

Plaisanterie de la mort plate : l'esthétique performativiste de l'empathie chez Julia Martin

Flat Death Jest: Julia Martin's Performatist Aesthetics of Empathy

Jakub Zdebik

Number 95, Winter 2019

Empathie
Empathy

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/89936ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Zdebik, J. (2019). Plaisanterie de la mort plate : l'esthétique performativiste de l'empathie chez Julia Martin / Flat Death Jest: Julia Martin's Performatist Aesthetics of Empathy. *esse arts + opinions*, (95), 54–63.

Plaisanterie de la mort plate : l'esthétique performative

Jakub Zdebik



THERE IS NOTHING AFTER FRIDAY



AFTER FRIDAY

After Friday (2014–2018) est une œuvre dévastatrice par sa simplicité. La grand-mère de Julia Martin, femme qui a joué un rôle central dans la vie de l'artiste ottavienne et avec qui celle-ci partage un lien unique, meurt. « There is Nothing After Friday »¹, peut-on lire sous la première image, photo d'une vieille femme alitée, tout en nuances pastel. La composition rappelle la perspective d'une œuvre d'Annibale Carracci, *Le Christ mort* (1583–1585) : la femme est photographiée du pied du lit, sa tête est inclinée et, manifestement, elle souffre. Dans le deuxième cliché, flou, celui-là, la silhouette se fond dans les teintes pastel. Bouleversante, cette œuvre suscite l'empathie. Devant elle, on se demande si Martin n'aurait pas réussi à renverser en seulement deux photographies la position sur l'empathie en art d'Emmanuel Levinas, qui estime qu'on ne peut pas réagir à l'art par l'empathie, parce que l'empathie est un état solitaire qui rend incommunicable le contact avec la souffrance².

de l'empathie chez Julia Martin

Puis, de but en blanc, Martin tire le spectateur de cette contemplation en insérant un échange de courriels à propos de choix esthétiques, déroutants par leur pragmatisme, entre elle et la graveuse de la pierre funéraire de sa grand-mère. L'artiste poursuit, subvertissant encore davantage cette expérience d'empathie déjà problématique en faisant des blagues, en comparant la photo d'un oiseau mort à la représentation de l'oiseau sur la pierre funéraire et en faisant allusion à l'horaire télévisuel des épisodes de *M*A*S*H*, de *Touched by an Angel* et de *Walker, Texas Ranger*. Ce faisant, elle atténue avec humour la douleur qui infuse le quotidien. Et pourtant, l'humour ne masque pas le traumatisme qu'elle exprime. Martin allie mots et photos pour rendre compte du drame de la perte et de ses répercussions d'une manière qui serait impossible au moyen des mots ou de la photo, pris isolément³.

Contrairement à Levinas, d'autres penseurs admettent la possibilité de l'empathie en art, la définissant comme la capacité à simuler « l'état d'esprit intérieur d'une autre personne⁴ ».

1 — Il n'y a rien après vendredi [trad. libre]

2 — Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2011, p. 21.

3 — L'utilisation que fait Martin de l'appropriation et de la combinaison image-texte est teintée d'une espèce d'ironie romantique. Jan Verwoert, « Impulse Concept Concept Impulse: Conceptual Art and Its Provocative Potential for the Realisation of the Romantic Idea », dans Jörg Heiser, Susan Hiller, Collier Schorr et Jan Verwoert, *Romantischer Konzeptualismus / Romantic Conceptualism*, Bielefeld, Kerber Verlag, 2007, p. 169.

4 — Tammy Amiel-Houser et Adia Mendelson-Maoz, « Against Empathy: Levinas and Ethical Criticism in the 21st Century », *Journal of Literary Theory*, vol. 8, n° 1 (juin 2014), p. 201. [Trad. libre]

Julia Martin

← *There is Nothing After Friday*;
After Friday, détails du projet | details
from the project *After Friday*, 2015.

Photos : permission de l'artiste |
courtesy of the artist

En termes simples, l'art rend visible ce qui est incommunicable. Voilà le premier pas vers l'identification de l'objet de l'empathie.

Mais alors, que fait-on de l'irreprésentabilité constatée par Jacques Rancière dans un art qui cherche à montrer la souffrance⁵? En termes simples, l'art rend visible ce qui est incommunicable. Voilà le premier pas vers l'identification de l'objet de l'empathie.

