



HAL
open science

Visualiser la vision: Projections dans les archives curatoriales féministes

Federica Martini

► To cite this version:

Federica Martini. Visualiser la vision: Projections dans les archives curatoriales féministes. Federica Martini & Julia Taramarcaz, éd(s.), *Feminist Exposure: Pratiques féministes de l'exposition et de l'archive*, Lausanne: art&fiction, 2023, 2023, 978-2-88964-047-8. hal-04418718

HAL Id: hal-04418718

<https://hal.science/hal-04418718>

Submitted on 26 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Fig. 10

Maëlle Cornut, *Salon des vivant-e-x-s, les voix du sensible*, 2021, installation (projection vidéo, sérigraphies, terre, végétaux et minéraux).
Photographie: © Annik Wetter

« VISUALISER LA VISION »

PROJECTIONS DANS LES ARCHIVES CURATORIALES FÉMINISTES¹

Federica Martini

¹ Nancy Holt, « Vision », in *C. 7,500*, curatrice: Lucy Lippard, Valencia, Californie, California Institute of the Arts, 1973. Les traductions des citations de l'anglais ont été établies par l'auteurice sauf mention contraire.

Et quand je suis partie, j'ai tout laissé:
mon programme, mes étudiantes, et toutes les diapositives d'histoire de l'art
que nous avons compilées, même les diapositives de *Womanhouse*.

Judy Chicago²

La pièce *The Heidi Chronicles* de la dramaturge américaine Wendy Wasserstein commence par les mots « Sofonisba Anguissola »³. Celle qui prononce le nom de cette artiste de la Renaissance tardive est l'historienne de l'art Heidi Holland, professeure à la Columbia University de New York dans la fiction théâtrale. On la voit en train de commenter une diapositive reproduisant le tableau *La Partie d'échecs* (1555, huile sur toile, 72 × 97 cm, Collection Narodzwe Muzeum, Poznan), dans lequel la peintre Sofonisba Anguissola représente au premier plan trois de ses sœurs autour d'un échiquier, sous le regard d'une accompagnatrice située en arrière-plan. Au-delà de la renommée historique de l'artiste et du tableau, que Giorgio Vasari considère comme le premier exemple de conversation dans la peinture de la Renaissance⁴, Heidi Holland note qu'« il n'y a aucune trace d'elle, ni d'aucune autre artiste femme avant le XX^e siècle dans le manuel d'histoire de l'art adopté par le cours »⁵.

La pièce *The Heidi Chronicles* date de 1989, vers la fin de l'ère Reagan (1980–1991), au moment où les programmes d'art féministes créés à peine une décennie plus tôt se voient privés de fonds: « Les programmes d'enseignement ont perdu les cours sur les femmes – écrit l'artiste et alumna du CalArts Feminist Art Program Mira Schor – les professeures ont perdu l'énergie pour enseigner ces cours. Des diapositives d'œuvres d'artistes femmes ont été perdues. »⁶ À ce moment historique, la

2 Gail Levin, « Becoming Judy Chicago: Feminist Class » (abrégé par Melissa Morris), in Jill Fields (éd.), *Entering the Picture: Judy Chicago, The Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists*, New York: Routledge, 2012, p.107.

3 Wendy Wasserstein, *The Heidi Chronicles and Other Plays*, New York: Random House, 1991 [1989], p.160.

4 Rozsika Parker, Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres: I.B. Tauris, 2013 [1981], p.18.

5 Wendy Wasserstein, *The Heidi Chronicles...*, *op. cit.*, p.161.

6 Mira Schor, « Patrilineage » [1991–1992], in *Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture*, Durham/Londres: Duke University Press, 1997, p.108.

professeure Heidi Holland fait partie des 26 % du corps professoral d'histoire de l'art de la Columbia University et enseigne à un public composé probablement d'environ 70 % d'étudiante-x-s⁷.

