



HAL
open science

“ Dialectics of Isolation ”, New York, 1980 : la A.I.R Gallery à l’épreuve du féminisme du Tiers-Monde

Vincent Enjalbert

► To cite this version:

Vincent Enjalbert. “ Dialectics of Isolation ”, New York, 1980 : la A.I.R Gallery à l’épreuve du féminisme du Tiers-Monde. Art et histoire de l’art. 2020. dumas-04601756

HAL Id: dumas-04601756

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04601756>

Submitted on 5 Jun 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

École du Louvre

Vincent Enjalbert

« Dialectics of Isolation », New York,
1980 : la A.I.R Gallery à l'épreuve du
féminisme du Tiers-Monde

Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections

présenté sous la direction
de M^{me} Pauline Chevalier

Membre du jury : M^{me} Annabela Tournon

Octobre 2020

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*
CC BY NC ND



Table des matières

Table des matières	3
Avant-Propos	5
Remerciements	6
Introduction	7
Partie I A.I.R Gallery, d'une implantation locale à un rayonnement international	22
1. Une galerie coopérative d'un nouveau genre	22
1.1 Un produit du Women's Art Movement	22
1.2 De l'autogestion à la bureaucratisation	28
1.3 Une réelle alternative ?	30
2. Une sphère d'influence en expansion	33
2.1 Au coeur du réseau national de galeries coopératives	33
2.2 Des échanges transnationaux aux expositions internationales d'artistes femmes	36
Partie II « Dialectics of Isolation », un projet curatorial subversif	44
1. Une scène alternative divisée	44
1.1 Un financement public remis en question	44
1.2 La controverse « Nigger Drawing », Artists Space, 1979	47
1.3 The Dinner Party, une certaine histoire des femmes	52
2. L'émergence du féminisme du Tiers-Monde	56
2.1 Des Black Women's Studies au US Third World Feminism	56
2.2 Le Combahee River Collective à l'assaut d'Heresies	58
2.3 Un précédent : « Third World Women artists », Soho 20, 1978	62
3. Exposer les marges	64
3.1 la A.I.R Gallery dans le viseur	64
3.2 Un projet curatorial collectif et engagé	67
3.3 Just Above Midtown, une collaboration fructueuse	71
Partie III « Being other » : se définir dans l'altérité	74
1. Des histoires parallèles	74
1.1 Senga Nengudi, une diaspora culturelle africaine-américaine en tension	74
1.2 Beverly Buchanan, « Georgia on my mind »	80

1.3 Janet Henry : du White Protestant Male au Women's Action Coalition	84
2. Judith Baca, entre révision historique et « conciencia de la mestiza »	86
2.1 The Great Wall of Los Angeles : un récit historique marginalisé	86
2.2 Uprising of the Mujeres : la révolte de la mestiza	88
3. Des identités transculturelles en négociation	96
3.1 Zarina : de l'exil à la dépossession	96
3.2 Selena Whitefeather : une artiste native-américaine au sein de la scène alternative	98
3.3 Lydia Okumura : Situations à géométries variables	100
Partie IV « Dialectics of Isolation » au prisme des politiques d'identités	105
1. Une expérience isolée mais marquante	105
1.1 « The passion of Ana », Carrie Rickey, une lecture incomplète	105
1.2 De Silueta à Venus Negra : itinéraire d'une identité cubano-américaine	107
2. Howardena Pindell, un enchevêtrement d'héritages culturels	114
2.1 Free, white, and 21 : une mascarade en noir et blanc	114
2.2 « Autobiography : In her own image » (1988), un second acte ?	120
3. Une exposition aux ramifications multiples	127
3.1 L'« affinity show » : De « Dialectics of Isolation » à « The Decade Show »	127
3.2 L'exposition d'artistes racisé·e·s entre multiculturalisme ou intersectionnalité	134
3.3 Un tournant dans les expositions collectives d'artistes femmes (2007)	143
3.4 « Dialectics of Entanglement » (2018) : de nouvelles imbrications	149
Conclusion	153
Bibliographie	155

Avant-Propos

Ce mémoire est le fruit d'une long itinéraire qui trouve sa source dans une précédente étude que nous avons menée sur la carrière d'Aline Dallier-Popper, figure centrale de la critique d'art féministe en France à partir des années 1970. En retraçant son parcours en tant que commissaire de nombreuses expositions monographiques et collectives d'artistes femmes, nous avons découvert que sa rencontre avec des membres de la A.I.R Gallery, lors d'un de ses voyages à New York au début des années 1970, joua une place prédominante non seulement dans l'orientation de ses réflexions personnelles mais dans la constitution de dialogues transnationaux entre artistes femmes. La lecture de l'ouvrage de Pauline Chevalier dédiée aux espaces alternatifs à New York fut passionnante, et motiva notre décision d'explorer davantage l'histoire de cette galerie coopérative et sa place dans la diffusion du *Women's Art Movement* aux Etats-Unis. En parallèle d'un voyage d'étude à l'Université Columbia en 2020, nous avons pu donner une application concrète à nos recherches en visitant les différents quartiers qui ont accueilli des espaces alternatifs depuis les années 1960, en découvrant certains espaces, encore ouverts de nos jours, comme l'Anthology Film Archives, The Kitchen, P.S.1 et la A.I.R Gallery. Cette exploration a rendu d'autant plus palpable l'effervescence culturelle qui animait la scène alternative new-yorkaise.

Cette étude fut également particulièrement stimulante sur le plan intellectuel. Elle nous a initié à de nouvelles réflexions dans le champ des études féministes, *queer* et transgenres, que nous n'avions pas exploré jusqu'à présent, et renforcé notre compréhension de certains concepts particulièrement utiles comme celui de l'intersectionnalité. De plus, elle a participé au décentrement de notre vision de l'histoire de l'art de la scène new-yorkaise et californienne des années 1970 et 1980, par la découverte de pratiques de nombreux artistes racisé·e·s dont nous n'avions pas initialement mesuré l'originalité et l'influence à leur époque. Nous envisageons désormais, de manière plus claire, les différents processus de transculturation et d'identification à l'oeuvre dans le cheminement intellectuel de ces artistes et les mécanismes qui continuent encore aujourd'hui de participer à la marginalisation de nombreux artistes racisé·e·s issu·e·s de Pays du Tiers-Monde et de Sud globaux.

Remerciements

Nous souhaiterions remercier tout particulièrement l'historienne de l'art Pauline Chevalier qui, en tant que directrice de mémoire, nous a accompagné assidûment tout au long de ce projet. Nos discussions furent importantes afin de mieux appréhender le rôle de la A.I.R Gallery et la place de l'exposition « Dialectics of Isolation » dans l'histoire des espaces alternatifs new-yorkais. Ses remarques et ses conseils ont été précieux pour faire face aux nombreuses difficultés auxquelles nous avons été confrontés lors de nos recherches. Nous remercions chaleureusement l'historienne de l'art Annabela Tournon pour sa lecture de ce mémoire et sa participation à notre jury de soutenance.

Notre gratitude va également aux historiennes de l'art Tal Dekel, Dalia Manor, et Annika Ohrner, qui nous ont apporté une aide précieuse dans nos recherches menées sur les expositions d'artistes femmes israéliennes et suédoises à la A.I.R Gallery. Nous sommes également reconnaissants envers les artistes Shuli Sadé et Yocheved Weinfeld - qui ont accepté de nous transmettre des documents et des photographies précieux pour nos recherches -, ainsi que les artistes Mariyo Yagi, Kristina Abelli qui ont répondu à nos questions, nous permettant de retracer plus précisément l'élaboration des expositions transnationales de la A.I.R Gallery. Des remerciements sont également adressés à Elias Arner, fils de l'artiste suédoise Lenke Rothman, qui nous a transmis des informations intéressantes sur la participation de sa mère à une des expositions de la A.I.R Gallery. Nous voulions remercier Ana Tuason d'avoir accepté de partager ses recherches sur l'exposition « Dialectics of Isolation », ainsi que le personnel de la Fales Library and Special Collections qui nous a guidé à travers les archives de la A.I.R Gallery. Merci à la Fondation Malatier-Jacquet qui a accepté de soutenir financièrement notre projet de recherche lors de notre séjour d'étude à l'Université Columbia à New York.

Enfin nos derniers remerciements vont à notre famille et nos amis pour leur soutien tout au long de ce mémoire, leurs conseils et leurs relectures.

Introduction

Difference must be not merely tolerated, but seen as a fund of necessary polarities between which our creativity can spark like a dialectic.¹

Difference is that raw and powerful connection from which our personal power is forged.²

Si nous avons choisi de débiter cette étude par les mots de l'écrivaine, poétesse, militante féministe africaine-américaine, Audre Lorde, c'est qu'ils offrent, de manière subtile et synthétique, un aperçu des problématiques qui ont traversé cette présente étude. Selon elle, la différence, nourrie par une tension entre des pôles incompatibles, joue un rôle fondamental dans le processus créatif et intellectuel. En effet, c'est à partir de la confrontation entre les différences que peut naître une interaction, une interdépendance, une imbrication propices à l'émergence d'une dialectique. Celle-ci se voit accorder une place centrale dans la remise en question de la vision hégémonique de l'expérience, l'identité et la représentation des femmes - promue par la seconde vague du féminisme à partir des années 1960 -, et devient motrice et vectrice d'un puissant lien social entre les femmes racisées³, qui refusent d'adhérer à ce modèle jugé trop restrictif et peu inclusif.

L'exposition « *Dialectics of Isolation : An exhibition of Third World Women artists* », organisée en 1980 à la A.I.R Gallery, première galerie coopérative autogérée par des artistes femmes fondée à New York en 1972, semble être investie de la même ambition. Considérée comme canonique dans l'histoire du collectif depuis sa reconstitution en 2018⁴, cette exposition réunissait, pour la première fois au sein de la galerie, les oeuvres de huit artistes

¹ Audre, Lorde, « *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House* », (1984), *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Berkeley, CA: Crossing Press, 2007, p. 110–114.

² *Idem*, p. 11.

³ Nous employons les termes « racisé·e·s » et « personnes de couleur » dans notre étude, afin de désigner principalement les personnes issues de minorités ethniques africaines-américaines, asiatiques-américains, hispaniques-américaines et natives-américaines.

⁴ La A.I.R Gallery a engagé récemment un travail d'historicisation de ses expositions marquantes depuis sa fondation, dans le cadre du projet de recherche *The Unforgettables Program*. La réactivation des expositions s'accompagne d'une relecture de leurs enjeux, au prisme des problématiques auxquelles sont confrontées les artistes femmes dans notre société actuelle.

femmes originaires d'un pays du Tiers-Monde. Afin de comprendre la radicalité de cette proposition curatoriale, nous souhaitons placer cette étude à l'intersection de différents champs de recherche, afin de tirer astucieusement parti de leurs approches multiples et complémentaires, et d'apporter un nouvel éclairage sur les expérimentations artistiques, les débats théoriques, et les luttes politiques et féministes qui animent les scènes alternatives de New-York à partir des années 1970⁵.

De nombreux travaux de recherches et projets curatoriaux ont participé, depuis les années 2000, à la cartographie des espaces alternatifs et des *artists-run spaces* qui se sont fortement développés aux Etats-Unis, sur la côte Ouest⁶ et Est⁷, et en Europe⁸ à partir des années 1960. Leurs membres ont expérimenté une multitude de modèles d'organisation qui varient fortement en terme de fonctionnement, de financements, de positionnement politique, de relations tissées avec les institutions culturelles et du public visé.

Le travail d'historicisation de ces espaces à New York a permis de comprendre comment les pratiques artistiques développées à partir des années 1960 sont fortement liées aux nouveaux espaces industriels investis et réhabilités par les artistes, qui offraient de nouvelles possibilités en terme d'expérimentations spatiales. L'esprit de solidarité et de coopération entre les artistes est renforcé par la proximité géographique de ces espaces et leur résistance, face à l'évolution rapide du tissu urbain que connaît la ville au cours des années 1970⁹. La scène alternative

⁵ Sabra, Moore, *Openings: A Memoir from the Women's Art Movement, New York City 1970-1992*, New Village Press, 2016.

⁶ Géraldine, Gourbe, et Anna, Leon (éds.), *In the Canyon, Revise the Canon: Utopian Knowledge, Radical Pedagogy, and Artist-Run Community Art Space in Southern California*, École supérieure d'art de l'agglomération d'Annecy, Rennes : Shelter Press, 2015.

⁷ Voir notamment Julie, Ault (éd.), *Alternative art, New York, 1965-1985: a cultural politics book for the Social Text Collective*, New York, Minneapolis: Drawing Center, New York : University of Minnesota Press, 2002. Lauren Rosati, et Mary Anne Staniszewski (éds.), *Alternative histories: New York art spaces, 1960 to 2010*, Cambridge: MIT Press, 2012.

⁸ Gabriele, Detterer, et Maurizio, Nannucci (éds.), *Artist-Run Spaces: Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s*, Zurich: JRP Ringier, 2012.

⁹ Pauline, Chevalier, *Une histoire des espaces alternatifs à New York – De Soho au South Bronx (1969-1985)*, Dijon, Les Presses du réel, 2017.; Terroni, Christelle, *New York seventies: avant-garde et espaces alternatifs*, Rennes : PUR, 2015. L'ouvrage de Pauline Chevalier met notamment en exergue l'apparition du terme « alternatif » dans le lexique artistique pour définir ces espaces, retrace leur implantation et leur migration dans des différents quartiers de New-York au gré des projets d'urbanisme et du processus gentrification, et offre une périodisation utile pour comprendre les différentes phases d'espaces alternatifs à New York des années 1960 aux années 1980.

new-yorkaise, loin d'être homogène, est un terrain d'expression, et de contestation pour les mouvements pour les droits civiques des personnes africaines-américaines, et les mouvements féministes, gays, lesbiens et transgenres au cours des années 1960-1970. Les revendications politiques de ces groupes diffèrent en fonction de l'implantation géographique de ces lieux culturels, et de la répartition démographique des groupes ethniques au sein de la ville.

Parmi ces espaces alternatifs, le développement des galeries coopératives autogérées par les artistes femmes, suite à la fondation de la A.I.R Gallery en 1972, marque un moment décisif dans l'implantation et la diffusion du *Women's Art Movement*¹⁰ à New York et plus largement aux Etats-Unis¹¹. Ce type de galeries coopératives, qui oscille entre l'espace alternatif et la galerie commerciale *mainstream*, n'est pas immédiatement associé à la scène alternative au moment de la première vague des expositions rétrospectives « New York Downtown Manhattan : SoHo » organisée par le galeriste René Block en 1976 et « Alternative in Retrospect » par l'artiste Jackie Apple en 1981¹². Le soutien qu'elles apportent aux artistes femmes américaines et leur rôle dans la diffusion du *Women's Art Movement* à l'échelle nationale¹³ et internationale¹⁴ a été réévalués grâce à plusieurs travaux depuis les années 1990.

¹⁰ Sabra, Moore, *Openings: A Memoir from the Women's Art Movement, New York City 1970-1992*, New Village Press, 2016.

¹¹ Trois thèses ont été consacrées à l'histoire des galeries coopératives et la *A.I.R Gallery*, sous l'angle de la catégorie professionnelle d' « artiste femme » qu'elle développe, les dynamiques organisationnelles internes en tant que groupe composée uniquement d'artistes femmes, et le rayonnement du modèle de la galerie coopérative au niveau nationale.

Voir Gayle Renee Davis, « The Cooperative Galleries of the Women's Art Movement, 1969-1980 », Thèse, Michigan State University, 1981. ; Bette J. Kauffman, « 'Woman Artist': Constructing Social Identity », thèse, University of Pennsylvania, 1992, A.I.R Gallery Archives, Series VII, boîte 26, dossier 978 ; Meredith A., Brown, « Weaving Webs: A.I.R. Gallery's Role in the American Art Movement », thèse, Courtauld Institute, University of London, 2012.

¹² René, Block, *New York - Downtown Manhattan: SoHo: Ausstellungen, Theater, Musik, Performance, Video, Film*, Berlin : Akademie der Künste, Berliner Festwochen, 1976. Seule le texte du critique d'art Lawrence Alloway mentionne le rôle important joué par les galeries coopératives dans la valorisation des artistes femmes au sein du milieu alternatif new-yorkais.

¹³ Valerie Raleigh, Yow, et Natalie, Kampen, *The History of Hera: A Women's Art Cooperative, 1974-1989*, Wakefield: Hera Educational Foundation, 1989; Lynne, Warren, « ARC Gallery: A Brief History of Twenty Years », *ARC 1973-1993*, Chicago: ARC Gallery, 1993 ; Ingot, Joanna, *Warm: A Feminist Art Collective in Minnesota*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

¹⁴ Agata, Jakubowska, et Katy Deepwell, (éds.), *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s*, Liverpool: Liverpool University Press, 2018.

Notre étude propose de sonder l’histoire de la A.I.R Gallery de 1975 à 1980, qui correspond - dans la périodisation des espaces alternatifs proposée par l’historienne de l’art Pauline Chevalier-, à une nouvelle phase de développement, après la première vague des années 1960, caractérisée par le bourgeonnement de ces lieux et leur diffusion au delà du quartier historique de SoHo (Bowery, TriBeCa, Bronx, Harlem, Jamaica). Elle coïncide également avec leur intégration progressive au sein des circuits institutionnels de l’art, mais surtout avec le déclin des financements publics accordés par les organismes du *National Endowment for the Arts* (N.E.A) et du *New York State Council on the Arts* (N.Y.S.C.A).¹⁵

Cette période marque également une nouvelle phase dans la programmation de la A.I.R Gallery avec la mise en place d’un cycle d’expositions dédiées aux artistes femmes étrangères, originaires de France, Japon, d’Israël et de Suède. S’insérant dans ce cycle, l’exposition « *Dialectics of Isolation* » présente les oeuvres de huit artistes femmes américaines issues de pays du Tiers-Monde, africaine-américaine, native-américaine, indienne, japonais-brésilien, chicana : Judy Baca, Beverly Buchanan, Janet Henry, Senga Nengudi, Lydia Okumura, Howardena Pindell, Selena Whitefeather et Zarina. L’exposition « *Dialectics of Isolation* » suscite, depuis quelques années, un regain d’intérêt grâce à des travaux universitaires¹⁶, et l’organisation d’expositions collectives et monographiques récentes dédiées à certaines de ses participantes¹⁷. Notre étude s’inscrit également dans le développement des études curatoriales dédiées aux expositions d’artistes femmes initié depuis les années 2000. Ces études ont permis d’analyser les stratégies subversives qu’elles ont développées afin de déstabiliser les pratiques curatoriales normatives et discriminantes, tout en questionnant l’institutionnalisation, et son potentiel corollaire, la neutralisation de la portée

¹⁵ Pauline Chevalier, op. cit. p. 255-273.

¹⁶ Anastasia Tuason, « *The Dialectics of Isolation: Third World Women Artists Form a Coalition Through Difference* », Mémoire de recherche, Stony Brook University, 2018. Nous remercions Anastasia Tuason pour avoir accepté de nous partager ces recherches. Celles-ci se concentrant principalement sur les oeuvres de Judy Baca et Howardena Pindell, nous avons souhaité, de notre côté, analyser de manière plus extensive les oeuvres de chacune des participantes ainsi que le contexte politique et féministe dans lequel s’inscrit cette exposition.

¹⁷ Des expositions monographiques ont récemment été organisées dans des grandes institutions américaines autour du travail de Beverly Buchanan en 2017, Howardena Pindell en 2018, et Senga Nengudi en 2019. Il est intéressant de constater leur correspondance avec des événements politiques qui ont marqué les années 2010, du mouvement *Black Lives Matter* initié en 2013 ou le mouvement *#MeToo* qui connaît un rebond au moment de l’affaire Weinstein en 2017.

politique des problématiques féministes¹⁸. L'exposition « Dialectics of Isolation » représente, en effet, un exemple particulièrement intéressant, par sa proposition d'exposer dans une galerie coopérative, critiquée à l'époque pour son manque d'inclusion, à la filiation revendiquée par les expositions internationales d'artistes femmes aux cours des années 2000.

Ce choix coïncide sur le plan géopolitique avec le tournant international du féminisme, de la promulgation de l'année internationale de la femme en 1975 par l'Organisation des Nations Unis (ONU) à l'organisation de la *World Conference of the United Nations Decade* en 1980. Mais cette période correspond également à une remise en question des fondements théoriques de la seconde vague du féminisme, jusqu'alors calibré sur l'expérience de la femme blanche de classe moyenne, par une nouvelle génération de féministes africaines-américaines et *chicana*. Ces dernières vont mettre en évidence les biais raciaux, sociaux et culturels qui innervent la conceptualisation de la catégorie « femme » et tracer une nouvelle voie qui déjoue l'impasse des oppositions théoriques entre féminisme constructiviste et différentialiste. Un glissement s'opère dans les débats féministes. La primauté accordée à la problématique de la différence de genre homme/femme s'estompe au profit de l'analyse des différences entre les femmes. Ces différences s'expriment à travers l'expression d'identités multiples en terme de classes, races, sexualités, cultures, nations, âges, langages et religions¹⁹, qui divergent selon les contextes socio-politiques dans lesquelles elles s'inscrivent.

Les féministes racisées se rallient au sein du courant du Féminisme du Tiers-Monde (*Third World Feminism*), fortement implanté aux Etats-Unis, dont les premiers fondements théoriques se profilent au début des années 1980, suite à la publication d'anthologies importantes comme *This Bridge Called My Back* en 1981, et se concrétisent lors des années

¹⁸ Katy, Deepwell, « Feminist Curatorial Strategies and Practices Since the 1970s », in Marstine, Janet (ed.), *New Museum Theory and Practice*, Malden: Blackwell, 2006; Malin, Hedlin, Hayden et Jessica, Sjöholm (éds.), *Feminisms Is Still Our Name: Seven Essays on Historiography and Curatorial Practices*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010; Angela Dimitrakaki, et Lara, Perry (eds.), *Politics in a Glass Case: Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions*, Liverpool: Liverpool University Press, 2013 ; Jessica, Sjöholm, *Curating Differently Feminisms, Exhibitions and Curatorial Spaces*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

¹⁹ Nancy Fraser, « Multiculturalisme, anti-essentialisme et démocratie radicale : genre de l'impasse actuelle de la théorie féministe », *Cahiers du Genre*, vol. 2, n°39, 2005, p. 27-50.

1990, sous l'impulsion des féministes issues des études post-coloniales²⁰. En 1991, la féministe *chicana* Chela Sandoval élabore une nouvelle « cartographie » des courants féministes, qui s'exprime en dehors de la typologie rigide et de la chronologie en quatre phases proposées par la féministe Alison Jaggar en 1983²¹ - féminisme libéral, marxiste, culturel ou radical, socialiste -, jugés incompatibles sur le plan théorique et politique²². Ce cadre occidental-centré, hégémonique, et imperméable aux dialogues entre différentes conceptions féministes, a participé à la « sublimation²³ » des concepts d'imbrication de classe, de race et de genre développés par le féminisme du Tiers-Monde au cours des années 1980, puisant leur force théorique précisément dans la coalition et la confrontation de stratégies de résistance, parfois contradictoires, contre le modèle féministe « hégémonique²⁴ ». Chela Sandoval propose un nouveau mode et terrain d'expression qu'elle intitule « conscience oppositionnelle » (*oppositional consciousness*) au sein de laquelle peuvent s'exprimer des « formes d'idéologie en opposition susceptibles d'être produites et coordonnées par certaines classes, qui cherchent consciemment à définir pour elles-mêmes des positions qui les libèrent affectivement de l'ordre social dominant²⁵ ». De l'interaction entre ces consciences oppositionnelles naissent des tissages, associations et coalitions capables de constamment se réadapter, ré-agencer - telles des techniques de survie -, en fonction des contextes socioculturelles et idéologiques dans lesquels ils s'inscrivent. Le message politique, porté par l'exposition « Dialectics of Isolation » et insufflé par Ana Mendieta - qui naît de la prise de conscience d'oppressions imbriquées subies par ses participantes - agit comme un catalyseur

²⁰ Gloria Anzaldúa, et Moraga, Cherríe, *This Bridge Called My Back. Writings of Radical Women of Color*, Watertown, MA : Persephone Press, 1981. Gloria Anzaldúa (éd.), *Making Face, Making Soul/Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color*, San Francisco: Aunt Lute Books, 1990. Chandra Talpade, Mohanty, *Third World Women and the politics of Feminism*, Bloomington : Indiana University Press, 1991.

²¹ Alison, Jaggar, *Feminist politics and human nature*, Totowa : Rowman & Allanheld, 1983.

²² Chela, Sandoval, « U.S. Third World Feminism : The Theory and Method of Oppositional Consciousness in the Postmodern World », *Genders*, n°10, printemps 1991, p. 1-24.

²³ Idem.

²⁴ Gayatri Chakravorty, Spivak, « Can the Subaltern Speak ? », in Cary Nelson, Lawrence Grossberg (ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago : University of Illinois Press, 1988, p. 271-313.

²⁵ Sandoval, Chela, « Féminisme du tiers-monde états-uniens : mouvement social différentiel », *Les cahiers du CEDREF*, n°18, 2011, p. 141-186.

pour l'expression de consciences oppositionnelles dans le champ artistique, qui transforment le statut d'*outsider*²⁶, auquel elles ont été assignées, en puissant outil d'*empowerment*.

L'exposition « Dialectics of Isolation » intervient également à un moment crucial dans l'historiographie des études féministes en histoire de l'art²⁷. En effet, la première phase des années 1970 est marquée par l'analyse des mécanismes et des obstacles qui ont participé à la marginalisation systémique des artistes femmes au sein des institutions académiques et muséales. Elle se traduit notamment par l'effacement de leurs héritages dans l'histoire de l'art occidental, brillamment démontré lors de l'exposition « Women Artists : 1550-1950 » organisée au Los Angeles County Museum of Art (LACMA) en 1976 par les historiennes de l'art Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris. Cette phase est également dominée par les questionnements autour d'une imagerie, d'une esthétique et d'une imaginaire qui serait propre à l'art des femmes et dont elles pourraient ré-explore, se réapproprier et se revendiquer politiquement. Les études menées aux cours des années 1980 récusent l'essentialisme réducteur de ces approches, et proposent au contraire une déconstruction de la catégorie « femme », par l'introduction d'outils conceptuels issus du post-structuralisme et de la psychanalyse²⁸.

Mais, de la même manière que le féminisme blanc « homogène » des années 1980 va incorporer les arguments du Féminisme du Tiers-Monde sans les digérer et sans remettre en question ses fondements, ces historiennes de l'art ont exacerbé les distinctions entre approche constructiviste et différentialiste, minimisant l'influence et l'interaction de la race dans la construction des identités des femmes et oblitérant l'utilité politique du processus d'identification collectif²⁹. Si les problématiques soulevées par l'exposition « Dialectics of Isolation » autour des identités culturelles multiples de ses participantes, restent relativement

²⁶ Audre, Lorde, *Sister Outsider*, New York : The Crossing Press, 1984.

²⁷ Fabienne, Dumont, « Théories féministes et questions de genre en histoire de l'art », *Perspective*, n°4, 2007, p. 611-624.

²⁸ Rozsika, Parker et, Griselda, Pollock, « Critical stereotypes: the essential feminine or how essential is femininity », dans Rozsika Parker, Griselda Pollock, *Old mistresses: women, art and ideology*, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 1-49.

²⁹ Amelia, Jones, « Les politiques sexuelles de *The Dinner Party* : Un contexte très critique (1996-2005) », in Dumont, Fabienne (dir.), *La Rébellion du « Deuxième sexe ». L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines, 1970-2000*, Dijon, Les Presses du réel, 2011, p. 107-150.

discrètes au cours des années 1980, elles connaissent un nouvel éclairage lors des années 1990, au moment où la déconstruction de l'identité devient un enjeu clef dans les débats théoriques du milieu artistique new-yorkais. Il nous a donc semblé judicieux d'effectuer plusieurs « allers-retours » temporels dans notre analyse, afin de comprendre les ramifications théoriques engendrées par cette exposition.

Notre démarche se rapproche de celle adoptée par l'historienne de l'art Amelia Jones lors de l'exposition « Sexual politics : Judy Chicago's Dinner party in feminist art history » en 1996, qui se sert de l'oeuvre *The Dinner Party*, emblématique du *Women's Art Movement*, comme un objet d'étude paradigmatique afin de comprendre, à travers l'analyse de sa réception controversée, comment s'y confrontent différentes conceptions féministes et s'y stratifient plusieurs couches d'interprétations intellectuelles des années 1970 aux années 1990³⁰. L'exposition « Dialectics of Isolation » revêt, selon nous, ce rôle similaire de point nodal théorique et de balise transhistorique et transculturelle, qu'il convient d'appréhender selon plusieurs entrées afin de déceler comment s'y enchevêtrent et s'y entrechoquent les identités hybrides des artistes femmes racisées. Nous prenons, par conséquent soin, d'étudier comment l'élaboration de cette exposition émane à la fois du croisement des réflexions et d'une conscientisation modelées par les trajectoires personnelles des artistes, de l'évolution des débats théoriques féministes, et s'inscrit dans un contexte en tension marqué par des dissensions politiques dans le milieu alternatif new-yorkais.

La polysémie du titre « Dialectics of Isolation » choisi par les organisatrices de l'exposition - Ana Mendieta, Kazuko et Zarina - invite à explorer la nature des isolements auxquels les artistes femmes racisées qui y participent sont confrontées, et comprendre comment leurs interactions et imbrications renforcent les mécanismes de marginalisation. En effet, ces artistes subissent, en tant que femme et personne racisée originaires d'un pays du Tiers-Monde, de multiples discriminations de nature variée - de genre, raciales, sociales, économiques - qui opèrent dans plusieurs sphères de la société - sphère privée, éducation, sphère juridique, monde professionnel, milieu activiste et féministe³¹. Cet isolement est

³⁰ Amelia, Jones (ed.), *Sexual politics : Judy Chicago's Dinner party in feminist art history*, cat.expo., Los Angeles, Berkley : Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center et University of California Press, 1996.

³¹ Angela, Davis, *Women, Race and Class*, New York : Random House, 1981.

d'autant plus renforcé pour certaines des artistes comme Ana Mendieta et Zarina, qui ont connu l'expérience de l'exil de leur pays d'origine, et le processus difficile d'acculturation dans une société américaine encore fortement divisée après le mouvement des droits civiques au cours des années 1950-1960. Cet isolement géographique et culturel est également significatif dans le lieu d'habitat des artistes, lequel se situe dans des quartiers parfois défavorisés. Autour de ce premier axe s'articule une seconde forme de discrimination liée à leur statut d'artistes femmes, sous-représentées dans les institutions muséales, comme dans les espaces alternatifs de la première vague des années 1960 à New York, qui limitent leur insertion dans les circuits de valorisation de l'art³².

Au sein même du mouvement féministe américain et des premières galeries coopératives, les femmes blanches de classe moyenne, majoritaires au sein de ces collectifs, se focalisent sur la dénonciation du sexisme qui imprègne le monde de l'art, au détriment de la reconnaissance des revendications propres aux artistes de couleur, victimes d'une intersection d'oppressions de genre, de race et de classe. L'artiste africaine-américaine Howardena Pindell quitte la A.I.R. Gallery, dont elle fut co-fondatrice, lorsqu'elle prend conscience que le fonctionnement en autogestion de la galerie participe également à l'exclusion d'artistes n'ayant pas les moyens financiers et le temps nécessaire de s'investir dans son organisation, et l'isolement qu'elle ressent en tant que femme racisée dans un groupe social hégémonique qui la met uniquement en avant comme une forme d'artiste jeton (*token artist*)³³. Si ces artistes femmes racisées sont relativement marginalisées au sein de la scène alternative *downtown*, exposant majoritairement des artistes blancs, il en est de même pour les espaces alternatifs *uptown* dédiés aux personnes racisé·e·s qui, dans le cas des artistes afro-américaines comme Howardena Pindell et Senga Nengudi vont les exclure sous prétexte que leurs oeuvres ne refléteraient pas une certaine esthétique du *Black Art*.

Ce phénomène s'exprime de manière similaire sur la côte Ouest des Etats-Unis. En effet, l'artiste Judy Baca est confrontée à une oppression en tant que femme *chicana* au sein des

³² Judith K., Brodsky, « Exhibitions, Galleries, and Alternative Spaces », in Norma Broude and Mary D. Garrard (eds.), *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History, and Impact*, New York: Harry N. Abrams, 1994, p. 104-119.

³³ Kellie, Jones, « Interview with Howardena Pindell », in *Eyeminded : living and writing contemporary art*, Durham : Duke University Press, 2011, p. 216-234.

communautés *chicano* dont les structures patriarcales limitent son ascension sociale et professionnelle mais également au sein du mouvement muraliste, dominé par des artistes hommes qui discréditent sa pratique jugée illégitime. La « dialectique des isolements » imbriqués qui s'expriment comme un continuum entre la vie privée et professionnelle de ces artistes femmes racisées vient soutenir une seconde dialectique, entendue comme une confrontation entre deux états antinomiques, deux approches opposées de la différence dans le féminisme et deux contextes politiques et socio-économiques distincts entre le Premier Monde et le Tiers-Monde. Cette opposition justifie le positionnement « en différentiel » - le « être autre³⁴ » revendiquée par Ana Mendieta -, des artistes racisées participant à cette exposition. Le mythe romantique de l'isolement consenti de l'artiste homme blanc - qui en reste néanmoins l'agent - vis-à-vis de la société moderne, n'est plus opérant dans le cas des artistes racisé.e.s, pour lequel·le·s cette marginalisation est imposée, subie et/ou contestée³⁵. L'imbrication et l'interdépendance de ces mécanismes nous invitent à envisager l'exposition « *Dialectics of Isolation* » comme une proposition intellectuelle et artistique intéressante à analyser, par le prisme d'outils conceptuels développés au cours des années 1990, comme celui de « l'intersectionnalité³⁶ ». Conscient du danger du manque d'ancrage historique de ces concepts appliqués, de manière anachronique, à notre analyse, nous prendrons soin d'examiner comment les problématiques, soulevées par cette exposition, sont concomitantes et corrélées à la formulation théorique du paradigme intersectionnel, dès les années 1970.

Si nous avons tenté d'exploiter un maximum de ressources et de documents d'époque, lors d'un séjour d'étude effectué à New York au début de l'année 2020, l'avancement de nos recherches a malheureusement été fortement ralenti par la fermeture de nombreux centres d'archives, d'institutions culturelles, et de bibliothèques au moment de la propagation mondiale de l'épidémie du COVID-19. Nous souhaitons, dans notre première phase de

³⁴ Ana, Mendieta, « introduction », *Dialectics of Isolation : An Exhibition of Third World Women Artists in the United States*, cat. expo., 2-20 sept, New York : A.I.R Gallery, 1980.

³⁵ Russel, Ferguson, « Introduction: Invisible Center » in, Ferguson, Russell (ed.), *Out There: Marginalization and Contemporary Culture*, New York : New Museum of Contemporary Art ; Cambridge, Mass. : MIT Press, 1990, p. 11.

³⁶ Kimberlé, Crenshaw, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex : A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, Vol. 140, n°1, 1989, p. 139-167.

recherche, étudier chacune des expositions organisées à la A.I.R Gallery entre 1976 et 1981 dédiées aux artistes femmes étrangères, afin de comprendre comment se sont constitués ces liens transnationaux entre les membres de la galerie, les artistes femmes, les galeristes, critiques d'art et curatrices de différentes scènes artistiques internationales. Nous avons dialogué avec plusieurs artistes israéliennes et suédoises ayant participé à ces expositions, ainsi qu'avec des historiennes de l'art spécialisées dans l'art des artistes femmes comme Tal Dekel et Annika Öhrner, qui nous ont aidé à établir le contexte d'organisation de ces expositions ainsi qu'à analyser la stratégie d'expansion et décentrement adoptée par la galerie au moment de l'internationalisation du féminisme au cours des années 1970.

