

LUANNE  
MARTINEAU



LUANNE  
MARTINEAU

LESLEY JOHNSTONE AVEC LA COLLABORATION  
DE DAN ADLER ET DE SHIRLEY MADILL

DU 4 FÉVRIER AU 25 AVRIL 2010  
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Luanne Martineau

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 4 février au 25 avril 2010.

Commissaire: Lesley Johnstone  
Éditrice déléguée: Chantal Charbonneau  
Révision: Olivier Reguin, Judith Terry  
Traduction: Colette Tougas  
Lecture d'épreuves: Susan Le Pan, Olivier Reguin  
Photographie: John Dean (p. 8-11, 15-21, 24-25); Steve Farmer, Art Gallery of Nova Scotia (p. 14, 22-23, 30-31); Richard-Max Tremblay (p. 12-13, 26-29); Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (p. 5-7, 32)  
Conception graphique: 1218A  
Impression: Croze inc.

Couverture avant: *Form Fantasy* (détail), 2009  
Couverture arrière: *Gangs of Cosmos* (détail), 2008

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec, et il bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 2010

Dépôt légal : 2010  
Bibliothèque nationale du Québec  
Bibliothèque nationale du Canada

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Johnstone, Lesley  
Luanne Martineau

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal du 4 févr. au 25 avril 2010. Comprend des réf. bibliogr. Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-551-23876-7  
1. Martineau, Luanne, 1970- -Expositions.  
I. Adler, Daniel. II. Madill, Shirley, 1952- .  
III. Martineau, Luanne, 1970- . IV. Musée d'art contemporain de Montréal. V. Titre.

N6549.M37A4 2009  
709.2  
C2009-942645-5F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans une autorisation écrite.

Musée d'art contemporain de Montréal  
185, rue Sainte-Catherine Ouest,  
Montréal (Qc) Canada H2X 3X5  
www.macm.org

Distribution  
ABC Livres d'art Canada / Art Books Canada  
372, rue Sainte-Catherine Ouest,  
bureau 229, Montréal (Qc) H3B 1A2  
www.abcartbookscanada.com  
info@abcartbookscanada.com

Remerciements  
Luanne Martineau tient à remercier le Conseil des Arts du Canada pour le généreux soutien qu'il a accordé à la présente exposition. Pour leur encouragement indéfectible, elle souhaite également exprimer sa reconnaissance à Dan Adler, Kevin Baer, Sarah J. Blackstone, Jessica Bradley, Ken Bradley, Judy Ciccaglione, Lynda Gammon, Peter Gazendam, Candice Hopkins, Lesley Johnstone, Anthony Kiendl, Devon Knowles, Shirley Madill, Suzanne Martineau, Matt Stiegemeyer, Shannon Stratton, Yves Trépanier ainsi qu'au docteur Lynne Van Lu.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>ŒUVRES</b>	5
<b>AVANT-PROPOS</b> PAULETTE GAGNON	33
<b>DU MÉTIER ET DES CODES</b> LESLEY JOHNSTONE	34
<b>UNE CHAIR DE FEUTRE : L'ART DU GROTESQUE DANS L'ŒUVRE DE LUANNE MARTINEAU</b> DAN ADLER	37
<b>UNE ÉTRANGE BEAUTÉ</b> SHIRLEY MADILL	40
<b>FOREWORD</b> PAULETTE GAGNON	43
<b>OF CRAFT AND CODES</b> LESLEY JOHNSTONE	44
<b>FELT FLESH: CRAFTING THE GROTESQUE IN THE ART OF LUANNE MARTINEAU</b> DAN ADLER	47
<b>STRANGELY BEAUTIFUL</b> SHIRLEY MADILL	50
<b>BIOBIBLIOGRAPHIE</b>	53
<b>LISTE DES ŒUVRES</b>	55

























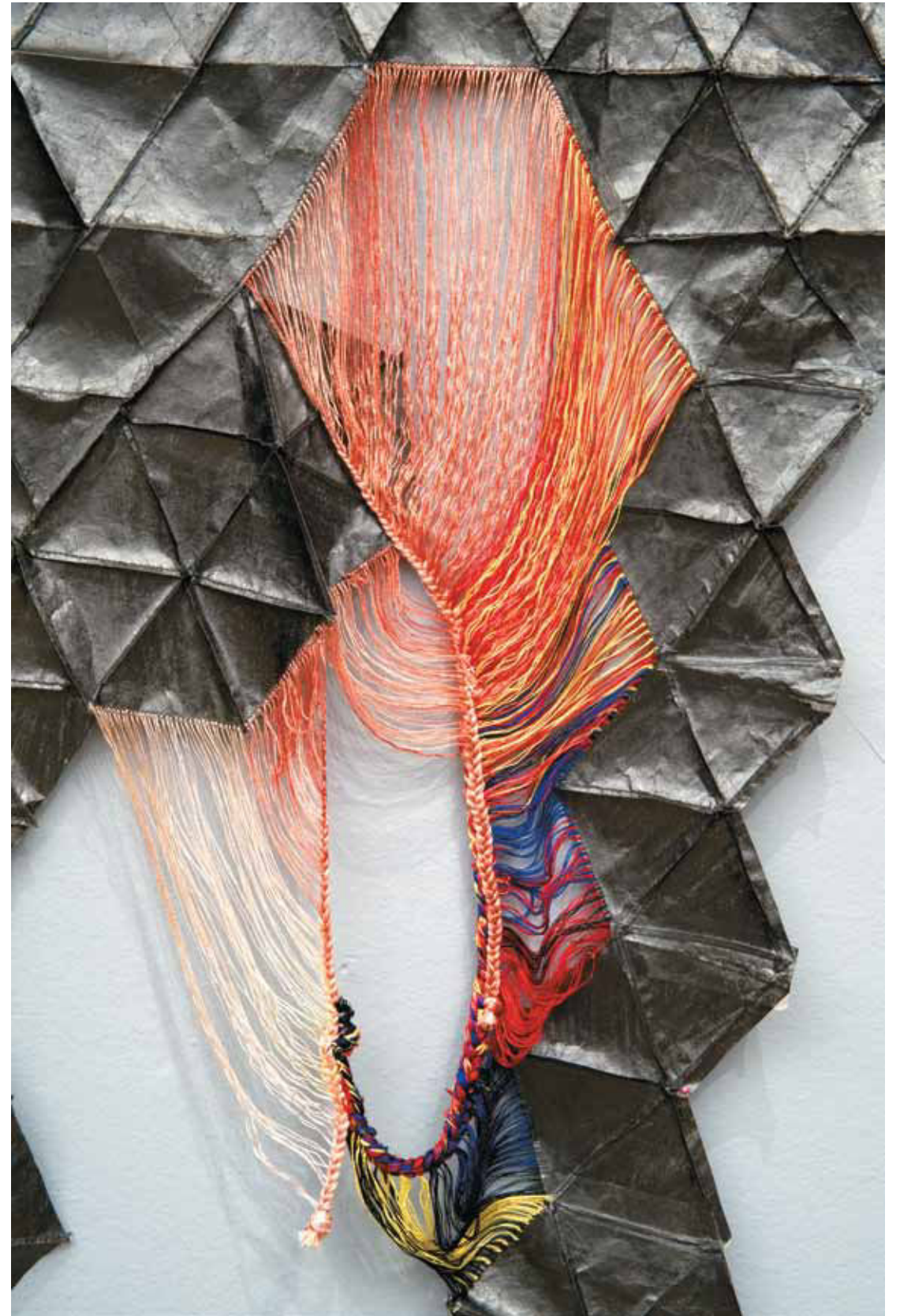




















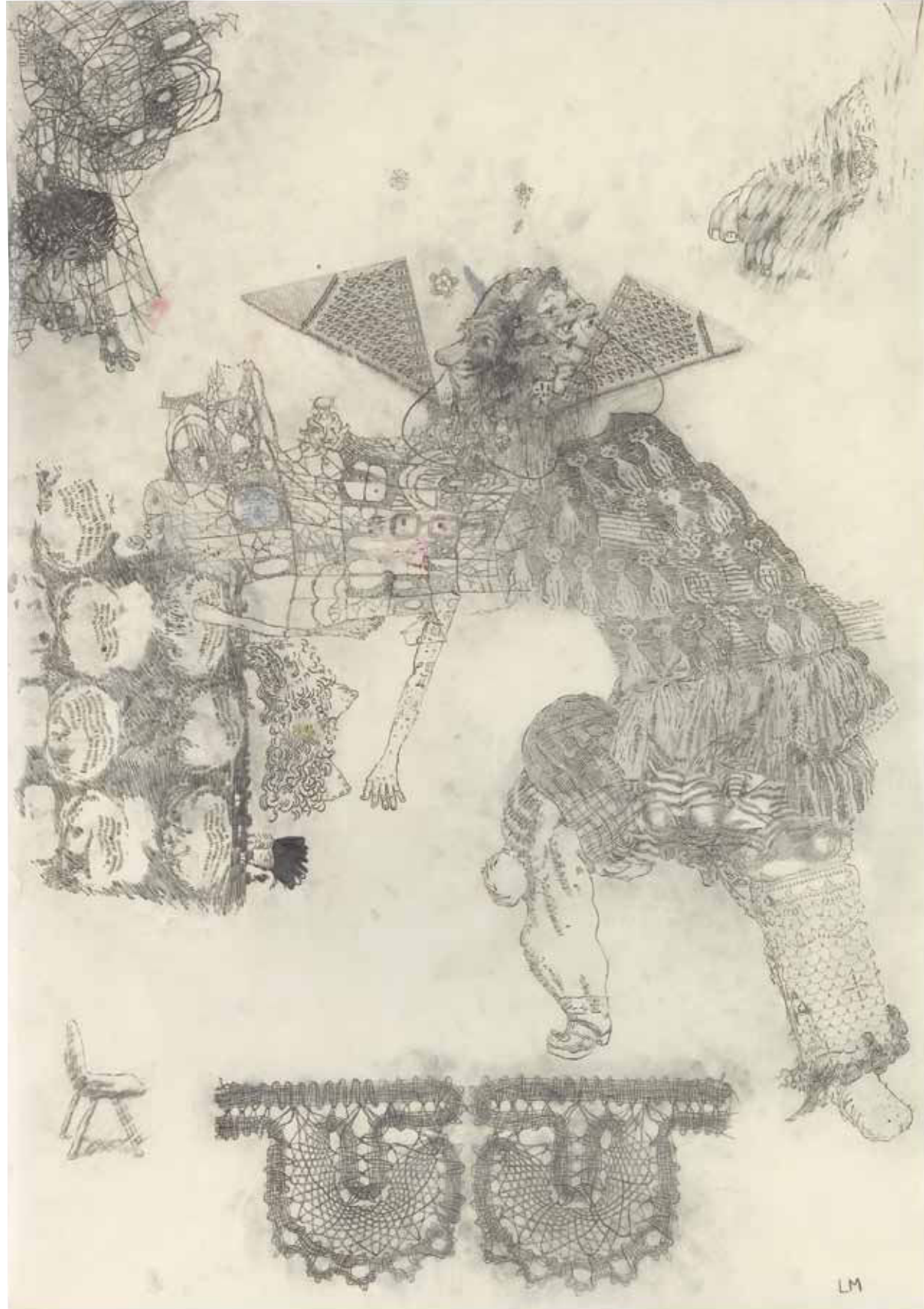












Il y a quelque chose de fascinant dans le travail de Luanne Martineau, car nous y découvrons une expérience inattendue de la forme et du matériau. Figure importante de l'art canadien, Luanne Martineau est connue principalement pour ses sculptures hybrides faites de feutre et de laine. Elle crée une habile tension entre les connotations domestiques de ses matériaux et ses sujets surprenants, voire déroutants. Elle fait partie d'une génération d'artistes qui use des techniques et des matériaux traditionnellement liés à l'artisanat pour produire des œuvres fortement engagées. Pour elle, l'artisanat est une façon d'interroger à distance l'art de l'avant-garde américaine depuis les années 1950. En provoquant une rencontre entre l'imagerie associée à l'art moderniste (les zips de Barnett Newman, les cigarettes de Philip Guston ou les bouches de Willem de Kooning) et la représentation brutalement organique du corps, Martineau échappe aux fondements idéologiques de ses références et crée des œuvres qui se révèlent particulièrement déstabilisantes. Aussi drôles que tristes, belles que grotesques, ces productions ne peuvent nous laisser indifférents. L'artiste approfondit le rapport qu'entretient sa pratique avec les concepts d'abstraction/figuration, non sans beaucoup d'à-propos.

