



Art Farm China, 2007

TRISTAN TRÉMEAU

LE SUBLIME CAPITALISTE

Il est rare que la merde fasse consensus. Pourtant, malgré le rejet de quelques irréductibles réactionnaires, les dix *Cloaca* créées par Wim Delvoye depuis 2000 sont l'objet d'une réception positive unanime, y compris auprès d'artistes, critiques et acteurs de l'art qui peuvent douter d'une égale qualité de l'ensemble de l'œuvre de l'artiste. Dans chacune de ses versions, *Cloaca* est d'abord une machine qui reproduit le cycle de la digestion, depuis l'ingestion jusqu'à la défécation. Les spectateurs assistent ainsi à la transformation de nourriture en matière fécale dans le cadre distingué d'une exposition en galerie, en musée ou en centre d'art. Le logo originel de la première *Cloaca* est né d'une fusion typographique des marques Ford et Coca-Cola, historiques symboles de la production en série industrielle capitaliste, mais aussi de la culture commerciale de masse. *Cloaca* est aussi une entreprise qui vend le produit des machines (les étrons) et développe des activités de merchandising (tee-shirts, papier hygiénique...). *Cloaca* concentre ainsi au moins deux problématiques parmi les plus vives dans la création contemporaine, et que l'on retrouve dans l'ensemble de l'œuvre de Wim Delvoye depuis la fin des années 1980. La première est celle des effets de la valorisation, voire de la sublimation du trivial sur la redistribution, voire l'indistinction croissante des catégories esthétiques et sociales : l'opposition entre *high* et *low*, entre arts et cultures classiques, modernistes, avant-gardistes et expérimentaux d'un côté, arts et cultures populaires, commerciales, utilitaires et vernaculaires de l'autre, est-elle toujours pertinente à partir du moment où des signes identifiés aux cultures populaires et commerciales s'exposent de façon affirmative et spectaculaire dans des lieux traditionnellement identifiés au « grand art », où ils sont reconnus et validés par différents types d'acteurs de l'art (des critiques et curateurs aux marchands et collectionneurs) ? Cette problématique n'est pas nouvelle, elle a ses sources dans le Pop Art, puis dans le Simulationnisme et l'esprit de parodie et d'ironie des années 1980. Nous verrons que Wim Delvoye lui donne une autre

dimension en jouant sur les échelles, du local (ses références à la culture flamande) au global (l'implantation de son *Art Farm* en Chine de 2003 à 2010). Cette autre dimension ouvre à l'autre problématique, celle de la figure de l'artiste comme entrepreneur : en empruntant à la critique institutionnelle l'exposition transparente des processus de production comme garantie d'une conscience éclairée partageable avec les spectateurs et les actionnaires (il est proposé aux collectionneurs d'acheter des obligations de *Cloaca* et d'*Art Farm*), Wim Delvoye ne tend-il pas un miroir cynique et duplice, à la fois critique et complice, au néolibéralisme global et à ses acteurs en empruntant à la rhétorique libertarienne de la transgression des tabous et des conventions sociales et éthiques (par la mise en scène de la marchandisation de tout, y compris du vivant, de l'animal – les cochons – à l'humain – *Tim*) ?

Avant d'en arriver à la transgression de conventions sociales et éthiques, Wim Delvoye s'est d'abord inscrit dans une tradition moderne et avant-gardiste de transgressions successives des conventions esthétiques occidentales, depuis la valorisation et l'intégration de productions populaires et minoritaires indigènes (de l'art naïf à l'art brut, en passant par les dessins d'enfants) et extra-occidentales (les arts dits primitifs), jusqu'à l'intégration et la valorisation d'images et d'objets issus des industries culturelles de masse. Par rapport au Pop Art et à ses descendance principalement, voire exclusivement, marqués par la culture de masse hégémonique anglo-saxonne, Wim Delvoye se distingua d'emblée en privilégiant des références culturelles populaires flamandes, associées à des objets communs : tables à repasser et pelles de chantier agrémentées de blasons identitaires (1988-1990), lames de scies circulaires et bonbonnes de gaz recouvertes de motifs issus de la tradition de la céramique de Delft et exposées dans des vaisseliers (entre 1989 et 1990), buts de handball à bandes rouges dont les filets sont remplacés par des vitraux représentant des scènes de boulangerie, des figures de semeurs et de saints (1990)... Dans leur mode d'exposition, ces œuvres s'inscrivaient alors autant dans la continuité du Minimalisme que du Pop Art (qui partagent une semblable efficacité visuelle sérielle : un objet après l'autre, une image après l'autre), tout en entretenant avec les « sculptures-marchandises » des néo-géos et des simulationnistes des années 1980 (les aspirateurs exposés sous vitrine de Jeff Koons, les présentoirs d'objets d'Haim Steinbach, les superpositions d'objets de Bertrand Lavier) une même distance ironique à l'égard du ready-made en le traitant comme une abstraction. Si, pour les néo-géos et simulationnistes, ce principe d'équivalence du ready-made et de l'abstraction en tant que signes était motivé par une constatation du devenir ready-made de tout, y compris de l'art moderniste désormais perçu comme du « *good design* » (de Mondrian au Minimalisme), par le fait de la fétichisation marchande, la motivation de Wim Delvoye était alors autre puisque, selon ses propos, il s'agissait de remettre en cause l'hégémonie du modernisme et de faire valoir ce qui n'avait *a priori* pas de valeur dans le champ de l'art contemporain alors dominé par les représentations modernistes de l'art. De fait, la valorisation de l'ornement (décrié comme crime dans un texte fameux de 1908 d'Adolf Loos, considéré comme un des premiers manifestes de l'architecture moderniste) prit ensuite une place de plus en plus importante et affirmée dans son travail, notamment lorsqu'il entama en 2003 sa série d'engins de chantier ouvragés en fer à la manière d'édifices néo-néogothiques¹ improbables. Cette dimension ornementale, non exclusivement gothique, se déploie depuis aussi bien dans ses tatouages de cochon et de *Tim* que dans ses récents pneus gravés (depuis 2010), sur ses valises sur roulettes (depuis 2012), voire en motifs persans sur la carcasse de Maserati actuellement exposée au musée d'Art contemporain de Téhéran.