Cependant, il a été impossible de rentrer en contact avec le musée d'art de Linz, qui a accueilli l'exposition des membres de la A.I.R Gallery en 1981 et l'université de Linz qui conserve les archives du galeriste Anders Tornberg avec lequel l'équipe curatoriale a collaboré, les deux institutions étant fermées lors du confinement. De plus, nous avons tenté de contacter en vain l'artiste Miriam Sharon et la critique d'art Dorrit LeVitté, en charge de la rédaction du texte introductif de l'exposition « Artist from Israel: An exhibition of works by six women » organisée en 1979. Nous n'avons également pas pu entrer en contact avec l'Information Center for Israeli Art à Jérusalem - également fermé lors du confinement - qui conserve les archives de la galeriste Bertha Urdang, qui participa, en tant que consultante, à la sélection des artistes israéliennes. Nous aurions souhaité explorer davantage les archives de la A.I.R Gallery et de Artists Space à la Fales Library and Special Collections, afin de mieux comprendre, à travers l'analyse de documents administratifs et officiels, comment les membres de ces espaces ont réagi face aux différentes critiques qui leur étaient adressées.

Nous devons également consulter plusieurs fonds d'archives d'artistes, critiques d'art et galeries coopératives conservés aux *Archives of American Art* de la Smithsonian Institution de Washington qui auraient apporté un éclairage supplémentaire sur l'implication de nombreuses actrices en dehors de la A.I.R Gallery dans l'élaboration et la réception de ces expositions. Nous avons également prévu de nous rendre au National Museum of Women in the Arts à Washington afin d'y consulter les archives du Festival International des Artistes Femmes à Copenhague en 1980. Nous aurions enfin dû mener plusieurs entretiens avec des artistes établies à New York ayant participé à ces expositions, qui ont été malheureusement annulés.

Enfin, nous aurions également voulu pouvoir nous rendre à la Courtauld Institute à Londres, afin de consulter la thèse de l'historienne de l'art Meredith A. Brown consacrée spécifiquement à l'histoire de la A.I.R. Gallery, et son rôle clef dans le tissage d'un réseau nationale et internationale pour la diffusion du *Women's Art Movement*³⁷.

L'accumulation de ces différentes contraintes nous a amené à repenser notre sujet de recherche, et nous concentrer sur l'analyse d'une seule exposition, « *Dialectics of Isolation* », organisée à la A.I.R. Gallery en 1980, qui prend part au cours du cycle d'expositions dédiées aux artistes étrangères. Ce changement de trajectoire a profondément modifié la manière dont nous envisagions cette étude, tout en apportant de nouvelles perspectives de recherche, que nous n'avions pas initialement explorées. L'organisation de cette exposition est le fruit paradoxal de plusieurs dynamiques, internes et externes à la A.I.R. Gallery. Elle s'inscrit dans un logique de décentrement culturel initié par le cycle d'expositions dédiées aux artistes femmes étrangères, tout en constituant un point de rupture dans la programmation de la galerie, et de remise en question des mécanismes discriminatoires qui ont participé à la marginalisation des artistes femmes racisées au sein de la scène alternative new-yorkaise et du *Women's Art Movement*.

Nous nous sommes appuyés sur les fonds d'archives de la *Downtown Collection* de la Fales Library & Special Collections, conservés à la Elmer Holmes Bobst Library de l'Université de New York, qui gardent la mémoire vivante des différentes générations d'espaces alternatifs new-yorkais depuis les années 1960. Les archives de la A.I.R. Gallery furent riches en documents administratifs, *newsletters*, minutes de réunions, lettres entre les membres, magazines et photographie, autant de traces précieuses qui nous ont permis de retracer la genèse de ces différentes expositions. Nous avons complété ces recherches grâce à plusieurs archives numérisées de fonds d'artistes et critiques d'art conservées aux *Archives of American Art* de la Smithsonian Institution et plusieurs documents provenant du fonds du New York Feminist Art Institute. Nous avons souhaité aborder ces documents comme des archives « sensibles » qui donnent une voix et une consistance historique aux dialogues, débats et confrontations qui ont été menés au sein de la galerie et aux événements éphémères qui s'y

³⁷ Meredith A., Brown, « *Weaving Webs: A.I.R. Gallery's Role in the American Art Movement* », thèse, Courtauld Institute, University of London, 2012.

sont déroulés - peut-être aussi importants que les expositions elles-mêmes - afin de visualiser autant les dynamiques internes entre les membres de la galerie, que les logiques externes du contexte politique, économique, féministe, et institutionnel des milieux alternatifs et *mainstream*, qui ont modelé l'environnement dans lequel cette exposition a pu se déployer. De plus, cette approche « prismatique » permet d'envisager l'exposition comme l'aboutissement de réflexions autour des identités de femmes racisées - construits à travers leurs trajectoires personnelles et leurs projets collectifs, les multiples oppressions et isolements qu'elles ont subis, leur activisme et leur engagement féministe -, mais également d'analyser son héritage dans l'incorporation de ses problématiques au sein de leurs pratiques artistiques et curatoriales au cours des années 1980, 1990 et 2000.

Plusieurs questionnements ont traversé notre cheminement intellectuel. Comment l'exposition « *Dialectics of Isolation* » représente un évènement radical et marquant pour la A.I.R Gallery et plus largement dans l'histoire de la scène alternative new-yorkaise ? Comment les débats suscités lors du cycle d'expositions d'artistes femmes étrangères ont mis en lumière des divergences d'opinions politiques concernant le statut professionnel des artistes femmes dans des contextes sociopolitiques et intellectuels parfois radicalement différents ? En quoi la proposition curatoriale de « *Dialectics of Isolation* » s'inscrit-elle dans l'émergence de la pensée du Féminisme du Tiers-Monde au tournant des années 1980 ? De quelle manière les dialogues et collaborations entre les artistes femmes racisées initiés par cette exposition ont eu une influence sur la définition de leurs identités socio-culturelles, leur cheminement intellectuel, leurs pratiques artistiques et leur projets curatoriaux ? Comment les problématiques soulevées par l'exposition « *Dialectics of Isolation* » ont pu être réactivées dans les débats autour des politiques d'identités, de représentations, de visibilité des artistes racisé·e·s au cours des années 1990 et 2000 ? Dans quelle mesure l'approche intersectionnelle permet d'envisager l'exposition comme une stratégie efficace d'*empowerment* et de conscientisation face aux oppressions imbriquées, que subissent les artistes femmes racisées y participant ?

Nous tenterons, premièrement, de mieux cartographier le contexte politique, institutionnel et économique, dans lequel s'inscrit le développement des galeries coopératives au sein de la scène alternative new-yorkaise. Nous étudierions plus précisément le rôle joué par la A.I.R

Gallery dans la diffusion du *Women's Art Movement* aux Etats-Unis et la consolidation des réseaux tissés avec les artistes femmes d'autres scènes artistiques internationales, notamment avec Israël. L'évolution de son modèle d'organisation au cours des années 1970 et son influence sur son statut professionnel feront l'objet d'une étude plus développée.

Dans un second temps, nous analyserons l'impact des controverses suscitées par l'exposition « Nigger Drawings » à Artists Space et de l'oeuvre « The Dinner Party » de Judy Chicago en 1979 sur l'élaboration du projet curatoriale de l'exposition « Dialectics of Isolation ». Nous reviendrons également sur le rôle central des féministes noires, notamment le *Combahee River Collective*, et *chicana* dans l'émergence d'une rhétorique de la différence entre les femmes - puis la conceptualisation du Féminisme du Tiers-Monde - qui irriguent les réflexions menées par des artistes femmes racisées de la scène alternative. Nous éluciderons la manière dont l'équipe curatoriale a étroitement collaboré avec des historiennes de l'art comme Lowery S. Sims et la galeriste Linda Goode-Bryant, fondatrice de l'espace alternatif Just Above Midtown. Nous développerons, dans une troisième partie, une analyse plus spécifique sur le parcours de chacune des participantes de l'exposition, en explicitant les multiples formes de discriminations auxquelles elles sont confrontées dans leur vie privée et professionnelle, et en identifiant comment leurs identités plurielles, en tant que femmes racisées originaires d'un pays du Tiers-Monde, ont pu être au cœur de leur démarche intellectuelle et leur processus artistique.

Nous étudierons, enfin, comment les problématiques soulevées par l'exposition « Dialectics of Isolation » se sont immiscées dans les réflexions personnelles d'Ana Mendieta autour de son identité transculturelle et de la réception ethnocentrée de sa pratique. Nous reviendrons également sur la filiation entre l'oeuvre *Free, White and 21* (1980), présentée par Howardena Pindell lors de l'exposition, et les projets artistiques et curatoriaux qu'elle développe au cours des années 1980, en analysant la façon dont ils s'inscrivent comme un prolongement des réflexions sur les politiques d'identités et de représentations des artistes racisées. Nous tracerons l'héritage de l'exposition « Dialectics of Isolation », au prisme du tournant multiculturel dans le milieu de l'art new-yorkais au cours des années 1990, et nous proposerons une relecture de sa proposition curatoriale, en adoptant un point de vue intersectionnel. Les ramifications des problématiques engagées par cette exposition, autour de

la visibilité des artistes racisées au moment du tournant « global » de l'histoire de l'art, seront, enfin, explorées, en corrélation avec le renouveau des expositions internationales d'artistes femmes en 2007 et la réactivation de l'exposition « Dialectics of Entanglement » en 2018.

Partie I A.I.R Gallery, d'une implantation locale à un rayonnement international

1. Une galerie coopérative d'un nouveau genre

1.1 Un produit du *Women's Art Movement*

La fondation de la A.I.R Gallery en 1972, première galerie coopérative autogérée par des artistes femmes, doit se comprendre comme la consécration d'un mouvement initié par des groupes activistes féministes depuis les années 1960. Dans le giron des mouvements de luttes pour les droits civiques et les protestations contre la guerre du Vietnam particulièrement intenses sur la côte Est et Ouest des Etats-Unis, ces groupes ont dénoncé le sexisme des acteurs du monde de l'art new-yorkais - historiens de l'art, critiques d'art, conservateurs, galeristes, artistes hommes -, et les mécanismes d'exclusion des artistes femmes blanches et racisées - marginalisées au sein des collections et des expositions -, pratiqués par les institutions artistiques américaines telles que le Museum of Modern Art (MoMA) et le Whitney Museum of American Art³⁸. Le *Women's Art Movement* se place dans le sillon du mouvement féministe aux Etats-Unis qui émerge au début des années 1960, et consolide grâce à la publication d'ouvrages majeurs comme *The Feminine Mystique* de Betty Friedman en 1963, la création de la *National Organization of Women* (NOW) en 1966, et l'activisme des collectifs féministes radicales comme *WITCH* et *Redstockings* à New York. En rendant le privée politique, les féministes de la seconde vague mettent en lumière comment les structures patriarcales et les schémas masculinistes, qui innervent toutes les strates de la société, participent à leur discrimination et leur marginalisation au sein de la sphère publique et socio-culturelle³⁹.

Ce mouvement s'accompagne dans le monde de l'art, d'une politisation forte des artistes de la scène new-yorkaise qui, dans le prolongement des revendications de la Nouvelle

³⁸ Meredith A., Brown, « The Enemies of Women's Liberation in the Arts Will be Crushed": A.I.R. Gallery's Role in the American Feminist Art Movement », Archives of American Art, Smithsonian Institute, 2012.

³⁹ L'anthologie *Sisterhood is Powerful*, dirigé par Robin Morgan, publié en 1970, regroupe de nombreux essais qui jouent un rôle important dans la consolidation des *Women's Studies* aux Etats-Unis. Voir, Robin, Morgan, *Sisterhood Is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*, New York, Random House, 1970.

Gauche américaine⁴⁰, prennent conscience de la réutilisation politique des œuvres d'artistes de la génération précédente des Expressionnistes abstraits à des fins politiques, sous forme de *Soft Power*, et les relations entre des institutions culturelles américaines avec des industries d'armement engagées dans la Guerre du Vietnam⁴¹.

L'*Art Workers' Coalition* (AWC) se forme en 1969, dans ce climat révolutionnaire, après le retrait de l'œuvre *Telesculpture* par l'artiste Vassilakis de l'exposition « The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age » au MoMA, en réaction contre le non-respect de son protocole de présentation⁴². Ce geste radical engage une réflexion sur la nature professionnelle de l'acte artistique, envisagé comme le fruit d'un labeur, d'un travail qu'il convient de définir, codifier et légaliser⁴³. Cette re-définition s'accompagne d'un re-positionnement de l'artiste comme un travailleur, qui rompt avec le mythe romantique de l'isolement sociétal comme moteur de sa création. Il se retrouve soumis aux mêmes impératifs socio-économiques que les autres travailleurs, et légitime, donc, son droit de puiser dans l'imaginaire et le vocabulaire de la classe ouvrière, afin de renforcer la portée politique de ces actions collectives, à l'image des *Art Strike* menées par l'artiste Robert Morris en 1970⁴⁴. Ces *art workers* s'attaquent directement aux grands musées américains, en critiquant notamment la politique tarifaire du MoMA - qui ne favorise pas l'accès au musée pour les classes populaires-, l'implication limitée des artistes dans les équipes curatoriales des expositions dans lesquels leurs œuvres sont présentées. Ils mènent également des protestations contre la marginalisation des artistes racisé·e·s, à l'image des manifestations organisées par la *Black*

⁴⁰ Pauline, Chevalier, op. cit., p. 71-84.

⁴¹ Les comités de direction des grands musées américains sont, en effet composés de *trustees*, qui les soutiennent financièrement et prennent activement part à leur politique d'acquisition et leur programmation d'exposition, tout en étant souvent impliqués dans ces industries d'armement.

⁴² Parmi les membres de l'AWC, on retrouve notamment Hans Haacke, John Perrault, Rosemarie Castoro, Lucy Lippard, Willoughby Sharp et Carl Andre.

⁴³ The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement, créé par le curateur Seth Siegelaub et le juriste Robert Projansky en 1971, vise à établir des conditions légales de la vente des œuvres (notamment le droit de suite), afin que les artistes puissent garder un rôle actif dans la présentation et l'exposition de celles-ci mais s'ils ne leur appartiennent plus.

⁴⁴ Julia, Bryan-Wilson, *Art workers : radical practice in the Vietnam War era*, Berkeley : University of California Press, 2009, p. 2-3.

Emergency Cultural Coalition (BECC) contre l'exposition controversée « Harlem on my mind », organisée en 1969 par le Metropolitan Museum of Art⁴⁵.

Mais de la même manière que les groupes politiques de gauche ont minimisé les revendications politiques et féministes de leurs membres femmes, sous prétexte qu'elles étaient moins importantes que l'amélioration des droits et des conditions de travail du prolétariat, les artistes hommes de l'AWC ont également reproduit les mêmes mécanismes discriminatoires sexistes envers leurs collègues femmes. Ils ont, en effet, limité leur implication dans le groupe, et sous-estimé leurs luttes pour une meilleure représentativité des artistes femmes au sein des collections muséales et une reconnaissance de leur statut professionnel. Cette discrimination est motrice dans le choix de la non-mixité dans les groupes d'artistes femmes et devient un des principes constitutifs des galeries coopératives. En réaction face à la misogynie, un groupe d'artistes femmes se scindent au sein de l'AWC pour former le collectif WAR (*Women Artists in Revolution*) en 1969, qui proteste contre la faible proportion d'artistes femmes, seulement 8 sur un total de 143 artistes, à l'exposition annuelle de Whitney Museum⁴⁶. Cette protestation s'intensifie l'année suivante, avec la constitution du *Ad Hoc Women's Committee* (AHWC), piloté par Brenda Miller, Lucy Lippard, Faith Ringgold et Poppy Johnson et du *Women Students and Artists for Black Art Liberation* (WASBAL), mené par Faith Ringgold et sa fille, l'écrivaine Michele Wallace, qui joignent leurs forces lors de manifestations devant le Whitney Museum of American Art. Ces dernières visent à mettre en place des quotas compensatoires, afin que le taux de représentation d'artistes femmes et noires, dans les expositions annuelles et monographiques, atteignent : 50% d'artistes femmes, 50% d'artistes noires et 25% d'étudiants.

Si quelques expositions composées uniquement d'artistes femmes sont mises en place au début des années 1970 - à l'image de « X to the 12th power » organisée par les membres du collectif WAR en 1970 dans l'espace alternatif Museum et « Where We At Black Women

⁴⁵ Susan, Cahan, *Mounting frustration : the art museum in the age of Black power*, Durham : Duke University Press, 2016, p. 31-107. Les membres du BECC critiquent l'absence d'artistes noir·e·s contemporains originaires de Harlem dans l'exposition, le choix de n'inclure aucun artistes et historien·ne·s de l'art spécialisé·e·s dans l'histoire et la culture des populations africaines-américaines de ce quartier en tant que consultant au sein de l'équipe curatoriale.

⁴⁶ Le collectif WAR est notamment composé de Sara Saporta, Dolores Holmes, Jacqueline Skiles, Juliette Gordon, Silvia Goldsmith.

Artists » par Faith Ringgold et Kay Brown en 1971 à la galerie Acts of Art -, ce type d'expositions peine à s'implanter au sein des grands musées new-yorkais⁴⁷. En effet, le collectif *Women in the Arts*, fondé en 1971, propose d'organiser une exposition de grande envergure qui regrouperait plus de 500 artistes femmes et se tiendrait dans plusieurs institutions culturelles new-yorkaises de manière simultanée. Le collectif essuie les refus du Brooklyn Museum, du Metropolitan Museum of Art, du MoMA, du Guggenheim Museum et du Whitney Museum, avant que l'exposition « Women choose Women » ne soit finalement acceptée par le New York Cultural Center⁴⁸. Cet événement majeur ne devait initialement pas comporter de jury - méthode de sélection qui aurait reproduit les mécanismes d'exclusion sur critères soit-disant « esthétiques » - afin de permettre à un maximum d'artistes femmes d'exposer leurs œuvres, mais un comité sera finalement créé, composée de Sylvia Sleigh, Ce Roser, Pat Passlof, Linda Nochlin et Elizabeth C. Baker. Cette exposition non-mixte est l'un des premiers temps fort d'une *Women's Art Movement*. Elle démontre autant la capacité de ces collectifs à coordonner intégralement l'organisation d'une exposition collective, que la diversité des pratiques, techniques, thématiques et iconographies que les artistes femmes commencent à explorer et à se ré-approprier depuis le début des années 1970. De nombreuses artistes qui appartiennent à ces collectifs sont également investies dans la création des premières galeries coopératives à New York comme A.I.R Gallery et Soho 20⁴⁹.

L'idée de la A.I.R Gallery germe dans l'esprit de la sculptrice Susan Williams et la peintre Barbara Zucker, lorsqu'elles se rencontrent lors d'une session de *consciousness raising*, organisée par la conservatrice Marcia Tucker en 1971. Grâce aux réseaux tissés avec les collectifs féministes, elles parviennent à rentrer en contact avec quatre artistes, Dotty Attie, Maude Boltz, Mary Grigoriadis et Nancy Spero, qui forment le premier noyau de fondatrices⁵⁰. Afin d'étendre le groupe et sélectionner de nouvelles adhérentes, les co-

⁴⁷ Kay, Brown, « The Emergence of Black Women Artists: The Founding of "Where We At" », *Nka*, n° 29, 2011, p. 118-127.

⁴⁸ Lucy Lippard, « A note on the politics and aesthetics of a women's show », *Women choose Women*, cat. expo., 12 janv. - 18 fév., 1973, New York : New York Cultural Center, 1973.

⁴⁹ Mary Ann Gillies et Joan Glueckman sont deux membres de WAR qui font partie des membres fondatrices de Soho 20, deuxième galerie coopérative autogérée par des artistes femmes à New York après la A.I.R Gallery.

⁵⁰ Judith K., Brodsky, « Exhibitions, Galleries, and Alternative Spaces », op. cit., p. 104-119.

fondatrices consultent le *Slide Registry of Women artists*, collection de diapositives qui référence le travail d'artistes femmes qui travaillent à New York, compilé entre 1970 et 1971 sous l'impulsion de la critique d'art Lucy Lippard, soutenu par le AHWC⁵¹. Après l'examen de plusieurs centaines de diapositives et de nombreuses visites de studio d'artistes, Susan Williams et Barbara Zucker décident d'intégrer six artistes supplémentaires, Blythe Bohnen, Agnes Denes, Harmony Hammond, Anne Healy, Louise Kramer, et Howardena Pindell⁵². Les huit dernières artistes - Judith Bernstein, Rachel Bas-Cohain, Daria Dorosh, Loretta Dunkelman, Laurace James, Nancy Kitchel, Rosemarv Mayer, et Patsy Norvell - rejoignent la galerie au moment de l'ouverture.

La galerie ouvre ses portes le 16 septembre 1972 au 97 Wooster Street au cœur du quartier industriel SoHo, lieu historique pour le développement des espaces alternatifs. Si le nom de « Eyre Gallery » avait été proposé par la membre Howardena Pindell au départ en référence au roman *Jane Eyre*, de l'écrivaine Charlotte Brontë, c'est finalement l'acronyme « Artists In Residence » qui fut choisi. Ce titre fait explicitement référence au « A.I.R Program » qui propose à des artistes d'installer leur studio dans des immeubles industriels et commerciaux de SoHo, en y apposant une plaque à l'entrée mentionnant « Artist in Residence »⁵³. Le choix du titre est révélateur de la volonté du groupe de s'intégrer stratégiquement au sein de la scène alternative, et de légitimer son existence au sein de celle-ci au lieu de s'en extraire, en tant que groupe d'artistes non-mixte. Répondant à l'appel lancé par Linda Nochlin dans son célèbre article « Why have there not been any Great Women Artist ? » publié en 1971⁵⁴, les galeries coopératives émergent au moment du pic du mouvement féministe et se donnent pour objectif d'assurer la reconnaissance des oeuvres d'artistes femmes et de renforcer leur statut professionnel, afin de mettre un terme à la

⁵¹ Ce registre de diapositives joue un rôle très important dans la reconnaissance des artistes femmes à New York et sert de prototypes à plusieurs autres registres sur tout le territoire américain développé par le *West-Est Bag*. Ils sont notamment utilisées par les organisateurs d'expositions, les professeurs dans les universités, les collectifs et galeries d'artistes femmes afin de constituer leurs effectifs, par les artistes e.ll.eux-mêmes pour découvrir les œuvres d'artistes d'autres scènes et à l'étranger.

⁵² Une réunion programmée le 17 mars 1972 dans l'atelier de Susan Williams, qui réunit également Louise Bourgeois, Ree Morton, Harmony Hammond et Cynthia Carlson.

⁵³ Pauline, Chevalier, op. cit., p. 41-45.

⁵⁴ Linda, Nochlin, « Why have there been no great Women Artists ? », *Art News*, n°69, janvier 1971, p. 23-39.

marginalisation qu'elles subissent de la part des galeries commerciales traditionnelles et des institutions muséales. En 1972, plusieurs membres de la A.I.R Gallery, Nancy Spero, Maude Boltz, Loretta Dunkelman, accompagnées de Joyce Kozloff, Joan Snyder et May Stevens, créent le *Rip-Off File*, qui recense les actes de discriminations sexistes subis par plus de huit cent artistes femmes⁵⁵.

La création du *Women's Caucus for Art* (WCA) en 1972, lors de la seizième conférence de la *College Art Association* (CAA) à San Francisco, marque un tournant dans la lutte contre ces discriminations dans le monde professionnel artistique et académique à une échelle nationale, et renforce la coopération entre historiennes de l'art - Ann Sutherland Harris, Paula Harper, Judith Brodsky - et les artistes femmes de la scène new-yorkaise et californienne⁵⁶. Cette collaboration, secondée par la mise en place des premiers séminaires dédiés à l'histoire des artistes femmes au Vassar College par Linda Nochlin, joue un rôle primordial dans la sensibilisation des jeunes artistes femmes aux mécanismes institutionnels qui ont participé à l'éviction de nombreuses grandes artistes femmes de l'histoire de l'art occidental. La A.I.R Gallery prend soin d'entretenir ce dialogue entre le milieu universitaire et artistique.

En effet, en complément des expositions individuelles et collectives qui y sont organisées, la galerie souhaite revaloriser la place des artistes femmes dans l'histoire de l'art en déployant une programmation riche et transdisciplinaire qui renforce les relations entre les artistes, étudiantes, critiques d'art et historiennes de l'art qui y sont invitées. C'est également un moyen pour sensibiliser les femmes aux différents types d'oppressions qu'elles subissent et pour fournir les outils nécessaires afin qu'elles puissent lutter contre les structures institutionnelles qui les ont marginalisées, au niveau de l'éducation - peu de professeures dans les universités et écoles d'art auxquelles elles pourraient s'identifier -, du financement - peu de bourses sont accordées aux artistes femmes par le N.E.A -, de la réception de leur travail - de nombreux critiques d'art ne visitent pas leurs ateliers et leurs expositions lorsqu'ils apprennent que ce sont des femmes. Elles sont souvent confrontées aux stéréotypes négatifs

⁵⁵ *Rip-Off File*, publié par le Ad Hoc Committee of Women Artists, archives administratives, sous-série I, boîte 5, dossier 202, archives A.I.R Gallery, Fales Library and Special Collections, New York.

⁵⁶ Mary D., Garrard, « Feminist politics : networks and organizations », in *The power of feminist art*, op. cit., p. 109.

de la femme d'artiste - qui participe à l'invisibilisation de son travail artistique au détriment de celui de son mari⁵⁷ -, et le mythe de l'incompatibilité professionnelle entre le rôle de mère et le statut d'artiste auprès des galeristes et des critiques d'art⁵⁸. La collaboration entre les membres de la galerie, issues de différentes générations et possédant des parcours variés, favorise le partage des compétences pratiques afin d'assurer l'élaboration des expositions - de la fabrication de ses dispositifs d'exposition, à l'édition des catalogues -, la recherche de mécénat, la comptabilité, la communication et la vente de certains œuvres d'art. L'autogestion renforce le sentiment d'appropriation de la galerie auprès de ses membres, qui deviennent les garantes de son effervescence.

1.2 De l'autogestion à la bureaucratisation

Héritière du modèle des galeries coopératives de la 10th Street des années 1950, auxquelles elle emprunte certains traits - comme l'autogestion, l'interdisciplinarité, leur relative indépendance économique et décisionnelle - la A.I.R. Gallery s'en distingue néanmoins par l'engagement politique de certaines de ses membres, qui voit dans ce projet un moyen de transformer durablement les structures institutionnalisées du monde de l'art⁵⁹. Le *statement* formulé par les membres de la A.I.R. Gallery témoigne des objectifs qu'elles se fixent :

La galerie A.I.R. offrira des possibilités d'expositions dans un environnement indépendant de toute pression commerciale. En présentant un art fait par des femmes, un art de grande qualité, qui pourra être vendu ou non, permanent, ou éphémère, notre

⁵⁷ Le cas du couple Jackson Pollock et Lee Krasner est peut-être l'expression la plus forte de ce mécanisme discriminatoire. Voir, Anne M., Wagner, « Lee Krasner as L.K. », *Representations*, no. 25, 1989, p. 42–57.

⁵⁸ Lucy, Lippard, « Sexual Politics: Art Style » (1971), *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*, New-York, The New Press, 1995.

⁵⁹ Voir, Joellen, Bard, *Tenth Street Days: The Co-ops of the 50's : the Galleries, Tanager, Hansa, James, Camino, March, Brata, Phoenix, Area : an Artist-initiated Exhibition*, Works from 1952-1962, New York : Education, Art & Service, inc., 1977; Rachleff, Melissa, Lynn Gumpert, Billy Klüver, et Julie Martin (eds.), *Inventing downtown: artist-run galleries in New York City, 1952-1965*, cat. exp., New York, Grey Art Gallery, New York University: DelMonico Books/Prestel, 2017.

galerie offrira une vision plus large de l'éventail complet de l'art qui était jusque-là présenté au public⁶⁰.

Le fonctionnement de la A.I.R Gallery est pensé, dès sa fondation, sur un modèle démocratique, proche de celui des collectifs féministes du début des années 1970, qui accordent une place primordiale au dialogue libre, exclusivement entre femmes. Pariant sur l'auto-gestion et l'auto-financement afin de conserver une certaine indépendance, la galerie demande à chacune des membres de payer une adhésion initiale de 150 *dollars*, de contribuer à hauteur de 21 *dollars* afin de couvrir les frais de fonctionnement, de dédier au moins 50 heures de travail à la rénovation de l'espace, et d'assurer la surveillance des expositions au moins un jour par semaine⁶¹.

Afin de proposer un environnement professionnel anti-hiérarchique et anti-compétitif, le groupe prend la décision de ne pas se doter d'une direction fixe, qui ne ferait que reproduire l'organisation bureaucratique des institutions culturelles ayant participé à l'exclusion des artistes femmes. Les membres prennent part à des réunions organisées tous les mois dirigées par une présidente temporaire qui définit les thèmes de la discussion et les problématiques à aborder. Un système de rotation de présidence permet à chacune des membres de s'exprimer librement et participer activement à la programmation des expositions et des conférences. Une décision est acceptée seulement si plus de deux tiers des membres y sont favorables. En cas contraire, la réunion est repoussée à une date ultérieure, et les mesures sont soumises à un nouveau vote. Ce fonctionnement s'avère être un processus long et chronophage, et les débats parfois houleux entre certaines membres fragilisent la cohésion du collectif. La galerie doit faire face à l'absentéisme de certaines artistes qui décident de ne plus participer aux réunions, et même à la démission de plusieurs de ses membres qui sont parfois en désaccord avec les décisions prises. Certaines artistes ne parviennent pas à trouver un équilibre professionnel qui

⁶⁰ « A.I.R Gallery Proposal », 1972, Série 1, Sous-série B, boîte 2, dossier 64, Archives A.I.R Gallery, Fales Library & Special Collections, The Elmer Bobst, Library, New York University. La traduction en français de ce *statement* est emprunté à Pauline Chevalier dans son ouvrage *Une histoire des espaces alternatifs à New York – De Soho au South Bronx (1969-1985)*, Dijon, Les Presses du réel, 2017, p. 99.

⁶¹ Meredith A., Brown, « The Balance Sheet, A.I.R Gallery and Government Funding », *n.paradoxa*, vol. 27, Jan. 2011, p. 29-37.

leur conviennent, entre le temps dédié à leur pratique artistique personnelle et celui accordé au fonctionnement de la galerie.

En 1978, Mary Beth Edelson participe à une réunion sur les espaces alternatifs organisée par la NEA en Californie du Sud. Elle découvre que les financements publics sont accordés en plus forte proportion aux organisations qui possèdent un service administrative stable et bien établie⁶². Un conseil de direction est formé à la suite de cette réunion et la galerie nomme une directrice à plein temps l'année suivante. Afin d'assurer sa survie, la galerie est contrainte de s'aligner sur les mêmes modèles d'organisation que les institutions muséales et les galeries commerciales *mainstream*. Elle doit définir à l'avance une programmation d'expositions, de rencontres et conférences - limitant la place pour l'expérimentation - et adopter un certain « langage bureaucratique » afin de pouvoir prétendre aux financements publics et privés⁶³.

Le tournant des années 1980 avec l'arrivée au pouvoir du président Ronald Reagan modifie considérablement l'implication du *National Endowment for the Arts* (N.E.A) et le *New York State Council on the Arts* (N.Y.S.C.A) dans la politique culturelle américaine. En effet, les deux institutions doivent se résoudre à réduire leurs catégories de financement et le montant des subventions publiques accordées aux espaces alternatifs, tandis que le gouvernement américain mise sur la philanthropie privée des grandes entreprises nationales pour stimuler et entretenir l'effervescence de la scène new-yorkaise⁶⁴.

1.3 Une réelle alternative ?

Le positionnement de la A.I.R Gallery au sein de la scène artistique alternative new-yorkaise est complexe et devient un sujet de dissensions lors des débats organisés entre ses membres. Faut-il développer un espace qui tente de proposer un modèle d'organisation

⁶² Meredith A., Brown, « The Balance Sheet ... », art. cit., p. 29-37.

⁶³ Brian, Wallis, « Public Funding and Alternative spaces », in Ault, Julie (éd.), *Alternative art, New York, 1965-1985: a cultural politics book for the Social Text Collective*, New York, Minneapolis: Drawing Center, New York : University of Minnesota Press, 2002, p. 161-181.

⁶⁴ Pour une étude plus développée sur l'évolution du financement public des années 1960 à 1980 et son incidence dans le milieu alternatif de l'art à New York, voir Pauline, Chevalier, op. cit., p. 102-109.

radicalement différent des institutions culturelles qui ont participé à la marginalisation des artistes femmes, ou au contraire l'adopter et fonctionner comme un tremplin pour le milieu *mainstream* de l'art, afin que les artistes puissent être repérées et représentées par une galerie commerciale ? Les divergences d'opinion sur cette question témoignent de différents degrés de politisation et d'engagement des membres avec le mouvement féministe, parfois incompatibles. Pour Barbara Zucker, la A.I.R Gallery est avant tout une « organisation professionnelle » qui vise à présenter des oeuvres de qualité, et non pas un groupe d'entraide ou de *consciousness-raising* destiné à accueillir toutes les artistes femmes⁶⁵.

La rénovation de l'ancien atelier mécanique de Wooster Street, documenté par les photographies de David Attie, compagnon de la membre Dotty Attie, et sa transformation en *white-cube* - standard d'exposition qui se généralise au cours des années 1970⁶⁶ - visaient à tirer profit du pouvoir de légitimation artistique que ce mode de présentation conférait et renforcer son image professionnelle afin de rivaliser avec les autres galeries commerciales. La A.I.R Gallery adopte le statut d'organisation à but non lucratif afin de pouvoir percevoir les subventions publiques délivrées par le N.E.A et le N.Y.S.C.A . Les artistes fixent eux-mêmes le prix des œuvres et perçoivent 90% des bénéfices générés par leurs ventes, les 10% restants étant ré-investis afin d'assurer les frais de fonctionnement de la galerie⁶⁷. Moins tournée vers l'expérimentation des possibilités spatiales des lieux d'exposition, la réelle alternative que propose la A.I.R Gallery se situe dans sa capacité à produire une visibilité pour des artistes marginalisées, et offrir un espace de création non-mixte propice à la collaboration et l'affirmation de soi en tant qu'artiste professionnelle. Libérées de l'impératif de se conformer au canon moderniste et masculiniste en vogue, au risque d'être discréditées par les galeries *mainstream*, elles peuvent explorer des techniques, des styles, des formes et des iconographies dévalués et/ou considérés comme désuets à l'époque.

Cette plateforme d'expérimentation autorise une grande diversité d'approches, des peintures controversées présentant une imagerie phallique (*Horizontal*, 1973) de l'artiste Judith

⁶⁵ Barbara Zucker, « Making AIR », *Heresies* n°7, p. 80-82.

⁶⁶ Brian O'Doherty, *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, 2008, Zurich/Paris : JRP-Ringier/La Maison Rouge, 2008.

⁶⁷ Meredith A Brown, « The Balance Sheet ... », art. cit. p. 29-37.

Bernstein⁶⁸, à la série *Torture of Women* (1974-76) de Nancy Spero - collage politique d'images mythologiques et coupures de presse, qui illustre le continuum historique de la violence, des tortures et des abus subis par les femmes -, en passant par l'exploration du thème de la Grande Déesse par l'artiste Mary Beth Edelson dans des événements collectifs⁶⁹ et des expositions historiques comme « Memorials to the 9,000,000 Women Burned as Witches in the Christian Era » organisée à la A.I.R Gallery en 1977.