Martin suggère des rapprochements avec d'autres rapports bien connus entre la photographie et la mort. Notamment, se font entendre des échos de la quête de Roland Barthes, qui s'était lancé à la recherche de clichés qui lui rappelleraient sa mère récemment décédée, quête qui a permis de définir la théorie de la photographie de manière incontestablement touchante⁶. À l'avenant, Martin a recours à des images de sa grand-mère qui ne sont identifiables qu'en fragments. Très près de la rencontre distante et onirique⁷ de Barthes avec sa mère, la nature fragmentée et empreinte de rêve de l'œuvre de Martin témoigne de la complexité de la perte et du manque. L'artiste nous enveloppe et nous garde à flot tout au long de l'expérience à laquelle elle nous convie avec une série de blagues bien placées. La mort qu'elle dépeint prend ainsi la forme d'une collection de photos mélancoliques dans lesquelles elle cherche le sens de relations actuelles et passées.

L'art et la mort ne sont pas liés par la seule contemplation. Martin s'intéresse également à l'investissement, au sens psychanalytique du terme. Prenons, par exemple, *You Are Talking to Yourself* (2014), série d'images photographiques retouchées que l'artiste disperse dans une galerie de façon à ne pas surcharger l'espace. Ici, un punctum personnel – ou, dans la lignée performativiste, une narration construite à la première personne⁸ – perce le dispositif post-moderne éculé de la superposition textuelle et visuelle. En réalité, Martin subvertit une économie du même qui fait le commerce de l'exploitation émotionnelle. Dans cette série, on peut lire, sur une carte des constellations: « Tu es un trou noir un vide rempli d'étoiles mortes tu es un boutentrain ». On voit aussi l'image d'une femme qui tombe de la fenêtre d'un immeuble, image dotée de l'imprécision floutée de *Suicide* (1964), sérigraphie d'Andy Warhol inspirée des tabloïdes. La photo porte, en superposition, les mots suivants: « You're not worried you keep telling yourself you've lived through worse you've lived through worse you're not »⁹. L'énoncé s'interrompt là, abruptement, laissant le lecteur imaginer le sort de la femme. L'artiste, dans cette pièce, évoque à nouveau l'empathie en art, cette fois en faisant interagir humour et investissement. Freud explique, dans *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, que l'effet comique dépend de l'équilibre empathique entre la dépense d'investissement d'une personne et celle d'une autre¹⁰. En se servant de l'humour pour susciter l'investissement, Martin, empathique, lance une bouée au spectateur: dans *You Are Talking to Yourself*, « you », c'est ce dernier qui se parle tout seul.

Pour paraphraser Levinas, éprouver de l'empathie pour un étranger paraît certes hors d'atteinte¹¹. Mais Martin déchire la façade de la « nudité de l'existence », concept de solitude

de Levinas, en mettant en place un dispositif humoristique. *Normal Wear and Tear* (2017) est une série de diptyques juxtaposant des gros plans de parties du corps de l'artiste et des images de constructions ou de lieux pour créer des assemblages lugubres et pourtant facétieux. L'un d'entre eux, *You Look How I Feel*, se compose de photos en apparence divergentes. La première fait voir une portion d'un visage dans un miroir; la deuxième, le fini gaufré couleur perle d'un matelas sale mis aux ordures. Chaque élément témoigne d'un repli secret rappelant les propos de Levinas sur la solitude, cette condition monadique – sans possibilité de communiquer avec l'extérieur – qui est la condition de l'existence. Le contenu est incommunicable¹². Mais Martin surmonte cet écueil. Elle communique avec le destinataire de son art au moyen d'un texte d'accompagnement, partie de l'œuvre qui ne consiste pas en une simple description, mais plutôt en une déclaration personnelle visant à interagir avec la matière visuelle et l'empathie suscitée. Dans cette déclaration, l'artiste s'exprime ainsi: « In the literature guiding pet owners through the process of putting down an ailing animal, there is a list of questions to consider. / One must observe their physical state: *is the animal tearing at itself? Is it missing hair? Does it hide itself away out of reach?* »¹³

Le deuxième élément de la déclaration renvoie à une photo intitulée *Prayer Spaces*, dans laquelle une zone dégarnie du cuir chevelu est

5 – Jacques Rancière, « S'il y a de l'irreprésentable », dans *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003, p. 125-153.

6 – Roland Barthes, *La chambre claire: Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard (Cahiers du cinéma) et Seuil, 1980, p. 99-100.