En raison de leur déploiement dans des dimensions spectaculaires (accumulation de détails ornementaux sophistiqués nécessitant des opérations complexes et précises de

découpes et d'agencements, torsions de formes érectiles pénétrant de façon dynamique et dramatique l'espace...) et des formats monumentaux (des bulldozers gothiques à la chapelle conçue pour le Mudam Luxembourg en 2006), ces œuvres ne frappent plus par leurs références à des cultures populaires. D'ailleurs, la référence au néogothique renvoie à une période, la révolution industrielle, durant laquelle les élites occidentales prisèrent cette esthétique pour leurs demeures, leurs usines, leurs universités, leurs gares, leurs prisons et leurs églises, à tel point que fut produit au XIX^e siècle un plus grand nombre d'ouvrages « gothiques » que durant la période médiévale. Le néogothique n'était guère le produit des classes populaires, et le néo-néogothique de Wim Delvoye ne semble pas non plus répondre aujourd'hui à une aspiration populaire, sauf à entendre le terme de populaire dans sa dimension *pop*, industrielle et médiatique. Il impose avant tout un discours de puissance et de dépense somptuaire, comme si toute dimension critique et même humoristique avait disparu. Ces œuvres en jettent, elles sont extrêmement bien conçues et réalisées, s'appuyant sur des technologies de grande précision (la découpe laser d'acier) et elles s'offrent comme des miroirs d'une potentielle démonstration de puissance des acquéreurs et des institutions exposantes, à l'instar des ouvrages néogothiques du XIX^e siècle, qui clamaient le pouvoir de leurs commanditaires. N'en va-t-il pas de même pour les valises à roulettes décorées et la Maserati « perse » ? Comme l'écrit Hal Foster à propos des « articles d'artisanat à la fois sophistiqués et kitsch de Jeff Koons » (des carafes à whisky en forme de locomotives en acier inoxydable et des statues de porcelaine de stars pop), « c'est encore et toujours la dépense excessive qui garantit le statut élevé de ces objets » et confère une « valeur de prestige à son acquéreur » : toutes ces œuvres n'acquiescent-elles pas à « la sorte d'identité entre l'œuvre d'art et le produit de luxe convoités comme objets de désir et de distinction (standing, prestige, pouvoir)² » ? Ne relèvent-elles pas du sublime capitaliste ?

Par ailleurs, l'usage de signes et de motifs pop, industriels, commerciaux, ornementaux et kitsch parmi les plus partagés dans la consommation de masse traduit désormais une adéquation avec la culture pop hégémonique, partagée au-delà de toutes distinctions de classes. Désormais, les objets de distinction, y compris pour les classes sociales supérieures, sont à rechercher du côté de la culture commerciale dominante puisque c'est elle qui rapporte le plus. Comme l'a compris John Seabrook, un enfant des élites patriciennes états-uniennes, dans son livre *Nobrow: The Culture of Marketing, the Marketing of Culture*, les années 1980-1990 ont été marquées par le développement d'une indistinction culturelle (*nobrow*) dans les classes sociales supérieures, invalidant les distinctions antérieures entre *high brow* (niveau culturel élevé), *middle brow* (niveau culturel moyen) et *low brow* (niveau culturel bas) qui étaient censées recouper les distinctions de classes³. Ainsi, les ensembles de pièces spectaculaires, monumentales et ornementales de Wim Delvoye peuvent-ils apparaître comme des reflets de cette indistinction, laquelle vide les signes pop de toute force subversive éventuelle puisqu'ils sont aujourd'hui des emblèmes de pouvoir hégémonique, ce qui expliquerait le sentiment de perte de la dimension critique, et même humoristique perceptible dans les premières œuvres et, parallèlement, dans *Cloaca*.

La cinquième machine *Cloaca* (2006), dont le logo est une parodie du parfum N° 5 de Chanel, était récemment exposée au BPS22 à Charleroi lors de l'exposition *Les Mondes inversés. Art contemporain et cultures populaires*⁴. Elle y tenait une place à part, car, contrairement aux autres œuvres sélectionnées, elle ne présentait aucun signe manifeste de cultures populaires, en termes d'objets ou d'images. La référence aux cultures populaires y était plus subtile. Se basant sur la compréhension du carnaval comme une inversion temporaire du monde que proposa le théoricien russe de la littérature Mikhaïl Bakhtine (le carnaval conçu comme un moment de subversion populaire des hiérarchies et des valeurs, inversant

