

James Bantone  
Axial Desire  
TUNNEL TUNNEL, Lausanne  
par Eleonora Milani

Les images portent en elles une vulnérabilité propre, une fragilité inscrite dans la manière dont elles ont été façonnées et dans leur capacité à déclencher une sorte de connaissance immédiate, presque primitive.

Ce sentiment d'immédiateté transforme l'image en peau — exposée à la promiscuité de la circulation contemporaine, fragile, poreuse, mais fascinante. Rien ne correspond vraiment à ce que l'on voit : les images sont des surfaces culturelles stratifiées, façonnées par des processus matériels et affectifs.

J'envisage les images de James Bantone comme des surfaces vivantes qui absorbent et rejettent, des formes continuellement reconfigurées par les processus créatifs qui évoluent à travers son regard. L'image a toujours été au cœur de la pratique de l'artiste, informée par une obsession quasi anatomique de collecte de postures et de gestes. Ce qui a commencé comme une exploration des maniérismes corporels à travers les formats de la culture populaire — des vidéos aux photographies imitant des éditoriaux de mode sur papier glacé — a graduellement évolué vers l'utilisation de prothèses et de mannequins lui permettant de tester l'authenticité de l'image et sa commodification. Son archive visuelle est devenue un outil permettant de repenser le corps comme dispositif et d'ouvrir une réflexion sur l'économie du regard.

*Axial Desire* émerge d'un processus par lequel la figure du mannequin est dépassée et cède la place au corps même de l'artiste. Dans ses nouvelles pièces — toutes de 2026 — son corps devient l'outil opérationnel, faisant évoluer le processus vers l'objectivation de soi. Il rejoue les gestes et les poses, photographie son propre corps, transfère l'image sur du métal et opère une oxydation contrôlée qui ronge et révèle partiellement la surface, avant d'intervenir avec de la peinture. Le corps n'est plus le sujet de la représentation, mais son vecteur, son axe.

*Axial Desire* ne parle pas du corps comme d'une identité, mais comme d'une surface sensible, d'une peau perçue, comme d'une image en transformation qui n'est jamais complète. Il serait réducteur de définir ce travail comme une étude du nu, car la recherche de l'artiste porte sur l'état même de l'image – sur sa fragilité, son exposition et sa capacité à désirer et à être désirée. Dans ce sens, la peau est le médium, une surface et une membrane qui enregistre ce qui la transperce : la lumière, la pression, la mémoire, le désir. La peau est en soi déjà une image dans le sens qu'elle est une surface vulnérable poreuse et vivante.

Les corps qui nous sont donnés à voir nous rappellent aussi vaguement la statuaire classique, qui a constitué la première tentative de promouvoir le canon occidental du corps et l'un des premiers régimes de visibilité du nu masculin. Ce n'est pas juste un processus technique, ni un exercice de style, mais un geste d'exposition. L'écho de ce qu'Anthea Callen identifie comme la généalogie du corps masculin moderne; un corps que l'histoire a cherché à rendre lisible, mesurable, discipliné, disséqué, idéalisé, et entraîné pour incarner une norme.

La peau fonctionne comme un seuil où le corps devient surface, et chaque couche ajoutée ou soustraite est une forme de contact, de mémoire; chaque effacement est une référence culturelle. L'artiste accepte activement que le métal, un matériau industriel résultant d'un choix formel historique, résiste à l'oxydation, permettant à l'image de s'incarner dans un support de manière instable et ouverte. Le métal n'accepte pas docilement l'image : il lui fait perdre des détails et la fait réémerger, renégocier sa forme. Dans *Atlas*, les corps présentent des visages effacés et des zones concaves au niveau des aisselles et des organes génitaux, comme dans *Inguen* : un corps assis sur une chaise dans une position de trois quarts, une pose typique des portraits de la Renaissance. La privation d'une identité par l'obscurcissement du visage soustrait le nu à la consommation et l'empêche d'être déchiffré. Elle offre à la place une posture dans laquelle le corps est exposé, mais irréductible. L'histoire du nu masculin est une histoire d'exclusion, de normes et de peur déguisée, et James pénètre cette histoire grâce à une physicalité qui n'y a jamais trouvé sa place : loin du canon occidental (formel et genré) ; fragmenté, il ne cherche à adhérer à aucun modèle et nous offre sa fragilité.

Les pièces exposées semblent indiquer une tension qui parcourt le corps, plutôt qu'une représentation de celui-ci. Ses axes ne sont pas seulement anatomiques, mais émotionnels et perceptifs. Dans *Fascia*, un diptyque où la silhouette se fracture en une membrane tendue et stratifiée, le corps semble perdre son axe et apparaît comme une empreinte, ou un résidu. Un changement similaire prend place avec *Matrix*, où le corps s'étire, l'axe dérive et le regard est détourné sur le côté. Les pièces plus petites introduisent un registre plus intime : des fragments fichés dans du métal oxydé, des apparitions minimales révélant la tension entre l'exposition et la protection. Ils agissent comme des micro-seuils, des points denses où le corps se révèle partiellement seulement.

Quels que soit leur axes et variations, cette nouvelle série d'œuvres porte les mêmes questions autour de la représentation de l'image, questionnant le critère de l'auto-objectification. *Axial Desire* stabilise les recherches de James sur un type d'image à traverser qui, loin d'être épiphanique, se constitue comme un dispositif épidermique capable d'entrer en empathie à travers le regard et l'immédiateté dont je parle au début de ce texte. Et probablement que la vulnérabilité reste, après tout, la seule condition possible pour se regarder véritablement dans ce monde.