Le corps, matière informe et organique, est au cœur de cette exposition qui regroupe une douzaine d'œuvres récentes — dessins, sculptures et un livre d'artiste. Deux d'entre elles appartiennent à la collection du Musée. Élaborées dans un corps à corps intime avec la matière, les œuvres tissent entre elles un dialogue sensible, mais elles sont également empreintes d'une absence: les formes de nature embryonnaire renferment le secret de leur propre vie.

Nous sommes particulièrement reconnaissants envers Luanne Martineau pour sa généreuse collaboration, mais surtout de nous permettre de découvrir son œuvre si complexe et envoûtante. Merci à Lesley Johnstone pour son texte éclairant et son travail de commissariat de l'exposition. Notre reconnaissance va également aux deux auteurs invités : Dan Adler, d'une part, et d'autre part Shirley Madill, directrice du Rodman Hall Arts Centre où l'exposition de Luanne Martineau sera présentée en 2011.

Enfin, nous désirons saluer la collaboration des prêteurs, Aidan Larock, William et Sydney Pieschel et le Musée des beaux-arts du Canada ainsi que l'engagement de TrépanierBaer, à Calgary, et de Jessica Bradley Art + Projects, à Toronto. Le catalogue a été produit grâce aux contributions

de la Faculty of Fine Arts, University of Victoria, de TrépanierBaer, de Jessica Bradley Art + Projects, et du Rodman Hall Arts Centre, Brock University, St. Catharines. Que le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec trouve ici l'expression de notre gratitude pour son soutien financier. Et merci à notre public et à tous nos lecteurs!



« Mon travail constitue ma propre fiction historique. »

— Luanne Martineau

En optant pour le titre *Form Fantasy* (2009), Luanne Martineau affirme avec finesse aussi bien l'ancrage de cette œuvre dans l'histoire des formes que sa propre manipulation fantaisiste de références et de codes formels. L'œuvre est retenue au plafond par une chaîne en feutre qui rappelle les décorations en papier faites par les enfants. La « tête » (dont la structure rappelle un cercle chromatique ou une grande roue) a été réalisée dans un feutre industriel blanc, plié et cousu; un gros nœud, composé de morceaux de feutre rose, gris et bleu enchevêtrés, transperce son centre, tel un œil de Cyclope. Rejoignant une chaise de travail vaguement moderniste, ce nœud devient un « zip » puis, parcourant le cube sur lequel repose l'œuvre en entier, il finit par retomber comme un boyau flasque. La chaise a été créée en aiguilletant des brins de laine multicolores à travers deux couches épaisses de feutre industriel blanc, produisant ainsi un effet matelassé, pictural, et donnant également au dossier de la chaise la solidité requise pour le maintenir en position verticale. Passant des techniques artisanales les plus élémentaires à l'origami, de la fabrication industrielle à une transformation laborieuse des matériaux, de l'expressionnisme abstrait au ready-made duchampien, *Form Fantasy* juxtapose des moments précis puisés à la fois dans le récit de l'art et dans celui de l'artisanat. Rendue de manière exquise, sa forme anthropomorphe est belle, touchante, et fascinante à l'extrême.

Dans ses sculptures en feutre comme dans ses dessins sur papier, Luanne Martineau s'investit dans une série de « conversations » historiques tout aussi variées que cohérentes. Particulièrement intéressée par l'histoire de l'art et passionnée par les écrits d'artistes, Martineau s'acharne à analyser les fondements formels, critiques et idéologiques de l'art de l'avant-garde américaine depuis les années 1950. L'expressionnisme abstrait, le minimalisme, le post-minimalisme, le féminisme, l'informe, la culture populaire et la ruralité des Prairies canadiennes y sont tous présents<sup>1</sup>. Les références à Philip Guston, à Barnett Newman et à Willem de Kooning abondent. Et l'on y voit également des traces de Robert Morris et de Louise Bourgeois, de Buckminster Fuller et de Marcel Duchamp, d'Eva Hesse, de Lynda Benglis, de Lee Bonectou, de Kiki Smith et, plus récemment, de Joe

Fafard. Le matériau de prédilection de Martineau, le feutre aiguilleté et industriel, lui permet de participer à distance à ces conversations, hors des champs disciplinaires traditionnels de la peinture et de la sculpture, et de mener en même temps une autre discussion, très différente, avec l'artisanat.

Au cœur de sa pratique hybride et engagée sur le plan critique se trouve la notion de double encodage. Partie intégrante des analyses contemporaines du baroque et utilisé par Charles Jencks dans ses textes sur l'architecture post-moderne<sup>2</sup>, le terme apparaît également dans de récentes discussions critiques sur l'artisanat contemporain<sup>3</sup>. Si sa signification varie quelque peu d'un contexte à l'autre, de manière générale, le double encodage renvoie à l'intégration de codes reconnaissables quoique contradictoires, démarche qui vise à perturber ou à déstabiliser le sens. Cela reflète à la fois un désir d'éroder les fondements des codes en soi et de produire un effet troublant sur le plan perceptuel. Comme Mike Kelley et d'autres, Martineau identifie les langages formels qui semblent avoir fixé un contenu idéologique puis tente de créer des situations formelles qui contreviennent à ce contenu pour mieux le miner. Dans ses travaux, l'artisanat assume l'utile fonction de processus dérangeant ou perturbateur, devenant le moyen par lequel s'accomplit l'opération du double encodage.

Par cette multiplication de codes, les œuvres de Martineau refusent de s'installer confortablement dans les catégories de l'abstrait ou du figuratif, du minimalisme ou de l'expressionnisme, du dessin ou de la sculpture, du beau ou du grotesque, du majeur ou du mineur, de l'artisanat ou de l'art. Pratiquement impossibles à décrire dans toute leur complexité, ses sculptures en feutre proposent une expérience qui oscille entre la fascination et la répulsion, entre le macroscopique et le microscopique.

Le feutre est un matériau extraordinaire, qui a réussi à éviter la dichotomie majeur/mineur comme plusieurs autres matériaux issus de l'artisanat, peut-être en partie grâce à l'utilisation du feutre industriel par Robert Morris et par Joseph Beuys dans leurs sculptures des années 1960. Avec sa tendance naturelle à s'emmêler dans sa forme brute, le feutre est le seul tissu à ne pas être un textile, puisqu'il n'est pas tissé<sup>4</sup>. Décrit comme une structure en rhizome dans laquelle chaque fibre communique avec toutes les autres sans agent intermédiaire, il absorbe tout ce avec quoi il entre en contact. Martineau produit un feutre de laine aiguilletée en utilisant de la laine de mouton brute teintée

qu'elle perce à répétition à l'aide d'une longue aiguille. La transformation des brins de laine en feutre se fait petit à petit, au cours d'un processus requérant une somme importante de travail, processus qu'elle a elle-même mis au point; et les effets en sont véritablement étonnants. En frappant des brins de différentes couleurs pour les réunir, Martineau produit un effet résolument pictural, et l'accumulation de ces nombreuses couches génère des masses sculpturales épaisses et denses. Si son catalogue de techniques dérivées de l'artisanat inclut également la couture, le tricot, le crochet, le tressage et l'assemblage, ses œuvres sont clairement libres de toute association avec le travail artisanal.

Les cigarettes à moitié fumées composent un leitmotiv fascinant dans l'œuvre de Martineau. Cinq ou six sont tissées dans la section reposant au sol de *Brickmaker* (2009); tel un membre en érection, certaines dépassent de *Dangler* (2008); enfin, elles donnent une forme et un titre à *Smoker* (2004). Les cigarettes ont été, bien sûr, une marque de commerce pour les peintres machos et truculents des années 1950: on n'a qu'à penser aux photographies prises par Hans Namuth de Jackson Pollock, une cigarette fichée agressivement à la bouche, ou à leur omniprésence dans les tableaux figuratifs de Philip Guston. Pour Martineau, elles représentent le passage du temps. En les incluant, elle affirme explicitement la temporalité inscrite dans ses œuvres: leur réalisation est lente et l'on ne peut en faire l'expérience en un seul coup d'œil. Il est en fait impossible pour Martineau d'embaucher des assistants, puisque c'est par le processus de fabrication du feutre que ses travaux prennent forme. Rien ne peut être déterminé en dehors de ce processus et elle est la seule à pouvoir identifier à quel moment la couleur ou l'épaisseur désirée a été obtenue. Ce ralentissement du processus de production est une position à la fois esthétique et politique contre la « déqualification »<sup>5</sup>, la mécanisation et l'industrialisation de l'art survenues au XX<sup>e</sup> siècle. Martineau a adopté le terme « requalification » pour décrire sa propre relecture de l'artisanat comme « lieu à partir duquel on peut critiquer ou réagir au post-numérique, au consumérisme, au temps condensé et au mondialisme »<sup>6</sup>. En décrivant ses œuvres comme des « fictions historiques », elle élargit encore davantage leur épaisseur temporelle en incluant le récit et le conte.

Deux regroupements distincts peuvent se dégager de l'œuvre de Martineau. Les travaux figuratifs comme *Dangler*, *The*

*Body* (2006), *Sweetie* (2004), *Nancy* (2005) et *Smoker* sont pratiquement des représentations décoratives de corps déformés dans différents états de décomposition ou de fragmentation, accompagnés de seins et de pénis, de doigts et d'orteils, d'intestins et de vessies, de bouches et de cornes. Martineau infuse de la beauté à son abjecte distribution de personnages. Si nous sommes attirés par la manipulation minutieuse de matériaux domestiques, par les rouges, les oranges, les jaunes et les roses somptueux, par l'attention portée au détail, nous sommes toutefois gênés et embarrassés de constater que nous sommes en train d'observer intensément un sein flasque, un pénis en érection plutôt cocasse ou un anus. L'ambiguïté de cette expérience est soulignée par la personnification des titres, qui appelle à l'identification, à l'association ou à l'empathie. Il n'y a parfois qu'une simple trace du corps, comme dans *Brickmaker*, avec ses deux petites cornes rigides qui émergent d'une masse en feutre mutilée qui pourrait bien être une tête. Lorsqu'on en parle à Martineau, elle évoque son enfance et sa jeunesse dans les Prairies, et renvoie aux taureaux en bronze de Joe Fafard; par ailleurs, le titre déclenche un lien entre le travail manuel monotone requis pour fabriquer des briques et le frappelement sans cesse répété permettant de créer le corps en feutre de l'œuvre.

Dans un deuxième groupe empruntant son vocabulaire à l'architecture ou aux mathématiques, on retrouve les imposants travaux en feutre intitulés *Aidan's Fiddle* (2009) et *Form Fantasy*, ainsi que les dessins cousus titrés *Saskatchewan* (2008), *Bespoken* (2008) et *Who are they you salute, and that one after another salute you* (2009)<sup>7</sup>. Dans ces œuvres, la gamme chromatique incline plutôt vers les gris, les noirs et les blancs. Des damiers en perspective, des roues et des formes géométriques ou *Dymaxion* à la Buckminster Fuller créent des espaces structurés dans lesquels, ou à partir desquels, certains événements et accidents matériels sont appelés à se produire. Dans *Saskatchewan* et *Bespoken*, des fils multicolores emmêlés tombent à l'intérieur de constructions aux allures de stations spatiales, interrompant l'organisation formelle d'un champ visuel autrement monochrome. Dans *Who are they you salute, and that one after another salute you*, le rendu optique impeccable d'un damier noir et blanc, qui s'évanouit vers un point de fuite dans la partie supérieure, est perturbé par la matérialité de ses joints cousus, par ses ailes retombantes sur les côtés (soulignant la fragilité du

1 Bien que la description du baroque offerte par Mieke Bal puisse sembler décrire dans le détail les sculptures en feutre de Martineau — « [...] le pli, l'oscillation entre macroscopique et microscopique, la délimitation poreuse des domaines de la vision et du discours, l'épaisseur spatiale entre le bidimensionnel

et le tridimensionnel [...] » —, le baroque ne fait pas partie des « conversations » historiques qui alimentent la pratique de l'artiste. Voir Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. 7-8. [Notre traduction.]

2 Voir Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Londres, Academy Editions, 1977.

3 Voir Glenn Adamson, *Thinking Through Craft*, Londres et New York, Victoria and Albert Museum et Berg, 2007.

4 « Il ne serait pas exagéré de décrire le feutre comme étant un paria du système textile, voire de dire que l'altérité du feutre peut, si elle est correctement comprise, mettre en lumière les limites et les principes constitutifs de l'ensemble du système textile. » Kenneth Hayes, « Felt's Alterity »,

dans *Felt*, sous la dir. de Kathryn Walter, Toronto, The Museum for Textiles, 2000, p. 6. [Notre traduction.]