les rapports entre dominants et dominés, hommes et femmes, noble et trivial, sacré et profane, haut et bas...⁵⁾, le commissaire de l'exposition identifia avec justesse *Cloaca* à une procédure de valorisation de l'excrément au rang d'œuvre d'art, du scatologique à celui du sublime, d'élévation du bas matérialisme au stade de l'économie luxueuse et onéreuse du marché de l'art. De fait, à ses débuts, Wim Delvoye a mêlé le noble et le vil, valorisant tout ce qui relève du « bas », y compris le scatologique. Dans un des vitraux décorant un but de handball de 1990 et représentant un semeur dans un paysage ponctué de moulins, un homme, agenouillé au second plan, déféquait déjà. Si le déploiement décoratif du travail, totalement assumé depuis les lames de scies circulaires et les bonbonnes de gaz recouvertes de motifs empruntés à la tradition de la céramique de Delft, est le principal moteur de la sublimation du trivial chez Wim Delvoye, il peut aussi revendiquer une tradition flamande et belge du grotesque et du carnaval, plus transgressive des conventions esthétiques, sociales et morales, depuis les scènes pastorales et fantastiques de Brueghel jusqu'aux tableaux à base de matière fécale des années 1970 de Jacques Lizène. La conversion de la merde en argent renvoie par ailleurs à des traditions populaires qui, à travers notamment la figure médiévale du « chieur de ducats » germanique (le *Dukatenscheisser*, assimilé au diable alchimiste), opèrent une identification symbolique significative entre ce que les individus rejettent comme déchet dénué de valeur et ce à quoi ils accordent le plus de valeur. Une identification que Freud a comprise comme le souvenir de la première production autonome vécue par l'enfant et comme le premier cadeau offert par le nourrisson à ses parents.

Si l'on suit l'intuition de Freud et, plus récemment, d'une artiste brut comme Georgine Hu, d'une association entre excrément et argent⁶, ce qui apparaît de prime abord comme improbable renvoie sur un plan anthropologique à une symbolique populaire séculaire et renversante selon laquelle « le bas est aussi sacré que le haut » comme le traduisait le folkloriste français Claude Gaignebet, autre spécialiste du carnaval et de l'œuvre de François Rabelais. Selon lui, ce renversement de perspective spirituelle et morale conduit à affirmer que l'« on ne doit pas opposer la matière à l'esprit », que l'on doit « apprendre à nous libérer de nos modèles sociologiques ou religieux du supérieur vis-à-vis de l'inférieur », et « considérer l'âme comme pet⁷ ». Là où est attendue, par convention esthétique, sociale et morale, une élévation de l'esprit, l'expérience proposée par *Cloaca* est d'abord celle du corps, de l'organique et des fragrances fécales.

De ce point de vue, *Cloaca* s'oppose à l'idée de pureté souvent associée à l'esprit et aux productions modernistes, depuis Mondrian et le Bauhaus jusqu'au Minimalisme et à l'art conceptuel qui dominaient les représentations de l'art contemporain pendant les années de formation de Wim Delvoye. Elle s'oppose aussi à ce qui dans le Pop Art maintient une perfection *design* des objets et des images et une dissimulation ou une évacuation du corps, de l'organique, de l'impropre, du déchet. Certes, tant le Minimalisme que l'art conceptuel et le Pop Art ont leurs parts dégradantes, dévaluantes ou grotesques (Robert Morris autoportraituré en fétichiste BDSM, Vito Acconci et Dennis Oppenheim exposant les indices de morsures et de bronzage sur leurs peaux, Andy Warhol produisant ses *Oxydation Paintings* avec de l'urine...), mais des artistes comme Paul Thek ont tôt parodié et dénoncé l'absence de corps, d'organique, de bas dans ces mouvements que ce dernier considérait comme relevant d'une célébration du capitalisme et de la fétichisation marchande. Contre le sublime capitaliste, révéler le corps aliéné ou ses processus désaliénants ressortit traditionnellement, au cours de la modernité, à une critique d'ascendance marxiste de l'économie capitaliste. La contradiction qu'opère Wim Delvoye dans *Cloaca* vis-à-vis du sublime capitaliste et, partant, de ses œuvres somptuaires, s'appuie sur sa mémoire des *Temps modernes* de Charlie Chaplin, un film qui traduisait en 1936 les rapports d'aliénation des

ouvriers aux machines et à la division du travail. De ce film, Wim Delvoye retient surtout la scène durant laquelle Charlot est victime de la « machine à manger », improbable dispositif censé favoriser l'augmentation des gains de productivité par la réduction du temps dévolu au déjeuner. La fusion homme-machine est un fantasme qui traverse positivement comme négativement toute l'histoire de la modernité et qui a alimenté l'imaginaire d'écrivains et d'artistes depuis la période symboliste de la fin du XIX^e siècle. Il semble que *Cloaca* s'inscrive dans la continuité des « machines célibataires » compilées dès 1954 par Michel Carrouges, un proche des surréalistes et de Marcel Duchamp. Carrouges définissait les machines célibataires imaginées par Alfred Jarry, Jules Verne, Marcel Duchamp, Franz Kafka ou encore Jean Tinguely comme ayant leur propre logique, comme ne se souciant d'aucune finalité générale, et mettant en scène conception métaphysique, mécanique et fantastique des puissances de la fatalité⁸.

