 one sold for 30,500 euros.¹¹ Collectors still refuse to part with them.¹² Nobody knows, however, if a collector has ever opened one of these famous tins... Whereas Manzoni’s extreme enterprise clearly goes beyond Paul Schilder’s notion of the extension of the body and questions the value of a work of art with an impudent – to say the least – sense of humour, his point of departure remains the approval or disapproval felt by the public about the artist’s body – or rather about the extension of his body-image.

For his part, Delvoye doesn’t hesitate to engage with the flexibility of the body-image and is well aware of the strong reactions his works stimulate. Unlike Manzoni, he does not deal with “artist’s shit” but “humanity’s shit”. Using “waste product” extensions of the body, Delvoye raises the issue of what it really is that all humanity has in common – in view of the current technological and medical possibilities. With *Cloaca*, his ambition is to provide an answer to this question. According to Delvoye, the universal absolute of mankind is the most private matter of all – “having a poop”. It is this that has prodded him to study the matter for years and to generate a device that imitates and reproduces human nature – a clone, a human machine or a man-machine – by producing shit. And this shit – and its entire production process – is art.

However, imitating the body through the construction of a machine has another significance. In the same way that the body resists all generalization, it also defies any kind of positivism, something that seems to be resented by researchers, who all too often consider it as a simple *object* to be studied like all other objective realities. In fact, the body is the condition that allows any study to take place, inasmuch as it is the seat of psychological engagement, but, even more fundamentally, it is the main referent for symbolic universes, art in particular. With regard to this, Jean-Marie Brohm observes that *the new positivity of the body* consists in making the body “an obligatory pole of reference for language, meaning, knowledge, ethics, transcendence and other philosophical categories. Everything today refers to the body in the way that formerly everything referred to the Absolute, to God or to the transcendental Ego”.¹³ It is precisely in this context, which has been part of the post-humanist debate now for more than thirty years,¹⁴ that Delvoye’s art needs to be understood. Can anything that describes the workings of a human being be reproduced by an automated system? Must we think of the human body, as Gilles Deleuze and Félix Guattari suggest, as a system of machine-organs and machine-energies, with fluxes and cut-offs, “machines of machines, with their couplings, their connections [...] It is at work everywhere, functioning smoothly at times, at others in fits and starts. It breathes, it heats, it eats. It shits...”¹⁵

We need to reinstate some of Delvoye’s work in the socio-cultural context of *new* body techniques, that is to say those that continue to *astonish*: the constant progress made by biotechnologies (cloning, transgenesis, hybridization) and new media (biometrics, multiple communication modes, internet and all its off-shoots that produce the “tyranny of intimacy”¹⁶ and generalized *polyscopy*¹⁷); the mind-boggling progress made in medicine (vaccines, tests, organ transplants and implants). All these advances, which both affect and stimulate one another, have their logical place in the context of the *cult of the perfect body*.¹⁸ It must not be forgotten, however, that in his works that deal with the body (*Cloaca* and *Laiika*, the deferred project to graft his face onto that of a dog using plastic surgery), Delvoye has no interest in conforming to society’s norms but in producing very technically precise artistic creations for *new body models*.

THE UNTHINKABLE WASTE AND DEATH

A body is not a dominion that can be discreetly entered on one side and exited on the other, or where one can remain without causing reactions throughout its “interior extension”¹⁹ and exterior space. Everything that passes through the body has a relation with its entirety. Whether it is a question of food (organic substances), medicines (natural or chemical substances) or biotechnological materials (part organic, part chemical substances), everything that is injected, inserted or implanted in the body via an orifice²⁰ or manmade opening is able to pass through and affect it in its totality, like an orgasm or an allergic reaction. The external element will then be either assimilated, metabolised and incorporated, or rejected and evacuated. The homogeneity of the body and its integrity – meaning its identity or selfhood – are thus paradoxically affected by its permeability, extreme sensitivity and fragility.

