

Clay women

Femmes d'argile

Mara Hoberman

Curateur indépendante, critique d'art
Independent curator and art critic

Over the course of more than a decade, ceramicist Elsa Sahal has conceived a universe whose diverse biomorphic population is rife with contradictions, both visual and conceptual. Improbably, her clay creations manage to be simultaneously abstract and representational, adorable and abject, graceful and gawky, childish and erotic, masculine and feminine, and pathetic and powerful.

If not always blatantly figural, Sahal's sculptures are insistently and explicitly corporeal. Typically headless, her representations of acrobats, clowns, hikers, and dancers flaunt toned muscles and humid skins while striking impossible contorted poses.

Over the years Sahal's repertoire of phallic tubes and thick-lipped orifices dribbled with pallid green, pink, and white glazes has evolved to include large-scale androgynous figures, which are sometimes colorful and shiny and, in other cases, finished with a matte black glaze. Despite certain cosmetic differences, the artist's attitude towards figurative representation—a complicated approach that seems indebted to Georges Bataille's concept of the *informe*—remains constant throughout her oeuvre.

From nascent works made in the early 2000s, just after graduating from the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris where she studied with Georges Jeanclos and Erik Dietman, to her most recent sculptures, Sahal's studies of unnamable, unspeakable bodies continue to scandalize, surprise, and seduce.

In her 2011 "*Arlequins*" series, decapitated child-size figures etched with the Harlequin's emblematic diamond motif are coated with a glossy bubblegum-pink glaze. Thick dribbles of gleaming gold around the figures' neck stumps are emphatically painterly (recalling

En un peu plus d'une décennie, la céramiste Elsa Sahal a conçu un univers dont les divers éléments biomorphiques sont porteurs de contradictions tant visuelles que conceptuelles. Curieusement, ses créations d'argile réussissent à être à la fois abstraites et figuratives, adorables et abjectes, élégantes et dégingandées, masculines et féminines, pathétiques et percutantes. Si elles ne sont pas toujours à proprement parler figuratives, les sculptures d'Elsa Sahal sont résolument et explicitement organiques. Typiquement acéphales, ses acrobates, clowns, randonneurs et danseurs exhibent leurs muscles tonifiés et leur peau moite tandis qu'ils surprennent par l'absurdité de leurs postures convulsées.

Au fil du temps, son répertoire de tubes phalliques et d'orifices lippus enrobés d'émail vert pâle, rose et blanc s'est augmenté de grandes silhouettes androgynes, tantôt colorées et brillantes, tantôt recouvertes d'un vernis noir mat. Malgré certaines différences esthétiques, l'attitude d'Elsa Sahal envers la représentation figurative — une approche complexe qui semble dériver du concept d'*informel* de Georges Bataille — demeure inchangée dans son œuvre. De ses premières pièces réalisées au début des années 2000 (juste après être sortie diplômée de l'École nationale des beaux-arts de Paris où elle a étudié avec Georges Jeanclos et Erik Dietman) à ses sculptures les plus récentes, son exploration des corps repousants et inqualifiables continue de scandaliser, surprendre et séduire.

Dans sa série *Arlequins* (2009), le motif en diamant emblématique d'Arlequin est gravé sur des silhouettes décapitées de la taille d'un enfant et recouvertes d'un émail rose chewing-gum brillant. Autour du moignon du cou coule un épais filet d'or étincelant, volontairement pictural (qui rappelle les projections de *drips* de

William Baziotes's drips and Jackson Pollock's pours), as well as undeniably scatological. Indeed, Sahal's glazing techniques often serve to (re)animate her fragmented figures. Alternately using mottled washes and thick glistening dribbles of color to coat her bodies of clay, she evokes biological moistures ranging from mild perspiration to blood and other oozy bodily secretions. If there ever was any doubt about the playfulness of Sahal's scatological humor, her anthropomorphic sculpture-fountain *Fontaine*, 2012, underscores the artist's cheeky wit and shows the influence of Dietman's hedonistic humor. Installed temporarily in the Tuileries gardens' Louvre-facing Vivier Nord basin during the FIAC art fair, this work appeared to be urinating into the former royal pools. Standing on two thick pillars encrusted with sea urchins and barnacles (perhaps a reference to legendary French ceramicist Bernard Palissy, who is known for his ceramics with animals and sea creatures and whose 16th-century workshop was a grotto beneath the Tuileries), Sahal's headless cartoonish body squirts a thin stream of water from a simplified but unmistakable pudendal cleft.

More willfully figural, the black forms, 2012, are also more sexualized thanks to knobby protuberances (alternately suggesting nipples and phalluses), and ambiguous cavities lined with black kinky hair. Large free-standing sculptures like *Acrobate*, which combines robust and wrinkly elephantine haunches, pert breasts, and buttocks made of two perfectly rounded orbs, are a perplexing hodge-podge of animal, human, and cyborg parts. Other works from this period, especially a series of small tabletop sculptures, *Autels* ("Altars"), 2012, recall Alberto Giacometti's "disagreeable objects" from the 1930s.

However, whereas Giacometti insisted his small wooden sculptures were worthless, Sahal's sculptures, even in their most diminutive iterations, inspire fetishistic reverence. The haptic, salacious, and fleshy appeal of Sahal's oeuvre reflects the artist's own intimate sensual relationship with soft malleable clay and drippy runny glazes.