Cette absence de finalité générale est assumée par Wim Delvoye dans nombre de ses propos. À l'instar des machines célibataires depuis Jarry jusqu'à Tinguely, *Cloaca* parodie et exagère l'esthétique et la productivité machiniques capitalistes, la détournant vers la production du sans valeur. Dans ce contexte, comment les collectionneurs potentiels peuvent-ils s'y retrouver, ou du moins y trouver leurs intérêts ? Wim Delvoye réussit un tour de force en mettant en place un élément important des processus de valorisation des œuvres d'art : la participation des détenteurs d'un capital financier et symbolique important (les collectionneurs), qui peuvent augmenter ce capital en investissant dans *Cloaca*, via l'achat d'obligations. Si l'on s'en tient aux grilles d'analyse héritées de l'art conceptuel et de la critique institutionnelle, cette mise en scène transparente des processus économiques traduirait une position critique de l'artiste vis-à-vis des mécanismes du marché de l'art, et ici en particulier des liens d'intérêts entre artiste et investisseurs. Il en irait de même de l'*Art Farm*. Dans cette ferme délocalisée en 2003 de Belgique en Chine, dans les faubourgs de Pékin, une vingtaine de cochons ont été élevés en permanence par des employés chinois, loin des normes sanitaires européennes que Wim Delvoye jugeait trop contraignantes et onéreuses. Dès leur plus jeune âge, les cochons sont tatoués, sous légère anesthésie, de motifs inspirés par différentes cultures industrielles, commerciales et vernaculaires (Walt Disney, Louis Vuitton, tatouages de prisonniers russes et de Hell's Angels...). Chacun reçoit un prénom et peut être adopté par un collectionneur qui en suit la croissance par webcam. En grandissant avec la bête, les tatouages gagnent en superficie, et donc en valeur selon les critères traditionnels du marché de l'art. Une fois le cochon décédé, sa peau tannée et présentée dans un cadre adéquat, la pièce (qui peut être aussi l'animal naturalisé) est proposée à la vente, à la fois comme œuvre d'art et comme terme d'un processus économique transparent qui parodie et exagère, avec un esprit cynique assumé, à la fois l'exploitation et la marchandisation du vivant et les dispositifs financiers propres à toute entreprise libérale, tout en mettant en scène les logiques de partenariat avec les investisseurs-collectionneurs. Indissociable du processus artistique, le processus économique s'avoue même comme son modèle. Wim Delvoye considère en effet que les conditions économiques de production, de diffusion, d'exposition, de promotion et de vente définissent la réalité de la condition artistique de toutes œuvres, conçues, produites et vendues comme des marchandises. Elles définissent aussi la réalité de l'artiste comme entrepreneur et la réduction de l'art à la spéculation : « L'art, l'essentiel de l'art n'est ni la couleur, ni l'objet, c'est un "meeting game" où se croisent des vendeurs et des acheteurs. [...] J'ai réduit l'art à son essence même : être un objet spéculatif⁹. »

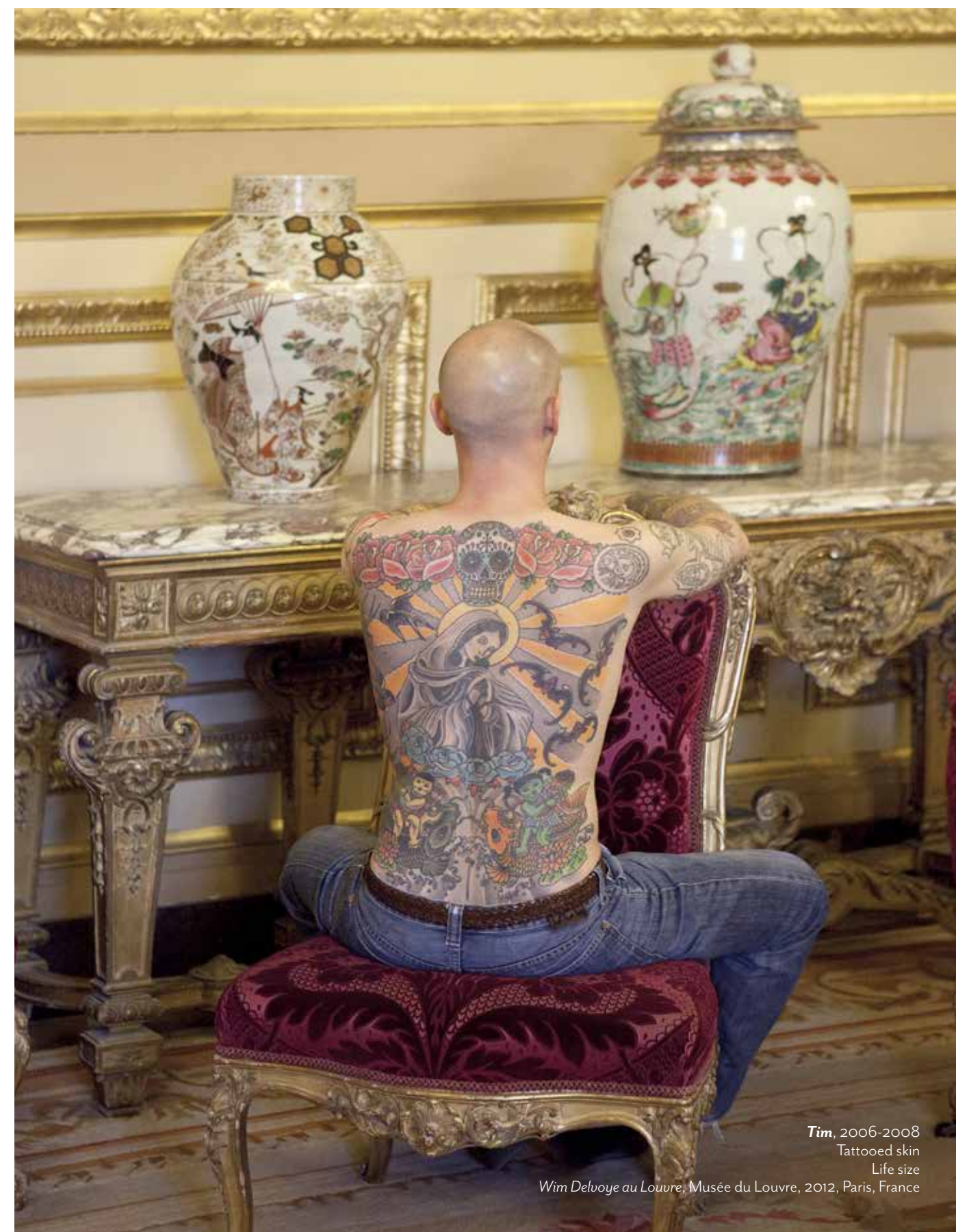
Quant au caractère grotesque et parodique des entreprises et de leurs productions (excréments et produits dérivés pour *Cloaca*, peaux tatouées et tannées de cochons parées