7 – Ibid., p. 99-100 et 104.

8 – Raoul Eshelman, « Performatism, or the End of Postmodernism (*American Beauty*) », dans David Rudrum et Nicholas Stavris (dir.), *Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, New York, Bloomsbury Academic, 2015, p. 118.

9 – Tu ne t'inquiètes pas tu te dis tout le temps que tu as traversé bien pire tu as traversé bien pire tu n'es pas. [Trad. libre]

10 – Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, traduit de l'allemand par Denis Messier, Paris, Gallimard, 1988, p. 345.

11 – Tammy Amiel-Houser et Adia Mendelson-Maoz, loc. cit., p. 207.

12 – Emmanuel Levinas, op. cit., p. 21.

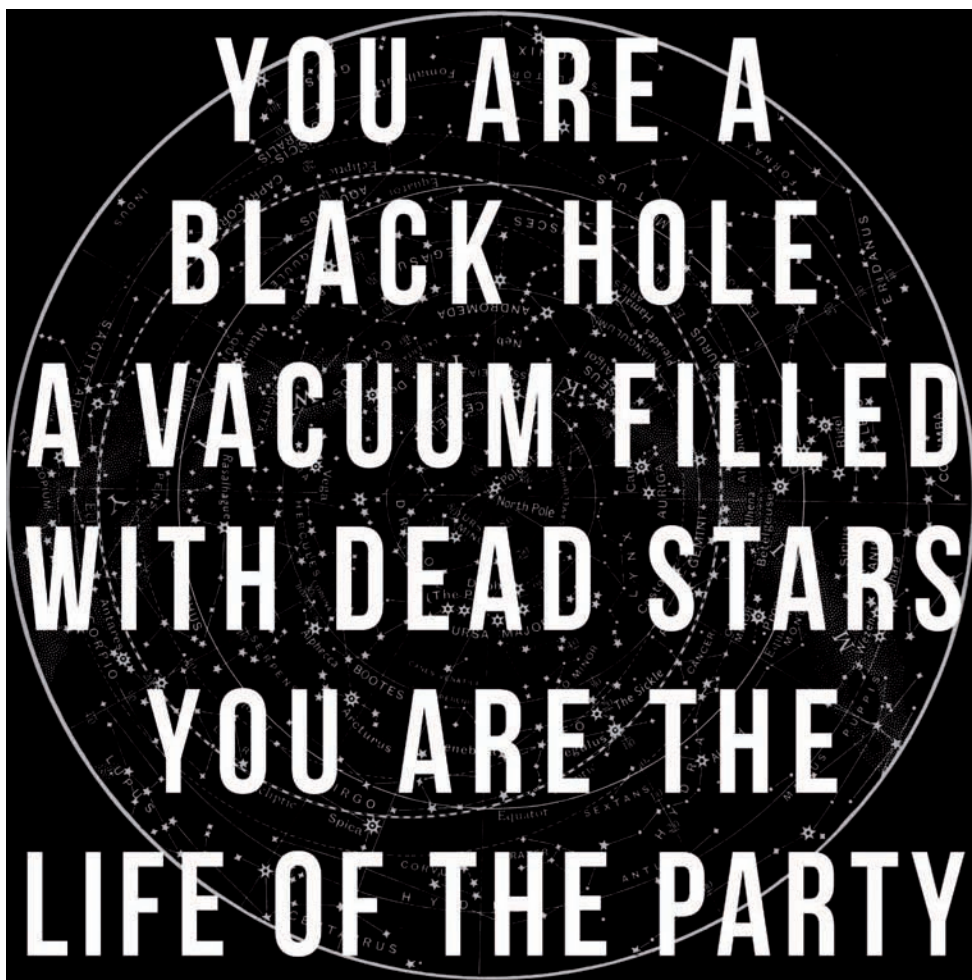
13 – Dans la documentation destinée à guider les propriétaires d'animaux domestiques dans le processus d'euthanasie d'un animal malade, il y a une liste de questions à se poser. / On doit observer son état physique: *L'animal se fait-il du mal? Perd-il son poil? S'isole-t-il, hors d'atteinte?* [Trad. libre]



Julia Martin

Oh it's worse, détail
du projet | detail from the project *You
Are Talking To Yourself*, 2014.