“Since the Renaissance, Western thought has been obsessed by an epistemological theme: knowledge is a means of cracking the shell to reach the kernel”.²¹

Delvoye succeeds in unexpectedly reversing this logic: with one of his lesser known works, *Sybille II* (1999), he shows how the shell can itself “eliminate” the kernel (of art, knowledge and life).

In this work, Delvoye humorously plays on the ambivalence of the skin, which is the orifice out of which everything that is supposed to be disgusting is expelled while also being one of the most effective tools in the game of seduction. The basic subject of the video *Sybille II* is the extreme and repugnant exhibition of the skin. It was prompted by Delvoye’s childhood memories of the underwater films of Jacques Cousteau.

At the start of the video, we see white, black-crowned filaments emerging from a slightly damp and uneven flesh-coloured surface and twisting on themselves. We do not know what they are. The image is framed on either side by round forms that we are able to identify after a few seconds as fingernails. The framing and extremely close shot of the skin inevitably delays and alters our perception and, consequently, our aesthetic judgement. But we very quickly become aware that what we are looking at are close-ups of the explosion of pus-filled blackheads. The video questions disgust and above all also pleasure, as Delvoye takes enjoyment in showing us what “comes from the gut”. In a certain fashion he pulls it off: what initially appears as an aesthetically bizarre abstraction is transformed into something horribly real and revolting. It might almost be said – on the presumption that the first impression was of something “enjoyable” – that the viewer is made to experience two diametrically opposed reactions. It recalls Mikhail Bakhtin’s discourse on medieval eschatology: “We must not forget that *urine* (as well as *dung*) is *gay matter*, which degrades and relieves at the same time, transforming *fear into laughter*. If *dung* is a link between body and earth (the laughter that unites them), *urine is a link between body and sea*. [...] *Dung and urine lend a bodily character to matter, to the world, to the cosmic elements*, which become closer, more intimate, *more easily grasped*, [...] for this is the matter [...], the elemental force [...], born from and excreted by [...] the body itself. *It transforms cosmic terror into a gay carnival monster*”.²² A parallel could be drawn here between this text and *Sybille II* – not to mention *Cloaca* as well – when it comes to the transformation of cosmic fears into carnival and scatological laughter.

All these phenomena conjure up the answerless question of the place of the unconscious: why isn’t it anywhere to be “found” in laboratory test-tubes, on bits of cultivated (or dead) skin, in nail clippings, tears or drops of perspiration? This question can be considered in more detail: what is the explanation for the relief felt when we “discharge” ourselves of certain body waste²³ or the exclusively female sensation of *catharsis* during menstruation? How are we to understand that for most of the time these feelings of relief are immediately followed by a sensation of disgust? It is at this point that the complexity of the conception of Schilder’s body-image enters the question, with regard to those parts of the human body that, once cut, evacuated or removed from our person, continue as part of our body-image: “Finger-nails, everything that comes out of the mouth and nose, hair which has been cut off, always remain in some psychological relation to the body. The organization of the body-image is a very flexible one”.²⁴ This is where the incongruity raises its head: whereas they continue, up to a certain point, to remain part of our body image, it is these very *body products* (excretions, faeces, exudate, blood, pus, mucus etc.) that cause the strongest reactions, repulsion and disgust. Julia Peker highlights the considerable energy – doomed to be constantly repeated – that we put into making these troubling substances disappear: “The loss of our excretions engenders tension mixed with shame²⁵ and a problematic discretion of which constipation is the outcome. But their uselessness does not explain why they are sullied with such embarrassment. Why are these *residues* thought of as *dross*?”²⁶ A plausible explanation might be that the more alive and active a body is, the more it produces residues and “dross” (such as a sportsman’s sweat). Distaste, which is dialectically linked to taste, would arise from this paradox: the wholeness of the body can only be maintained by evacuating an irreducible and incompatible part of it, by acknowledging a structural excess

and expelling waste that *slips away from it*. “In other words, the aforementioned *wholeness* only survives and even only really *lives* to assume the logical impossibility of *totality*. If the residue is experienced as waste proscribed by disgust, it is probably because it is the tangible sign of a paradox, the painful scar of a conceptual aggression, and the emotion mirrors a very real problem for the mind”.²⁷ This bodily surplus or “waste”, these effusions and evacuations that are imperative to our well-being – and thus “rationally” comprehensible – would paradoxically be the material evidence of the incomprehensible, or rather of the unspeakable and unthinkable *par excellence*.