In her most recent series, *Pole Dancers* and *Léda* (both 2015), Sahal puts a new spin on two classical sculptural subjects: the female nude and Greek mythology. Titled after the noble woman who was, according to ancient legend, seduced by Zeus in the form of a swan, Sahal's "Léda" sculptures are expressionistic avian forms that retreat inwards, tucking their exaggeratedly long necks in and around their bodies. In contrast to these titillating coquettish swans, Sahal's troupe of *Pole Dancers* comprises raunchy exhibitionists. As appealing as they are appalling, these humanoid amalgamations of breasts, feet, buttocks, and indeterminate fleshy masses balance precariously on vertical metal poles.

William Baziotes et de *pours* de Jackson Pollock) mais aussi indéniablement scatologique. De fait, les techniques d'émaillage d'Elsa Sahal servent souvent à (re)donner vie à ses silhouettes aux corps fragmentés. En utilisant tour à tour des badigeons bigarrés et d'épais filets de couleurs brillants pour recouvrir l'argile, elle évoque des fluides biologiques tels que la transpiration, le sang et autres sécrétions corporelles. Au cas où l'on douterait encore du caractère ludique de l'humour scatologique d'Elsa Sahal, sa sculpture anthropomorphe *Fontaine* (2012) souligne l'effronterie ironique de l'artiste et témoigne de l'influence de l'humour hédoniste de Dietman. Installée pendant la FIAC 2012 dans le bassin vivier nord du jardin des Tuileries, face au Louvre, cette œuvre donnait l'impression d'uriner dans l'ancien bassin royal. Un mince filet d'eau jaillit de la fente vulvaire schématique, mais parfaitement identifiable, d'un corps acéphale caricatural qui repose sur deux épais piliers incrustés d'oursins et de bernacles (peut-être une référence à Bernard Palissy, artiste du XVI^e siècle passé à la postérité pour ses céramiques rehaussées d'animaux et de créatures marines, et qui avait installé un atelier dans une grotte émaillée sous les Tuileries).

Délibérément plus figuratives, les formes noires (2012) sont aussi plus sexuellement connotées par la présence de protubérances noueuses (suggérant tour à tour des mamelons et des phallus), de cavités équivoques bordées de poils noirs frisés. De grandes sculptures comme *Acrobate*, qui accole des pattes éléphantines et ridées à des seins bombés et deux orbes parfaitement ronds en guise de fesses, proposent un assemblage singulier d'éléments animaux, humains et mécaniques. D'autres œuvres de cette même période, en particulier une série de petites sculptures intitulée *Autel* (2012), rappellent les *Objets désagréables* d'Alberto Giacometti des années 1930. Cependant, alors que ce dernier insistait sur le fait que ses petites sculptures en bois étaient sans valeur, celles d'Elsa Sahal, même dans leurs plus petites versions, inspirent la vénération fétichiste. L'œuvre haptique, salace et rebondie d'Elsa Sahal reflète sa relation intime et sensuelle avec l'argile, doux et malléable, et le vernis, mou et coulant.

Dans ses séries les plus récentes, *Pole Dancers* et *Léda* (2015), Elsa Sahal aborde sous un nouvel angle deux thèmes de la sculpture classique : le nu féminin et la mythologie grecque. Les sculptures de la série *Léda* – du nom de l'épouse de Tyndare, que Zeus séduisit en prenant l'apparence d'un cygne – sont des formes aviaires expressionnistes qui se replient vers l'intérieur, rentrant leur cou démesurément long ou s'en enveloppant le corps. Par opposition à ces cygnes aguicheurs et frémissants, la troupe des *Pole Dancers* se compose d'exhibitionnistes lascifs. Aussi attendrissantes que rebutantes, ces associations humanoïdes de seins, de pieds, de fesses et de masses de chair indéterminées évoluent en un équilibre précaire, juchées sur des barres métalliques verticales.



Bernard Palissy, plat, XVI^e siècle, 51,5 x 42 x 6 cm.
Musée Gustave Moreau, Paris.

Bernard Palissy, dish, XVIIth century, 20 1/8 x 16 1/2 x 2 3/8 in.
Musée Gustave Moreau, Paris.

Pole Dancers

"To me, Art's subject is the human clay
And landscape but a background to a torso;
All Cezanne's apples I would give away
For one small Goya or a Daumier."

W. H. Auden, *Letter to Lord Byron* (1937)

In describing his preference for human painterly subjects, as opposed to landscapes or still lifes, W. H. Auden strikes an uncanny chord—nearly eighty years earlier—with respect to Sahal's sculptures. Auden's evocative phrase, "human clay," implies that (his) ideal artistic subjects are sculptable—that is to say, subjects that are themselves malleable and haptic. In this same spirit, Sahal finds inspiration in performers—dancers, acrobats, and clowns—who fantastically transform their own bodies as if they were made of modeling clay.

