Document généré le 6 juil. 2025 23:31

Espace
Art actuel

L'esthétique du fétichisme de la marchandise et l'oeuvre d'art grotesque
The Aesthetics of Commodity Fetishism and the Grotesque Work of Art

Emily Falvey

Numéro 113, printemps–été 2016

Fétiches
Fetishes

URI : https://id.erudit.org/iderudit/81852ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)
1923-2551 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Falvey, E. (2016). L'esthétique du fétichisme de la marchandise et l'oeuvre d'art grotesque / The Aesthetics of Commodity Fetishism and the Grotesque Work of Art. *Espace*, (113), 54–61.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2016

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

L'esthétique du fétichisme de la marchandise et l'œuvre d'art grotesque

Emily Falvey

Bien que *Le Capital* de Karl Marx ait presque 150 ans, sa pertinence pour la théorie et la critique de l'art actuel demeure, et ce, même sans comprendre une théorie esthétique explicite. Son importance réside plutôt dans sa critique rigoureuse des rouages du capitalisme, une étude aussi perspicace qu'exhaustive, destinée à révéler la face cachée de notre système économique. Malgré l'histoire souvent désastreuse du marxisme, les grandes lignes de cette critique demeurent largement correctes. Justement, depuis la crise financière mondiale débutant en 2007, les idées de Marx suscitent un engouement notable, comme en témoigne la réception critique des livres récents de Thomas Piketty, David Harvey et Naomi Klein, sans oublier la 56e Biennale de Venise[1], dont la base conceptuelle n'était rien d'autre que les trois livres du *Capital*.

The Aesthetics of Commodity Fetishism and the Grotesque Work of Art

Although Karl Marx's *Capital* is almost 150 years old, it still remains relevant to contemporary art theory and criticism, and this without ever developing an explicit theory of aesthetics. Rather, its importance lies in its rigorous critique of the inner-workings of capitalism, an analysis as keen as it is exhaustive, which seeks to uncover the hidden side of our economic system. Despite Marxism's often-disastrous history, the broad strokes of this critique remain largely correct. Indeed, since the Financial Crisis of 2007, there has been a growing interest in Marx's ideas, as witness the critical reception of recent publications by Thomas Piketty, David Havey, and Naomi Klein, to say nothing of the 56th Venice Biennial,[1] the conceptual basis being none other than the three volumes of *Capital*.

Wim Delvoye, *Tim*, 2006-2008. Peau tatouée, grandeur nature/Tattooed skin, lifesize. Photo : Studio Wim Delvoye, Belgique.

For the visual arts, the most important section of *Capital* is without doubt "The Fetishism of Commodities and it Secret," a supplement to the first chapter that sets forth the theory of commodity fetishism.[2] Building upon Marx's theory of alienation, it formulates the ideological transposition according to which, in a capitalist society, the social character of human labour appears as its opposite, "a relation between things," while the products of this labour—commodities—seem blessed with an autonomous life all their own. In advancing this theory, Marx uses the famous metaphor of the wooden table.

At first glance, Marx tells us, this table appears to be "an extremely obvious, trivial thing," a useful item made from natural materials. Further analysis reveals it to be, on the contrary, "a very strange thing, abounding in metaphysical subtleties and theological niceties." It is nothing very terrible so long as it remains a simple object—a serviceable piece of furniture. But as soon as it enters the scene as a commodity, it transforms itself into something "supra-sensible." There is nothing benign about this metamorphosis. Suddenly, the table no longer simply stands with its feet on the ground, but turns on its head before an audience of other commodities, and "evolves out of its wooden brain grotesque ideas, far more wonderful than if it were to begin dancing of its own free will."

