

we've been through the thorough dismantling of male subjectivity that was just beginning at the time. (See, for example, Dennis Cooper.) A little later in the same interview, Campbell mentions the miserable spectre of film students standing around outside in mid-winter because no one wrote a script. The vaunted quality of "spontaneity" isn't much fun and doesn't make for good art, Ditta offers, to which Campbell responds, "No. It makes for a lot of editing" (xlv).

It's classic Campbell, the wit so dry that it's not clear whether it is wit or statement of fact. In any case, the sensibility pervades Campbell's work, as with the celebrated "Woman from Malibu" series (1976–77), in which Campbell plays the eponymous character, dismantling his masculinity by constructing his femininity. For example, in the series' final tape, "Hollywood and Vine," the character puts on make-up, a wig, and sunglasses while relating a sequence of recent experiences, starting with an anecdote about attending "the funeral of a friend who had been fumigated to death, accidentally" (42). The situation's ridiculousness is heightened in the video by the artist's slightly overdone femininity (putting the "camp" in "Campbell," one might say). But Campbell's slow, almost stilted, deadpan delivery in the video dampens the scene's humour potential to foreground the bathos of the everyday, which in turn underscores how improbable is the notion of the individual. If all of our experiences are variations on the same banal themes, to what extent are we "individual" and our experiences spontaneous? In whose

or what's name can one defend the associated and equally timeworn ideal of romantic masculinism?

And yet, defend it people do, their claims becoming motivation and target for Campbell, Wojnarowicz, and several generations of queer art-ivists. That's what Wojnarowicz has in mind when, near the end of *In the Shadow of Forward Motion*, he offers an articulate credo for the legions who've had enough (which he reads in a rising crescendo in the performance ITSOFOMO)<sup>4</sup>:

[B]ut I say there's certain politicians that had better increase their security forces and there's religious leaders and healthcare officials that had better get bigger dogs and higher fences and more complex security alarms for their homes and queer-bashers better start doing their work from inside howitzer tanks because the thin line between the inside and the outside is beginning to erode and at the moment I'm a thirty seven foot tall one thousand one hundred and seventy-two pound man inside this six foot frame and all I can feel is the pressure all I can feel is the pressure and the need for release (n.p.).

Charles Reeve is Professor of Visual and Critical Studies and Associate Dean of Arts & Science at OCAD University.  
—creeve@ocadu.ca

1. Fredric Jameson, "Post-Modernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism," reprinted in *Art in Theory: 1900–1990* (Cambridge, MA: Blackwell, 1992), 1080.

2. Conor Williams, "Of Grief and Anger: David Wojnarowicz's *In the Shadow of Forward Motion*," *Bomb Magazine*, May 26, 2020, <https://bombmagazine.org/articles/of-grief-and-anger-david-wojnarowicz-in-the-shadow-of-forward-motion-reviewed/>.

3. *The Anti-Aesthetic: Essays on postmodern culture*, ed. Hal Foster (Port Townsend: Bay Press, 1983).

4. ITSOFOMO is an acronym for *In the Shadow of Forward Motion*. Wojnarowicz debuted the piece at The Kitchen in 1989 with Ben Neill and Don Yallech. A CD was released in 1992, and a double LP vinyl recording was released in 2018. See: <https://itsofomo.bandcamp.com/album/itsofomo-in-the-shadow-of-forward-motion>.

Erin Benay

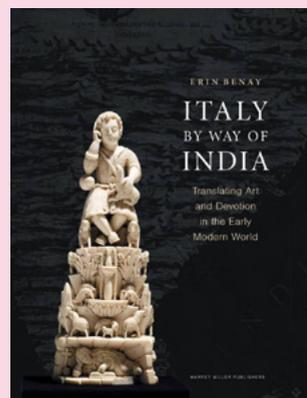
***Italy by Way of India: Translating Art and Devotion in the Early Modern World***

Turnjout: Harvey Miller Publishers, 2021

202 pp. + iv, 120 illus. couleurs, 2 cartes n&b

€ 100 (relié) ISBN 9781912554775

Itay Sapir



L'histoire de l'art globale, d'un point de vue post ou décolonial, semble avoir jusqu'ici presque ignoré l'Italie de la première modernité (et vice-versa). S'il est impensable aujourd'hui de parler de l'art espagnol ou hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle, par exemple, sans au moins mentionner l'entreprise coloniale européenne qui sous-tend la prospérité et la puissance de ces pays, on continue, à quelques exceptions

près, à étudier la péninsule apennine comme un monde à soi, ouvert, certes, à des artistes de l'Europe entière, mais paradoxalement isolé des échanges avec les autres continents, et de la violence européenne qui y est perpétrée. C'est tout juste qu'on commence à apprendre davantage sur les représentations de l'Amérique chez les Médicis à Florence, ou sur les liens inévitables de Naples avec les quatre coins de l'empire espagnol, dont la ville faisait partie au temps de Ribera et de Fanzago; en revanche, le lien entre l'Italie et l'Inde, mis de l'avant dès le titre de l'excellent ouvrage de Erin Benay, est peu connu et constitue un terrain où peu d'historien.nes de l'art se sont aventuré.es.