Photo : permission de l'artiste |
courtesy of the artist



Julia Martin

Black Hole, détail

du projet | detail from the project *You Are Talking To Yourself*, 2014.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

mise en parallèle avec une fenêtre d'église vue de l'intérieur. Les mots s'enchaînent, imposant à l'énoncé impersonnel de la brochure «trouvée» une lecture personnelle, pendant textuel des juxtapositions picturales : «I read the last questions over and over / *Does it still like to play?* / *Does it seem happy?* / Sometimes I observe myself in a mirror, in photographs and ask / *Does it still like to play?* *Does it seem happy?*»¹⁴ La convergence entre l'animal et le soi est poignante. Et la blague, puissante.

Un filon d'humour morbide similaire traverse *OVERSHARE* (2017), exposition récente de l'artiste. Martin y présente une série de 698 petites photos Polaroid. Par leur nature éphémère, elles proposent une équivalence tangible à l'expérience par procuration du visiteur, qui découvre des paysages, des portraits, des gros plans de mouchoirs tachés de sang, des chats, des animaux morts, des amis surpris en train de rire, des ustensiles crouvés. Martin semble rechercher un état de contentement à travers la nudité de l'existence, état d'équilibre existentiel déconnecté des autres. Elle ne crée plus de liens significatifs entre les images; elle les laisse être, tout simplement¹⁵. Dans leur multiplicité, les photos évoquent une esthétique post-postmoderne de l'ironie ou de la «mort plate¹⁶». La stratégie performativiste derrière cette multitude d'images présentées en

apparence sans intervention laisse filtrer une nouvelle sincérité qui, plutôt que de mettre le visiteur dans le coup d'une quelconque blague, l'invite à pénétrer dans l'œuvre au niveau du ressenti, ce qui pourrait être interprété comme un piège d'empathie coercitive : « Nous sommes contraints de nous identifier à des personnes, à des gestes ou à des situations d'une façon qui n'est plausible que dans les limites de l'entièreté de l'œuvre. C'est ainsi que le performativisme obtient le beurre et l'argent du beurre, post-métaphysiquement parlant¹⁷. »

Dès qu'il admet la sincérité de Martin, le visiteur est récompensé. Par l'humour, la tension se relâche, ce qui encourage le visiteur à demeurer dans l'univers esthétique de l'artiste. Parfois, on lui promet, à défaut de beurre, du gâteau fictif, comme dans *Days Ending in Why* : «I have questions / Questions like / *Why me?* / *Why now?* / and / *Where is my cake?*»¹⁸

Au-delà de l'angoisse existentielle, enfouie dans l'univers de Martin, se trouve une plaisanterie bien tournée. En piégeant la mort avec l'humour pour solliciter l'empathie du visiteur, Martin permet à celui-ci d'avoir le beurre et l'argent du beurre, seul avec lui-même, mais avec l'artiste en tête.

