

Testing the Limits: Art and the Fetish Object Tester les limites : l'art et l'objet fétiche

Peter Dubé

Numéro 113, printemps-été 2016

Fétiches
Fetishes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/81851ac>

[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

Dubé, P. (2016). Testing the Limits: Art and the Fetish Object / Tester les limites : l'art et l'objet fétiche. *Espace*, (113), 44–53.



Testing the Limits: Art and the Fetish Object

Peter Dubé

“Fetish” is a fraught notion: tied to intimate life in many ways, it is nonetheless the frequent object of social interrogation, marginalization and condemnation. It seems to haunt the culture in proliferating mutable forms; thus, any approach to it must confront its contradictions and ambiguity. The word is most commonly understood in the sexual sense, as a thing “abnormally” arousing, or acting as a focus of, desire, but it has other senses too, among them: an object conceived of as having magical powers or inhabited by a spirit and thus, by extension, any object summoning up irrational or obsessive devotion. These iterations are made clear by the most cursory investigation; what is left opaque in them however, is why a single term should have so many connotations. Though every definition suggests a quality of devotion, the range of possible objects of such interest is very broad. That in itself is meaningful; the language contains sufficient words with similar broad applications to suggest they are useful.

One of the most pertinent for our purposes here is “art.”

Tester les limites : l'art et l'objet fétiche

Le « fétiche » est un concept empreint de tension : lié à la vie intime de plusieurs manières, il est néanmoins souvent mis à mal, marginalisé et condamné par la société. Il semble hanter la culture en empruntant des formes mutables et prolifiques; ainsi, dans toute tentative de l'aborder, il faudra prendre en compte ses contradictions et son ambiguïté. Le mot est généralement compris dans son acception sexuelle, soit une chose « anormalement » excitante ou qui agit comme foyer de désir, mais il a aussi d'autres significations : par exemple, un objet conçu comme étant doté de pouvoirs magiques ou habité par un esprit et donc, par extension, un objet qui appelle à une dévotion irrationnelle ou obsessionnelle. L'investigation la plus sommaire met au jour ces itérations; ce qui demeure opaque, cependant, c'est pourquoi un seul mot peut avoir autant de connotations. Bien que chaque définition sous-entende un degré de dévotion, la gamme possible de ce type d'objets est très vaste. Cela est en soi significatif; la langue contient suffisamment de mots avec des applications aussi larges pour suggérer qu'ils ont leur utilité. En ce qui nous concerne ici, l'un des plus

pertinents est le mot « art ».



Will Munro, *Spider Sex Sling*, 2010. Wood, macramé, leather, acrylic, metal rings, electrical components and plants/Bois, macramé, cuir, acrylique, anneaux métalliques, pièces électriques et plantes, 213 x 152 x 122 cm. Photo: Courtesy of/Avec l'aimable permission de Paul Petro Contemporary Art, Toronto.

La notion de l'art comme catégorie a été tiraillée par toutes sortes de turbulences discursives ; le débat, par exemple, sur la dématérialisation de l'« objet » et sa réapparition inévitable dans des formes nouvelles et variées ; ou encore le combat des avant-gardes pour brouiller – ou oblitérer – les limites conceptuelles qui *créent* l'existence même de l'art en tant que catégorie de la réalité sociale distincte du reste de la vie humaine ! Il semble souvent que le statut de l'objet d'art soit perpétuellement trouble : désiré, assiégé, critiqué, soumis à différentes sortes de jugement et toujours *reconsidéré*. Il est objet à la fois de plaisir, d'analyse, de commerce et d'échange, certes, mais aussi – dans certains lieux et à certains moments – de censure, et ce, même du temps de Platon.

Donc, une multiplication de sens et la construction d'une hiérarchie (normal vs anormal, valable vs trivial, sacré vs profane, entre autres) semblent être au cœur de l'objet d'art aussi bien que de l'objet fétiche. Cet excès de signification déstabilise simultanément l'objet particulier, le sujet qui en fait l'expérience ainsi que l'espace psychique, discursif et social où la rencontre a lieu et marque ces derniers. Cela peut expliquer la grande attention disciplinaire qui leur est accordée par la psychiatrie, la sociologie, l'anthropologie, la philosophie et l'histoire : dynamique qui demeure une présence vitale dans les œuvres contemporaines.