5 Voir John Roberts, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, Londres, Verso, 2007.

6 Extrait du communiqué de presse annonçant l'exposition intitulée *Reskilling*, dont les co-commissaires étaient Luanne Martineau et Shannon Stratton, et qui a été présentée au Western Front, à Vancouver, en 2009. [Notre traduction.]

7 Ce titre est emprunté à l'œuvre de Walt Whitman, « Poem of Salutation », publiée dans le recueil *Leaves of Grass [Feuilles d'herbe]*.



papier de riz) et par les extensions velues qui évoquent un poncho sud-américain traditionnel ou une peau d'animal.

Ces catégorisations bien définies s'effondrent cependant rapidement lorsqu'on identifie l'échelle corporelle, l'anthropomorphisation et un intérêt pour l'architecture de l'espace d'exposition comme étant des stratégies récurrentes dans l'ensemble de l'œuvre. *Form Fantasy* est presque humanoïde, les dimensions de *Who are they you salute...* et *Aidan's Fiddle* sont égales à l'envergure des bras de l'artiste, et le grain des dessins au graphite est similaire à celui de la peau. C'est par la manière dont ses œuvres entrent en relation avec les plafonds, les murs et les planchers de leurs espaces d'exposition que la négociation entre ce que Martineau appelle « la Verticale héroïque » et « l'Horizontale bestiale<sup>8</sup> » prend sa forme la plus littérale. *Dangler, Brick-maker* et *Form Fantasy* tombent du plafond, suspendues à l'aide de chaînes en feutre industriel, pour rejoindre le plancher, mais il est impossible de déterminer si elles se sont élancées vers le haut ou se sont écroulées. Les très fragiles dessins au graphite sur papier de riz — *Saskatchewan, Bspoken* et *Who are they you salute, and that one after another salute you* — sont épinglés directement au mur et peuvent réagir aux courants d'air produits par les déplacements des spectateurs. *The Body, Sweetie* et *Nancy* reposent paisiblement au sol ou sur une table, évoquant le bien-être d'un corps endormi, mais montrant également des traces qui parlent de violence et de mort. Le titre de *Parasite Buttress* (2005) renvoie à une caractéristique architecturale gothique, alors que ses bandes verticales en feutre affirment une affinité avec la peinture à « zip » de Barnett Newman intitulée *Voice of Fire* (1967), dont l'acquisition par le Musée des beaux-arts du Canada en 1990 avait soulevé un tollé. Cependant, la combinaison des couleurs rose bonbon et blanc, les rebords semblables à des lèvres vulvaires et les excroissances parasitiques — doigts et orteils en saillie créés en nouant, tordant et tressant le feutre — servent de contrepoint à la teneur héroïque de ces références, inscrivant l'œuvre davantage dans le domaine de l'informe et ouvrant vers un éventail complètement différent d'artistes, dont Lynda Benglis et Yayoi Kusama. *Parasite Buttress* est clouée à la partie supérieure du mur, son feutre lourd et sa mousse de matelas se pliant et se déversant à partir du haut, mais se prolongeant également au sol, dans ce qui semble être une invitation à « s'allonger et à dormir<sup>9</sup> ». Ou cette forme n'aurait-elle pas plutôt rejoint

le mur en rampant et ne tenterait-elle pas vaillamment d'atteindre le plafond? Le mur donne à l'œuvre sa verticalité, mais c'est la gravité et le poids des matériaux mêmes qui sont ultimement responsables de sa configuration finale. La sexualité, la matérialité et l'animalité entrent ainsi en dialogue avec l'espace architectural et la forme moderniste.

Les œuvres de Luanne Martineau sont remplies d'esprit et de tristesse; elles sont belles et grotesques, malignes et simples, intelligentes mais également un peu bêtes. Elles sont vulnérables tout en étant rebelles. Le pathétique inscrit dans leur matière même évoque l'empathie, mais leur corporalité brutale est déstabilisante. Les fictions historiques de Martineau ne sont pas de lecture facile, mais elles sont indéniablement satisfaisantes.

## UNE CHAIR DE FEUTRE : L'ART DU GROTESQUE DANS L'ŒUVRE DE LUANNE MARTINEAU

Mikhaïl Bakhtine a dû se faire amputer une jambe. Cet accident corporel, causé par une infection osseuse chronique, a grandement affecté sa mobilité et son imaginaire. Le membre a été perdu, mais il en est resté un centre nerveux animé d'un désir insatiable : l'irréalisable vœu d'obtenir un autre corps. Pour Bakhtine, ce corps fantasmé et grotesque était collectif, sans cesse fluctuant et incapable de mourir. Il produisait de nouveaux membres, au fur et à mesure qu'il les perdait, et se délectait de l'incomplétude de toute partie du corps, sachant fort bien à quel point nous avons tous appris à considérer chaque appendice en nette relation avec les autres : la jambe droite et la gauche, l'index et le pouce, l'orteil et le pied, et ainsi de suite. L'idéal grotesque réunit deux qualités : le désordre de l'expérience vécue et l'interdépendance de corps composés de « profondeurs fécondes et d'excroissances reproductrices<sup>1</sup> ». Cette créature composite ne dépend pas principalement de ses yeux pour percevoir, mais plutôt de sa bouche, de son nez et de ses membres qui enregistrent des sensations tactiles, qui sont composés de tissus (ou de fibres) qui ingèrent ou absorbent des éléments du monde et qui avancent en saillie dans le monde. En priorisant les sens non visuels, le grotesque critique la focalisation de l'humanisme et du haut modernisme sur le rétinien, identifié au « corps achevé, [...] expressif<sup>2</sup> ».

L'art de Luanne Martineau s'écarte des formes sereines, symétriques et centrées que sanctionnent les médias commerciaux encore au service d'une vision du monde humaniste. On pourrait difficilement dire des corps réalisés par Martineau, comme de ceux étudiés par Bakhtine, qu'ils *se tiennent* proprement ou harmonieusement; en fait, ils *se prolongent* un peu partout de manière indisciplinée, ils gonflent, se multiplient, outrepassent<sup>3</sup>. Comme plusieurs des sculptures récentes de l'artiste, *Sweetie* (2004) présente des parties de corps isolées (tel un sein), des orifices (un anus ou une bouche, par exemple) et d'autres trous moins identifiables qui pourraient évoquer des plaies béantes ou répondre à des besoins non biologiques, érotiques et fétichistes. Quand ces trous, protubérances et appendices ne peuvent pas être nommés ou désignés, ils glissent sémantiquement dans les domaines professionnel et décoratif des matériaux « artisanaux » et « textiles » (dans ce cas-ci, le feutre, la soie et la teinture) que l'on peut associer à l'appréciation du travail manuel, aux couleurs et aux formes abstraites. Aucun moderniste ne dirait de *Sweetie* que c'est mignon<sup>4</sup>: étendu sur une table, ce corps

dépourvu de limites cohérentes semble issu de multiples sources organiques ou d'organes (feutre et non-feutre, humains et non-humains). Des sections rappelant un empilement de morceaux de système digestif au ton cramoyisé — mais également les manches d'un vêtement — sont ponctuées de marbrures grises, ce qui pourrait signaler la décomposition ou la pourriture de la chair, voire un cadavre sur une table de dissection. À cette masse de tissus se trouvent attachés d'autres membres apparemment non reliés, dont un moignon jaune soleil et une curieuse paire de protubérances phalliques, semblables à des antennes.

L'attribut sexuel le plus marquant de *Sweetie* est toutefois une poitrine orange vif qui semble avoir été excisée, manipulée et cousue (greffée) sur une manche tubulaire rouge, peut-être au nom de l'anatomie. Les difformités et les torsions de ce fragment de corps connotent, mais sans jamais les dénoncer ouvertement, les innombrables cultures qui, hier comme aujourd'hui, font violence aux figures féminines, que ce soit dans un contexte chirurgical ou esthétique, avec le nu comme site d'expérimentation stylistique, par exemple, et ce, depuis les libertés primitivistes prises quant à la poitrine par Henri Matisse avec son *Nu bleu (Souvenir de Biskra)* (1907), jusqu'aux interventions surréalistes de Hans Bellmer sur ses photographies de poupées dans les années 1930<sup>5</sup>. Cependant, le travail de Martineau est toujours abstrait dans la mesure où l'artiste ratisse plus large que la seule politique des genres: *Sweetie* renvoie également au concept et à la culture qui favorisent l'ablation d'organes, de parties de corps et de tissus, ou leur remplacement par ceux d'autres êtres vivants ou morts. Quoiqu'elle dialogue avec la tradition du nu, Martineau prolonge la notion artistique de figure humaine en révélant sa vulnérabilité et sa nudité selon des modes qui incluent radicalement les processus internes du corps et qui tiennent compte de la notion bakhtinienne du corps pluriel plutôt que du corps singulier et centré. *Sweetie* affiche brutalement ses ingestions et ses excréments sur ses manches sanglantes, estompant ainsi efficacement les frontières entre intérieur et extérieur, privé et public, individuel et collectif. Cette créature (il, elle, ça) raccommodée est disproportionnée et démesurée. Elle outrepassé toutes les limites et est délibérément dé-centrée, subversivement dés-équilibrée.

*Parasite Buttress* (2005) de Martineau peut pareillement se lire comme un corps, ou des corps, suspendu au mur

8 Luanne Martineau, présentation de la table ronde *Spatial Imaginaries* réunie à la Tate Modern, à Londres, en 2007, dans le cadre du colloque intitulé *Informal Architectures*.

9 Luanne Martineau, « Artist's Statement », fichier de travail, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. [Notre traduction.]

1 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, Éditions Gallimard, 1970, p. 337.

2 *Ibid.*, p. 318.

3 Pour un autre corpus tout aussi pertinent de discours théoriques, voir Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois, *L'Informe. Mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996. Deux voix féministes récentes d'une portée considérable pour le travail de Martineau — et qui renvoient à Bakhtine — sont celles

d'Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, et de Jennifer Doyle, *Sex Objects: Art and the Dialectics of Desire*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.

4 Comme son titre l'indique. N. D. T.

5 Pour une analyse des recherches de l'avant-garde sur le corps féminin, voir entre autres Griselda Pollock, *Avant-Garde Gambits: Gender and the Color of Art History*, New York, Thames & Hudson, 1993.



telle une énorme bande striée composée de matériaux provenant de sources ou d'espèces diverses. Cette forme à peu près rectilinéaire ressemble à une coupe transversale de tissu musculaire accueillant maintenant une variété de spécimens — maladies, excroissances, techniques textiles — pouvant être soumis à une étude morphologique minutieuse, à une réflexion esthétique ou à une évaluation scientifique. (Et pourtant, ce corps est également un objet jouant le rôle d'une simple carpe et dont les parties plus basses occupent le sol d'une manière qui invite davantage à un piétinement indifférent qu'à un regard attentif.) Ces spécimens comptent trois doigts roses qui sortent d'un des côtés de la partie charnue en feutre pour se projeter dans l'espace. Provenant peut-être de corps différents, ces doigts irrévérencieux — que l'artiste (ou un scientifique fou) pourrait avoir prélevés sur une main — exprimeraient littéralement la notion bakhtinienne du besoin d'un corps expansif qui touche plus qu'il ne voit. Ce trio de saillies péniennes fait un «doigt d'honneur» à l'idée même d'un soi proprement cohérent et centré, alors que les zones intermédiaires d'un gris verdâtre pourraient évoquer une chair en décomposition qui, avec l'aide de la pesanteur, se détache et libère ainsi de l'espace pour de nouvelles (ex)croissances.

Si ces doigts se détachaient, on pourrait voir, parmi les nouvelles pousses, les rangs de franges dentelées qui sortent de l'autre côté de la sculpture. Celles-ci rappellent les garnitures de vêtements (sur les chemisiers ou les robes), mais leurs motifs irréguliers évoquent la prolifération de moisissures. Cette dernière référence convient particulièrement bien au projet de Martineau, puisque ces formes de vie servent souvent de signes abjects de détérioration, d'entropie et de régression, pour la matière vile et autres états primordiaux et abstraits; de plus, les habitats sombres, décrépits et anxiogènes, dans lesquels les champignons tendent à se développer, résistent aux forces humanistes avides de clarté dans leurs objectifs et leurs formes. Toutefois, les dentelles de cette sorte de contrefort du mur, qui pourrait ressembler à une tranche de lard, font partie d'un ensemble compliqué, désordonné, qui nous laisse dans le doute quant à ce qui, dans cette matière, est en train de devenir déchet et ce qui est en train de s'épanouir. Bien en évidence à côté des initiales en feutre de l'artiste servant de signature, un orteil gris apparemment inerte se décompose peut-être, mais un examen plus soutenu porte à penser que cet orteil est en pleine croissance

ou mutation, puisqu'une lueur de circulation sanguine apparaît sur sa cuticule. Son ongle est détourné en noir, ce qui sert à établir un contraste de couleur ou bien à proposer un questionnement moral sur ce que signifie le fait d'avoir des saletés sur ou sous ses ongles; en utilisant invariablement du feutre et autres matières textiles pour représenter des surfaces et des parties corporelles «sales», Martineau explore différentes sortes de saleté, littérales ou métaphoriques, allant de la neutralité de la terre à des types plus malveillants de crasse et d'obscénités (relevant de la mise en évidence pornographique d'organes génitaux, par exemple), donnant ainsi à sa pratique d'étonnantes connotations éthiques<sup>6</sup>.

