

## Peeling Objects for Queer Play Jeux queers

Genevieve Flavelle

Numéro 91, automne 2017

LGBT+

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/86088ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)

1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Flavelle, G. (2017). Peeling Objects for Queer Play / Jeux queers. *esse arts + opinions*, (91), 50–57.

# Peeling Objects

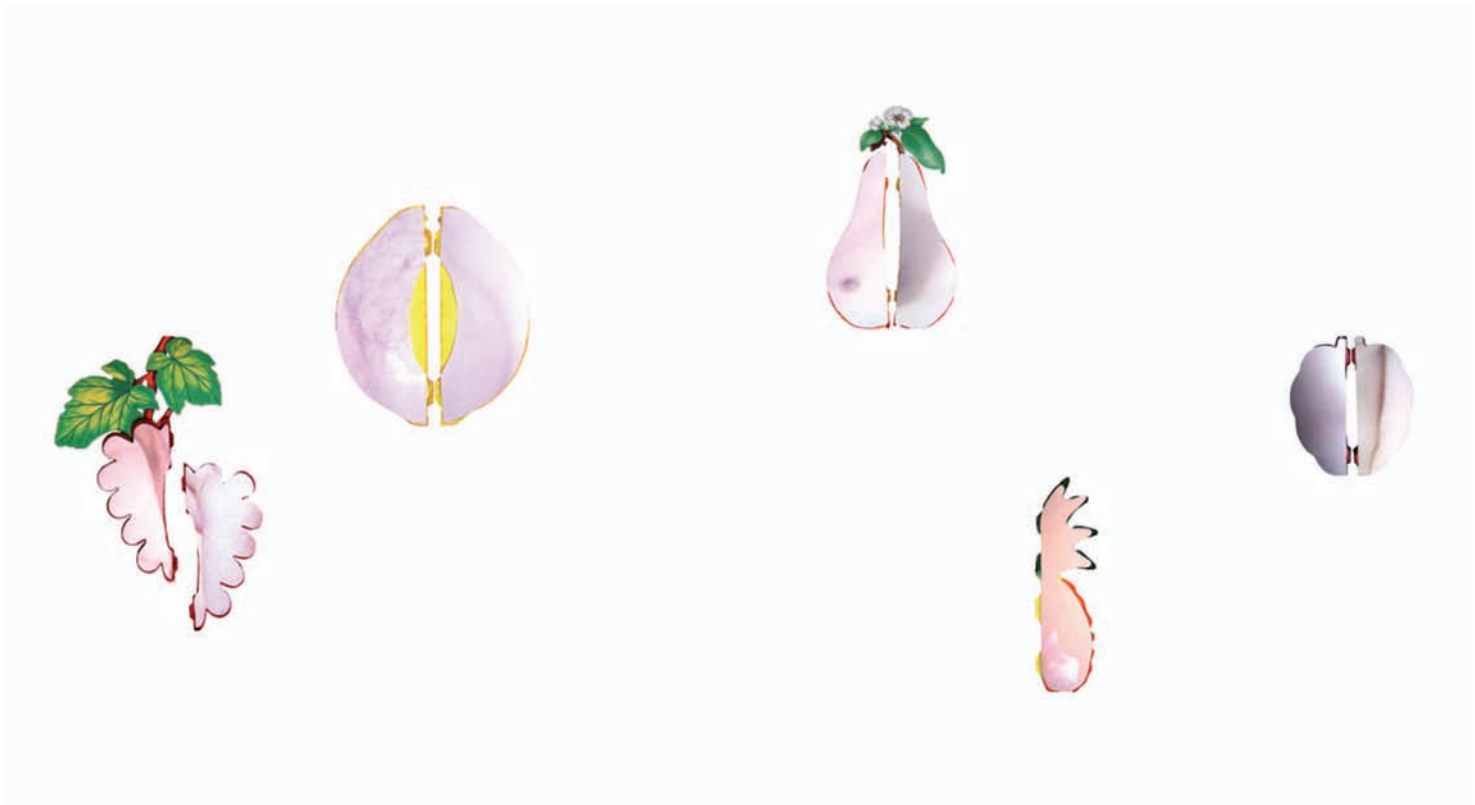
**Brandon Brookbank  
& Kyle Alden Martens**

*Peel*, 2015.