Magie, masculinité et Will Munro

L'œuvre variée de l'artiste torontois Will Munro, aujourd'hui disparu, vient rapidement à l'esprit dès lors qu'on s'engage dans la dynamique fétichiste en art contemporain. On est d'abord surpris par la place du fétiche « sexuel » dans son *corpus*. Freud a décrit le sens le plus couramment accordé au mot « fétiche » : une partie du corps ou un quelconque objet inanimé substitué à l'objet sexuel « normal », auquel on accorde « une surestimation psychologiquement nécessaire² ». Couvrant une variété de médiums, allant du textile à la gravure en passant par l'installation et la mise en scène d'événements hautement performatifs en boîte de nuit – par exemple, ses soirées *Vazaleen*, aujourd'hui légendaires – les intérêts de Munro en matière de création étaient chargés d'une sensibilité *queer* et *sexy* qui ne craignait pas un face-à-face transgressif avec la hiérarchie normalisatrice sous-entendue dans la conception de Freud. *Inside the Solar Temple of the Cosmic Leather Daddy*, la dernière exposition en galerie de l'artiste explorait la représentation de certains fétiches ainsi que leur place socioculturelle, entre autres sujets. L'exposition réunissait plusieurs œuvres textiles, des gravures et des créations au néon autour de *Spider Sex Sling*, une sculpture autonome centrale composée d'un *sling* en bois et en cuir noir suspendu avec des chlorophytums [communément appelés « araignées », d'où le « *spider* » du titre, NdT] dans des jardinières en macramé et accompagnée d'une couverture assortie. Le *sling* grandeur nature est un renvoi direct au monde du BDSM (Bondage, Domination, Sadisme et Masochisme) ; sa présence sexualisée, même modifiée par l'ajout kitsch de plantes et d'une couverture, faisait que l'investissement de l'exposition dans le fétichisme était plus que simplement représentationnel. Le *sling*, emprunté à un club de cuir torontois pour l'occasion, était indéniablement réel et fonctionnel – un véritable fétiche en soi – et produisait donc une instabilité sémantique générative. Cependant, ce renvoi central était réverbéré et démultiplié



Will Munro, *Vazaleen*, (poster/affiche)

par l'iconographie des œuvres murales tout autour, soit des images de chaînes et un homme moustachu vêtu de cuir arborant l'iconique casquette de motard en cuir noir. L'ensemble évoquait la culture du cuir des hommes gais, qui s'articule autour d'une variété de préférences sexuelles précises, et une imagerie appropriée de la figure canonique de l'artiste gai Tom of Finland³.

En dépit de ces abondantes évocations de la culture du cuir gaie, l'œuvre de Munro est trop complexe pour être réduite à une quelconque lecture univoque. L'œuvre fait des renvois répétés à l'occultisme et évoque ainsi le fétiche religieux ou magique d'abord identifié par les observateurs coloniaux comme Charles de Brosses et dans lequel Freud a vu des liens possibles avec des modèles sexuels, écrivant dans une fâcheuse terminologie raciste que « [ce] n'est pas sans raison que l'on compare ce substitut au fétiche dans lequel le sauvage [sic] voit son dieu incarné¹ ». Ces premières lectures ont été rectifiées récemment, et ces objets sont aujourd'hui compris, non pas comme étant divins en soi, mais comme « des réceptacles temporaires pour les esprits et les déités vaudous [...] [qui représentent]



Will Munro, *Infinity*, 2010, stitched fabric/Tissu cousu, 86 x 147 cm. Photo: Courtesy of/ avec l'aimable permission de Paul Petro Contemporary Art, Toronto.

Will Munro, *Pharaoh Daddy*, 2009. Courtesy of/ Avec l'aimable permission de Art Gallery of York University.