Sahal's "Pole Dancers" strike poses that are as provocative as they are ridiculous and as empowering as they are degrading. Collaged mismatched body parts (lots of legs and breasts), these Frankenstein's monster-like forms evoke wild and dramatic movements: spinning, swooping, arching, gyrating, flexing, and stretching. In researching this series, Sahal looked at contemporary professional erotic dancers on the website for Eden's Pole (a pole dancing school and studio in France) and Auguste Rodin's terracotta sketches of

Pole Dancers

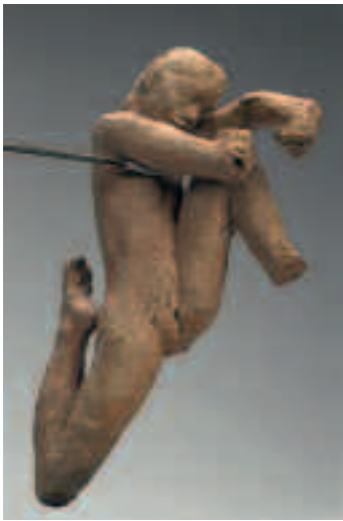
« Pour moi, le sujet de l'art est l'argile humaine,
Le paysage n'est qu'un fond pour un torse ;
Je donnerais toutes les pommes de Cézanne
Pour un petit Goya ou un Daumier. »

W. H. Auden, *Lettre à Lord Byron*, 1937

En marquant sa préférence pour les sujets picturaux humains, par opposition aux paysages et aux natures mortes, W. H. Auden trouve – près de quatre-vingts ans plus tard – un écho troublant dans les sculptures d'Elsa Sahal. En utilisant le terme évocateur d'« argile humaine », il sous-entend que, pour lui, le sujet artistique idéal peut être sculpté, c'est-à-dire qu'il est par essence malléable et haptique. Dans le même esprit, Elsa Sahal puise son inspiration chez les artistes – danseurs, acrobates et clowns – qui se contorsionnent de façon incroyable comme s'ils étaient en pâte à modeler.

Les *Pole Dancers* d'Elsa Sahal sont présentés dans des poses aussi provocantes qu'absurdes, aussi valorisantes que dégradantes. Assemblages de parties de corps dépareillées (des tas de seins et de jambes), ces formes monstrueuses dignes de Frankenstein évoquent des mouvements déchainés et dramatiques : vrilles, descentes en piqué, courbures, toupies, flexions et étirements. Dans ses recherches pour cette série, Elsa Sahal a observé des danseurs érotiques professionnels sur le site internet d'Eden's Pole (une école et un studio de *pole dance* en France) et les esquisses en terre cuite de la danseuse et acrobate espagnole Alda Moreno réalisées par Auguste Rodin (*Mouvement de danse*, de A à I, vers 1911). Comme ce dernier – auquel Elsa Sahal fait clairement référence dans *Trukula Baubo*, une créature aux longues jambes dont la gauche est repliée en arrière, inspirée de *Mouvement de danse* –, Elsa Sahal ne se préoccupe pas du récit. Son but n'est pas de raconter une histoire ni même de créer un personnage, mais plutôt de susciter une réaction viscérale par ses représentations de la chair. Modelés sur de l'argile humaine et des humains d'argile, pour ainsi dire, ses corps disjoints suscitent le désir tout en choquant et en inspirant du dégoût et de la crainte mêlée d'admiration.

Dans *Vénus*, un totem en équilibre instable de seins empilés recouverts d'un vernis noir dont les gros mamelons dressés pointent dans toutes les directions, Elsa Sahal réduit le corps féminin à une seule de ses parties, répétée. En suggérant une danseuse tournoyant autour d'une barre (invisible dans le cas de cette sculpture) et dont les seins s'agitent en tous sens, l'objet de fétichisme satirique d'Elsa Sahal exprime le mouvement et l'émotion. Ouvertement sexuelle et sensuelle, *Vénus* est loin d'être impudique et frise le grotesque. Dans la lignée de Louise



Auguste Rodin, **MOUVEMENT DE DANSE I**, vers 1911. Terre cuite, 23,50 x 8 x 12,50 cm. Musée Rodin, Paris.
Auguste Rodin, **MOUVEMENT DE DANSE I**, c. 1911. Terracotta, 9 x 3 1/4 x 4 1/4 in. Musée Rodin, Paris.

Spanish dancer and acrobat Alda Moreno (“Dance Movements, A to I,” c. 1911). Like Rodin—who Sahal cites directly in *Trukula Baubo*, a leggy creature whose backward-bending left leg is modeled on Rodin’s *Mouvement de Danse*, c. 1911—Sahal does not concern herself with narrative. Her goal is not to tell a story or even create a character, but rather to provoke a visceral response through her expressionistic renderings of flesh. Modeled on human clay and clay humans, as it were, her disjointed bodies simultaneously elicit desire and disgust, shock and awe.

In *Venus*, a precarious totem pole of black-glazed breasts whose large erect nipples jut out in all directions, Sahal reduces the female body to a single repeated part. Suggesting a dancer whirling around a pole (unseen in the case of this sculpture) with breasts flapping every which way, Sahal’s satirical fetish object conveys motion and emotion. Overtly sexual and sensual, *Venus* is far from immodest, and verges on grotesque. In the spirit of Louise Bourgeois, whose black-coated bronze sculpture *Tits*, 1967, likewise distills femininity into a kind of endless breast, Sahal reifies female objectification for her own amusement. Turning the Roman goddess of love, fertility, and beauty into a ludicrous monster, she combats the humiliation of being ogled—reduced to a single fetishized part—with feminist humor. The stacked breasts, which also appear like a tower of bulging panoptic eyes, meet the viewer’s gaze at every vantage. In this respect, Sahal’s *Venus*, which appears to look back at the viewer, is a foil to the demure female found in traditional representations like Botticelli’s *Birth of Venus*, who attempts to hide her body and averts her eyes in shame.

