

ALINE BOUVY

Synopsis d'un carnaval sauvage / *Synopsis of a wild carnival*

par / by Antoinette Jattiot

L'exposition d'Aline Bouvy au MAC's remonte le fil d'une décennie de pratique par des chemins de traverses déjouant les préceptes de la rétrospective. Au seuil de la « salle pont » longue de quarante-cinq mètres de long, « Cruising Bye » s'affiche comme la promesse d'une longue balade irrévrencieuse, doucement grotesque et sexuelle. Comme le suggère son titre¹, elle prend la forme d'une maraude, « une parade sauvage » et subversive, au cours de laquelle on accélère, poursuivie par des voitures de police, on trébuche sur des casses-vitesses, et on déambule à tâtons entre les corps queer et les horizons utopiques d'univers faisant fi des tabous et des hiérarchies.

Sans souci d'exhaustivité ni de chronologie, l'artiste prend à bras le corps l'exposition comme un médium, ou comme la règle d'ou elle tire les ficelles du grand théâtre qu'elle propose. Aline Bouvy se saisit de l'architecture complexe des salles du Grand Hornu – le musée de la fédération Wallonie-Bruxelles modélisé dans le bâtiment central d'un ancien site industriel minier – et lui donne une forme quasi anthropomorphe. Des oreilles (*Complicated Pleasures*, 2021) et des paires de pieds géants (*Bastinado*, 2021) animent les murs intérieurs et ceux de la terrasse, également percés par de gros anneaux (*Wall Piercings*, 2021). Les organes sexuels se mêlent à leurs fluides et confèrent à l'ensemble l'allure d'un grand corps-machine hybride, où tout circule et s'assemble indistinctement.

La danse commence dès l'entrée, avec la première figure nue de *Urine Mate VIII* (le seul des linoléums en couleur, réalisé en collaboration avec Alexandre De Menditte en 2016). Les chiens errants en jessmonite, comme celui lui étant associé, rappellent toute la marginalité, l'insoumission et l'esprit de désinvolture des figures et des formes qui chutent ou s'envoient dans « Cruising Bye ».

Les œuvres produites en linoléum, sur le principe de la marquerie et comme substitut à la peinture, se répondent dans une présentation inédite. Ainsi, l'œuf noir en jessmonite animant la surface de *Que nous veut la queue* (2018) est dupliqué en dehors

du châssis. Les formes ovoïdales (*Sterile Symptoms of Leadership*, 2018) s'échappent du tableau courant sur le mur jusqu'à donner l'impression de rentrer en collision avec les blocs modernistes visibles dans la série des « Urine Mate » (2016) voisines – ici composé de photographies de plâtre réalisées avec la propre urine de l'artiste, puis insérées dans les tableaux en lino. Ce matériau *a priori* pauvre mais naturel, utilisé par Aline Bouvy depuis 2014, permet à celle qui dit ne savoir ni peindre ni dessiner de créer des images. *Politics of Intimacy* (2014) s'avère peut-être la plus emblématique de ce passage (ou dilemme) entre la matérialisation de l'image, la photographie et l'abstraction. Sur un panneau de linoléum noir piqué de blanc et sa tablette, des cadres en plexiglas de différentes tailles sont exposés, vides, à l'exception de l'un d'entre eux, monté d'un cliché de trois corps endormis, nus ou partiellement habillés. Le fond vierge du panneau est mis en tension avec les personnes à l'avant-plan. Tel un garde-fou contre l'absence totale de représentation, la photographie des corps alanguis devient le gage de l'expérience d'abandon vibratoire et physique promise par l'œuvre.

La photographie, présente depuis le début dans la pratique de l'artiste, s'est imposée comme un moyen de capter la matière en transformation. *Sorry I Slept With Your Dog*, présenté à Exo Exo à Paris en 2015, en est un exemple, donnant forme sculpturale (disons même: zoomorphe) à des bouteilles d'eau en plastique remplies de pâte de riz teintées au bleu de méthylène. Pour l'une et l'autre partie de la série « Urine Mate » (un jeu de mot entre « made », « fait avec » l'urine et le terme de partenaire d'urinoir), la photo ne vaut pas pour elle-même: elle est intégrée dans l'œuvre. Ainsi les portraits de nos masculins dissimulés derrière une rangée éparse de plantes sauvages glanées sur les terrains vagues, forment des compositions dont les sujets du corps restent toujours visibles. Les herbes et fleurs de la photographie se poursuivent dans les motifs de leurs tiges dessinées par le linoléum. En jouant avec le flou de l'arrière-plan, les profondeurs de champ et le cadre formé par le lino qui entoure la photo, son geste ouvre une fenêtre vers des espaces marginalisés. Les incrustations d'images subversives floutées, que l'on pourrait même croire avoir été placardées, défient autant les codes de la communication normée dans l'espace public que les