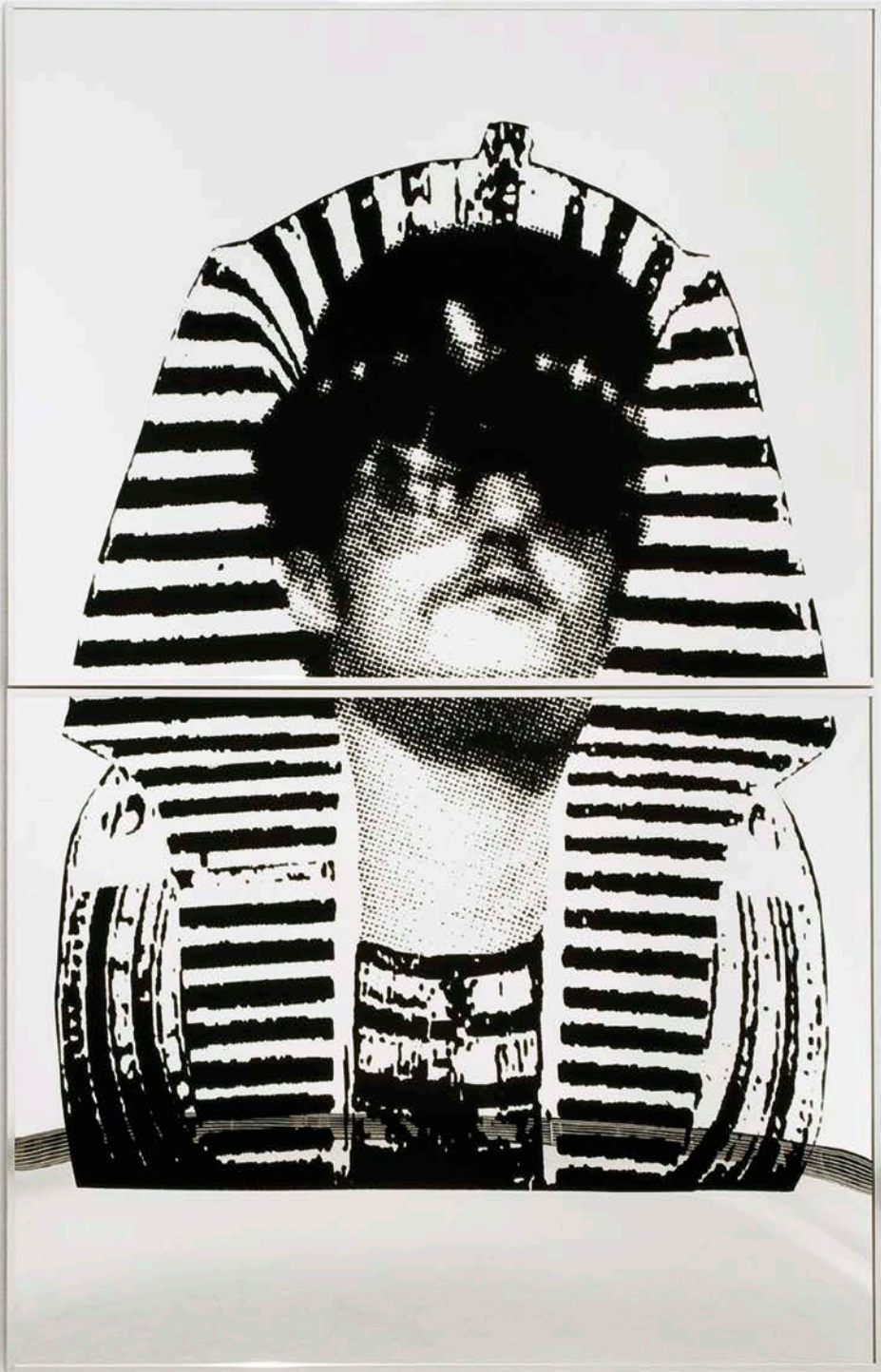
The categorical notion of art has been riven by all manner of discursive turbulence; debate about, for example, the dematerialization of the “object” and its inevitable reappearance in new and diverse forms, or the struggle of the avant-gardes to blur, or obliterate, the conceptual boundaries that *create* art’s very existence as a category of social reality distinct from the rest of human life.¹ It often seems the status of the art object is perpetually troubled: desired, embattled, critiqued, subjected to judgment of various sorts and always *reconsidered*. It is at once an object of pleasure, of analysis, of commerce and exchange certainly, and even—in some quarters, and at some moments—of censure, and this as far back as Plato.

So, a multiplication of sense and an elaboration of hierarchy (normal vs. abnormal, valuable vs. trivial, sacred vs. profane, among others) seem to be at the heart of both the art object and the fetish object. An excess of significance that simultaneously destabilizes the particular object, the subject experiencing it and the psychic, discursive and social space in which the encounter occurs and marks them. This may account for the vast disciplinary attention given them by psychiatry, sociology, anthropology, philosophy, and history: a dynamic that remains vitally present in contemporary work.

Magic, Masculinity and Will Munro.

The diverse body of work the late Toronto artist Will Munro produced comes rapidly to mind when engaging with the dynamics of the fetishistic in contemporary art. One is first struck by the place

of the “sexual” fetish in the *corpus*. Freud characterized this, the most common sense of the word “fetish,” as a part of the body or some inanimate thing that is substituted for the “normal” sexual object and given a “psychologically essential overvaluation.”² Munro’s creative interests, which ranged across a variety of media from textiles and printmaking to installation and the staging of highly performative nightclub events such as his now legendary *Vazaleen* parties, were charged with a queer, sexy sensibility that didn’t shrink from transgressive engagement with the normalizing hierarchy implied in Freud’s conception. The artist’s last gallery show *Inside the Solar Temple of the Cosmic Leather Daddy*, explored the representation of particular fetishes and their social and cultural place, among other things. The exhibition brought together a number of textile, silkscreen and neon works around *Spider Sex Sling*, a central freestanding sculptural piece comprised of a wood and black leather sling which was hung with spider plants in macramé plant-hangers and covered with a coordinating coverlet. The life-sized sling is an overt reference to the world of BDSM (Bondage, Dominance, Sadism and Masochism), and its sexualized presence—however modified by the camp addition of plants and blanket—made the exhibition’s investment in the fetishistic



more than merely representational. The sling, borrowed for the exhibition from a Toronto leather club, was undeniably real and functional—an actual fetish object in its own right—and thus produced a generative instability of signification. This central reference, however, was echoed and multiplied by the iconography of the wall pieces, images of chains and a mustachioed leatherman wearing the iconic Muir biker's cap, surrounding the piece. The body of work evoked gay men's leather culture—which is organized around a variety of specific sexual interests—and appropriated imagery from canonical gay artist Tom of Finland.³