If body effusions render something *visible*, it is the “cycle of life” or cyclical nature of the body. They represent the bodily signs of the passage of time, allude to approaching death, and the profound and dreadful fear of the putrefaction, decomposition and disappearance of the body. Thus the body’s excretions are the substantiation of the immaterialization of all life – our life – that will inevitably occur one day.

Back in the world of the market, Delvoye attempted to prospect what he calls “niches”. In the *Sybille II* project, he went to the limits of his knowledge by writing, for the first time, the music to accompany the images. He attempted to produce *Sybille II* as a video that could be shown on TV. He sent it to MTV... but received no reply.

SACRED-ATHEISTIC

“It is clear that the classic criteria for making judgements of taste are here ineffective, as indeed they have been regarding most works over the past three decades into which reality crudely and abruptly bursts.”²⁸

In assimilating taste to distaste, the noble to the ignoble, an object without worth to one that embodies that very value, a process that relates to different spheres of our existence, Delvoye draws on primitive sources of human culture – unconscious representations – and unites the extremes that Freud claims are part of the fundamental laws of our psychological being. This transformational attitude, adopted by the artist, of an element into its opposite suggests an anthropological perspective that draws from the sources of the imaginary and collective imagery in order to understand (and criticize) the workings and structures of the social world. For Delvoye to achieve his goals, he allows his art to range widely across the artistic continuum by including the cultural heritage with which we are familiar in the fine arts (Walt Disney, advertising, mosaics, religion, Delft tiles etc.).

The inclusion in his art of “humble” objects that are rarely seen in the art world (tyres, shovels, ironing boards, saws, gas canisters, and so on) and his references to “mass aesthetics” (all aspects of capitalism, brands and their ironic use etc.) suggest a descent from Marcel Duchamp, even if that is not exactly the case. Put more precisely, whereas the removal of the mystique and the demystification of art in Delvoye’s works have commonality with the oeuvre of Marcel Duchamp, the Belgian artist’s approach nevertheless has a characteristic that distinguishes it from the fundamental mockery of art represented by the ready-mades. Let us take as an example Delvoye’s series of painted shovels, which may have been a veiled reference to *In Advance of the Broken Arm*, Duchamp’s large snow shovel. The ready-made is clearly related to the industrial object in terms of its absence of artistic ambition and total indifference to aesthetic appearance; Delvoye’s shovels, however, incline in the other direction. They represent the results of complementary techniques: their industrial technique in terms of their form and method of fabrication, and the ornamental painting of the coats of arms, conferring an aesthetic on the shovels and steering them into contemporary art by means of a historical culture.

Another desecration in Delvoye’s art is that of the idealization of the craftsman’s trade when it is in fact carried out by children. For example, the decorative beauty of his *Cement Mixer* may be attractive but it is also a parody of that very beauty in its deprecation of the Indonesian culture that created it. He also pokes fun at the idea of collecting through his own meticulously and patiently amassed collection of “La vache qui rit” cheese labels. In its status as a “pop” collection, it is a criticism of advertising

communications and the public’s liking for industrial food; as an “olfactory” collection (with the good and strong smell of cheese), it is rarely shown as it is disruptive to museums and the contemporary art market.

Another aspect of Delvoye’s work is knowledge as an agent that demystifies the sacred, for example, his set of handsaws transformed into paintings on which appear traditional proverbs on the subjects of life, love and the founding principles of Western societies. The proverbs are received ideas that, like the saws, cut life into truths and lies.