Bourgeois – dont *Tits* (1967)¹, une sculpture en bronze recouverte de noir distille de la même façon la féminité en une sorte de sein infini –, Elsa Sahal réifie l’objectification de la femme pour son propre plaisir. En métamorphosant la déesse romaine de l’Amour, de la Fertilité et de la Beauté en un monstre ridicule, elle combat avec un humour féministe l’humiliation d’être lorgnée – réduite à une seule et unique partie fétichisée de son corps. Les seins empilés, qui ressemblent également à une tour d’yeux scrutateurs protubérants, rencontrent le regard du spectateur où qu’il se trouve. À cet égard, la *Vénus* d’Elsa Sahal, qui donne l’impression de se retourner pour suivre le spectateur des yeux, est aux antipodes de la femme réservée des représentations traditionnelles, telle *La Naissance de Vénus* de Botticelli, qui essaie de cacher sa nudité et de honte détourne le regard.

En ajoutant un élément supplémentaire de complexité à l’interprétation de cette sculpture, on peut aussi voir *Vénus* comme un phallus entièrement composé de seins. Dans la mythologie revisitée d’Elsa Sahal, *Vénus*, mère d’Hermaphrodite (ce n’est pas un hasard si ce personnage est à la fois masculin et féminin), porte également les attributs des deux sexes. De la même façon, Elsa Sahal mêle les anatomies mâle et femelle dans *Danaé* (2015). Sur cette sculpture, dont la surface recouverte d’un vernis vert a l’apparence de la patine du bronze oxydé, une partie ambiguë émerge entre deux jambes tronquées. Ce curieux appendice central possède à son extrémité deux seins qui pendent. Même si cette anatomie semble identifier cet étrange corps « tripode » comme féminin, la façon dont les seins sont attachés à l’appendice suggère un pénis et des testicules. Le sexe ambigu de cette créature suggère un autre lien avec Louise Bourgeois, dont la sculpture *Fillette* (1968) peut être vue comme un torse féminin (ce qu’indique le titre) ou, peut-être de façon plus convaincante, un phallus géant.

Les titres de *Danaé* et des autres *Pole Dancers* recouverts de vernis vert viennent du roman *Les Guérillères* de Monique Wittig (1969), dans lequel l’auteur interroge la construction sociale de la féminité et de la femme tout en imaginant une société dominée par la femme, libérée du patriarcat et des valeurs hétéronormatives. Comme dans les écrits de Monique Wittig, l’exploration et la mise en cause des notions traditionnelles de la sexualité et du genre sont un thème récurrent dans l’œuvre d’Elsa Sahal. Ni vraiment masculines ni vraiment féminines, ses perversions polymorphes comprennent les attributs des deux sexes. Vues sous l’angle de l’art classique, ses sculptures reconsidèrent les représentations gréco-romaines comme la statue de l’*Hermaphrodite endormi* conservée au Louvre. La culture contemporaine, cependant, fournit un nouveau vocabulaire pour décrire les corps difficilement classables d’Elsa Sahal : transgenre, transition, *genderqueer*, intersexuation.

Les objectifications et les abjectifications d’Elsa Sahal sont également redevables aux artistes d’après guerre comme Jean Fautrier, Jean Dubuffet et Alina Szapocznikow,

Adding another layer of complexity to the interpretation of this sculpture, *Venus* can also be seen as a phallus made up entirely of breasts. In Sahal’s revisionist mythology, Venus, mother of Hermaphroditus (not coincidentally the god-goddess endowed with male and female genitals) also bears attributes of both sexes. Sahal similarly combines male and female anatomies in *Danae*, 2015. In this sculpture, whose green-glazed surface resembles the patina of oxidized bronze, an ambiguous body part appears in between a pair of truncated straddled legs. This odd central appendage has two breasts hanging off the bottom. Though this anatomy would seem to identify the strange tripod body as female, the way in which the breasts are attached to the appendage suggests a penis with hanging testicles. The ambiguous sexuality of this creature suggests another link to Bourgeois whose 1968 *Fillette* can be seen as a female torso (as the title suggests) or, and perhaps more convincingly, a giant hanging phallus.

The title for *Danae* and Sahal’s other green-glazed “Pole Dancers” comes from Monique Wittig’s 1969 novel “Les Guérillères,” in which the author questions the social construct of femininity and womanhood while imagining a female-dominated society freed from patriarchal and hetero-normative values. As in Wittig’s writings, expansion and confusion of traditional notions of sexuality and gender is a major theme throughout Sahal’s oeuvre. Not convincingly male or female, her polymorphous perversions contain attributes of both sexes. Considered in a Classical context, her sculptures harken back to Greco-Roman representations like the marble *The Sleeping Hermaphrodite* and *Statue d’un hermaphrodite* in the collection of the Louvre. Contemporary culture, meanwhile, provides new vocabulary to describe Sahal’s not easily classifiable bodies: transgender, transitioning, *genderqueer*, intersex.