Despite these abundant evocations of gay male leather culture however, Munro's work is too complex to be reduced to any univocal reading. The work makes repeated references to occultism and thus evokes the religious or magical "fetish" first identified by Colonial observers such as Charles de Brosses and in which Freud saw possible connections to sexual models, writing with some unfortunate racist terminology that such "substitutes are with some justice likened to the fetishes in which savages [sic] believe that their gods are embodied."⁴ Such initial readings have been corrected more recently and these objects are now understood as not being divine in and of themselves but as "temporary receptacles for spirits and Vodun deities [...] [representing] the visible face of the gods and the place where sacrifices and offerings are made."⁵ As a site of BDSM sexual activity with its formalized and consensual "sufferings," the sling has a clear metaphorical relationship to a locus of sacrifice, but the resonance holds on more literal levels as well given how many BDSM practitioners testify to such play's spiritual power and capacity to induce altered states of consciousness similar to trance.⁶ Munro further pursues these themes in other pieces in the exhibition; *Untitled* (2010) and *Pharaoh Daddy* (2009), which combine BDSM imagery with references to ritual magic, hermeticism and ancient Egyptian belief systems, literalize his strategic layering of meaning by having his "leather daddies" wear the Egyptian nemes headdress atop the Muir cap. In doing this he makes the connection Freud intuited explicit and points to the compulsive power of fetishistic images to fascinate or enchant while echoing the place queer people have held as shamans, witches and other spiritual practitioners in traditional and tribal cultures.⁷ Munro was aware of this historical tradition and saw its contemporary relevance in quasi-political terms, stating: "I think magic is the closest thing to faith I've had. I am really a believer and I look to it for power."⁸

The references to magic and the spiritual world are also coded into the work in more subtle formal iterations such as the repetition of triangular forms. These appear, for example, in *Triangle Acid Denim* (2009) and *Q. L. F. Triangle* (2010). In both these works, the triangle is composed of chain links further associating it with the world of BDSM and fetish sexuality while recalling the use of the triangle as a space for the manifestation of spirits during rites of conjuration, and—when upright—as a symbol of elemental fire in occultist groups such as the Hermetic Order of the Golden Dawn.⁹ The symbolic reference to fire simultaneously suggests the metaphorical connection to desire and sexual passion, thus blending two fetishistic registers. *Infinity* (2010), a textile work incorporating the triangle, demonstrates another pair of Munro's recurring themes. It references the world of pop culture fandom with its insistent fetishizing of celebrity by

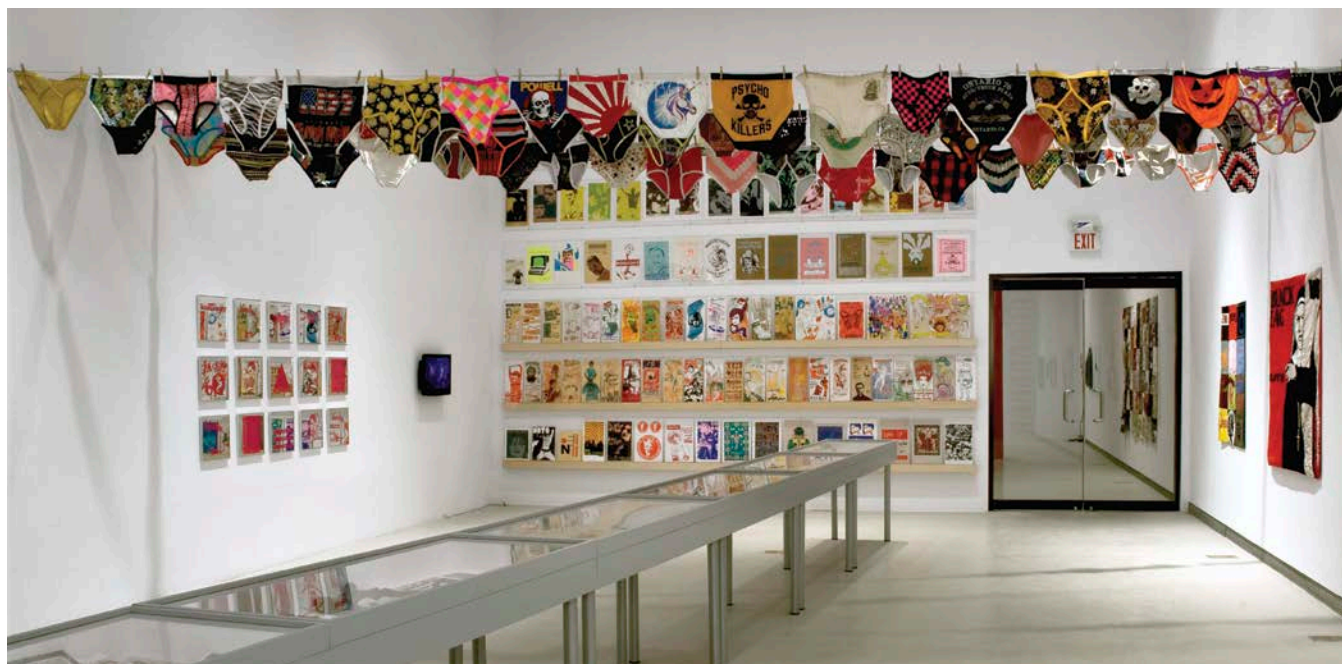
recreating elements of the cover art of Pink Floyd's *Dark Side of the Moon*. And, as a hand-stitched fabric piece, *Infinity* (along with a number of other works in *Inside the Solar Temple of the Cosmic Leather Daddy*) calls attention to the way in which all of the work in the show metaphorically stitches together diverse ranges of ideas and iconography into a synthetic whole in which affective and referential power is significantly greater than the sum of its parts. Moreover, the facture also calls to mind another significant part of Munro's oeuvre: his work with men's underwear.