La galerie tente de proposer une alternative « à l'intérieur du système *mainstream* de l'art⁷⁰ », grâce à l'assimilation de certains de ses codes afin d'éviter une forme de ghettoïzation⁷¹, tout en développant une ligne éditoriale spécifique et unique au sein du milieu artistique new-yorkais. Le *Monday Night Program*, créé en 1972 grâce aux subventions du N.Y.S.C.A, devient l'un des événements phares de la galerie. S'adressant à une plus large audience de femmes, ce programme combine des conférences animées par des artistes, historien·ne·s de l'art, des critiques d'art sur des débats théoriques contemporains, des projections commentées de diapositives d'oeuvres d'artistes femmes, tirées du *Slide Registry of Women artists*, et des ateliers dédiés à l'apprentissage de nouvelles techniques de création ou tournés vers l'acquisition de compétences professionnelles⁷². Ce programme est également un moyen de renforcer les liens entretenus à la fois avec d'autres galeries coopératives, dont les membres sont fréquemment invitées afin de témoigner et donner des

⁶⁸ Cette oeuvre est censurée et retirée de l'exposition « Focus: Women's Work-American Art » organisée en 1974 au Museum of the Philadelphia Civic Center.

⁶⁹ Communiqué de presse d'une exposition et de conférences sur le thème de la Grande Déesse organisées le 12 avril 1976, à la A.I.R Gallery. Une conférence de Mary Beth Edelson sur le thème de la Grande Déesse est organisée à la A.I.R Gallery, le 12 avril 1976. Archives numérisées The New York Feminist Institute of Art, Annexes, p. XLVI.

⁷⁰ Martin Beck, « Alternative: Space », in Ault, Julie (éd.), *Alternative art, New York, 1965-1985: a cultural politics book for the Social Text Collective*, New York, Minneapolis: Drawing Center, New York : University of Minnesota Press, 2002, p. 249-281.

⁷¹ Les artistes femmes qui font partie des galeries coopératives sont confrontées aux stéréotypes négatifs associés à leurs oeuvres, jugées de mauvaise qualité par les galeries commerciales.

⁷² Communiqué de presse « A.I.R Monday night program 1976 », Archives A.I.R Gallery, Announcements 1977-1981, Série I, sous-série E, boîte 3, dossier 115, Annexes, p. XXXI.

conseils pour gérer efficacement ce type de galerie⁷³, et s'inscrire davantage dans le réseau des espaces alternatifs, en organisant des discussions avec des acteurs de ce milieu comme Helene Winer, directrice de la galerie Artists Space⁷⁴.

La A.I.R Gallery devient un modèle important au sein du *Women's Art Movement*, qui prouve que les artistes femmes possèdent les capacités de s'unir et de collaborer afin de mettre en place des structures non-mixtes qui participent à leur *empowerment*. Les galeries coopératives offrent un modèle hybride entre l'aspiration professionnel de leur modèle d'organisation adaptée au milieu concurrentiel de la scène new-yorkaise, et le développement d'une programmation riche, héritée des modèles pédagogiques développées par Miriam Shapiro et Judy Chicago sur la côte californienne avec la fondation du Women's Building en 1973⁷⁵.

2. Une sphère d'influence en expansion

2.1 Au coeur du réseau national de galeries coopératives

La fondation de la A.I.R Gallery donne une impulsion décisive au développement des galeries coopératives qui se multiplient au cours des années 1970 à New York, Los Angeles, Chicago, Philadelphie, et Minneapolis. Dans un premier temps, la proximité entre les artistes femmes qui travaillent au coeur de SoHo favorise l'émergence progressive d'autres galeries qui s'inspirent de son modèle. En effet, la galerie Soho 20 ouvre ses portes en 1973, sur Spring Street, sous l'impulsion des artistes Mary Ann Gillies et Joan Glueckman, par l'intermédiaire de Agnès Denes, qui les renseignent sur l'organisation de la A.I.R Gallery⁷⁶. Silvia Sleight - dont elle et son compagnon, le critique d'art Lawrence Alloway, sont des amis

⁷³ Une conférence « First experiences of organizing a cooperative gallery » est organisée en avril 1977 avec les artistes Sylvia Sleight, Marilyn Fein, Ann Sperry, Mary Ann Gillies, Emily Fuller, Bibi Lencek, Cora Cohen, Ann Stubbs, Blythe Bohnen. Voir « First experiences of organizing a cooperative gallery », *Women Artists Newsletter*, vol 3, n°1, Summer 1977.

⁷⁴ Irma, Cerese, « A New Friend at Artists Space : Helen Winer speaks at A.I.R », *Women Artists Newsletter*, vol.2, n°2, mai 1976.

⁷⁵ Jill, Fields (ed.), *Entering the Picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists*, New York: Routledge, 2012.

⁷⁶ Meredith, A., Brown, « The Enemies of Women's Liberation .. », art. cit.

proches de Nancy Spero, co-fondatrice de la galerie - décide de rejoindre Soho 20, tandis que l'artiste May Stevens, suit de près la rénovation de la galerie. Cette dernière adopte un fonctionnement similaire à sa grande sœur, par une sélection restreinte de membres, la mise en place de plusieurs comités qui supervisent les différentes tâches et une programmation temporaire qui vise à renforcer la coopération et la solidarité entre femmes. La galerie Soho 20 développe des expositions collaboratives avec d'autres espaces alternatifs coopératives du même type comme la Hera Gallery, établie à Wakefield en 1974, dans le Rhode Island, qui permet aux artistes membres des deux organisations d'exposer de manière simultanée dans chacune des galeries⁷⁷.

Ce maillage national se forge par la création d'ateliers collectifs, notamment à la A.I.R Gallery, visant à diffuser les modes d'organisation des galeries coopératives⁷⁸. La mise en place de symposiums, qui réunissent des artistes femmes originaires d'une multitude d'états américains, leur permet de partager des connaissances et compétences spécifiques, et renforce l'influence du *Women's Art Movement* dans des scènes artistiques plus marginalisées. En 1973, l'artiste Harmony Hammond participe à la première *Annual Midwest Conference of Women Artists*, qui accueille plus d'une centaine d'artistes femmes et des historiennes de l'art telles que Ann Sutherland Harris, et présente le projet de la A.I.R Gallery, fondé un an plus tôt. Suite à cette présentation, un groupe d'artistes femmes originaires de Chicago décide de fonder la galerie coopérative Artemesia⁷⁹. Cette galerie met notamment en place les ateliers collectifs « *Feminist Art Workers* » et « *Feminist Education: Method and Technique* » qui introduisent la pédagogie alternative et féministe expérimentée par Arlene Raven et Ruth Iskin au Women's Building de Los Angeles, en développant de outils théoriques et pratiques,

⁷⁷ Valerie, Raleigh, Yow, et Natalie, Kampen, *The History of Hera: A Women's Art Cooperative, 1974-1989*, Wakefield: Hera Educational Foundation, 1989.

⁷⁸ Une conférence « how to start a coop » est programmée le 31 mai 1976 à la A.I.R Gallery en présence de Sylvia Sleight, Blythe Bohnen de la A.I.R Gallery, Lucy Sallick et Maureen Connor de la galerie Soho 20. Voir Communiqué de presse « A.I.R Monday night program 1976 », *Announcements 1977-1981*, Série I, sous-série E, boîte 3, dossier 115, Archives, A.I.R Gallery, Annexes, p. XXXI.

⁷⁹ Joanna, Gardner-Huggett, « Artemisia Challenges the Elders: How a Women Artists' Cooperative Created a Community for Feminism and Art Made by Women », *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 33, n°2, 2012, p. 55-75; Virginia, Holbert, *Artemisia Ten Years 1973-1983*, cat. exp., Chicago : Artemesia Gallery, 1984.

et des méthodologies de travail qui permettent aux artistes femmes y participant de repenser leur rôle et leur image, en tant que travailleuse, au sein de la scène alternative⁸⁰.

Suite à la seconde édition de la *Midwest Conference* en 1975, qui accueille plus de 160 femmes de 15 états américains, le *Women's Art Registry of Minnesota* (WARM) voit le jour et ouvre sa galerie en 1976⁸¹. Les protestations menées par le collectif éponyme, créé en 1973, contre le manque de représentation des artistes femmes au sein des collections du Walker Art Center et du Minneapolis Institute of Art, sont à l'origine de la fondation de cet espace. En 1980, ses membres mettent en place une programmation ambitieuse, intitulé *Feminist Perspectives*, qui invitent de nombreuses historiennes l'art, critiques d'art et artistes femmes à des rencontres et conférences auxquelles assistent de nombreuses membres de galeries coopératives⁸².

La diffusion des expositions organisées par ses structures collaboratives est renforcée par un réseau de revues indépendantes, journaux (*Feminist Art Journal*), *newsletters*, qui relaient également la création de collectifs d'artistes femmes, la fondation de nouvelles galeries coopératives et les débats menés lors des conférences qu'y sont organisées⁸³. L'élaboration de ce réseau vise principalement à rompre avec l'isolement que peuvent subir des artistes femmes qui travaillent dans des plus petites métropoles, dans lesquelles la percée de la seconde vague du féminisme n'a pas été aussi fulgurante qu'à New York. Ces galeries coopératives, profitant de la démocratisation de ce modèle de galerie grâce à ces réseaux féministes, parviennent à fédérer autour de ces artistes une communauté assez soudée à une échelle locale, sans nécessairement adopter les aspirations expansionnistes de la A.I.R. Gallery⁸⁴.

⁸⁰ Joanna, Gardner-Hugget, « The Women Artists' Cooperative Space as site for social change : Artemisia Gallery, Chicago (1973- 1979) », *Social Justice*, Vol. 34, n°1, 2007, p. 28-43.

⁸¹ Linn, Hardenburgh et Susan, Duchon, « In Retrospect - The Midwest Women Artists' Conference », *Art Journal*, Vol. 35, No. 4, 1976, p. 386-388.

⁸² Joanna, Ingot, *Warm: A Feminist Art Collective in Minnesota*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

⁸³ Carrie, Rickey, « Writing (and Righting) Wrongs: Feminist Art Publications », in Norma Broude and Mary D. Garrard (eds.), *The Power of Feminist Art*, op. cit., p.120-130.

⁸⁴ Joanna, Gardner-Hugget, « Extrapolating influence : the challenges of mapping the history of ARC and Artemisia Galleries, Chicago (1980-1985) », *Historical Geography*, Vol. 45, 2017, p. 37-64.

En effet si cette dernière sert, dans un premier temps, de modèle, le fonctionnement des galeries coopératives autogérées par les artistes femmes diverge tant par leur mode de recrutement - certaines mixité/non-mixité), sa portée (locale, nationale, internationale), que le format, le message politique et les thèmes des expositions. Les membres de la A.I.R Gallery, profitant de sa notoriété au sein de la scène alternative, tentent d'étendre sa sphère d'influence en dehors de New York, en collaborant étroitement avec des institutions académiques comme le Douglass College de la Rutgers University, des structures alternatives comme le Woman's Building à Los Angeles et invite les membres du *Atlanta Women's Art Collective* à exposer dans leurs espaces en 1980⁸⁵.

2.2 Des échanges transnationaux aux expositions internationales d'artistes femmes

La création de la *newsletter WEB (West-East Bag)* en 1971 par la critique d'art Lucy Lippard, les artistes Miriam Schapiro, Judy Chicago, la journaliste Grace Glueck et la conservatrice Marcia Tucker est un moment clef dans la fondation d'un réseau international qui permet au *Women's Art Movement* de s'implanter de manière plus durable sur le territoire américain et de multiplier les dialogues avec d'autres scènes artistiques par le biais d'antennes implantées en Angleterre, en Allemagne et au Canada⁸⁶. Les membres de la A.I.R Gallery, conscientes du tournant international du mouvement féministe, mettent en place une exposition « Out of New York » dédiée à des artistes femmes, originaires ou exerçant dans d'autres villes que New York en 1977⁸⁷. La A.I.R Gallery développe également, de 1976 à 1981, un cycle d'expositions organisées par des équipes curatoriales, composées des membres de la galerie, des curatrices, des galeristes et critiques d'art, qui présentent le travail d'artistes femmes étrangères exerçant en France, en Israël, au Japon et en Suède. En retour, une

⁸⁵ Affiche de l'exposition « Atlanta Women's Art collective at AIR », 8-26 janvier, 1980, Serie III, boîte 27 dossier 430, Archives, A.I.R Gallery, Annexes, p. XXVI.

⁸⁶ Michelle, Moravec, « Toward a History of Feminism, Art, and Social Movements in the United States », *Frontiers: A Journal of Women Studies*, Vol. 33, n°2, 2012, p. 22-54.

⁸⁷ L'exposition, organisé du 28 mai au 28 juin 1978 présente les œuvres de Gerda Meyer Bernstein, Charlotte Brown, Joyce Cohen, Ana Mendieta, Vaughn Rachel, Linda Rubinstein, Miriam Sharon, Enid Sanford, Roseanne Sassano, Rosemary Wright.

exposition est mise en place dans une galerie ou une institution culturelle dans ces pays, en présentant des oeuvres des membres de la A.I.R Gallery.

En 1976, l'exposition « *Combative Acts, Voices and Profiles* », pilotée par la critique d'art française Aline Dallier-Popper marque une nouvelle étape dans la programmation de la A.I.R Gallery⁸⁸. La critique d'art, qui découvre la galerie lors d'un voyage aux Etats-Unis en 1973, invite neuf artistes qui travaillent en France - Bernadette Bour, Françoise Janicot, Hessie, Milvia Maglione, Nicole Croiset, Martine Aballéa, Judy Blum, Mimi et Nil Yalter -, à présenter leurs oeuvres dans la galerie, qu'elle divise en deux catégories, « art textile » et « art photographique ⁸⁹». Une vidéo, fruit d'une collaboration entre Nil Yalter, Judy Blum, Nicole Croiset, qui retrace le quotidien d'une détenue de la prison de la Roquette à Paris, prénommée Mimi, est quant-à elle exposée à l'espace alternatif The Kitchen, fondé par le couple d'artistes Steina et Woody Vasulka en 1971.

Un débat est organisé à la A.I.R Gallery le 24 mai 1976, en présence de six artistes des neufs artistes, autour du thème du « statut des artistes femmes en France », accompagné d'une projection d'un film sur l'artiste Hessie et sur les thèmes spirituels qui guident ses expérimentations artistiques dans le cadre du programme *Monday Night*⁹⁰. Ce débat met en lumière les divergences entre les artistes américaines et françaises, ces dernières considérant que la création de galeries coopératives non-mixtes en France renforcerait leur isolement et représenterait une frein supplémentaire à leur reconnaissance institutionnelle dans des musées, au sein desquelles elles sont très largement marginalisées et exclues. Elles évoquent également la difficulté de trouver un espace d'exposition, ou un studio à Paris et surtout le manque de subventions publiques - un équivalent français au N.E.A et au N.Y.S.C.A - qui pourraient leur permettre de coordonner ce genre de projet. Ces discussions se prolongent

⁸⁸ Pour une étude plus développée sur cette exposition, nous nous permettons de nous renvoyer le lecteur à notre mémoire d'étude dédiée à la critique Aline Dallier-Popper et plus particulièrement à la seconde partie qui aborde en détail son élaboration et sa réception. Vincent, Enjalbert, « Aline Dallier-Popper, une figure isolée dans la critique d'art féministe française », mémoire d'étude, sous la direction de Mme Pascale, Cugy et de M. François-René, Martin, Ecole du Louvre, 2019, p. 37-41.

⁸⁹ Aline, Dallier-Popper, « Introduction », *Combative acts, profiles and voices : an exhibition of women artists from Paris*, cat. exp., New York, A.I.R. Gallery, 22 mai-16 juin 1976.

⁹⁰ Il est intéressant de voir que cette vidéo fut l'une des oeuvres les plus commentées et appréciées dans les articles de presse traitant de l'exposition. Ce lieu, re-localisé à SoHo en 1974, joue un rôle important dans la valorisation de l'art vidéo et de la musique électronique et expérimentale.

dans les colonnes de la *Women Artists Newsletter*, qui dédie un article à l'exposition⁹¹. Une artiste française, Marguerite Munch, dans une lettre adressée aux éditrices du journal, critique fermement le positionnement des artistes françaises, qui considèrent que leurs revendications politiques peuvent se développer sans l'implication dans une galerie coopérative. Elle ne perçoit pas une articulation claire et convaincante entre leurs propositions artistiques et leur engagement politique pour mettre fin aux discriminations que subissent les femmes et artistes femmes⁹². Le constat qui s'impose aux yeux des membres et du public de la A.I.R Gallery est que le *Women's Art Movement* ne peut être considéré comme un mouvement homogène qui s'exprime et se diffuse selon les mêmes configurations et la même intensité que celui développé dans les grandes villes américaines comme New York.

L'exposition « Artist from Israel: An exhibition of works by six women », organisée à la A.I.R Gallery en 1979 présente le travail de six artistes israéliennes, Dalia Meiri, Shuli Sadeh-Goshen, Miriam Sharon, Hannah Shaviv, Aviva Uri et Yocheved Weinfeld. Une équipe curatoriale composée de Sarah Draney, Anne Healy, Kazuko, Pat Lasch, est pilotée par l'artiste Rachel Bas-Cohain qui se rend en Israël en Août 1979 pour rencontrer des artistes de la scène locale. Le communiqué de presse de l'exposition insiste sur les origines multi-ethniques des artistes, dont les racines se trouvent parmi les « immigrants et les Sabras, les européens de l'Est et les yéménites africains⁹³ », et sur l'ambition de la galerie d'illustrer comment cette hybridité culturelle a une influence décisive sur leurs processus créatif afin d'en tracer des connexions avec les pratiques des artistes américaines.

Les membres de la A.I.R Gallery collaborent avec Bertha Urdang, qui expose de nombreux artistes israéliens dans sa galerie new-yorkaise, et qui exerce en tant que consultante pour la sélection des artistes de l'exposition⁹⁴. La critique d'art israélienne Dorrit LeVitté est invitée à

⁹¹ Gladys, F. Tietz, « Combatives Acts, Voice and Profiles French women artists at AIR », *Women Artists, Newsletter* vol 2, no 4, sept/oct 1976, p. 2 archives A.I.R Gallery, Fales Library & Special Collections, Other publications - Women Artists Newsletter, avril 1975-mars 1977, boîte 4, dossier 175, p. XXXVI.

⁹² Marguerite, Munch, lettre adressée aux éditeurs, *Women Artists Newsletter*, vol 2, no. 5, nov. 1976, archives, A.I.R Gallery, New York, Fales Library & Special Collections.

⁹³ Communiqué de presse de l'exposition « Artists from Israel : Exhibition of works by six women », 6-22 sept., 1979, archives privées de l'artiste Shuli Sadé, Annexes p. XLIX.

⁹⁴ Lettre de Bertha Urdang adressée à Shuli Sadé, datée du 10 Mars, 1978, archives privées de l'artiste Shuli Sadé, Annexes, p. L.

concevoir le texte introductif du catalogue d'exposition, dans lequel elle revient sur les mécanismes qui participent à l'exclusion des artistes femmes de la scène artistique israélienne⁹⁵. En effet, elle liste les multiples discriminations qu'elles subissent liées aux stéréotypes négatifs associés à la femme israélienne dans la tradition judéo-hébraïque, en tant que « créature contaminée⁹⁶ » qui doit exercer des rituels de purification afin de s'en débarrasser⁹⁷. Elle évoque également les pressions sociales qui les obligent à se conformer à certains schémas familiaux et patriarcaux et les inégalités de statut social dans la vie quotidienne.

Ces œuvres s'inscrivent dans le contexte complexe d'une implantation difficile de la seconde vague du féminisme en Israël, causée par l'absence de fondements théoriques solides apportés par une première vague, l'illusion d'une égalité sociale homme/femme - du fait de la participation des femmes à la kibboutz et au service militaire obligatoire -, et le manque de reconnaissance d'une art des femmes qui intègre des problématiques féministes par les institutions culturelles⁹⁸. De plus, elles sont parfois confrontées au rejet des artistes femmes influentes de la scène israélienne comme Rafi Lavie, qui refusent distinguer toute forme d'expression artistique différenciée entre homme et femme.

Dorrit LeVitté décèle dans les pratiques de Ana Shaviv, Yocheved Weinfeld et Shuli Sadé, une manière d'envisager le corps comme une extension du concept de terre et d'espace qui fonctionne comme une « catégorie d'identification⁹⁹ », d'ordre culturelle, nationale, religieuse et entretiennent un rapport privilégié avec le territoire dans lequel il s'implante. L'artiste Shuli Sadé, recommandée à l'équipe curatoriale par la galeriste Bertha Urdang sur les conseils du critique d'art Robert Pincus-Witten, présente une vidéo et une série de photographies de sa performance *Feminine Objects*, 1980 (fig.1), lors de laquelle l'artiste s'attache à l'aide de

⁹⁵ Dorrit, LeVitté, « Women's Art in Israel », *Artist from Israel: An exhibition of works by six women*, cat. exp., New York : A.I.R Gallery, 1979.

⁹⁶ *Idem*.

⁹⁷ La performance de Yocheved Weinfeld, *Untitled*, présentée dans le catalogue de l'exposition met en scène les rituels de purification post-menstruelle, tels que codifiés dans le *Shulchan Aruch*, et questionne le contrôle exercé sur le corps des femmes israéliennes dans les traditions juives.

⁹⁸ Tal, Dekel, « From First-Wave to Third-Wave Feminist Art in Israel : a Quantum Leap », *Israel Studies*, Vol. 16, n°1, 2011, p. 149-178.

⁹⁹ Dorrit, LeVitté, « Women's Art in Israel », op. cit.

cordes, à la manière d'une crucifiée, aux murs du Israel Museum de Jérusalem, dessiné par l'architecte Isamu Noguchi¹⁰⁰. Son corps entre en tension avec les trois sculptures de femmes réalisées par Aristide Maillol (*Chained Action*), Antoine Bourdelle (*La Grande Pénélope*) et Alexander Archipenko (*Women combing her hair*) présentées dans le jardin, et fonctionne, selon nous, à la fois comme une réaffirmation de son agentivité dans le processus artistique et une métaphore de l'exclusion des artistes femmes en dehors des murs des institutions culturelles israéliennes.

L'émergence de mouvements sociaux suite à la guerre du Yom Kippour en 1973 influence fortement la pratique de ces artistes. Dalia Meiri présente lors de l'exposition, les photographies des mémoriaux qu'elle conçoit en hommage aux victimes de cette guerre, dont la forme minimaliste se distingue très largement du monumentalisme de ceux réalisées en grande majorité par des artistes hommes à la même époque¹⁰¹. En 1977, elle réalise son premier mémorial à Moledet, sa ville natale, qui prend la forme de long chemin en pierre menant à un cercle de rochers en basalte, sur lesquels sont inscrits des noms de victimes. Sa circonférence est adaptée à la taille de la communauté qu'il est censé accueillir tandis que son implantation prend en compte la topographie particulière du lieu en laissant le site vierge autour du monument afin que celui-ci évolue au fil des saisons.

L'artiste Miriam Sharon, seule artiste parmi ce groupe à inscrire ouvertement sa pratique artistique dans une démarche féministe, joue un rôle clef dans le renforcement des liens entre les artistes femmes de la scène américaine et israélienne¹⁰². Elle rencontre les artistes Carolee Schneemann et Mary Beth Edelson lors d'un séjour en 1973 et fonde le magazine *Ha'min Ha'nashi (The Feminine Sex)* qui met en avant le travail des artistes femmes israéliennes¹⁰³. Elle participe à l'exposition « Out of New York » organisée à la A.I.R

¹⁰⁰ Liste des oeuvres présentées à l'exposition « Artists from Israel : Exhibition of works by six women » accompagné de leurs prix, Série III, boîte 11 dossier 426, archives A.I.R Gallery, Fales Library and Special Collections, Annexes, p. VI.

¹⁰¹ Esther, Levinger, « Women and War memorial in Israel », *Woman's Art Journal*, vol 16, n°1, 1995, p. 40-46.

¹⁰² Tal, Dekel, « Center-Periphery Relations: Women's Art in Israel during the 1970s, The Case of Miriam Sharon », *Consciousness, Literature and the Arts*, vol.8, n°3, 2007, p. 1-22.

¹⁰³ Tal, Dekel, « Feminist Art Hitting the Shores of Israel: Three Case Studies in Impossible Times », *Frontiers: A Journal of Women Studies*, Vol. 33, n°2, 2012, p. 117.

Gallery en 1977, lors de laquelle elle rencontre Ana Mendieta qui y expose également et influence fortement sa pratique. Elle prend également part à l'organisation d'expositions transnationales comme « Photo-Documentation Women & Nature » au Studio 11 à Tel Aviv en 1977, qui réunit les oeuvres de des artistes Mary Beth Edelson, Agnes Denes, Simone Forti, Mirle Laderman Ukeles, Carolee Schneemann et Helene Valentina¹⁰⁴. En 1979, elle réalise une performance lors du vernissage de l'exposition « Artist from Israel » à la A.I.R. Gallery autour de l'installation *Sand Tent Openings*, dont les parois en tissus ont été réalisées avec des techniques traditionnelles de couture et de broderie en coopération avec des femmes de communautés de bédouins de la péninsule du Sinaï¹⁰⁵.

L'exposition « Artist from Israel: An exhibition of works by six women » anticipe l'institutionnalisation des expositions d'artistes femmes en Israël à partir des années 1990, à l'image de l'exposition pionnière « The Feminine Presence : Israeli Women Artists in the 70s & 80s » organisée au Tel Aviv Museum of Art en 1990.

La critique d'art Lucy Lippard, dans son compte-rendu de l'exposition de la A.I.R. Gallery, souligne la qualité de ces expositions internationales et souhaite qu'elles puissent se développer à une plus grande échelle en collaboration avec d'autres galeries coopératives comme SoHo 20¹⁰⁶. Cette exposition participe également au renforcement des liens tissés entre la critique d'art et Miriam Sharon. De plus, Mary Beth Edelson initie le projet *International Feminist Collaborations* dès 1977 qui réunit les artistes Suzanne Lacy, Nil Yalter, Ulrike Rosenbach, et Miriam Sharon¹⁰⁷. Le choix des artistes s'explique par la nature de leur travail et leur approche quasi sociologique qui propose de s'immiscer au sein de

¹⁰⁴ Carton d'invitation de l'exposition « Photo-Documentation Women & Nature », Studio 11, Tel Aviv, 10 June, 1977 - 27 October, 1977, Information Center for Israeli Art, Israel Museum, Jerusalem, voir Annexes p. XLVII.

¹⁰⁵ Carton d'invitation, « Openings / Sand Tent Structures », *A.I.R. Gallery*, NYC, USA, 6 September, 1979 - 22 September, 1979, Information Center for Israeli Art, Israel Museum, Jerusalem, Annexes, p. XLVIII.

¹⁰⁶ Lucy, Lippard, « 'Artists from Israel' at A.I.R », *Art in America*, Janvier, 1980. Pour d'autres compte-rendus de l'exposition, voir : Kay Larson, *The Village Voice*, vol 24, n°39, 24 septembre, 1979 et Grace, Glueck, « Artists from Israel », *The New York Times*, 21 septembre, 1979.

¹⁰⁷ Mary Beth Edelson, *International Feminist Collaborations*, archives numérisées, The New York Feminist Art Institute, voir Annexes, p. XLII.

cultures qualifiées de « mobiles¹⁰⁸ » : les bédouins nomades, les immigrés turcs à Paris, les sans-abris aux Etats-Unis. Le groupe formule une proposition d'exposition qui réunirait leurs contributions au Musée national d'art moderne-Centre Pompidou en 1979, mais celle-ci est rejetée et le projet *International Feminist Collaborations* ne voit malheureusement jamais le jour.

En 1981, la galerie met en place le *Affiliates Program*, ouvert aux artistes femmes exerçant en dehors de New York qui ont l'opportunité, en payant des frais d'adhésion, de présenter leurs oeuvres lors d'une exposition annuelle¹⁰⁹. Elles ne sont en revanche pas impliquées dans le fonctionnement de la galerie, et ne possèdent pas de droit de vote lors des réunions. Ce programme est à la fois un moyen pour la galerie d'étendre sa sphère d'influence, tout en étant une nouvelle source de revenus destinée à compenser la perte de financement du N.E.A¹¹⁰.

Le cycle d'expositions prend part à un développement plus large d'expositions internationales d'artistes femmes aux Etats-Unis et en Europe depuis la déclaration de l'année internationale de la femme par l'UNESCO en 1975. Les expositions « Kunstlerinnen international 1877-1977 » au Schloss Charlottenburg à Berlin en 1977, « Feminist Art International » au Gemeentemuseum à La Haye en 1979, et « Both Sides Now : An international exhibition integrating feminism and leftist politics » organisée par Lucy Lippard à la galerie coopérative *Artemesia* à Chicago¹¹¹, la même année, sont autant d'évènements majeurs qui contribuent à l'implantation des problématiques féministes dans les milieux alternatifs et surtout le champ institutionnel de l'art.

En 1980, la *World Conference of the United Nations Decade for Women* qui se déroule à Copenhague accueille un festival international des artistes femmes, quelques mois avant

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ Lettre d'information sur le changement de localisation de la galerie de Wooster Street à Crosby Street, datée du 23 avril 1981, Correspondence (external), 1980-1981, Série I, Sous-série A, boîte 1, dossier 4, Annexes, p. XXVII.

¹¹⁰ Meredith A., Brown, « The Balance Sheet, A.I.R. Gallery and Government Funding », art. cit., p. 35.

¹¹¹ Joanna Gardner-Huggett, « The Women Artists' cooperative space as a site for social change : Artemesia Gallery, Chicago (1973-1979), in Fields, Jill (ed.), *Entering the Picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists*, New York: Routledge, 2012, p. 177-181.

l'exposition « Dialectics of Isolation », coordonnée par Cynthia Navaretta. Cynthia Lyle, concède, dans l'introduction du catalogue d'exposition, qu'il fut difficile de trouver des artistes femmes du Tiers-Monde prêtes à s'engager dans ce projet et justifie ce désintérêt par le fait qu'elles accorderaient une place plus importante à la lutte contre l'impérialisme et le racisme, que celle pour la reconnaissance du statut des artistes femmes¹¹². Elle invite les réseaux internationaux d'artistes femmes à redoubler d'efforts afin de faire adhérer les femmes originaires ou vivant dans un pays du Tiers-Monde, à ce large mouvement du féminisme global. Il semblerait, par ses propos, que Cindy Lyle ne perçoive pas comment les théoriciennes du féminisme du Tiers-Monde, au lieu d'établir une hiérarchie entre ces deux luttes, proposent au contraire de penser le sexisme, le racisme et les inégalités socio-économiques, produites par les sociétés néolibérales, comme des mécanismes imbriqués dans un système d'oppressions plus large. Ceci témoigne d'un dialogue difficile avec les représentantes du Féminisme radical noir (*Black Feminism*) et du Féminisme du Tiers-Monde (*Third World Feminism*), qui refusent de continuer à soutenir le mouvement féministe blanc si celui-ci ne remet pas en question son homogénéité.

Le rôle central que joue la A.I.R Gallery dans le rayonnement du *Women's Art Movement* a également pour contrecoup la relative omission des initiatives portées par les artistes femmes racisées au sein de la scène alternative new-yorkaise, malgré leur participation active aux luttes féministes. Si sa programmation d'expositions et de conférences joue un rôle important dans le décentrement culturel que la galerie souhaite initier au moment du tournant global du féminisme, elle ne permet pas pour autant d'engager une véritable réflexion sur la manière dont ses membres, son histoire et son fonctionnement participent à la marginalisation d'artistes racisées au sein même de la scène alternative new-yorkaise. Il faut attendre l'organisation de l'exposition « Dialectics of Isolation » à la A.I.R Gallery en 1980 afin que ces problématiques puissent être abordées de manière plus directe et incisive.

¹¹² Cindy, Lyle, « introduction », Cindy, Lyle; Sylvia, Moore et Cynthia, Navaretta (eds.), *Women artists of the world*, New York : Midmarch Associates, 1984, p. 2

Partie II « Dialectics of Isolation », un projet curatorial subversif

1. Une scène alternative divisée

1.1 Un financement public remis en question

Le *National Endowment of Arts*, en tant qu'agence étatique en charge du financement des organisations culturelles à but non lucratif et de l'octroi de bourses individuelles à des artistes jugé·e·s talentueux·se·s, joue un rôle central dans le dynamisme de la scène alternative new-yorkaise depuis sa fondation en 1965. La hausse significative de son budget au début des années 1970 permet à la fois de diversifier les secteurs culturels aptes à recevoir un financement, tout en permettant aux espaces alternatifs de développer une programmation d'événements éphémères ambitieuse et diversifiée.

Cependant son fonctionnement et ses méthodes de sélection font également l'objet de contestations. En effet, l'éviction et la marginalisation des artistes issu·e·s de minorités ethniques, et ceux inscrivant leurs pratiques en opposition aux politiques externes menées par le gouvernement américain, s'expliquent par l'inhabilité de l'agence à se confronter à ses biais culturels et raciaux. En effet, si le N.E.A a pu entretenir un certain mythe autour de la pluralité ethnique de ses politiques culturelles à la fin des années 1960 et au début des années 1970, il apparaît en réalité que les artistes blancs, majoritairement masculins, dont les œuvres possèdent une esthétique en apparence neutre et apolitique, furent les principaux récipiendaires de ces aides¹¹³.

En 1976, le *Congressional Black Caucus* forme un comité spécial qui critique le manque de financements accordés aux institutions culturelles qui soutiennent les artistes africain·e·s-américain·e·s par le N.E.A, et la faible représentation de personnes issues de

¹¹³ Donna M. Binkiewicz, *Federalizing the muse: United States arts policy and the National Endowment for the Arts, 1965-1980*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2004, p. 171.

minorités raciales au sein de son organisation¹¹⁴. Le 8 Mai 1979, Shirley Chisholm, membre du Congrès américain et présidente du *Congressional Black Caucus' Braintrust on the Arts and the Humanities*, critique le fonctionnement du *Office of Minority Concerns*, et révèle que de nombreux programmes du N.E.A, comme le *Media Arts* et le *Museum programs*, n'accordent qu'une très faible proportion de leurs bourses à des artistes de couleur¹¹⁵. Cette intervention est suivie, la même année, par le rapport émis par le *House Appropriations Committee* qui met en lumière les dysfonctionnements internes du N.E.A. Les nombreuses critiques concernent principalement la répartition inégalitaire des subventions entre des institutions prestigieuses (opéras, salles de concert, grands musées) côtoyés par un public financièrement avantagé, plutôt blanc, et des structures culturelles de plus petite échelle, qui valorisent le travail d'artistes racisé·e·s. De plus, la faible proportion de personnes de couleur au sein des *panels*, des comités de sélection et des équipes de consultants de la N.E.A est considérée comme l'une des causes de la disproportion dans l'octroi des bourses entre les artistes blanc·he·s et non-blanc·he·s, africain·e·s-américain·e·s et hispaniques-américain·e·s. Le rapport conclut que les politiques culturelles menées par le N.E.A ne reflètent pas la pluralité des expressions artistiques aux Etats-Unis.

Afin de corriger les failles et les biais de ses politiques de financement, le N.E.A met en place le 16 mars 1978 un *Task Force on Hispanic-American art*, qui vise à identifier et valoriser des artistes hispaniques-américain·e·s émergeant·e·s de la côte Ouest des Etats-Unis, et faciliter leur accès à ses ateliers éducatifs et à ses programmes de financement. Les recommandations présentées dans ce *Task Force* sont formulées lors d'une conférence organisée le 12 novembre 1977 au National Council in the Arts à Washington D.C. Un comité se forme autour d'historien·ne·s de l'art, notamment Jacinto Quirarte, et d'artistes *latino-a* et *chicano-a* qui prennent part à différents mouvements artistiques, parmi lequel·le·s on retrouve la muraliste Judith Baca, qui participe à l'exposition « *Dialectics of Isolation* ». L'introduction du rapport du *Task Force* insiste sur l'inaptitude du N.E.A à prendre en compte

¹¹⁴ Jerry, Henderson, *The state and the politics of culture: a critical analysis of the National Endowment for the Arts*, Lanham: University Press of America, 2005, p. 20-21.