Le parallèle qu'établit Mira Schor entre la fermeture des cours d'art féministe et la perte des diapositives qui documentaient le travail des artistes femmes est loin d'être anecdotique. La mémoire visuelle institutionnelle qu'elle évoque avait été accumulée collectivement à partir de la fin des années 1960 au sein et hors des institutions historico-artistiques. Aux alentours de 1970, écrit Griselda Pollock, quand advient la rencontre entre féminisme militant, histoire de l'art et pratiques artistiques, un enjeu essentiel de la pédagogie artistique curatoriale féministe est la création d'outils de base pour rendre visibles les artistes femmes, et, corollaire essentiel, pour que la recherche et l'étude de ces travaux soient possibles⁸. Dans cette visée, des images sont reproduites et conservées dans un réseau d'archives, de bibliothèques ou de registres, afin de documenter des œuvres du passé et recenser les interventions contemporaines des artistes vivant-e-x-s, souvent éphémères et performatives. Pour les pratiques artistiques féministes, l'emploi de la diapositive est à la fois effet et symptôme des enquêtes visuelles menées à partir de la fin des années 1970 par des communautés transversales d'artistes, d'historien-ne-x-s de l'art et de curateur-trice-x-s dans des universités, des écoles d'art institutionnelles et des centres autogérés afin de transmettre, contre-informer et délimiter de nouveaux contextes de recherche visuelle.

L'IMAGE MANQUANTE

Portative et adaptée aussi bien à la publication qu'à la présentation en direct, la collection de diapositives est un ensemble d'images activées par la parole et la projection. En tant que support, la diapositive représente une trace du travail artistique qui dévoile, en filigrane, les modalités d'organisation de la recherche collective selon une large polysémie; matériau pédagogique pour la discipline de l'histoire de l'art, doublement lié à la nécessité d'être en présence de l'œuvre ou au moins de son image;

élément artistique dans le cadre de pratiques d'archives conceptuelles; document de recherche curatoriale et historico-artistique face aux lacunes des sources officielles; outil de valorisation de son propre travail artistique et proto-portfolio.

Dans *Generations and Geographies in the Visual Arts*, Griselda Pollock se souvient d'un moment déconcertant durant ses études en histoire de l'art: «Je faisais partie d'un groupe d'étudiantes très motivées et nous avons toutes réussi un examen avec des diapositives en répondant correctement neuf fois sur dix. Nous n'avions échoué que sur une seule image. Nous avons pu la dater, la situer comme une œuvre postimpressionniste produite à Paris, etc. Mais nous ne pouvions pas nommer l'autrice, Suzanne Valadon, car il ne nous était jamais venu à l'esprit de rechercher le nom d'une femme dans nos bases de données d'histoire de l'art.»⁹ Lorsque, au mois de novembre 1969, Linda Nochlin rédige le résumé de son premier séminaire intitulé *Women and Art* au Vassar College, elle définit son cours en termes expérimentaux, en précisant qu'étudier la position des femmes dans l'histoire de l'art n'est pas une activité de compilation. Celle-ci nécessite «des matériaux provenant d'une variété de domaines qui ne sont généralement pas inclus dans la recherche en histoire de l'art» pour affronter un «champ intact»¹⁰. Témoin et archiviste de cette première approche féministe de l'histoire de l'art, Linda Nochlin insistait alors sur la dimension novatrice du travail collectif mené avec les étudiantes de son cours: «Nous étions à la fois des inventrices et des exploratrices: des inventrices d'hypothèses et de concepts, des exploratrices de la vaste mer de matériel bibliographique non découvert, des rivières et des ruisseaux souterrains de l'art féminin et de la représentation des femmes.»¹¹ Le besoin de «rectifier les lacunes de la connaissance historique fondées sur l'exclusion systématique des femmes de l'histoire de l'art de toutes les cultures» est alors devenu prioritaire pour réunir les preuves nécessaires de la partialité de

7 Courtney Cronberg Barko, «Rediscovering Female Voice and Authority: The Revival of Female Artists in Wendy Wasserstein's <The Heidi Chronicles>», *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 29, n°1, 2008, p.121-138.

8 Griselda Pollock, «Feminism and Art c. 1970: Writing (Art) Otherwise», in Francesco Ventrella et Giovanna Zapperi (éds.), *Feminism and Art in Postwar Italy: The Legacy of Carla Lonzi*, Londres/New York: Bloomsbury, 2021, p. 249-250.

9 Griselda Pollock (éd.), *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, Londres/New York: Routledge, 1996, p.11.

10 Linda Nochlin, «Starting from Scratch: The Beginning of Feminist Art History» [1994], in *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*, sous la direction de Maura Reilly, Londres: Thames & Hudson, 2015, p.189.

11 *Idem*, p.190.

l'histoire de l'art canonique¹². Deux ans plus tard, en janvier 1971, son essai *Why Have There Been No Great Women Artists?* repositionne ce travail au-delà de la recherche sur des sujets inexplorés, en adoptant une perspective de redécouverte pour enquêter sur les mécanismes de production du « grand art » et sur les conceptions erronées et partiales qui excluent les pratiques dites « féminines »¹³. Le postulat de l'histoire de l'art selon lequel ces questions relèvent de la « province » de la discipline et conviennent davantage à un contexte sociologique qu'à un contexte d'histoire de l'art appelait à la rédaction de bibliographies transdisciplinaires et à l'autoproduction d'une « documentation valable » [*valid documentation*], tandis que les recueils existants sur l'histoire de l'art des femmes, essentiellement biographiques et souvent dépourvus de matériel iconographique, n'offraient que du « matériel brut » [*raw material*]¹⁴.