Photo : permission des artistes  
| courtesy of the artists

---

## for



# Queer Play

**Genevieve Flavelle**

What allows for an object to be recognized as a person? What needs to cohere for a form to be classified as human? How much can be abstracted, alluded to, or conspicuously absent? What happens to the ways in which the body signifies when it is anonymous, partial, or abstracted? In this essay, I look at two collaborative sculpture installations that expand the boundaries of what reads as human by unsettling gender and creating forms playfully poised between the known and unknown. By cropping, segmenting, and playing with the scale of human bodies, the creators of these two collaborative artworks seek out the points at which sexuality loses recognizable form and gender can be expanded into new configurations.

**When a body fails to cohere as human, especially if gender is unsettled or unreadable, that body is often met with immediate violence.**

Gender is a core way in which we understand and classify each other as humans. Society is broadly structured to regulate the gender binary of male/female, and gender expression that challenges this binary is often viewed as inconceivable, abnormal, and potentially dangerous. As art historian David Getsy writes in *Abstract Bodies: Sixties Sculpture in the Expanded Field of Gender*, “In order for many to see a body (or an image of a body) as human, its relation to gender needs to be settled.”<sup>1</sup> When a body fails to cohere as human, especially if gender is unsettled or unreadable, that body is often met with immediate violence. This violence, in many cases directed against queer, trans, and intersex people, has led assertions of humanity and normalcy to be the core focus of many LGBTI+ civil- and human-rights campaigns. This political strategy necessitates that difference be made visible, countable, and open to surveillance, as the foundation of arguing for sympathy and compassion. Although I acknowledge the purpose of these humanizing strategies, it is important to consider the ways in which creating strangeness can be productive. Rather than positioning the non-normative as knowable through representation and, as such, readily available for inclusion, I want to consider how gender and sexuality can be figured beyond categorization and how our valuation of personhood can expand beyond constricting binaries of male/female, gay/straight, and cis/trans.

Kyle Alden Martens and Brandon Brookbank are young artists who frequently collaborate by merging Martens’s performative, sculptural, and media-based practice with Brookbank’s photography practice. In 2015, the duo created the installation *Peel* at The Fruit Stand, their Halifax home and gallery. Focusing on creating bodies in-between legible identities, they inserted images of human skin into obviously non-human objects—oversized decorative paper fruits. The paper fruits open to reveal compositions of close-cropped photographs of human skin, disrupting the recognizable sexual and gendered characteristics of human bodies and unfolding something strange. Martens and Brookbank open one kind of body to reveal another—yet what is actually disclosed? A fruit is often peeled before consumption. To peel back or strip down implies making something bare, making it vulnerable in its denuding. In *Peel*, the white flesh within the fruits is bare but only partially legible. Veins pressing against epidermis, creases between limbs, and a lone nipple signify that the fruits’ inner flesh is human. Human and non-human merge as the cores of the folding fruits become new hybrid orifices. Installed at various heights and angles of opening or closing, the paper fruits evade their original designation as decorative

1 — David Getsy, *Abstract Bodies: Sixties Sculpture in the Expanded Field of Gender* (New Haven and London: Yale University Press, 2015), xiv.

## The visual play of human “fruits” merging with actual fruits is integral to understanding what the artists are attempting to do. By creating a hybrid form in between language and representation, they disrupt the nebulous regulated relationships among genders, sexualities, behaviours, and socio-cultural roles.

objects to become the fallen progeny of strange trees or invasive species as they mysteriously multiply forth across the white gallery.

The play on language in the work is obvious; “fruit” is an outdated, almost quaint, slur for men who love men. Martens and Brookbank slip the human back into a term intended to strip queer bodies of their humanity. The photographed forms are in fact the artists’ own bodies, and the work references their experiences of being queer men. Yet their identities are removed through the paring down of the photographs of their skin into the segments of fruits. The fruits are not recognizably queer, or even gendered, as the work lacks go-to body-based signifiers such as genitals, or relational signifiers such as couplings or the gaze. An obvious phallus, the banana reveals only an unidentifiable expanse of translucent skin. The queerness that the work evokes is a visual queerness, a making-strange, a visual play that unsettles the normative.