Au-delà de l'absence d'une association entre ces deux territoires dans l'imaginaire occidental – on pense à l'Inde surtout dans le contexte du colonialisme britannique ou, plus tôt, portugais –, une autre raison évidente pour cette rareté est la difficulté à connaître profondément en même temps deux univers artistiques aussi riches que le sous-continent indien et l'Italie. C'est d'autant plus louable, donc, que Benay, jusqu'ici une spécialiste réputée de l'art baroque italien, démontre désormais de vastes connaissances de l'Inde, et atteint un bel équilibre entre les deux territoires, reflété dans la structure même du livre : deux premiers chapitres consacrés à l'Inde du Sud, à sa production artistique et à l'activité européenne, missionnaire, coloniale et exploratrice, dans ce coin de l'Asie; et deux autres chapitres où l'on voyage en Italie, surtout à Florence, pour retrouver là-bas

les objets ramenés de l'Inde et des représentations d'un sujet dont Benay rappelle tout au long de l'ouvrage le rapport parfois oublié avec les côtes de l'océan indien : la mission et le martyr de saint Thomas.

En effet, au-delà des questions cruciales des échanges culturels et des méfaits du colonialisme, communes à tous les continents envahis par les Européen.nes, le sud de l'Inde se distingue par une longue tradition chrétienne qui précède de loin le mal nommé « Âge des découvertes ». Selon la tradition, saint Thomas est arrivé dans ces terres au milieu du premier siècle et a été martyrisé sur la côte est du sous-continent. Il a laissé en héritage toute une communauté chrétienne indépendante des grandes églises européennes ou proche-orientales, qui s'est développée pendant de longs siècles, notamment sur la côte ouest de l'Inde du Sud. Cette église millénaire y cohabitait avec les autres traditions religieuses plus souvent associées à l'Inde, surtout l'hindouisme et l'islam. Les « chrétiens de saint Thomas » ont fait face, aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, à l'arrivée des missionnaires catholiques en Inde, au colonialisme portugais centré à Goa, et aux pressions intensives visant à faire conformer les usages de leur église, qui frôlait prétendument l'idolâtrie, aux règles strictes de la Contre-Réforme.

L'historienne de l'art Benay n'a de cesse de le rappeler : une tradition visuelle chrétienne existait donc en Inde bien avant l'arrivée des Jésuites et des autres ordres catholiques, et les images qu'elle produisait étaient propres au lieu et à la longue histoire idiosyncratique de

la communauté chrétienne locale. Pour cette raison, l'autrice critique le concept de « l'art indo-portugais » qui indique une importation de formes et de motifs de l'Europe, puis leur adaptation, voire leur corruption, par les artisans locaux. Elle conteste aussi la tendance, dans l'histoire de l'art de l'Inde du Sud, à considérer Goa, le siège du pouvoir colonial portugais, comme le centre, et les autres régions comme des périphéries en dépendant. Enfin, elle rappelle que les œuvres d'art présentant une iconographie chrétienne n'étaient pas exclusivement créées pour l'exportation vers l'Europe, où elles ont été collectionnées comme des objets « exotiques » tout en portant avec elles la mémoire lointaine des exploits de saint Thomas. Étant donnée la présence chrétienne autochtone, des œuvres sacrées ont été également produites pour le marché local, pour le culte dans les églises et la dévotion privée dans les maisons des chrétiens de saint Thomas. Ces objets de dévotion ont souvent comporté, dans ce contexte, des éléments dialoguant avec les autres religions pratiquées sur le territoire. Une même image, d'ailleurs, pouvait être perçue différemment par les groupes religieux et sociaux variés de la région, qu'ils soient autochtones ou récemment arrivés. Des concepts comme le *darśan* (la « vision spirituelle » telle que comprise par l'hindouisme) sont mobilisés pour enrichir la compréhension de ces œuvres. C'est un art chrétien véritablement indien qui est donc créé dans ces régions. L'agentivité attribuée aux artisans locaux est d'autant plus soulignée et leur créativité, saluée.