« Partir de zéro » [*starting from scratch*] pour parler de ces premières lectures féministes de l'histoire de l'art n'était pas qu'une façon de parler. Aux États-Unis, les *Women's Colleges* avaient contribué à réunir les rares publications existantes sur les artistes femmes et à documenter le travail des enseignantes et étudiantes elles-mêmes. À cette importante pénurie de ressources se greffait le problème de la pertinence et de l'exactitude des études disponibles. En passant en revue la célèbre exposition *Women Artists 1550–1950* (1975) organisée par Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin, Mary D. Garrard commence par souligner que cinq ans plus tôt, une telle exposition aurait été impensable : « Qu'est-ce qui aurait pu être montré sur les murs [du musée] ? Quels sacrifices qualitatifs devaient être consentis ? Les mêmes questions étaient posées par les directeurs de département [universitaire] au début des années 1970 aux historien-ne-x-s de l'art qui, comme moi, voulaient commencer des cours sur les artistes femmes : y avait-il assez de matière pour

12 Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres : Routledge, 2006 [1999], p. 23.

13 Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists? », *ARTNews*, janvier 1971, p. 22–39 ; édition française : *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?*, traduction de Margot Rietsch, Londres : Thames & Hudson, 2021. Note des éditrices : pour la formulation « grands (*sic*) artistes femmes », voir la réflexion sur la langue inclusive dans l'introduction à ce volume.

14 Parmi les « matières premières », Linda Nochlin mentionne deux ouvrages anglais, *Women Artists in All Ages and Countries* (1859) d'Elizabeth Ellet et *English Female Artists* (1867) d'Ellen C. Clayton, associés à un autre moment de rencontre entre des revendications politiques dans le sillage de l'association féministe The Langham Place Group (1858). Linda Nochlin, « Starting from Scratch... », *op. cit.*, p. 191 ; Victoria Horne et Lara Perry (éds.), *Feminism and Art History Now: Radical Critique of Theory and Practice*, Londres : I.B. Tauris, 2017, p. 3.

enseigner un semestre entier ? »¹⁵ Dans ce contexte, un ensemble de « *self-help* collectif et de bricolage intellectuel » a sous-tendu un intense processus de « rééducation » pour les activistes et les intellectuelles qui cherchaient à résoudre le décalage entre la culture officielle et les connaissances nécessaires pour faire face à la crise de sens en cours¹⁶.

Au-delà du mobile documentaire, dans les années 1970, le mouvement incessant de fouille et de redécouverte curatoriale et archivistique a trouvé dans la capacité de la diapositive à matérialiser des éléments discursifs dans l'espace pédagogique féministe un terrain favorable à la jonction de la théorie et de la pratique. Nancy K. Miller en a souligné l'impact sur un cours autour de la littérature et la peinture françaises du XVIII^e siècle qu'elle donne à la Columbia University au printemps 1979.

Paradoxalement, bien que n'ayant pas de formation en histoire de l'art, les diaporamas et la « lecture » des peintures se sont avérés être les outils les plus persuasifs que j'ai jamais utilisés dans l'enseignement. Assis dans la salle obscure, regardant l'obsession du siècle – les fantasmes visuels de l'imagination érotique des Lumières – il était impossible de ne pas voir ce qui se cachait derrière les fictions du désir dans l'âge de la raison¹⁷.

Nancy K. Miller fait remarquer combien l'argumentation visuelle de l'image projetée démystifie la relation avec la théorie. Donner accès aux images permettait aux étudiant-e-x-s de construire une lecture subjective des tableaux à partir de preuves visuelles, selon une approche proto-forensique combinant oralité et discours visuel. En ce sens, observe Giovanna Zapperi à propos des archives féministes à l'époque contemporaine, « la réapparition des femmes dans les reconstructions documentaires nous rappelle la relation constitutive entre le temps et l'image : c'est lorsqu'il est visualisé que le passé devient tangible et reconnaissable »¹⁸. Comme dans l'expérience des programmes féministes en arts visuels, la nécessité d'inscrire dans le présent et d'actualiser le regard sur les images historiques se traduit par une pédagogie fondée sur la rencontre et la coprésence qui offrira souvent les prémisses du travail curatoriale de l'exposition ou de catalogue. Contrairement au musée

15 Mary D. Garrard, « « Women Artists » in Los Angeles », *The Burlington Magazine*, vol. 119, n° 892, juillet 1977, p. 531.