Martineau crée fréquemment des tensions entre le confort esthétique de son médium mou et doux, souvent rendu dans des coloris agréables, et un sujet inquiétant. *The Body* (2006) présente une silhouette grandeur nature, réalisée en feutre et en fil, gisant sur le sol. À nouveau, le corps pourrait provenir de corps multiples<sup>7</sup>, mais ici il est mutilé et aplati à un tel point qu'il est indubitablement mort. Ce corps sans sexe a deux têtes, dont l'une ornée d'un mamelon, peut-être le résultat d'une expérimentation génétique, peut-être un commentaire sur la morbidité de l'obsession sexuelle (des seins dans la tête). Et, pourtant, cette figure est également dotée de motifs complexes et de combinaisons chromatiques qui rappellent des tuques ou des tricots. En fait, ces œuvres textiles jouent efficacement avec les préjugés de l'histoire envers l'artisanat comme pratique maîtrisée par les mains plutôt que par l'esprit<sup>8</sup>. On peut tricoter une tuque en regardant la télé, en exécutant des gestes répétitifs caractéristiques d'une activité physique machinale. Le terme «artisanat» continue à connoter des processus précis exécutés à l'aide de matériaux spécifiques (le feutre ou la céramique), traditionnellement identifiés à des professions bien éloignées du raffinement essentiel à l'«art», et qui donc devraient être évitées comme la peste par tout artiste sérieux souhaitant maintenir son *intégrité* avant-gardiste.

*The Body* est (ou était) une créature grotesque engagée, semble-t-il, dans un processus de détérioration. Reposant sur le sol sans piédestal, ce corps à deux têtes est enclin à se défaire; il est exposé aux éléments. Comme *Sweetie* et *Parasite Buttress*, *The Body* est sans aucun doute une *sculpture* mais sur les plans compositionnel et matériel, elle résiste à plusieurs niveaux d'intégration au courant

6 L'utilisation du feutre par Martineau se rapproche de celle du latex, du caoutchouc et de la fibre de verre par Eva Hesse, selon des modes évoquant la peau, les cheveux et la chair. Comparés à Hesse, dont les sculptures n'affichent pas de marques qui seraient typiquement les siennes, les objets

de Martineau présentent un fini personnalisé et un niveau de soin qui sont plus éloignés du contexte de fabrication industrielle. Cette distance s'applique également aux œuvres relativement abstraites en feutre industriel réalisées par Robert Morris dans les années 1960.

7 Pour une analyse plus détaillée de cette œuvre, voir mon commentaire dans *Artforum* (décembre 2006), p. 316-317.

8 Pour une excellente et récente étude sur les interprétations déconstructionnistes et féministes des traditions artisanales, voir Glenn Adamson, *Thinking Through Craft*, Londres et

New York, Victoria and Albert Museum et Berg Publishers, 2007. Voir également Lucy Lippard, «Making Something from Nothing (Toward a Definition of Women's "Hobby Art")» (1978), dans son recueil *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*, New York, The New Press, 1995, p. 128-138.

moderniste — et à une saine intégrité selon les standards esthétiques de l'avant-garde —, tout en incorporant également la contamination d'un artisanat ready-made et de produits vestimentaires (le feutre et les tricots), avec leur lot d'associations au quotidien et au corporel. De plus, une de ces têtes porte une paire de lunettes surdimensionnées. Un seul soulier énorme émerge, sardonique, représentant la seule partie du corps qui soit intacte. Cette personne a pu être autrefois un clown (ou des clowns siamois) ayant connu, à en juger par les applications généreuses de rouge sur la section du torse, une fin particulièrement violente. Martineau aime bien ajouter des soupçons d'humour pince-sans-rire lorsqu'elle procède à des actes sanguinaires de mutilation corporelle. Ces gestes, qui agissent comme bases symboliques d'une exagération et d'une inversion parodiques, s'inspirent en partie du mouvement «freak» des années 1960, lequel s'intéressait subversivement aux physionomies anormales, aux états perceptifs seconds, à des comportements «antisociaux», aux protestations anti-guerre et à la notion de décrochage de la société<sup>9</sup>.

Le type particulier de grotesque de Martineau fait écho à ces sentiments, mais il est difficile de dire, heureusement, à quelles fins politiques il tend. On peut regarder attentivement *The Body* et se demander s'il est encore possible de vivre comme un «freak», d'aspirer au corps pluriel de Bakhtine, de prospérer sur le plan créatif malgré les innombrables pressions des médias, malgré les tromperies et la violence qui nous sont imposées. Ou l'on peut simplement sourire et en venir à la conclusion provisoire que ce cadavre se mettra à bouger, à se déplacer, et qu'il nous donnera la réponse.

DAN ADLER EST PROFESSEUR ADJOINT EN HISTOIRE DE L'ART AU DÉPARTEMENT D'ARTS VISUELS DE LA YORK UNIVERSITY, À TORONTO, EN ONTARIO.

9 Bien qu'il adopte souvent un ton misogyne, R. Crumb a préparé une bonne partie du terrain pour les artistes féministes de la bande dessinée dans les années 1980 et 1990, et il a servi de source d'images, entre autres, à Martineau. Voir, par exemple, *Bad Girls*, catalogue d'exposition, sous la direction de Marcia

Tucker, New York et Cambridge, Mass., New Museum of Contemporary Art et MIT Press, 1994. *Freakout (Temporal Bodies)* est le titre d'un livre d'artiste de Martineau publié en 2007, également présenté dans l'exposition.



Dans son œuvre, Luanne Martineau a recours à une stratégie de déplacement et de dévoilement, dans un parcours où elle manœuvre habilement entre la culture populaire et la subversion, réussissant ainsi subtilement, par ses images séduisantes et parfois déroutantes, à nous faire participer au voyage. Ancrés dans des matériaux et des processus puisés dans le quotidien, ses sculptures et ses dessins piquent notre curiosité par leur configuration visuelle complexe et par leur utilisation sophistiquée de techniques mixtes. Son répertoire est constitué de matériaux comme la laine, le fil tissé et tricoté, le graphite, l'encre, la gouache et certains éléments collés. Renonçant à toute critique autoritaire des pratiques artistiques, elle transforme ces matériaux en adoptant une méthode de re-contextualisation où elle aborde des enjeux liés à l'esthétique et au psychologique, en passant par le social.

Enfreignant les notions traditionnelles du dessin et de la sculpture, que l'un précède l'autre ou qu'ils existent tous deux comme entités séparées, les travaux de Martineau sont inextricablement reliés par le contenu, le processus et la forme. Pour elle, le dessin est une aventure sérieuse qu'elle pousse constamment à ses confins, au point où son emprise sur l'acte comme tel s'en trouve renforcée<sup>1</sup>. Nourrie par le surréalisme et l'imagerie pop, l'approche de Martineau est intuitive et psychologique. Elle se sert du surréalisme pour les mêmes raisons qu'elle utilise l'artisanat : l'artisanat et le surréalisme, affirme-t-elle, sont devenus les « zones d'ombres » dans les débats normatifs et conventionnels sur le modernisme<sup>2</sup>. (La tasse de thé bordée de fourrure de Meret Oppenheim, créée en 1936, est l'un des premiers exemples de la manière dont un objet détourné dans un esprit surréaliste peut provoquer une réaction forte quoique ambivalente sur le plan émotif.)

Parmi ses « drulptures » — l'artiste applique ce terme à toute sculpture ayant une composante dessinée et à tout dessin ayant une composante sculpturale<sup>3</sup> —, certaines sont essentiellement abstraites, alors que d'autres sont magnifiquement figuratives. Ces dernières incorporent différentes formes d'imagerie, dont celle de la bande dessinée. Devant ces figures nerveuses, anxieuses, qui se chamaillent ou semblent s'entre-dévorer dans d'étranges environnements, nos attentes visuelles sont mises en cause, voire bouleversées. Les nombreuses strates et l'iconographie ludique qui caractérisent ces portraits produisent un « fantôme hybride du désir » qui révèle une abondance de parties

de corps, de végétaux et autres visions fragmentées du monde matériel. Comme dans toute son œuvre, la qualité sculpturale de ces travaux est rehaussée par la nature fréquemment insondable du sujet<sup>4</sup>.

Martineau se sent des affinités avec les sources populaires et avec l'underground, et ses références vont des personnages des bandes dessinées de R. Crumb aux peintures de Philip Guston, en passant par certains maîtres modernes. Elle s'inscrit dans une longue tradition qui consiste à allier la satire sociale et l'art de son époque. Comme dans les processus menant à ses sculptures, Martineau s'investit dans un travail manuel laborieux pour estomper les frontières entre style et idéologie, entre grand art et artisanat. Elle fait usage de techniques mixtes et de morceaux de récits pour créer des confrontations visuelles fortes entre ce qui est attrayant et confortablement familier et ce qui est repoussant et grotesque<sup>5</sup>.

Pour l'artiste, le dessin est beaucoup plus qu'un procédé technique; il est autant métaphore que geste. Elle obtient cette intense matérialité en procédant à une combinaison saisissante de fragilité épurée et de substance brute, soit de la délicatesse et de la force en doses égales. Lentes et ardues, ses tentatives de matérialiser les pensées et les sentiments, de les sortir symboliquement de leur vie intérieure et de les mettre au monde, manifestent sa volonté de comprendre et de communiquer la complexité de la condition humaine, que ce soit sur le plan existentiel ou autre.

Fascinée par le grotesque et par son potentiel de donner une nouvelle charge à la fois à la figuration et à l'abstraction, Martineau transforme les formes organiques, animales et humaines par des juxtapositions curieuses et dans un fourmillement de couleurs et de lignes. La tradition grotesque remonte à des temps anciens en art, et elle passe par la Renaissance, les périodes baroque et romantique avant de réapparaître dans les mouvements expressionniste et surréaliste de l'ère moderne. Reposant sur des oppositions culturelles entre la beauté et la laideur, la comédie et la tragédie, l'humain et l'animal, la séduction et l'horreur, la haute culture et la culture populaire, le concept de grotesque traverse tous les genres artistiques, ce qui permet des comparaisons entre des pratiques aussi variées que celles de R. Crumb, de Carroll Dunham et du peintre virtuose John Currin.

Comme dans ses sculptures, les évocations de figures humaines déformées (un élément principal du grotesque)

abondent dans les dessins de Martineau. Dans *Untitled* (2007, MACM), des visages de bande dessinée et une tête menaçante émergent d'un barrage d'images en suspens qui s'entortillent et se combinent avec des fioritures abstraites, des détails architecturaux et des rehauts de couleur. Dans un autre *Untitled*, (2007, MBAC), une figure apparemment bicéphale porte un vêtement étrange dont le motif complexe s'apparente à une cacophonie visuelle. Dans *Gangs of Cosmos* (2008), l'artiste a recours à un procédé consistant à nouer et à coudre des éléments sur une surface semblable à une peau. Ces dessins semblent des métaphores du corps; les plis et les replis du support papier sont autant de rides sur la membrane extérieure du corps; les coutures, autant de cicatrices; et les ombres, autant d'ecchymoses. Certaines sections sont pliées, des matériaux ont été ajoutés et quelques éléments pendent de manière précaire. Les travaux de Martineau portent les traces d'un ouvrage qui a été fait et défait, dont des parties ont été fragmentées et superposées: cette alternance d'effacements et de figures esquissées au crayon, mais non effacées, rappelle des pictogrammes de vies passées, alors que des lignes à peine visibles frémissent à la lisière d'une figure et qu'un accent de couleur éclabousse une section.