de logos Vuitton en lieu et place de sacs en cuir ornementés pour l'Art Farm), il relèverait d'une autre tradition critique, identifiée à l'esprit dadaïste. Toutefois, cette qualité ironique de la critique artistique n'a-t-elle pas depuis longtemps été intégrée comme une valeur positive par de nombreux collectionneurs ? Ne s'offre-t-elle pas autant au plaisir de l'encanaillement bourgeois qu'à celui de partager le défi ironique de l'artiste ? Comme l'a pointé Hal Foster au sujet de Jeff Koons (lequel, au contraire de Wim Delvoe, dénie toute dimension ironique de son propre travail), en se basant sur les analyses de la « raison cynique » proposées dès 1983 par le philosophe allemand Peter Sloterdijk¹⁰, le partage et la reconnaissance du défi ironique par le collectionneur permettent à ce dernier de manifester sa « fausse conscience éclairée » par le financement de la critique de ses intérêts et de ses valeurs, sans les remettre en cause. Cette « fausse conscience éclairée » peut se traduire ainsi : je sais que mes croyances et mes valeurs sont idéologiques, mais du moment que je le sais et en ai une conscience éclairée, nourrie et cultivée par le second degré et l'ironie, je peux continuer à m'accrocher à mes croyances pour répondre aux demandes contradictoires qui me sont adressées, mais aussi pour affirmer mon pouvoir. Ainsi, « idéologique et éclairé à la fois, le cynique est réflexivement affranchi : sa duplicité même le protège, son ambivalence même l'immunise¹¹ ».

En proposant une gratification narcissique des spéculateurs par le jeu du défi ironique, *Cloaca* et *Art Farm* peuvent être considérés comme des miroirs critiques et complices des mécanismes économiques qui dominent le marché des visibilitées et des reconnaissances de l'art. Cette duplicité critique et complice, héritière du Pop Art et notamment de Warhol (l'artiste comme sous-traitant et antagoniste de l'industrie culturelle), définit une partie importante du *Zeitgeist* postmoderne et de la création contemporaine depuis les néo-géos et simulationnistes des années 1980¹². Soutenue par un cynisme assumé, cette duplicité aboutit dans l'ensemble de l'œuvre de Wim Delvoe, y compris dans sa part d'ironie subversive, à une expression plus franche d'adhésion de l'art à la culture libérale dominante, considérée comme l'horizon indépassable de notre temps, ce qui en fait une des œuvres les plus claires sur ce qui nous domine.

¹ — Je double le néo, car les modèles de Wim Delvoe s'inspirent manifestement du style néogothique du XIX^e siècle.
² — Hal Foster, « La raison cynique », in *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La lettre volée, 2005, p. 143.
³ — John Seabrook, *Nobrow: The Culture of Marketing, the Marketing of Culture*, New York, Alfred A. Knopf, 2000.
⁴ — *Les Mondes inversés. Art contemporain et cultures populaires*, BPS22, Charleroi, 26 septembre 2015-31 janvier 2016. Commissaire : Pierre-Olivier Rollin.
⁵ — Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.
⁶ — Une association que l'on retrouve dans de nombreux dessins de billets de banque sur papier hygiénique réalisés par Georgine Hu (née en 1939), présents dans la collection d'art brut du LaM à Villeneuve-d'Ascq en France.

⁷ — Entretien avec Claude Gaignebet par Anastasia Ortenzio et Claude Gaudriault, Ablon, avril 2011, <http://legende-et-conte.com/entretien-avec-claude-gaignebet/> (site consulté le 18 avril 2016).
⁸ — Michel Carrouges, *Les Machines célibataires*, Paris, Arcanes/Chêne, 1976 (1954).
⁹ — « Wim Delvoe, l'art comme regard provocant », entretien avec Guy Duplat et Claude Lorent, *La Libre*, 25 décembre 2002.
¹⁰ — Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, Paris, Christian Bourgois, 1987 (1983).
¹¹ — Hal Foster, *op. cit.*, p. 150.
¹² — « From Criticism to Complicity » est d'ailleurs le titre d'un entretien avec Ashley Bickerton, Peter Halley, Jeff Koons, Sherrie Levine et Philip Taaffe, mené par David Robbins, publié dans *Flash Art*, n° 129, été 1986, p. 46-49.



Tim, 2006-2008
 Tattooed skin
 Life size
 Wim Delvoe au Louvre, Musée du Louvre, 2012, Paris, France