On peut se demander pourquoi l'autrice exprime une réticence à utiliser l'adjectif « hybride » pour qualifier cet art. À quelques reprises (p. 27, par exemple, en juxtaposition avec la bien plus problématique notion d'« influence », ou p. 60), elle rejette ce terme comme l'emblème d'une historiographie en mal de révélation, mais certaines de ses formulations, comme lorsqu'elle décrit un textile décoré produit à San Thomé en 1610-1620 telle une « combinaison de motifs européens et locaux » (p. 118) ou qu'elle parle d'« objets qui mélangent [merge] iconographies chrétiennes et hindous » (p. 12), sont difficilement distinctes de l'idée d'une « hybridité ». En revanche, pour rester dans le domaine terminologique, Benay fait un usage astucieux du terme « *translation* », en jouant sur ses deux significations en anglais, soit celle de « traduction » et celle d'un transfert miraculeux des reliques d'un saint à un autre. En effet, les restes de saint Thomas auraient quitté l'Inde et seraient arrivés, au terme d'un long périple, à la ville italienne d'Ortona; mais cette *translation* s'est soldée par une « *mistranslation* », puisque la présence de ces reliques en Italie a eu peu d'écho, alors que leur demeure indienne a continué à être rapportée par les récits de voyage et même à faire l'objet d'allusions picturales en Europe. Le champ sémantique de la traduction est ici mis à contribution pour penser aux processus complexes de migration de récits et de formes, aux adaptations réciproques et aux citations recontextualisées.

L'exploit d'Erin Benay dans ce livre est impressionnant non seulement en ce qu'elle démontre des

connaissances approfondies en plusieurs domaines considérés jusqu'ici comme éloignés, mais aussi par le succès d'une entreprise non moins ardue, celle d'attacher tous ces bouts de ficelles ensemble. L'ouvrage passe de l'histoire du christianisme de saint Thomas en Inde à la production d'objets artistiques après l'arrivée des Européens colonisateurs; ensuite, il aborde la contribution des objets arrivés et collectionnés en Europe à la création d'une image de l'Inde définie non seulement par des textes, mais aussi par des « choses »; puis il se termine sur les représentations des histoires de saint Thomas dans l'Europe renaissance et baroque. Et tout cela à travers l'analyse visuelle de nombreux objets peu étudiés (dont beaucoup sont conservés en Inde), et en démontrant que ces éléments hétéroclites font partie de la même histoire, complexe et ici vigoureusement révisée. Malgré tout, et c'est peut-être inévitable, le regard de l'autrice reste quelque peu extérieur à l'Inde, celui d'une spécialiste de l'art européen : on apprend beaucoup sur la conceptualisation, voire l'invention de « l'Inde » en et par l'Europe, et presque rien sur ce que pensait la population indienne autochtone des personnes colonisatrices, si ce n'est à travers les objets qu'elle fabriquait (et qui démontrent, certes, une réaction, vive ou subtile selon le cas, à la présence européenne). Cet « autre » point de vue serait une suite intéressante au projet, et ce volet serait peut-être plus naturellement mené par des spécialistes travaillant en Inde. L'ouvrage actuel reflète bien, en tout cas, « l'Italie en passant par l'Inde » plutôt que l'inverse.

Un aspect que Benay cherche à relier à son récit, et dont l'intégration semble moins convaincante, est celui sur lequel, pourtant, elle a déjà publié des travaux magistraux : les répercussions épistémologiques, au temps de la « révolution scientifique », de l'histoire de saint Thomas, connu en Europe surtout, comme l'autrice le rappelle, pour son incrédulité (momentanée) et beaucoup moins souvent associé à sa mission en Inde. Les deux facettes du personnage semblent difficilement « fusionnables » en une histoire cohérente. En revanche, à la toute fin du livre, le lien que propose l'autrice entre les dynamiques religieuses, identitaires et, par là même, artistiques qu'elle décrit et la politique actuelle, en Inde et au-delà, est bien fécond. Benay rappelle que « pratiquer l'histoire de l'art globale de la Renaissance est [...] un choix politique, de plus en plus motivé par le devoir de repenser les hiérarchies de la “culture nationale”, de “l'orient et l'occident” et de “la domination et la subordination culturelles” » (p. 154). Et elle réalise ce qu'elle prêche : le nationalisme hindou du gouvernement indien actuel, tout comme l'essentialisation du sous-continent par l'historiographie européenne et eurocentrique (historiographie de l'art y comprise, que Benay lit avec un esprit critique aiguisé), sont efficacement relativisés par le récit complexe, pluriel, multidirectionnel, décentré, et souvent merveilleusement fluide, que propose *Italy by Way of India*.

Itay Sapir est professeur au Département d'histoire de l'art de l'UQAM.  
—sapir.itay@uqam.ca