¹¹⁵ Le script de l'intervention de Shirley Chisholm est reproduit en annexe 1 de l'ouvrage de Jerry Henderson cité précédemment.

les différences culturelles dans leur évaluation des expressions artistiques qui méritent d'être financées¹¹⁶.

L'organisation de l'exposition « *Dialectics of Isolation* » apparaît comme une décision opportune de la part de la A.I.R Gallery qui inscrit l'exposition à la fois dans le sillon des réflexions sur le manque de représentativité des artistes racisées et dans les débats contemporains sur les inégalités de financement entre artistes blancs et racisés. Elle peut également se comprendre comme une stratégie habile afin de percevoir des financements publics à un moment où la situation financière de la A.I.R Gallery devient préoccupante. En effet, la galerie perd les subventions du N.E.A à la fin des années 1970 et reçoit uniquement 3500 dollars de la part du N.Y.S.C.A afin d'organiser l'exposition « *Dialectics of Isolation* ». Sally Webster, membre de la galerie en charge des demandes de mécénat, contacte la *Philip Morris Foundation* et la *Consolidated Edison Company* afin d'obtenir une aide financière équivalente à celle accordée par le N.Y.S.C.A¹¹⁷. L'exposition est intelligemment présentée comme un moyen de remédier à l'exclusion des artistes femmes du Tiers Monde de la scène artistique américaine, mission à laquelle ces entreprises pourraient contribuer afin de valoriser leur image. C'est finalement la *Mobil Oil Corporation* qui accepte de soutenir financièrement l'exposition¹¹⁸.

L'artiste Hans Haacke, dans son installation *MetroMobilitan* (1984) dénonce la manière dont cette entreprise, mécène de l'exposition « *Treasures of Ancient Nigeria* » au Metropolitan

¹¹⁶ « The mandate of the National Endowment for the Arts as specified in its enabling legislation is egalitarian in concept and law ; the interpretation and implementation of the legislation has not been so with respect of the hispanic community because the cultural perceptions of esthetics values are not congruent or appreciated and respected in their differences », extrait de la presentation du Task Force on Hispanic American Arts, au National Council on the Arts, Washington. 12 novembre, 1977 Tomas Ybarra-Frausto Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC., Annexes, p. XL.

¹¹⁷ Lettre de Sally Webster à l'intention de Odeal Basch concernant une demande de financements pour l'exposition « *Dialectics of Isolation* » à la fondation Philip Morris, datée du 9 mai 1980; Lettre de Sally Webster à l'intention de Lisa Frigand concernant une demande de financement pour l'exposition « *Dialectics of Isolation* » à la Consolidated Edison Company, datée du 10 mai 1980, Série III, boîte 11, dossier 439, archives A.I.R Gallery, Annexes, p. XV; XVII.

¹¹⁸ Lettre de Sally Webster à l'intention de Sandra Ruch concernant une demande de financement pour l'exposition « *Dialectics of Isolation* » à la Mobil Oil Corporation, datée du 10 mai 1980 ; Lettre de Fran Michelman à l'intention de Sally Webster confirmant l'aide financière de la Mobil Oil Corporation pour l'exposition « *Dialectics of Isolation* », Série III, boîte 11, dossier 439, archives A.I.R Gallery, Annexes, p. XVIII.

Museum of Art qui se déroule de manière quasi concomitante à « Dialectics of Isolation », rachète son image en tentant de faire oublier son soutien au gouvernement de l'apartheid en Afrique du Sud, qui lui permet de continuer d'exploiter les ressources pétrolières du pays. Il nous paraît, aujourd'hui, paradoxal que ce soit cette entreprise qui fut choisie pour financer une exposition comme « Dialectics of Isolation » dont l'objectif revendiqué était de dénoncer les multiples formes de discriminations de genre, de race, de classe et économique que subissent les artistes femmes racisées. Les membres de la galerie, conscientes ou non de ces enjeux éthiques et politiques, semblent avoir préféré accepter ce financement indispensable afin d'assurer la tenue de l'exposition¹¹⁹. La galerie est en effet dans une situation financière préoccupante au début des années 1980, et ne parvient pas à réunir les fonds nécessaires pour renouveler le bail, arrivé à expiration de l'espace loué sur Wooster Street en 1981¹²⁰. Face à l'augmentation drastique des loyers et le processus de gentrification qui transforme le quartier de SoHo, la galerie doit se résoudre à déménager et trouver un nouveau lieu pour s'implanter sur Crosby Street.

1.2 La controverse « Nigger Drawing », Artists Space, 1979

En 1979, l'espace alternatif Artists Space accueille l'exposition « The Nigger Drawings » qui présente les dessins et photomontages en noir et blanc de l'artiste Donald Newman. Janet Henry, l'une des artistes de « Dialectics of Isolation », outrée par l'usage décomplexé du mot « nigger » par un artiste blanc sans aucun effort de re-contextualisation, contacte Linda Goode Bryant, directrice de la galerie Just Above Midtown et l'artiste Howardena Pindell. Elles créent ensemble le collectif *Action against Racism in the Arts* qui va mener le mouvement de protestations¹²¹. Janet Henry rédige une lettre à l'intention de Jim

¹¹⁹ Nous n'avons pas trouvé de documents dans les archives de la A.I.R Gallery qui attestent qu'une réflexion a été menée par les membres de la A.I.R Gallery sur ces problématiques de financements.

¹²⁰ Newsletter mentionnant l'expiration du bail de l'espace loué par la A.I.R Gallery sur Wooster Street, newsletter Automne, octobre, 1980, A.I.R Newsletter, Novembre 1974-Juillet 1980, Série I, Sous-série F, boîte 4 dossier 164, Annexes, p. XXXII.

¹²¹ Aruna D'souza, *Whitewalling: Art, Race & Protest in 3 Acts*, New York: Badlands Unlimited, 2018, p. 65-103.

Reinish en charge des fonds du *Visual Art Program* au *New York State Council on the Arts* le 5 mars¹²², suivi d'une lettre ouverte signée par les membres de l'*Emergency Coalition* afin de comprendre comment des financements publics ont pu être accordés, sans aucune objection, à une exposition portant ce titre :

A white artist exhibiting abstractions at Artist's Space from February 16 to March 10 has titled his show « The Nigger Drawings ». We assume this was chosen as some sort of puerile bids for notoriety, but we are amazed that the staff of Artists' Space has lent itself to such a racist gesture. Surely it must have occurred to you, if not to him, that this was an incredible slap in the face of Black and others artists, of black audiences and of everyone connected in any what with one of our leading alternative spaces. Did anyone object to these antics, or is social awareness at such a low ebb in the art world that nobody noticed ? The appalling title is an abuse of the esthetic freedom artists allegedly enjoy in this society. We hope some sort of explanation from you is forthcoming.¹²³

Lucy Lippard conclut cette lettre avec une note succincte, mais lourde de sens, adressée à Helene Winer: « Helene -Sorry about this but how could it have gotten by ?¹²⁴ ». Le N.Y.S.C.A envoie le jour-même un télégramme à la directrice de Artists Space, qui condamne l'usage inapproprié de ce titre et son inadéquation avec le contenu de l'exposition¹²⁵. Donald Newman refuse de voir ce titre comme problématique. Il considère que ses oeuvres ne portent en aucun cas des traces de racisme et que l'interprétation du mot « nigger » doit uniquement être mise en relation avec son usage du charbon dans sa pratique. Helene Winer considère pour sa part, que ce mot est utilisé comme un adjectif de manière

¹²² *Idem*, p. 69.

¹²³ « Open Letter to Artists' Space », daté du 5 mars 1979, archives Artists Space, Fales Library and Special Collection, New York, Les signataires de cette lettre sont : Carl Andre, Amy Baker, Rudolf Baranik, Edit DeAk, Cliff Joseph, Kate Linder, Lucy Lippard, Howardena Pindell, Faith Ringgold, Ingrid Sischy, May Stevens et Tony Whitfield.

¹²⁴ *Idem*.

¹²⁵ « We would like to express the council's distress at the poor taste used in such a choice of titles. We believe art should bring people together and not be divisive as such title becomes, particularly since it is unrelated to the content of the work », télégramme Western Union du N.Y.S.C.A à destination de Helene Winer, daté du 5 mars, 1979, archives Camille Billops et James V. Hatch, Emory University, Atlanta, cité dans Jeff, Chang, *Who we be : the colorization of America*, New York : St. Martin's Press, 2014, p. 88.

assez fréquente dans la société américaine et qu'il ne porte plus une connotation péjorative¹²⁶. Elle prend pour exemple la « Nigger Gallery » du Whitney Museum, qui accueille des expositions monographiques de Melvin Edwards, Betye Saar mais qui reste une salle de petite dimension et très excentrée du reste des collections. Le fait que la salle soit nommée ainsi de manière officieuse, est un indicateur des politiques discriminatoires du musée qui, malgré les controverses suscitées par le manque d'artistes racisé·e·s dans ses expositions, accorde différents degrés d'attention aux artistes en fonction de leurs origines ethniques.

Une lettre d'excuse émise par Artists Space est adressée à *Action against Racism in the Arts*, expliquant que l'usage du mot était inacceptable, mais que la galerie s'engage malgré tout à respecter la liberté d'expression des artistes sans les censurer¹²⁷. *Artists Space* tente d'adopter une certaine neutralité politique afin de se dédouaner de toute complicité avec le geste problématique de Donald Newman. L'historienne de l'art Carol Duncan critique fermement la feinte de ce choix curatorial présenté comme « neutre », alors qu'il révèle précisément l'incapacité des membres de la galerie à prendre en compte leurs propres biais et accepter leur part de responsabilité dans ce scandale¹²⁸. Cette réponse timide de la part de *Artists' Space* ne convainc également pas Howardena Pindell qui considère que la galerie ne prend pas en compte les raisons structurelles qui ont permis à une telle exposition de voir le jour. En effet, le débat autour de l'usage du terme « nigger » porte en réalité une seconde critique, adressée au manque de représentation des artistes de couleur à Artists' Space. L'*Emergency Coalition* décide de se rendre à Artists Space le 14 avril afin d'y organiser un débat sur l'exposition, sans l'accord de Helene Winer. Cette dernière informe ses membres que la galerie est spécialement fermée ce jour-ci et ne peut donc pas les accueillir. Une manifestation est alors organisée devant l'espace fermé par les membres de la coalition qui brandissent la bannière « Black Artists Locked Out of Artists Space ».

¹²⁶ « . . . at this point, 'nigger' is a broadly used adjective that no longer simply refers to blacks in a pejorative context. Artists refer to the projects gallery at the Whitney as the 'nigger gallery' because it ain't the big time upstairs. People are neutralizing language. These words don't have quite the power they used to—and that seems like a healthy thing. » propos de Helene Winer, cité dans Richard, Goldstein. « Romance of Racism », *The Village Voice*, 2 Avril, 1979.

¹²⁷ Aruna D'souza, *Whitewalling* . . . , op. cit., p. 78.

¹²⁸ Carole Duncan, lettre non publiée destinée à Helene Winer, daté du 22 mars 1979, dossier « Nigger Drawings », Série I, boîte 7, dossier 6 archives Artists Space, Fales Library New York, cité dans Jeff, Chang, *Who we be* . . . , op. cit., p. 358.

Une seconde réunion est programmée le 21 avril à Artists Space avec l'*Emergency Coalition*, le personnel de la galerie et les défenseurs de Donald Newman. Un plan d'action, élaboré par Helene Winer un mois plus tard et présenté au N.Y.S.C.A le 22 mai, prévoit d'inclure davantage de membres issu·e·s de minorités ethniques au sein du conseil de direction de la galerie, de recruter un consultant en charge de repérer des artistes sous-représenté·e·s en raison de leur genre ou leur race, et de mettre en place des partenariats avec d'autres espaces alternatifs qui exposent des artistes africains-américains, asiatiques-américains et hispaniques-américains. Howardena Pindell, Camille Billops et Benny Andrews se rendent quant-à eux à Washington pour rencontrer des représentants du N.E.A afin de discuter de l'exclusion des artistes de couleur des bourses accordées par l'agence¹²⁹.

Le mode opératoire employé par le collectif *Action against Racism in the Arts*, ayant contacté directement le N.Y.S.C.A pour remettre en question le financement de cette exposition, est fortement critiqué par un groupe de critiques d'art éminent·e·s de la scène new-yorkaise, parmi lesquels on retrouve Rosalind Krauss, Roberta Smith, Craig Owens, Douglas Crimp¹³⁰ et Stephen Koch. Dans une lettre ouverte, ils expriment leur désapprobation envers les accusations de racisme adressées à l'exposition. Ils perçoivent cette controverse comme une stratégie qui, sous couvert d'anti-racisme, essaie de couper les fonds publics accordés à Artists Space, dont l'espace est largement tributaire, et de mettre en péril son existence. Dans un article publié anonymement dans le huitième numéro de la revue *Heresies*, l'artiste africaine-américaine Howardena Pindell revient sur l'affaire. Elle constate une résurgence des actes racistes dans le monde de l'art durant des années 1970 et leur banalisation sous une forme plus socialement acceptable, qualifiée de « brutality chic¹³¹ ».

¹²⁹ Jeff, Chang, *Who we be ...*, op. cit., p. 95.

¹³⁰ Douglas, Crimp « Commentaries on Artists' Space's exhibit of 'Nigger Drawings' », *Art Workers News*, Juin 1979. Le critique d'art Douglas Crimp défend Donald Newman en considérant que l'artiste questionne par l'association complexe entre l'image et le texte, le processus même de signification du terme « nigger ».

¹³¹ « In brutality chic, social pathologies masquerade as newfound virtues. Racism, sexism, poverty, social violence and repression emerge in glamorized form. », in Howardena, Pindell, « ACTION AGAINST RACISM IN THE ARTS », *Heresies*, no. 8, 1979, p. 108–111.

Il est intéressant de constater que les mots, qu'emploie Howardena Pindell dans cet extrait, trouvent leur matérialisation dans le personnage de la *White Woman* au look glamour dans sa vidéo *Free, White and 21* (1980). Nous proposons une analyse plus développée de cette oeuvre dans la dernière partie de notre étude.

Afin d'appuyer son propos, elle compile les interventions de Donald Newman, Helene Winer et Craig Owens pendant ce débat¹³². Ce dernier déclare notamment dans le magazine *Skyline* :

The cry went up 'Racism!'—as if the mere use of a word, and not the context in which it occurs, determines meaning. Angry letters were written, a petition was circulated and signed by a few celebrities. . . . Is it not ironic that those 'liberals' who in the sixties, when government support of the arts was hotly debated, warned against the danger of censorship, turn out to be precisely those who attempt to use the government agency as an instrument of repression?¹³³

Le geste de *Action against Racism in the Arts* est interprété par le critique d'art comme une forme de censure, voire même un levier qui pourrait être utilisé à des fins répressives. Howardena Pindell souligne, qu'au contraire, le fait que le NYSCA ait accepté de financer une telle exposition est d'autant plus problématique que les espaces alternatifs qui soutiennent les artistes racisé·e·s souffrent cruellement du manque de financements et de ce fait ne peuvent pas leur offrir des opportunités professionnelles intéressantes¹³⁴. Cette discrimination représente, selon elle, une censure discrète mais d'autant plus pernicieuse qu'elle s'opère sous une régime institutionnel. Elle prend pour exemple l'*Alternative Space Conference* organisée par le N.E.A à Los Angeles en 1978 qui n'invite aucun représentant des espaces alternatives qui soutiennent les artistes africain·e·s-américain·e·s et hispaniques-américain·e·s. Cette omission est, pour l'artiste, symptomatique d'un monde de l'art qui « censure » sciemment les productions d'artistes de couleur, tout en s'offusquant lorsque des manifestations sont organisées contre une exposition problématique d'un artiste blanc. En conclusion de son article, Howardena Pindell évoque la manière dont certaines féministes blanches ont refusé de prendre part au débat, considérant que le racisme dans le monde de l'art était un sujet trop sensible. Ce choix, ou non-choix, s'expliquerait par le fait que ces artistes femmes craignent que leur positionnement du côté des membres de l'*Emergency Coalition* ne nuise à leurs propres carrières professionnelles, en renforçant leur marginalisation au sein des galeries et

¹³² Howardena, Pindell, « ACTION AGAINST RACISM ... », art. cit., p. 108–111.

¹³³ Craig, Owens, « Black and White », *Skyline*, avril 1979, p. 16.

¹³⁴ Howardena, Pindell, « ACTION AGAINST RACISM ... », art. cit., p. 108–111.

des espaces alternatifs. Par leur silence, elles ont, selon l'artiste, consciemment ou inconsciemment, rejoints le camp des défenseurs de Donald Newman.

Le scandale suscité par cette exposition écorne l'image de certains espaces alternatifs et met en lumière comment les mêmes mécanismes discriminatoires qui ont été identifiés dans les institutions culturelles américaines et critiqués par les collectifs d'artistes, peuvent se reproduire au sein du milieu alternatif new-yorkais. Si le milieu alternatif ne peut fonctionner qu'à la « marge » des structures institutionnelles du monde de l'art *mainstream*¹³⁵ - et rarement de manière totalement indépendante -, il hérite, de celui-ci, son écosystème socioculturel - peuplé par les artistes, galeristes, critiques d'art, historiens de l'art et curateurs, très souvent blancs, qui côtoient à la fois le milieu alternatif et institutionnel de l'art- et du cadre de vision forgé par ses « dispositifs¹³⁶ » spécifiques, qui ont conjointement participé à la marginalisation des artistes racisé·e·s.

1.3 *The Dinner Party*, une certaine histoire des femmes

En 1979, l'artiste Judy Chicago expose pour la première fois son oeuvre monumentale *The Dinner Party* (fig.2), au San Francisco Museum of Modern Art¹³⁷. Réalisée en coopération avec plusieurs centaines de collaboratrices sur un période de plus de cinq ans, ce monument est érigé en l'honneur des grandes femmes de l'Histoire, symbolisées par des assiettes décorées d'une imagerie vaginale disposées sur une grande table triangulaire. Chacun des côtés du triangle accueille treize personnalités pour un total de trente-neuf assiettes, disposées sur des chemins de tables, brodés selon des techniques variées et décorés de différents motifs qui renvoient au milieu culturel dans lequel ils s'inscrivent. Au centre de la table se déploie le *Heritage Floor*, composé de carreaux émaillés inscrits du nom de 999 femmes d'une importance historique « secondaire ».

¹³⁵ Pauline Chevalier, op. cit.,

¹³⁶ Nous envisageons ce terme dans son acception foucauldienne, en tant qu'ensemble de discours, de règles et de pratiques qui définissent des relations de pouvoir au sein d'une structure institutionnelle.

¹³⁷ L'oeuvre est présentée internationalement dans quatorze expositions entre 1979 et 1988.

Dès sa présentation, l'installation divise auprès des critiques d'art, tantôt acclamée comme une oeuvre phare du *Women's Art Movement* par Lucy Lippard¹³⁸, tantôt critiquée comme l'expression suprême du « kitch » pour le critique d'art conservateur Hilton Kramer¹³⁹. En analysant la réception controversée de *The Dinner Party* au moment de ces différentes expositions aux Etats-Unis, l'historienne de l'art Amelia Jones a brillamment démontré comment l'oeuvre a fonctionné comme un point de convergence et de confrontation pour les « politiques modernistes, postmodernistes et féministes de la théorie et de l'histoire de l'art¹⁴⁰ ». Les historiennes de l'art féministes comme Griselda Pollock, inscrites dans une approche marxiste, psychanalytique et post-structuraliste ont fortement critiqué l'essentialisme naïf de son imagerie vaginale. Elles prônent au contraire une distanciation vis-à-vis de celle-ci afin de résister au plaisir visuel qu'il converge, forgé par le « regard masculin¹⁴¹ » (*male gaze*) et ancré dans une idéologie capitaliste¹⁴². Cette perspective a pourtant nié la force politique qui émane de ses représentations, l'essentialisation qu'elles opèrent, participant à la formation d'une identité politique et culturelle partagée par certains groupes de femmes.

En offrant un terrain privilégié pour les réflexions autour des représentations de l'art des femmes qui ont dominé les débats féministes au cours des années 1970, *The Dinner Party* a également participé à la remise en question de l'ethnocentrisme dans la définition de l'expérience des femmes, de la féminité et de leur histoire partagée. En 1978, un groupe de femmes hispaniques, membres du *National Women's Political Caucus* visite l'atelier de Judy Chicago au moment de l'élaboration de *The Dinner Party*. L'une de ses membres, Estelle

¹³⁸ Lucy, Lippard, « *Dinner Party* a Four-Star Treat », *Seven Days*, 27 avril 1979, p. 27-29.

¹³⁹ Hilton, Cramer, « Does Feminism Conflict with Artistic Standards », *New York Times*, 27 janvier 1980.

¹⁴⁰ Jones, Amelia, « Les politiques sexuelles de *The Dinner Party* : Un contexte très critique (1996-2005) », in Dumont, Fabienne (dir.), *La Rébellion du « Deuxième sexe ». L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines, 1970-2000*, Dijon, Les Presses du réel, 2011, p. 108. Nous empruntons en grande partie les sources citées ici à l'essai d'Amelia Jones afin de réinsérer l'exposition « *Dialectics of Isolation* » dans les débats critiques et politiques autour de l'art de femmes particulièrement riches à New York au tournant des années 1980.

¹⁴¹ Laura, Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, Vol.16, n°3, 1975, p. 6-18.

¹⁴² Griselda, Pollock et Rozsika, Parker, *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*, New York, Pantheon Books, 1981, p. 137-140.

Chacon critique l'absence d'« héroïnes de la pré-conquête du Nouveau Monde¹⁴³ » parmi les personnalités placées à la table d'honneur, et déplore l'absence de modèles auxquelles les femmes hispaniques pourraient s'identifier.

L'écrivaine féministe Alice Walker remarque, quant-à-elle, que Sojourner Truth est la seule femme noire représentée, et que son assiette est décorée d'une visage au lieu d'un vagin comme toutes les autres femmes autour de la table¹⁴⁴. La question « Ain't I a woman ? » formulée par Sojourner Truth lors de la seconde convention annuelle des droits des femmes en 1852, résonne de manière frappante au sein du *Dinner Party*. Elle y décèle une incapacité de la part d'une femme blanche comme Judy Chicago à envisager et représenter la sexualité d'une femme noire, et dénonce une forme de naturalisation de la race, qui la dissocierait de la construction d'une identité sociale, culturelle et sexuelle. L'analyse de Walker rejoint les critiques par les féministes noires et *chicana* à l'encontre de la vision homogène de l'expérience des femmes blanches, de classe moyenne et hétérosexuelles, diffusée par la seconde vague du féminisme. La prédominance de femmes blanches parmi les collaboratrices de Judy Chicago pourrait expliquer comment des biais culturels et raciaux ont innervé l'élaboration de cette oeuvre¹⁴⁵.

Le positionnement de Judy Chicago dans cette entreprise collective fait également l'objet de nombreux débats. Dans un article publié dans *Ms. Magazine* en juin 1979, April Kingsley considère que l'oeuvre est le résultat des réflexions d'une seule artiste, et de ce fait « n'est pas typique des projets collectifs féministes¹⁴⁶ ». En effet, Judy Chicago compare la relation professionnelle qui la lie à ses collaboratrices à celle de Michel-Ange avec son atelier, reproduisant une structure hiérarchique, contre laquelle les collectifs féministes et les galeries

¹⁴³ Amelia, Jones, « Les politiques sexuelles de *The Dinner Party* ... », op. cit., p. 136.

¹⁴⁴ Alice, Walker, « One child of one's own ; a meaningful digression with the work(s) », 1979, in *In Search of our Mother's Gardens : Womanist Prose*, San Diego : Harcourt Brace Jovanovich, 1983, p. 371.

¹⁴⁵ Gwenda, Blair, « The Womanly Art of Judy Chicago », *Mademoiselle*, janvier 1982, p. 153. Judy Chicago, cité dans cette article, regrette que seulement une faible proportion de femmes racisées, noires et hispaniques aient rejoint son projet. Elle explique ce phénomène par le fait que les femmes blanches de classe moyenne possèdent souvent plus de temps pour leur pratique artistique, et peuvent donc se permettre de participer à ce genre de projet sur un temps long. Ces problématiques sont similaires à celles auxquelles sont confrontées les membres de la A.I.R Gallery au sujet de leur politique d'inclusion des artistes racisées.

¹⁴⁶ April, Kingsley, « The I-hate-to-cook 'Dinner Party' », *Ms.*, juin 1979, p 30-31.

coopératives s'érigent fermement¹⁴⁷. L'artiste insiste sur la nature « coopérative » et non « collaborative » de son projet, légitimant ainsi sa position en tant que coordinatrice principale du projet. Le renforcement de sa posture d'autrice individuelle et d'artiste de génie, permis par ce système d'organisation, ne s'opère-t-il pas au prix du manque de reconnaissance de l'agentivité de ses collaboratrices et de l'invisibilisation des femmes racisées, dans leur non-participation et leurs représentations ? Michèle Barrett pointe, notamment, du doigt la distribution inégalitaire et hiérarchique entre les femmes représentées à la table et celles citées sur les carreaux, qui reproduit le même schéma paternaliste et sexiste des Grands Hommes - en lui subsistant celui des Grandes Femmes -, quand bien même ce dernier fut à l'origine de la marginalisation de nombreuses femmes dans l'Histoire¹⁴⁸.

Les débats suscités par *The Dinner Party* trouvent un terrain d'expression favorable à la *A.I.R Gallery* qui organise des réunions et débats au moment de la présentation de l'oeuvre au Brooklyn Museum de Octobre 1980 à Février 1981. La forte médiatisation de cette controverse, et l'émulation intellectuelle qui en découla, renforcent l'inscription des problématiques liées à l'imbrication des identités de genre et de race dans le processus de marginalisation des artistes racisées, au sein des scènes artistiques new-yorkaise et californienne. La conjonction des controverses « The Nigger Drawings » et « The Dinner Party », auxquelles les membres de la A.I.R Gallery n'ont pu échapper, participe, selon nous, aux réflexions autour de la nature même du « coopératif », élément central dans le projet d'une galerie coopérative. En effet, peut-on parler d'une réelle coopération lorsque les femmes blanches de classe moyenne - majoritaires parmi les membres de la A.I.R Gallery - occupent souvent des positions clefs au sein de son administration et des équipes curatoriales en charge des expositions ? De même, une programmation temporaire qui se focalise en grande partie sur les définitions d'une esthétique féminine partagée par l'ensemble des artistes

¹⁴⁷ Judy, Chicago, *The Dinner Party : A symbol of our heritage*, Garden City, New York: Anchor Press/Doubleday, 1979.

¹⁴⁸ Michèle, Barrett, « Feminism and the Definition of Cultural Politics », in Rosalind, Brunt et Caroline Rowan (eds.), *Feminism, Culture and Politics*, Londres : Lawrence and Wishart, 1982, p. 46-47.

femmes¹⁴⁹ - autour de deux pôles : d'un côté, l'imagerie vaginale *central core* de Judy Chicago et, de l'autre, l'iconographie de la grande déesse popularisée par Gloria Orenstein -, permet-elle réellement de saisir comment la construction de cette « féminité » est le fruit d'une imbrication complexe de différentes identités de genre, de classe et de race¹⁵⁰? L'organisation d'une exposition comme « Dialectics of Isolation », née d'une collaboration inédite entre artistes femmes racisées investies dans son projet curatorial, participe à la remise en question de l'« inclusivité » (*inclusiveness*) de l'écosystème de la A.I.R Gallery.

2. L'émergence du féminisme du Tiers-Monde

2.1 Des *Black Women's Studies* au *US Third World Feminism*

En 1969, l'historienne féministe africaine-américaine Frances Beal publie l'essai « Double Jeopardy : to be black and female », dans lequel elle décrit comment les femmes noires sont soumises à une multitude d'oppressions liées à leur genre, leur race et leur situation socio-économique. Ces oppressions indissociables se distinguent fortement de celles subies par d'autres catégories de population au sein de la société américaine¹⁵¹. La même année, l'écrivaine Toni Cade Bambara intègre cet essai dans son ouvrage *The Black Woman : an Anthology*, réunissant une collection d'essais, de poèmes et de témoignages, écrits par des écrivaines - notamment Alice Walker et Audre Lorde - activistes, qui, par la diversité des thèmes abordés - famille, race, sexe, contraception, relation homme/femme -, offre l'une des

¹⁴⁹ Une discussion autour de la sensibilité artistique féminine entre l'artiste Miriam Shapiro, cofondatrice du Feminist Art Program avec Judy Chicago à CalArts, et le critique d'art Lawrence Alloway est organisée à la A.I.R Gallery en 1977. Voir, Joan, Snyder, « The Great Debate : Miriam Shapiro and Lawrence Alloway on Women's Art at AIR », *Women Artists Newsletter*, vol.2, no.8, fev. 1977.

¹⁵⁰ Lors d'une discussion organisée à a A.I.R Gallery en 1976 avec Corinne Robins, Nancy Spero, Phoebe Hellman, Howardena Pindell et Mary Beth Edelson, Joyce Kozloff considère qu'il existe une forme d'épuisement des problématiques abordées lors de ces événements, qui se concentrent trop souvent sur l'existence ou l'absence d'une sensibilité féminine ou féministe. Voir Judy, Seigel, « Women artists : what have they got and what do they want », *Women Artists*, vol. 1, n°6,

¹⁵¹ Frances, Beal, « Double Jeopardy : to be black and female », in Toni Cade, Bambara (ed.), *The Black women : an anthology*, New York : New American Library, 1970, p. 90–100?

premières expressions d'une expérience spécifique de la femme noire¹⁵². Cette ouvrage fondamental pour l'émergence du féminisme noir nait du double constat que ni le *Black Power Movement*, critiqué pour le sexisme de ses représentants, ni le mouvement féministe, remis en question pour le racisme de certaines de ses membres, ne s'est montré en mesure de comprendre l'imbrication des discriminations dont sont victimes les femmes noires et la marginalisation qu'elle subissent au sein de nombreuses sphères de la société.

A la fin des années 1960, Frances Beal et plusieurs femmes noires membres du *Student Nonviolent Coordinating Committee* (SNCC), dénoncent le fonctionnement sexiste de cet organisme qui joue un rôle central dans la lutte pour les droits civiques des personnes africaines-américaines. Elles fondent le *Black Women's Liberation Committee* (BWLC) au sein du SNCC en 1969 qui mène à la création, l'année suivante, du *Black Women Collective* (BWC), organisation indépendante qui tente de façonner une véritable identité politique propre aux femmes noires¹⁵³. En 1970, le BWC, alors composée uniquement de femmes noires, accepte de recruter deux membres du *Puerto Rican Socialist Party* qui souhaitent rejoindre le collectif. Les activistes noires considèrent en effet que les discriminations de genre, de classe, de race auxquelles elles sont confrontées peuvent se rapprocher de celles subies par d'autres femmes racisées. Le collectif est renommé *Third World Women's Alliance* (TWWA) et décide désormais d'inclure des femmes africaines-américaines, portoricaines, *latina*, *chicana*, asiatiques-américaines et natives-américaines.

En 1971, le collectif se munit d'une revue, *Triple Jeopardy*, qui détermine le système économique capitaliste américain comme une troisième forme d'oppressions envers les femmes de couleur qui s'imbrique aux deux autres « périls » (*jeopardy*) identifiés par Frances Beal¹⁵⁴. La revue critique sévèrement l'impérialisme américain et ses ingérences politiques dans les pays du Tiers-Monde, les stérilisations forcées des femmes noires et portoricaines, et l'arrestation et la détention d'Angela Davis. La création des revues spécialisées au cours des

¹⁵² Toni Cade, Bambara (ed.), *The Black women : an anthology*, New York : New American Library, 1970.

¹⁵³ Stephan Ward, « The Third World Women's Alliance : Black Feminist Radicalism and Black Power Politics », in Peniel E. Joseph, *Black Power Movement : Rethinking the civil rights Black Power Era*, New York : Routledge, 2006, p. 119-144.

¹⁵⁴ *Idem*, p. 138.

années 1970 à l'image de *Azalea: A Magazine by Third World Lesbians* et *Sojourner: A Third World Women's Research Newsletter*, fondées en 1977, et les conférences telles que la *Third World Lesbian Writers Conference* à New York participent à la consolidation et à la diffusion du mouvement féministe du Tiers-Monde aux Etats-Unis. L'imbrication des revendications au coeur de l'agenda politique du TWWA et la ligne éditoriale de ces revues jouent un rôle fondamental dans le renforcement des dialogues entre les femmes racisées du Premier Monde et du Tiers-Monde ainsi que dans la formation d'une « conscience oppositionnelle¹⁵⁵» qui participe à leur autonomisation au sein du mouvement féministe.

Ce mouvement pose les premiers jalons pour la théorisation du féminisme radical noir et d'un féminisme du Tiers-Monde au début des années 1980 grâce à la publication de deux anthologies fondamentales : *This Bridge called my back* (1981) éditée par les féministes *chicana* Gloria Anzaldua et Cherrie Moraga et *All the Women Are White, All the Blacks are Men, but Some of Us Are Brave* (1982)¹⁵⁶, dirigée par les féministes africaines-américaines Gloria T. Hull et Barbara Smith. L'organisation de l'exposition « Dialectics of Isolation » nous semble être le fruit de cette gestation politique et activiste, qui mène à la formation d'une conscience politique et d'une identité culturelle spécifiques aux femmes de couleur du Tiers-Monde.

2.2 Le Combahee River Collective à l'assaut d'*Heresies*

En automne 1977, paraît le troisième numéro de la revue féministe *Heresies : A Feminist Publication on Art and Politics* dédiée à l'art des artistes lesbiennes¹⁵⁷. Cette revue est fondée en 1977 par un collectif éponyme sous l'impulsion de Joyce Kozloff et Michelle Stuart, rejoint entre autres par Lucy Lippard, Joan Braderman, Mary Beth Edelson, Harmony Hammond, May Stevens. Elle se distingue des autres revues et journaux dédiés à la promotion

¹⁵⁵ Chela, Sandoval, « Féminisme du tiers-monde états-uniens : mouvement social différentiel », *Les cahiers du CEDREF*, n°18, 2011, p. 141-186.

¹⁵⁶ Gloria, T. Hull, ; Patricia Bell, Scott et Barbara, Smith (eds), *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, but Some of Us Are Brave*, Old Westbury, N.Y. : Feminist Press, 1982.

¹⁵⁷ Harmony, Hammond, « Class Notes », *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*, « Lesbian Art and Artists », vol.1, n°3, 1977, p. 34-36.

des artistes femmes comme le *Feminist Art Journal*, *Womanart*, ou le *Women Artists*, par l'engagement politique de ses contributrices et l'ambition de sa ligne éditoriale qui souhaite examiner la diversité des expériences de femmes¹⁵⁸.