Tim and tattooed pigs, 2006-2008
Tattooed skin
Life size
Art Farm China, 2007



Untitled (Osama), 2002-2003
Tattooed pigskin
125 x 96 cm

TRISTAN TRÉMEAU

THE CAPITALIST SUBLIME

It is rare that shit creates a consensus. However, in spite of rejection by a few implacable reactionaries, the ten *Cloaca* created by Wim Delvoye since 2000 have met with a unanimously positive reception, even from artists, critics and members of the art world, who might well have their doubts about the uniform quality of the artist's body of work. In each version, *Cloaca* is primarily a machine that reproduces the digestive cycle, from ingestion to defecation. Viewers thus witness the transformation of food into faeces in the dignified context of a gallery, museum or art centre. The original logo Delvoye created for the first *Cloaca* was the outcome of a typographic fusion of the logos of Ford and Coca-Cola, historic symbols of capitalist mass production, but of mass commercial culture as well. *Cloaca* is also a business that sells the products of its machines (its turds) as well as related articles (T-shirts, toilet paper etc.). *Cloaca* thus amalgamates at least two of the keenest issues in contemporary creation, both of which have been part of Delvoye's work since the late 1980s. The first is the effect of the valorization – nay the sublimation – of the mundane on the redistribution of, and growing lack of distinction between, aesthetic and social categories: the contrast between high and low – between the arts and classic, modernist, avant-garde and experimental cultures on the one hand, and between the arts and popular, commercial, utilitarian and vernacular cultures on the other. Is this contrast still relevant when signs associated with popular and commercial cultures are exhibited in such a positive and spectacular manner in places traditionally associated with “great art”, where they are acknowledged and appreciated by people with different roles in the art world (such as critics and curators, dealers and collectors)? This issue is not new: it has its origin in Pop Art, then in the Simulationism and parody and irony of the 1980s. We will see that Delvoye gives it another dimension by playing with different scales, from the local (in references to his Flemish culture) to the global (the existence of his *Art Farm* in China between 2003 and 2010). This other dimension leads to the second issue, that of the artist as businessman: by blatantly displaying, in the same way as an institutional critic, production processes as proof of an enlightened consciousness that can be shared with viewers and shareholders (it is possible for collectors to buy shares in *Cloaca* and *Art Farm*), isn't Delvoye holding up a cynical and duplicitous mirror,

both critical and complicit, to global neo-liberalism by employing the libertarian rhetoric of the breaking of taboos and social and ethical conventions (merchandizing everything, including living beings, not just animal – pigs – but also human – *Tim*)?

Before arriving at the point of breaking social and ethical conventions, Delvoye first followed a modern and avant-garde tradition of the successive breaking of Western *aesthetic* conventions, from the valorization and integration of works by ordinary people, by indigenous minorities (art naïf, art brut, children's drawings) and by non-Westerners (the so-called "primitive" arts), to the integration and valorization of images and objects borrowed from mass popular culture. In contrast to Pop Art and its lineage, marked principally if not exclusively by the dominant mass culture of the English-speaking world, Delvoye immediately stood out by favouring Flemish popular cultural references in association with ordinary objects: ironing boards and builders' shovels emblazoned with coats of arms (1988-90), the blades of circular saws and gas bottles decorated with traditional motifs from Delft ceramics exhibited in dressers (between 1989 and 1990), handball goals with red and white frames and nets replaced by stained-glass windows with representations of bakery scenes, figures of sowers and saints (1990)... The manner in which they were exhibited defined these works as being as much a continuation of Minimalism as of Pop Art (which both display their works serially, one object or image after the other), while maintaining a steady ironic distance from the commodity sculpture of the Neo-geos and Simulationists of the 1980s (vacuum cleaners exhibited under glass by Jeff Koons, display cases of objects by Haim Steinbach, the placing of objects on top of one another by Bertrand Lavier), treating ready-made as an abstraction. Whereas for the Neo-geos and Simulationists the equivalence of a ready-made and an abstraction as signs was derived from the observation that anything is a potential ready-made. This includes modernist art henceforth considered "good design" (from Mondrian to Minimalism) simply because of its fetishization as a commodity. Delvoye's motivation was, he says, to challenge contemporary art, which was then dominated by modernist representations. In fact, the greater appreciation of ornament (censured as a crime in the famous essay written in 1908 by Adolf Loos, considered to be one of the first manifestos of modernist architecture) took an increasingly important and established place in Delvoye's work, particularly from 2003 when he began his series of construction-site machines recreated in iron like neo-Neogothic buildings.¹ Since then this – not exclusively Gothic – ornamentation has spread into the tattoos seen on pigs and *Tim*, as well as on his recent engraved tyres (since 2010), on suitcases on wheels (since 2012), and the Persian motifs on the shell of a Maserati currently being exhibited in the Tehran Museum of Contemporary Art.

On account of their spectacular dimensions (the huge number of sophisticated ornamental details requires complex and very precise cutting and construction, the torsion of erectile forms that dynamically and dramatically penetrate the space...) and monumental formats (Gothic bulldozers in the *Chapelle* designed for Mudam in 2006), these works no longer impress audiences with their references to popular culture. The reference to the Neogothic also alludes to the period of the Industrial Revolution, during which the elite classes in the West valued this aesthetic and introduced it into their homes, factories, universities, stations, prisons and churches, to the extent that a greater number of "Gothic" constructions was produced during the nineteenth century than in all of the Middle Ages. The Neogothic was scarcely a product of the masses, nor does Delvoye's neo-Neogothic seem to have a popular appeal today, unless the term "popular" is understood in its industrial and media-related "pop" dimension. Above all, the reference introduces the concept of power and extravagant expense, as though all notion of criticism and irony had disappeared. These works are sensational: using high-precision laser cutters, they are extremely well conceived and made, and offer themselves as emblems of the power of their purchasers and the institutions in which they are exhibited, in the same way that the Neogothic buildings of the nineteenth century proclaimed the power of those who commissioned their construction. Does the same apply to the decorated suitcases on wheels and the "Persian" Maserati? As Hal Foster wrote about Jeff Koons's "crafted works at once elaborate and kitschy (e.g. whisky carafes in the form of stainless steel train sets,

entertainment celebrities in the form of porcelain statues)", "it is extravagant expenditure that guarantees the exalted status of these objects", and confers "prestige on their buyer". Do not all these works underscore "an identity between coveted art work and luxury commodity as objects of desire and vehicles of distinction (pomp, prestige, power)"?² Are not all these articles part of the capitalist sublime?