Without doubt, the grotesque is the aesthetic category to which this table best corresponds, so much so that English translations of *Capital* even use the word. Moreover, the German literary critic, Wolfgang Kayser, suggests this connection when he defines the grotesque as a particular alienating structure, one that destabilizes our relationship with everyday life and transforms it into something strange and disturbing.[3] He notes, for example, that in the grotesque, "the familiar and apparently harmonious world is alienated under the impact of abysmal forces, which break it up and shatter its coherence," and that "the mechanical object is alienated by being brought to life, the human being by being deprived of it."[4] Among the grotesque motifs he considers most important are wax dolls, marionettes, and, most significantly, "tools which unfold a dangerous life of their own."[5]

In addition to being interesting in its own right, this apparent link between the grotesque and commodity fetishism undermines a central assertion of contemporary art theory, which almost always aligns the grotesque with political subversion. It is worth dwelling on this issue for a moment, as it relates to a significant lacuna in the discourse, namely the connecting point between the grotesque work of art and capitalism.

According to a well-established school of thought, the grotesque is an aesthetic category known for violating boundaries (moral, rational, taste, etc.) and blurring hierarchical distinctions, be they classical, fixed or oppositional. As a result, it is usually associated with the "lower orders" of the material, such as the body (but especially its orifices and their secretions), the earth, sexuality, laughter, the marketplace, carnival, popular and mass culture, and the eternal cycle of life and death. This allegiance with the material world bestows a critical, even revolutionary, dimension upon the grotesque, through which it often achieves the status of a political strategy. "Against the dreary and anti-corporeal seriousness of sanctioned modes of life, oppositional cultures engage in parody by way of inversion," writes political scientist, David McNally. "And they often do so by ... deploying a *grotesque realism* that mocks dreary officialdom and inverts its values and symbolic orders."[6]

It is in this context that the grotesque becomes a key weapon in the arsenal of artists seeking to criticize society both in part or in whole. The usual explanation goes something like this: the grotesque work of art seeks to disturb, or even shock, by combining antithetical objects, signs and concepts, and inverting or exploding racist, sexist and colonialist categories. It thus actively opposes hegemony. Its extravagances serve to create a troubling zone of confusion that menaces any durable sense of reality with deformation, revelation and metamorphosis. By the grace of this extreme destabilization, the cracks in the coherence of our social system, as well as the various and diverse subjectivities they contain, are revealed to the viewer. This revelation is possible, so the argument goes, because the grotesque is a heterogeneous and metamorphic aesthetic category absolutely opposed to the notion of totality.[7]

But if the grotesque work of art is indeed always opposed to hegemony, it must necessarily be opposed capitalism. However, when one considers its relationship with our economic system, the situation seems a bit different. Take, for example, a work of art by Belgian artist, Wim Delvoye. Simply titled *Tim* (2006-2008), it consists of the skin of Tim Steiner's back, which Delvoye has tattooed with his drawings. In this case, the image depicts the Blessed Virgin surrounded by pictorial references to the *Dia de Muertos* (the Day of the Dead), including flowers, human sculls, birds and bats. Steiner's participation in this project, which was inaugurated in 2006 during a public tattooing event, is governed by a personal services contract ensuring he will be exhibited as a work of art three times a year. This contract also guarantees that his skin will be harvested upon his death and delivered to the legal owner of the work.[8]

In many respects, this is a grotesque work of art. It mixes art and mass culture; it inverts "high" and "low"; it blurs the distinction between person and thing; it embodies a species of extravagance that threatens common sense; it highlights the dialectic of life and death; it is full of dark humour; it pollutes the "neutral" museum space with corporeal contingency; and it invokes hybridity and metamorphosis. As for its economic status, on the one hand, it figures among transgressive works of art said to criticize the logic of commodification by pushing it to its extremes. On the other, it is the product of a cynical quest to increase the artist's symbolic capital, and, by extension, the surplus value accrued to his collectors/investors. With respect to the division of labour, Steiner is literally the possessor of "labour-power" who, in the words of Marx, brings "his own hide to market and now has nothing else to expect but—a tanning."[9]