Sahal’s bodily objectifications and abjectifications are also indebted to postwar artists like Jean Fautrier, Jean Dubuffet, and Alina Szapocznikow, whose representations of the body as ravaged and destroyed—abject to the point of becoming abstract—described a morbid postwar reality. Sahal’s work resonates particularly strongly with Szapocznikow’s sculptures of disembodied lips, breasts, and other female parts. Both artists’ ambiguous abstractions represent femininity as a complex surreal construct. Szapocznikow’s *Grandes Ventres*, 1968, in which two corpulent female torsos could also be seen as giant lips, presages Sahal’s ambiguous *Bobby Démone*, a strange crustacean-like form that also suggests multiple female body parts. Concave on one side and convex on the other, *Bobby Démone* looks like a protuberant breast from one side and a penetrable vulva from the other.

Formally, if not conceptually, Sahal’s sculptures are also reminiscent of some of Szapocznikow’s most disturbing sculptures. *Dollybird Sparkle*, for example, appears as raw, exposed, and badly deformed as

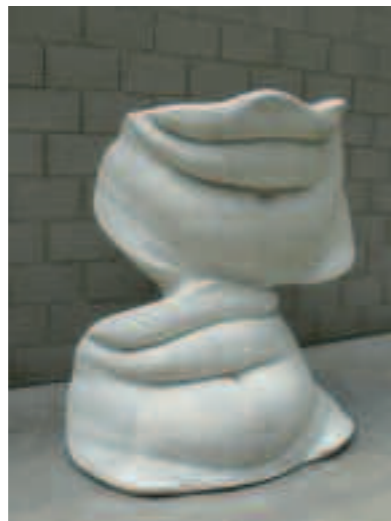
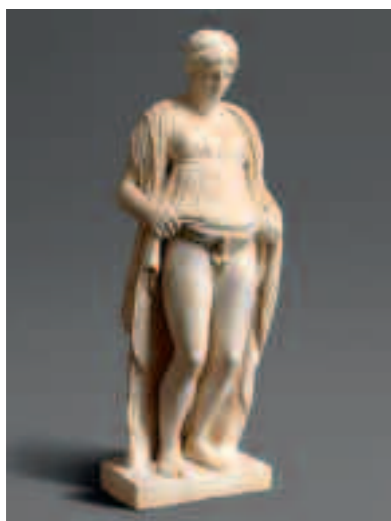


Louise Bourgeois, **LE TRANI ÉPISODE**, 1971. Bronze, nitrate d’argent et patine dorée 19,1 x 26,7 x 26,7 cm. Collection The Easton Foundation.
Louise Bourgeois, **LE TRANI ÉPISODE**, 1971. Bronze, silver nitrate and gold patina, 7 1/2 x 10 1/2 x 10 1/2 in. Collection The Easton Foundation.

dont les représentations du corps aussi ravagé que détruit – abjects au point d’en devenir abstraites – décriaient une réalité morbide propre à l’époque. L’œuvre d’Elsa Sahal entre particulièrement en résonance avec les sculptures d’Alina Szapocznikow figurant des lèvres, des seins et d’autres parties du corps féminin indépendamment de ce même corps. Les abstractions ambiguës des deux artistes représentent la féminité comme une construction surréaliste complexe. Les *Ventres* (1968) d’Alina Szapocznikow, deux grands torsos de femme que l’on peut également voir comme des lèvres géantes, présagent l’ambigu *Bobby Démone* d’Elsa Sahal, une curieuse forme en coquillage qui suggère aussi de multiples parties du corps féminin. À la fois concave et convexe, *Bobby Démone* ressemble d’un côté à un sein protubérant et de l’autre à une vulve ouverte.

Formellement, sinon conceptuellement, les sculptures d’Elsa Sahal rappellent d’autres œuvres plus dérangementes d’Alina Szapocznikow. *Dollybird Sparkle*, par exemple, apparaît aussi cru, dénudé et déformé que *Dervish* (1960). Toutefois, alors que les artistes d’après guerre représentaient le corps comme une victime violée et détruite (les sculptures d’Alina Szapocznikow ont souvent un rapport avec ses propres traumatismes ; après avoir été internée en camp de concentration pendant la guerre, elle a lutté contre un cancer à la fin de sa vie), Elsa Sahal considère la fragmentation comme une façon de discréditer et tourner en dérision l’objectification féminine et la construction sociale de la féminité.

Les titres des *Pole Dancers* confirment ce fond humoristique. *Dollybird Sparkle* et *Bobby Démone*, par exemple, ont été trouvés sur un site internet qui aide les danseurs de cabaret amateurs à choisir un nom de scène. D’autres titres sont des références anecdotiques



HERMAPHRODITE, II^e siècle. Marbre, 150 cm.
Musée du Louvre, Paris.

HERMAPHRODITE, 11th century. Marble, 59 in.
Musée du Louvre, Paris.

Alina Szapocznikow, **GRANDS VENTRES**, vers 1968.
Marbre. Kröller-Müller Museum, Otterlo.