Le *Combahee River Collective*, collectif d'activistes noires, en partie lesbiennes, fondé en 1974, envoie une lettre au comité de rédaction de ce numéro qui critique le manque de représentation d'artistes femmes noires et issues du Tiers-Monde. Le collectif rappelle que les luttes et la créativité des lesbiennes ne sont pas la « propriété exclusive des femmes blanches¹⁵⁹ » :

Dear Lesbian Issue Collective, We appreciate all the work the Lesbian Art and Artists issue of HERESIES represents. We find it appalling, however, that a hundred years from now it will be possible for women to conclude that in 1977 there were no practicing Black and other Third World lesbian artists. It is not sufficient to explain such grievous commissions merely by stating : « ... yet biases which informed our choices of material were certainly conditioned by the fact that we are all lesbians, white, college-educated, and mostly middle-class women who live in New York and have a background in the arts » Feminist and lesbian politics and creativity are not the exclusive property of white women. We would like to know if any of the hundreds of contributors you had to choose from were Third World women and if so to know more specially the basis on which their work was rejected.¹⁶⁰

Le collectif *Heresies* inclut cette lettre dans le numéro suivant et formule une réponse. Il concède que ses membres fondatrices, principalement des femmes blanches de classe moyenne, étaient moins à même de comprendre les problématiques auxquelles les femmes de couleur sont confrontées. Elles reconnaissent avoir participé à une forme d'« exclusion passive », en ne faisant pas l'effort d'inclure plus de contributions sur les femmes du Tiers-Monde :

Dear Combahee River Collective, although we did not systematically excuse Third World women from the Lesbian Issue of HERESIES, we did participate in a kind of passive exclusion. The editorial collective that formed was all white. Our knowledge

¹⁵⁸ Amy, Tobin, « Heresies' Heresies: Collaboration and Dispute in a Feminist Publication on Art and Politics », *Women: A Cultural Review*, vol.30, n°3, 2019, p. 280-296.

¹⁵⁹ Combahee River Collective, lettre adressée au comité de rédaction d'*Heresies*, *Heresies*, vol. 1, n°4, p. 129.

¹⁶⁰ *Idem*.

of the Third World artist or lesbian community was limited. By not making a concerted effort to contact Third World Lesbian artists we became an only too typical all-white groupe operating in a racist society.¹⁶¹

Cette réponse fait écho au manifeste du *Combahee River Collective* écrit en avril 1977, et publié pour la première fois en 1979¹⁶². Il formule une double critique dirigée à la fois vers le sexisme des représentants hommes du mouvement noir mais également le racisme et l'élitisme du mouvement féministe blanc qui, tout en profitant de la collaboration des femmes noires lors de luttes féministes, s'est montré incapable de considérer l'oppression spécifique que subissaient les femmes racisées en dehors du seul critère du genre, réduisant la race à une rôle subalterne¹⁶³. En effet, l'expérience des femmes noires lesbiennes ne peut se comprendre, qu'en prenant en compte la manière dont elle est sujette à l'imbrication des multiples oppressions de race, de classe, de genre et d'orientation sexuelle¹⁶⁴.

La revue *Heresies* prend en compte les biais culturelles et raciaux qui imprègnent sa ligne éditoriale et décide de publier un numéro spécial, « Third World Women, the politics of being other » en 1979, piloté par un comité éditorial, composé pour la première fois d'aucunes membres fondatrices du *Mother collective*¹⁶⁵. Le *statement* publié dans l'édito de ce numéro dénonce ouvertement le « tokénisme » (*tokenism*) qu'elle subissent :

¹⁶¹ Heresies Collective, Réponse à la lettre du Combahee River Collective, *Heresies*, vol. 1, n°4, p. 129.

¹⁶² Combahee River Collective, « Combahee River Collective statement », in Zillah, Eisenstein, *Capitalist Patriarchy and the Case for Socialist Feminism*, New York : Monthly Review Press, 1979.

¹⁶³ Falquet, Jules, « Déclaration du Combahee River Collective », *Les cahiers du CEDREF*, n°14, 2006, p. 53-67. « En tant que féministes Noires, nous sommes sans cesse et douloureusement amenées à constater le peu d'efforts que les femmes blanches ont fait pour comprendre et combattre leur propre racisme, ce qui implique notamment de dépasser une compréhension superficielle de la race, de la couleur, de l'histoire et de la culture Noire. »

¹⁶⁴ En 1978, l'exposition « A Lesbian Show », première exposition composée exclusivement de femmes lesbiennes à New York est organisée par l'artiste Harmony Hammond, membre de la *A.I.R. Gallery*, à l'espace alternatif *112 Greene Street*. Celle-ci est également critiqué par son manque d'inclusion par le collectif féministe tiers-mondialiste, *Salsa Soul Sisters*, qui décide d'organiser un contre-événement en signe de protestation contre l'exposition.

¹⁶⁵ Le comité éditorial est composé de Lula Mae Blocton, Yvonne Flowers, Valerie Harris, Zarina Hashmi, Virginia Jaramillo, Dawn Russel, Naeemah Shabazz. Le groupe est aidé par Su Friedrich, Harmony Hammond et Lucy Lippard.

Some of us came to this editorial collective wanting to work with other Third World women to break the isolation of racial/sexual tokenism experienced in college, on the job, in the women's movement and in the art world. We realized our invisibility in the women's, feminist and art communities.¹⁶⁶

On comprend ici que l'isolement à laquelle sont contraintes les femmes de couleur résulte de mécanismes discriminatoires qui se transmettent, se perpétuent, s'accroissent dans différentes sphères de la société, de l'éducation au milieu activiste féministe en passant le monde professionnel. Les problématiques abordées dans ce numéro tentent de comprendre comment s'expriment les divergences entre la théorisation du féminisme par les femmes blanches et les revendications des femmes racisées, et d'identifier des modèles de coopération viables entre femmes racisées, qu'elles soient hétérosexuelles ou lesbiennes, qu'elles soient établies dans un pays du Premier Monde ou vivant dans un pays du Tiers-Monde. Les textes présentés, de nature variée - essai, témoignage, poème -, entrent en dialogue avec les oeuvres reproduites de Beverly Buchanan, Zarina, Ana Mendieta - artistes qui participent à l'exposition « Dialectics of Isolation » -, Betye Saar, Adrian Piper et Jaune Quick-to-See Smith. Les photographies de l'oeuvre *Wall fragment* de Beverly Buchanan viennent, par exemple, subtilement illustrées le texte *Against Granite* de l'autrice jamaïcaine-américaine Michelle Cliff. Chacune de ses associations renforce l'interaction et l'intersection entre les expériences de ces femmes. Adrian Piper, dans *Political Self-Portrait n°2 (Race)*, réalisé en 1978, partage son expérience de femme métisse, en proie aux harcèlements et aux isolements à la fois dans le quartier noir de Harlem dans lequel elle vivait, mais également au sein de son école fréquenté principalement par des élèves blancs où elle subissait des discriminations racistes¹⁶⁷. Elle qualifie son expérience de « grise », tantôt trop blanche tantôt trop noire pour appartenir à une catégorie raciale bien définie. Dans son article « Criticism/or/between the Lines », Howardena Pindell expose comment la race et le genre des artistes ont une influence sur la réception de leurs oeuvres par les critiques d'art de l'époque¹⁶⁸. L'artiste mentionne la

¹⁶⁶ Heresies Collective, « Editorial Statement », *Heresies* « Third World Women, the politics of being other », vol. 2, n°4, 1979, p.1.

¹⁶⁷ Adrian, Piper, *Political Self-Portrait n°2*, *Heresies*, vol. 2, n°4, 1979, p.37.

¹⁶⁸ Howardena, Pindell, « Criticism/or/between the Lines », *Heresies*, vol. 2, n°4, 1979, p. 2.

remarque que lui fit un critique d'art blanc, qui avait hésité à écrire sur ses oeuvres présentées à une exposition à la A.I.R Gallery en 1973 au moment où il apprit qu'elle était une artiste noire.

La publication de ce numéro marque un tournant dans l'histoire du collectif *Heresies* car il offre de nouvelles perspectives pour comprendre et identifier les différences dans l'expérience socio-culturelle des femmes, et rompt avec la tentation de leur effacement au nom d'une vision homogène et fédératrice d'un féminisme universel. La participation de plusieurs membres de la A.I.R Gallery au sein du comité éditorial principal de la revue et les nombreuses réunions qui sont organisées à la galerie jouent un rôle central dans l'orientation politique des débats menées au sein du collectif¹⁶⁹. Ce numéro fournit, en somme, les concepts qui nourrissent les réflexions qu'Ana Mendieta développe dans son introduction pour l'exposition « Dialectics of Isolation » et initie la collaboration entre ces artistes femmes racisées membres de son équipe curatoriale.

2.3 Un précédent : « Third World Women artists », Soho 20, 1978

Le 13 octobre 1978, une conférence est organisée à la galerie coopérative Soho 20 en association avec l'exposition « Third World Women » qui présente les oeuvres de huit artistes originaires d'un pays du Tiers-Monde - Camille Billops, Lula Mac Blocton, Evelyn Lopez de Guzman, Yoko Nii, Howardena Pindell, Faith Ringgold, Selena Whitefeather et Zarina. L'historienne de l'art Lowery Stokes Sims, dans un article publié dans *Women Artist News*, revient sur les interventions de chacune des participantes. Ces dernières sont invitées à présenter leurs pratiques à travers une projection de diapositives de leurs oeuvres et engagées une réflexion sur ce que le qualificatif « Tiers-Monde » désigne dans leur expérience en tant qu'artistes femmes racisées¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Le comité de rédaction principal est composé de Ida Applebroog, Patsy Beckert, Joan Braderman, Su Fredrich, Janet Froelich, Harmony Hammond, Sue Heinemann, Elizabeth Hess, Alrene Ladden, Lucy Lippard, Melissa Meyer, Marty Pottenger, Carrie Rickey, Elizabeth Sacre, amy Sillman, Elke Solomon, Pat Steir, May Stevens, Sally Webster. Les membres associées sont Mary Beth Edelson, Joyce Kozloff, Miriam Schapiro, Joan Snyder, Michelle Stuart, Susana Torre, Elizabeth Weatherford, Nina Yankowitz.

¹⁷⁰ Lowery Stokes Sims, « Third World Women Speak », *Women Artists News*, vol. 4, n°6, décembre 1978, p. 1;10, archives A.I.R Gallery, boîte 4, dossier 176

Elles abordent notamment les inégalités entre les artistes blanches et racisées qui se manifestent dès leur accès à une éducation spécialisée en art. En effet, les artistes africaines-américaines comme Howardena Pindell et Vivian Brown, en forte minorité lors de leurs études à New York, sont souvent confrontées au déni de leurs professeurs concernant leurs possibles opportunités professionnelles dans le monde de l'art, du fait de leurs identités de genre et de race. Lowery S. Sims mentionne notamment les stéréotypes racistes et dégradants auxquelles ces femmes racisées sont souvent confrontées, comme « mammy¹⁷¹ » - qui trouvent sa source dans la représentation des esclaves noires exerçant le rôle de nourrices dans les familles blanches -, « sapphire¹⁷² » - qui renvoie à l'archétype de la femme noire colérique et agressive - et « spitfire » - désignant les femmes hispaniques au caractère franc et fortement sexualisées - encore fortement ancrés dans la culture américaine de l'époque et qui conditionnent en partie leur reconnaissance artistique.

Howardena Pindell évoque le syndrome « Queen for a day » pour expliquer que les oeuvres des artistes noires ne sont mises en valeur que de manière sporadique, en fonction des débats politiques contemporains et ne font l'objet que trop rarement d'une analyse esthétique développée. Selena Whitefeather, artiste native-américaine, évoque les débats houleux avec les artistes femmes blanches au moment de la fondation du New York Feminist Art Institute en 1979. En effet, elle exprime notamment ses réserves vis-à-vis de la politique tarifaire et des horaires des ateliers choisies par l'institution qui, selon elle, ne pouvaient pas s'adapter à la vie quotidienne de femmes issues de milieux socio-culturels défavorisés.

Zarina, artiste indienne, membre de la A.I.R. Gallery qui participe à l'exposition « Dialectics of Isolation », avance un argument intéressant lors de ce débat. Elle considère en effet que l'expérience des femmes africaines-américaines résidant dans un pays du « Premier Monde » comme les Etats-Unis ne peut pas être considérée comme équivalente à celle des femmes résidant dans un pays du Tiers-Monde. Les oppressions qui s'exercent sur les femmes dans les pays du Tiers-Monde sont d'autant plus fortes et multiples qu'elles s'inscrivent dans des

¹⁷¹ L'artiste africaine-américaine Betye Saar dénonce ce stéréotype réutilisé comme illustration commerciale par la marque *Aunt Jemina* dans son assemblage *The Liberation of Aunt Jemina* réalisée en 1972.

¹⁷² Ce mot fut notamment utilisé comme titre de l'exposition « Sapphire Show », première exposition dédiée à des artistes africaines-américaines à Los Angeles organisée en 1970 à la *Gallery 32* de Suzanne Jackson.

rapports de force inégalitaires entre les Nord et Sud économiques à l'échelle mondiale. Lowery Stokes Sims souligne cependant qu'il existe des similitudes dans leur engagement politique des femmes à partir desquelles des modèles de collaboration peuvent être pensés et explorés.

A travers ces multiples témoignages, se dessinent différentes stratégies de « survie », selon le terme employé par Faith Ringgold dans sa conférence, développées par les artistes femmes racisées afin de forger un espace d'expression dans la scène artistique *mainstream* et alternative, au sein desquelles elles se retrouvent fortement marginalisées. Elles insistent sur l'aspect collaboratif que revêt leurs activités, qu'il se manifeste dans l'élaboration collective de murs par Tomei Arai ou la création de la Hatch-Billops Collection, l'un des premiers registres de documentation, constitué par Camille Billops et James V. Hatch à partir de 1968, dédié exclusivement à la culture visuelle, écrite et performative africaine-américaine.

Les réflexions qui émergent de cette discussion jouent un rôle important en tant que catalyseur des problématiques spécifiques aux artistes racisées et participent au renforcement de leur empreinte dans le milieu des galeries coopératives new-yorkaises. Cet événement, suivi par la publication du numéro spécial d'*Heresies* dédié aux artistes du Tiers-Monde, peut en effet être envisagé comme un moment clef pour ces artistes dans l'élaboration du projet de l'exposition « *Dialectics of Isolation* » en 1980.

3. Exposer les marges

3.1 la A.I.R Gallery dans le viseur

En 1975, lors de la Midwest Women Artists' conference organisée à Saugatuck, dans le Michigan, réunissant des artistes femmes membres de collectifs et espaces alternatifs féministes - Washington Women's Art Center, Feminist Studio d'Ithaca, Artemesia et NAME à Chicago et Soho 20 à New York-, plusieurs participantes pointent du doigt la prédominance des artistes blanches aux postes clefs de l'administration des galeries coopératives¹⁷³.

¹⁷³ Linn, Hardenburgh et Susan, Duchon, « In Retrospect - The Midwest Women Artists' Conference », *Art Journal*, Vol. 35, n°4, 1976, p. 386-388.

L'exclusion indirecte des artistes issues de minorités ethniques et de milieu socio-économiques défavorisés s'explique premièrement par la somme trop élevée des frais d'adhésion à la galerie et des cotisations financières mensuelles. Les femmes racisées sont, d'autre part, souvent contraintes de cumuler plusieurs travail, et ne possèdent donc pas autant de temps disponible pour prendre activement part aux comités et aux réunions de la galerie.

Howardena Pindell, qui quitte la A.I.R. Gallery en 1975, critique le fait que seules les femmes blanches qui possèdent une certaine indépendance et aisance financières, grâce à leur propre travail ou au salaire de leur mari qui soutient leur pratique, peuvent s'investir entièrement dans le projet d'une galerie coopérative¹⁷⁴. En effet, s'il existe une grande diversité en terme d'âge, d'orientation sexuelle et de niveau d'éducation parmi les membres de la A.I.R. Gallery, Nancy Spero reconnaît que le groupe s'est focalisé sur la reconnaissance du statut professionnel des artistes femmes au détriment de la prise en compte des inégalités imbriquées de genre, de race et de classe auxquelles certaines d'entre elles étaient confrontées¹⁷⁵. Harmony Hammond dénonce, quant à elle, la manière dont certaines des membres de la galerie adoptaient des attitudes et discours racistes vis-à-vis d'autres artistes racisées¹⁷⁶. La présence d'une artiste africaine-américaine (Howardena Pindell), cubaine (Ana Mendieta) et japonaise (Kazuko) parmi ses membres, était perçue comme une preuve d'une politique de recrutement inclusive de la galerie, sans que de réelles mesures soient mises en

¹⁷⁴ Lynn F., Miller et Sally S., Swenson (eds.), « interview with Howardena Pindell », in *Lives and works, talks with women artists*, Metuchen, N.J. : Scarecrow Press, 1981, p. 151.

¹⁷⁵ Nancy Spero, « I'm afraid as a group we didn't explore issues of race and class often enough, because our primary concern was our individual role as artist » in Nancy Spero, « The Art of Getting to Equal, » in Rachel, Blau DuPlessis et Ann, Snitow, *The feminist memoir project : voices from women's liberation*, New York : Three Rivers Press, 1998, p. 370.

¹⁷⁶ Lettre de démission de Harmony Hammond, daté du 1 mars 1985, A.I.R. Gallery Archive; mss 184; dossier 2, boîte 93, Fales Library and Special Collections, New York : « I just wanted to be in touch and to tell you that I have no 'weird' feelings between you and I—despite the recent upheaval between the Native American womens exhibition and A.I.R. ... Frankly, I also found some of the racist attitudes coming from some A.I.R. members rather appalling. Its too bad. I think it would have been nice for the exhibit to be at A.I.R, a womens gallery—and I think it would have been good for A.I.R. too », cité dans Alvarado, Leticia, *Abject Performances: Aesthetic Strategies in Latino Cultural Production*, Durham : Duke University Press, 2018, p. 177.

place afin d'enrayer les mécanismes discriminatoires qui continuaient d'agir de façon structurelle¹⁷⁷.

En 1978, la A.I.R Gallery réagit, dans le sillon de la conférence sur les artistes femmes du Tiers-Monde organisée à Soho 20 et met en place un *Task force on discrimination against women and minority artists*, dans lequel Ana Mendieta est fortement investie¹⁷⁸, qui vise à identifier et lutter contre ces mécanismes discriminatoires qui touchent les artistes issues de minorités ethniques. Quelques mois après le scandale « Nigger Drawings », les membres de la A.I.R Gallery semblent prendre la mesure de la gravité de l'événement et proposent, en septembre 1979, une programmation temporaire ambitieuse qui diffère très largement de ces versions précédentes. Le 2 octobre 1979, une exposition de diapositives des peintures et sculptures récentes de Faith Ringgold est présentée en concomitance avec une lecture du livre controversé *Black Macho and the myth of the superwoman*, de sa fille, Michele Wallace publié la même année¹⁷⁹. L'évènement, selon Gail R. McKenzie qui lui dédie un article dans *Women Artists News*, explore la relation mère/fille qui fut fondamentale dans la construction d'une conscience de femme africaine-américaine et l'engagement activiste partagés par Faith Ringgold et Michele Wallace¹⁸⁰. La programmation du *Monday Night Program* mise en place par la A.I.R Gallery de septembre 1979 à Janvier 1980, quelques mois avant l'exposition « Dialectics of Isolation » propose une approche multi-culturelle particulièrement riche. Plusieurs conférences et projections sont organisées autour du travail de l'artiste Miriam Sharon en corrélation avec l'exposition « Artist from Israel: An exhibition of works by six women », et Howardena Pindell et Linda Goode-Bryant cordonnent le 8 octobre, la

¹⁷⁷ Wendt, McNeil, « Howardena Pindell », *Fragments off myself/the women, an exhibition of Black women artists*, cat. expo., New Brunswick, NJ : Douglas College Art Gallery, Rutgers University, 1980. Nous empruntons cette référence à l'ouvrage *Black is a Color* d'Elvan Zabunyan.

¹⁷⁸ Kat, Griefen, « Ana Mendieta at A.I.R. Gallery, 1977–1982 », *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol.21, n°2, 2011, p. 171-181.

¹⁷⁹ Michele, Wallace, *Black Macho and the Myth of superwoman*, New York : Dial Press, 1979.

¹⁸⁰ Gail R., McKenzie, « Mothers and Daughters, black style », *Women Artists News*, vol. 4, n°6, déc. 1978, p. 1; 8. Gail R. McKenzie, relève que peu de femmes noires sont présentes dans l'audience durant la conférence et se demande si cela est symptomatique d'un dialogue restreint entre les espaces dédiés aux artistes femmes et ceux aux artistes noir·e·s.

conférence « Racism in the Visual and Performing Arts »¹⁸¹. La chercheuse Anna Sofaer est invitée à présenter ses travaux sur les calendriers lunaires et solaires des peuples amérindiens Pueblos en octobre 1979 tandis que des projections des films d'Ana Mendieta sont organisées autour de ses séries de *Siluetas* exposées à la A.I.R Gallery en novembre 1979.

L'exposition « Dialectics of Isolation » présente l'aboutissement d'une réflexion plus longue menée à la fois par les artistes racisées, elles-mêmes y participant et par les membres de la A.I.R Gallery, qui, conscientes de l'image négative que la galerie renvoie en tant que repaire exclusif pour des artistes femmes blanches, inscrivent cette exposition dans ce cycle d'expositions dédiées aux artistes femmes étrangères depuis 1976. Elles évacuent de fait la reconduction des protestations du *Combahee River Collective* envers le mouvement féministe et les contributrices de la revue *Heresies*, également membres de la A.I.R Gallery, ainsi que les accusations des discriminations racistes dans le milieu alternatif, formulées par les membres du *Action against Racism in the Arts* lors de la controverse « Nigger Drawings ».

3.2 Un projet curatorial collectif et engagé

L'exposition est le fruit d'une collaboration étroite entre deux membres de la galerie, Ana Mendieta, d'origine cubaine, en charge de la conceptualisation de l'exposition, l'artiste japonaise Kazuko Miyamoto, coordinatrice de l'exposition « An Exhibition of Women Artists from Japan » organisée à la A.I.R Gallery en 1978, et l'artiste Zarina, d'origine indienne, membre du comité de rédaction du numéro spécial d'*Heresies* « Third World Women ». Mais l'organisation de cette exposition n'aurait pas pu se dérouler sans l'implication d'autres collaboratrices, comme Lowery S. Sims et Linda Goode-Bryant, qui jouent un rôle clef dans la mise en relation et la sélection des artistes par la galerie. Le projet curatorial semble prendre en compte les critiques formulées à l'encontre des expositions d'artistes femmes, qui, même s'ils intègrent des femmes racisées, ne leur accordent souvent qu'une place secondaire dans leur élaboration. Les organisatrices et les artistes sélectionnées ont, pour la majorité, soit connu l'expérience de l'exil de leur pays d'origine, soit l'isolement géographique au sein de

¹⁸¹ Programme du Monday Night et calendrier des expositions, du 8 septembre 1979 au 5 janvier 1980, Archives, A.I.R Gallery, Fales Library, reproduit dans Stephanie, Rosenthal, (éd.), *Traces : Ana Mendieta*, London: Hayward Publishing, 2013, p. 202.

quartiers défavorisés, soit voyagé à multiples reprises en dehors des Etats-Unis, dans des pays du Tiers-Monde.

Le texte introductif du catalogue d'exposition écrit par Ana Mendieta détonne par sa forme, qui, en lieu d'une brève analyse des oeuvres de chacune des artistes, se rapproche davantage du manifeste :

There is a certain time in history when people take consciousness of themselves and ask questions about who they are. After World War II, the label Third World came into being in reference to the people of Africa, Asia and Latin America. The movement of Unaligned Nations was founded in 1961 with a meeting which took place in Belgrade. Their aims are to end colonialism, racism and exploitation.

We of the Third World in the United States have the same concerns as the people of the Unaligned Nations. The white population of the United States, diverse, but of basis European stock, exterminated the indigenous civilization and put aside the Black as well as the other non-white cultures to create a homogenous male-dominated culture above the internal divergency.

Do we exist ? ... To question our culture is to question our own existence, our human reality. To confront this fact means to acquire an awareness of ourselves. This in turn becomes a search, a questioning of who we are and how we will realize ourselves.

During the mid to late sixties as women in the United States politicized themselves and came together in the Feminist Movement with the purpose to end the domination and exploitation by the white male culture, they failed to remember us. American Feminism as it stands is basically a white middle class movement.

As non-white women our struggles are twofold. The exhibition points no necessarily to the injustice or incapacity of a society that has been willing to include us, but more towards a personal will to continue being 'other'.¹⁸²

Ana Mendieta place stratégiquement l'exposition dans la filiation du mouvement des pays non alignés, qui trouve sa première expression dans la conférence de Bandung organisée en Indonésie en 1955 et se concrétise lors de la conférence de Belgrade, six ans plus tard. Les

¹⁸² Ana, Mendieta, « introduction », *Dialectics of Isolation : An Exhibition of Third World Women Artists in the United States*, cat. expo., 2-20 sept, New York : A.I.R Gallery, 1980.

pays qui participent à ce mouvement, majoritairement d’Afrique, d’Asie et du Proche-Orient, en refusant de se positionner sur l’axe idéologique Est/Ouest, souhaitent former une coalition capable de rompre avec l’héritage colonial qui maintenait des rapports de pouvoir inégaux, qu’ils soient de nature politique, socio-économique et/ou raciale. On retrouve également dans l’argumentaire de Mendieta, la volonté d’établir des parallèles dans les formes d’oppression subies entre les femmes résidant dans les pays du Tiers-Monde et celles originaires de ces pays mais vivant aux Etats-Unis. Cette démarche trouve un écho dans le voyage que l’artiste Howardena Pindell effectue en Afrique avec la conservatrice Lowery S. Sims en 1973 - elle se rend au Nigeria, au Kenya, au Ghana, en Côte d’Ivoire, en Uganda et au Mali - lors duquel elle visite de nombreux ateliers, musées, galeries et universités et documente les conditions de travail des artistes africain·e·s et leur collaboration dans des structures coopératives¹⁸³.

Ana Mendieta dessine une double dynamique, dans la pratique des artistes femmes racisées, dirigée tantôt vers l’intérieur (« Do we exist ? », « awareness of ourselves ») afin d’explorer des identités déformées et des histoires marginalisées, tantôt vers l’extérieur en affichant ouvertement son désir d’« être autre » dans une société qui n’est pas encline à considérer et valoriser ces différences. La rhétorique des « différences communes¹⁸⁴ » dans le mouvement féministe émerge au cours des années 1970 aux Etats-Unies grâce à l’intervention des féministes africaines-américaines et *chicana*. En effet, l’exposition « Dialectics of Isolation » est souvent replacée dans le sillon de l’émergence d’un féminisme du Tiers-Monde qui connaît, après sa phase d’activisme, son premier ancrage théorique et historique au moment de la publication en 1981 de l’anthologie *This bridge called my back : Writings by Radical Women of Color* dirigée par les féministes chicana Gloria Anzaldua et Cherrie Moraga¹⁸⁵. Cet ouvrage, qui rassemble les textes de vingt-neuf femmes racisées - issues de différents milieux socio-économiques, et possédant des identités sexuelles, nationales et religieuses variées -, se veut polyphonique et déploie une multitude de définitions de

¹⁸³ Howardena Pindell, « Notes from Africa », extrait de *The Print Collector’s Newsletter* 5, n°1, mars-avril 1974, p. 8–9.

¹⁸⁴ Joseph, Gloria I. et Jill, Lewis, *Common Differences: Conflicts in Black and White Feminist Perspectives*, Boston: South End Press, 1981.

¹⁸⁵ Gloria Anzaldua et Cherrie Moraga, *This Bridge Called My Back. Writings of Radical Women of Color*, Watertown, MA : Persephone Press, 1981.

l'expérience de la femme racisée, complémentaires, contradictoires et parfois incompatibles, qui déstabilisent toutes catégorisations trop rigoureuses et restrictives. Le projet débute en 1979 lorsque Cherrie Moraga et Gloria Anzaldua décident de quitter une organisation nationale d'écrivaines féministes au sein de laquelle elles s'étaient rencontrées, qu'elles jugent incapable de remettre en question les pratiques discriminatoires racistes et élitistes qui subsistent en son sein¹⁸⁶. Elles se donnent alors pour objectif d'examiner les multiples différences entre l'expérience des femmes afro-américaines, asiatiques-américaines, *latina*, *chicana* et natives-américaines, longtemps niées par la seconde vague du mouvement féministe et d'offrir de nouvelles définitions, moins normatives, du féminisme¹⁸⁷. Cette anthologie vise à identifier les mécanismes sexistes et racistes au sein des mouvements nationalistes, noir et *chicano*, et du mouvement féministe qui participent à leur invisibilisation. Elle tente également d'analyser les différences de classe, de race et de culture entre femmes racisées et comprendre leurs interactions, d'offrir des outils théoriques et discursifs afin de développer des dialogues entre femmes du Tiers-Monde et enfin de sensibiliser les femmes blanches sur leurs propres biais culturels et raciaux.

L'imbrication des identités que les féministes racisées revendiquent, déjoue la singularisation entre identités sexuelles, raciales et de genre, longtemps envisagées comme indépendantes, ainsi que leur hiérarchisation, qui implique d'accepter la primauté de certaines par rapport aux autres afin de servir une lutte spécifique¹⁸⁸. L'ouvrage propose en effet une traversée transnationale et transhistorique, qui dépasse l'impasse de la différence de genre à laquelle les féministes égalitaires et différentialistes se sont confrontées, et la restriction des

¹⁸⁶ Cherrie, Moraga, « Réfugiées d'un monde en feu ». Avant-propos à la deuxième édition, 1983 », *Les cahiers du CEDREF*, n°18, 2011, p. 67-74.

¹⁸⁷ Analouise, Keating, « From Intersections to Interconnections: Lessons for Transformation from: This Bridge Called My Back: Radical Writings by Women of Color » in Berger, Michele Tracy et Kathleen, Guidroz, *The intersectional approach : transforming the academy through race, class, and gender*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2009, p. 81-99.

¹⁸⁸ Aruna, D'Souza, « Early intersections : the work of Third World Feminism », in Morris, Catherine et Rujeko, Hockley (eds.) *We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965-85, New Perspectives*, cat. exp., Brooklyn, NY : Brooklyn Museum, 2018, p. 74-95.

schémas binaires entre oppresseurs et opprimés, afin de déployer une pluralité de subjectivités constitutives de l'expérience des femmes racisées¹⁸⁹.

3.3 Just Above Midtown, une collaboration fructueuse

La galerie Just Above Midtown ouvre ses portes en novembre 1974 sous l'impulsion de sa fondatrice Linda Goode-Bryant. Cette dernière, après avoir collaboré avec le SNCC à Atlanta, commence à travailler aux côtés de la conservatrice Lowery Stokes Sims au Metropolitan Museum of Art au moment de l'exposition controversée « Harlem on My Mind » en 1969¹⁹⁰. Le *Black Emergency Cultural Coalition* critique fortement le projet de l'exposition tant pour sa vision plus documentaire qu'artistique de la culture de la communauté noire de Harlem, pour son omission d'oeuvres réalisées par des artistes noir·e·s contemporain·e·s de ce quartier ainsi que pour son absence de collaboration avec les représentants de structures culturelles locales¹⁹¹. En 1973, elle commence à travailler au Studio Museum in Harlem en tant que directrice du nouveau département éducatif¹⁹². Elle rentre en conflit avec le directeur Ed S. Spriggs à propos du manque de diversité esthétique des oeuvres exposées au musée. En effet, ce dernier fait la part belle aux oeuvres figuratives qui possèdent un propos engagé, jugées comme représentatives de l'esthétique nationaliste du *Black Art*, et ne met pas en avant les oeuvres d'art abstraites ou conceptuelles, styles étant codifiés pour lui comme l'expression des artistes blanc·he·s¹⁹³.

¹⁸⁹ Norma Alarcon, « Le(s) sujet(s) théorique(s) de *This Bridge Called My Back* et le féminisme anglo-américain », *Les cahiers du CEDREF*, n°18, 2011, p. 97-115.

¹⁹⁰ Rujeko, Hockley, « Linda Goode Bryant by Rujeko Hockley », *BOMB Magazine*, en ligne, 11 avril, 2019.

¹⁹¹ Susan, Cahan, *Mounting frustration*, op. cit., p. 31.

¹⁹² Ce musée, fondé en 1968 et établi sur *125 Street* à Harlem, est la première institution muséale dédiée exclusivement à l'art africain-américain à New York. Il accueille notamment l'exposition « Invisible Americans : Black Artists of the 30' » organisée par l'historien Henri Ghent en réaction contre l'exposition « Painting and Sculpture in America : the 1930s » au Whitney Museum en 1968 qui ne présente aucune oeuvre d'artistes noir·e·s.

¹⁹³ Lisa Ann, Meyerowitz, « Exhibiting equality : black-run museums and galleries in 1970s New York », Thèse, Université de Chicago, 2001, p. 217.

Linda Goode-Bryant est alors démise de ses fonctions au sein du musée et décide de fonder sa propre galerie en 1974. La galerie adopte le statut d'organisation à but non lucratif afin d'obtenir des financements privés et publics de la part du N.E.A et du N.Y.S.C.A¹⁹⁴. Elle réalise un choix audacieux dans la localisation de sa galerie, qui au lieu de s'implanter au Nord de Manhattan (*Uptown*) - partie de la ville qui accueille la majorité des espaces et institutions artistiques exposant l'art africain-américain-, s'installe dans une zone géographique dominée par les galeries commerciales qui exposent principalement des artistes blancs.

L'objectif de cette stratégie est de rompre avec la marginalisation géographique et culturelle des artistes africain·e·s-américain·e·s et leur permettre d'accéder aux mêmes circuits de diffusion que le monde de l'art *mainstream* et alternatif. Elle vise également à forger une communauté d'historien·ne·s de l'art, commissaires d'exposition et collectionneurs·se·s noir·e·s qui assureraient leur reconnaissance professionnelle. La galerie met en place une programmation pluridisciplinaire, proche de celle des galeries coopératives, associant performances, conférences et ateliers de professionnalisation à destination des artistes (« The Business of Being an Artist »). S'il existe d'autres galeries du même type comme la Nyumba Ya Sanaa Gallery (1967), la Cinque Gallery (1969), la Kenkeleba House (1974) et le Caribbean Cultural Center (1976), Just Above Midtown opère comme une passerelle unique pour les artistes noir·e·s issu·e·s de la scène californienne comme David Hammons, Maren Hassinger et Senga Nengudi¹⁹⁵. La galerie est inaugurée le 18 novembre 1974 avec une exposition collective, « Synthesis : A combination of parts or elements into a complex whole », qui accueille douze artistes noir·e·s de la scène new-yorkaise et californienne, dont les oeuvres présentent des styles et techniques très variés¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Dennis, Raverty, « Alternative exhibition spaces for black artists in New York City during the 1970s : Towards a partial history », *International Review of African American Art*, vol.22, 2008, p. 43-47.

¹⁹⁵ Elvan, Zabunyan, *Black Is A Color : une histoire de l'art africain-américain contemporain*, Paris : Dis voir, 2004, p.100-108.

¹⁹⁶ Kellie, Jones (ed.), *Now Dig This! Art and Black Los Angeles, 1960–1980*, cat. expo., Los Angeles: Hammer Museum, New York: Delmonico Books, 2011, p.27. La galerie joua une place centrale dans la reconnaissance des artistes David Hammons, Suzanne Jackson, Senga Nengudi, John Outterbridge, Lorraine O'Grady, Howardena Pindell, Maren Hassinger dont les oeuvres sont présentées lors d'expositions monographiques et collectives.

JAM devient également un point de ralliement pour Howardena Pindell, Janet Henry, Lucy Lippard et Lowery Stokes Sims au moment de la controverse « Nigger Drawings » en 1979¹⁹⁷. Elles définissent ensemble les lignes directrices des protestations portées par le collectif *Action Against Racism in the Arts* à l'encontre de l'administration de Artists' Space. Cet évènement renforce la collaboration entre ces artistes, critiques d'art, galeristes et conservatrices. En 1980, la galerie s'implante dans le quartier de TriBeCa puis à SoHo, et renforce son influence dans le milieu alternatif new-yorkais en collaborant avec des espaces comme le American Indian Community House, la A.I.R Gallery, la Cayman Gallery, Franklin Furnace et Artists' Space.