Ces œuvres séduisent le regard, en l'inondant d'une profusion à la pop art dont les éléments interagissent comme autant de participants à une danse baroque. Cependant, peu importe la variété des matériaux ou la singularité de l'impact visuel, le corps y est toujours immanent: dépositaire de la mémoire, sa chair a été maculée par la torture, le rire ou une autre cause intermédiaire. Martineau a réinventé le dessin pour en faire un processus autonome, plutôt qu'un acte en préparation d'une œuvre achevée. Cette position n'est pas sans rappeler celle de Betty Goodwin, qui abandonnait le pinceau en 1968 au profit du dessin (et d'autres formes). Est également évoqué Joseph Beuys, dont les dessins, les performances et les sculptures étaient reliés et dont le travail, malgré sa cohérence de contenu et de forme, réunissait une remarquable diversité de styles, de techniques et de matériaux. Comme Martineau, il a fait se côtoyer des médiums artistiques (dont le crayon, l'aquarelle et l'encre) et des substances organiques (dans son cas, du sang, de la graisse, du feutre, de la cire et du savon), et les a imprégnés d'une signification sociale et spirituelle. Il en va de même pour Martineau: ses matériaux et sa méthodologie n'appartiennent qu'à elle. Elle est tout aussi à l'aise

dans le contact direct avec le graphite, le charbon en poudre ou le pastel qu'elle l'est avec des techniques mixtes moins traditionnelles et physiquement plus exigeantes; elle est ouverte au geste artistique simple aussi bien qu'à des processus de création d'une complexité extraordinaire. Ensemble, ils lui permettent de produire des analogues forts, quoique sibyllins, à l'existence humaine, physique et psychologique.

Martineau compte parmi certains artistes qui retravaillent actuellement l'approche figurative ainsi que le contenu de la peinture et du dessin. Sa pratique s'inscrit dans le débat en cours sur la convergence des genres et des catégories: le figuratif et l'abstrait, le dessin et la peinture, le comique et le tragique, le conventionnel et le subversif, le beau et le grotesque.

Il y a certainement une intensité et une étrangeté d'origine atavique dans les dessins de Martineau. *Who are they you salute, and that one after another salute you* (2009), par exemple, apparaît telle une raie géante à carreaux en suspens. Et *Saskatchewan* (2008), une autre de ses « drulptures » plus abstraites qui, comme la précédente, est composée de modules géométriques en feuilles de papier japonais cousues avec du fil de soie, a un aspect menaçant. Avec sa silhouette sombre, proche d'un griffon, elle pourrait bien représenter « l'être archétypal » dont traite si éloquemment la psychologie analytique. Cet « être » a toujours été perçu comme une entité voilée, jamais explicite ou expliquée, qui œuvre depuis un endroit obscur et qui est né du besoin humain fondamental de comprendre le monde et d'accepter notre condition existentielle. Que ces œuvres y fassent allusion directement ou non, Martineau est indéniablement douée pour nous donner accès au monde des images intérieures. L'une des préoccupations qui anime son art est l'affect, celui de l'« autre » dans lequel nous nous voyons nous-mêmes, mais inversés. Si ces images intérieures sont radicalement ouvertes à l'interprétation, c'est certainement l'« altérité » qu'elles éveillent en nous, dans nos corps aussi bien que dans nos imaginaires, qui nous permet de faire directement face à la nature hostile de notre propre réalité et, peut-être, de la transcender.

Martineau renvoie au corps abject comme étant un site de représentation socio-historique et performatif. Sa figuration est, comme toujours, à la fois pertinente et ambiguë. Les figures que l'on voit dans ses travaux sont-elles vivantes ou mortes? Sont-elles des âmes désincarnées? Sont-elles

1 « Luanne Martineau », page consacrée à l'artiste, Biennale de Montréal 2007, <http://www.ciac.ca/biennale2007/fr/martineau-1.html> (consultée en octobre 2009).

2 Luanne Martineau, courriel à l'auteure, le 19 octobre 2009.

3 Explication fournie dans un courriel à l'auteure, le 14 octobre 2009.

4 « Luanne Martineau », page consacrée à l'artiste, Biennale de Montréal 2007, <http://www.ciac.ca/biennale2007/fr/martineau-1.html> (consultée en octobre 2009).

5 « Luanne Martineau », page consacrée à l'artiste, Jessica Bradley Art + Projects, [http://www.jessicabradleyartprojects.com/artists/luanne\\_martineau/show](http://www.jessicabradleyartprojects.com/artists/luanne_martineau/show) (consultée en octobre 2009).



« nous »? Il est éminemment difficile d'aborder le *mysterium tremendum* avec suffisamment de subtilité et d'entendement pour créer un art véritable en évitant le piège de l'effet de choc ou du pathétique. Martineau y arrive. L'équilibre qu'elle atteint entre la fragmentation de l'image, l'abstraction par l'accumulation et le processus de représentation joue un rôle-clé dans la compréhension de ses œuvres: elle montre un corps défiguré, déformé, malade, infiltré, muté et transformé. Julia Kristeva a avancé que, si nous ressentons de la répulsion et de l'horreur lorsque nous sommes confrontés à des images d'abjection, c'est en raison de leur ambiguïté, que l'autre soit externe ou interne, qu'il soit dans le monde ou qu'il fasse partie de nous-mêmes. Nous nous définissons nous-mêmes par opposition au corps qui nous dégoûte, et c'est ce glissement possible entre lui et nous qui nous menace de déshumanisation, parce que l'écart est si ténu<sup>6</sup>. L'approche de la figuration chez Martineau, sa manière de déformer le corps et de lui redonner forme, transcende le conscient. Son travail existe dans une zone de subversion, où le corps apparaît hors du domaine de la représentation exacte, c'est-à-dire bizarre, menaçant, essentiellement autre. Martineau croise les histoires de la psychanalyse et de l'art: rejetant l'idée que la raison et l'ordre définissent les individus et la société, elle revendique avec joie des domaines refoulés, affrontant et acceptant la contradiction, la différence, la disjonction, la multiplicité, la rupture et la discontinuité. Avec une indifférence délibérée face à la normalité et une exagération théâtrale, ses dessins postulent un soi et une réalité qui sont à la fin inconnaissables.

Contribuant à la transformation de la notion même de l'art, Luanne Martineau déclenche une réflexion sur la manière dont on peut élargir les concepts de dessin et de sculpture et, implicitement, sur la manière dont nos pensées naissent et se forment. Telles les manifestations d'un processus évolutif, imprégnées d'un très grand sens de l'absurde et enracinées dans un esprit profondément humaniste, les dessins de Luanne Martineau sont des expressions d'ouverture et de beauté.

SHIRLEY MADILL EST DIRECTRICE DU RODMAN HALL ARTS CENTRE DE LA BROCK UNIVERSITY, À ST. CATHARINES, EN ONTARIO.

6 Voir Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

There is something fascinating about the work of Luanne Martineau, for in it we discover an unexpected experience of form and material. A major figure in Canadian art, Martineau is known mainly for her hybrid sculptures made from felt and wool. She creates a well-crafted tension between the domestic connotations of these materials and her surprising and even unnerving subjects. She belongs to a generation of artists who use techniques and materials traditionally associated with crafts to produce highly engaged works. For Martineau, craft is a way of questioning, from a distance, American avant-garde art since the 1950s. By provoking an encounter between the imagery associated with modernist art (Barnett Newman's stripes, Philip Guston's cigarettes and Willem de Kooning's mouths) and a brutally organic representation of the body, Martineau escapes the ideological foundations of her references and creates works that prove to be particularly destabilizing. As funny as they are sad, as beautiful as they are grotesque, these works cannot leave us indifferent. The artist deepens the relationship of her practice with the concepts of abstraction and figuration, but not without numerous asides.

The body, as shapeless and organic manner, is at the heart of this exhibition, which brings together a dozen recent works — drawings, sculptures and an artist's book. Two of these belong to the collection of the Musée. Developed through an intimate struggle with their materials, the works weave together a sensitive dialogue, but are equally marked by absence: nature's embryonic forms contain the secret of their own lives.

We are particularly grateful to Luanne Martineau for her generous collaboration, but especially for providing us with an opportunity to discover her highly complex and captivating work. We would also like to thank Lesley Johnstone for her enlightening text and her work as the curator of the exhibition. Our gratitude extends also to the two guest authors: Dan Adler and Shirley Madill, Director of the Rodman Hall Arts Centre where Martineau's exhibition will be presented in 2011.

Finally, we wish to highlight the collaboration of the lenders, Aidan Larock, William and Sydney Pieschel and the National Gallery of Canada, as well as the involvement of TrépanierBaer in Calgary and Jessica Bradley Art + Projects in Toronto. The catalogue was produced with contributions from the Faculty of Fine Arts, University of Victoria, TrépanierBaer, Jessica Bradley Art + Projects and

the Rodman Hall Arts Centre, Brock University, St. Catharines, Ontario. We are also beholden to the Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec for its financial support. And thank you to our audience and all our readers!



“My work has been my own historical fiction.”

— Luanne Martineau

In titling *Form Fantasy* (2009), Luanne Martineau wittily declares the piece’s grounding in the history of forms and her own fanciful manipulation of formal codes and references. The work hangs from the ceiling by a felt chain reminiscent of the paper decorations made by children. The “head” (structured like a colour circle or a Ferris wheel) is made of white industrial felt, folded and sewn; a bulbous knot of tangled pink, grey and blue felt protrudes, Cyclops-like, through a hole in its centre. This knot becomes a “zip” as it laps over a vaguely modernist task chair, and then a pendulous flange as it drapes over the cube upon which the entire piece sits. The chair has been formed by needling multicoloured strands of wool through two thick layers of white industrial felt, creating a cushioned, painterly effect but also ensuring the solidity required to keep the back of the chair vertical. From the simplest of craft techniques to origami, from industrial manufacture to the labour-intensive transformation of materials, from Abstract Expressionist painting to the Duchampian ready-made, *Form Fantasy* juxtaposes specific moments in the narrative of both art and craft. Its exquisitely executed anthropomorphic form is beautiful, touching and intriguing in the extreme.

In her felt sculptures and drawings on paper Luanne Martineau engages in a series of historical “conversations” that are as wide ranging as they are coherent. Particularly interested in the history of art and an avid reader of artists’ writings, Martineau doggedly unpacks the formal, critical and ideological underpinnings of American avant-garde art since the 1950s. Abstract Expressionism, Minimalism, Post-minimalism, Feminism, the *informe*, popular culture and prairie ruralism are all present.<sup>1</sup> Nods to Philip Guston, Barnett Newman and Willem de Kooning abound. But we also see traces of Robert Morris and Louise Bourgeois, Buckminster Fuller and Marcel Duchamp, Eva Hesse, Lynda Benglis, Lee Boneyeou, Kiki Smith and, most recently, Joe Fafard. Her material of predilection, needled and industrial felt, allows Martineau to partake in these conversations from a distance, outside the traditional media of painting and sculpture, and to conduct another concurrent — and quite different — discussion with craft.

At the heart of her critically engaged hybrid practice is the notion of double coding. Integral to contemporary analyses of the Baroque, used by Charles Jencks in his texts on postmodern architecture,<sup>2</sup> the term also appears in recent critical discussions of contemporary craft.<sup>3</sup> While in each context its meaning varies somewhat, double coding refers broadly to the embedding of recognizable but contradictory codes in order to disrupt or destabilize meaning. It reflects a desire both to erode the foundations of the codes themselves and to produce an unsettling effect at the perceptual level. Like Mike Kelley and others, Martineau identifies formal languages that appear to have fixed ideological content and attempts to create contravening formal situations that undermine that content. Craft functions in her work as a useful disturbing or a disruptive process — the means by which the operation of double coding is achieved.

Through this multiplication of codes, Martineau’s works refuse to sit comfortably within the categories of abstract or figurative, minimalist or expressionist, drawing or sculpture, beautiful or grotesque, high or low, craft or art. Virtually impossible to describe in all their complexity, her felt sculptures produce an experience that wavers between fascination and repulsion, between the macroscopic and the microscopic.

Felt is an extraordinary material, one that has somehow avoided the high-low dichotomies of many craft-derived materials — perhaps in part because of Robert Morris and Joseph Beuys’s use of industrial felt in their sculptures of the 1960s. With a natural tendency to tangle in its raw form, felt is the only fabric that is not a textile, since it is not woven.<sup>4</sup> Described as having a rhizomatic structure, in which each fibre communicates with every other without an intermediary agent, it absorbs anything it comes into contact with. Martineau produces needle-felted wool by piercing strands of dyed, raw, sheep’s wool over and over again with a long needle. The transformation of the strands of wool into felt takes place very gradually through a labour-intensive process she refined herself, and the effects are truly astonishing. By piercing strands of various colours together she creates a decidedly painterly effect, while the building up of many layers results in dense, thickly sculptural masses. Martineau’s catalogue of craft-derived techniques also includes sewing, knitting, crocheting, braiding and folding, yet the works remain resolutely free of any handicraft associations.