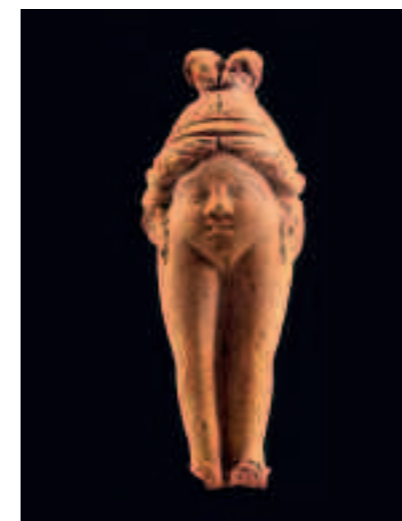
Alina Szapocznikow, **GRANDS VENTRES**, c. 1968.
Marble. Kröller-Müller Museum, Otterlo.

Page suivante

Following page

BAUBO, IV^e-II^e siècle av. J.-C. Terre cuite, 9 cm.
Antikensammlung der Staatlichen Museen
zu Berlin.

BAUBO, IV-II century B.C. Terracotta, 3 ½ in.
Antikensammlung der Staatlichen Museen
zu Berlin.



Leda

“How can those terrified vague fingers push
The feathered glory from her loosening thighs?
And how can body, laid in that white rush,
But feel the strange heart beating where it lies?”

W. B. Yeats, *Leda and the Swan*

The myth of “Leda and the Swan” has provided artists with a titillating subject material since ancient times. Following Greco-Roman interpretations, Renaissance painters (Leonardo da Vinci), Impressionists (Paul Cézanne), Modernists (Constantin Brâncuși), Surrealists (Salvador Dalí), and Abstract Expressionists (Cy Twombly) have retold this erotic tale. The many stylistically diverse depictions of woman and swan also range widely in terms of how they interpret the nature of their mythic sexual encounter. Some artists portray a romantic consensual seduction, whereas others depict a violent rape. Sahal, for her part, reinterprets the myth as an autoerotic fantasy using her characteristic uncanny blend of representational and abstract imagery. Only subtle telltale features, notably the long graceful necks and areas of pockmarks redolent of fresh-plucked feathers, identify her sinuous white-glazed forms as swans.

Calling to mind certain marble bird carvings by Barbara Hepworth and Jacob Epstein, Sahal’s biomorphic abstractions flaunt curvaceous silhouettes. Unlike the elegant avian couple in Hepworth’s *Doves (Group)*, 1927, or the geometric lovebirds in Epstein’s *Doves*, 1914-1915, Sahal’s sculptures represent bodies in motion—

Szapocznikow’s *Dervish*, 1960. However, whereas the postwar artists represented the body as a violated and destroyed victim (Szapocznikow’s works are often related to her own trauma, having been interned in concentration camps during the war, and battled cancer later in life), Sahal sees fragmentation as a way to undermine and ridicule female objectification and the social construct of femininity.

The titles of Sahal’s “Pole Dancers” confirm their humorous undertones. *Dollybird Sparkle* and *Bobby Démone*, for example, were named using a website that helps amateur burlesque dancers formulate their names. Other titles have silly anecdotal references like *Marie Rose Poum fesses* (Marie Rose pouf butt), which was the name of a doll that belonged to the grandfather of one of Sahal’s friends. Still others, like *Trukula Baubo*, playfully mix and match names from mythology and reality. In this case the first name is a reference to Trucula Bonbon, a dancer at the Crazy Horse cabaret in Paris in the 1970s and 1980s. Sahal replaces the erotic dancer’s last name with Baubo, a reference to a bawdy female character in Greek mythology. According to legend, Baubo was able to cheer up the goddess Demeter (who was depressed after the death of her daughter, Persephone) by pulling up her skirt and showing off her nude nether regions.

Baubo is typically depicted as a face above two chubby bare legs where the vagina also serves as the chin. Combining elements of both exhibitionist namesakes, *Trukula Baubo* is a pair of contorted legs with serpentine breasts that rise out of the crotch like a pair of periscopes. As in *Venus*, the breasts appear from certain angles like bulging eyeballs, here a clear reference to Baubo’s crotch-as-face persona. Silly and scurrilous, Sahal’s unique sense of humor softens the initially gruesome and repugnant impression of her sculptures.

loufoques, comme *Marie Rose poum fesses*, d’après le nom d’une poupée ayant appartenu au grand-père d’une amie d’Elsa Sahal. D’autres encore, tel *Trukula Baubo*, associent malicieusement mythologie et réalité. En l’occurrence, ce dernier est une référence à Trucula Bonbon, danseuse au cabaret parisien du Crazy Horse dans les années 1970 et 1980. Elsa Sahal a changé le nom de la danseuse en Baubo, une figure féminine grivoise de la mythologie grecque. Selon la légende, Baubo réussit à déridier la déesse Déméter (déprimée après la mort de sa fille Perséphone) en entrouvrant son habit et en découvrant son intimité. Traditionnellement, Baubo est représentée par un visage sur deux jambes potelées où le vagin fait également office de menton. *Trukula Baubo*, qui associe ainsi les noms de deux exhibitionnistes, représente une paire de jambes tordues avec des seins sinueux qui surgissent de l’entrecuisse tels deux périscoopes. Comme pour *Vénus*, sous certains angles, les seins ressemblent à des yeux exorbités, référence manifeste à la représentation de Baubo. Loufoque et scabreux, le sens de l’humour singulier d’Elsa Sahal adoucit la première impression d’aversion et de répulsion que donnent ses sculptures.

Léda

« Comment ces doigts terrifiés et perdus pourraient-ils
Repousser de ses cuisses qui s’écartent cette gloire
emplumée ?

