

ETC



Jennifer Fisher : une critique sensorielle

Karine Léonard Brouillet

Number 96, June–October 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67047ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Léonard Brouillet, K. (2012). Jennifer Fisher : une critique sensorielle. *ETC*, (96), 77–78.

Jennifer Fisher est critique, commissaire, conservatrice et professeure agrégée d'Histoire de l'art et de Muséologie au département des Arts visuels de l'Université York, à Toronto. Elle a rédigé de nombreux articles pour la revue *Parachute*. Ses recherches se concentrent principalement sur les pratiques d'exposition et les musées, les arts visuels contemporains, la performance et l'esthétique des sens non visuels (*aesthetics of the non-visual senses*), qui se rapporte à des œuvres dont l'expérience sollicite d'autres sens que la vue. Ses écrits, qui concernent les scènes artistiques montréalaise et ontarienne, ont été rédigés en anglais pour la plupart et publiés dans des revues (*Border/Lines, n-paradoxa, Parachute*), des ouvrages collectifs (*The Senses of Performance, Caught in the Act*) et dans le livre qu'elle a récemment édité, *Technologies of Intuition* (2006).

Critique et théorisation esthétique

Au fil de ses textes, Fisher signale des tendances émergentes qui lui paraissent représentatives des directions prises par l'art contemporain. Graduellement, au rythme où cette production artistique apparaît, la théorisation esthétique de Fisher se construit. La distinction entre la critique et la recherche devient dès lors ténue : ces deux éléments de sa pratique professionnelle s'articulent dans un rapport dialectique où sa revue de l'art contemporain et sa réflexion à son sujet s'alimentent l'une l'autre. Au début des années 1990, ses critiques relaient une expérience sensorielle de l'art pour mieux en expliquer les modalités et les conditions. Par exemple, Fisher évoque les installations photographiques de John Baldessari qui présentent des portraits de travailleurs avec une juxtaposition de l'image de leur silhouette : pour voir les deux images à la fois, le spectateur doit adopter une position précise qui l'oblige à reculer jusque dans l'entrée plutôt que de demeurer à proximité des œuvres (Fisher 1988 : 57-60). Ce faisant, le spectateur est contraint d'entrer en lien direct avec son milieu, à la fois environnemental et social, et à le prendre en compte lors de son expérience. Par cet exemple, Fisher expose en quoi le travail de l'artiste n'est pas seulement photographique, puisqu'il prescrit une expérience sensorielle qui fait partie des modalités intrinsèques de l'œuvre. Elle théorise alors, par l'analyse de l'œuvre de plusieurs artistes traitant de la sensorialité, une esthétique qui met en lumière cette nouvelle tendance dans l'art contemporain.

Une critique engagée

À travers sa critique, Fisher propose une analyse esthétique qui fait à la fois référence à l'expérience et à l'objet, par opposition à une expérience qui se rapporte exclusivement à la signification de l'œuvre telle qu'elle est mise en place par l'exposition, souvent visuellement (élément qu'elle ne rejette pas pour autant). Elle mentionne que l'accent mis sur la signification de l'œuvre, qui passe souvent par une analyse de sa dimension visuelle, en est venu à éclipser une réflexion sur ses dimensions perceptive et expérimentale, qui ne peuvent être ignorées. L'esthétique traditionnelle, en se concentrant sur cette signification, limite l'expérience vécue de l'art à cette dimension de l'œuvre et en oblitère les autres relations, de sens et de médiation entre autres. Sans mettre de côté l'aspect visuel, l'auteure cherche à le faire dialoguer avec les autres dimensions (proprioceptive, sonore, odorante) que comporte l'expérience de l'œuvre pour en exposer la complexité¹. Ainsi, sa critique aborde le visuel comme une occasion offrant des trajectoires d'analyse et d'expérience de l'œuvre, principalement en raison du fait que c'est le sens le plus spontanément mis en œuvre par les spectateurs en arts visuels. Fisher montre la multiplicité des dimensions de l'œuvre et de son expérience par une analyse qui passe par une esthétique non visuelle. Ainsi, la critique de Fisher, contrairement à une critique reposant sur la description, met en scène une narration de l'expérience des œuvres, une tendance qui se trouve d'ailleurs de plus en plus dans la critique actuelle.