16 Griselda Pollock (éd.), *Generations and Geographies in the Visual Arts...*, *op. cit.*, p. 17.

17 Nancy K. Miller, « A Feminist Teacher in the Graduate Classroom », in *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*, Londres/New York : Routledge, 1991, p. 40–41.

18 Giovanna Zapperi, « Woman's Reappearance: Rethinking the Archive in Contemporary Art – Feminist Perspectives », *Feminist Review*, n° 105, 2013, p. 25.

imaginaire d'André Malraux, les collections de diapositives développées par les collectifs féministes ne cherchent pas, dans la plupart des cas, à produire une vision, même alternative, du grand art, et restent consciemment dans le domaine de la recherche expérimentale. Libérées des limites institutionnelles de l'exposition dans un espace physique – prêts, accessibilité des œuvres, disponibilité financière... – et des politiques iconographiques des publications officielles, les collections féministes de diapositives ont constitué autant un autoportrait collectif des désirs d'une génération de chercheuses qu'un geste pragmatique de critique institutionnelle adressé aux musées, bibliothèques et archives officielles.

SLIDE SHOWS

Au même titre que d'autres positions conceptuelles des années 1970, les processus visuels féministes considèrent la reproduction technique de l'image comme une opportunité pour faire circuler le travail artistique auprès d'un large public. Plus précisément, note Judy Chicago, il s'agissait de permettre à un public féminin « qui n'avait pas les moyens d'acquérir des œuvres d'art aux prix normalement exigés par le milieu de l'art des artistes hommes » d'y avoir accès à grande échelle¹⁹. Parallèlement, la « pulsion d'archive », selon la formule de Hal Foster, allait définir la tendance à répertorier dans une perspective esthétique et à se saisir d'images existantes, en étudiant leur dynamique de sur- et de sous-exposition²⁰. Dans ce contexte, les archives photographiques deviennent un terrain de confrontation fondamental entre les pratiques artistiques et curatoriales et les approches féministes de la réécriture de l'histoire. D'une part, elles pallient l'absence d'opportunités pour montrer son travail, en proposant une alternative à l'exposition institutionnelle, et d'autre part, elles favorisent la visibilité de pratiques artistiques qui, en raison de leur engagement politique et social, se situent délibérément

en marge de ce système et s'adressent à d'autres réseaux de production culturelle. La pédagogie des archives qui se développe dans les Feminist Art Programs de la côte ouest des États-Unis est consciente de ces différentes manières d'envisager la recherche de visibilité promue par le militantisme artistique féministe et, avec une attitude prospective, intègre dans sa réflexion la vulnérabilité des productions esthétiques en cours dans le présent²¹.

Au mois de mai 1971, la revue *Everywoman* consacre son numéro spécial *Miss Chicago and the California Girls* au Fresno Feminist Art Program initié par l'artiste Judy Chicago en 1970. Le graphisme est élaboré par Sheila Levrant de Bretteville, fondatrice, l'année suivante, du premier cours de graphisme féministe au CalArts et en même temps autrice de la communication visuelle de l'exposition *Womanhouse*. Pour *Everywoman*, Sheila Levrant de Bretteville conçoit une charte graphique égalitaire, où chaque intervention dispose du même espace éditorial (deux pages par artiste) et du même poids visuel et textuel. L'apport du design révèle combien le projet de visibilité féministe ne se limite pas seulement à la collecte des informations ; il y a une conscience radicale de l'influence que les méthodes pour faire circuler et visualiser les images exercent sur leur réception publique. La revue recueille les expériences des seize étudiantes participant à la première édition du Fresno Feminist Art Program, parmi lesquelles Faith Wilding, devenue ensuite assistante du Feminist Art Program du CalArts (1971) et l'une des artistes de l'exposition *Womanhouse*. Son texte, intitulé *Women Artists and Female Imagery*, décrit l'« activité de recherche sur les artistes femmes » menée par la communauté de Fresno :

Dès le début de l'année, nous avons senti la nécessité de découvrir ou de redécouvrir notre contexte et notre histoire, en tant que femmes et en tant que artistes femmes. Cette histoire a été si bien enterrée que nous nous sentons parfois comme une équipe de fouilles, poussant des cris de joie lorsque nous trouvons une petite référence à Lee Bontecou ou Sonia Delaunay coincée entre des articles de plusieurs pages et d'énormes reproductions en couleur d'artistes hommes²².