Ulrike Müller, an established queer artist working with abstraction, argues that the ways in which “sexuality” is socially understood and conventionally represented constrain expression and limit readings of artworks made by queer artists. She has stated that she wants to resist obvious sexual readings of her work, desiring “something so much more than this—a better sexiness—but also to think harder, feel deeper, and see differently.”<sup>2</sup> Müller alludes to how extremities become fused with specific meaning, making it difficult to see differently. By fragmenting images of their bodies beyond recognition, and purposefully avoiding gendered or sexual signifiers, Martens and Brookbank evade what viewers might traditionally expect to see of gay men. Yet the conceptual play of the work hinges on sexual identity and its pejorative policing. The visual play of human “fruits” merging with actual fruits is integral to understanding what the artists are attempting to do. By creating a hybrid form in between language and representation, they disrupt the nebulous regulated relationships among genders, sexualities, behaviours, and socio-cultural roles. The work is an attempt not to move beyond bodies or identities entirely, but to expand viewers’ capacities for seeing gender and identities differently. This project of seeing bodies—specifically, sexualized ones—otherwise feels in line with Müller’s search for a “better sexiness” as an expression of desire beyond codified and consumable representation. The piecing apart of human forms and their fused meanings moves the viewer away from immediate recognition and the politics of visibility to embrace a visual queerness open to mutable interpretations of desire and personhood.

The reference to personhood in *Peel* is produced through direct representation of human skin and is thus still directly tied to the human body. Returning to my original question of what makes an object read as human, I want to turn to another collaborative installation work that references the human from a different angle. In 2013, as Melanie Thibodeau and Juli Majer were installing their thesis works side by side at Emily Carr University of Art and Design, they realized that their work was visually similar. Rather than clearly delineating their respective artworks, the artists decided to combine them into the promiscuous installation *Soft Stay/Safe Play*. What makes the combined works compatible is not only the colour palettes of Thibodeau’s soft sculptures and Majer’s ceramic objects but their visual queerness. Similar to Martens and Brookbank’s work, Thibodeau and Majer’s installation references sexuality’s visual reliance on bodies and couplings. The work includes parts of the human body, including genitals—yet in their over- and undersized

sculptural forms they are made strange. A deep-green fun-fur vulva opens to expose a yellow vinyl orifice, a dome progresses into a long silver-nail-tipped finger, soft limbs are twisted and bound with rope around a large fun-fur-caped phallus. Propped, leaning, reclining, balancing, bound, suspended, and stacked together, forms that are human-like and non-human—such as blobs, balls, arches, and lines—create curious relational entanglements. The forms flicker between the abstract and the human; puddles expand into cum as fun fur is transformed into sensitive skin. Thibodeau and Majer wrote to me in an email that they arrange their works like “a little pool of feelings and shapes” and then “go off swimming” as the objects remain to flit between the recognizable and the abstracted.

The forms are similar in size and colour to children’s toys and suggest a whimsical playfulness, reflecting a tongue-in-cheek engagement with gender and sex play. The work softens the threat of difference through its light-hearted appearance while still referencing sex practices such as rope binding and bondage. By creating three-dimensional sculptural forms and installing them in such a way that a viewer can be among them, the artists also directly implicate viewers’ bodies. Stacked and bound together as they are, the forms suggest mobility; if a viewer so chooses or were invited by the artists, the installation could be played *with* and rearranged in infinite iterations. In this way the candy-coloured forms become building blocks for liberatory queer play.

While it is possible in both *Peel* and *Soft Stay/Safe Play* to select recognizable signifiers such as nipples and forms such as phalluses, the works are not so focused. Rather, they strip, or *peel*, the cultural context from human bodies, thereby challenging the meanings that we attribute to body parts, especially those deemed sexual or gendered. The works move beyond the human, yet do not fully leave it behind—instead, they break the boundaries of bodies apart onto hybrid mobile forms. The artists challenge the normative coherence of personhood through the creation of objects that experiment with perception by combining human signifiers with non-human and abstract forms. By embracing strangeness and developing strategies of open-ended visual queerness, the artworks embody gender and sexuality beyond binaries. ●

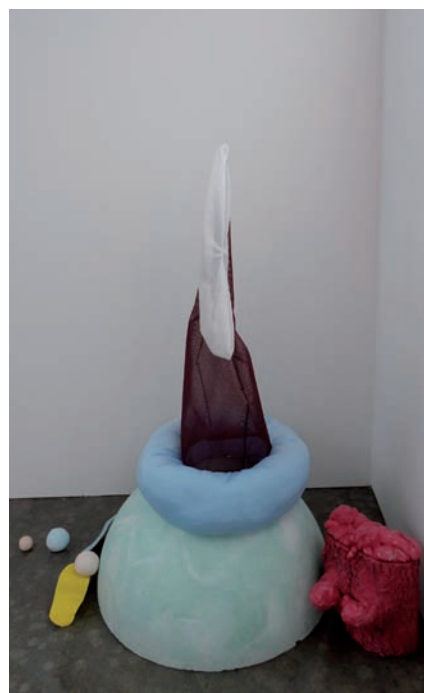
<sup>2</sup> — Ulrike Müller in conversation with Harmony Hammond, “Editors and Fugitives,” in *Pink Labor on Golden Streets: Queer Art Practices*, ed. Christiane Erharter et al. (Berlin: Sternberg Press, 2015), 152.