In this and every other possible manner, he acknowledges that he is agnostic, including in art. He thus tries to create situations in which the object in question can be appreciated without the viewer adopting some kind of religious fervour. This is, moreover, one of the reasons he chooses ordinary objects for his works, so that he can play on their status by turning them into trophies – like those collectors who take pleasure in exhibiting the works they own to boost their own standing in a kind of luxury class war. “Must art always be prestigious? Well, I make fine quality shit!”, he replies impudently. And he attempts to infiltrate things into the art world that do not easily get past the door. His objects introduce the “lowest”, most banal elements into the “highest” levels of art. As modified matter, ordinary materials and tributes to everyday life, his objects are removed from their context, their functions altered and the prosaic transformed into a work of art. Simultaneously, art finds its home in a rediscovered triteness.

Religion is perhaps the most contradictory aspect that Delvoye assimilates into his profane art. His entire output is steeped in Catholic culture. It runs through all his work. He includes taboos and religious prohibitions in his work so as to reveal their paradoxical nature. His preferred style is Gothic, within which he takes pleasure in experimenting to create perfect forms. He explains that today, thanks to the precision of computers, it is possible to produce “a perfect portrait”. To Delvoye such technically created perfection is one of the primary characteristics of the contemporary avant-garde.

His laser-cut cathedrals are emblematic of his fascination with the beauty of the Gothic period and its ideal, complex and perfectly symmetrical architecture. This interpretation of perfect form is seen in his series of crucifixions in which the crucifix is given an anamorphic projection so that when seen from a certain angle the piece takes on the elliptical form of a DNA molecule.

Delvoye’s Gothic energy is also apparent in his interest in the dialectical relations between the pure and impure, the scatological and technological, hubris and knowledge, as seen for example in the *Chapelle* he created in 2006 for Mudam. This work measures some 20 square metres; it is made from laser-cut metal and adorned with stained-glass windows. The surprise comes when you enter it, as the customary imagery seen in windows of this sort has been replaced by subversive images: “Obscene gestures, kisses, human intestines and skeletons from *Cloaca* have been X-rayed and given the status of pagan stained-glass windows. His X-rayed images of *pieces of meat* reveal their atheist message by means of the light that stained glass once rendered divine. The skulls, bones and their by-products are grimacing, cynical modern Vanities”.²⁹ But it is also impossible to know the sex, age or ethnic origin of the individuals who have been subjected to the artist’s X-ray investigation. Two possible complementary interpretations can thus be made: the first is antiracist and anti-homophobic and concerns the universality of love, organic functions and the human body; the second is disrespectful and irreverent, and run through with implacable black humour. In this, Delvoye is seen to be deriding the rules imposed by the Catholic Church and the socio-cultural conventions of the politically correct – all the more so as the skeletons we see belong to living people, even those who like the good things in life, who eat, kiss, “piss the world off”, and make love. A third interpretation might also be superimposed over these two: even when it experiences passion – making love, kissing and making obscene gestures – the *transparent body* can never be anything more than a body with a sterile, cold and dry appearance.

It would therefore be simplistic and above all misplaced to interpret Delvoye’s provocative work as an ironic act of desecration or restoration of a new spiritual outlook. What interests Delvoye above all is to point out the contradictions inherent in society. That is why his works communicate in a social idiom, come head to head with tradition, and point up its consequences and repercussions.

This is not the same approach as the one he takes in his *Twisted Works*. In these, his fascination with technique, which allows him to twist reality as we know it, enables him to take his ideas and visions to the limit and to create a new form of beauty. In his *Twisted Works*, such as *Double Helix* (2008-09) or the Christ, a spiral that can symbolically be continued ad infinitum, Delvoye takes a classic object or one charged with a Christian significance and then multiplies, twists and assembles it to create a helix, a Möbius sculpture, absolute beauty, formed “in infinite ribbons and circles, just like God”, in the words of the artist himself.

His studies of the crucifix are part of the work in that they are shockingly beautiful. Looking at the series of drawings you get the impression that Christ is amusing himself and doing dance turns or adopting some yoga posture. Is it a provocation? Perhaps it is a twist on our faith in DNA and a querying of our innate need to *believe*. Delvoye adds that his *Twisted Works* are not so distant from the *Cloaca* in the sense that, traditionally, “the expression *couler un bronze*³⁰ means to take a shit”.