19 Judy Chicago, *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*, New York: Doubleday, 1975 ; édition française: *Through the Flower: Mon combat d'artiste femme*, traduction de Sophie Taam, Dijon: Les Presses du réel, 2018, p.159.

20 Hal Foster, « An Archival Impulse », *October*, vol.110, 2004, p.3-22.

21 Rozsika Parker et Griselda Pollock (éds.), *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*, Londres: Pandora, 1987, p.258.

22 Faith Wilding, « Women Artists and Female Imagery », *Everywoman*, vol.2, n° 18, mai 1971, p.18.

Le projet collectif aspire, en premier lieu, à «trouver, isoler soigneusement et ensuite documenter <l'art féminin>, c'est-à-dire l'art qui traite directement de l'expérience, des sensations et des émotions des femmes»²³. Les images sont sélectionnées selon un critère élargi – sont exclues les œuvres des femmes ayant «internalisé émotionnellement et psychologiquement le monde masculin» – et à travers un processus laborieux – «il faut vraiment creuser et souvent dans des endroits très étranges, pour trouver des artistes femmes»²⁴. D'un point de vue pratique, le groupe de sept étudiantes supervisé par Faith Wilding commence la recherche à partir d'un groupe d'artistes connues – Georgia O'Keeffe, Lee Bontecou, Barbara Hepworth, Mary Cassatt, Käthe Kollwitz, Berthe Morisot, Niki de Saint Phalle, Marie Laurencin... – et par effet domino, de nouveaux noms, moins courants, émergent des pages des livres. Les images sont ensuite photographiées et traduites en diapositives, souvent en noir et blanc, puisqu'«il semble y avoir une tendance à reproduire le travail des femmes en noir et blanc même lorsque le reste du livre est en couleur»²⁵.

En juin 1971, le groupe de Fresno a rassemblé quelque trois cents diapositives. L'expérience montre clairement que la pratique féministe exige des compétences de recherche transdisciplinaires et une alliance entre l'histoire de l'art, le graphisme et la pratique artistique, une triangulation qui sera au cœur du programme du CalArts Feminist Art Program proposé par les artistes Judy Chicago et Miriam Schapiro à partir de 1971. Le travail en atelier et les réunions de *self-help* s'alternent avec des séminaires d'histoire de l'art avec Paula Harper et un travail d'archive pour dénicher des images, répertorier et organiser organiquement des noms et des informations sur des artistes femmes potentiellement inconnues²⁶. La diapositive devient un outil pour encourager [*empower*] la prise de parole et un terrain d'étude pour révéler les continuités, les motifs et les généalogies esthétiques alternatives²⁷.

La forme hybride de *self-help*, de séminaire et de performance pratiquée en Californie transgresse progressivement les limites institutionnelles de la pédagogie. Invitées à présenter leur travail à Fresno, des

23 *Idem*.

24 *Idem*, p.19.

25 *Idem*.

26 Judy Chicago, *Through the Flower...*, *op.cit.*, p. 82.

27 *Idem*, p.163.

artistes féministes et des historiennes de l'art montrent des collections personnelles de diapositives pour documenter leurs propres œuvres, leurs expositions et leurs visions historico-esthétiques subjectives. Rapidement, le *slide show* perd sa fonction de support documentaire pour s'intégrer au processus créatif. Le programme public qui clôture l'expérience du Feminist Art Program à Fresno comprend la performance *Slaughterhouse* (1971) de Faith Wilding, un environnement multimédia conçu avec des matériaux organiques récupérés dans un abattoir proche de l'école d'art et intégrés à l'autel de l'installation *Sacrifice* (1971), dont le script se terminait par une diapositive projetée sur un moulage du corps de l'artiste.

FEMINIST LEAKS

Au vu de leur large distribution et présence, les collections de diapositives dessinent les contours de l'infrastructure contre-culturelle féministe massive mise en place au début des années 1970. Des initiatives telles que WEB (West-East Bag), fondée en 1971, se positionnent consciemment comme un réseau d'information et un service de communication pour promouvoir le travail des artistes femmes, notamment par le biais de *slides registries* et de bulletins d'information. Comme dans le travail précurseur de l'artiste Adrian Piper, l'objectif est d'infiltrer le système en place avec des informations dissonantes. Parmi les performances de la série *Catalysis*, l'intervention VII (1971) montre l'artiste se promenant au Metropolitan Museum de New York, dans les salles de l'exposition *Before Cortés: Sculpture of Middle America* (1970–1971), en faisant des bulles avec du chewing-gum, dans une tentative de «s'introduire dans l'un des musées les plus traditionnels et de le transformer en un cadre alternatif pour son art»²⁸.