Traduit de l'anglais par **Isabelle Lamarre**

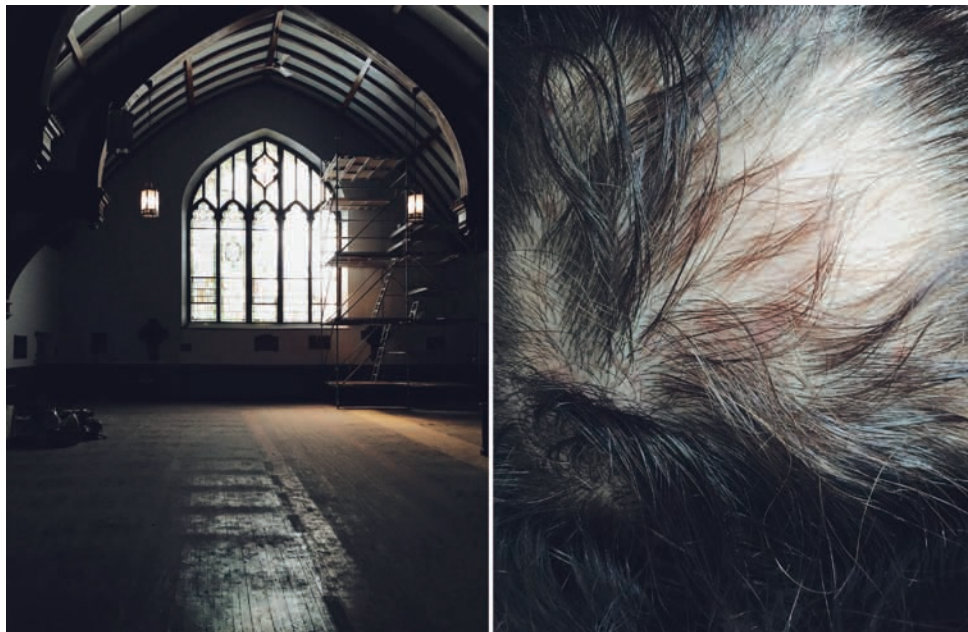
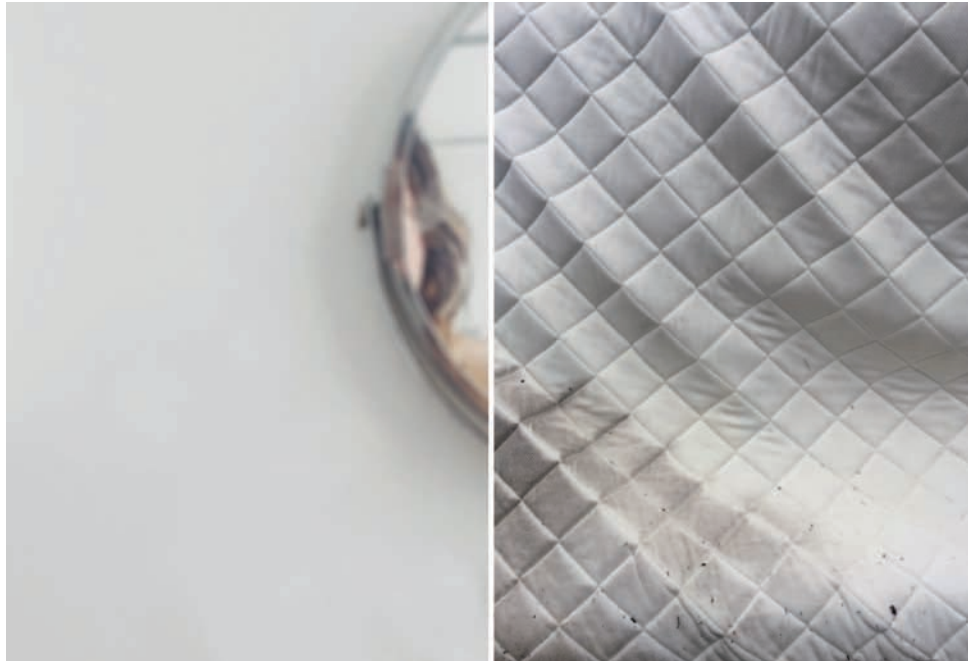
¹⁴ — Je lis et relis les dernières questions / *Aime-t-il encore jouer? Parait-il heureux? / Parfois je m'étudie dans un miroir, dans des photos, et me demande / Aime-t-elle encore jouer? Parait-elle heureuse?* [Trad. libre]

¹⁵ — *Ibid.*, p. 51.

¹⁶ — Expression attribuée à Roland Barthes. Raoul Eshelman, «Notes on Performatist Photography: Experiencing Beauty and Transcendence after Postmodernism», dans Robin van den Akker, Alison Gibbons et Timotheus Vermeulen (dir.), *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*, Londres, Rowman and Littlefield International, 2017, p. 183-200.

¹⁷ — Raoul Eshelman, op. cit., p. 118. [Trad. libre]

¹⁸ — J'ai des questions / Des questions comme / *Pourquoi moi? / Pourquoi maintenant? / et / Où est mon gâteau?* [Trad. libre]



Julia Martin

You Look How I Feel; Prayer Spaces,
détails du projet | details from the
projet *Normal Wear and Tear*, 2017.

Photos : permission de l'artiste |
courtesy of the artist

Flat Death Jest: Julia Martin's Performatist Aesthetics of Empathy

Jakub Zdebik

After Friday (2014–18) is devastating in its simplicity. Ottawa-based artist Julia Martin's grandmother, a caregiver with whom she shares a bond like no other, dies. "There is nothing after Friday," reads the text below the first image, a pastel-hued photograph of an elderly woman reclining in bed. The composition echoes the perspective of Carracci's *Corpse of Christ* (1583–85): the figure, observed from the foot of the bed, has her head to the side and is stricken with obvious suffering. In the second, blurry photograph, the pastel hues dissolve the body on the bed. This work is touching; it triggers an empathetic response in the viewer. We wonder if Martin has managed to turn Emmanuel Levinas's stance on empathy in art on its head in just two photographs. Levinas took the view that one could not have an empathetic response to art, as empathy is a state of being in solitude that makes one's proximity to suffering incommunicable.¹