Le discernement de Fisher en ce qui a trait aux arts établissant la sensorialité se retrouve dans ses pratiques de critique d'art et de commissaire. Son intérêt pour des pratiques mettant en scène la sensorialité se concrétise par la fondation, avec Jim Drobnick, du groupe de commissaires *Display Cult*, dont la vocation est de repenser les modes de présentation des expositions en amplifiant l'esthétique sensorielle qu'elle a ardemment défendue dans le cadre de ses critiques. Sa théorisation critique trouve donc dans le commissariat un champ d'application pratique qui met en valeur le travail d'artistes s'inscrivant dans cette tendance de la sensorialité. L'approche adoptée par le groupe consiste en un questionnement des dispositifs d'exposition traditionnels par l'introduction d'aspects « performatifs » dans la présentation (que ce soit de la part de l'artiste ou du spectateur), par la sollicitation de sens non visuels, afin de mettre en place des relations entre le spectateur et l'œuvre et/ou son environnement. Par le biais de leurs projets, ils cherchent à réunir différentes disciplines (études culturelles, muséologie, histoire de l'art entre autres), médias (arts visuels, art audio entre autres) et communautés dans le but de proposer de nouvelles approches de l'expérience esthétique (*Display Cult*, 2010). Ils visent à ce que ces dernières se fondent sur une relation dialogique entre le spectateur et l'art, par opposition à une relation où l'œuvre met en scène une expérience contemplative (souvent visuelle) plus passive².

Influences théoriques : études culturelles et muséales

De même que les pratiques émergentes mènent chez Fisher à une théorisation esthétique, les intérêts de l'auteure pour la mise en relation de différentes disciplines se trouvent aussi dans sa pratique critique. Elle convoque à plusieurs reprises des théories issues des études culturelles (Raymond Williams, Michel Foucault) pour démontrer en quoi les œuvres d'art, même quand elles appellent des sens non visuels, s'insèrent directement dans leur environnement social-cul-

tuel. Par exemple, elle souligne, dans son analyse des aspects économiques du milieu de l'art, que le principe d'authenticité est le principal élément sur lequel se base la valeur de l'œuvre (ou de ses dérivés, dans le cas d'œuvres de performance où les photographies prendront entre autres le relais). L'artefact devient alors dépositaire de la mémoire collective, d'où son importance économique plus grande due à son statut de symbole. La signification de l'objet est toujours sujette au changement en fonction de la collection dans laquelle il se trouve (qui elle-même se modifie), du propriétaire, du marché, etc. Le possesseur de l'œuvre, qu'il soit un individu ou une institution, redéfinit à la fois l'artefact et sa signification. L'objet en vient à constituer une évocation, un symbole de l'identité de la personne qui le détient, de son savoir, de sa mémoire, de son histoire, etc. (Fisher 1989 : 52-55). Dans cette perspective, la collection peut être considérée comme un fétiche selon Fisher qui y voit une version concentrée d'un désir pour l'autorité et le prestige social. Cet intérêt pour la question du statut culturel de l'objet en tant que dépositaire de la mémoire d'une communauté s'exprime dans sa pratique de critique par l'analyse de certaines œuvres en fonction de l'aspect mémoriel qu'elles comportent. Par exemple, sous les photographies de mains, de crânes et de roses de *100 Workers*, sont présentées des informations sur les décès de cent travailleurs de l'ancienne usine de filtration où se déroule l'exposition. Le nom, l'âge et les circonstances du décès de chacun sont indiqués en témoignage d'une histoire qui n'est que peu connue, mais qui évoque tout de même les souvenirs des spectateurs grâce à l'ambiance ou aux photographies (Fisher 1988 : 57-60).

Les études muséales ont aussi une grande influence sur son travail de critique, dans lequel elle évoque à plusieurs reprises l'idée de l'exposition comme une forme de territoire. Sur ce dernier, se mettent en place des valeurs et des visions au sujet de l'art qui s'expriment par le biais de la mise en scène ou de la scénographie d'exposition, par exemple. Sa réflexion sur les théories muséales se manifeste par la considération qu'elle accorde à la mise en exposition des œuvres, procurant dans de nombreux cas à ses critiques un double statut : celui de critique d'art (de l'œuvre analysée) et celui de critique d'exposition (de toute la mise en espace qui est faite de l'œuvre en question). Dans ce contexte, les deux types de critiques s'entremêlent pour mettre en évidence la relation de l'œuvre à son environnement en tant que déterminant de l'importance d'une œuvre. C'est aussi une occasion pour l'auteur de montrer en quoi la présentation d'une œuvre (et le rôle de médiation inévitable qu'elle joue) est centrale dans la réception qui en est faite. De ce point de vue, le milieu de l'art ne relève pas essentiellement de la production, mais aussi de plus en plus de l'exposition des œuvres, de leur mise en valeur, et du rôle croissant des commissaires dans leur présentation.