Le projet de fonder un espace alternatif comme JAM répondait également au besoin de questionner la définition trop restrictive donnée au *Black Art*, à la fois par le mouvement nationaliste noir et les critiques d'art new-yorkais, participant à sa marginalisation au sein des grands courants artistiques de la seconde moitié du XXème siècle¹⁹⁸. En 1978, Linda Goode-Bryant et Marcy S. Phillips publient l'ouvrage *Contextures*, conçu comme un point de départ pour une exposition à JAM qui aurait été intitulée « The Afro-American Artists in the Abstract continuum of american art : 1945-1977 »¹⁹⁹. Les deux historiennes de l'art inventent le terme « contextures » pour définir l'approche des artistes africain·e·s-américain·e·s qui utilisent des objets de récupération (déchets, rebuts, recyclages) dans leurs oeuvres, « sans [leur faire] subir de transformation, de déformation ou de modification de sens²⁰⁰ ». L'assemblage de ces résidus, qui ont perdu leur fonction originelle mais ont conservé leur intégrité physique, fonctionne comme une association complexe de marqueurs contextuelles et culturelles, qu'ils tirent des lieux en marge de la société dans lesquels ils ont été prélevés. Ce travail d'historicisation participe grandement à la reconnaissance du travail de ces artistes.

¹⁹⁷ Lisa Ann, Meyerowitz, « Exhibiting equality ... », op. cit. p. 217.

¹⁹⁸ « At that time, there was a need and effort to define black art in terms of visual style or aesthetic: Are you a black artist or are you not a black artist? What is black art? What makes you a black artist, and what about the Western context of abstraction? Artists working in the Western styles of abstraction were not highly regarded or respected by black audiences at that time. » in Rujeko, Hockley, « Linda Goode Bryant by Rujeko Hockley », art. cit.

¹⁹⁹ Linda, Goode-Bryant, et Marcy S., Phillips, *Contextures*, New York : Just Above Midtown, 1978.

²⁰⁰ Elvan, Zabunyan, *Black Is A Color ...*, op. cit. p. 134-136.

Si l'exposition ne voit jamais le jour, elle anticipe néanmoins les réflexions menées par April Kingsley dans l'exposition « Afro-American Abstraction », qu'elle organise à l'espace alternatif P.S.1, de février à avril 1980²⁰¹. Cette exposition, qui comprend les oeuvres de dix-neuf artistes africain·e·s-américain·e·s - analysé·e·s dans *Contextures*, et dont certains sont présentés par la suite à l'exposition « Dialectics of Isolation » en septembre 1980 -, représente un moment important dans le renforcement de la représentation de ces artistes, combinant des références et techniques issues de la diaspora africaine avec des esthétiques abstraites, au sein du milieu alternatif et *mainstream* new-yorkais²⁰².

Partie III « Being other » : se définir dans l'altérité

1. Des histoires parallèles

1.1 Senga Nengudi, une diaspora culturelle africaine-américaine en tension

Senga Nengudi présente, lors de l'exposition « Dialectics of Isolation », l'oeuvre *118th between 2nd and 3rd Nukey, Nukey* (1980)- appelée également *Nuki Nuki - Across 118th Street* (fig. 3) - composée d'un assemblage de planches de bois posées en équilibre sur des collants en nylon, fixés en plusieurs endroits au niveau d'un angle formé par deux murs²⁰³. Quelques planches gisent au sol en dessous de l'installation. Cet agencement précaire était destiné à détruire au moindre contact d'un spectateur, qui, en cas de dégradation, était autorisé à ré-agencer les planches comme il le souhaitait. A chaque installation dans un lieu, correspond une configuration différente, selon les caractéristiques spatiales de la pièce, les

²⁰¹ April Kingsley, « Afro-American Abstraction », in *Afro-American Abstraction : an exhibition of contemporary painting and sculpture by nineteen black american artists*, cat. exp., New York : MoMA, 1980, p. 4. L'exposition présente les oeuvres de Ellsworth Ausby, Barbara Chase-Riboud, Edward Clark, Houston Conwill, Melvin Edwards, Sam Gilliam, David Hammond, Maren Hassinger, Richard Hunt, Jamillah Jennings, James Little, Alvin Loving, Tyrone Mitchell, Senga Nengudi, Howardena Pindell, Martin Puryear, Charles Searles, Jack Whitten, William T. Williams.

²⁰² John Perrault, « Positively Black », *The SoHo Weekly News*, 27 février, 1980, p. 49.

²⁰³ Liste des oeuvres présentées à l'exposition « Dialectics of Isolation » avec indication de leurs prix, archives A.I.R Gallery, Annexes, p. XII.

points de fixation sur les murs, le poids exercé par les matériaux qui travaillent et distordent le nylon en temps réel, et les éventuelles modifications apportées par le spectateur.

L'oeuvre s'inscrit dans la filiation de ses expérimentations avec le nylon depuis sa série d'oeuvres *R.S.V.P -Répondez S'il Vous Plait-* (fig. 4) présentée lors d'une exposition monographique à la galerie Just Above Midtown en 1977²⁰⁴. Celles-ci sont réalisées à partir de collants de seconde main, dans lesquelles sont versés du sable, des pierres ou des morceaux de pneu, qui sont ensuite étirés et fixés au mur à l'aide de clous. L'activation de l'oeuvre entraîne fatalement sa détérioration, qui renforce de fait son aspect éphémère. Le poids de matériaux fait émerger des formes organiques qui suggèrent, sans jamais clairement figurer, des parties du corps humain. Senga Nengudi lie son exploration de l'élasticité du corps féminin, au moment où elle devient enceinte de son premier enfant en 1974. Elle qualifie ses oeuvres de « réflexions abstraites des corps usés », qui sont travaillés à la fois par des transformations biologiques (maternité), par des contraintes sociales (circulation restrictive des personnes de couleur, fatigue du travail), et par une histoire coloniale :

From tender, tight beginnings to sagging and . . . The body can only stand so much push and pull before it gives way, never to resume its original shape. After giving birth to my own son, I thought of black wet-nurses suckling child after child—their own as well as others'— until their breasts rested on their knees, their energies drained. My works are abstracted reflections of used bodies.²⁰⁵

Senga Nengudi trace ici une filiation entre sa maternité et l'expérience des femmes noires, dont le rôle de nourrices pour des familles blanches reconduisait des hiérarchies raciales héritées de l'époque coloniale, et leurs corps exploités et épuisés de leurs forces vitales. Le choix d'utiliser du collant en nylon est également signifiant. En effet, si celui-ci fut utilisé comme un symbole de la lutte féministe - en intégrant le nom de certains collectifs comme le *Red Stockings* -, il semble acquérir, dans ses oeuvres, une nouvelle historicité.

²⁰⁴ Vera, Brunner-Sung et Elana, Mann, « Ma tribu, Entretien avec Senga Nengudi », in Gourbe, Géraldine, et Anna, Leon (eds.), *In the Canyon, Revise the Canon: Utopian Knowledge, Radical Pedagogy*, op. cit., p. 153-168.

²⁰⁵ Voir O. Donald, Odita, « The Unseen, Inside Out: The Life and Art of Senga Nengudi », *Nka Journal of Contemporary African Art*, n°6-7, 1997, p.27.

Ces installations sont ensuite activées lors de performances réalisées par Senga Nengudi elle-même ou par des chorégraphes comme son ami, Maren Hassinger, avec laquelle elle réalise ses *Nylon Mesh Series* (fig. 5) débutées au moment de leur rencontre en 1977. Le corps de la performeuse est enchevêtré dans un jeu savant de symétries et dissymétries. Ses bras et ses jambes sont soutenus par les nylons, mis en tension dans l'espace formé par l'installation, selon des chorégraphies déterminées à l'avance par Senga Nengudi. Le tissu musculaire et les fibres du textile deviennent interdépendants par les forces qui s'exercent mutuellement sur eux, les travaillent et les déforment subtilement. Une véritable amitié naît entre les deux femmes, qui font l'expérience commune de discriminations racistes lors de leur formation académique - le corps noir ne correspondaient pas aux normes physiques dans les écoles de danse - et partagent une pratique multidisciplinaire qui oscille entre sculpture et danse²⁰⁶. En effet, la dimension performative de l'oeuvre *Nuki Nuki - Across 118th Street* et de sa série *RSVP*, trouve sa source dans la pratique de la danse, discipline que Senga Nengudi exerce au Lester Horton Dance Theater, à Los Angeles. Elle effectue un séjour d'étude à Tokyo à l'université Waseda en 1966-1967, au cours duquel elle approfondit sa connaissance du mouvement *Gutai*, et de la danse et du théâtre japonais - du *Kabuki* au *Butoh* en passant par le *Noh* - qui, par leur forte dimension rituelle, influencent sensiblement sa pratique²⁰⁷.

Dans son compte-rendu de l'exposition, Carrie Rickey interprète l'élasticité suggérée par les fils de nylons tendus comme une métaphore de la flexibilité de la condition sociale de l'artiste qui doit, en tant que « non-blanche²⁰⁸ », négocier son espace dans la sphère publique. Cette remarque n'offre, cependant, qu'une clef de lecture partielle sur les recherches menées par l'artiste depuis le début des années 1970, au sein des communautés africaines-américaines qu'elle côtoie en Californie, et son exploration de l'héritage de la diaspora culturelle africaine. Senga Nengudi, née à Chicago en 1943, s'installe à Pasadena avec ses parents en 1951²⁰⁹. En

²⁰⁶ John, P. Bowles, « SIDE BY SIDE : Friendship as Critical Practice in the Performance Art of Senga Nengudi and Maren Hassinger », *Callaloo*, vol.39, n°2, 2016, p. 400-418.

²⁰⁷ Catherine, Wood, « Nengudian Woman », in Matthias, Mühlring et Stephanie, Weber (eds.), *Senga Nengudi : Topologien = Topologies*, cat. expo., München: Hirmer, 2019, p. 97-105.

²⁰⁸ Carrie, Rickey, « The Passion of Ana », *The Village Voice*, 10-16 Septembre, 1980.

²⁰⁹ Senga Nengudi décide d'adopter ce nom africain en 1972, en remplacement de son nom américain Sue Irons, qu'elle utilise notamment lors de l'exposition « Sapphire Show » organisé à la Gallery 32 en 1970.

parallèle de ses études en art au California State Institute de Los Angeles, elle travaille au Pasadena Art Museum - qui accueille, de manière concomitante, les *happenings* d'Alan Kaprow - et au Watts Towers Art Center, centre culturel co-fondé par l'artiste et sculpteur noir Noah Purifoy²¹⁰. Ce dernier est notamment à l'origine de l'exposition « 66 Signs of Neon » en 1966, qui réunissait des oeuvres fabriquées à partir de débris récupérés suites aux émeutes de Watts en 1965, au cours desquelles le quartier de *Watts* à Los Angeles, fit l'objet de répressions particulièrement violentes de la part des forces de l'ordre. Senga Nengudi hérite de cette esthétique de la récupération et de l'assemblage, partagée par d'autres artistes africaines-américaines comme Betye Saar, qu'elle combine, à la fois avec sa pratique de la danse et de la performance.

Elle présente, en 1971, ses sculptures *Water Compositions*, lors de sa première exposition à la galerie Central 1015 à Los Angeles. Ces dernières, constituées de sacs plastiques remplis de différents liquides colorés, ne rencontrent pas véritablement le succès, car elles ne correspondent ni au canon esthétique du *Black Art*, ni à celui du *Women's Art*²¹¹. De plus, les artistes femmes de la scène californienne sont confrontées aux mêmes discriminations de genre, contre lesquelles les collectifs féministes luttent au même moment à New York. En 1970, le *Los Angeles Council of Women Artists* (LACWA) proteste contre l'absence d'artistes femmes dans l'exposition « Art and Technology », organisée au Los Angeles County Museum of Art (LACMA), et plus généralement contre le manque de représentation de leurs oeuvres au sein des collections et expositions du musée²¹².

Mais les artistes femmes noires subissent à leur tour des discriminations raciales au sein même du *Women's Art Movement* qui se développe sur la côté Ouest à la fin des années 1960, avec la création du *Feminist Art Program* par Judy Chicago au Fresno State College en 1970, puis la fondation du Woman's Building à Los Angeles en 1973. En effet, elles souffrent cruellement d'un manque de visibilité au sein de cette scène, en dehors de rares initiatives

²¹⁰ Stephanie, Weber « Dynamic Topologies : on consistency and transience in the work of senga Nengudi », in Mühlhng, Matthias et Stephanie, Weber, *Senga Nengudi*, op. cit., p. 36-51.

²¹¹ Stephanie, Weber « Dynamic Topologies ... », op. cit., p. 38-39.

²¹² Une seule exposition a été consacrée à une artiste femme sur les cinquante-trois expositions monographiques organisées au LACMA entre 1961 et 1971. Voir le « Los Angeles Council of Women Artists Report », daté du 15 juin, 1971, archives du Getty Research Institute, 2003.M.46.

comme « Sapphire Show », première exposition dédiée exclusivement aux artistes femmes noires, organisée à la Gallery 32 - dirigée par l'artiste afro-américaine Suzanne Jackson en 1970, à laquelle Senga Nengudi participe. La galerie coopérative Womanspace, fondée en 1972 et intégrée au Woman's Building en 1973, accueille également l'exposition « Black Mirror » en 1973, coordonnée par l'artiste afro-américaine Betye Saar. Cette dernière, membre du comité de direction de la galerie au moment de sa création, se souvient du désintérêt de nombreuses femmes blanches pour le travail d'artistes femmes noires. Elles ne se rendaient que rarement à leurs expositions, et se montraient incapables de percevoir leur complicité dans ce processus d'invisibilisation²¹³.

Senga Nengudi côtoie, à cette époque, le collectif informel *Studio Z*, composé d'artistes, danseur·se·s, musicien·ne·s africain·e·s-américain·e·s qui se réunissent au sein de l'atelier de l'artiste David Hammons²¹⁴. Leurs expérimentations collectives, mêlant réflexions sur une identité noire, exploration de l'héritage de la diaspora culturelle africaine, et pratiques rituelles et spirituelles, fonctionnent comme un puissant lien socio-culturel, qui renforce la cohésion du groupe²¹⁵. Lorsque Senga Nengudi s'établit à New York en 1971, elle fréquente le *Weusi Artist Collective*, qui fonde la Nyuumba Ya Sanaa Gallery, à Harlem en 1967. Cette galerie coopérative joue un rôle important dans la promotion du travail d'artistes africain·e·s-américain·e·s à New York. Les coordonnées géographiques, citées dans le titre de l'oeuvre *118th between 2nd and 3rd Nukey, Nukey* sont une référence à l'adresse de l'appartement de Senga Nengudi, lorsqu'elle s'installe dans le quartier cosmopolite de Spanish Harlem. L'équilibre fragile de l'installation répondrait, selon l'artiste, à la précarité à laquelle étaient confronté·e·s de nombreux riverain·e·s et l'instabilité générale de ce quartier.

Cette référence géographique et culturelle nous incite à la comparer avec la performance *Ceremony for Freeway Fets* (fig. 6), que Senga Nengudi réalise en 1978 grâce à un bourse

²¹³ Jessica, Dallow, « Reclaiming Histories: Betye and Alison Saar, Feminism, and the Representation of Black Womanhood », *Feminist Studies*, 2004, Vol. 30, n°1, p. 81.

²¹⁴ Ce groupe, qui n'est pas à proprement parlé un collectif, est composé, entre autres, de Franklin Parker, Houston Conwill, Maureen Hassinger, Ulysses Jenkins, Barbara McCullough et Roho.

²¹⁵ Ce mouvement est amplifié par l'institutionnalisation des études sur la diaspora africaine par la création du African Studies Center à l'Université de Californie en 1959 et la fondation du UCLA of the Museum and Laboratories of Ethnic Arts and Technology en 1963. Voir Kellie Jones, *South of Pico : African American artists in Los Angeles in the 1960s and 1970s*, Durham : Duke University Press, 2017, p. 205.

accordée par le C.E.T.A (Comprehensive Educational Training Act)²¹⁶. Les membres du collectif *Studio Z*, vêtu·e·s de costumes et accessoires confectionnés à partir d'éléments récupérés par Senga Nengudi, participent à un rituel, proche de la mascarade. Il combine à la fois une performance musicale, réalisée à l'aide d'instruments occidentaux et traditionnels africains et de multiples types de gestes et chorégraphies inspirées de différentes danses africaines et japonaises. Elle prend place sous un pont au niveau d'un échangeur autoroutier à Los Angeles, marqueur social important de la marginalisation des minorités ethniques en périphérie des grandes villes américaines. Senga Nengudi voyait dans ce « non-lieu » un environnement pauvre - tant par son isolement, sa dépravation, que les sans-abris qui s'y étant installés - propice à la mise en scène d'un village africain, tandis que les autoroutes qui le surplombent pourraient symboliser des différentes routes culturelles qui y convergent²¹⁷. De plus, le choix de réaliser des oeuvres *site-specific*, directement dans la rue, par les artistes noir·e·s de la scène californienne est interprété, par l'historienne de l'art Kellie Jones, comme un moyen de contre les dislocations et les restrictions envers la mobilité des populations normes engendrés par le rapide renouveau urbain et le processus de gentrification²¹⁸. Il serait également possible d'y déceler une critique envers les institutions culturelles qui ont participé à leur marginalisation.

Senga Nengudi présente, deux ans plus tard, l'oeuvre *Maybe a Hamburger will soak up the tears* (1980) à l'exposition « Afro-American Abstraction » à P.S.1 qui se déroule quelques mois avant l'exposition « Dialectics of Isolation ». Composée de planches de bois nouées et emmaillottées avec du tissu et des collants remplis de sable, l'installation évoque, selon April Kingsley, la commissaire de l'exposition, des sculptures d'antilopes Bambara²¹⁹. L'oeuvre partage les mêmes matériaux que *118th between 2nd and 3rd Nukey, Nukey*, mais adopte une mise en tension inversée, qui se déploie de manière verticale et non horizontale.

²¹⁶ Barbara McCullough, membre du groupe de réalisateurs afro-américains *L.A. Rebellion* formé à l'université de Californie, réalise le film *Shopping Bag Spirits and Freeway Fetiches* en 1981, dont le titre s'inspire en partie de la performance de Senga Nengudi.

²¹⁷ Kellie Jones, *South of Pico...*, op. cit., p. 197.

²¹⁸ Kellie Jones, *South of Pico ...*, op. cit., p. 208.

²¹⁹ April Kingsley, « Afro-American Abstraction », in *Afro-American Abstraction : an exhibition of contemporary painting and sculpture by nineteen black american artists*, cat.exp., New York : MoMA, 1980, p. 5.

Senga Nengudi ne dévoile pas clairement comment s'exprime son identité culturelle africaine-américaine. Les sculptures de l'artiste agissent, en effet, comme « des signifiants métonymiques de subjectivité qui se déplacent entre les identités, en évoquant des associations de genre, d'âge et de biographie sans jamais rendre l'une des évocations explicites²²⁰ ». Ses oeuvres résistent aux catégorisations du *Black Art* et du *Women's Art*, desquelles elles furent exclues, cultivent une hybridité - par une syncretisme des héritages culturels africains (rituel, costumes, musique, mascarade) et asiatiques (danse, théâtre) - et engagent une certaine fluidité dans le processus d'identification social et racial. Les « stratégies de survie », qu'elle développe et partage avec d'autres artistes comme Betye Saar et David Hammons, visent à contrarier l'assignation à une identité noire monolithique, homogène et stéréotypée, et proposer de nouvelles « topologies » corporelles et culturelles.

1.2 Beverly Buchanan, « Georgia on my mind »

Beverly Buchanan, artiste noire originaire de Caroline du Nord, débute sa carrière artistique lorsqu'elle s'installe à New York au début des années 1960 et commence à prendre des cours de peinture à l'Art Student League, aux côtés notamment de l'artiste africain-américain Norman Lewis, en complément de ses études en parasitologie qu'elle poursuit à l'université Columbia²²¹. Elle présente pour la première fois ses oeuvres en 1972 lors d'une exposition collective aux côtés de Kenneth Anderson, Kenneth Fordan, Louise Parks, Frank Sharpe et Frein Stanford organisée à la Cinque Gallery, galerie coopérative fondée en 1969 par Ernest Crichlow, Norman Lewis et Romare Bearden. Ses peintures telles que *Black Wall Painting* (1977) sont fortement marquées par le style abstrait de Norman Lewis. En 1973, ses oeuvres sont présentées à l'une des *Number Shows*, « c. 7500 », organisée par Lucy Lippard à Valencia, en Californie. Elle décide de se tourner vers la sculpture au moment où elle quitte

²²⁰ « the sculpture acts as metonymic signifiers of subjectivity that between identities, conjuring associations of gender, age, and biography without making any of these evocations explicit », Ian Edward Wallace, « Used Bodies », in Mühling, Matthias et Stephanie, Weber, *Senga Nengudi*, op. cit. p. 139.

²²¹ McArthur, Park et Jennifer, Burris Staton, « Beverly Buchanan's Artist », in *Beverly Buchanan 1978-1981*, Athénée Press, Mexico, 2015, p. 10-18.

New York en 1977 pour devenir enseignante en art à la Stratford Academy de Macon, en Georgie.

Elle débute sa série des *frustula*, qu'elle expose pour la première fois à la Truman Gallery en 1968. Ces sculptures sont des assemblages de blocs de béton, formés à partir de moules en briques de lait en carton, sur lesquels Beverly Buchanan vient appliquer une couche de pigments qui transforme la texture de leur surface. Pour ses *Series cast in Cement*, l'artiste explique que lorsqu'elle se rend sur des sites de chantier, notamment à New York, elle repère souvent plusieurs éléments architectoniques qui ont survécu à la démolition d'un bâtiment. De cet état de décombres, il est possible, selon elle, de percevoir de nouveaux systèmes d'organisation structurelle qui n'étaient pas visible auparavant²²².

Elle présente *Wall Column* (1980) pour la première fois lors de l'exposition « Dialectics of Isolation »²²³. Une rangée de trois blocs de béton rectangulaires peints en couleur ocre est posée directement au sol et une dalle de plus petite dimension est placée juste devant. Les blocs présentent sur leur surface des rainures proches de celles des piliers antiques. L'artiste, explique, dans la note qui accompagne une reproduction de ses oeuvres dans le catalogue d'exposition, que chacune des pièces a été moulée séparément et positionnée une par une, de manière indépendante²²⁴. La phase de placement nécessite une long temps de réflexion, car elle fait émerger des possibilités d'agencement inédits.

L'analyse formelle et technique de ces sculptures ne permet cependant pas de comprendre la réflexion que poursuit Beverly Buchanan sur la mémoire des populations noires du Sud des Etats-Unis, à travers des projets *site-specific* qu'elle réalise à partir de

²²² Beverly Buchanan, « Wall Fragments - Series Cast in Cement », Frances Mulhall Achilles Library, Artist File, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., reproduit dans McArthur, Park et Jennifer, Burriss Staton, *Beverly Buchanan 1978-1981* op. cit., p. 46.

« Often, when buildings are in a state of demolition one or two structural pieces (Frustula) stand out that otherwise never would have been "created." This state of demolition presents a new type of "artificial" structural system that by itself (its un-demolished state) would not exist. These "discards" or piles of rubble can be pulled together to form new systems. »

²²³ Pour une photographie de l'oeuvre *Wall Column*, voir Annexes, p. XXV.

²²⁴ Beverly Buchanan, « Notes on wall column », *Dialectics of Isolation : An Exhibition of Third World Women Artists in the United States*, cat. expo., 2-20 sept, New York : A.I.R Gallery, 1980.

« Each piece of the sculpture is cast separately and placed individually, one at a time. Placing each piece involves a long time of looking some more. The slight weight shift and emphasis on my right to left orientation continues in this piece. The small front half slab was placed first. »

1979²²⁵. Parmi ces derniers, *Ruins and Rituals* (fig. 7), réalisé en 1979, prend place au sein du Harry Sitwell Edwards Arboretum du Musée d'Arts et Sciences de Macon. La sculpture se compose de plusieurs blocs de béton, colorés à partir de pigments minéraux que l'artiste trouve dans l'environnement naturel du musée. Harry Sitwell Edwards, écrivain et poète, originaire de Macon, est l'auteur du roman *Eneas Africanus* (1919), dans lequel il décrit l'histoire de Eneas, un esclave noir exploité dans les champs de plantation, à qui un maire, prénommé Tommey, a confié une coupe en argent lorsqu'il fut contraint de fuir l'invasion des *Yankees*. Cette coupe devait être utilisée pour le mariage imminent de sa fille. Eneas, après un long périple de plus de huit ans dans les régions du Sud des Etats-Unis, rapporte finalement la coupe à son maître blanc et réaffirme ainsi sa volonté de servir sa famille. Empreinte de références bibliques, cette histoire illustre le dévouement et la docilité de l'esclave envers la « *Southern family* », qui lie une famille blanche et ses travailleur·se·s noir·e·s dans un rapport de domination raciste et patriarcale. Cet ouvrage connaît un grand succès dans le Sud des Etats-Unis et s'écoule à plusieurs millions d'exemplaires. Par le choix habile de son emplacement dans l'arboretum, Beverly Buchanan réactive la mémoire du système esclavagiste et du suprématisme racial fortement implanté dans cette région des Etats-Unis, qui persiste à la fois dans le nom choisi par les institutions artistiques et dans le paysage naturel et culturel.

Elle prolonge cette exploration, un an plus tard avec sa sculpture *Marsh Ruins* (fig. 8) placée au niveau d'un marécage à Brunswick, en Géorgie. L'artiste applique, avec ses mains, une couche de *tabby concrete* directement sur la surface d'un bloc de béton de grande dimension. Le choix de ce matériau - un amalgame de coquilles, de sable et d'eau associé à du béton - n'est pas anodin. Cette technique de construction fut, en effet, importée par les colons espagnols et britanniques en Caroline du Sud et en Géorgie, et utilisée afin d'édifier des maisons de domaines de plantations au XIX^e siècle, construites par les esclaves noir·e·s. La sculpture *Marsh Ruins* subit le passage du temps, qui dévoile la stratification de ses différentes couches jusqu'à ce qu'elle ne devienne complètement érodée. L'historienne de l'art Lowery Sims Stokes voit, dans l'acceptation de la dégradation de ces sculptures jusqu'à

²²⁵ Andy, Campbell, « 'We're Going To See Blood On Them Next': Beverly Buchanan's Georgia Ruins and Black Negativity », *Rhizomes*, n°29, 2016.

un état de ruine, une évocation subtile du passé des populations noires qui a été longtemps nié mais qui demeure pourtant perceptible²²⁶.

Beverly Buchanan poursuit ces recherches lors de nombreux voyages menés dans le Sud des Etats dans sa série des *Shacks*. Celles-ci reproduisent, en format réduit, des cabanes précaires et isolées dans la nature, réalisées à partir de planches de bois récupérées. Elles sont des marqueurs socioculturels profondément ancrés dans l'imaginaire collectif associé à cette région²²⁷. Documentées à partir de photographies et de témoignages oraux et écrits de ses habitant·e·s, souvent noir·e·s que Beverly Buchanan a parfois connu (Mrs. Furcron), ces oeuvres donnent une mémoire à ces lieux de vie sortis de l'anonymat historique et de leur isolement géographique, et singularisent chacune de ces constructions à travers différents agencements architecturaux et combinaisons chromatiques²²⁸.

Le choix des matériaux et l'implantation des oeuvres de Buchanan offrent une nouvelle strate historique à l'identité complexe du Sud des Etats-Unis²²⁹. En effet, cette aire géographique et culturelle s'est construite de la fondation des Etats-Unis, en opposition à l'histoire et la culture du Nord. Les états du Sud demeurent souvent associés à la pauvreté, aux violences et aux ségrégations raciales perpétrées lors de la Guerre de sécession ainsi qu'à la mémoire de l'esclavagisme.

Loin d'être fixe, localisée et délimitée par des frontières géographiques, l'identité du Sud est performative, fluide et poreuse, et déjoue la vision caricaturale à laquelle elle a souvent été réduite. La pratique de Buchanan rompt avec les interprétations simplistes et stéréotypées des oeuvres des artistes originaires des Etats du Sud américain, souvent qualifiées d'excentriques,

²²⁶ Lowery Sims Stokes, « Beverly Buchanan's Constructed Ruins », 1981, publiée pour l'exposition « Beverly Buchanan: Recent Sculpture » organisée à la Heath Gallery à Atlanta, Georgia, reproduit in McArthur, Park et Jennifer, Burris Staton, *Beverly Buchanan 1978-1981*, op. cit., p. 87-89.

²²⁷ Des oeuvres de cette série sont notamment présentées à la *A.I.R Gallery* lors de l'exposition « Dialectics of Entanglement » en 2018, réactivation de l'exposition « Dialectics of Isolation », qui fait l'objet d'une analyse plus développée dans la dernière partie de cette étude.

²²⁸ Ann Gibson « The African American Aesthetic and Postmodernism », in David C., Driskell (ed.), *African American visual aesthetics : a postmodernist view*, Washington : Smithsonian Institution Press, 1995, p. 83.

²²⁹ Lash, Miranda et Schoonmaker, Trevor (eds.), « What do we *Southern Accent* : seeking the American South in contemporary art, cat. exp, Durham, Nasher Museum of Art : Duke University, 2016.

naïves et folkloriques. Elle sonde le substrat culturel afin d’y jaillir, de manière subtile et parfois éphémère, des mémoires enfouies, des voix discrètes et des traumatismes latents.

1.3 Janet Henry : du White Protestant Male au *Women’s Action Coalition*

Janet Henry fait partie du cercle d’artistes qui gravitent autour de la galerie JAM de Linda Goode-Bryant. L’artiste naît à East Harlem, de parents originaires d’Antigua-et-Barbuda et de la Barbade, quartier très cosmopolite, peuplé en majorité par des communautés noires, latina et caribéennes. Elle prend part, lorsqu’elle est au collège, au *Graphics and Plastics Workshop* du Harlem Youth Opportunities Unlimited (HARYOU)²³⁰ et poursuit des études au Fashion Institute of Technology (FIT). Elle devient fortement impliquée dans des institutions culturelles qui soutiennent le travail des artistes africain·e·s-américain·e·s, comme le Studio Museum au sein duquel elle exerce, en tant que coordinatrice du département éducatif, à partir de 1977. Elle prend part au même moment au *Jamaica Art Mobilization*, « mouvement » artistique implanté dans le quartier populaire de Jamaica, lié à la fondation du Jamaica Center for Arts and Learning (JCAL) en 1972²³¹. Suite à la rénovation d’un ancien bâtiment commercial sur Jamaica Avenue débuté en 1967 par un groupe d’artistes locaux, la création ce centre s’inscrit dans une volonté de rompre avec l’isolement géographique et culturel vis-à-vis de la scène artistique de Manhattan. Il tente d’offrir une nouvelle plateforme de collaboration et d’éducation à destination des jeunes artistes africain·e·s-américain·e·s originaires des quartiers du Queens. Janet Henry collabore avec des adolescent·e·s pour la réalisation de muraux à South Jamaica et travaille notamment avec les artistes Hank Beck, Jackie Freedman, Florence Siegel et Margot Lovejoy²³².

²³⁰ Cette organisation à but non lucratif, fondée en 1962 par Kenneth B. Clark, qui fusionne avec l’Associated Community Team (ACT) en 1964, vise à mettre en place des programmes éducatifs et artistiques à destination des jeunes des quartiers populaires de Harlem victimes de ségrégations raciales, afin de réduire le taux de pauvreté et le niveau de précarité et faciliter leur accès à l’emploi.

²³¹ Heng-Gil, Han, « An interview with Miwon Kwon », in *Jamaica flux : workspaces & windows*, cat. exp., Jamaica, N.Y. : Jamaica Center for Arts & Learning, 2004.

²³² Stephanie E., Goodalle, « Oral History Project: Janet Olivia Henry & Sana Musasama », *BOMB Magazine*, 22 juin 2020.

A partir de 1978, elle commence à collecter des jouets et poupées qu'elle récupère dans des magasins de seconde main à Harlem et Chinatown, rassemblés au sein de petites boîtes. Le contenu de ces *Juju Box* fait ensuite l'objet d'une mise en scène afin de raconter une histoire illustrant un phénomène de société. Elle présente, lors de l'exposition « Dialectics of Isolation », l'oeuvre *Juju Box for a White Protestant Male* (1979-1980), constituée d'une poupée de femme qui pousse un *caddie* rempli d'articles et un figure de joueur de baseball avec sa batte, entourés d'une grande variété de vêtements, costumes et accessoires²³³. Le rapprochement entre le terme « *White Protestant Male* », qui renvoie à l'archétype du *White Anglo-Saxon Protestant* (WASP) - au fondement des théories suprématistes blanches et ségrégationnistes aux Etats-Unis -, et celui de « *Juju* » - qui peut faire référence à un objet rituel utilisé lors de cérémonies rituelles africaines²³⁴-, opère comme une puissante confrontation culturelle, qui met en lumière la prééminence des codes socioculturels de la famille blanche dans la société américaine. Carrie Rickey, dans son compte-rendu de l'exposition, interprète l'utilisation et la miniaturisation de ces jouets comme une manière de déconstruire la codification des rapports de pouvoir, tels qu'ils s'expriment dans les objets du quotidien²³⁵. Suite à « Dialectics of Isolation », Janet Henry expose ses oeuvres dans une exposition monographique organisée à JAM en 1982 et fonde avec Linda Goode-Bryant, la même année la revue *Blackcurrant* dédiée aux artistes affilié·e·s à la galerie.

Elle poursuit son engagement activiste au cours des années 1990 et est l'une des rares femmes africaines-américaines à intégrer le collectif *Women's Action Coalition* (WAC) fondé à New York en 1992²³⁶. En s'inspirant du modèle des collectifs *Aids Coalition to Unleash Power* (ACT UP) et *Women's Health Action and Mobilization* (WHAM), les membres de

²³³ Pour une photographie de l'oeuvre, voir Annexes, p. XXIV.

²³⁴ Le terme juju peut également être rapproché du terme créole « jou jou » qui signifie « jouer, jouer ». Il est par ailleurs employé fréquemment par d'autres artistes africain·e·s-américain·e·s gravitant autour de Janet Henry, comme Houston Conwill qui l'utilise dans ses installations, et ses performances *Juju Funk* (1975) et *Juju Ritual*. Voir, Kellie Jones, *South of Pico* ..., op.cit., p. 217.

²³⁵ Carrie Rickey, « The Passion of Ana », *The Village Voice*, 10-16 Septembre, 1980.

²³⁶ Janet Henry, « WCAtales : A downtown Adventure », in Ella Shohat (ed.), *Talking Visions : Multicultural Feminism in a Transnational Age*, New York : New Museum, 1998, p. 261-271. Janet Henry souligne les luttes importantes menées par les groupes d'artistes femmes racisées durant les années 1990, comme *Godzilla*, collectif d'artistes femmes asiatiques fondée en 1990 ou, *Vistas Latinas*, fondée en 1989 par Miriam Hernández et Regina Araujo Corritore afin de lutter contre le manque de représentation des artistes *latina* dans les musées et galeries américaines.

WAC organisent plusieurs actions politiques, réunions et manifestations pour lutter, entre autres, contre les violences sexuelles envers les femmes - notamment contre l'acquittement d'étudiants de la St. John's University accusés d'avoir violé une femme africaine-américaine en 1990 - et le manque de représentation des artistes femmes dans les expositions du Guggenheim SoHo. Malgré la création du sous-groupe *Committee on Diversity And Inclusion* (CODAI), Janet Henry souligne les difficultés auxquelles fait face le collectif afin d'aborder correctement les problématiques liées à la race dans l'expérience des femmes racisées²³⁷.