Half-smoked cigarettes are an intriguing leitmotif in Martineau’s work. Five or six are woven into the floor segment of *Brickmaker* (2009), a number protrude, erection-like, from *Dangler* (2008) and they give both form and title to *Smoker* (2004). Cigarettes were of course a trademark of the swashbuckling macho painters of the 1950s: think of Hans Namuth’s photographs of Jackson Pollock, cigarette protruding aggressively from his mouth, or their omnipresence in Philip Guston’s figurative paintings. For Martineau, they represent the passage of time. By including them, she explicitly declares the temporality that is inscribed in her works, whose execution is lengthy and which cannot be experienced at a glance. It is actually impossible for Martineau to hire assistants because it is through the felting process that her works take form. Nothing can be determined outside the making, and only she can identify the moment when the desired colour or thickness has been achieved. This slowing down of the production process is both an aesthetic and a political stance against deskilling,<sup>5</sup> the mechanization and industrialization of art that occurred in the twentieth century. Martineau has adopted the term “reskilling” to describe her own revisiting of craft as “a place from which to critique or react to the post-digital, consumerism, condensed time and globalism.”<sup>6</sup> In describing her works as “historical fictions,” she further broadens their temporal layering to include narrative and storytelling.

Two distinct groupings may be discerned within Martineau’s *oeuvre*. The figurative pieces like *Dangler*, *The Body* (2006), *Sweetie* (2004), *Nancy* (2005) and *Smoker* are almost decorative representations of distorted bodies in various states of decomposition or fragmentation, with attendant breasts and penises, fingers and toes, intestines and bladders, mouths and horns. Martineau instils her abject cast of characters with beauty. We are drawn in by the painstaking manipulation of domestic materials, the lush reds, oranges, yellows and pinks, the attention to detail — but step back in discomfort or embarrassment when we realize we are gazing intently at a sagging breast, an almost comical erect penis or an anus. The ambiguity of the experience is heightened by the personification of the titles, which elicit identification, association or empathy. Sometimes there is merely a trace of the figure, as in *Brickmaker*, with its two tough little horns protruding out of a mangled felt mass that may be a head. When asked about the piece, Martineau alludes

to her prairie background, citing Joe Fafard’s bronze bulls as a reference, while the title triggers an association between the monotonous manual labour required to make bricks and the repetitive, relentless stabbing needed to create the felt body of the piece.

A second group employing architectural or mathematical vocabularies includes the impressive felt works *Aidan’s Fiddle* (2009) and *Form Fantasy*, together with the sewn drawings *Saskatchewan* (2008), *Bespoken* (2008) and *Who are they you salute, and that one after another salute you* (2009).<sup>7</sup> In these pieces, the chromatic scale tends more towards greys, blacks and whites. Perspectival checkerboards, wheels or Buckminster Fulleresque geodesic and Dymaxion forms create structured spaces within or from which material events and accidents are allowed to happen. In *Saskatchewan* and *Bespoken*, tangled multicoloured threads hang down from space-station-like constructions, disrupting the formal organization of the otherwise monochromatic visual field. In *Who are they you salute, and that one after another salute you*, the strict optical rendering of a black-and-white checkerboard, which recedes towards a vanishing point at the top, is disrupted by the materiality of the sewn seams, the wings that flap out at the sides (emphasizing the fragility of the rice paper) and the hair-like extensions that evoke a traditional South American poncho or an animal pelt.

Such neat categorizations quickly fall apart, however, as we recognize body scale, anthropomorphization and a concern with the architecture of the exhibition space as recurring strategies of the whole *oeuvre*. *Form Fantasy* is almost humanoid, the dimensions of *Who are they you salute...* and *Aidan’s Fiddle* equal that of the artist’s arm span, and the texture of the graphite drawings is skin-like. A negotiation between what Martineau calls the “heroic Vertical” and the “bestial Horizontal”<sup>8</sup> is expressed most literally in the way her pieces relate to the ceilings, walls and floors of the exhibition spaces. *Dangler*, *Brickmaker* and *Form Fantasy* descend from the ceiling, suspended by industrial-felt chains, down to the floor, but it is impossible to determine whether they have grown up or tumbled down. The very fragile graphite drawings on rice paper — *Saskatchewan*, *Bespoken* and *Who are they you salute, and that one after another salute you* — are pinned directly to the wall and allowed to respond to the air currents produced by passing viewers. *The Body*, *Sweetie* and *Nancy* lie peacefully on the

1 Although Mieke Bal’s description of Baroque motifs reads like a detailed description of Martineau’s felt sculptures — “... the fold, the oscillation between macroscopic and microscopic, the porous delimitation of the domains of vision and discourse, spatial thickness between two and three dimensionality, the incongruous

detail that spills over into the entire image, sensuality and mirroring ...” — the Baroque is not part of one of the historical “conversations” that nourish the artist’s practice. Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), p. 7–8.

2 See Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (London: Academy Editions, 1977).

3 See Glenn Adamson, *Thinking Through Craft* (London/New York: Victoria and Albert Museum/Berg, 2007).

4 “It might not be an exaggeration to describe felt as an outcast from the system of textiles, or even to say that felt’s alterity can, if properly understood, illuminate the limits and constitutive principles of the entire system of textiles.” Kenneth Hayes, “Felt’s Alterity,” in Kathryn Walter, ed., *Felt*

(Toronto: The Museum for Textiles, 2000), p. 6.

5 See John Roberts, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade* (London: Verso, 2007).

6 From the press release of an exhibition entitled *Reskilling*, co-curated by Luanne Martineau and Shannon Stratton and held at Vancouver’s Western Front in 2009.

7 This title is borrowed from Walt Whitman’s “Poem of Salutation,” published in the collection *Leaves of Grass*.

8 Luanne Martineau, presentation for the panel *Spatial Imaginaries* held at Tate Modern, London, in 2007, as part of a symposium entitled *Informal Architectures*.



floor or on a tabletop, conjuring the comfort of a sleeping body but also displaying telltale traces of violence and death. The title of *Parasite Buttress* (2005) alludes to a Gothic architectural feature, while its vertical bands of punched felt declare an affinity with Barnett Newman's zip painting *Voice of Fire* (1967), acquired amid great controversy by the National Gallery of Canada in 1990. But the work's bubble-gum pink and white colour scheme, labia-like edges and parasitic growths — extruding fingers and toes created by knotting, twisting and braiding the felt — function as counterpoints to the heroic tenor of these references, situating the piece more in the realm of the *informe* and acknowledging a quite different range of artists, including Lynda Benglis and Yayoi Kusama. *Parasite Buttress* is nailed high to the wall, the heavy felt and mattress foam folding and sagging over at the top, but also extends onto the floor, apparently inviting the viewer “to lie down and sleep.”<sup>9</sup> Or is it rather creeping up off the floor, mounting the wall and trying valiantly to reach the ceiling? The wall provides the work's verticality, but it is gravity and the weight of the materials themselves that are ultimately responsible for its final configuration. Sexuality, materiality and bestiality thus enter into a dialogue with architectural space and modernist form.

Luanne Martineau's works are witty and sad, beautiful and grotesque, savvy and simple, smart but also kind of dumb. They are vulnerable but also defiant. The pathos inscribed in their very fabric evokes empathy, but their brutal corporality is unsettling. Martineau's historical fictions are not an easy read, but they are undeniably satisfying.

9 Luanne Martineau, Artist's Statement, work file, National Gallery of Canada, Ottawa.

Mikhail Bakhtin lost a leg. This bodily circumstance, caused by chronic bone disease, affected his mobility and imagination immensely. The limb was lost, but what remained was a nerve centre of insatiable desire, an unfulfillable yearning for another Body. For Bakhtin, this fantasized, grotesque corpus was collective, endlessly in flux and incapable of dying. It sprouted new limbs even as it shed them, and it relished the incompleteness of any single body part, knowing full well how we are all conditioned to consider individual appendages in clear relation to others: left and right leg, forefinger and thumb, toe and foot, and so on. The ideal of the grotesque unites two qualities: the messiness of lived experience and the interdependence of bodies composed of “fertile depths and procreative convexities.”<sup>1</sup> This composite creature does not primarily rely on the eyes to perceive, but rather on the mouth, the nose and those limbs that receive tactile sensation — composed of tissues (or fibres) which ingest or absorb from the world and which protrude into the world. By prioritizing non-visual senses, the grotesque critiques the humanist and high-modernist focus on the optical, identified with the “harmonious, affirmative body.”<sup>2</sup>

Luanne Martineau's art similarly strays from the serene, symmetrical and centred forms sanctioned by a commercial media that remains in the service of the humanist worldview. Like Bakhtin's, Martineau's crafted bodies can hardly be said to neatly or harmoniously *stand* — they rather *extend* in an unruly manner all over the place: they bulge, they multiply, they exceed.<sup>3</sup> Like many of her recent sculptures, *Sweetie* (2004) features isolated body parts (such as a breast), orifices (such as an anus or a mouth) and other less identifiable holes that may register as gaping wounds or appeal to non-biological, erotic and fetishistic needs. When these holes, protuberances and appendages cannot be named or designated they slide semantically into the vocational and decorative realms of “craft” material and “textiles” (in this case, felt, silk and dye) that one may associate with the appreciation of handwork and of abstract colours and forms. No modernist would consider *Sweetie* a sweetie: laid upon a table, this body lacks coherent boundaries and appears derived from multiple organ(ic) sources (felt and non-felt, human and non-human). Portions resembling piled-up pieces of crimson-hued intestinal tract — but also the sleeves of clothing — are punctuated with grey blotches, which may signify the decomposition and

1 Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. Hélène Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984), p. 339.

2 Ibid.

3 For another equally relevant body of theoretical discourse see Rosalind Krauss and Yve-Alain Bois, *Formless: A User's Guide* (New York: Zone Books, 1997). Two recent feminist discourses that are of considerable significance for Martineau's work — and that make reference to Bakhtin — are Elizabeth Grosz,

decay of flesh, perhaps of a cadaver on the dissection block. Attached to this mass of tissue are other seemingly unrelated limbs, including a sunny yellow stump and a whimsical pair of phallic, antenna-like protrusions.

*Sweetie's* most prominent and engendering attribute, however, is a bright orange breast, which appears to have been excised, manipulated and sewn (grafted) onto a red tubular sleeve, perhaps in the service of anatomical science. The deformations and contortions of this bodily fragment connote, although never bluntly declare, the myriad cultures of violence exerted on female figures, past and present — either within actual surgical contexts or those of the nude as a site of stylistic experimentation, from the primitivist liberties taken with breasts in Henri Matisse's *Blue Nude* (1907) to the surrealist inflictions expressed in Hans Bellmer's surrealist photographs of dolls in the 1930s.<sup>4</sup> However, Martineau's work is always abstract to the extent that it casts a net of meaning which exceeds a solely gender-specific politics: *Sweetie* also alludes to the concept and culture of removing organs, body parts and tissues — or of replacing them with those of the living or the dead. While in dialogue with the tradition of the nude, Martineau stretches the artistic notion of what constitutes a human figure by revealing its vulnerability and nakedness in ways that are radically inclusive of inner bodily processes and that take heed of the Bakhtinian notion of the pluralistic, rather than the singular and centred body. *Sweetie* wears its ingestions and excretions on its bloody sleeves, hence effectively blurring boundaries between inside and outside, private and public, individual and collective. This stitched-together creature (he, she, it) is disproportionate and exorbitant. It outgrows all limits and is assertively de-centred, subversively off-balance.

Martineau's *Parasite Buttress* (2005) may similarly be read as either body or bodies, hanging from the wall as a humongous striped strip of materials derived from differing sources or species. Roughly rectilinear, it resembles a cross-section of muscle tissue that now serves as host for a plethora of specimens — of diseases, of growths, of textile techniques — that may be subject to minute morphological study, aesthetic reflection or scientific evaluation. (And yet, this body is also an object playing the role of a mere rug, with lower regions occupying the floor in a fashion that may invite indiscriminate stomping, rather than careful perusal.) The specimens include three pink fingers

*Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism* (Bloomington: Indiana University Press, 1994) and Jennifer Doyle, *Sex Objects: Art and the Dialectics of Desire* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006).

4 For a discussion of avant-garde experimentation on the female body see, for instance, Griselda Pollock, *Avant-Garde Gambits: Gender and the Color of Art History* (New York: Thames & Hudson, 1993).

jutting out into space from one side of the fleshy felt expanse. Perhaps deriving from different bodies, these disrespectful digits — which could each have been severed by the artist (or a mad scientist) from a hand — may express literally Bakhtin's notion of the need for an expansive body which touches more than it sees. This trio of penile protrusions "gives the finger" to the very notion of a neatly coherent and centred self, with the areas between them rendered in a greenish grey that may signify the idea of decomposing flesh which, with the help of gravity, falls away, thus making room for new growth(s).