Conclusion

En somme, le travail de Jennifer Fisher, tout au long de sa pratique critique qui évoque à plusieurs reprises des théories issues des études culturelles et muséales, s'articule grandement autour des arts visuels et de la performance. Sa réflexion porte sur des formes d'art qui suggèrent des formes nouvelles d'expérience artistique, en particulier lorsque l'œuvre en question implique l'utilisation des sens proprioceptif et haptique. Par la critique de ces œuvres, Fisher s'est consacrée à la théorisation et à la (re)valorisation de l'esthétique sensorielle (haptique), importante pour le paysage critique et artistique québécois. Critique des œuvres comme des expositions, le rôle de Fisher dans le contexte québécois a été considérable : elle a légitimé des pratiques artistiques émergentes tout en (re)intégrant dans l'expérience artistique la conscience des sens non visuels.

Karine Léonard Brouillet

CHOIX DE TEXTES

FISHER, Jennifer (1988). « Waterworks », *Parachute*, n° 52 (automne), Montréal : ArtData, p. 57-60 (extrait : p. 58-59).

Above the: glass windows and pumping machines by which workers survey and control the activity of each pool, Baldessari has placed portraits of the plant's staff. These black and white head shots are contained within arched frames; a religious gesture which echoes the vaulted ceilings of this secular temple. Looking through the window below, one sees corresponding black silhouettes of these portraits outlined against the arched translucent windows which line the back of the pools. [...] In order to see both photographs and silhouettes, the viewer must step back into the hall; a movement which compels a different way of seeing. At this contingent position, the viewer sees not only the inner silhouettes and the exterior photographs, but other silhouettes and other photographs reflected off the surfaces of the inner glass windows. Caught within the tension of this repetitive space wherein one ghostly image comments upon the other, the viewer engages with photography's mechanical status as a multiple, and interrogates its aesthetic and epistemological tenets of differentiation. For portrait photography is a form of representation which is used both honorifically and repressively. And indeed, Baldessari's work itself turns upon this double operation of representation, being not only critical but complicit with the repressive uses of the medium. « They should have made us smile » complained a plant worker, « We look like a bunch of jail birds ». With this telling statement one is confronted with Baldessari's instrumental use of portraiture to delimit and map the bodies of others. He has created both a reflexive and reflective hall of mirrors from this hall of reflecting pools; articulat-

ing and disarticulating the strategies of containment and release which both representation and plan operate.

FISHER, Jennifer (1989). « Coincidental Re-Collections : Exhibitions of the Self », *Parachute*, n° 54 (printemps), Montréal : ArtData, p. 52-55 (extrait : p. 53-54). The possession of objects confirms our individuality: the state of identification with the body, mind, and emotions which develops the sense of «mine.» Where a collection is exhibited, others' responses to it can be a gratifying support to our identity [...] Our conceptions of who we are and how we appear in the social world are very powerful determining factors in how we act within it. Constructions of identity exist in conjunctural and transitory relationships to the larger social sphere. Similarly, collections, as an extension of identity, are produced in the sites between the individual and larger social formations. [...] Collecting is linked with possession as a form of knowledge [...] The discourses of particular forms of knowledge generate particular norms and conventions. These function as symbolic economies, occurring in the conventions of connoisseurship for example. A connoisseur has the knowledge which allows for «competent» aesthetic judgements.

FISHER, Jennifer (1997). « Relational Sense : Towards a Haptic Aesthetic », *Parachute*, n° 87 (été), Montréal : ArtData, p. 4-11 (extrait : p. 6-11).