The late 90s and early 2000s saw Munro exhibit a wide range of *detoured* men's Y-front briefs in venues as diverse as the anarchist bookstore Whos [sic] Emma (1998), Zsa Zsa Gallery (2002) and the window of YYY Artists' Outlet (2004.) Building on the obvious erotic (and fetishistic) content of an underwear display, the artist enhanced, ornamented and in some cases remade the garments. The press release for the Zsa Zsa Gallery show (written by Andrew Harwood) highlights the work's erotic charge, opening with the statement "Yes Will Munro has fetishes" and going on to "[encourage] people to try on the underwear and exercise their sexiness."¹⁰ The "augmented" or altered briefs incorporate a variety of other fetish materials: the sort of patches distributed by punk bands for promotional purposes, chrome studs, metallic and mesh panels, glyphs such as black and red crosses and more, thus foregrounding further layers of cultural and erotic obsessions and highlighting the fetishistic underpinnings of much subcultural affiliation. Furthermore, Munro's choice to work with clothing (the briefs are wearable) and hand-sewing also points to another much policed line: that between art and craft, a particularly fetishized hierarchical boundary in the art world.

Affect, Investment and the Emergence of Community

What becomes apparent in the examination of these works is the extent to which the fetishistic impulse (and discourse) in contemporary art insinuates itself across a variety of representational registers. Certainly, this is at least partly due to the curious cultural, psychic and material status of both types of object—art and fetish—but more is at play. Central to the dynamic is how such objects are *used*: this is a question not simply of their nature as such, but of their *relationality*. Whatever else a fetish may be, it is something into which one pours one's energy. They are more than things, more than representation; they are relationships and though this may be arguably true of other things, few others make this relationship so central. Fetishes are defined by their relationship to a viewer or owner, as is, in many ways, art. They are thus psychosocial in nature and this is their central paradox.

The relationship to a fetish object, in whatever iteration, is always *othered*; it is positioned, to borrow Rubin's terminology, outside the "charmed circle"¹¹ of the normal. Though the idea denoted by the word "fetish" is manifested in a variety of ways, it is always at the extreme limit of some hierarchy and thus tests its consistency. Sexual fetishes invariably redirect the libido towards things that preclude Freud's "normal" object, which is to say ordinary heterosexuality and its reproductive futurity, turning it towards other ends. The magical fetish troubles the rationalist picture of the world by insisting on other



Will Munro, *History, Glamour, Magic*, Exhibition view/
 Vue de l'exposition, Art Gallery of York University
 2013. Photo: Cheryl O'Brien. Courtesy of the estate
 of/Avec l'aimable permission de la succession
 Will Munro and the Art Gallery of York University.