The critical writing devoted to this work usually positions it as a revealing social mirror—a radical inversion that exposes the horrible truth concealed behind consumerism's shimmering surfaces. This justification often relies upon the work of Russian philosopher, Mikhail Bakhtin, which treats the carnival-grotesque form as a "temporary liberation from the prevailing truth and from the established order."[10] It thus enables us to see the relativity of existence and, therefore, the possibility of a different world order.[11] From this perspective,

La partie du *Capital* la plus importante pour les arts visuels est sans contredit, « Le caractère fétiche de la marchandise et son secret », un ajout au premier chapitre, qui énonce la théorie du fétichisme de la marchandise[2]. Essentiellement une extension de la théorie marxiste de l'aliénation, elle formule la transposition idéologique selon laquelle, dans une société capitaliste, les rapports sociaux au travail paraissent être leur contraire, soit « des rapports impersonnels », tandis que les produits de ce travail – les marchandises – semblent dotés d'une vie autonome. Pour faire avancer cette théorie, Marx emploie la fameuse métaphore de la table de bois.

Au premier regard, dit Marx, cette table « semble une chose tout ordinaire », un objet utile fabriqué de matières naturelles. Toutefois, dès qu'on se met à l'analyser, on constate qu'elle est « une chose extrêmement embrouillée, pleine de subtilités métaphysiques et de lubies théologiques. » Ce n'est rien de très grave tant qu'elle reste une chose simple, un meuble pratique. « Mais dès qu'elle entre en scène comme marchandise, elle se transforme en une chose *sensible suprasensible*. » Cette transformation n'est pas chose anodine. En se métamorphosant ainsi, la table « ne tient plus seulement debout en ayant les pieds sur terre, mais elle se met sur la tête, face à toutes les autres marchandises, et sort de sa petite tête de bois toute une série de chimères qui nous surprennent plus encore que si, sans rien demander à personne, elle se mettait soudain à danser. »

La catégorie esthétique qui convient le mieux à cette table est sans doute le grotesque, si bien que la traduction anglaise du *Capital* utilise le mot. D'ailleurs, cette connexion est suggérée par le théoricien allemand de la littérature Wolfgang Kayser pour qui le grotesque constitue une structure d'aliénation particulière qui déstabilise notre relation à la vie quotidienne en la rendant étrange et inquiétante[3]. Il note, par exemple, que dans le grotesque, « *the familiar and apparently harmonious world is alienated under the impact of abysmal forces, which break it up and shatter its coherence* » et que « *the mechanical object is alienated by being brought to life, the human being by being deprived of it*[4]. » Parmi les motifs du grotesque qu'il juge les plus importants, il y a les poupées de cire, les marionnettes, les masques et, encore plus intéressant, « *tools which unfold a dangerous life of their own*[5]. »

En plus d'être intéressant en soi, ce lien apparent entre le grotesque et le fétichisme de la marchandise ébranle une assertion centrale de la théorie d'art contemporain, qui aligne presque toujours l'œuvre d'art grotesque sur la subversion politique. Penchons-nous sur cette question, car elle touche à une importante lacune dans le discours, à savoir le point d'arrimage entre l'œuvre d'art grotesque et le capitalisme.

Selon un courant de pensée contemporain bien établi, le grotesque est une catégorie esthétique qui franchit les limites (morales, rationnelles, de goût...) et qui brouille les distinctions hiérarchiques classiques, fixes ou oppositionnelles. Par conséquent, il est d'habitude associé aux « bas registres » de la matière, dont la corporalité (mais surtout les orifices et leurs sécrétions), la terre, la sexualité, le rire, la place du marché, le carnaval, la culture populaire (mais aussi de masse) et l'alternance éternelle de la vie et de la mort. Cette allégeance supposée au monde matériel confère au grotesque une dimension critique, révolutionnaire même, par laquelle il obtient souvent le statut d'une stratégie politique. « *Against the dreary and anti-corporeal seriousness of sanctioned modes of life, oppositional cultures engage in parody by way of inversion* », écrit le politologue David McNally. « *And they often do so by ... deploying a* grotesque realism *that mocks dreary officialdom and inverts its values and symbolic orders*[6]. »