I am interested in clarifying how the haptic sense works with the visual sense in aesthetic experience, as well as in understanding how both are implicated in each other. That is, I am not concerned in posing a binary of touch and vision, but in examining how art works pose interminglings of these sense modalities. While the visual gives trajectories – sightlines – between the viewer and the surfaces of art, the haptic defines the affective charge – the felt dimensionality – of a spatial context [...] While in conventional museum narratives haptic beholding typically involves movement from exhibit to exhibit, my concern here is with how recent art nuances the haptic in a wider range of its modalities: interoceptive, climatic, vibratory and tactile [...] The perception of relationship and sensorial affect insists on aesthetic experience not as an exclusively transcendent phenomenon, but as one with powerfully immanent dimensions

BIBLIOGRAPHIE

DISPLAY CULT (2010). [En ligne], <http://www.displaycult.com/>. Consulté le 18 octobre 2010.

DROBNICK, Jim et FISHER, Jennifer (1997). « In the Garden of Nirvana : An Interview with Noritoshi Hirakawa », *Parachute*, n° 88, Montréal : ArtData, p. 31-35.

DROBNICK, Jim et FISHER, Jennifer (1999). « CounterPose : A Curatorial Pose », *ETC*, n° 45, Montréal : ETC, p. 17-22.

DROBNICK, Jim et FISHER, Jennifer (2001). « Ambient Communities and Association Complexes; Aernout Mik's Awry Socialities », *Parachute*, n° 101 (hiver), Montréal : ArtData, p. 90-98.

FISHER, Jennifer (1987). « La Donna Delinquenta », *Parachute*, n° 48 (automne), Montréal : ArtData, p. 59-60.

Idem (1987-1988). « Martha Townsend », *Parachute*, n° 49 (hiver), Montréal : ArtData, p. 37.

Idem (1988a). « Alain Paiement », *Parachute*, n° 50 (printemps), Montréal : ArtData, p. 58-59.

Idem (1988b). « Waterworks », *Parachute*, n° 52 (automne), Montréal : ArtData, p. 57-60.

Idem (1988-1989). « Don Corman », *Parachute*, n° 53 (hiver), Montréal : ArtData, p. 38-39.

Idem (1989a). « Coincidental Re-Collections : Exhibitions of the Self », *Parachute*, n° 54 (printemps), Montréal : ArtData, p. 52-55.

Idem (1989b). « Interview with Mary Kelly », *Parachute*, n° 55 (été), Montréal : ArtData, p. 32-35.

Idem (1989c). « Identification : An Insider's View », *Parachute*, n° 56 (automne), Montréal : ArtData, p. 37-39.

Idem (1990a). « Holly King », *Parachute*, n° 57 (hiver), Montréal : ArtData, p. 50-51.

Idem (1990b). « Foundations of Vision : Constructing Culture at the Canadian Museum of Civilization », *Parachute*, n° 59 (été), Montréal : ArtData, p. 22-28.

Idem (1991c). « Seven Years of Living Art : Linda Montano », *Parachute*, n° 64 (automne), Montréal : ArtData, p. 23-28.

Idem (1994). « Exhibiting Bodies : Articulating Human Displays », *Border/Lines*, n° 31, Downsview : Border/Lines, p. 18-23.

Idem (1997a). « Interperformance : The Live Tableaux of Suzanne Lacy, Janine Antoni and Marina Abramovic », *Art Journal*, vol. 56, n° 4 (hiver), New York : College Art Association of America, p. 28-33.

Idem (1997b). « Relational Sense: Towards a Haptic Aesthetic », *Parachute*, n° 87 (été), Montréal : ArtData, p. 4-11.

Idem (1999a). « Speeches of Display : The Museum Audioguides of Sophie Calle, Andrea Fraser and Janet Cardiff », *Parachute*, n° 94 (printemps), Montréal : ArtData, p. 25-31.

Idem (1999b). « Char Davies », *Parachute*, n° 94 (automne), Montréal : ArtData, p. 53-54.

Idem (1999c). « Contact Zones : The Art of CD-ROM », *Parachute*, n° 96 (printemps), Montréal : ArtData, p. 85-86.

Idem (2000). « Pipilotti Rist », *Canadian Art*, vol. 17, n° 2, Toronto : Canadian Art Foundation, p. 76-77.

Idem (2003a). « Tactile Affects », *Tessera*, n° 32 (été), numéro spécial « The

Senses – Les Sens », Burnaby : Tessera, p. 17-28.

Idem (2003b). « Althea Thauberger, *Songstress* », *Parachute*, n° 112 (automne), Montréal : ArtData, p. 138.

Idem (2005a). « Oral Logics of the Museum », *Public*, n° 30 (hiver), numéro spécial « Eating Things », Toronto : York University, p. 195-207.