subterfuges contre les techniques de surveillance et de contrôle. Par l'usage de la photographie et la façon dont elle l'intègre à d'autres surfaces, Bouvy interpelle sur le rôle du regard, la représentation des corps et le rapport entre genre et espace public.

Lors de sa résidence à Berlin en 2019, Aline Bouvy s'intéresse au cabaret et au théâtre de marionnettes allemand de l'entre-deux-guerres. Fascinée par le monde des animatroniques mais aussi par la fluidité des genres et les idées progressistes de ces milleux nocturnes et exubérants, l'exposition à la Künstler Bethanien qui résulte de ce séjour est l'occasion de faire jaillir l'esprit de cet univers « décadent » en plein jour. Dans un mouvement similaire à celui observé avec les fenêtres des « Urine Mate », elle renverse les espaces intérieur et extérieur. Le cadre de l'exposition est traité comme un lieu public, pour lequel l'artiste réalise des copies de bancs berlinois réduits de 5% et faisant office de socles pour les sculptures. Parmi elles, la série des « PUPP »², des morceaux de corps en biscuits de céramique peints à l'aquarelle, joue avec l'idée du *morphing* et l'aspect hyperréaliste de la peau. Entre les affiches-fenêtres servant de décor, ces êtres hybrides polymorphes aux airs inquiétants paraissent « squatter » la galerie.

Comme souvent lorsque l'on croise les pièces d'Aline Bouvy, un sentiment de bizarre, entre vie et mort, se dégage des formes difficilement classables ou « borderline ». « Le côté gênant ou malaisant interpelle peut-être plus qu'une stratégie esthétique dont on peut tout/e/s connaître les codes en se référant aux normes établissant socialement la distinction entre le bon et le mauvais goût »³. Dans un mélange d'esprit punk, de culture populaire et de politique prenant souvent comme base sa propre mise en scène⁴, la pratique de Bouvy laisse songer à celle de Mike Kelley. Tous deux dissèquent les conventions morales et culturelles par des formes singulières qui bouleversent une manière de percevoir le beau et qui bat en brèche la distinction entre les arts (*high et low art*). Dans son texte *The Aesthetics of Ufology* (2004), l'artiste américain, se référant à la « substance flasque », écrit que ces rendus visqueux, proches de certaines représentations surréalistes et de projections de l'inconscient, sont terrifiants par la crise ontologique qu'elles provoquent⁵. Insaississables, comme les figures dégoûtantes et « morphées » de Bouvy (citons aussi les anguilles noires qui dégoûtinent des oreilles ou de *Empathy*, grande sculpture en plexiglas), elles horrifient et défient autonomie et capacité de contrôle. En bousculant l'ordre et l'agréable, les stratagèmes plastiques de l'artiste donnent à voir la puissance de pensées émancipatrices résistant aux discours socio-normatifs et aux mesures coercitives de l'époque contemporaine.

La multitude de médias et de matériaux employés par l'artiste ramène souvent à l'état du corps et à sa sensibilité.

L'aspect moucheté des linoléums produit l'impression auditive d'un bruit sourd et intérieur, transformant le grand couloir du MAC's en un canal auditif. Lors de sa première exposition à la galerie Nosbaum & Reding en 2014⁶, Aline Bouvy expérimentait déjà la dimension sonore des panneaux en linoléum installés comme un décor. À l'aide d'infra-sons imperceptibles à l'oreille mais ressentis par leurs vibrations, elle souhaitait « rendre manifeste un état altéré, un état second, qui peut être celui de la sensation amoureuse, de l'ébriété, de la dépression »⁷. Cette composante était aussi à l'origine de *Splendeur et Décadence des Sirènes* (2019), la version liegeoise de *Potential of Shame* (2021-2022), une frise monumentale représentant des policiers androgynes qui baguenaudent, agüicheur-euse-s sous des jets d'urine symbolisés par des néons jaunes. Les références au son des voitures de police et à celui du chant des chimères de la mythologie grecque rappelaient, comme le souligne le commissaire Denis Gielen

en mentionnant Judith A Peraino, la connotation sexuelle de la musique dans la mythologie. Dans ce même texte,

Denis Gielen rattache l'étymologie du mot *queer* à la notion de questionnement (*quærer*, en latin: « chercher », « interroger »).