C'est dans ce contexte que le grotesque constitue une arme importante dans l'arsenal de l'artiste actuel qui cherche à critiquer certains aspects, voire l'intégralité de la société. Selon le point de vue dominant, l'œuvre d'art grotesque perturbe, ou même choque, en mélangeant des objets, des signes et des concepts antithétiques. Elle s'oppose ainsi aux catégories et aux idéaux racistes, sexistes, colonialistes – bref, hégémoniques – en les inversant ou en les faisant éclater. Au moyen de la démesure, elle crée donc une zone d'emmêlement troublante dont l'excès menace tout sens de réalité stable, que ce soit par la déformation, la révélation ou la métamorphose. Grâce à cette déstabilisation extrême, le public serait censé mieux voir les failles dans la cohérence du système social ainsi que les subjectivités particulières et diverses qui s'y trouvent. Cette reconnaissance est possible, selon l'argument convenu, parce que le grotesque est une catégorie esthétique hétérogène, métamorphique et absolument opposée à la notion de totalité[7].

Mais si l'œuvre d'art grotesque s'oppose à l'hégémonie, elle doit nécessairement s'opposer au capitalisme. Cependant, lorsqu'on se penche sur le rapport particulier qu'elle entretient avec notre système économique, la situation se présente différemment. Prenons, par exemple, une œuvre de l'artiste belge Wim Delvoye. Intitulée tout simplement *Tim* (2006-2008), elle se compose de la peau du dos de Tim Steiner, un homme vivant que l'artiste tatoue avec ses designs. Dans ce cas-ci, il s'agit d'une image de la Sainte Vierge, entourée de références picturales à la Dia de Muertos (le Jour des morts), fleurs, crânes humains, oiseaux et chauves-souris. La collaboration de Steiner à ce projet, qui débute en 2006 lors d'un évènement de tatouage en public, est régie par un contrat de services personnels. Celui-ci oblige Steiner à se présenter au public en tant qu'œuvre d'art trois fois par année. Le contrat donne aussi l'assurance que sa peau sera récoltée à sa mort, puis encadrée et livrée au propriétaire légal[8].

À plusieurs égards, on peut considérer cette œuvre grotesque. Elle mélange l'art et la culture de masse ; elle renverse le haut et le bas ; elle brouille la distinction entre personne et chose ; elle incarne une espèce de démesure qui menace le sens commun ; elle met en avant la dialectique de la vie et la mort ; elle est empreinte d' « humour noir » ; elle pollue l'espace muséal « neutre » avec les contingences de la corporalité ; et elle invoque l'hybridité et la métamorphose. Quant à son statut économique, d'un côté, elle rejoint le rang des œuvres transgressives qu'on dit critiquer la logique de la marchandisation en passant par ses extrêmes. De l'autre, elle est le produit d'une quête

p. 58-59 : **Wim Delvoye**, *Tim*, 2006-2008. Peau tatouée, grandeur nature/Tattooed skin, lifesize. Photo : Musée du Louvre, Paris, 2012.

the grotesque work of art is synonymous with radical critique, be it aesthetic, institutional or social—a dissident event that, inasmuch as any critique requires a certain distance, escapes the structures of the contested order.

And yet, Marx would be the first to recognize his carnavalesque table as a product of capitalism. A theoretical blind spot thus becomes apparent in the Bakhtinian conception of the grotesque, one that stands in the way of an analysis of this aesthetic category's important link to capitalism, and more specifically commodity fetishism. By conflating the grotesque with a populist opposition to oppressive governing orders, Bakhtin fails to see it as equally an expression of reification, and the carnival as a marketplace.[12]