---

**Juli Majer & Melanie Thibodeau**  
*Soft Stay/Safe Play*, vue d'installation |  
installation view, Emily Carr University  
of Art & Design, Vancouver, 2014.  
Photo : Alexis Grey Hildreth





---

**Juli Majer & Melanie Thibodeau**  
*Soft Stay/Safe Play, détails | details,*  
2014.

Photos : Alexis Grey Hildreth

# Jeux queers

Genevieve Flavelle

**Un corps dont on ne peut cohérer les éléments pour y voir un être humain, notamment si son genre est ambivalent ou indéchiffrable, est fréquemment l'objet d'une violence immédiate.**

Qu'est-ce qui nous permet de reconnaître une personne dans un objet quelconque? Quels éléments doivent cohérer pour catégoriser une forme comme étant humaine? Jusqu'où peut-on aller dans l'abstraction, l'allusion ou l'absence flagrante? Qu'arrive-t-il aux sens exprimés par le corps lorsqu'il est montré de manière anonyme, partielle ou abstraite? Je propose ici une analyse de deux installations sculpturales collaboratives qui mettent en scène des formes en équilibre ludique entre le connu et l'inconnu, brouillant la notion de genre et élargissant les limites de ce qui définit l'humain. Les artistes ont recadré, segmenté et manipulé l'échelle de corps humains en cherchant à faire ressortir ces points où la sexualité devient méconnaissable et où il est possible d'imaginer le genre sous de nouvelles configurations.

Le genre est l'une des principales caractéristiques par lesquelles nous nous appréhendons et catégorisons les uns les autres en tant qu'êtres humains. La société est largement structurée en fonction de la binarité homme/femme; les expressions de genre qui remettent cette dualité en question sont souvent jugées inconcevables, anormales et potentiellement dangereuses. Comme l'observe l'historien de l'art David Getsy dans *Abstract Bodies: Sixties Sculpture in the Expanded Field of Gender*, « pour déterminer si un corps (ou une image d'un corps) est celui d'un être humain, la plupart des gens doivent d'abord en déterminer le genre<sup>1</sup> ». Un corps dont on ne peut cohérer les éléments pour y voir un être humain, notamment si son genre est ambivalent ou indéchiffrable, est fréquemment l'objet d'une violence immédiate. Souvent dirigée contre des personnes queers, trans ou intersexes, cette violence a provoqué une réflexion sur les notions d'humanité et de normalité; les mouvements LGBTI+ et de défense des droits civils et de la personne en ont fait leur principal cheval de bataille. Pareille stratégie politique préconise une valorisation de la différence dans ses manifestations visibles, dénombrables et pouvant faire l'objet d'une surveillance; elle prend appui sur un argumentaire qui fait appel à l'empathie et à la compassion. Bien que je comprenne la raison d'être de ces approches humanistes, il me semble tout aussi important d'envisager ce que le travail de création sur l'étrangeté peut apporter. Plutôt que de positionner le non-normatif comme un objet connaissable par la représentation, et donc susceptible d'inclusion, je propose de penser le genre et la sexualité au-delà des catégorisations et de voir s'il n'est pas possible de fonder une appréciation de la qualité de personne sur autre chose que des catégories binaires restrictives comme homme/femme, homosexuel/hétérosexuel ou cis/trans.

Les deux jeunes artistes Kyle Alden Martens et Brandon Brookbank collaborent fréquemment à la création d'œuvres qui allient la