Par ailleurs, à l'inverse de sa présentation à la New Space Collection de Liège (2019), le display de *Potential of Shame* accentue l'idée de mise en scène. En effet, c'est depuis une estrade récupérée au festival HORST⁸ que l'on observe l'orgie – quoique l'on puisse aussi choisir de découvrir depuis le sol au centre de la salle. Les voitures de police dans l'espace, précédemment télécommandées, sont dotées cette fois d'un système d'intelligence artificielle qui réagit au mouvement des visiteurs-euse-s.

La chorégraphie des véhicules réduits à la taille de jouets face aux corps démesurés de la frise donne l'impression d'une scène grotesque. À contrepoint de pratiques politiquement correctes, la célébration des corps dans leurs états les plus triviaux et la prééminence sexuelle font écho aux développements de Bakhtine sur ce genre. Selon l'auteur russe reconnu pour ses théories sur le monde rabelaisien, les représentations détournées et carnivalesques contribuent aux renversements des valeurs traditionnelles, également soulignées dans le travail d'Aline Bouvy.

L'anti-rétrospective manifeste au final du trajet singulier de l'artiste vers le rôle d'une metteuse en scène. Le « *cruising* » ressemble au déroulement d'un scénario, l'animation d'une longue pellicule où les saynètes aussi dissidentes et poétiques que celles d'un film de Pasolini s'enchaînent jusqu'à l'opogée de *Potential of Shame*. Les corps du début encore prisonniers des cadres des premiers linoléums se déchaînent. Ils dansent avec impudeur mais aussi avec humour, et l'on attend avec impatience leurs prochaines animations, qu'ils s'éveillent dans une exposition ou sous une autre forme.

¹ Selon l'artiste, le « *cruising* » est moins focalisé sur la rencontre avec une personne que sur l'exploration sexuelle de l'espace public. Le titre est influencé

par la lecture de *Cruising Utopia* de José Esteban Muñoz, un ouvrage dans lequel l'auteur soutient l'idée que, pour développer l'utopie, il faut pouvoir imaginer un futur différent depuis le présent dans lequel on est.

² Propos tirés de l'entretien mené avec l'artiste pour le présent texte, Bruxelles, mai 2022.

³ « Melina Oldfield en conversation avec Aline Bouvy », in cat. exp. *Cruising Bye*, Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König / MAC's Grand Hornu, 2022, p. 164

⁴ *Ibid.*

⁵ Une des pensées de l'exposition à Berlin/Eupen inspire par son propre visage représenté son alter ego.

⁶ Laura Lopez Paniagua, *Mike Kelley: Materialist Aesthetics and Memory Illusions*, Mousse Publishing, 2020, pp.171-72.

⁷ Aline Bouvy travaillait auparavant en duo avec John Gillis.

⁸ Entretien pour l'exposition à la galerie. Voir: <https://www.nosbaumreding.com/en/artists/exhibitiondetail/20/a-line-bouvy-politics-of-intimacy/?ac=126>, consulté le 4 juin 2022.

⁹ Denis Gielen, « Remversements queer », cat. exp. *Cruising Bye*, op. cit.

¹⁰ Aline Bouvy participe à l'exposition du festival en 2020 et présente *Enclôture*, exposée également au MAC's: une œuvre en inox destinant un profil féminin sous de « vide de négative » ici exposée en extérieur, et dans l'espace de laquelle l'artiste laisse pousser de la belladone, une plante autrefois associée au sabbat de sorcières.