la face visible des dieux et l'endroit où se font les sacrifices et les offrandes⁵ ». Comme site d'activités sexuelles BDSM, avec ses « souffrances » formalisées et consensuelles, le *sling* a une résonance métaphorique nette avec un lieu de sacrifice, mais cet écho se fait également entendre à un niveau plus littéral, compte tenu des témoignages des nombreux praticiens du BDSM qui disent que le pouvoir spirituel et l'induction d'états seconds de conscience générés par ces jeux se rapprochent d'une transe⁶. Munro approfondit ces thèmes dans d'autres œuvres présentes dans l'exposition : *Untitled* (2010) et *Pharaoh Daddy* (2009), où sont combinées des images BDSM et des références à la magie rituelle, à l'hermétisme et à d'anciens systèmes de croyances égyptiens, l'artiste donnant ainsi une forme littérale et stratégique au chevauchement de sens qu'il opère en faisant porter par ses « *leather daddies* » le némès, une coiffe égyptienne, par-dessus la casquette en cuir. Ce faisant, il rend explicite le lien pressenti par Freud et signale la compulsive force de fascination ou d'enchantement des images fétichistes tout en évoquant la position que les gens *queer* ont occupée comme chamans, sorciers et autres exécutants spirituels dans les cultures traditionnelles et tribales⁷. Munro connaissait cette tradition historique et voyait sa pertinence contemporaine de manière presque politique, affirmant ceci : « Je crois que la magie est la chose la plus proche de la foi que j'ai eue. J'y crois vraiment et je me tourne vers elle pour trouver la force⁸. »

Dans l'œuvre de Munro, les renvois à la magie et au monde spirituel sont également encodés dans des itérations plus subtiles comme la répétition de formes triangulaires. Celles-ci apparaissent, par exemple, dans *Triangle Acid Denim* (2009) et *Q. L. F. Triangle* (2010). Dans les deux cas, le triangle est composé de maillons de chaîne, ce qui l'associe au monde du BDSM et à la sexualité du fétiche tout en rappelant l'utilisation du triangle comme aire de manifestation des esprits pendant les rites de conjuration et, orienté vers le haut, comme symbole du feu élémentaire dans des groupes occultistes comme l'Ordre hermétique de l'Aube dorée⁹. La référence symbolique

au feu sous-entend simultanément le lien métaphorique au désir et à la passion sexuels, combinant ainsi deux registres fétichistes. *Infinity* (2010), une œuvre textile qui incorpore le triangle, affiche un autre duo de thèmes récurrents chez Munro. Elle renvoie au *fandom* du monde de la culture populaire et à sa fétichisation insistante de la célébrité en recréant des éléments de la pochette du disque *Dark Side of the Moon* de Pink Floyd. Et, en tant qu'œuvre textile cousue à la main, *Infinity* (ainsi que plusieurs autres œuvres dans *Inside the Solar Temple of the Cosmic Leather Daddy*) met en relief la manière dont toutes les œuvres dans l'exposition cousent ensemble, métaphoriquement, différents spectres d'idées et d'iconographies pour en faire un tout synthétique où la force affective et référentielle est beaucoup plus grande que la somme de ses parties. De plus, la facture rappelle également une autre section importante de l'œuvre de Munro : le sous-vêtement masculin.

La fin des années 1990 et le début des années 2000 ont vu Munro présenter une grande variété de slips *détournés* pour hommes dans des lieux aussi variés que la librairie anarchiste Whos [sic] Emma (1998), la Zsa Zsa Gallery (2002) et la fenêtre de YYZ Artists' Outlet (2004). À partir de la teneur érotique (et fétichiste) évidente d'un étalage de sous-vêtements, l'artiste a augmenté, ornementé et, dans certains cas, refait les vêtements. Le communiqué pour l'exposition à la Zsa Zsa Gallery (rédigé par Andrew Harwood) met en lumière la charge érotique des œuvres, en commençant par « Oui, Will Munro a des fétiches » et poursuivant avec « [il encourage] les gens à essayer les sous-vêtements et à en tester l'aspect sexy¹⁰ ». Les slips « augmentés » ou modifiés incorporent une variété d'autres matériaux fétichistes – timbres du type distribué par les groupes punk à des fins

ontological possibilities, other understandings of reality itself while commodity fetishism, with its excessive and arbitrary valuation, calls into question ordinary regimes of economic utility, and though these objects are—very quickly and very problematically—recuperated by the market, this is arguably more an issue of capitalism than fetishism. One should recall that prior to any possible exchange lies a shared passion, which once again points to the central importance of the circulation of fetishes: what one actually “does” with them. Despite the widely accepted notion that investment in the fetishistic separates one from the broader community, conceived of as the norm, in practice such interests paradoxically give rise to communities of the interested; the object that begins as a personal obsession becomes the meeting point for others who share it. Viewed through the lens of the ways in which it mobilizes community, the fetish becomes not simply abnormal, but anti-normalizing: a locus of certain, specific—and admittedly limited—resistance, and that is at least a good start. One paradigmatic case of such social mobilization is the gay men’s leather community, references to which are so present in this work but it is far from the sole example. Certainly, the spirit of camp present in the work suggests the mechanisms of subcultural affiliation that were once endemic to the broader gay community too, and the presence of pop culture images points to communities of fandom,

So, in the end, it may well be this notion of the object as locus of confluence and community that is most generative, most radical. As the relentless logic of neo-liberalism drives the culture towards greater separation through discourses of specialization, instrumentalization and privatization, which is to say normalization, it may be helpful, indeed vital, to recall the value and the power of communities of passion and the power of intersubjective connection. Indeed such relationships may, in some ways, be a kind of resistance to not simply sexual and psychic normalization, but to that other, greatest and most onerous norm: the insistence that the point of social relation is, and must be, productivity.