Et comment pourrait le corps, couché dans ce flot de
blancheur,
Ne pas sentir battre, sur sa couche, ce cœur étranger ? »

W. B. Yeats, *Léda et le Cygne*²

Depuis l’Antiquité, le mythe de Léda et du cygne n’a cessé de fournir aux artistes un sujet d’inspiration. Après les représentations gréco-romaines, les peintres de la Renaissance (Léonard de Vinci), les impressionnistes (Paul Cézanne), les modernistes (Constantin Brancusi), les surréalistes (Salvador Dalí) et les expressionnistes abstraits (Cy Twombly) se sont emparés de ce récit érotique. Les nombreuses représentations stylistiquement différentes de la femme et du cygne varient considérablement selon la façon dont chaque artiste interprète la nature de ces amours mythiques. Si certains dépeignent une rencontre romantique animée d’une séduction réciproque, d’autres mettent en scène un viol pur et simple. Elsa Sahal, quant à elle, réinterprète le mythe sous la forme d’une fiction autoérotique en s’appuyant sur son art aussi personnel que troublant de mélanger l’imagerie figurative et abstraite. Seuls de subtils détails significatifs, notamment les longs cous gracieux et certaines parties grêlées qui évoquent des plumes tout juste arrachées, permettent de découvrir que ces formes sinueuses recouvertes d’un vernis blanc sont des cygnes.

Rappelant certaines sculptures d’oiseaux en marbre de Barbara Hepworth et Jacob Epstein, les abstractions biomorphiques exhibent des silhouettes girondes. Contrairement à l’élégant couple d’oiseaux de Barbara Hepworth, *Doves (Group)* (1927), ou aux inséparables géométriques de Jacob Epstein, *Doves* (1914-1915), les sculptures d’Elsa Sahal représentent des corps en mouvement, amorphes, enchevêtrés, lascifs, déformés. On retrouve ces caractéristiques dans *Léda and the Swan* de Cy Twombly (1962). À l’aide de touches vigoureuses semblables à des graffitis, Twombly représente un acte charnel débridé. Sur la toile, la composition forme un tout compact, informe et flou où l’on distingue des plumes ébouriffées, du sang, des cœurs et même un phallus. Saisissant un sentiment similaire de folle passion dans laquelle deux corps frémissant se fondent l’un dans l’autre, la *Léda Twice* d’Elsa Sahal se compose de deux longs cous enroulés qui s’enveloppent et s’enchevêtrent l’un l’autre tel un ruban de Möbius. Dans une vaine tentative de démêler le début de la fin (ou les têtes et les queues) de cette étreinte passionnée, le spectateur tourne autour de la sculpture en suivant ses courbes



Barbara Hepworth, **DOVES (GROUP)**, 1927. Marbre, 29 x 33 x 21,5 cm. Manchester City Galleries.
Barbara Hepworth, **DOVES (GROUP)**, 1927. Marble, 11 3/8 x 13 x 8 1/4 in. Manchester City Galleries.

amorphous, entangled, raunchy, and distorted. These qualities are also found in Twombly's painting *Leda and the Swan*, 1962. Using vigorous graffiti-like strokes, Twombly represents a frantic sexual encounter. The composition is filled with flying feathers, blood, hearts, and a phallus, which all appear as a single blurry mass. Capturing a similar sense of wild passion in which two writhing bodies blend into one, Sahal's *Léda Twice* has two long coiling necks that wrap around and flow into each other like an endless Möbius strip. Trying in vain to find the beginning or end (or make heads or tails) of this passionate embrace, the viewer circles the sculpture, tracing its elegant curves around and around. For an even more dizzying effect, *Léda Twice*, which hangs from a rope, can be spun to activate the couple's spiraling embrace. Neither frontal nor staid, this sculpture attempts to illustrate a state of constant motion in which concepts of up, down, front, and back lose all rational meaning.

Whereas the poem by W.B. Yeats at the top of this section clearly describes the encounter between Leda and Zeus as a rape, Sahal's interpretation of the Greek myth is more ambiguous and more radical. Her *Léda Dakota*, for instance, represents only one body. With its long neck tucked up inside itself between its de-feathered haunches, this work recalls Gustav Klimt's drawing of a woman masturbating, *Liegender Halbakt (masturbierend)*, 1912/13. Considered in this context, *Léda Dakota* suggests an autoerotic reading of the ancient myth. Instead of representing a sexual conquest, Sahal's Leda takes on the characteristics of her (imagined) seducer in her own masturbatory fantasy. In this marvelous revisionist mythology, Leda and the swan are one and the same. The depiction of Leda as both giver and receiver of intense sexual pleasure is an empowering and compelling alternative interpretation with which the artist aims to seduce the viewer.

The sensuousness of Sahal's sculptures reflects the artist's "elemental pleasure"¹ in working intimately with her chosen material. Although her oeuvre exudes energy



Jacob Epstein, **DOVES**, 1914-1915. Marbre, 64,8 x 78,7 x 34,3 cm. Tate, Londres.
Jacob Epstein, **DOVES**, 1914-1915. Marble, 25 3/8 x 31 1/8 x 13 3/8 in. Tate, London.