The Aline Bouvy exhibition at MAC's retraces the path of a decade of work via diagonal footpaths which evade the precepts of the retrospective. At the entrance of the "bridge space", which is 45 metres long, "Cruising Bye" announces the promise of a long, irreverent stroll, lightly grotesque and sexual. As the title suggests, the exhibition is presented in the form of a cruise, a subversively "wild parade" during which we pick up speed, as we are tailed by police cars, trip over speed bumps, tiptoe amongst queer bodies and utopian horizons which dislaid taboos and hierarchies.

Unconcerned with exhaustiveness or chronology, the artist addresses the exhibition as medium, or as the backstage from which she pulls the strings of the grand theatre she presents for us. Aline Bouvy takes hold of the complex architecture of the exhibition spaces in the Grand Hornu—a museum in the Wallonie-Brussels federation which has been carved out of the central building of an old industrial mining site—and gives it a nearly-anthropomorphic shape. There are ears (Complicated Pleasures, 2021) and pairs of giant feet (Bastinado, 2021) animating the interior and terrace walls, which are also pierced by large rings (Wall Piercings, 2021).

The sexual organs are indistinguishable and meld with their fluids, conferring the ensemble with an allure of a hybrid man-machine, where everything circulates and fits together indistinctly.

The dance begins from the moment the visitor enters the exhibition, with the first nude figure Urine Mate VIII (the only colour linoleum, made in collaboration with Alexandre De Menditte in 2016). Wandering terrazzo dogs, like the one we see here, accompany us throughout the entire show. These animals, pest-like, positioned as footnotes underneath the pictures¹, are a reminder of marginality, the untamable, offhand spirit of the figures and forms that fall or fly away in "Cruising Bye".

The linoleum works, fabricated through a process resembling marquetry, serve as a replacement for painting, dialoguing with one another in an unprecedented way. For instance, the black terrazzo egg which can be seen on the surface of Que nous veut la queue (What the Tail Wants From Us, 2018) is duplicated outside of the frame. The oval shapes (Sterile Symptoms of Leadership, 2018) escape from the painting, running along the wall until we get the impression that they have crashed out into the modernist blocks seen in the nearby series "Urine Mate" (2016)—here they are made of photographs of plaster molds made from the artist's urine, that are then inserted into the linoleum pieces. This non-noble, yet natural material, has been used by the artist since 2014, allowing her to create images, despite—as she has stated—not knowing how to paint or draw. Politics of Intimacy (2014) is perhaps the most emblematic work of this passage (or dilemma), between the materialisation of the image, photography and abstraction. Displayed atop a white-framed black linoleum panel with shelf are a number of plexiglass frames of varying sizes, empty, save for one, containing an image of three nude, or partially-dressed sleeping figures. The blank background of the panel contrasts with the people in the foreground. Like a safeguard against the total absence of representation, the photograph of bodies at rest functions as a gauge of the experience of the vibratory and physical abandon the work promises.

Photography has been present in the work of the artist from the very beginning, and has become a way to capture matter in the process of transformation. Sorry I Slept With Your Dog, shown at Exo Exo in Paris in 2015, is one example, giving sculptural form (we may go so far as to say: zoomorphic) to plastic water bottles filled with rice pasta dyed methylene blue. In both parts of the series

"Urine Mate" (a play on words which references both "made" with urine and the term for a partner at the urinal), a photograph is not an isolated object; it forms a part of the work. The male nude portraits, hidden behind a thick row of wild plants harvested from vacant lots, form compositions in which the subjects' bodies remain visible. The grass and flowers from the photograph are echoed in the plant motifs sketched out on the linoleum. By playing on the blurriness of the background, depth of field and the linoleum frame surrounding the photograph, a window is opened onto marginal spaces. The superposition of blurry, subversive images which resemble posters which have been plastered, defy the codes of communicational norms observed in public spaces as well as the subterfuges against surveillance and control techniques. Through the use of photography, by integrating it into all sorts of surfaces, Bouvy calls attention to the role of the gaze, the way bodies are represented and the relationship between gender and public space.