1. For more on this see Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).
2. Sigmund Freud, *The Freud Reader*, ed. Peter Gay (New York: W. W. Norton & Co., 1989), 249-250.
3. Much information on Tom of Finland (Touko Laaksonen), his work and considerable cultural influence in the gay community can be found in: E. Valentine Hooven, III. *Tom of Finland: Life and Work of a Gay Hero*. Berlin: Brun Gmunder, 2012, and in Ilppo Pohjola’s 1991 documentary *Tom of Finland: Daddy and the Muscle Factory*.
4. Freud, op. cit., 249.
5. Daniel Lainé, *African Gods: Contemporary Rituals and Beliefs* (Paris: Flammarion, 2007), 188.
6. For more on this see: Geoff Mains, *Urban Aboriginals: A Celebration of Leathersexuality* (San Francisco: Gay Sunshine Press, 1984).
7. A short survey of this can be found in Arthur Evans, *Witchcraft and the Gay Counterculture*. (Boston: Fag Rag Books, 1978), print.
8. Leila Pourtavaf, “Will Munro Believes in Magic,” *Will Munro: History, Glamour, Magic* (Philip Monk, et al., Toronto: Art Gallery of York University, 2013), 119.
9. For more on symbol systems in some traditions of modern ritual magic see: Israel Regardie and Christopher S. Hyatt, *The Complete Golden Dawn System of Magic* (Tempe: The Original Falcon Press, 2011).
10. The press release is reproduced in *Will Munro: History, Glamour, Magic* (ibid., 20).
11. Gayle Rubin, “Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality,” *Deviations: A Gayle Rubin Reader* (Durham: Duke University Press, 2011), print.

Peter Dubé is a Montreal-based writer and the author, most recently, of *Beginning with the Mirror*, a collection of linked short fiction, exploring the relationship between desire and the creation of community. His art writing has appeared in, among other places, *Esse*, *C Magazine* and *Spirale* and he is a member of *ESPACE* editorial committee.

promotionnelles, clous en chrome, panneaux en métal et en mailles, glyphes du genre croix noire et rouge, entre autres – faisant ainsi ressortir diverses couches d’obsessions culturelles et érotiques et soulignant les étayages fétichistes d’une grande part de l’affiliation subculturelle. De plus, le choix de Munro de travailler avec le vêtement (les slips peuvent être portés) et avec la couture à la main indique une autre limite très contrôlée : celle entre l’art et l’artisanat, une frontière hiérarchique particulièrement fétichisée dans le monde de l’art.

—
Affect, investissement et émergence d’une communauté

Ce qui ressort de l’examen de ces œuvres, c’est la mesure dans laquelle l’élan (et le discours) fétichiste en art contemporain s’insinue dans une variété de registres représentationnels. Cela est certes dû, en partie, au curieux statut culturel, psychique et matériel des deux types d’objet, l’art et le fétiche; mais il y a davantage. Au centre de cette dynamique, il y a la manière dont ces objets sont *utilisés* : c’est une question qui ne concerne pas seulement leur nature comme telle, mais leur *relationnalité*. Peu importe la forme que peut prendre un fétiche, c’est une chose dans laquelle on déverse son énergie. Le fétiche est plus qu’un objet, plus qu’une représentation; c’est une relation et, bien que cela soit sans doute vrai d’autres objets, peu d’entre eux lui accordent une place centrale. Le fétiche est défini par sa relation au spectateur ou au propriétaire, tout comme l’art à plusieurs égards. Le fétiche est donc psychosocial par nature, et c’est là son paradoxe central.