pratique artistique du premier en performance, en sculpture et en arts médiatiques, à celle du deuxième en photographie. En 2015, le duo présentait l'installation *Peel* à Halifax dans un lieu baptisé The Fruit Stand, qui leur sert à la fois de galerie et de domicile. Voulant créer des corps situés entre des identités déchiffrables, Martens et Brookbank ont inséré des images d'épiderme humain dans des objets manifestement non humains – en l'occurrence, des fruits décoratifs en papier surdimensionnés. La chair des fruits entrouverts donne à voir des assemblages de photos d'épiderme prises à fleur de peau. Les caractéristiques sexuelles et genrées des corps sont brouillées et l'ensemble produit un effet d'étrangeté. Un corps s'ouvre et révèle un autre type de corps – mais que divulgue-t-il, plus exactement? Certains fruits doivent être pelés avant d'être consommés. L'acte de peler ou de dépouiller quelque chose implique une mise à nu qui rend vulnérable. Dans *Peel*, la peau blanche insérée dans les fruits est nue, mais elle n'est que partiellement déchiffrable. Les veines gonflées sous l'épiderme, les plis à la jonction des membres, un mamelon solitaire, tout cela indique qu'il s'agit bien de chair humaine. L'humain et le non-humain convergent tandis que les cœurs des fruits deviennent de nouveaux orifices hybrides. Répartis dans la pièce à différentes hauteurs, les fruits en papier plus ou moins ouverts échappent à leur fonction décorative. Ils ressemblent à des fruits produits par un arbre étrange ou par une espèce envahissante qui se serait multipliée de mystérieuse façon dans l'espace blanc de la galerie.

L'installation fait ici allusion à un jeu de mots évident pour des locuteurs anglophones : en anglais, le mot *fruit* est une insulte démodée,

<sup>1</sup> — David Getsy, *Abstract Bodies: Sixties Sculpture in the Expanded Field of Gender*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2015, p. xiv. [Trad. libre]



presque vieillotte, utilisée pour désigner les hommes qui aiment les hommes. Martens et Brookbank réinjectent de l'humain dans un terme destiné à priver les corps queers de leur humanité. Les formes photographiées sont celles de leurs propres corps et l'œuvre évoque leur expérience en tant qu'hommes queers. Toutefois, le fait que les images sont réduites à des segments de fruits a pour effet de les dépouiller de leur identité. Les fruits ne revêtent aucune connotation queer, ni même sexuelle, puisque l'œuvre est dépourvue de tout signifiant explicite comme les parties génitales ou de signifiant relationnel comme l'accouplement ou le regard. La banane, un phallus évident, ne laisse entrevoir qu'un morceau de peau translucide non identifiable. L'œuvre communique une étrangeté (« queerness ») visuelle, fabriquée, un jeu visuel qui perturbe le normatif.

Selon Ulrike Müller, une artiste queer reconnue qui pratique l'art abstrait, les conceptions sociales et les représentations conventionnelles de la « sexualité » limitent le champ d'expression des artistes queers ainsi que l'interprétation de leurs œuvres. Müller affirme vouloir résister aux lectures sexualisantes convenues de son œuvre; elle aspire à « accomplir tellement plus – à enrichir la palette de ce qu'on perçoit comme sexy –, mais aussi à réfléchir plus avant, à ressentir les choses plus profondément et à regarder différemment<sup>2</sup> ». Müller fait ici allusion au fait que les extrémités sont devenues indissociables d'un sens précis, tant et si bien qu'il est difficile de les voir différemment. En fragmentant les images de leur corps au-delà de toute possibilité d'identification et en évitant délibérément tout signifiant genré ou sexuel, Martens et Brookbank déjouent les attentes que pourrait entretenir le spectateur à l'endroit d'hommes gais. En dépit de cela, la démarche conceptuelle à l'œuvre dans *Peel* s'articule autour de l'identité sexuelle et de son pouvoir dénigrant. Le jeu visuel de l'incorporation de « fruits » humains à des fruits véritables est essentiel à la compréhension de ce que les artistes cherchent à faire. En créant des formes

hybrides qui oscillent entre langage et représentation, ils ébranlent les liens flous qui régissent les genres, les sexualités, les comportements et les rôles socioculturels. L'œuvre ne cherche pas à transcender entièrement les corps et les identités, mais plutôt à amener le spectateur à percevoir différemment le genre et l'identité. Le projet de Martens et Brookbank sur la représentation des corps sexualisés fait écho à la recherche, chez Müller, d'un « caractère sexy enrichi », c'est-à-dire une expression du désir qui dépasse les images codifiées destinées à la consommation. Le désassemblage des formes humaines et des sens figés qu'elles portent entrave toute possibilité de reconnaissance immédiate et aide le spectateur à se distancier suffisamment des politiques de la visibilité pour embrasser une étrangeté visuelle ouverte à des interprétations changeantes du désir et de la qualité de personne.