Chacune de ces revendications ramène le geste artistique et curatoriale à sa dimension d'acte public communiqué au monde de l'art, puis enregistré et archivé. Dans les pratiques artistiques, curatoriales et pédagogiques féministes, la notion d'«exposition» signifie donc aussi, littéralement, expliciter, signaler et déconstruire les politiques

28 John P. Bowles, *Adrian Piper: Race, Gender and Embodiment*, Durham: Duke University Press, 2011.

institutionnelles afin de les remodeler. En 1973, avec le projet *C. 7500*, la curatrice Lucy Lippard contestait le commentaire: « Il n'y a pas d'artistes femmes conceptuelles », invoquant comme preuve une collection de trente fiches A5, vecteurs du travail de vingt-six artistes femmes conceptuelles qui voyagera dans et hors des États-Unis par le biais des circuits postaux²⁹. Tant par la forme que par le titre, *C. 7500* fait allusion au nombre d'habitant·e·x·s de Valencia, en Californie – Lucy Lippard nous rappelle que les pratiques artistiques et curatoriales féministes sont aussi un geste contre-informatif, souvent ancré dans les chiffres, les statistiques et la constitution de dossiers et de rapports d'enquête.

C'est d'ailleurs avec la contestation de l'exposition collective controversée *Art & Technology*, organisée par Maurice Tuchman au Los Angeles County Museum of Art, qui réunit en 1971 plus de soixante-dix artistes contemporains et, parmi eux, aucune femme, qu'a été fondé le Los Angeles Council of Women Artists (1971). Son premier acte sera la rédaction du rapport *Sex Differentials in Art Exhibition Reviews: A Statistical Study*³⁰. Ce dernier recense et analyse le nombre de mentions, de lignes et d'images consacrées à des artistes femmes et hommes dans cinq magazines d'art, quatre journaux nationaux et deux magazines hebdomadaires entre juin 1970 et juin 1971 (meilleur résultat pour le *New York Times*, avec 18 % d'artistes femmes recensées sur 236 artistes)³¹. Il s'agit d'une forme précoce de *data feminism*, qui répond au consensuel « nous écrivons sur ce qui est montré et ce qui est visible » par une critique des systèmes de classement des données³².

Le problème est partagé sur une scène artistique états-unienne qui, avec une saison intense de manifestations et de militantisme à partir des années 1960, a poussé les institutions culturelles à reconfigurer radicalement les contextes de production et de présentation de l'art contemporain, en révélant les mécanismes et les automatismes de sélection et d'exclusion. Dans les années 1970, dans la San Francisco Bay, le *Market Street Program* de Joshua Young allait en réaffirmer l'importance en mettant l'exploration de données au service d'un projet curatorial autogéré et non hiérarchique, où les critères de sélection à partir desquels regrouper les artistes dans d'éventuelles expositions collectives seraient déterminées par les artistes elles-mêmes³³. La compilation des données est basée sur un questionnaire auquel ont répondu notamment quelques figures de proue du mouvement artistique féministe de Los Angeles. Parmi elles, Miriam Schapiro et June Wayne, réunies chez Judy Chicago pour réfléchir à une réponse collective et veiller à ce que *Market Street Program* (1971) inclue des artistes femmes et répertorie leur vision esthétique. Nous sommes dans le contexte que Jack Burnham appellerait en 1968 « l'esthétique de système » [*system aesthetics*], définissant les contours d'un processus culturel dématérialisé où la priorité n'est plus attribuée à l'objet, mais à l'infrastructure de l'information. De manière cohérente, les pratiques curatoriales et éditoriales féministes considèrent la question de la visibilité comme une réflexion consciente sur les manières d'organiser et de mettre en évidence les relations, les informations et les ressources.