La relation à un objet fétiche, peu importe son itération, est toujours « marginalisée » [othered]; elle est située, selon la terminologie de Rubin, hors du « cercle enchanté¹¹ » de ce qui est normal. Si l’idée dénotée par le mot « fétiche » se manifeste de différentes manières, elle est toujours à la limite extrême d’une hiérarchie dont elle met à l’épreuve la cohérence. Les fétiches sexuels réorientent invariablement la libido vers quelque chose qui exclut l’objet « normal » de Freud, c’est-à-dire l’hétérosexualité ordinaire et son avenir reproductif, et la détournent à d’autres fins. Le fétiche magique brouille l’image rationaliste du monde en insistant sur d’autres possibilités ontologiques, d’autres appréhensions de la réalité en soi, alors que le fétichisme de consommation, avec son estimation excessive et arbitraire, remet en cause les régimes ordinaires d’utilité économique et, bien que ces objets soient très rapidement et très problématiquement récupérés par le marché, c’est sans doute une question de capitalisme davantage que de fétichisme. Il faut se rappeler qu’il existe, avant toute possibilité d’échange, une passion commune, ce qui signale encore une fois l’importance centrale de la circulation des fétiches : ce que l’on en fait véritablement. Malgré l’idée généralement reçue que l’investissement dans le fétichisme isole de la communauté élargie, entendue comme étant la norme, en fait, ces préférences donnent paradoxalement lieu à des communautés d’intérêts, justement; l’objet qui commence par une obsession personnelle devient le point de

rencontre avec d’autres qui le partagent. Vu à travers le prisme de ses façons de mobiliser une communauté, le fétiche devient non pas uniquement anormal, mais aussi contre la normalisation : le site d’une certaine résistance précise et limitée, convenons-en, mais c’est au moins un bon départ. La communauté du cuir des hommes gais est un cas paradigmatique d’une telle mobilisation sociale, dont les renvois sont très présents dans l’œuvre examinée, mais c’est loin d’en être le seul exemple. Certes, l’esprit kitsch présent dans l’œuvre sous-entend les mécanismes d’une affiliation subculturelle, autrefois endémiques à la communauté gaie en général, alors que la présence d’images issues de la culture pop indique des communautés de *fandom*.

Donc, finalement, il se pourrait que cette notion de l’objet comme site de confluence et de communauté soit la plus générative, la plus radicale. Alors que l’inlassable logique du néo-libéralisme entraîne la culture vers une plus grande séparation au moyen de discours de spécialisation, d’instrumentalisation et de privatisation, c’est-à-dire de normalisation, il pourrait être utile, voire vital, de rappeler la valeur et la force des communautés de passion ainsi que et la puissance des liens intersubjectifs. En fait, ces relations peuvent, d’une certaine manière, être une forme de résistance, non seulement à la normalisation sexuelle et psychique, mais aussi à cette autre norme, la plus grande et la plus pénible : l’insistance sur le fait que la relation sociale est, et doit être, la productivité.

Traduit par Colette Tougas

1. Pour en savoir davantage à ce sujet, voir Peter Burger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
2. Sigmund Freud, « Les aberrations sexuelles », *Trois essais sur la théorie sexuelle*, trad. de l’allemand par Philippe Koeppl, Paris, Gallimard, 1987, p. 63.
3. On peut trouver d’amples renseignements sur Tom of Finland (Touko Laaksonen), son œuvre et son influence culturelle considérable sur la communauté gaie dans : F. Valentine Hooven, *Tom of Finland: Life and Work of a Gay Hero*, Berlin, Brun Gmunder, 2012; et dans le documentaire *Tom of Finland: Daddy and the Muscle Factory* réalisé par Ilppo Pohjola en 1991.
4. Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 62.
5. Daniel Lainé, *African Gods: Contemporary Rituals and Beliefs*, Paris, Flammarion, 2007, p. 188. [Notre traduction.]
6. Pour en savoir davantage, voir Geoff Mains, *Urban Aborigines: A Celebration of Leathersexuality*, San Francisco, Gay Sunshine Press, 1984.
7. Arthur Evans propose un survol du sujet dans *Witchcraft and the Gay Counterculture*, Boston, Fag Rag Books, 1978.
8. Leila Pourtavaf, « Will Munro Believes in Magic », dans Philip Monk et autres, *Will Munro: History, Glamour, Magic*, Toronto, Art Gallery of York University, 2013, p. 119. [Notre traduction.]
9. Pour en savoir davantage sur les systèmes symboliques dans certaines traditions de magie rituelle moderne, voir Israel Regardie et Christopher S. Hyatt, *The Complete Golden Dawn System of Magic*, Tempe, The Original Falcon Press, 2011.
10. Ce communiqué de presse est reproduit dans *Will Munro: History, Glamour, Magic*, *op. cit.*, p. 20.
11. Gayle Rubin, « Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality », dans *Deviations: A Gayle Rubin Reader*, Durham, Duke University Press, 2011.

Peter Dubé est un auteur établi à Montréal et il signalait récemment *Beginning with the Mirror*, un recueil de nouvelles qui ont en commun d’explorer le lien entre le désir et la création d’une communauté. Ses écrits sur l’art sont parus dans *Esse*, *C Magazine* et *Spirale*, entre autres publications. Il est membre du comité de rédaction d’*ESPACE art actuel*.