Son implication dans les protestations contre l'exposition « Nigger Drawings » à Artists Space en 1979, sa participation à des groupes d'activistes féministes tout au long de sa carrière, et l'amitié qu'elle noue avec les membres de l'*Action against Racism in the Arts* jouent un rôle important dans l'émergence d'une conscience politique engagée parmi les participantes du projet « Dialectics of Isolation ».

2. Judith Baca, entre révision historique et « conciencia de la mestiza »

2.1 *The Great Wall of Los Angeles* : un récit historique marginalisé

L'artiste muraliste Judith Baca présente lors de l'exposition, une série de onze dessins préparatifs qui documentent l'élaboration de *The Great Wall of Los Angeles* (fig. 9) un mural monumental réalisé lors des étés 1976, 1978 et complété en 1981 et 1983. Située au niveau des parois du Tujunga Wash²³⁸, l'oeuvre, qui s'étend sur plus de 840 m, retrace l'histoire de la ville de Los Angeles, depuis la préhistoire jusqu'aux années 1960 selon le point de vue des minorités africain·e·s-américain·e·s, *latino/a*, *chicano/a*, asiatiques-américain·e·s et natif·ves-américain·e·s. Divisés en plusieurs sections indépendantes, les épisodes représentés vont de la construction d'un chemin de fer par des ouvriers chinois et l'exil des fermiers mexicains, à la

²³⁷ Janet Henry, « WCAtales : A downtown Adventure », in Ella Shohat (ed.), *Talking Visions : Multicultural Feminism in a Transnational Age*, New York : New Museum, 1998, p. 261-271.

²³⁸ La localisation du mural à Tujunga Wash - canal bétonné construit dans les années 1930 afin de réguler les inondations fréquentes de la rivière- est importante dans la démarche de Judy Baca. En effet, elle rappelle que les rivages du fleuve furent habités par les populations autochtones *Tongva* et estime que la décision de bétonner ce canal est un geste qui rompt radicalement avec les racines historiques de ce lieu autant qu'il crée une barrière géographique et culturelle au sein de la ville. Pour une photographie du mural, voir Annexes, p. XXIII.

destruction du quartier *chicano* de Chavez Ravine, jugé insalubre par les autorités locales, et aux répressions militaires lors des émeutes raciales *Zoot Suit Riots* en 1943²³⁹.

Le sujet de chacune des scènes et la sélection des personnalités représentées étaient discutés et débattus avec les habitant·e·s des quartiers défavorisés et des universitaires, historien·ne·s et ethnographes, en amont de leur réalisation²⁴⁰. Judy Baca collabore avec une quarantaine d'artistes qui coordonnent l'élaboration des différentes sections, réalisées avec l'aide de plus de quatre cents jeunes issu·e·s de ces quartiers populaires, parfois inscrit·e·s dans un programme de réinsertion sociale. Ce projet voit le jour grâce à un positionnement habile et stratégique de Judy Baca, en tant que coordinatrice, qui fait le lien entre les autorités locales de la ville, les organismes publics qui délivrent des bourses, les artistes muralistes et les communautés ethniques. En effet, Judy Baca devient, en 1974, la première artiste femme *chicana* à recevoir un financement exceptionnel de la part de la ville de Los Angeles afin de mettre en place le *Citywide Mural Project*, qui contribue au développement du mouvement muraliste sur la côte Ouest.

En 1976, elle fonde le Social and Public Art Resource Center (SPARC) à Venice, avec l'artiste Christina Schlesinger et la réalisatrice Donna Deitch. Ce centre fonctionne comme une plateforme multidisciplinaire qui vise à mieux encadrer la production et la préservation des murs ainsi que renforcer la formation professionnelle des jeunes qui participent à leur élaboration. Le SPARC apporte également un soutien financier à des artistes muralistes qui bénéficient de moins en moins de subventions, suite à de la diminution du budget du *Comprehensive Employment and Training Act* (CETA). Si cette initiative est perçue par la ville comme un moyen de diminuer la violence, le vandalisme et la criminalité dans les quartiers défavorisés, Judy Baca envisage les murs comme un moyen de donner une voix à des communautés souvent marginalisées, et de renforcer le dialogue entre groupes ethniques autour d'un projet collectif. En effet, elle travaille dans un premier temps uniquement avec les communautés *chicana*, puis s'ouvre, par l'intermédiaire du SPARC, à la collaboration entre

²³⁹ Judith, Baca, « The human story at the intersection of ethics, aesthetics and social justice », *Journal of Moral Education*, Vol. 34, n°2, 2005, p. 153–169.

²⁴⁰ Judith, Baca, « Whose Monument Where ?, Public Art in a Many-Cultured Society », in González, Jennifer A. ; C. Ondine, Chavoya ; Chon, Noriega et Terezita, Romo (eds.), *Chicano and Chicano Art : a critical anthology*, Durham : Duke University Press, 2019, p. 304.

des muralistes de différentes ethnies, qui n'avaient jusque là pas pour habitude de travailler ensemble²⁴¹.

Le projet du *Great Wall of Los Angeles* ne cherche pas à effacer les disparités culturelles qui existent entre les communautés racisées de Los Angeles. Il tente plutôt de développer une « histoire contre-hégémonique²⁴² » qui met en lumière les systèmes d'oppressions ayant participé à leur marginalisation géographique et culturelle.

2.2 *Uprising of the Mujeres* : la révolte de la *mestiza*

Bien que non présenté lors de l'exposition « Dialectics of Isolation », le mural *Uprising of the Mujeres* (fig. 10) est choisi et présenté comme une oeuvre emblématique de la pratique de Judy Baca dans le catalogue²⁴³. L'artiste imagine ce mural à Cuernavaca, au Mexique en 1979, lors du workshop *El Taller Siqueiros*, fondé par l'artiste David Alfaro Siqueiros. Elle le dévoile pour la première fois lors d'une manifestation contre le développement des usines nucléaires en Californie²⁴⁴.

Ce mural portatif, composé de six panneaux peints en acrylique sur bois, se divise en deux parties selon un axe vertical central. Cette séparation est renforcée par la différence de tons chromatiques - froids à gauche, chauds à droite -, et de composition - statique et très structurée autour de lignes de force à gauche, contrastant avec les lignes dynamiques à droite qui apportent une certaine énergie vitale. A gauche de cet axe, un homme blanc, caricaturé comme un patron fumant un cigare, siège à un bureau, qui prend la forme d'une unité d'habitation, devant lequel un employé est allongé sur le sol. Il répartit des pièces de monnaie et des billets avec la main gauche sur la surface quadrillée de ce bureau, sur des cases, où sont

²⁴¹ Judy Baca, Diane Neumaier, « Judy Baca: Our People are the Internal Exiles », Gloria Anzaldúa (ed.), *Making Face, Making Soul/Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color*, San Francisco: Aunt Lute Books, 1990, p 268.

²⁴² Andrea, Lepage, « The Great Wall of Los Angeles: Bridging Divides and Mitigating Cultural Erasure », *The Latin Americanist*, vol.61, n°3, 2017, p. 361-384.

²⁴³ Un dessin préparatoire de ce mural est présenté lors de l'exposition « Dialectics of Entablement » à la A.I.R Gallery en 2018.

²⁴⁴ Dyan Ellen, Mazurana, « Uprising of Las Mujeres : A Feminist and Semiotic Analysis of Mexicana and Chicana Art », Thèse, Clark University, Worcester, 1999.

inscrits les termes « Quality of Life », « Human Need » et « Defense Budget », laquelle cumule le plus d'argent. Plusieurs unités d'habitations rectangulaires, à la structure standardisée, sont disposées en rangées au centre de la composition. Elles symbolisent les quartiers populaires et multi-ethniques de Los Angeles qui ont connu, pour certains, la destruction, et leur délocalisation en périphérie des centre-villes, au profit de la construction de grands complexes immobiliers. Un graffiti « Mi barrio aqui no controlar » (« Ici c'est mon quartier, on le contrôle pas »), qui orne l'une de ses bâtiments, renseigne sur l'origine *chicana* de ses habitant·e·s et fonctionne ici comme un acte de résistance face aux plans d'urbanisme des promoteurs immobiliers qui modifient en profondeur le tissu urbain et culturel de la ville²⁴⁵.

Les autoroutes, et les ponts qui les environnent, représentés en arrière-plan, sont des frontières urbaines assez fréquentes aux Etats-Unis, qui isolent ces zones défavorisées du reste de la ville. Les numéros placés sur le toit des habitations font références à une mesure mise en place par le LAPD, la police de Los Angeles, afin de pouvoir localiser plus rapidement, depuis un hélicoptère, des crimes signalés dans les quartiers jugés à risques. Les deux unités d'habitations transformées en cercueils, au premier plan, sont une métaphore de la précarité économique et sociale des habitants pauvres qui peuplent ces quartiers menant à leur mort inévitable.

En effet, le patron jette des pièces inscrites de la mention « In him we trust » sur un ouvrier allongé au sol, qui semble décédé. Ces pièces proviennent d'un tapis roulant d'une chaîne de production industrielle, actionnée par une manivelle manipulée par un second ouvrier. Tandis que la partie inférieure de son corps apparaît rigide comme si elle avait été déshumanisée et mécanisée, son visage et ses mains sont illuminés par le halo rouge qui émane de la foule d'ouvriers et paysans qui accourent vers le premier plan. La ligne fuyante formée par le tapis roulant se prolonge de manière désaxée, dans une rangée de *magueys*, plantes traditionnelles de la famille des agaves, utilisées depuis l'époque aztèque, comme textile, boisson rituelle et

²⁴⁵ Judy Baca rend également hommage à cette forme d'expression artistique, méprisé par la ville, qu'elle prend le soin de documenter avant leur recouvrement lors de la réalisation d'un mural.

produit curatif²⁴⁶. Le choix de figurer cette plante réaffirme la filiation historique avec les agriculteurs·rice·s *latino·a* et *chicano·a* qui préservent l'héritage de ces techniques agricoles ancestrales. Elles entretiennent un rapport respectueux à la terre et à la nature, que l'industrialisation et l'urbanisation effrénées des grandes villes - symbolisées par les gratte-ciels figurés dans la partie gauche -, semblent menacer.

En arrière-plan, Judy Baca choisit de représenter un bâtiment aux murs blancs, doté d'une coupole typique du style architectural des missions espagnoles. Ce type de bâtiment s'est développé sur la côte Ouest des Etats-Unis, suite à la colonisation espagnole de la Californie en 1769. Elles visaient à la fois, à convertir et à « civiliser » les populations amérindiennes, à maintenir un contrôle des terres sur lesquelles elles étaient implantées afin d'exploiter leurs ressources naturelles, principalement minières et à importer une agriculture occidentale. Cette acculturation forcée était accompagnée de sévères répressions, envers ceux qui refusaient de se plier aux préceptes religieux, et aux coutumes occidentales et menait souvent à la perte du contrôle de leurs territoires.

Tandis que cet héritage colonial reste particulièrement patent, tant il a transformé en profondeur l'environnement naturel et culturel indigène, Judy Baca renverse le rapport de force oppresseur/opprimé, en représentant une femme indigène *mestiza*, reconnaissable à ses traits faciaux et à ses tresses, à la tête du mouvement de contestation. Son corps est projeté vers l'avant, tandis que son bras droit, puissant et horizontal, pointe un doigt accusateur en direction du patron et canalisant la colère des révoltés. Deux pièces sont présentées dans la paume de sa main gauche, aux proportions démesurées. Sa jambe droite, qui assure sa force et sa poussée vers l'avant, laisse entrevoir, en transparence sous sa peau, son squelette aux teintes bleutées. Judy Baca semble signifier que la femme indigène, à travers sa connexion à la terre, porte la mémoire de ses ancêtres et des persécutions qu'elles ont subi·e·s depuis la colonisation- la couleur bleue pouvant être connotée comme une maladie et/ou une robotisation. Son visage impassible et son regard déterminé interpellent le spectateur et l'invitent à joindre le mouvement qu'elle initie, afin de mettre fin au déséquilibre dans l'octroi du budget de l'état à l'industrie militaire américaine au détriment de la santé des populations

²⁴⁶ Ce lien à la terre et cette filiation réaffirmée avec les ancêtres indigènes prend tout son sens si l'on met en perspective avec la théorisation du concept de *Aztlan*, par le poète *chicano* Alurista dans son manifeste « El Plan Esperitual de Aztlan » publié en 1969.

les plus démunies. Judy Baca trace la généalogie du colonialisme et des ségrégations raciales, et illustre la manière dont une « matrice coloniale du pouvoir²⁴⁷ » (*colonial matrix of power*) persiste à son époque à travers l'exploitation irraisonnée des terres agricoles, l'aliénation des travailleurs et la précarisation des minorités raciales.

Il est difficile de comprendre l'acte subversif que représente le choix de Judy Baca de figurer une *mestiza*, puissante et centrale, à la tête de ce mouvement de contestation, sans examiner son contexte de création. Lors du workshop *El Taller Siquerios*, elle propose, aux autres muralistes hommes, majoritaires dans le groupe, de produire une oeuvre qui rendrait hommage à l'engagement des femmes dans les luttes pour les droits *chicano*. Ce thème est contesté par le groupe sous prétexte que les femmes auraient tendance à consommer plus que les hommes et seraient, de ce fait, davantage complices du système capitaliste anglo-saxon²⁴⁸. Judy Baca se confronte, ici, au sexisme profondément ancré dans le mouvement muraliste et dans les groupes activistes *chicano*. L'artiste femme *chicana* subit plusieurs formes d'oppression qui s'emboîtent et renforcent son isolement socio-culturel. Si elles partagent l'oppression des populations *chicana*, qu'elle s'exprime à travers l'invisibilisation de leur histoire, la distorsion de leur identité culturelle et les ségrégations raciales qu'elles subissent au sein de la société américaine, les femmes *chicana* sont sujettes, à leur tour, à des discriminations au sein même de leurs communautés. En effet, la structure patriarcale, sur laquelle se fondent la cellule familiale *chicana* et les normes sociales, relèguent les femmes à la sphère domestique et les privent souvent de l'accès à une longue formation académique et/ou artistique²⁴⁹.

Les années 1970 marquent cependant la naissance d'une pensée féministe qui va réhabiliter la place des femmes *chicana* dans l'histoire des luttes pour les droits civiques *chicano* et dans le mouvement féministe. En 1973, l'écrivaine féministe Anna Nieto Gomez, fonde le premier journal académique *chicana*, *Encuentro Feminil*. Dans son célèbre article « La feminista » publié en 1974, elle remet en question, de façon concomitante aux revendications des

²⁴⁷ Walter, Mignolo, « DELINKING The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality », *Cultural Studies*, vol. 21, n° 2-3, 2007, p. 449-514.

²⁴⁸ Dyan Ellen, Mazurana, « Uprising of Las Mujeres », op. cit., p. 160.

²⁴⁹ María, Ochoa, *Creative Collectives : Chicana Artists Working in Community*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003.

féministes noires, l'aptitude du féminisme blanc à comprendre les différences d'expérience et d'oppressions subies qui existent entre femmes blanches et racisées *chicana*²⁵⁰. La publication de l'ouvrage *Diosa y Hembra : The history and heritage of chicanas in the United States* de l'historienne Marta Cotera en 1976 représente un moment décisif pour l'historicisation des contributions des femmes dans l'émancipation des populations *chicana*²⁵¹. Mais la subordination de ces femmes se construit également à travers une construction socio-culturelle genrée du peuple *chicano* depuis la colonisation. En effet, la féministe *chicana* Norma Alarcon démontre, dans un essai publié dans l'anthologie *This Bridge Called My Back*²⁵², que la femme *chicana* souffre d'un stéréotype négatif qui remonte à l'union de Malintzin Tenepa - ou La Malinche - femme aztèque, et Hernan Cortez, soldat espagnol, au début du XVIème siècle. Cet acte, considéré comme fondateur dans la constitution d'une identité *mestiza*, est interprété comme une forme de trahison de la part de Malintzin Tenepa, qui se serait unie, de manière consentie, à Hernan Cortez, et aurait ainsi favorisé l'expansion de la domination espagnole au Mexique²⁵³. Ce récit biaisé irrigue les structures patriarcales sur lesquelles se fonde le mouvement des droits civiques *chicano* durant les années 1960-1970, qui tente de renouer avec les cultures et traditions indigènes aztèques. Une féministe *chicana* qui désobéit, et refuse de se soumettre à l'assignation des rôles selon ce schéma masculiniste, réactive cet épisode historique douloureux, et se voit chargée de la trahison de La Malinche.

La marginalisation des femmes *chicana* dans leur société se retranscrit également dans les oeuvres muralistes du mouvement *chicano* produites dans la première moitié du XXème siècle. En effet, la femme *chicana* est, le plus souvent, représentée dans des rôles matriarcaux,

²⁵⁰ Ana Nieto, Gomez, « La feminista », *Encuentro Femenil*, vol. 1, n°2, 1974, p. 34-47, in Alma M. Garcia, *Chicana Feminist Thought : The Basic Historical Writings*, New York : Routledge, 1997, p. 86-92.

²⁵¹ Marta, Cotera, *Diosa y Hembra : The history and heritage of chicanas in the United States*, Austin. : Information Systems Development, 1976.

²⁵² Norma, Alarcon, « Chicana's Feminist Literature: A Re-vision Through Malintzin/or Malintzin: Putting Flesh Back on the Object » in Gloria, Anzaldúa et Moraga, Cherríe, *This Bridge Called My Back. Writings of Radical Women of Color*, Watertown, MA : Persephone Press, 1981.

²⁵³ Les féministes *chicana* ont démontré comment que Malintzin Tenepa, alors esclave livrée au conquistadors, n'avait ni le choix, ni la liberté, ni l'agentivité dans l'union consenti ou non avec Herman Cortez du fait de sa position d'infériorité dans cette matrice coloniale du pouvoir.

rattachés au monde domestique, et n'occupe que rarement une position centrale dans la composition du mural. Ce phénomène s'étend plus largement à toute la sphère culturelle *chicana*. Dans son ouvrage *Home Girls : Chicana Literary voices*, Alvina Quintana met en évidence la manière dont les intellectuels et écrivains *chicano*, tout en proposant des modèles alternatifs au canon littéraire occidental et ethno-centré contre lequel ils luttèrent, en ont reproduit et reconduit les schémas patriarcaux et masculinistes²⁵⁴. Le travail de déconstruction opéré par les féministes *chicana*, comme Gloria Anzaldua, Ana Castillo et Cherrie Moraga, fut précieux, tant il permit de redonner une voix, une agentivité et une visibilité aux femmes *chicana*.

Ce mouvement s'accompagne du développement d'une nouvelle génération d'artistes femmes muralistes au début des années 1970, qui travaillent de manière individuelle ou collective, et renouvellent en profondeur l'iconographie et le rôle des femmes dans leurs murs. C'est précisément ce phénomène que décrit, en 1977, Eva Cockcroft, une des collaboratrices de Judy Baca, dans un article dédié aux artistes femmes muralistes qui exercent à New York, Boston et Los Angeles, publié dans le premier numéro de la revue *Heresies*²⁵⁵. Elle corrèle l'arrivée des femmes dans le mouvement muraliste entre 1971 et 1973, avec le développement du *Women's Liberation Movement* aux Etats-Unis, et perçoit dans la pratique de groupes d'artistes femmes, comme les *Mujeres Muralistas*, une manière de contrer le machisme des hommes muralistes, qui a fortement freiné leur accès à cette pratique artistique. Elles remettent notamment en question le mythe individualiste du « génie » artistique masculin tels qu'ont pu l'incarner David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco et Diego Rivera.

Judy Baca occupe une place centrale dans le développement de ce mouvement, tant par le rôle de coordinatrice des projets de murs entre les communautés de minorités, les autorités publiques et les institutions culturelles, que par l'iconographie qu'elle explore dans ces murs, qui tranche radicalement avec ceux réalisés par ses collègues hommes. Si elle travaille, dans un premier temps, principalement avec des artistes hommes *chicano*, elle étend,

²⁵⁴ Alvina, Quintana, *Home Girls : Chicana Literary voices*, Philadelphie : Temple University Press, 1996.

²⁵⁵ Eva, Cockcroft, « Women in the Community Mural Movement », *Heresies 1*, Janvier 1977, p. 14-22. Il semblerait que cet article ait joué une place importante dans la reconnaissance de la contribution des artistes femmes dans le mouvement muraliste auprès des membres des galeries coopératives de la scène new-yorkaise.

au fil de ses projets, sa collaboration avec des artistes issu·e·s d'autres minorités raciales et prend un soin tout particulier à inclure plus d'artistes femmes²⁵⁶. Elle publie notamment le *Women's Manuel : How to assemble scaffolding*, véritable manuel pratique à destination des muralistes femmes, qui leur fournit les outils et les techniques nécessaires afin de s'initier aux murs. Sa conscience féministe se construit à la fois par l'interaction avec des femmes racisées, notamment africaines-américaines issues du quartier de Watts²⁵⁷, et par les expériences de discrimination que l'artiste subit lors de la confection de certains de ses murs au début de sa carrière²⁵⁸. Elle réalise son premier mural collaboratif en 1970 à Hollenbeck Park à Los Angeles. *Mi Abuelita* (fig. 11) prend pour point de départ une photographie de sa grand-mère, représentée les bras grands ouverts, qui occupait une place centrale au sein de sa famille. Judy Baca, à partir d'un élément biographique, imagine une image archétypale, protectrice et accueillante de la grand-mère, considérée comme subversive pour certains, qui réaffirme la transmission matrilineaire des cultures et des traditions indigènes dans les familles *chicana*²⁵⁹.

La *mestiza* que Judy Baca représente dans *Uprising of the Mujeres*, rompt avec la passivité à laquelle son iconographie avait, jusque lors, été circonscrite. Elle emprunte la palette franche et l'usage de la perspective dynamique aux murs de Siqueiros, afin d'accentuer la force et la vitalité de la *mestiza*, qui devient le moteur du dynamisme de la composition. Elle l'extrait des codes de représentation masculinistes, et met en évidence la marginalisation des femmes dans l'iconographie indigène, explorée et valorisée par les artistes hommes muralistes et le mouvement des droits civiques *chicano*²⁶⁰.

²⁵⁶ Diane Neumaier, et Judy Baca, « Judy Baca: Our People are the Internal Exiles », in Gloria Anzaldúa (ed.), *Making Face, Making Soul/Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color*, San Francisco: Aunt Lute Books, 1990, p 268.

²⁵⁷ Dyan Ellen, Mazurana, « Uprising of Las Mujeres ... », op. cit., p. 149.

²⁵⁸ Judy Baca, lors de l'élaboration d'un mural à Estrada Courts à Los Angeles, propose de réaliser un mural qui insiste sur la souffrance et la douleur des femmes pendant les périodes de crises et pouvoirs miliaires. Elle commence le projet mais les organisateurs, des hommes chicanos; s'opposent au sujet qu'elle propose et font en sorte qu'elle manque de matériel afin qu'elle ne puissent pas le terminer.

²⁵⁹ Guisela, Latorre, *Walls of empowerment : Chicana/o indigenist murals of California*, Austin : University of Texas Press, 2008, p. 184-185.

²⁶⁰ *Idem*, p. 52.

Représentée comme un figure puissante et indépendante, la femme *chicana* est comme douée d'une nouvelle conscience, « *la conciencia de la mestiza*²⁶¹ », telle que théorisée par la féministe *chicana* Gloria Anzaldua en 1987, dans son ouvrage *Borderlands/La Frontera : The New Mestiza*²⁶². La *mestiza* possède, pour Anzaldua, une identité fluide qui se construit par le biais de processus de « transferts », « tissages » et « collisions » culturels particulièrement riches au niveau de zones frontalières. Elle tolère « l'ambiguïté²⁶³ » entre ses origines multi-ethniques indigènes, hispaniques, et américaines et cultive les hybridations de races, genres, sexualités, nationalités, et de langages, en développant une conscience plurielle et hétérogène, en perpétuel mouvement²⁶⁴. Elle tire cette force de l'hybridité culturelle, prodiguée par la richesse terrestre et la diversité de ses racines culturelles, et de l'environnement frontalier multi-ethnique, au sein duquel elle s'épanouit. La *mestiza*, sous l'impulsion de son pied, accentue ce mouvement - initié par les immigré·e·s et transformé en force révolutionnaire par les groupes activistes *chicano* -, qui rompt avec l'homogénéisation culturelle, à laquelle les populations *chicana* ont été contraintes, et trace de nouveaux terrains d'expression possibles. La *mestiza* de Judy Baca dénonce à la fois les processus de dé-territorialisation - subie par les peuples *chicano* et *latino* lors de nombreuses vagues d'immigration -, de dé-culturation -par l'invisibilisation de leurs histoires, cultures et traditions indigènes, et la marginalisation géographique, sociale et économique dont ils continuent d'être victimes au sein de la société néolibérale américaine.

²⁶¹ Anzaldua, Gloria, « La conscience de la Mestiza. Vers une nouvelle conscience », *Les cahiers du CEDREF*, n°18, 2011, p. 75-96.

²⁶² Gloria, Anzaldua, *Borderlands/La Frontera : The New Mestiza*, San Francisco : Aunt Lute Books, 1987.

²⁶³ Anzaldua, Gloria, « La conscience de la Mestiza », art. cit.

²⁶⁴ Elle poursuit l'exploration de cette hybridité ethnique et culturelle dans son dessin *La Mestizaje* (1991), en combinant, dans un portrait à trois visages, la figuration de ses racines indigènes, *chicana* et hispaniques.

3. Des identités transculturelles en négociation

3.1 Zarina : de l'exil à la dépossession

La carrière de l'artiste Zarina est profondément marquée par le déplacement. Elle grandit à Aligarh en Inde, au sein d'une famille hindoue et musulmane qui est contrainte de s'exiler à Karachi en 1959, suite à la création d'une frontière entre l'Inde et le Pakistan par l'officier britannique Sir Cyril Radcliffe au moment de l'indépendance de ces deux pays en 1947. Zarina quitte l'Inde en 1958 et accompagne son mari diplomate indien dans ses déplacements professionnels à Bangkok, à Paris en 1963, à Tokyo en 1974, à Los Angeles et enfin à New York en 1976. Ces voyages lui permettent de s'initier à la gravure sur bois, de perfectionner sa technique auprès du graveur Stanley William Hayter dans son atelier 17 à Montparnasse. Elle obtient une bourse de la *Japan Foundation* en 1974 qui lui permet de se rendre au Japon et d'intégrer l'atelier du peintre de *ukiyo-e* Toshi Yoshida²⁶⁵. Elle y apprend comment sculpter ses propres blocs de bois afin de réaliser des impressions d'encre sur le papier, à la manière du peintre Shiko Munakata.

Lors de son arrivée à New York, elle prend part au *Women's Art Movement* en intégrant le comité de rédaction du numéro spécial de la revue *Heresies* dédié aux femmes du Tiers-Monde en 1979. *Wall* (1979), fait partie des oeuvres présentées dans ce numéro. Elle participe à plusieurs ateliers organisés par le New York Feminist Art Institute, fondé la même année par Nancy Azara, Lucille Lessane, Irene Peslikis, Miriam Schapiro, Carol Stronghilos, et Selena Whitefeather. Zarina affine sa technique et commence à travailler directement le support papier qu'elle transforme à partir d'opérations de grattage, de pliage et de perforations. Elle est particulièrement sensible aux oeuvres de l'artiste minimal Dorothea Rockburne, qui utilise des systèmes géométriques, qui régissent la manière dont ses pliages sont organisés²⁶⁶.

²⁶⁵ Véronique, Jaeger, *Zarina Hashmi : Noor*, cat. exp., Galerie Jaeger Bucher, Paris : Jaeger Bucher, 2011.

²⁶⁶ Allegra, Pesenti, « Zarina : Paper like skin », in Pesenti, Allegra, *Zarina : paper like skin*, cat. exp., Los Angeles : Hammer Museum, University of California ; Munich : DelMonico Books/Prestel, 2012, p. 10

Elle présente lors de l'exposition « Dialectics of Isolation », l'oeuvre *Corners* (1980), réalisée à partir de papier mélangé à un pigment gris qui est ensuite moulé afin d'obtenir une trame régulière de rectangles en négatif alignés sur plusieurs rangées. Elle développe cette technique lors de ses nombreux voyages effectués à Sangner, au Rajasthan à partir des années 1970. Expérimentée en Inde, dès le XVIème siècle, et documentée par l'éditeur anglais William Dard Hunter, dans son ouvrage *Papermaking by hand in India* (1939), cette technique consiste à mélanger la pulpe de papier avec de l'eau et travailler la pâte qui en résulte comme de l'argile, qui est ensuite drainée dans des moules en bois²⁶⁷. Le papier adopte, selon la quantité et la densité de pulpe utilisée, une texture et une rigidité différentes. Lorsque Zarina revient à New York, elle décide alors d'utiliser des moules en plexiglas troués en plusieurs endroits afin d'évacuer l'eau de la pulpe et le mélanger avec des pigments naturels de différentes couleurs. Si l'esthétique de ces oeuvres peut être rapproché de l'art minimal d'artistes américain·e·s, les motifs que Zarina sélectionne trouvent leur source dans l'observation de l'architecture indienne moghole.

Ses oeuvres sont fortement imprégnées par le sentiment de dépossession d'une culture dans laquelle elle a été immergée durant son enfance mais avec laquelle elle peine à dialoguer du fait de l'exil de sa famille et la fracture culturelle causée par la scission territoriale de l'Inde²⁶⁸. Elle explore ces fractures culturelles entre l'Inde et le Pakistan dans ses cartes *Atlas of My World* (2001) et évoque son quotidien d'exilée dans une série de lettres, *Letters from home* (1991), qui superposent tracés géographiques et textes écrits par sa soeur qui lui informent d'événements dramatiques survenues dans sa famille. La dialectique des isolations s'exprime de manière subtile dans l'oeuvre de Zarina qui expérimente, à travers ses propositions sculpturales et graphiques, des syncrétismes géométriques, géographiques et linguistiques qui ouvrent la voix à des dialogues transculturels particulièrement riches.

²⁶⁷ *Idem.*

²⁶⁸ Aamir, Mufti,, « Zarina hashmi and the art of dispossession », in Mathur, Saloni, *The Migrant's Time: rethinking art history and diaspora*, Williamstown : Yale University Press, 2011, p. 174-195.

3.2 Selena Whitefeather : une artiste native-américaine au sein de la scène alternative

L'artiste native-américaine Selena Whitefeather-Persico, présente, lors de l'exposition « *Dialectics of Isolation* », une série de diapositives accompagnée d'une installation audio, intitulée *Complete View in every direction* (1980). Elle retrace l'évolution naturelle d'une multitude de différents arbustes dans des différents lieux qu'elle photographie pendant deux ans²⁶⁹. L'artiste documente la vie individuelle de chacun d'entre eux en associant les différentes maladies auxquelles ces plantes peuvent être exposées (galle, chancre, pourriture, excroissances infectieuses) à différents stades et niveaux de comportements anthropo-centrés de « grâce » (« sobre », « digne », « apaisé »). Elle analyse cette entreprise comme un moyen de questionner la nature des « limitations physiques et mentales²⁷⁰ » de la perception humaine et la « précarité de l'existence²⁷¹ » à travers l'étude des caractéristiques individuelles de chacune des plantes.

Inscrivant sa pratique dans son expérience de femme « multiraciale²⁷² », Selena Whitefeather fait partie d'une génération d'artistes natif·ve·s-américain·e·s qui émergent à New York au cours des années 1970 et 1980, dans le sillon du *American Indian Movement* fondé en 1969, parmi laquelle on retrouve notamment Jaune Quick-to-See Smith, Kay WalkingStick, James Luna ou encore Jimmie Durham²⁷³. La fondation de l'*American Indian Community House* en 1969, qui se dote d'une galerie, établie à SoHo en 1977, dédiée spécifiquement à l'art « traditionnel » et contemporain des artistes natif·ves-américain·e·s, joue un rôle important dans la reconnaissance du travail de ces artistes au sein de la scène

²⁶⁹ Selena Whitefeather, « *Complete View in every direction* », *Dialectics of Isolation : An Exhibition of Third World Women Artists in the United States*, cat. expo., 2-20 sept., New York : A.I.R Gallery, 1980.

²⁷⁰ Descriptif des oeuvres de Selena Whitefeather, dossier « *Dialectics of Isolation* », archives A.I.R Gallery, Fales Library and Special Collections, New York, Annexes p.XXI.

²⁷¹ *Idem*.

²⁷² Selena Whitefeather, « *Complete View in every direction* », in Fabius, Roxana et Patricia, M. Hernandez (eds.), *Dialectics of Entanglement*, New York : A.I.R Gallery, en ligne, 2018.

²⁷³ Jessica L., Horton, *Art for an undivided earth : the American Indian Movement generation*, Durham : Duke University Press, 2017.

alternative new-yorkaise²⁷⁴. La troupe de théâtre *Spiderwoman Theater*, fondée à New York par des soeurs et actrices Muriel, Gloria Miguel et Lisa Mayo en 1976, propose dans ces pièces, un espace de réflexions unique pour aborder les différentes oppressions imbriquées qu'elles subissent en tant que femmes natives-américaines, et offrir de nouveaux modes de représentation qui déjouent les stéréotypes culturels ethno-centrés²⁷⁵.

Selena Whitefeather prend également part à cette émulation féministe en participant à la création du New York Feminist Art Institute (NYFAI) en tant que co-fondatrice - de 1977-1979 - aux côtés de Nancy Azara, Lucille Lessane, Irene Peslikis, et Carol Stronghilos. Cette institution unique à New York, offrait une programmation riche incluant des réunions de *consciousness-raising* - expérimenté par Nancy Azara lorsqu'elle côtoie les membres du collectif féministe *Redstockings* -, des expositions collectives - « Transformation » en 1981 incluant entre autres des oeuvres d'Ana Mendieta -, des interventions d'artistes et historiennes de l'art (Arlene Raven, Judy Chicago), des ateliers de collage animés par Elaine de Kooning, et un *workshop* d'activisme politique piloté par May Stevens²⁷⁶. Les membres du NYFAI tentaient à la fois de remédier à la marginalisation des artistes femmes au sein des institutions culturelles new-yorkaises et de proposer un environnement, non-mixte et anti-hiérarchique, propice à l'expérimentation de pratiques artistiques collectives. Le NYFAI combinait la pédagogie radicale féministe du *Feminist Art Program* et du Woman's Building de la côte Ouest, au professionnalisme des galeries coopératives comme la A.I.R Gallery, SoHo 20 avec lesquelles l'institution collaborait afin de mieux insérer les artistes femmes dans le monde de l'art new-yorkais²⁷⁷.

²⁷⁴ David, Bunn Martine, et Jennifer, Tromski (ed.), *No reservation : New York contemporary Native American art movement*, New York : AMERINDA, 2017.

²⁷⁵ Ann Elizabeth, Armstrong, Kelli Lyon, Johnson et William A., Wortman (eds.), *Performing worlds into being : Native American women's theater*, Oxford, Ohio : Miami University Press, 2009.

²⁷⁶ Katie, Cercone, « The New York Feminist Art Institute, 1979-1990 », in Fields, Jill (ed.), *Entering the Picture*, op. cit., p. 210. La galerie coopérative *Ceres Gallery* est fondée en 1984 par Darla Bjork, Rhonda Schaller, et Polly Lai, membres du NYFAI, au sein du bâtiment de l'institution.

²⁷⁷ Katie, Cercone, « The Healing Art of Nancy Azara », *Woman's Art Journal* , 2010, Vol. 31, n°1, p. 35-40.