And then, suddenly, Martin pulls us back from this contemplation by inserting a jarringly matter-of-fact email exchange between herself and the headstone engraver about the aesthetic qualities of her grandmother's monument. Further subverting this problematic understanding of empathy through the use of jokes, she compares a photograph of a dead bird to the bird silhouette on the headstone and makes references to a television schedule for episodes of *M*A*S*H*, *Touched by an Angel*, and *Walker, Texas Ranger*. Throughout, she tempers the quotidian strain with humour. And yet, humour does not mask the trauma that she expresses. She uses both text and photography to convey the trauma of loss and its aftermath in a way that would be irrepresentable through either text or photography alone.²

In contrast to Levinas's view, other thinkers have engaged with empathy in art, defining it by its capacity to simulate "another person's inner state of mind."³ But then, what do we make of the irrepresentability that Jacques Rancière found at the heart of an art that strives to showcase suffering?⁴ Simply put, art makes visible that which is incommunicable; it is the first step in identifying that toward which to be empathetic.

Martin solicits comparisons to other well-known explorations of the relationship between photography and death. Echoes of Roland Barthes's search for the likeness of his recently deceased mother are perceptible, as that search has defined photography theory

in uncontestedly touching ways.⁵ Similarly, Martin calls up images of her grandmother that are recognizable only in fragments. Much like Barthes's distant and oneiric⁶ encounter with his mother, the dream-like, fragmentary nature of Martin's work attests to the complexity of loss and yearning; Martin envelops viewers and yet buoys them through their journey with her series of well-paced jokes. The death that she portrays offers a trove of melancholy pictures in which she searches for meaning in past and present relationships.

Art and death are not bound merely by contemplation. Martin is also interested in cathexis. Take, for example, *You are Talking to Yourself* (2014), a series of altered photographic images displayed sparsely in a gallery setting so as to not overwhelm the space. Here, a personal punctum—or constructed first-person narrative in the performatist vein⁷—punctures a well-worn postmodern device of textual and visual superposition. In fact, Martin subverts a meme economy that traffics in emotional exploitation. In this series, we can observe a chart of constellations overlain with the caption: "You are a black hole a vacuum filled with dead stars you are the life of the party." Or there is an image of a woman falling out of an apartment building window, with the unfocused fuzziness of a Warhol tabloid silkscreen (*Suicide*, 1964), captioned with the text, "You're not worried you keep telling yourself you've lived through worse you've lived through worse you're not"—cutting off suddenly as we imagine the fate of the woman. Here, Martin

1 — Emmanuel Levinas, *Time and the Other and Additional Essays*, trans. Richard A. Cohen (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1997), 42.

2 — Martin's use of appropriation and the combination of image and text is tinged with a kind of romantic irony. Jan Verwoert, "Impulse Concept Concept Impulse: Conceptual Art and its Provocative Potential for the Realisation of the Romantic Idea," in Jorg Heiser, Susan Hiller, Collier Schorr, and Jan Verwoert, *Romantischer Konzeptualismus/Romantic Conceptualism* (Bielefeld: Kerber Verlag, 2007), 169.

3 — Tammy Amiel-Houser and Adia Mendelson-Maoz, "Against Empathy: Levinas and Ethical Criticism in the 21st Century," *Journal of Literary Theory* 8, no. 1 (2014): 201.

4 — Jacques Rancière, "S'il y a de l'irreprésentable," in *Le destin des images* (Paris: La fabrique, 2003), 125–53.

5 — Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1982), 63.

6 — *Ibid.*, 63, 66.

7 — Raoul Eshelman, "Performatism, or the End of Postmodernism (American Beauty)," in *Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, ed. David Rudrum and Nicholas Stavris (New York: Bloomsbury Academic, 2015), 118.



Julia Martin

OVERSHARE, détail de l'installation
| installation detail, PDA Projects,
Ottawa, 2017.

Photo : permission de l'artiste |
courtesy of the artist

JOKE INDICATING FUNCTIONAL COPING MECHANISM



Julia Martin

*A Functional Coping Mechanism I ;
A Functional Coping Mechanism II,*
détails du projet | details from the
project *After Friday*, 2015.

Photo : permission de l'artiste |
courtesy of the artist.