Another of the artist’s important critical observations concerns the growing conservatism of our era. If the seventeenth and nineteenth century sculptures of children, in particular those he collects, were created today, they would be considered paedophilic. In an almost Dadaist approach, Delvoye uses his figures and “twists” them too. For example, the series of sculptures in which he takes the great classics – *Daphnis and Chloe*, *Two Bacchantes*, the *Pietà* etc. The *extension*, the stretching of the resulting forms, is almost surreal. The abstraction produced by the lengthening of the body in one of his most poetic creations – *Putti Twisted* (2014) – is like a manifestation of youth and beauty while remaining true to extremely precise mathematical proportions. The sculpture represents perfect harmony – of form, image, matter and above all subject, which, taken from art history, offers beauty to an era when it is pretty much prohibited. In a dialectical slippage from the domain of the sacred to the profane, and vice versa, here metamorphosis becomes a metaphor of technique, belief, art and knowledge. All our society’s ideals have been closely examined and become tools that Delvoye uses in an enlightened way to create his own “ideal” works, perfect and wrought with a sincerity that is both ambiguous and very moving.

RHIZOMATIC DIALECTICS: SEDUCTION AND WASTAGE

“An artist must be a child.

That is the great difference between him and a banker,
he is never obliged to grow up.”

Wim Delvoye

In Delvoye’s work, the object becomes a connoted *material*, charged with memory and multi-referential signs. Whether it is unique or one of a series, sacred or trivial, it transcends its condition. It defines the status of the work and that of its perception as a work of art. Whether chosen for its ordinariness, aesthetic qualities or its functions, the metaphorical representation enables the hijacking and superimposition of the senses.

He thus creates art that is not pretentious, and it is perhaps therein that its appeal lies. He uses the same mechanisms as advertising to draw in the public while at the same time making critical reference to the entire history of art, using hi-tech procedures in a visionary manner and deconstructing mankind’s eternal questions in both a humorous and serious fashion. It is impossible to say whether he trivializes symbols or dignifies objects, whether he hijacks logos by creating mascots for his works and using advertisements for his own artistic ends, or is criticizing the power of advertising.

His art exposes a rare awareness of himself and the world. Does his dream to build a life-size “Wim City”, with a “really perfect” Gothic cathedral at its centre (designed by him and a computer, then cut by a laser), represent delusions of grandeur or rather a vision of *what art might become*? Like the spheres of the market and of knowledge, why shouldn’t art too exceed the norms stipulated by museums and aesthetics?

The dialectics between the local and the global, tradition and the future, self-mockery and seriousness, criticism of the market and the success that Delvoye enjoys there, the mechanical

and the organic, the innocence of the child and knowledge of the art market, a fascination for the art world and understanding of its workings, and above all fascination for beauty, perfection and disgust, together represent a long chain of paradoxes that here produce a *rhizome*. In the words of Deleuze and Claire Parnet on the subject of thought: “Thinking in things, among things – this is producing a rhizome and not a root, producing the line and not the *point*. Producing population in a desert and not species and genres in a forest”.³¹ This power, at once dialectical and rhizomatic, is decisive in shaping the production of Delvoye, who nevertheless succeeds in evading all attempts at definition or reduction.

Delvoye is, moreover, a boy, “and I am not ashamed of what I like: lorries, cars, science, models... And yes, I only use the female body in stained-glass windows. I am less interested in sexuality than by digestion because I am more attracted by themes that unite than those that separate, as much in terms of a subject as a metaphorical power”. And he draws Mr. Clean with his intestines visible, the Louis Vuitton emblem, a scary clown, the mermaid Ariel and sexy manga figures naked or wearing see-through underwear, teenager-like gravestones, maps of an imaginary world, vanities, chequered flags, dice, hearts, bombs, Walt Disney characters, insignificant words jotted on Post-Its as though they were carved in rock like intellectualist Land Art, Superman, Buddhist figures, Christ turned into a DNA molecule, a perfect city, and so on. It is the world of a boy who, while amusing himself, manages nonetheless to exceed the limits of his references and constantly inspire. He seduces³² with insolence, knowing that it’s only wastage, but happy wastage – one that combines pleasure, artifice and ritual.