Dans les années 1980, une série de bilans sur le travail des collectifs des années 1970 indique comment, au sein même du mouvement féministe, d'autres dynamiques d'exclusion systémique se font jour. Mary D. Garrard et Griselda Pollock, entre autres, ont insisté sur l'importance de ne pas perdre de vue la nécessité de « s'approprier le musée » et de rechercher une reconnaissance publique et partagée, en évitant de nouvelles situations d'isolement³⁴. Les regroupements dans les expositions

29 « Press Release », in Rozsika Parker et Griselda Pollock (éds.), *Framing Feminism...*, op. cit., p.197. Les artistes de l'exposition sont: Renate Altenath, Eleanor Antin, Laurie Anderson, Jacki Apple, Jennifer Bartlett, Hanne Darboven, Agnes Denes, Nancy Holt, Poppy Johnson, Nancy Kitchel, Christine Kozlov, Suzanne Kuffler, Pat Lasch, Bernadette Mayer, Christiane Möbus, Rita Myers, Renee Nahum, N.E. Thing Co., Ulrike Nolden, Adrian Piper, Judith Stein, Athena Tacha, Mierle Laderman Ukeles, Martha Wilson.

30 *Sex Differentials in Art Exhibition Reviews: A Statistical Study*, réuni par Rosalie Brauetigam, Betty Fiske et June Wayne, Los Angeles: Tamarind Lithography Workshop, 1972.

31 Il s'agit de: *ArtNews*, *Art Forum*, *Art in America*, *Arts Magazine*, *Craft Horizons*, *The New York Times*, *The L.A. Times*, *The L.A. Herald Examiner*, *The San Francisco Chronicle*, *Time* et *Newsweek*.

32 Henry J. Seldis, « Are Art Critics Guilty of Sex Discrimination? », *Los Angeles Times*, 7 mai 1972, p. 54.

33 Jack Burnham, « System Esthetics », *Artforum*, vol. 7, n° 1, septembre 1968, p. 31-35.

34 Mary D. Garrard, « Feminist Politics: Networks and Organisations », in Norma Broude et Mary D. Garrard (éds.), *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York: Harry N. Abrams, 1996, p. 88-103; Griselda Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive*, Londres: Routledge, 2007.

collectives, qui montrent et, en même temps, créent des zones d'opacité, font l'objet d'une attention particulière. Le fait que l'exposition collective puisse aussi être un terrain de distorsion apparaît notamment dans la réflexion cruciale de l'artiste Lubaina Himid : « Il n'y a rien qui regroupe nécessairement l'art des femmes noires. [...] Une exposition de ce genre est simplement une façon de contrer le racisme du monde de l'art, qui rend impossible l'exposition sans étiquettes. »³⁵ Entre 1983 et 1985, Lubaina Himid organisera à Londres trois expositions collectives – *5 Black Women* (1983, Covent Garden, Londres); *Black Woman Time Now* (1983–1984, Battersea Art Centre, Londres); *The Thin Black Line* (1985, ICA – Institute of Contemporary Art, Londres) – avec l'objectif de produire « des preuves physiques et tangibles de notre créativité » et de créer un espace spécifique pour les *Black British women artists* auxquelles « le mouvement artistique féministe n'avait pas donné suffisamment de marge de manœuvre dans les discussions qu'il menait dans les écoles d'art et d'autres cercles »³⁶. En 1979, de retour de New York où elle a rencontré les artistes Nancy Spero, May Stevens et Ana Mendieta à la AIR Gallery, Nalini Malani émet l'idée de réunir dans une exposition itinérante cent-vingt artistes indiennes. L'impossibilité de trouver des financements bloque le projet, d'où émerge cependant en 1986 l'exposition collective de peinture *Through the Looking Glass* à laquelle elle participe avec Madhvi Parekh, Nilima Sheikh et Arpita Singh. À la fin du catalogue, un fragment des *Villes invisibles* d'Italo Calvino fait allusion à la nécessité de relire la circularité qui lie regard masculin [*male gaze*] et regard exotisant dans un contexte postcolonial : « L'ailleurs est un miroir en négatif. Le-la voyageur·euse·x y reconnaît le peu qui lui appartient, et découvre tout ce qu'il n'a pas eu, et n'aura pas. »³⁷

Au fur et à mesure que de nouvelles approches curatoriales se développent, la chronologie de l'expérience états-unienne se décompose pour montrer des alliances et des enchevêtrements inédits entre les mouvements pour les droits civiques et les positions féministes dans les arts visuels, dans un contexte artistique élargi et multicentrique. Les contextes dans lesquels les artistes femmes deviennent des sujets

35 Rozsika Parker et Griselda Pollock (éds.), *Framing Feminism...*, op. cit., p.258.

36 *Idem*.