Art makes visible
that which is
incommunicable;
it is the first step
in identifying that
toward which
to be empathetic.

again evokes empathy in art, this time through the interplay between humour and cathexis. Freud explains in *Jokes and Their Relation to the Unconscious* that comic effect is dependent on the calibration of empathy between one person's cathetic response and someone else's.⁸ Martin's provocation of cathexis through humour inevitably results in the empathetic lifeline that she throws to the viewer: we are the "you" in *You are Talking to Yourself*.

To paraphrase Levinas, empathy for the stranger seems to be beyond reach.⁹ Yet Martin cracks the façade of the "bare being," Levinas's concept of solitude, with the device of a joke. *Normal Wear and Tear* (2017) is a series of diptychs juxtaposing photographs of details of the artist's body with architectural or spatial imagery to create bleak yet facetious assemblages. One such diptych, *You Look How I Feel*, is made up of seemingly incongruous photographs. The first shows a fragment of a face in a mirror and the other depicts the pearl-coloured waffling of a dirty discarded mattress. Each element is a testament to an introverted enfolding reminiscent of Levinas's pronouncement on the state of solitude, that a monadic existence—with no possibility of communicating with an outside—is the condition of being. Content is incommunicable.¹⁰ But Martin overcomes this; she communicates with her viewer with the help of an accompanying text, a part of the work that is not a mere formal description but rather a personal pronouncement meant to interact with the visual material and the viewer's empathy. In this "artist's statement," she writes: "In the literature guiding pet owners through the process of putting down an ailing animal, there is a list of questions to consider. / One must observe their physical state: *is the animal tearing at itself? Is it missing hair? Does it hide itself away out of reach?*"

This last part is a reference to the work *Prayer Spaces*, in which a void of a bare scalp is compared to a church window seen from the inside of the building. The text continues, shoe-horning the personal into the impersonal statement of the "found" brochure, a textual equivalent to the pictorial juxtapositions of her photographic diptychs: "I read the last questions over and over / *Does it still like to play? / Does it seem happy? / Sometimes I observe myself in a mirror, in photographs and ask / Does it still like to play? Does it seem happy?*" The comparison between the "it" of the pet and the "it" of the self is poignant. And the joke is potent.

A similar vein of morbid humour can be seen in a recent exhibition, *OVERSHARE* (2017). Martin presents a series of 698 tiny polaroid

photographs. Their ephemeral nature provides a physical equivalency to the viewer's proxy experience of landscapes, portraits, close-ups of blood-stained tissues, cats, dead animals, laughing friends, crusted silverware. Martin seems to reach for the state of contentment with bare being—an existential stasis unresponsive to others—no longer creating meaningful connections among images, but simply letting them be.¹¹ The multiplicity of the photographs exemplifies a post-postmodern aesthetic of irony or "flat death."¹² The performatist strategy of a seemingly unedited multiplicity of images suggests a new sincerity that, instead of letting the viewer in on the joke, allows the viewer into the work at the level of feeling, which could be seen as a coercive empathy trap: "We are made to identify with some person, act or situation in a way that is plausible only within the confines of the work as a whole. In this way performatism gets to have its postmetaphysical cake and eat it too."¹³

And once we have connected to Martin's sincerity, we are offered a treat, a relief of tension in the guise of humour, to encourage us to stay in her aesthetic universe. Sometimes, there is the promise of fictional cake, as in *Days Ending in Why*: "I have questions / Questions like / *Why me? / Why now? / and / Where is my cake?*"

Enfolded into Martin's universe, through existential angst, is a well-calibrated joke. By framing death with humour to elicit the viewer's empathy, Martin offers us an opportunity to have our cake and eat it too, albeit alone, by ourselves, but with her in mind. ●

8 — Sigmund Freud, *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, trans. James Strachey, ed. Angela Richards (New York: Penguin Books, 1986), 255.

9 — Amiel-Houser and Mendelson-Maoz, "Against Empathy," 207.

10 — Levinas, *Time and the Other*, 42.

11 — *Ibid.*, 67.

12 — Expression attributed to Roland Barthes. Raoul Eshelman, "Notes on Performatist Photography: Experiencing Beauty and Transcendence after Postmodernism," in *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*, ed. Robin van den Akker, Alison Gibbons, and Timotheus Vermeulen (London: Rowman & Littlefield International, 2017), 183–200.

13 — Eshelman, "Performatism," 118.