Delvoye’s works blend respect and subversion, the sacred and the profane, handicrafts and industry, science and religion, art and scatology. Delvoye creates using appropriation, mixing and assemblage, resulting in an art that makes constant reference to, and employs for its own purposes, mythology, folklore, Walt Disney and art history – from Gothic cathedrals to seventeenth and nineteenth century sculptures, from Bosch to Brueghel, Magritte, Duchamp and Warhol – while casting a clear and amused eye over our world today. All that while also revealing the beauty and banality of objects from our everyday life. Baroque gestures, homage and irreverence, appropriation, inspiration, interpretation... He creates a universe, a Wim Wonderland!

³⁰ Aesthetics – the realm of sensibility, the emotions, intuition, sensuality and the passions, ruled by an implacable ambivalence to symbols and a notation system – is a fundamental philosophical discipline. It was probably first referred to by the term *Poetics* – a treatise in which Aristotle places fundamental importance equally on theoretical and practical *poietic activities* (tragedy, epic poetry, comedy). See: Aristotle, *Poetics* (Oxford, UK: Oxford World Classics, 2013) and René Passeron, *Pour une philosophie de la création* (Paris: Klincksieck, “Ésthétique”, 1989). This essay examines both the aesthetics of Wim Delvoye’s works and his poietics – his active creative process.

¹ — Which calls to mind Paul Gauguin's masterpiece *Where do we come from? What are we? Where are we going?* painted in Tahiti in 1897-98.

² — Sigmund Freud, *Three Contributions to the Theory of Sex*, trans. A.A. Brill (New York: Cosimo Classics, 2009), p. 54. — My italics.

³ — Magali Uhl attempts to discover what it is "in an individual that stimulates the drive to investigate", and to acknowledge and theoretically establish "the creative individuality of the researcher" in *Subjectivité et sciences humaines. Essai de métasociologie*, (Paris: Beauchesne, "Prétextaine", 2005).

⁴ — Preface by Michel de M'Uzan, in Jacques Ascher and Jean-Pierre Jouet, *La Greffe, entre biologie et psychanalyse* (Paris: PUF, 2004), p. 9.

⁵ — The various quotations by Wim Delvoye in this essay are taken from an interview held with the author in March 2016.

⁶ — Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* (Paris: Éditions du Seuil, "Points Essais", 1979), p. 28 (translated from the French version of the essay).

⁷ — The term, created by Henri Bergson in *Creative Evolution*, trans. Arthur Mitchell (New York: Henry Holt & Co, 1910), conjures up an image radically opposed to the market.

⁸ — A kind of relational poetics, to use the expression of Nicolas Bourriaud in *Relational Aesthetics* (Paris: Les Presses du réel, 1998).

⁹ — See Mikhail Bakhtin, who analyses the carnivalesque culture and the images of the grotesque body in *Rabelais and His World*, trans. Hélène Iswolsky (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1984).

¹⁰ — Paul Schilder, *The Image and Appearance of the Human Body. Studies in the Constructive Energies of the Psyche* (Abingdon: Routledge, [1950] 2007), p. 213.

¹¹ — Paul Ardenne, *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée* (Paris: Flammarion, 2006), p. 274.

¹² — "As is demonstrated by meticulous study carried out by another artist, Bertrand Bazile, whose results were made public through video interviews in 2003 in Villeurbanne (exhibition *Une mesure pour tous*)", *ibid.*, p. 275.

¹³ — Jean-Marie Brohm, *Le Corps analyste. Essais de sociologie critique* (Paris: Anthropos/Économica, 2001), p. 3.