Moreover, the use of the commonest pop, industrial, commercial, ornamental and kitsch motifs and signs in mass consumption today harmonizes perfectly with the dominant pop culture, which now permeates all classes equivalently. Objects of distinction, including those for the higher social classes, are today to be found in the realm of the dominant commercial culture as it is this that brings the greatest profits. In the opinion of John Seabrook, a member of the American patrician class, the years 1980 to 1990 were marked by the crumbling of cultural hierarchies (*nobrow*) among the upper social classes, thus invalidating the previous distinctions that existed between high brow, middle brow and low brow that supposedly signalled class divisions.³ So, Delvoye's series of spectacular, monumental and ornamental works might be seen as reflections of Seabrook's *nobrow*, which has drained pop phenomena of all their subversiveness due to the fact that today they have become symbols of hegemonic power, which would explain the apparent loss of the critical and even humorous component seen in Delvoye's early works and *Cloaca* too.

The fifth *Cloaca* machine (2006), the logo of which parodies that of Chanel No. 5, was recently exhibited at the BPS22 in Charleroi in the exhibition *The Worlds Turned Upside Down. Contemporary Art and Folk Cultures*.⁴ It was positioned slightly apart as, unlike the other works selected, it showed no outward sign of popular culture in terms of objects or images. Its reference to popular culture was more subtle. Taking as his starting point the understanding of the carnival as a period in which the world was considered inverted, as proposed by the Russian theoretician Mikhail Bakhtin (the inversion of hierarchies and values, and of the relationships between dominators and dominated, men and women, noble and ordinary, sacred and profane, high and low etc.)⁵, the curator rightly identified *Cloaca* with the procedure of raising excrement to the rank of a work of art, of the scatological to the sublime, of the elevation of base materialism to the level of the luxurious and highly expensive art market. When he started, Delvoye combined the noble with the lowly, placing value on all that is "base", including the scatological. In one of the stained-glass windows that decorates a handball goal (as early as 1990), in which a sower stands in a landscape dotted with windmills, a man is seen kneeling in the background, defecating. Although the decorative element of a work – which has been total ever since his circular saw blades and gas canisters covered with motifs taken from the ceramic tradition of Delft – is the principal driver in the sublimation of the mundane, Delvoye sometimes emphasizes the Flemish and Belgian tradition of the grotesque and carnival, which has flouted aesthetic, social and moral conventions in works ranging from Brueghel's fantastic pastoral scenes to Jacques Lizène's paintings of the 1970s made using faecal matter. The conversion of crap into money relates, moreover, to popular traditions, which, through the medieval Germanic figure of the "ducat shitter" (*Dukatenscheisser*, assimilated to the devil alchemist), offer a revealing and symbolic identification between what people reject as valueless waste and what they consider of greatest value. It is an identification that Freud interpreted as being the memory of the first product made independently by a child and as the first gift offered by the infant to its parents.

If we follow the intuition of Freud and, more recently, of the Art Brut artist Georgine Hu, that an association exists between excrement and money,⁶ what first appears as improbable is related, on an anthropological plane, to a surprising secular popular symbolism in which "the low is as sacred as the high", in the interpretation of the French scholar of folklore Claude Gaignebet, another specialist of carnival and of the works of François Rabelais. In Gaignebet's opinion, this reversal of spiritual and moral perspective leads to the affirmation that "matter must not be opposed to spirit", and that we must "learn to free ourselves from our sociological and religious models of the higher-lower dimension" and "consider the soul in the same way we consider a fart".⁷ In the place where, as a result of aesthetic, social and moral convention, we might expect an elevation of the spirit, the experience offered by *Cloaca* is primarily corporeal, organic and faecally scented.

From this point of view, *Cloaca* runs counter to the idea of purity often associated with the spirit and the works of modernist artists, from Mondrian and the Bauhaus to Minimalism and the Conceptual art that dominated contemporary art during the years of Delvoye's training. It also clashes with the design perfection of objects and images found in Pop Art and the concealment or evacuation of the body, the organic, uncleanliness, waste. Of course Minimalism, Conceptual art and Pop Art all have their own unbecoming, debasing or grotesque aspects (Robert Morris's portrait of himself in full BDSM gear, Vito Acconci and Dennis Oppenheim revealing bite-marks and tan lines on their skin, Andy Warhol making his *Oxidation Paintings* with urine etc.), but artists like Paul Thek soon parodied and criticized the absence of the body, the organic and the improper in these movements, which they considered stemmed from a celebration of capitalism and the fetishization of the market. Running counter to the capitalist sublime, during the years of modern art, the display of the alienated body or its disalienating processes traditionally arose from a Marxist critique of the capitalist economy. The contradiction that Delvoye effects in *Cloaca* with regard to the capitalist sublime, and consequently to his economics-related artworks, derives from his memory of Charlie Chaplin's *Modern Times*, a 1936 film that spoke of the alienation caused to factory workers by their machines and the practice of the division of labour. Delvoye's chief memory of this film is above all the scene in which the Tramp becomes the victim of the "feeding machine", an extraordinary device supposed to increase productivity by doing away with lunch breaks. The union of man and machine is a fantasy that has been discussed and viewed in both positive and negative terms throughout the modern age and has inspired the imagination of writers and artists since the Symbolist period at the end of the nineteenth century. It seems that *Cloaca* is a descendant of the "*machines célibataires*" (bachelor machines) listed in 1954 by Michel Carrouges, a scholar close to the Surrealists and Marcel Duchamp. Carrouges characterized the bachelor machines imagined by Alfred Jarry, Jules Verne, Marcel Duchamp, Franz Kafka and Jean Tinguely as having their own logic, of having no general purpose, and of staging a metaphysical, mechanical and fantastic conception of the forces of inevitability.⁸