37 Cit. in *Through the Looking Glass*, cat. exp., New Delhi: Centre for Contemporary Art, 1989. Italo Calvino, *Le città invisibili*, Turin, Einaudi, 1972; édition française: *Les villes invisibles*, traduction de Jean Thibaudeau, Paris: Le Seuil, 1974, p.37–38.

historiques rencontrent les lectures des « dossiers historiques non traités » des archives postcoloniales, comme le formule Gayatri Chakravorty Spivak, et la nécessité méthodologique de « déplacer » le regard, en considérant les complicités des chercheur·euse·x-s avec les asymétries des dynamiques coloniales³⁸. Comme dans le catalogue accompagnant *Through the Looking Glass*, l'autoreprésentation des artistes s'avère ici encore décisive. L'artiste Helen Khal utilisera des entretiens pour douze des vingt-quatre artistes libanaises recensées dans son ouvrage *The Woman Artist in Lebanon* (1976) ainsi que trente-neuf questionnaires pour recueillir des informations biographiques incluses dans le volume³⁹. Le système artistique et les statistiques présentés par Helen Khal mettent en évidence les spécificités du cas libanais par rapport aux expériences que les mouvements féministes occidentaux avaient récemment affirmées. Il s'agit de soustraire l'historicisation des pratiques artistiques libanaises à un discours potentiellement universalisant pour se situer clairement dans la pluralité des scènes artistiques arabes. Ce point est encore souligné dans le livre de l'artiste Nazli Madkour, *Al-Mar'a al-Misriya wal-Ebda' al-Fanni* (*Women and Art in Egypt*), qui donne en 1989 la parole à vingt-quatre artistes égyptiennes vivantes. La traduction anglaise en 1991 intégrera une apostrophe directe à *Why Have There Been No Great Women Artists?* de Linda Nochlin : « Nous, en Égypte, avons connu une histoire différente de la contribution des femmes aux arts, qui n'a pas encore été racontée [...] Les femmes égyptiennes ont contribué à la créativité esthétique depuis les premiers temps en dépit du fait qu'elles ont dû supporter une part plus importante de circonstances socio-économiques que leurs sœurs occidentales. »⁴⁰ Il est d'ailleurs significatif que les recherches d'Helen Khal et de Nazli Madkour soient soutenues par des institutions publiques – respectivement The Institute for Women's Studies in the Arab World à Beyrouth et le

38 Gayatri Chakravorty Spivak, « The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives », *History and Theory*, vol. 24, n°3, 1985, p. 247–272.

39 Helen Khal, *The Woman Artist in Lebanon*, Beyrouth: The Institute for Women's Studies in the Arab World, 1988.

40 Nazli Madkour, *Women and Art in Egypt*, Le Caire: State Information Service, 1991. Voir également: Nadine Atallah, « Have There Really Been No Great Women Artists? Writing a Feminist Art History of Modern Egypt », in Ceren Özpınar et Mary Kelly (éds.), *Under the Skin: Feminist Art and Art Histories from the Middle East and North Africa Today*, Oxford: Oxford University Press, 2020, p.11–25.

ministère égyptien de l'information – là où les expériences états-uniennes avaient cherché le dialogue institutionnel à partir de positions auto-gérées et autofinancées.

Écrire ces histoires au sein de ou en dehors de l'institution, dans un contexte militant ou avec la reconnaissance institutionnelle, influence évidemment les méthodologies et les lectures, mais montre également combien le projet sous-jacent des archives curatoriales féministes reste éminemment incomplet, son développement suivant un chemin non linéaire, dicté par des moments de révision critique et d'autocritique. C'est ce que rappellent Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin à la fin de leur préface à l'exposition *Women Artists 1550–1950*, face aux différents renoncements, révisions de la liste des œuvres de l'exposition, prêts refusés et tableaux introuvables: « De même que nous avons décidé que ce serait une exposition de femmes peintres, nous voulions que ce soit une exposition *historique*, mettant l'accent sur le passé plutôt que sur le présent. [...] Il est évident que certains pays sont ici mieux représentés que d'autres. [...] Ceci ne nous fait pas tant ressentir les limites de l'exposition présente que les possibilités d'exploration quasi illimitées qu'offre la contribution des femmes au monde des arts. Nous en attendons les prochains développements. »⁴¹

Traduction de l'italien par Sophie Royere

EXILS LIQUIDES

Olivia Alexandra Fahmy

41 Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris, « Introduction », in *Women Artists: 1550–1950*, cat. exp., Los Angeles County Museum of Art, New York: Random House, 1976, p.327 ; édition française *Femmes peintres 1550–1950*, traduction de Claude Bourguignon, Pascale Germain, Julie Pavési et Florence Verne, Paris: Éditions des femmes, 1981, p.12.