élégantes. Pour donner vie à l'étreinte effrénée de ce couple et produire un effet encore plus étourdissant, il suffit de faire tourner *Léda Twice*, qui est suspendue à une corde. Ni frontale ni figée, cette sculpture tente d'illustrer un état de mouvement perpétuel dans lesquels les concepts de haut, bas, face et dos perdent toute signification rationnelle.

Alors que le poème de W. B. Yeats, cité en préambule de cette partie, décrit clairement le viol de Léda par Zeus, l'interprétation par Elsa Sahal de ce mythe grec est plus ambiguë et plus radicale. Sa *Léda Dakota*, par exemple, représente un seul corps. Avec son long cou enfoui en lui-même entre des hanches déplumées, cette œuvre rappelle *Liegender Halbakt* (1912-1913) de Gustav Klimt, un dessin où l'on voit une femme se masturber. Vue sous cet angle, *Léda Dakota* suggère une lecture autoérotique du mythe. Au lieu de représenter une conquête sexuelle, la *Léda Dakota* d'Elsa Sahal s'approprie les caractéristiques de son séducteur (imaginaire) dans son propre fantasme masturbatoire. Dans cette relecture du mythe, Léda et le cygne ne font qu'un. En faisant de Léda la seule bénéficiaire d'un plaisir sexuel intense, l'artiste propose une autre interprétation valorisante et percutante dans le but de séduire le spectateur.

La sensualité des sculptures d'Elsa Sahal reflète le « plaisir originel³ » de l'artiste à travailler charnellement ses matériaux d'élection. Bien que son œuvre respire vitalité et spontanéité, chaque pièce est le résultat d'un processus de fabrication qui demande beaucoup de travail et de temps, qui exige d'attendre pendant des jours ou des semaines que certaines parties de la sculpture sèchent complètement avant de rajouter de l'argile humide. En défiant constamment les lois de la gravité, ce qui lui permet d'obtenir des formes qui menacent de s'effondrer, Elsa Sahal construit minutieusement d'ambitieuses silhouettes presque grandeur nature, qui démentent la modestie de ses matériaux associés à des travaux d'enfants et à des esquisses d'artistes.



Gustav Klimt, **LIEGENDER HALBAKT (MASTURBIEREND)**, 1912-1913. Crayon sur papier, 36,1 x 56 cm. Leopold Museum, Vienne.
Gustav Klimt, **LIEGENDER HALBAKT (MASTURBIEREND)**, 1912-1913. Pencil on paper, 14 1/8 x 22 in. Leopold Museum, Vienna.

and spontaneity, each piece is the result of a labor-intensive and time-consuming process of hand building, which requires waiting days or weeks for sections of the sculpture to dry completely before adding more wet clay. Constantly working against gravity, which causes the drying forms to want to collapse, Sahal painstakingly builds ambitious, nearly life-size figures that belie her material's humble associations with children's crafts and artists' sketches.

What Sahal describes as clay's "pathetic"² quality is precisely what makes her sculptures so empathetic. Unlike metal or stone or plastic, clay holds traces of the artist's touch—in Sahal's case, her caress. Sahal herself describes her efforts in the studio as "not unlike a night of love. There is a struggle going on, but also shared, parallel pleasures."³ With this frank allusion to sexual intimacy, Sahal thrusts her viewer into the role of an unwitting voyeur. Our delight in the sculptures' bizarre titillating bodies is heightened by the subtle traces of hands and fingers embedded in the clay—evidence of the artist's pounding, molding, and smoothing actions. The movements described by the sculptures become conflated with those performed by the artist. Perhaps more clearly than anything else, Sahal's sculptures represent the artist's own pure pleasure in working with clay.

ENDNOTES

- 1 Elsa Sahal, interview with Gaël Charbau (*Elsa Sahal: Sculptures*. Fondation d'entreprise Ricard: Paris, 2008)
- 2 Ibid.
- 3 Ibid.

Ce qu'Elsa Sahal décrit comme la « piètre⁴ » qualité de l'argile est précisément ce qui confère à ses sculptures une telle empathie. Contrairement au métal, à la pierre ou au plastique, l'argile conserve la trace du toucher de l'artiste – en l'occurrence, la caresse. Elsa Sahal décrit elle-même ses efforts dans son atelier comme « pas différents d'une nuit d'amour. Il est question de lutte, mais aussi de plaisirs partagés et simultanés⁵ ». Par cette allusion sans détour à l'intimité sexuelle, Elsa Sahal pousse le spectateur à endosser le rôle du voyeur malgré lui. Le délice que nous éprouvons en contemplant les corps étranges et frémissants de ses sculptures est rehaussé par les traces ténues de ses mains et de ses doigts enfoncés dans l'argile – preuves de son travail de pétrissage, de modelage et de lissage. Ses mouvements que décrivent les sculptures se confondent avec ceux de l'artiste à l'œuvre. Peut-être que plus que toute autre chose, les sculptures d'Elsa Sahal représentent le pur plaisir de l'artiste à travailler l'argile.

NOTES

- 1 *Nichons* (ndt).
- 2 Traduction de Jean Briat.
- 3 Elsa Sahal, interview avec Gaël Charbeau, dans *Elsa Sahal : sculptures*, Fondation d'entreprise Ricard, Paris, 2008.
- 4 *Ibid.*
- 5 *Ibid.*

Pages suivantes
Études pour la série **POLE DANCERS**.
Following pages
Studies for the **POLE DANCERS** series.