When considering the history of the grotesque as a concept, it becomes apparent that the term first enters the lexicon during the 1500s, while Europe was in the midst of transitioning from feudalism to capitalism. What distinguishes this concept from its comic and aesthetic precedents is a particular notion of falsity, one that undermines a feudal or pre-capitalist semiotic, in which signs are fixed and governed by obligation. The delicate ornamental structures of the original grotesque frescoes, in which humans, animals and plants merge in ways both fantastic and monstrous, seem to detach, even alienate, signs from the natural world.[13] By positing a referential fallacy, they thus destabilized classical notions of falseness, which are based upon naïve realism. The popularity of these images during the Renaissance, which saw a wide range of commodities, including chests, apothecary jars, book covers, and carved furniture, decorated with grotesque motifs, is in keeping with the emancipation of the sign linked to the development of a competitive market economy. Far from constituting a phenomenon external to the liberal economic order, the grotesque work of art therefore embodies, and in a certain sense confirms, the wildly transgressive aspect of the capitalist socioeconomic system. In other words, it is the aesthetic translation of commodity fetishism.

Translated by the author

1.
Organized by curator Okwui Enwezor, the Biennale featured live, daily readings from *Capital*.
2.
Karl Marx, *Capital: A Critique of Political Economy, Volume I*, trans. Ben Fowkes (London: Penguin Books, 1990), 163-177.
3.
Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, trans. Ulrich Weisstein (New York: Columbia University Press, 1981), 224.
4.
Ibid., 31, 183.
5.
Ibid., 183.
6.
David McNally, *Monsters of the Market: Zombies, Vampires and Global Capitalism* (Chicago: Haymarket Books, 2011), 254.
7.
See Justin D. Edwards and Rune Grauland, *Grotesque* (New York: Routledge, 2013), 15.
8.
Y-Jean Mun-Delsalle, "No Fear," *Art Republik 7* (June-August, 2015), 109-111.
9.
Karl Marx, *Capital*, 280.
10.
Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. Hélène Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 10.
11.
Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trans. Andrée Robel (Paris: Gallimard, 1970), 44.
12.
See Peter Stallybrass and Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression* (Ithica: New York, Cornell University Press, 1986), 202.
13.
The word "grotesque" came into use at the end of the 15th century, when artists, antiquarians and other curious people began visiting the caves of the Esquiline Hill, which contained the ruins of Nero's Golden Palace. Here they discovered a style of fresco that Italians would eventually call "*grotteschi*," a term in which the etymology pays homage to this subterranean origin.

Emily Falvey is an independent curator and art critic working in Montreal. Currently a PhD candidate at the Université du Québec à Montréal, she is the recipient of the Canada Council for the Art's Joan Yvonne Lowndes Award (2009) for excellence in critical and curatorial writing, and two curatorial writing awards from the Ontario Association of Art Galleries (2006 and 2012). From 2004 to 2008, she was the Curator of Contemporary Art at the Ottawa Art Gallery. Her doctoral project examines the relationship between the grotesque work of art and capitalism.

cynique d'augmentation du capital symbolique de l'artiste et, par conséquent, d'une survaleur pour les collectionneurs / investisseurs. À l'égard de la question de la division du travail, Steiner joue le rôle littéral du propriétaire de la « force de travail » qui, dans le langage de Marx, amène sa propre peau au marché et n'attend plus rien que le tannage[9].

La fortune critique de cette œuvre repose principalement sur l'idée qu'elle fonctionne comme un miroir révélateur de la société, une inversion radicale qui montre l'horrible vérité cachée derrière les surfaces scintillantes de la société de consommation. Cette justification s'appuie souvent sur le travail du philosophe russe Mikhaïl Bakhtine selon qui la forme du grotesque carnavalesque annonce « le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant[10]. » Cette forme nous permet donc de « sentir à quel point tout ce qui existe est relatif et que, par conséquent, un ordre du monde totalement différent est possible[11]. » Dans cette optique, l'œuvre d'art grotesque devient synonyme de critique radicale, qu'elle soit esthétique, institutionnelle ou sociale – un évènement contestataire qui, dans la mesure où toute critique exige une certaine distance, échappe aux structures de l'ordre contesté.