Delvoye incorporates this absence of general purpose into many of his works. Like the bachelor machines from Jarry to Tinguely, *Cloaca* parodies and exaggerates the aesthetic and the notion of productivity of capitalist machines by associating them with the creation of a valueless product. Given this destabilizing context, how might potential collectors orient themselves or at least focus on their interests? Delvoye pulls off an extraordinary coup by incorporating an element that is important in the valorizing of works of art: the participation of holders of financial and symbolic capital (the collectors), and their opportunity to increase their capital by purchasing shares in *Cloaca*. If we stick to the analytical models inherited from Conceptual art and institutional criticism, this evident recreation of economic processes is a representation of the artist's attitude towards the mechanics of the art market, in particular of the overlap of the artist's and investors' interests. The same goes for Delvoye's *Art Farm*. Shifted in 2003 from Belgium to China, to the suburbs of Beijing, twenty or so pigs were looked after by Chinese employees unhindered by the sanitary standards of Europe, which Delvoye considered too constricting and expensive. When very young, the pigs were tattooed, under a mild anaesthetic, with motifs derived from various industrial, commercial and vernacular cultures (Walt Disney, Louis Vuitton, tattoos worn by Russian prisoners and Hell's Angels etc.). Each pig had its own name and could be adopted by a collector able to follow the animal's growth via a webcam. As the tattoos increased in size with the growth of the pig, according to the traditional criteria of the art market the tattoos should also have increased in value. When the pig died and its skin was tanned and given an appropriate frame, the work (which might also be the creature stuffed and preserved) was offered for sale. It was both a work of art and the completion of a transparent economic process that cynically parodies and exaggerates both the exploitation and commodification of a living creature and the financial arrangements characteristic of any free-market enterprise, while also implementing the principles of partnership with the investors-collectors. While inseparable from the artistic process, the economic procedure even provides the model by which the artistic process occurs. It is Delvoye's opinion that the economic conditions of production, diffusion, exhibition, promotion and

sale delineate the reality of the artistic condition of any work, which are conceived, produced and sold just like other commodities. They also define the reality of the artist as a businessperson and the reduction of art to speculation: "The fundamental nature of art is not the colour or the object, it's a 'meeting game' where sellers and buyers come together. [...] I have reduced art to its very essence: that of being a speculative object".⁹

As for the grotesque and caricature-like nature of his companies and their products (excrement and its by-products in *Cloaca*; pigskins tanned and tattooed with Vuitton logos in *Art Farm*, instead of embellished leather bags), this is derived from the critical spirit of Dadaism. Nonetheless, hasn't irony in an artist's critical discourse long been considered as something positive by many collectors? Isn't this irony as much a part of the perverse pleasure taken by social elites in having their noses rubbed in the dirt as it is of their pleasure at participating in the artist's provocation? As Hal Foster pointed out when talking about Jeff Koons (who, unlike Delvoye, denies there is any irony in his works), and taking Peter Sloterdijk's 1983 analysis of "cynical reason" as his starting point,¹⁰ the recognition and participation of collectors in Delvoye's ironic provocation allows collectors to display their "enlightened false consciousness" by bankrolling the criticism of their own interests and values without challenging them. This "enlightened false consciousness" can also be interpreted as follows: I know that my beliefs and values are ideological but since I am aware of this fact and also that my awareness is enlightened, nourished and cultivated by the fact that I am able to look beyond those beliefs, and by irony, I can continue to maintain these beliefs so as to respond to the contradictory demands that are being placed on me and also to assert my power. Thus, "the cynic knows his beliefs to be false or ideological, but he holds to them nonetheless for sake of self-protection, as a way to negotiate the contradictory demands placed upon him".¹¹

By offering speculators narcissistic gratification through ironic provocation, *Cloaca* and *Art Farm* can be viewed as critical, conniving reflections of the economic system that governs the market of appearances and the recognition offered by art. This critical, conniving duplicity inherited from Pop Art and in particular Warhol (the artist as subcontractor and antagonist of the culture industry) has been an important aspect of the postmodern *Zeitgeist* and contemporary creation since the Neo-geos and Simulationists of the 1980s.¹² Underpinned by an assumed cynicism, this duplicity has led to Delvoye's body of work, and in its subversive irony, to a franker expression of art's relationship with the dominant liberal culture – the unsurpassable horizon of our time – which makes it some of the most perspicacious art on the subject of what prevails over us.

¹ – I added a "neo" as Wim Delvoye's models are clearly inspired by the Neogothic style of the nineteenth century.

² – Hal Foster, "The Art of Cynical Reason", in *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), p. 112.

³ – John Seabrook, *Nobrow: The Culture of Marketing, the Marketing of Culture* (New York: Alfred A. Knopf, 2000).

⁴ – *The Worlds Turned Upside Down. Contemporary Art and Folk Cultures*, BPS22, Charleroi, 26 September 2015-31 January 2016. Curator: Pierre-Olivier Rollin.

⁵ – Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. Hélène Iswolsky (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1984).

⁶ – An association seen in the many designs made for bank notes on toilet paper by Georgine Hu (b. 1939), exhibited in the Art Brut collection in the LaM in Villeneuve-d'Ascq in France.

⁷ – Interview with Claude Gaignebet by Anastasia Ortenzio and Claude Gaudriault, Ablon, April 2011, <http://legende-et-conte.com/entretien-avec-claude-gaignebet/> (accessed 18 April 2016).

⁸ – Michel Carrouges, *Les Machines célibataires* (Paris: Arcanes/Chêne, 1976 [1954]).

⁹ – "Wim Delvoye, l'art comme regard provocant", interview with Guy Duplat and Claude Lorent, *La Libre*, 25 December 2002.

¹⁰ – Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988).

¹¹ – Hal Foster, op. cit., p. 118.

¹² – "From Criticism to Complicity" is also the title of an interview with Ashley Bickerton, Peter Halley, Jeff Koons, Sherrie Levine and Philip Taaffe by David Robbins, published in *Flash Art*, no. 129, summer 1986, pp. 46-49.