Dans *Peel*, la référence à la qualité de personne repose sur la représentation directe de la peau humaine; elle reste donc étroitement liée au corps humain. Revenant à ma question initiale sur les éléments qui permettent de reconnaître un objet quelconque comme étant humain, j'aimerais maintenant traiter d'une autre installation collaborative qui aborde cette même question, mais sous un angle différent. En 2013, au moment où elles montaient leur exposition de fin d'études à l'Emily Carr University of Art + Design, Melanie Thibodeau et Juli Majer furent frappées par la parenté visuelle de leurs œuvres. Au lieu de les présenter séparément, elles décidèrent de les combiner dans une installation intitulée *Soft Stay/Safe Play*. Les sculptures souples de Thibodeau et les objets en céramique de Majer ne se rapprochent pas seulement à cause des palettes de couleurs, mais aussi à cause de l'étrangeté qui en émane. Tout comme chez Martens et Brookbank, l'installation rend compte de la place importante accordée aux corps et à l'accouplement dans l'imagerie sexuelle. Elle comporte des segments de corps humains, parmi lesquels des parties génitales aux formes sculpturales sur- ou sous-dimensionnées qui leur confèrent un aspect étrange. Une vulve en fausse fourrure vert foncé s'ouvre sur un orifice en vinyle jaune; un dôme se transforme progressivement en un long doigt à l'ongle peint couleur argent; des membres souples sont ficelés autour d'un énorme phallus coiffé de fourrure synthétique. Créant de curieux enchevêtrements, ces formes (boules, balles, arches et lignes) sont appuyées au mur, étalées sur le sol, en équilibre, attachées, suspendues ou empilées; certaines évoquent des parties du corps et d'autres pas. Elles oscillent entre l'humain et l'abstrait: des flaques évoquant du foutre sont disposées ici et là; la fausse fourrure est comme un épiderme sensible. Thibodeau et Majer m'ont expliqué dans un courriel qu'elles ont disposé leurs œuvres à la façon « d'un petit bassin de sentiments et de formes » et les ont laissées sur les lieux, ballotant entre le reconnaissable et l'abstrait.

Par leur couleur et leur taille, les formes de Thibodeau et Majer ressemblent à des jouets pour enfants. Il s'en dégage un esprit espiègle

et fantaisiste, produit d'un traitement humoristique des questions de genre et de jeux sexuels. L'installation, par son apparente légèreté, adoucit la menace que représente la différence, même si elle fait référence à des pratiques comme le ligotage et le bondage. Comme les sculptures sont installées de manière que le visiteur circule entre les œuvres, le corps est directement « impliqué » dans l'œuvre. La façon dont les artistes les ont entassées et regroupées suggère l'idée de mobilité; un spectateur pourrait s'amuser à modifier leur configuration à l'infini, de son propre gré ou sur invitation des artistes. Les pièces aux couleurs bonbon deviendraient alors un jeu de blocs queer libérateur.

Même si l'on peut reconnaître, dans *Peel* tout comme dans *Soft Stay/Safe Play*, des signifiants comme un mamelon ou une forme phallique, ce n'est pas là l'objectif des artistes. Leurs installations visent plutôt à dénuder des corps humains de leur contexte culturel, afin de redéfinir certaines de leurs parties, en particulier celles que l'on associe au sexe ou au genre. Leurs œuvres vont au-delà de l'humain sans toutefois l'abandonner complètement: au lieu de cela, elles abolissent les frontières corporelles pour créer des formes hybrides et mobiles. Ces objets d'expérimentation de la perception créés par les artistes associent des signifiants humains à des formes non humaines et abstraites; en cela, ils ébranlent la cohérence normative qui fait la qualité de personne. En embrassant l'étrangeté visuelle et en proposant des stratégies ouvertes à celle-ci, leurs œuvres incarnent le genre et la sexualité au-delà des binarités.

Traduit de l'anglais par **Margot Lacroix**

2 — Ulrike Müller en conversation avec Harmony Hammond, « Editors and Fugitives », dans Christiane Erhardter et coll. (dir.), *Pink Labor on Golden Streets: Queer Art Practices*, Berlin, Sternberg Press, 2015, p. 152. [Trad. libre]

#### **Brandon Brookbank & Kyle Alden Martens**

↖ *Peel*, détail | detail, 2015.

Photo: permission des artistes | courtesy of the artists

#### **Brandon Brookbank & Kyle Alden Martens**

↗ *Peel*, vue d'installation | installation view, The Fruit Stand, Halifax, 2015.

Photo: permission des artistes | courtesy of the artists