If the fingers fall, the fresh growth may include the rows of frilly ridges that extend from the sculpture's other side. These are reminiscent of garment ornamentation (on blouses or dresses), but their irregular pattern suggests the proliferation of funguses, a reference that is especially suited to Martineau's project, as such life forms often serve as the abject signs of deterioration, entropy and regression — to base matter and to other primordial and abstract states — and of those murky, rotting and anxiety-inducing habitats in which mushrooms tend to thrive and which are resistant to humanist forces that seek out clarity of purpose and form. But the frills on this bacon-like buttress are part of a complicated and messy whole that continually keeps one guessing about which bits of material are becoming waste or are thriving. A seemingly lifeless grey toe — positioned prominently next to the artist's felted signatory initials — may be decomposing, but prolonged examination provokes the thought that it is perhaps growing or mutating, as there is a glimmer of blood circulation indicated on its cuticle. Its toenail is outlined in black, which serves to provide colour contrast or to cause moral speculation about what it means to have dirt upon or under one's nails: by consistently using felt and other fibre materials to represent "dirty" bodily surfaces and parts, Martineau explores different sorts of dirtiness, literal and metaphorical — ranging from the neutrality of soil to more malevolent types of filth and smut (which depend, for instance, on the pornographic isolation of genitalia), thus contributing surprising ethical overtones to her practice.<sup>5</sup>

Martineau frequently creates tensions between the aesthetic comforts of her soft medium — often rendered in pleasing hues — and uncomfortable subject matter. *The Body* (2006) features a life-size yarn-and-felt figure splayed across the floor. Once again, the body may be derived from

multiple bodies,<sup>6</sup> but in this case it is mangled and flattened to the extent that it is undeniably dead. The genderless corpse has two heads, one of which is adorned with a nipple, perhaps the result of genetic experimentation or a comment on the morbidity of sexual obsession (breasts on the mind). And yet this figure also boasts intricate patterns and chromatic schemes that resemble toques and sweaters. Indeed, such fibre works effectively play with historical preconceptions about craft as a practice that is mastered with the hands rather than the mind.<sup>7</sup> A toque may be knit while watching TV, with repetitive gestures that may signify mindless physical activity. The term "crafts" continues to connote specific processes carried out with specific materials, which traditionally have been identified with vocations (felting or ceramics) distinguishable from the critical sophistication of "art" — and which therefore should be avoided like the plague by serious artists who wish to maintain their avant-garde *integrity*.

*The Body* is (or was) a grotesque creature that seems caught up in the process of deterioration. Lying on the ground without a pedestal, this two-headed body is prone to unravelling, to the elements. Like *Sweetie* and *Parasite Buttress*, *The Body* is unmistakably *a sculpture*, but compositionally and materially resists modernist levels of integration — and healthy integrity, according to avant-garde aesthetic standards — while also incorporating the infection of readymade craft and clothing products (felt and sweaters), with all of their everyday and bodily associations. In addition, one of the heads wears a pair of oversize eyeglasses. A single enormous shoe sticks up sardonically, representing the only intact body part. This individual may once have been a clown (or conjoined clowns) who, judging by the liberal doses of red in his or her torso section, met with an especially violent end. Martineau is fond of adding doses of dry humour when performing wet and bloody acts of disfigurement on bodies. These acts serve as symbolic resources for parodic exaggeration and inversion, gestures that are partly inspired by the 1960s "freak" movement, which subversively focused on abnormal physiognomy, altered perceptual states, "antisocial" behaviours, anti-war protest and the notion of dropping out of society.<sup>8</sup>

Martineau's particular brand of the grotesque reflects these sentiments, but it is not clear, thankfully, what political ends they serve. One may stare at *The Body* and wonder whether it is still possible to live as a freak, to aspire to

Bakhtin's pluralistic Body, to creatively prosper in spite of the myriad media pressures, deceptions and violence exerted upon us. And then one may simply smile and come to the tentative conclusion that this corpse will start to twitch, move about and tell us the answer.

DAN ADLER IS ASSISTANT PROFESSOR OF ART HISTORY IN THE DEPARTMENT OF VISUAL ARTS, YORK UNIVERSITY, TORONTO, ONTARIO.

5 Martineau's use of felt is comparable to Eva Hesse's use of latex, rubber and fibreglass in ways that are reminiscent of skin, hair and flesh. Compared to Hesse, whose sculptures do not exhibit marks obviously unique to her own hand, Martineau's objects imply a personalized finish and level of care that are more

distanced from the context of industrial manufacturing. Such distance also applies to relatively abstract, industrial felt works from the 1960s by Robert Morris.

6 For further discussion of this work, see my review in *Artforum* (December 2006), p. 316–317.

7 For an excellent recent discussion of deconstructionist and feminist interpretations of craft traditions, see Glenn Adamson, *Thinking Through Craft* (London/New York: Victoria and Albert Museum/Berg, 2007). See also Lucy Lippard, "Making Something from Nothing (Toward a Definition of Women's 'Hobby

Art')" (1978), in Lippard, *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art* (New York: The New Press, 1995), p. 128–138.

8 Although often misogynist in tone, R. Crumb laid much of the groundwork for feminist comic book artists in the 1980s and 1990s, and has served as one source of imagery for Martineau. See, for instance, Marcia Tucker, ed., *Bad Girls*, exhib. cat. (New York and Cambridge, Mass.: New Museum of Contemporary Art

and MIT Press, 1994). *Freakout (Temporal Bodies)* is the name of an artist's book by Martineau (published in 2007), also featured in the exhibition.



Luanne Martineau deploys a strategy of revelatory displacement in her work, deftly negotiating the territory between popular culture and subversion, and subtly implicating viewers in a journey through her seductive and at times unnerving images. Martineau's work is grounded in the materials and processes of daily life. Her sculptures and drawings arouse our curiosity, pulling us into their complex array of images and complicated use of mixed media. Materials such as wool, loomed and knitted yarns, thread, graphite, ink, gouache and collaged items constitute her repertoire. Forgoing a high-handed critique of art practices, her transformation of materials deploys a method of re-contextualization that addresses issues ranging from the aesthetic to the psychological and the social.

Contravening traditional notions of drawing and sculpture — either the one preceding the other or the two existing as separate entities — Martineau's drawings and sculptures are inextricably linked through content, process and form. For her, drawing is a serious adventure that is constantly pushed to extremes, to the point where her grip on the act itself is reinforced.<sup>1</sup> Informed by surrealism and pop imagery, Martineau's approach is intuitive and psychological. She uses surrealism for the same reasons that she employs craft: craft and surrealism, she maintains, have become the “dark shadows” within normative and conventional discussions of modernism.<sup>2</sup> (Meret Oppenheim's 1936 fur-lined teacup is an early example of how surrealistically “crafting” an object can provoke a powerful yet ambivalent emotional reaction.)

Of the artist's “drulptures” — she applies the term “drulpture” to any sculpture that has a drawing component, and any drawing that has a sculptural component<sup>3</sup> — some are essentially abstract, while others are richly figurative. The latter incorporate various forms of imagery, including cartoons. Confronting them, our visual expectations are challenged and even turned upside down, as nervy, anxious figures pull and poke, or appear to devour each other in bizarre configurations. Dense layering and vignettes of playful iconography result in a “hybrid phantom of desire” that lays visible a cornucopia of body parts, vegetation and other glimpses of the material world. As in the rest of the *oeuvre*, the sculptural presence of these works is enhanced by the frequently inscrutable nature of the subject matter.<sup>4</sup>

Martineau has an affinity for popular and underground sources. Her references range from R. Crumb's cartoon

characters to the work of Philip Guston, as well as certain Modernist masters. She engages with a long tradition of merging social satire with contemporary art. And as in her sculptural process, Martineau uses labour-intensive traditional handwork in her drawings to blur the boundaries between style and ideology, and between high art and craft. Mixed-media techniques and fragmented narratives are deployed to create powerful visual confrontations between the attractive, the comfortably familiar, and the repulsive and grotesque.<sup>5</sup>

To Martineau, drawing is considerably more than a technical procedure — it is as much metaphor as act. The intense materiality of her works is achieved through a startling combination of refined fragility and brute substance: delicacy and power, in equal parts. Her protracted and arduous attempts to make thought and sentiment concrete — to drag them symbolically from their inner life and out into the world — are manifestations of an effort to understand and communicate the complexity of the human condition, existential and otherwise.

Fascinated by the grotesque and its potential to recharge both figuration and abstraction, Martineau morphs organic, animal and human shapes into curious juxtapositions and cascades of colour and line. The grotesque tradition in art extends back to ancient times, running through the Renaissance, Baroque and Romantic periods and re-emerging in the modern era's Expressionist and surrealist movements. Dependent on the merging of cultural opposites like beauty and ugliness, comedy and tragedy, human and animal, seduction and horror, high and low culture, the concept of the grotesque cuts across all art genres, permitting comparisons between practices as diverse as those of Crumb, Carroll Dunham and the virtuosic painter John Currin.

Like her sculptures, Martineau's drawings are rife with intimations of the distorted human figure (a staple of the grotesque). In one, *Untitled* (2007, MACM), cartoon-like faces and a looming head emerge from a barrage of floating images that protrude, twist and combine with abstract flourishes, architectural details and hints of colour. In another, *Untitled* (2007, NGC), a seemingly two-headed figure is clothed in a strange, intricately patterned garment composed of a cacophony of images. In *Gangs of Cosmos* (2008), the artist employs a process of attaching and stitching elements to the skin-like surface. These drawings appear as metaphors for the body: the folds and creases of

the paper support like ripples in the body's outer membrane, the stitching like scars, the shading like bruises. Some sections are folded, materials are added, elements are left to dangle precariously. Martineau's work resonates with echoes of art-making being done and undone, with fragmentation and layering: a rhythm of erasures and pencilled figures left unerased resemble pictographs from past lives, faint lines quiver at the edge of a figure, a blush of colour washes over a section.

These works seduce the eye, flooding it with a pop profusion whose elements interact like the participants in a Baroque dance. However varied the materials or singular the visual impact, the body is always immanent, a vessel of memory, its flesh smudged by torture, laughter or something in between. Martineau has reinvented drawing as a primary process, rather than a preparatory act towards a finished piece. We are reminded of Betty Goodwin, who abandoned the brush in 1968 to pursue drawing (and other forms). Conjured, too, is Joseph Beuys, whose drawings, performances and sculptures were linked, and whose work — despite a consistency of content and form — encompassed a remarkable diversity of styles, techniques and materials. Like Martineau, he combined traditional art materials (including pencil, watercolour and ink) with organic substances (in his case, blood, fat, felt, wax and soap), imbuing them all with social and spiritual significance. And so with Martineau: her materials and methodology are uniquely her own. She is as comfortable with the direct touch of graphite, powdered carbon or pastel as she is with less traditional and more physically demanding mixed media; as open to the simple artistic gesture as to creative processes of extraordinary complexity. Combined, they allow her to produce powerful if cryptic analogues for the physicality and psychology of human existence.

Martineau is one of a number of artists currently reworking figurative approaches and subject matter in painting and drawing. Her work engages in today's ongoing debate on the convergence of genres and categories — figurative and abstract, drawing and painting, comic and tragic, conventional and subversive, beautiful and grotesque.

There is certainly an atavistic intensity and strangeness to Martineau's drawings. *Who are they you salute, and that one after another salute you* (2009), for example, looms like a giant checkered stingray. And *Saskatchewan* (2008) — another of the more abstract “drulptures,” composed, like

the former, of geometric modules of Japanese paper stitched together with silk thread — seems rife with menace. With its dark, griffon-like silhouette, it could well represent the “archetypal being” of which analytical psychology speaks so eloquently. This “being” has always been perceived as a veiled entity, never explicit or explicated, working from a hidden place and arising from the inherent human need to understand the world, to come to terms with the condition of our existence. Whether these works allude to it directly or not, Martineau is unquestionably skilled at providing viewers with an entry into the world of inner images. For one of the central concerns of her art is *affect* — the *affect* of the “other” in whom we see ourselves, reversed. While such inner images are radically open to interpretation, it is surely the “otherness” they open up within us — within our own bodies, our own imaginations — that allows us to squarely confront the inimical nature of our own reality and perhaps transcend it.