During a residency in Berlin in 2019, Aline Bouvy became interested in German cabaret and puppet shows dating from the period between the two world wars. A fascination with the world of animatronics, gender fluidity and progressive ideas from these exuberant nocturnal realms resulted in an exhibition at the Künstler Bethanien which was the occasion to let the spirit of this "decadent" universe spring forth into the light of day. With a gesture that is similar to that of the "Urine Mates" windows, interior and exterior spaces are inverted. The exhibition itself was treated as a public space, for which the artist made replicas of Berlin public park benches at a 5% reduced scale, serving as plinths for the sculptures. Among them was the "PUPP" series, body parts sculpted in ceramic bisque and painted with watercolour, which played with the idea of morphing and the hyperrealistic effects of skin. With the window-posters as background, these hybrid, polymorphic beings seemed eerily to stand guard in the gallery.

As is often the case with the work of Aline Bouvy, a strange feeling, something between life and death, emanates from these hard-to-classify, or "borderline" forms. "The unsettling, or unhealthy may be more than just an aesthetic strategy whose norms we are all familiar with and which establish societal differences between good and bad taste."² In a mixture of punk posturing, popular culture, and politics whose point of departure is its own representation³, Bouvy's work brings to mind that of Mike Kelley. Both artists dissect moral and cultural conventions through singular forms that upset the concept of beauty, dissolving frontiers between the arts (high and low). In his text The Aesthetics of Ufology (2004), the American artist refers to "laccid substance," which lends a viscous aspect, not unlike certain surrealist renderings and messages from the unconscious; terrifying because of the ontological crisis they provoke.⁴ They are hard to grasp, like Bouvy's "morphed" and dripping figures (we should also mention the black cels that drip from cars and Empathy, the large plexiglass sculpture), they are horrifying and threaten our autonomy and capacity to control. By upsetting order and pleasantness, the formal stratagems the artist uses give rise to the power of emancipatory thought which resist socio-normative discourses and coercive measures of contemporary times.

The multitude of medias and materials used by the artist is often reminiscent of the body and its sensitivity. The patchiness of the linoleums produces an impression of the auditory phenomenon of white noise, originating from the inside, transforming the large corridor of the MAC's into an ear canal. At her first exhibition at the Nosbaum & Reding gallery in 2014⁵, Aline Bouvy was already beginning to work with sound and the auditory possibilities

of the linoleum which provided a backdrop for the exhibition.

Through the use of infrasonic waves which are inaudible to the ear but can be perceived through the vibrations they cause, the artist attempted to "solicit an altered, or secondary state, such as the feeling of being in love, of drunkenness, of depression."⁶ Sound and music were also at the origin of Spendeur et Décadence des Sirenes (Splendor and Decadence of Sirens, 2019), the Liège version of Potential of Shame (2021-2022), a monumental frieze which depicts androgynous police officers teasingly loafing under jets of urine symbolised by yellow neon lights. The references to the sound of police cars and to the song of the Greek mythological chimera are a reminder of the sexual connotation of music in mythology, as curator Denis Gielen points out in a reference to Judith A. Peraino. In the same text, Gielen attaches the etymology of the word queer to the notion of questioning (quærer, in latin: "to search", "interrogate").⁷

In addition, and contrary to the New Space Collection in Liège (2019) show, the display of Potential of Shame accentuates the idea of the mise en scène. Indeed, it is from a platform which was picked up from the FORST festival⁸ that we witness the orgy, although it can also be seen from the floor in the centre of the space. The police

cars in the space, which in the past have been radio-controlled, have now been programmed with an artificial intelligence that reacts to the movements of visitors of the exhibition. The choreography of the small, toy-like vehicles, when compared with the outstretched bodies of the frieze give the impression of a grotesque scene. A counterpoint to politically-correct behaviour, this celebration of bodies in a trivial state and the prominence given to sexuality resonate with Bakhtine's work on this genre. According to the Russian author known for his theories on the world of Rabelais, carnivalesque depictions contribute to the subversion of traditional values, also highlighted in the work of Aline Bouvy.

For the artist, the anti-retrospective is clearly a means to explore a singular path towards something more like a directorial role. Here, "cruising" resembles the unfolding of a screenplay, like the animation of a long film roll where dissident and poetic playlets close in spirit to a Pasolini film play themselves out, leading to the apogee of Potential of Shame. The bodies which are imprisoned in the linoleum at the beginning of the exhibition break themselves free. They dance shamelessly but also with humour, as we wait impatiently for their next appearance, whether that be in an exhibition or elsewhere.