¹⁴ — See, for example, Gilbert Hottois, *Le Transhumanisme est-il un humanisme?* (Brussels: Académie royale de Belgique, "L'Académie en poche", 2014).

¹⁵ — Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. R. Hurley, M. Seem & H.R. Lane (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), p. 1.

¹⁶ — Richard Sennett, *Les Tyrannies de l'intimité* (Paris: Éditions du Seuil, "La couleur des idées", 1979).

¹⁷ — On this, see the article by Magali Uhl, "Intimité panoptique. Internet ou la communication absente", in *Cahiers internationaux de sociologie*, no. 112, 2002/1, pp. 151-168.

¹⁸ — For an analysis on contemporary currents on corporeity, see François Dagognet, *Le Corps* (Paris: PUF, "Quadrige", 2008), in particular the conclusion: "Vers un méta-corps", pp. 169-180.

¹⁹ — On this, see Maine de Biran, who emphasizes "the original perception of the kind of interior extension that makes up the subjective body". Maine de Biran, *De l'aperception immédiate (Mémoire de Berlin, 1807)* (Paris: Librairie Générale Française, "Le Livre de Poche", 2005), p. 181. This "interior space of the subjective body" (*ibid.*, p. 181) is experienced in the organic resistance created by physical effort, in particular locomotion.

²⁰ — According to Mikhail Bakhtin, the grotesque or "popular" body is not separated from the rest of the world, contrary to the modern canonical body that in the end asserted itself in the West — the smooth, "civilized", flawless body in which the orifices are closed. He also underlines the fundamental role of the symbolic body by explaining that the "grotesque image" "retains only its excrescences (sprouts, buds) and orifices, only that which leads beyond the body's limited space or into the body's depths" (Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, *op. cit.*, p. 317).

²¹ — Didier Anzieu, *Le Moi-peau* (Paris: Dunod, "Psychismes", 1985), p. 8.

²² — Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, *op. cit.*, pp. 370-371.

²³ — This issue is indirectly considered in Wim Delvoye's *Sybillie II*.

²⁴ — Paul Schilder, *The Image and Appearance of the Human Body*, *op. cit.*, p. 188.

²⁵ — Elias Canetti observed that nothing is so intimately linked to human beings as what becomes excrement after having been digested food. He also points out that, when treating excrement, we isolate ourselves: "It is remarkable how we isolate ourselves with it; in special rooms, set aside for the purpose, we get rid of it; our most private moment is when we withdraw there; we are alone only with our excrement. It is clear that we are ashamed of it". Elias Canetti, *Crowds and Power*, trans. Carol Stewart (New York: Continuum, 1973), p. 211.

²⁶ — Julia Peker, *Cet obscur objet du dégoût* (Lormont: Éditions Le Bord de l'eau, 2010), pp. 54-55.

²⁷ — *Ibid.*, p. 60.

²⁸ — Marc Jimenez, "Une tête de fœtus sur un corps de mouette au Musée des Beaux-Arts de Berne: 'Cachez cette chimère que je ne saurais voir...'" words recorded by Thierry Hurlimann, *L'Observatoire de la génétique*, no. 27, April-May 2006: http://www.omics-ethics.org/observatoire/zoom/zoom_06/z.no27_06/z.no27_06_02.html (accessed 10 May 2014).

²⁹ — Presentation of the work on the website of Mudam Luxembourg — Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean: <http://www.mudam.lu/en/le-musee/la-collection/details/artist/wim-delvoye/> (accessed 15 March 2014). — My italics.

³⁰ — Literally "cast a bronze".

³¹ — Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues II*, trans. H. Tomlinson & B. Habberjam (New York: Columbia University Press, 2007), p. 26.

³² — Jean Baudrillard, *De la Séduction* (Paris: Galilée, 1979), reprint Gallimard, "Folio-Essais", 1988.



Pieta Twisted, 2005
Bronze
70 x 77 x 76 cm
Wim Delvoye: *Mimicry*, The Pushkin State Museum of Fine Arts, 2014, Moscow, Russia