Martineau references the abject body as a socio-historical and performative site of representation. Figuration is, as always, both pertinent and ambiguous. Are the figures in her works living or dead? Are they disembodied souls — are they “us”? It is consummately difficult to approach the *mysterium tremendum* with enough subtlety and understanding to empower real art without falling prey to mere shock effect or pathos. Martineau succeeds. The balance she achieves in her works between image-fragmentation, abstraction-through-accumulation and process-of-representation is key to understanding their meaning: she displays the body as disfigured, deformed, diseased, infiltrated, mutated and transformed. Julia Kristeva has explained that we feel repulsion and horror when confronted by images of the abject because of their ambiguity — whether the other is external or internal, in the world or a part of ourselves. We define ourselves in opposition to the body that disgusts us, and it is the slippage between it and us that threatens to dehumanize us, because it is so narrow.<sup>6</sup> Martineau's approach to the figurative — her reshaping and distorting of the body — transcends the conscious. Her work exists in a zone of subversion, where the body appears outside the domain of literal depiction — bizarre, threatening, quintessentially other. Martineau intercuts the histories of psychoanalysis and art: rejecting the notion that reason and order define individuals and society, she exalts in reclaiming suppressed realms of

1 “Luanne Martineau,” artist's page, Biennale de Montréal 2007: <http://www.ciac.ca/biennale2007/en/martineau-l.html> (accessed October 2009).

2 Luanne Martineau, e-mail to the author, October 19, 2009.

3 From an e-mail to the author, October 14, 2009.

4 “Luanne Martineau,” artist's page, Biennale de Montréal 2007: <http://www.ciac.ca/biennale2007/en/martineau-l.html> (accessed October 2009).

5 “Luanne Martineau,” artist's page, Jessica Bradley Art + Projects: [http://www.jessicabradleyartprojects.com/artists/luanne\\_martineau/show](http://www.jessicabradleyartprojects.com/artists/luanne_martineau/show) (accessed October 2009).

6 Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982), p. 14–16.

human expression, confronting and embracing contradiction, difference, disjunction, multiplicity, rupture and discontinuity. With a wilful disregard for normalcy, with theatrical exaggeration, her drawings posit a self and a reality that are ultimately unknowable.

Contributing towards the transformation of the very idea of art, Luanne Martineau provokes a reflection on how the concepts of drawing and sculpture can be expanded — and, implicitly, on how our thoughts are moulded and shaped. Manifestations of an evolutionary process, imbued with a profound sense of the absurd, rooted in a deeply humanistic spirit, Luanne Martineau's drawings are expressions of openness and beauty.

SHIRLEY MADILL IS THE DIRECTOR OF RODMAN HALL ARTS CENTRE, BROCK UNIVERSITY, ST. CATHARINES, ONTARIO.

- Luanne Martineau  
Née à Saskatoon,  
en 1970. Vit et travaille  
à Victoria (C.-B).
- www.trepanierbaer.com  
www.jessicabradleyart  
projects.com
- EXPOSITIONS  
INDIVIDUELLES
- 2009  
*Luanne Martineau:  
What Widens Within  
You Walt Whitman,*  
TrépanierBaer, Calgary.
- EXPOSITIONS  
COLLECTIVES
- 2008  
*Luanne Martineau:  
Starshake,* Jessica Bradley  
Art + Projects, Toronto.
- 2007  
*Peculiar Culture:  
The Contemporary  
Baroque, Luanne Martineau  
and Jake and Dinos  
Chapman,* Art Gallery of  
Greater Victoria, Victoria. \*
- 2006  
*Luanne Martineau:  
FREAKOUT (Temporal  
Bodies),* Jessica Bradley Art  
+ Projects, Toronto. \*
- Luanne Martineau,  
New Territories (The Under  
Forty's).* — Dans le cadre  
de la participation de la  
galerie TrépanierBaer,  
ARCO, Madrid.
- 2005  
*Luanne Martineau: OIKOS,*  
TrépanierBaer, Calgary.  
— Dans le cadre de *January  
2005: One Month of  
Decoration and Ornament.*
- 2004  
*Luanne Martineau:  
New Work [Parasite],*  
ThreeWalls, Chicago. \*
- Bed-sitter,* Contemporary  
Art Gallery, Vancouver. \*
- EXPOSITIONS  
COLLECTIVES
- 2009  
*Nothing to Declare: Recent  
Sculpture from Canada,*  
The Power Plant, Toronto.
- I Haven't Been a Figment  
of My Imagination /  
Je n'étais pas qu'une simple  
chimère,* SBC Galerie d'art  
contemporain, Montréal. \*
- Sobey Art Award 2009,*  
Art Gallery of Nova Scotia,  
Halifax. \*
- How Soon Is Now,*  
Vancouver Art Gallery,  
Vancouver. \*
- 2008  
*Citizen, Denizen, Resident,*  
Tatjana Pieters, Gand,  
Belgique.
- 2007  
*There are Those:  
Drawings by Six Artists,*  
Contemporary Art Gallery,  
Vancouver. \*
- Informal Architecture,*  
Walter Phillips Gallery,  
Banff [itinéraire (2008):  
Plug In ICA, Winnipeg].  
— Exposition organisée en  
collaboration avec le Banff  
Centre for the Arts. \*
- Chorus (After Montreal),*  
TrépanierBaer, Calgary.
- La Biennale de Montréal  
2007: Remuer ciel et terre /  
Crack the Sky,* divers lieux,  
Montréal. \*
- 2006  
*75 Years of Collecting: The  
Road to Utopia,* Vancouver  
Art Gallery, Vancouver.
- Fray,* Textile Museum of  
Canada, Toronto; Koffler  
Gallery, Toronto. \*
- 2005  
*Other Worlds,* Jessica  
Bradley Art + Projects,  
Toronto.
- 2004  
*Just My Imagination.*  
*Contemporary Canadian  
Drawing-Based Practices,*  
Museum London,  
London (Ont.); ArtLab,  
John Labatt Visual  
Arts Centre, University  
of Western Ontario,
- London (Ont.) [itinéraire  
(2005–2007): Art Gallery  
of Windsor, Windsor  
(Ont.); Museum of  
Canadian Contemporary  
Art, Toronto; Dalhousie  
Art Gallery, Dalhousie  
University, Halifax; Mendel  
Art Gallery, Saskatoon;  
Art Gallery of Algoma,  
Sault-Sainte-Marie;  
Illingworth Kerr Gallery,  
Calgary; Southern Alberta  
Art Gallery, Lethbridge].  
— Exposition organisée  
par le MMB Collective. \*
- SYMPOSIUM
- 2007  
*Informal Architecture* (table  
ronde *Spatial Imaginaries*),  
Tate Modern, Londres.  
— Événement organisé  
en collaboration avec  
Plug In ICA, la Maison du  
Canada, le Banff Centre  
et la Middlesex University.  
— Conférencière invitée.
- 2004  
*Just My Imagination,*  
University of Western  
Ontario, London (Ont.).



- LIVRE D'ARTISTE
- 2007  
*Freakout (Temporal Bodies)*, Victoria, B.C., Flask, 2007, 64 p. — Livre d'artiste, éd. de 50.
- PUBLICATIONS
- 2009  
*How Soon Is Now: Contemporary Art from Here*. Kathleen Ritter, commissaire, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 2009, 96 p.
- Peculiar Culture: The Contemporary Baroque*. Lisa Baldissera, commissaire; Lee Henderson, Victoria, Art Gallery of Greater Victoria, 2009, 96 p.
- Milroy, Sarah. « Pictures Are Out — Experience Is In », *The Globe and Mail* (13 févr. 2009), p. [?].
- 2008  
Kiendl, Anthony. *Informal Architectures: Space and Contemporary Culture*. London, Black Dog Publishing, 2008, 207 p.
- 2007  
Tousley, Nancy. « Talking Back to Art History », *Calgary Herald. Impressions/Blog* (9 déc. 2007)
- Remuer ciel et terre = Crack the Sky: La Biennale de Montréal 2007*. Wayne Baerwaldt, commissaire, Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal, 2007, 179 p. — Périodique *Public*, n° 35.
- There are Those: Drawings by Six Artists: Kim Kennedy Austin, Luanne Martineau, Shannon Oksanen, Laura Piasta, Ryan Sluggett and Corin Sworn*. Jenifer Pappararo, Vancouver, Contemporary Art Gallery, 2007, 1 f. pliée.
- « Top Ten by Design », *Elemente Magazine* (24 sept. 2007), p. [?].
- Tousley, Nancy. « West Heads East for Biennale », *Calgary Herald* (10 mai 2007), p. [?].
- 2006  
Adler, Dan. « Luanne Martineau, Jessica Bradley Art + Projects », *Artforum*, vol. 45, n° 4 (déc. 2006), p. 316-317.
- 2005  
*Just My Imagination*. Kim Moodie et David Merritt, commissaires, London (Ont.), Museum London, 2005, 72 p.
- Gogarty, Amy. « One Month of Decoration and Ornament », *Artichoke* (été 2005).
- Milroy, Sarah. « Highlights of the Best and the Not so Good — Rising Stars », *The Globe and Mail* (27 déc. 2005), p. R3
- Milroy, Sarah. « Drawn Together », *The Globe and Mail* (22 juill. 2005), p. R25.
- Milroy, Sarah. « Something Big Is Happening Here », *The Globe and Mail* (21 mai 2005), p. R3
- Tousley, Nancy. « Soft Touch: Luanne Martineau Finds Beauty in the Abject and Offbeat », *Calgary Herald* (29 janv. 2005), p. G6.
- Ylitalo, Katherine. « Deeply Felt Body Bits », *The Globe and Mail* (5 févr. 2005), p. R6.
- 2004  
*Luanne Martineau: Bed-sitter*. Reid Shier, commissaire, Vancouver, Contemporary Art Gallery, 2004, 1 f. pliée [8] p.
- Luanne Martineau: New Work*. Shannon Stratton, Chicago: ThreeWalls, [2004 ?], n. p.

- Milroy, Sarah. « Confounding the Senses », *The Globe and Mail* (18 févr. 2004), p. R1, 3.
- PRIX
- 2009  
Sobey Art Award, finaliste, The Sobey Art Foundation, Canada
- 2007  
VIVA Award, lauréate, Jack and Doris Shadbolt Foundation for the Visual Arts, Canada
- SWEETIE, 2004  
Feutre de laine aiguilletée à la main et soie  
17,8 × 91,4 × 60,9 cm  
Collection particulière  
Avec l'aimable permission de TrépanierBaer, Calgary
- PARASITE BUTTRESS, 2005  
Feutre de laine aiguilletée à la main et matelas mousse  
680 × 132 × 25 cm déroulé  
Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
- THE BODY, 2006  
Fil de laine et feutre de laine aiguilletée à la main  
40,6 × 177,8 × 119,4 cm  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
- FREAKOUT (TEMPORAL BODIES), 2007  
Livre d'artiste avec couverture en feutre de laine aiguilletée à la main et feutre industriel, 9/50  
23,6 × 30,3 × 4 cm  
Don de madame Jessica Bradley  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
- UNTITLED, 2007  
Graphite, crayon de couleur, crayon de cire, crayon aquarelle, pastel gras et pastel sec sur papier  
55,9 × 62,2 cm  
Achat, avec l'aide du Programme d'aide aux acquisitions du Conseil des Arts du Canada  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
- UNTITLED, 2007  
Graphite et pastel sur papier parchemin  
99,7 × 70 cm  
Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
- GANGS OF COSMOS, 2008  
Graphite, crayon de couleur, crayon de cire, crayon aquarelle, pastel gras et fil de soie sur papier de riz  
121,9 × 80 cm  
Collection de William et Sydney Pieschel  
Avec l'aimable permission de TrépanierBaer, Calgary
- SASKATCHEWAN, 2008  
Papier japonais cousu à la main, graphite et fil de soie  
193 × 205 cm (approx.)  
Collection de l'artiste  
Avec l'aimable permission de Jessica Bradley Art + Projects, Toronto
- AIDAN'S FIDDLE, 2009  
Feutre industriel, feutre de laine aiguilletée à la main, fil de laine et fil synthétique  
223,5 × 223,5 × 25,4 cm  
Collection particulière, Calgary  
Avec l'aimable permission d'Aidan Larock, Ottawa
- BRICKMAKER, 2009  
Feutre industriel, feutre de laine aiguilletée à la main et fil synthétique  
304,8 × 139,7 × 60,9 cm  
Collection de l'artiste  
Avec l'aimable permission de TrépanierBaer, Calgary
- FORM FANTASY, 2009  
Feutre industriel, feutre de laine aiguilletée à la main et fil synthétique  
243,8 × 66 × 71,1 cm  
Collection de l'artiste  
Avec l'aimable permission de TrépanierBaer, Calgary
- WHO ARE THEY YOU SALUTE, AND THAT ONE AFTER ANOTHER SALUTE YOU, 2009  
Papier japonais cousu à la main, graphite et fil synthétique  
149,8 × 182,9 cm  
Collection de l'artiste  
Avec l'aimable permission de TrépanierBaer, Calgary