¹ From an interview with the artist conducted for this article, Brussels, May 2022.
² *Ibid.*

³ One of the mannequins from the Berlin/Eupen exhibition who took the artist's face as inspiration was her alter ego.

⁴ Laura Lopez Paniagua, *Mike Kelley: Materialist Aesthetics and Memory Illusions*, Mousse Publishing, 2020, pp.171-72.
⁵ Aline Bouvy has collaborated in the past with John Gillis.

⁶ From an interview with the artist on the occasion of the exhibition: <https://www.nosbaumreding.com/en/artists/exhibitions/2020/2020-aline-bouvy-politics-of-intimacy?fbclid=IwAR120>, accessed 4 June, 2022.

⁷ Denis Guillen, "Queer Reversals", cat. exp. *Cruising Bye*, op. cit.
⁸ Aline Bouvy participated in the festival in 2020, presenting *Écouteur*, also shown at MAC's a stainless

steel sculpture of a woman in profile wearing a type of muzzle, or *bride de mg'gr* shown outdoors here, adjacent to which the artist also grows belladonna, a plant which was often associated with the witch's sabbath.

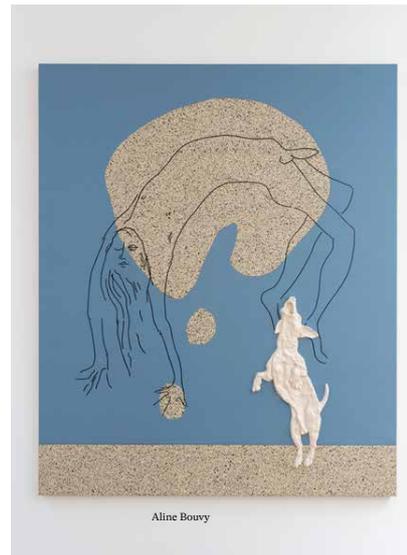


Aline Bouvy, *Potential For Shame*, 2020-2022.
 (en collaboration avec / in collaboration with
 Pierre Dozin pour la création sonore multi-canal /
 for multi-channel sound creation & Julien Boucille
 pour la programmation électronique des véhicules /
 for electronic vehicle programming)
 Vue de l'installation / installation view, salle carrée.
 Photo: Isabelle Arthuis.



Aline Bouvy, *Splendeur et Décadence
 des Siècles* (détail), 2020
 Jesmonite, pigment, fibre de verre, yeux
 de verre, métal / Jesmonite, pigment,
 fibre de verre, yeux de verre, métal,
 3 x (255 x 385 cm)
 Collection Stephan Ullrich,
 Photo: Hugard & Vanoverschelde.

Aline Bouvy



Aline Bouvy, *Ukraine Mate VIII*, 2016.
 (en collaboration avec / in collaboration with
 Alexandre De Menditte)
 Linoléum naturel sur bois, jesmonite, fibre de verre,
 cire naturelle / Natural linoleum on wood, jesmonite,
 fiberglass, natural wax, 230 x 190 cm.
 Collection Eric Decelle, Photo: Isabelle Arthuis.

Aline Bouvy



Aline Bouvy, *Pup II*, 2019.
Faïence, équerelle, yeux de verre, cils /
Earthenware, watercolor, glass eyes, eyelashes.
48 x 28 x 18 cm. Collection du Ministère de la Culture /
Collection of the Ministry of Culture, Luxembourg.
Photo: Luise Von Nobbe.

p. 36
Aline Bouvy, *Politics Of Intimacy*, 2014.
Linoléum naturel sur bois, cadres en plexiglas,
impression inkjet sur papier archive /
Natural linoleum on wood, plexiglas frames,
inkjet printing on archival paper, 230 x 190 cm.
Courtesy Galerie Noakbaum & Reding,
Bruxelles - Luxembourg
Photo: Isabelle Arthus.

Aline Bouvy,
Strategy Of Non-Cooperation VI, 2016.
Jesmonite, pigment, fibre de verre /
Jesmonite, pigment, fibre de verre, 78 x 65 x 9 cm.
Aline Bouvy, 2016
Linoléum naturel sur bois, impression inkjet sur papier
archive montée sur aluminium, 230 x 190 cm
Courtesy Galerie Baronian, Bruxelles - Knokke
Photo: Isabelle Arthus.