Pourtant, Marx serait le premier à reconnaître sa table carnavalesque comme un produit du capitalisme. D'après notre examen, donc, la conception bakhtinienne du grotesque comporte un angle mort théorique qui empêche de procéder à l'analyse du lien important entre cette catégorie et le capitalisme, et tout particulièrement le fétichisme de la marchandise. En cernant le grotesque dans un populisme opposé à l'ordre dominant oppressif, Bakhtine ne voit pas cette catégorie esthétique comme une expression de réification ni le carnaval comme un lieu d'activité commerciale[12].

Quand on fait l'histoire du concept de grotesque, on découvre que le terme apparaît dans le lexique au cours des années 1500 lorsque l'Europe est en pleine transition entre le féodalisme et le capitalisme. Ce qui distingue ce concept de ses précédents comiques et esthétiques est justement une notion de contrefaçon qui mine une sémiotique féodale ou précapitaliste, où les signes sont fixes et gouvernés par l'obligation. Les délicates structures ornementales des fresques grotesques originales, où hommes, animaux et plantes fusionnent avec fantaisie et monstruosité, semblent détacher, voire aliéner, les signes du monde naturel[13]. En postulant ainsi une illusion référentielle, elles minent la notion de fausseté classique, connue jusque-là, qui est basée sur un réalisme naïf. L'engouement pour ce genre d'images pendant la Renaissance – qui voit les motifs grotesques venir orner les surfaces de toutes sortes de marchandises, y compris les coffres, les pots d'apothicaire, les couvertures de livres et les meubles décorés – est donc en phase avec l'émancipation du signe provoqué par le développement d'une économie de marché régie par la concurrence. Loin de constituer un phénomène étranger à l'ordre économique libéral, donc, l'œuvre d'art grotesque incarne et, d'une certaine manière, confirme l'aspect délirant du système socioéconomique capitaliste qui repose sur l'inégalité engendrée par sa matrice de contradictions. En d'autres termes, elle est la traduction esthétique du fétichisme de la marchandise.

1.
Organisée par le commissaire Okwui Enwezor, la Biennale comprenait une lecture en direct quotidienne du *Capital*.
2.
Karl Marx, *Le Capital : Critique de l'économie politique, Livre I : Le procès de production du capital*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 81-95.
3.
Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, traduit de l'allemand par Ulrich Weisstein, New York, Columbia University Press, 1981, p. 224.
4.
Ibid., p. 31, 183.
5.
Ibid., p. 183.
6.
David McNally, *Monsters of the Market : Zombies, Vampires, and Global Capitalism*, Chicago, Haymarket Books, 2011, p. 254.
7.
Voir Justin D. Edwards et Rune Grauland, *Grotesque*, New York, Routledge, 2013, p. 15.
8.
Y-Jean Mun-Delsalle, « No Fear », *Art Republik 7* (juin-août 2015), p. 109-111.
9.
Karl Marx, *Le Capital*, p. 198.
10.
Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 18.
11.
Ibid., p. 44.
12.
Voir Peter Stallybrass et Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithica, New York, Cornell University Press, 1986, p. 202.
13.
Le terme grotesque est né à la fin du XVe siècle lorsque des antiquaires, des artistes et d'autres personnes curieuses commencent à visiter les grottes de l'Esquilin qui recèlent les ruines de la Domus aurea de l'empereur romain Néron. C'est ici qu'on découvre un style de fresque qu'on appellera en italien « *grotteschi* » dont l'étymologie renvoie à ce lieu d'origine souterrain.

Emily Falvey travaille à Montréal comme commissaire et critique d'art indépendante. Doctorante en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal, elle est lauréate du prix Joan-Yvonne-Lowndes (2009) du Conseil des arts du Canada, décerné à un critique d'art pour l'excellence de sa pratique, et de deux prix de textes sur l'art de l'Association ontarienne des galeries d'art (2006 et 2012). De 2004 à 2008, elle était conservatrice de l'art contemporain à la Galerie d'art d'Ottawa. Son projet de doctorat porte sur la relation de l'œuvre d'art grotesque avec le capitalisme.