Idem (2005b). « Out and About: The Performances of Shawna Dempsey and Lorri Millan », *Caught in the Act*, Johanna Householder et Tanya Mars (éds), Toronto : YYZ Books, p. 189-197.

Idem (2006). « Exhibitionary Affect », *n.paradoxa*, vol. 18 (juillet), numéro spécial « Curatorial Strategies », Londres : KT Press, p. 27-33.

Notes

1 À ce sujet, voir « Relational Sense : Towards a Haptic Aesthetic » (Fisher 1997b : 4-11) où elle met en lumière les raisons pour lesquelles l'esthétique semble trop se limiter à la question de la signification en laissant de côté l'expérience qui est souvent circonscrite à l'idée de contemplation.

2 Entre autres, ils ont fait *NightSense* (Toronto, Nuit Blanche - Zone B, 2009), *ReminiscENT* (Toronto, FADO, 2003), *Linda Montano* (Montréal, Liane and Danny Taran Gallery, 2003) et *Museopathy* (Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 2001).

EXTRAITS

FISHER, Jennifer (1988). « Waterworks », *Parachute*, n° 52 (automne), Montréal : ArtData, p. 57-60 (extrait : p. 58-59).

Above the: glass windows and pumping machines by which workers survey and control the activity of each pool, Baldessari has placed portraits of the plant's staff. These black and white head shots are contained within arched frames; a religious gesture which echoes the vaulted ceilings of this secular temple. Looking through the window below, one sees corresponding black silhouettes of these portraits outlined against the arched translucent windows which line the back of the pools. [...] In order to see both photographs and silhouettes, the viewer must step back into the hall; a movement which compels a different way of seeing. At this contingent position, the viewer sees not only the inner silhouettes and the exterior photographs, but other silhouettes and other photographs reflected off the surfaces of the inner glass windows. Caught within the tension of this repetitive space wherein one ghostly image comments upon the other, the viewer engages with photography's mechanical status as a multiple, and interrogates its aesthetic and epistemological tenets of differentiation. For portrait photography is a form of representation which is used both honorifically and repressively. And indeed, Baldessari's work itself turns upon this double operation of representation, being not only critical but complicit with the repressive uses of the medium. « They should have made us smile » complained a plant worker, « We look like a bunch of jail birds ». With this telling statement one is confronted with Baldessari's instrumental use of portraiture to delimit and map the bodies of others. He has created both a reflexive and reflective hall of mirrors from this hall of reflecting pools; articulating and disarticulating the strategies of containment and release which both representation and plan operate.

FISHER, Jennifer (1989). « Coincidental Re-Collections : Exhibitions of the Self », *Parachute*, n° 54 (printemps), Montréal : ArtData, p. 52-55 (extrait : p. 53-54).

The possession of objects confirms our individuality: the state of identification with the body, mind, and emotions which develops the sense of «mine.» Where a collection is exhibited, others' responses to it can be a gratifying support to our identity [...] Our conceptions of who we are and how we appear in the social world are very powerful determining factors in how we act within it. Constructions of identity exist in conjunctural and transitory relationships to the larger social sphere. Similarly, collections, as an extension of identity, are produced in the sites between the individual and larger social formations. [...] Collecting is linked with possession as a form of knowledge [...] The discourses of particular forms of knowledge generate particular norms and conventions. These function as symbolic economies, occurring in the conventions of connoisseurship for example. A connoisseur has the knowledge which allows for «competent» aesthetic judgements.

FISHER, Jennifer (1997). « Relational Sense : Towards a Haptic Aesthetic », *Parachute*, n° 87 (été), Montréal : ArtData, p. 4-11 (extrait : p. 6-11).

I am interested in clarifying how the haptic sense works with the visual sense in aesthetic experience, as well as in understanding how both are implicated in each other. That is, I am not concerned in posing a binary of touch and vision, but in examining how art works pose interminglings of these sense modalities. While the visual gives trajectories – sightlines – between the viewer and the surfaces of art, the haptic defines the affective charge – the felt dimensionality – of a spatial context [...] While in conventional museum narratives haptic beholding typically involves movement from exhibit to exhibit, my concern here is with how recent art nuances the haptic in a wider range of its modalities: interoceptive, climatic, vibratory and tactile [...] The perception of relationship and sensorial affect insists on aesthetic experience not as an exclusively transcendent phenomenon, but as one with powerfully immanent dimensions