3.3 Lydia Okumura : Situations à géométries variables

Le parcours de l'artiste brésilienne Lydia Okumura est, à l'image des autres participantes de l'exposition « Dialectics of isolation », marqué par le brassage culturel, par ses origines multi-ethniques et l'hybridation des traditions artistiques exprimée dans ses oeuvres. Suite à la migration de nombreux artistes occidentaux lors de la Seconde Guerre Mondiale, les villes de Sao Paulo et Rio de Janeiro connaissent, pendant la période d'après-guerre, une nouvelle effervescence culturelle. L'émergence des groupes artistiques néo-concrets et la fondation de nouveaux musées d'art contemporain renforcent les liens internationaux avec les scènes artistiques américaine et européenne. La création de la Biennale de Sao Paulo en 1951 joue également un rôle important, tant par la découverte d'oeuvres d'artistes étrangers par toute une génération d'artistes brésiliens, que par le développement des connexions entre critiques d'art, historiens de l'art et commissaires d'exposition, qu'elle initie. Lydia Okumura découvre notamment les oeuvres de George Segal, Edward Kienholz et Barnett Newman lors de la Biennale de Sao Paulo en 1963. Le retrait de plusieurs œuvres, jugées subversives, de la Biennale de 1969, exigé par le régime dictatorial du General Emilio Garrastazu Médici, provoque son boycott par de nombreux participants. Ce geste, soutenu par Pierre Restany et Mario Pedrosa, met en lumière la répression culturelle et la censure que subissent les artistes brésiliens, et renforce l'implantation de la scène brésilienne sur le plan international²⁷⁸.

Née à Sao Paulo en 1948, fille d'un père calligraphe japonais brésilien, Lydia Okumura intègre, dès son enfance, une école japonaise et suit des cours de dessin avec le peintre japonais Massao Okinaka²⁷⁹. Elle côtoie une communauté de peintres japonais figuratifs - parmi lesquels on retrouve Tomoo Handa - et abstraits - notamment le Groupe Seibi - à Sao Paulo, dont les oeuvres ont une influence certaine sur sa pratique. Lors de ses études en céramique industrielle à la Fundacao Armando Alvares Penteado (FAAP), Lydia

²⁷⁸ L'exposition internationale « Do Corpo a Terra » organisée en 1970 par le critique Frederico Morais au Musée d'art de Pampulha est également un événement important par le dialogue qu'elle initie entre des oeuvres de l'art conceptuel, du *Body Art* et du *Land Art*.

²⁷⁹ Rachel, Adams et Lydia, Okumura, « Interview avec Lydia Okumura », in Rachel, Adams (ed.), *Lydia Okumura: Situations*, cat. exp., UB Arty Galleries, Berlin: Sternberg Press, 2016, p. 73.

Okumura rencontre les artistes Genilson Soares et Francisco Inarra, avec lesquels elle fonde le groupe *Equipe3*. Elle rejoint en 1970 le nouveau département dédié aux arts visuels au FAAP et y suit les cours de l'artiste Tomoshige Kusuno. Elle commence à développer, dans ses premières gravures, un langage abstrait à partir de formes géométriques et organiques²⁸⁰.

Elle fait la connaissance de Walter Zanini, directeur du Musée d'art contemporain de l'université de Sao Paulo, lors de la sixième édition de l'exposition « Jovem Arte Contemporanea » en 1972. Envisageant le musée comme une forme de « laboratoire expérimental²⁸¹ », Zanini invite chacun des artistes à formuler des propositions écrites qui détaillent le contenu de leur oeuvres, et qui sont ensuite discutées publiquement. L'espace d'exposition, divisé en plusieurs sections, était alors laissé à la disposition des artistes, ayant été sélectionné·e·s par un système de loterie, qui pouvaient librement, choisir, échanger, vendre leur emplacement, et décider de collaborer ou non avec les autres participant·e·s. En apprenant que des artistes européens comme Jacques Castex, Daniel Buren ou Janis Kounellis n'avaient pas été retenus, le groupe *equipe3* décide d'enfreindre les règles de l'exposition et de matérialiser les propositions de ces artistes, au lieu d'exposer leurs propres oeuvres. Intitulé *Incluír or Excluídos*, ce projet interfère directement avec les choix curatoriaux du commissaire et les pratiques muséographiques de l'institution, tout en réaffirmant l'indépendance des artistes comme un pied-de-nez aux mesures répressives du régime dictatorial²⁸². Lydia Okumura expose l'oeuvre *Different Dimensions of Reality I, II, and III* (1972), véritable environnement composé d'une combinaison de formes géométriques bi- et tri-dimensionnelles disposées au sol, ou se projetant à partir d'un mur.

Grâce au soutien de Zanini, elle participe avec *equipe3* à la Biennale de Sao Paulo de 1973, et présente l'installation *Pontos de Vista* (fig. 12), composée de trois propositions réalisées individuellement par chacun des artistes, mais qui interagissent entre elles. Les installations se répondent dans l'espace, sur les murs et le sol à travers un subtil jeu de lignes, de plans et

²⁸⁰ Rachel, Adams, « The Multiple dimensions of Reality », in Rachel, Adams (ed.), *Lydia Okumura*, op. cit., p. 22.

²⁸¹ Cristina, Freire, « A Network of Museums: The Impeccable Dialectic of Walter Zanini », *Art Journal*, Vol. 73, No. 2, 2014, p. 33.

²⁸² Isobel, Whitelegg, « Equipe3 '1973-2014' at the Solar de Marquesa, Sao Paulo », *Mousse Magazine*, Septembre, 2014, 2016.

d'ombres²⁸³. Lydia Okumura travaille pour la première fois avec un angle, qui divise, en son centre, un triangle déployé sur les deux murs. A la manière des oeuvres abstraites de Lygia Pape, Lygia Clark et Hélio Oiticica, le spectateur est invité à pénétrer au sein de cet environnement, et à adopter plusieurs points de vue afin d'appréhender les interactions formelles et les échos visuels entre chacune des oeuvres. Les installations de Lydia Okumura deviennent alors des propositions *site-specific*, qui prennent en compte les caractéristiques spatiales du lieu dans lequel elles se déploient, afin de les intégrer pleinement au processus de création.

Lydia Okumura quitte le Brésil en 1974 afin de poursuivre des études au Pratt Graphics Center de New York²⁸⁴. Elle y prolonge ses réflexions sur la spatialisation des formes géométriques par l'inclusion de réseaux de lignes et fils qui les connectent entre elles. Elle rencontre à New York les artistes Ryo et Joe Watanabe, qui vivent alors dans le même immeuble que l'artiste américain Sol Lewitt, et devient avec Kazuko Miyamoto - membre de l'équipe curatoriale de l'exposition « Dialectics of Isolation », ses premiers assistants. Elle collabore avec Sol Lewitt pour une exposition de ses *Wall Drawings* à la School of Visual Arts de New York en 1976. Ses oeuvres partagent de nombreuses similitudes formelles avec les expérimentations spatiales du dessin et des formes géométriques des artistes américains comme Fred Sandback²⁸⁵. Elle participe de nouveau à la biennale de Sao Paulo en 1977, et présente l'oeuvre *In Front of Light*. Elle y rencontre notamment le critique d'art Gregory Battcock, qui, par son implication dans l'*Art Workers' Coalition*, facilite son intégration au sein de la scène new-yorkaise. En 1978, la conservatrice du Metropolitan Museum of Art, Lowery S. Sims, acquiert un dessin de l'artiste par une donation de la Nobé Gallery. Nourrie par sa lecture du magazine *Bijutsu Techo*, dans lequel elle découvre notamment les productions des artistes japonais du mouvement *Gutai* et *Fluxus* et la Biennale de Tokyo de 1970, Lydia Okumura part au Japon en 1979, dans le cadre d'une résidence universitaire, grâce à une bourse d'étude de la *Japan Foundation*. Elle débute, à cette époque, sa série des

²⁸³ Isobel, Whitelegg, « The Bienal de São Paulo: Unseen/Undone (1969-1981) », *Afterall*, n°22, 2009.

²⁸⁴ Rachel Adams et Lydia Okumura, « Interview avec Lydia Okumura », in Rachel, Adams (ed.), *Lydia Okumura: Situations*, cat. exp., UB Arty Galleries, Berlin: Sternberg Press, 2016, p. 73.

²⁸⁵ Laurence, Schmidlin, *La Spatialisation du dessin dans l'art américain des années 1960 et 1970*, Dijon : les Presses du Réel, 2019.

Situations, qui sont constituées d'un répertoire de formes géométriques colorées qui se déploient sur les murs et se projettent dans l'espace d'exposition selon différentes configurations. Ces oeuvres sont exposées à la Cayman Gallery la même année, puis à la galerie coopérative SoHo 20 en 1980.

La A.I.R Gallery renforce la visibilité de Lydia Okumura sur la scène alternative new-yorkaise, en incluant son travail dans l'exposition « Dialectics of Isolation ». L'oeuvre, intitulée *Diagram of the Cubicle Parallelogram* (fig. 13), réalisée en 1980, se présente sous la forme d'un parallélogramme dont une partie des bordures a été tracée au mur, tandis que l'autre se projette dans l'espace grâce à un réseau de fils qui forment ses autres angles. Sa face inférieure, pleine et colorée en orange, chevauche à la fois ce mur et le sol, créant l'illusion, selon le point de vue du spectateur, d'une figure géométrique en trois dimensions. Un court texte présenté dans le catalogue d'exposition éclaire le spectateur sur son cheminement intellectuel :

Born in a certain space and time, carrying a certain color in the face, learning about lines and borders of those spaces, in different languages, every one having a personal history, obviously belongs to the same space — The Earth.

Types of misunderstandings, prejudices or privileges among people are invented by people, not by Nature.

I believe Art is a way of surpassing those barriers by seeking for humanness; awareness and freedom of individuals belonging to one Nature.²⁸⁶

La déclinaison des formes et des couleurs dans ses *Situations* témoigne de différentes conceptions de l'espace, dont le « langage » varie fortement selon les cultures dans lesquels l'artiste s'immerge, mais demeure des expressions d'une perception commune de la réalité matérielle. Les multiples points de vue, que le spectateur est invité à adopter dans les environnements formés par ses installations, sont envisagés comme un manière de déjouer les barrières physiques et culturelles - auxquelles elle fut confrontée au début de sa carrière au

²⁸⁶ Lydia Okumura, « *Diagram of the Cubicle Parallelogram* », *Dialectics of Isolation : An Exhibition of Third World Women Artists in the United States*, cat. expo., 2-20 sept, New York : A.I.R Gallery, 1980.

Brésil - qui produisent des hiérarchies et des positions de privilège entre les êtres humains. Suite à sa participation à l'exposition « Dialectics of Isolation », Lydia Okumura prend conscience de la manière dont son appartenance à une minorité raciale et son identité culturelle, en tant que femme japonaise-brésilienne, ont eu un impact sur la réception de son travail²⁸⁷.

²⁸⁷ Lydia Okumura « *Diagram of the Cubicle Parallelogram* », in Fabius, Roxana et Patricia, M. Hernandez (eds.), *Dialectics of Entanglement*, New York, A.I.R Gallery, publication en ligne, 2018.

Partie IV « Dialectics of Isolation » au prisme des politiques d'identités

1. Une expérience isolée mais marquante

1.1 « The passion of Ana », Carrie Rickey, une lecture incomplète

« The Passion of Ana », c'est ainsi que Carrie Rickey titre le compte-rendu de l'exposition « Dialectics of Isolation » dans le journal *The Village Voice*. Si la critique d'art souligne l'audace du thème de l'exposition, elle relève une certaine dissonance entre le propos engagé et plein de ferveur d'Ana Mendieta dans son introduction, et certaines des oeuvres présentées, qui ne se semblent pas être imprégnées de la même passion :

Despite Mendieta's avowal of otherness, most of the work here extols the phenomenological, the lyrical. Which makes for good art, but work that doesn't illustrate the passion of the affinity group's spokeswoman.²⁸⁸

Elle considère que les oeuvres de Beverly Buchanan, de Lydia Okumura, de Senga Nengudi, de Selena Whitefeather et de Zarina s'expriment sur un mode « lyrique²⁸⁹ » et « phénoménologique²⁹⁰ ». Elle souligne la manière dont la matérialité des sculptures de Beverly Buchanan et Zarina produit une certaine exaltation des sens, et comment les espaces formés et suggérés par les installations de Senga Nengudi et Lydia Okumura négocient avec des « états émotionnels²⁹¹ ». Les artistes Howardena Pindell, Janet Henry et Judith Baca - qualifiées d'« idéologues » - produiraient, quant à elles, des oeuvres plus engagées et seraient, de fait, plus en adéquation avec le message politique du texte d'Ana Mendieta. Cette distinction, qui nous apparaît quelque peu « artificielle », nie la capacité des oeuvres à exprimer ce « désir d'être autre » forgé par leur expérience en tant qu'artistes femmes racisées.

²⁸⁸ Carrie, Rickey, « The Passion of Ana », *The Village Voice*, 10–16 Septembre, 1980, p. 75.

²⁸⁹ *Idem.*

²⁹⁰ *Idem.*

²⁹¹ *Idem.*

Carrie Rickey ne perçoit pas, en l'absence d'une imagerie ou d'une rhétorique ouvertement politique, la manière dont certaines oeuvres exposées charrient, par le biais d'une esthétique plus abstraite ou d'un message plus subtil, des histoires et des héritages multiculturels complexes²⁹². Les installations de Senga Nengudi sont imprégnées d'une réflexion sur l'héritage de la diaspora culturelle africaine, à travers son propre parcours - marqué par la fréquentation de cercles de sociabilité du Watts Tower Art Center, du *Weusi Artist Collective*, du *Studio Z* et de JAM - et de l'exploration de son corps en tant que femme africaine-américaine. Le processus de fabrication, le choix des matériaux et l'emplacement des sculptures de Beverly Buchanan révèlent subtilement comment peuvent s'y agréger une mémoire coloniale enfouie. Les oeuvres de Zarina sont, à leur tour, fortement marquées par le sentiment de déracinement culturel qu'elle ressent, suite à la scission politique de l'Inde.

En proposant une grande diversité de pratiques artistiques, qui évoquaient, ouvertement ou subtilement, les expériences de ces femmes racisées, l'exposition « *Dialectics of Isolation* » déjoue le risque d'imposer une nouvelle étiquette esthétique à ces oeuvres, et évite, ainsi, de reproduire les mêmes mécanismes discriminatoires, qui ont participé à leur exclusion au sein des catégories homogénéisantes du *Women's art*, du *Black Art* ou du *Chicano Art*. L'organisation des expositions fondées sur des critères de genre, de race, de classe, d'orientation sexuelle des artistes demeure cependant controversée. Elles sont tantôt accusées de restreindre la réception de leurs oeuvres à une identité sociale et raciale fixe, tantôt envisagées comme une démarche utile et nécessaire, à la fois pour mettre en lumière les discriminations subies par certain·e·s artistes et forger de nouvelles formes de collaboration. L'historienne de l'art Elvan Zabunyan se demande notamment si l'exposition « *Dialectics of Isolation* », par le choix affirmé de son titre, son thème et son discours, ne participerait pas au « cloisonnement » de la démarche artistique et intellectuelle de ces participantes autour des problématiques de race et de genre, alors même que leurs oeuvres en sont déjà imprégnées²⁹³.

²⁹² Park, McArthur, et Jennifer, Burris Staton, « Beverly Buchanan's Artist », *Beverly Buchanan 1978-1981*, Athénée Press, Mexico, 2015, p. 15-16.

²⁹³ « Même si la conscience politique qui détermine cette exposition est clairement exprimée par Ana Mendieta, l'idée d'une « dialectique d'isolation » et la conséquence artistique et politique qui peut en découler reste à être déterminées. Que se passe-t-il lorsque la problématique devient un « thème d'exposition » et finit par « cloisonner » la pratique de ces artistes dans une dualité que la plupart posent déjà dans leur processus créatif, à savoir la race et le genre ? » in Elvan Zabunyan, *Black is a color ...*, op. cit., p. 183.

Dans son ouvrage *How to see a work of art in total blackness ?*, l'historien de l'art africain-américain, Darby English s'interroge sur la manière d'analyser les oeuvres d'artistes noir·e·s, sans appliquer une grille de lecture réductrice qui place leur identité de race au centre de leur analyse²⁹⁴. Les critiques d'art qui qualifient leurs oeuvres comme représentatives d'une « expérience noire » (*experience of blackness*) participent, selon lui, à leur essentialisation, en figeant le *Black Art* dans une catégorie distincte et restreinte, à laquelle il a été assigné dans l'histoire de l'art occidentale. Cette démarche empêche d'envisager comment l'« identité noire » ou l'« espace représentationnel noir²⁹⁵ » (*Black representational space*), revendiqués ou non par ces artistes, est le fruit d'un processus complexe d'identification, en constante fluctuation entre son historicité, les politiques de représentation, et les attentes, le cadre de vision et la position culturelle des spectateurs.

L'exposition « *Dialectics of Isolation* » nous semble cultiver une certaine fluidité qui déjoue toute tentative de fixation ou de cloisonnement des identités multiples des participantes. En refusant de se revendiquer d'une identité unique et homogène - qui lierait les différentes formes de subjectivités de femmes racisées sous une seule catégorie esthétique, sociale, genrée ou raciale -, l'exposition transforme le cloisonnement, l'isolement et l'altérité - passifs -, auxquels les artistes femmes racisées ont été contraintes au sein de leurs différentes sphères sociales et professionnelles en force active. La « dialectique des isolements » révèle les mécanismes de discriminations de genre, de classe et de race, opérant sous différents régimes - de l'institutionnel au représentationnel - au fondement de leur marginalisation.

1.2 De *Siluetta* à *Venus Negra* : itinéraire d'une identité cubano-américaine

Mendieta découvre le *Women's Art Movement* lors de ses études au département *Intermedia* de l'université de l'Iowa fondé par son compagnon de l'époque, l'artiste Hans Breder. Elle s'initie à la performance et à l'usage de nouveaux médias, notamment la vidéo -

²⁹⁴ Darby, English, « introduction : How to see a work of art in total blackness ? », *How to see a work of art in total blackness ?*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2007, p. 6.

²⁹⁵ Idem, p. 8.

au moment de la commercialisation du *portapak* - et découvre le travail d'artistes femmes telles que Dotty Attie, co-fondatrice de la A.I.R Gallery, invitées à présenter les pratiques lors de conférences organisées par le département²⁹⁶. Sa rencontre avec Lucy Lippard en 1975 s'avère décisive pour sa carrière. Elle voyage avec elle à New York pour la première fois en 1976 et expose l'oeuvre *Nanigo Burial* (1976) la même année à l'espace alternatif 112 Greene Street. La critique d'art intègre ses oeuvres dans des articles pour des revues internationales telles que *Art in America*, et l'introduit auprès des collectifs d'artistes femmes qu'elle côtoie. Mendieta participe, l'année suivante, à l'exposition « Out of New York », qui réunit dix artistes femmes qui travaillent en dehors de New York, organisée dans un premier temps à la A.I.R Gallery, et qui circule par la suite au Woman's Building de Los Angeles.

Elle s'établit définitivement à New York en 1978 et rejoint la A.I.R Gallery le 17 mai, par l'entremise de l'artiste Mary Beth Edelson, avec laquelle elle partage le même attrait pour l'iconographie des divinités ancestrales²⁹⁷. Elle y expose sa série des *Siluetas* lors de sa première exposition monographique en 1979, qui connaît un certain succès. Le critique d'art Gylbert Coker, dans un article publié dans *Art in America*, fait part de son admiration pour ses oeuvres, qui résistent aux « conventions des galeries et des institutions²⁹⁸ », et souhaiterait qu'elles puissent être appréhendées, telles qu'elles apparaissent dans leur environnement naturel. Celles-ci font parties des oeuvres intégrées au numéro spécial de la revue *Heresies* dédié aux femmes du Tiers-Monde en 1979²⁹⁹. Elle participe la même année, à une conférence organisée à la A.I.R Gallery, dédiée aux artistes hispaniques-américaines, aux côtés de Maria Lino, Lilian Porter et Susana Torre, puis intègre le programme « Theoretical Concepts in Feminist Art », au sein duquel interviennent Harmony Hammond, Martha Rosler, Joan

²⁹⁶ Stephanie, Rosenthal, « Ana Mendieta: Traces », in Stephanie, Rosenthal (éd.), *Traces : Ana Mendieta*, cat. exp., London: Hayward Publishing, 2013, p. 10.

²⁹⁷ La soeur de l'artiste soutient que ce fut plutôt un choix de dernier recours, car elle ne parvenait pas à trouver une galerie commerciale qui souhaitait présenter ses oeuvres. Voir Alvarado, Leticia, *Abject Performances: Aesthetic Strategies in Latino Cultural Production*, Durham : Duke University Press, 2018, p. 177.

²⁹⁸ Gilbert, Coker, « Ana Mendieta at A.I.R », *Art in America*, avril, 1980, p. 133–134.

²⁹⁹ Ana, Mendieta, « Silueta Series », *Heresies*, « Third world women : the politics of being other », vol.2, n°4, p. 89.

Semmel et May Stevens³⁰⁰. Cependant, son engagement dans l'organisation de la galerie se réduit au début des années 1980. Elle assiste de moins en moins aux réunions de la galerie, en dehors du *Task force on discrimination against women and minority artists*, et dédie une grande partie de son temps à l'élaboration de ses projets personnels.

Elle décide en janvier 1980, quelques mois avant l'exposition, de voyager à Cuba, pays natal qu'elle n'avait pas revisité depuis son exil forcé lorsqu'elle était enfant. En 1960, Mendieta, alors âgée de 12 ans, et sa soeur sont séparées de leurs parents. Son père Ignacio Mendieta, était en effet impliqué dans la révolution cubaine qui mène à l'indépendance du pays en 1959. Mais au moment du rapprochement entre Fidel Castro et l'URSS, ce dernier refuse de rejoindre le parti communiste cubain, et rejoint des groupes révolutionnaires qui tentent de renverser le pouvoir. Pour protéger leurs enfants et éviter qu'elles ne soient envoyées dans les unités militaires d'aide à la production - camps de travail mis en place au début des années 1960, destinés à enfermer les opposants politiques, les personnes homosexuelles et les jeunes jugés délinquants - le couple Mendieta décide de faire les faire intégrer l'opération *Pedro Pan*, créée par le *Catholic Welfare Bureau* sous l'égide du *United States Department of State*, afin de délivrer des visas américains à des enfants âgés entre 6 et 16 ans. Le 11 septembre 1961, Ana et Raquelín Mendieta quittent Cuba et rejoignent le camp de réfugiés américain Camp Kendall, avant d'être recueillies dans un orphelinat à Dubuque dans l'Iowa³⁰¹. Les deux sœurs se sentent particulièrement isolées, et subissent des discriminations racistes et xénophobes particulièrement violentes lorsqu'elles sont au collège³⁰². Le contexte des luttes pour les droits civiques, qui aboutit à la promulgation du *Civil Rights Act* en 1964, fait resurgir, et exacerbe les violences raciales dans certains états. Elles troublent profondément la construction de son identité culturelle en tant que femme de couleur vivant aux Etats-Unis.

³⁰⁰ Kat, Griefen, « Ana Mendieta at A.I.R. Gallery, 1977–1982 », *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol.21, n°2, 2011, p. 174.

³⁰¹ Olga M. Viso, « The Memory of history » in Viso, Olga M. (ed.), *Ana Mendieta : earth body sculpture and performance, 1972-1985*, Washington, D.C. : Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2014, p. 36-39.

³⁰² Ana Mendieta était notamment traitée de « nigger » ou de « whore » d'après le témoignage de sa soeur. Voir Jane M., Blocker, *Where is Ana Mendieta ? : Identity, Performativity, and Exile*, Durham : Duke University Press, 1999, p. 59.

Le voyage d'Ana Mendieta s'inscrit dans une période d'apaisement des tensions entre les Etats-Unis et Cuba à partir de 1978 - surnommée *el dialogo* -, qui marque la levée de l'interdiction de voyager entre les deux pays et la libération de nombreux prisonniers politiques. A partir de janvier 1980, le gouvernement cubain accepte que des exilé·e·s retournent à Cuba afin de rendre visite à leur famille. Ana Mendieta intègre le *Circulo de Cultura Cubana*, une organisation culturelle établie à New York, qui coordonne des séjours de groupe itinérants afin de découvrir les différentes régions du pays. Ce premier voyage est l'occasion pour l'artiste de rendre visite à sa famille et de découvrir la richesse des cultures et traditions afro-cubaines³⁰³. Au début des années 1980, Ana Mendieta, nourrie de ses découvertes lors de ses nombreux voyages à Cuba, prend conscience de la manière dont l'interprétation d'une récurrence iconographique d'une déesse générique et unificatrice, perçue par certaines historiennes de l'art, dans ses *Siluetas*, conditionne son travail à une lecture essentialiste et réductrice. Dans le numéro d'*Heresies* intitulé « The Great Goddess » publié en 1978, l'historienne de l'art Gloria Orenstein analyse l'usage fréquent du thème de la Grande Déesse dans les oeuvres de Ana Mendieta, Mary Beth Edelson et Betsy Damon, comme une façon de renouer avec l'histoire et la puissance de cette figure ancestrale³⁰⁴. Mary Beth Edelson est impliquée dans l'organisation de ce numéro en envoyant un questionnaire aux lectrices de la revue, afin de comprendre comment elles envisageaient la Grande Déesse, en tant que concept ou iconographie dans leur quotidien et dans leurs pratiques artistiques³⁰⁵. L'artiste convoque l'image d'une Déesse totalisante afin d'incarner « Everywomen » dans *Women Rising/Spirit* (1973) et lors des nombreuses expositions organisées à la A.I.R Gallery.

L'exposition « Dialectics of Isolation » pourrait être envisagée comme une stratégie habile de la part d'Ana Mendieta, afin de rompre avec les interprétations trop ethnocentrées

³⁰³ Elle convainc l'année suivante, ses amis Lucy Lippard, Melvin Edwards, Jayne Cortez, Suzanne Lacy et Martha Rosler de l'accompagner dans un second voyage, qui renforce ses liens avec la scène havanaise par l'intermédiaire du critique d'art Gerardo Mosquera. Voir Laura, Roulet, « Ana Mendieta as a cultural connector with Cuba », *American Art*, vol. 26, n°2, 2012, p. 21-27.

³⁰⁴ Gloria, Orenstein, « The Reemergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women », *Heresies*, « The Great Goddess », n°5, 1978, p. 74-84.

³⁰⁵ Mary Beth Edelson, lettre adressée au lecteur·rice·s de la revue *Heresies*, datée du 18 juin 1976., archives numériques The Feminist Institute, Annexes, p. XLV.

de ses oeuvres³⁰⁶. En effet, elle participe au comité de rédaction du numéro d'*Heresies* consacré à l'éco-féminisme en 1981, choisit d'y inclure une reproduction d'une de ses *Siluetas* (1980), réalisée à partir de poudre noire, accompagnée d'un court texte qui relate l'histoire de la *Venus Negra* (fig. 14), une femme indigène qui parvient à résister aux colons espagnols et conserver son indépendance :

Around 1817, when Spanish colonists first set foot on the Cayo Loco – a key off the South Coast of Cuba near the city of Cienfuegos – they found a sole inhabitant. She was a young Black woman nude except for necklace and bracelets of seeds and seashells, and so lovely that 'the most demanding artist would have considered her an example of perfect feminine beauty.' She was a survivor of innumerable generations of the Siboney Indians, who had been extinguished by colonization. They called her the Black Venus.

At the sight of the Spaniards, she ran – from fear rather than modesty. They caught her and discovered she was mute. Living alone on the Cayo Loco, she was accompanied everywhere by a white dove and a blue heron. Spreading their wings, they would touch her mouth with their beaks in silent caress.

When one of the colonists took her home with him, gave her food and clothing, he expected her to please him and to work for him in return. But taken from her island freedom, and unable to speak, she nestled in a corner, refusing to get up, work or eat. Finally, alarmed at the prospect of her death by starvation, they took her back to the Cayo Loco to live in freedom.

From time to time over the years, the citizens of Cienfuegos tried again to 'civilize' the Black Venus. But each time her passive protests forced them to return her to the Key, where she reigned in solitude with the blue heron and the white dove her only subjects.

The historian Pedro Modesto recalled that when he was a child, around 1876, an old Black woman, her hair like a huge white powder puff and naked except for a blue, red and white necklace, secretly entered his house. She refused clothing and was dressed only by physical force. She refused all food offered her except for native products – yucca, bananas and sweet potatoes. The next morning she had disappeared, leaving the clothes behind. That was the last time she was seen.

Today the Black Venus has become a legendary symbol against slavery. She represents the affirmation of a free and natural being who refused to be colonized.³⁰⁷

³⁰⁶ Julia Bryan-Wilson, « Against the body : interpreting Ana Mendieta », in Stephanie, Rosenthal (éd.), *Traces : Ana Mendieta*, op. cit., p. 33-34.

³⁰⁷ Ana, Mendieta, « La Venus Negra, based on a Cuban legend », *Heresies*, vol.4, n°1, 1981, p. 22.

La *Venus Negra*, opère dans cette légende, comme une métaphore de la résistance et la résilience du peuple indigène *siboney* qui fut exterminé par les colonisateurs espagnols³⁰⁸. En effet, elle refuse toute forme d'acculturation et de soumission de son corps à leurs avances sexuelles, et parvient finalement à retrouver son milieu d'origine. La photographie de la *Silueta*, réalisée en amont de son voyage à Cuba et dessinée sur le sol à l'aide de poudre noire, renforce ce lien fort entre l'identité de la *Venus Negra* et la nature indomptable et non civilisée au sein de laquelle elle prospère. Si l'identification d'Ana Mendieta avec une indienne *siboney* peut paraître problématique, du fait des divergences de races et de cultures qui existent entre elles, la superposition de ces deux corps, nous semble fournir des indices précieux afin de comprendre son identification complexe en tant que femme racisée aux Etats-Unis. La dernière phrase de cette légende résonne subtilement avec la conclusion de l'introduction du catalogue de l'exposition « *Dialectics of Isolation* ». De la même manière qu'Ana Mendieta revendique sa volonté d'« être autre », elle déjoue, par l'intermédiaire de la *Venus Negra*, les mécanismes d'oppressions coloniales - « civilisé³⁰⁹ » - tout en affirmant son identité culturelle plurielle et transnationale de femme de couleur.

L'essentialisation qu'Ana Mendieta présente ici est d'un autre type que celle pratiquée par la génération d'artistes femmes identifiées dans la mouvance de la Grande Déesse. En effet, comme le démontre Diana Fuss, les pratiques féministes essentialistes peuvent tout autant représenter un puissant outil de résistance, d'auto-affirmation et d'encapacitation (*empowerment*)³¹⁰. En effet, c'est par l'affirmation et la conscientisation d'une expérience de subordination partagée entre groupes de femmes racisées, que s'opère une forme de coalition politique qui peut mener à l'élaboration d'une identité collective. Ana Mendieta, par le dialogue initié entre ces deux identités, questionne, dans le prolongement de l'exposition « *Dialectics of Isolation* », comment se construisent les rapports de pouvoir entre races aux Etats-Unis. De la même manière que la ligne noire de poudre dessine sa silhouette - qui définit et à la fois contraint son corps -, Ana Mendieta met en tension l'identité noire - à

³⁰⁸Jane Blocker, « Ana Mendieta and the politics of the Venus Negra », *Cultural Studies*, vol.12, n°1, 1998, p.31-50.

³⁰⁹ Ana Mendieta, *Idem*.

³¹⁰ Diana, Fuss, *Essentially Speaking : feminism, nature & difference*, New York : Routledge, 1989.

laquelle elle a été assignée par sa couleur de peau lors de son arrivée aux Etats-Unis-, et ses origines cubaines qu'elle commence à explorer et avec lesquelles elle s'identifie. Cette première expérience l'incite à débiter un travail d'enquête, quasi « anthropologique » sur les divinités mythologiques des Caraïbes, à travers des visites de lieux sacrés lors de ses multiples voyages à Cuba et la lecture d'ouvrages spécialisés comme celui de Juan Arrom, *Mythology and Arts of the Prehispanic Antilles* publié en 1975³¹¹. Elle réalise, lors d'un de ses voyages à La Havane, sa série *Esculturas Rupestres*, composée de silhouettes sculptées et peintes sur les rochers dans les forêts de Jaruco³¹². Celles-ci sont présentées en 1981 dans sa dernière exposition à la A.I.R. Gallery, avant sa démission l'année suivante³¹³. Elle réalise notamment l'*earth work* *La Venus Negra* (1981), silhouette dessinée sur une paroi rocheuse, différente de celle accompagnant la légende de la Venus Noire dans *Heresies*. Consciente du danger d'une essentialisation déracinée de tout substrat culturel qui lisserait de toutes différences ethniques, elle emprunte le nom de divinités des mythologies *taino* et *siboney* pour titrer plusieurs oeuvres de cette série.

L'exposition « Dialectics of Isolation » intervient à un moment décisif dans la carrière d'Ana Mendieta, qui, au contact de la rhétorique des différences communes du féminisme du Tiers-Monde et des cultures indigènes afro-cubaines, repense la construction de son identité culturelle transnationale et la manière dont elle est envisagée dans la réception de son travail.

³¹¹ Elle regroupe ses recherches dans un ouvrage qu'elle n'aura malheureusement pas l'occasion de terminer. Voir Olga M. Viso, « The Memory of history » in Viso, Olga M. (ed.), *Ana Mendieta ...*, op. cit., p. 89

³¹² José Juan, Arrom, *Mitología y artes prehispanicas de las Antillas*, México : Siglo veintiuno, 1975.

³¹³ Lettre de démission de Ana Mendieta, datée du 19 Octobre, 1982, archives de l'exposition « Dialectics of Isolation », boîte 11, dossier 439, Fales Library and Special Collections, New York. Dans sa lettre de démission, Ana Mendieta n'explique pas les raisons de son départ et renseigne simplement le montant de son adhésion à la galerie qu'elle décide de céder. La démission d'Ana Mendieta est, d'après les témoignages de membres de la galerie, lié à un désaccord avec son compagnon Carl Andre à propos d'une oeuvre collaborative. Voir Kat, Griefen, « Ana Mendieta at A.I.R. Gallery ... », art. cit., p. 177.

2. Howardena Pindell, un enchevêtrement d'héritages culturels

2.1 *Free, white, and 21* : une mascarade en noir et blanc

La vidéo *Free, white and 21* (fig. 16) réalisée par Howardena Pindell, ancienne membre de la A.I.R Gallery, est présentée pour la première fois lors de l'exposition « Dialectics of Isolation ». L'oeuvre marque un tournant dans la carrière de l'artiste et constitue, sans doute, la critique la plus incisive dirigée à l'encontre du collectif de femmes de la A.I.R Gallery et du mouvement féministe plus largement. Dans une vidéo de 12 minutes présentée sur des moniteurs de télévision cathodique (fig. 15), l'artiste se met en scène dans son loft et incarne tour à tour - à l'aide d'accessoires et de vêtements de seconde main -, plusieurs personnages féminins - une femme noire, une femme blanche - dans un registre qui varie du biographique au satirique³¹⁴.

Elle évoque, dans un premier temps, les discriminations racistes et sexistes dont elle a été victime dans sa vie intime, son parcours académique et sa carrière professionnelle, et revient sur des épisodes particulièrement traumatiques dans la vie de sa famille. Elle raconte notamment qu'une nourrice estimant que la peau de sa mère était trop noire et donc sale, décida de la nettoyer à l'aide de javel, provoquant des brûlures cutanées indélébiles³¹⁵. Lorsqu'elle était à l'école maternelle, Howardena Pindell demanda si elle pouvait aller aux toilettes au moment de la sieste de l'après-midi. Sa maîtresse qui, d'après l'artiste, n'aimait pas vraiment les enfants noirs, se vexa et décida de l'attacher à son lit avec des draps pendant plusieurs heures. Lorsqu'elle entra au collège à Philadelphie, Pindell demanda à sa professeure d'histoire si, compte tenu des bonnes notes qu'elle avait obtenues durant ses cours, elle pourrait être transférée dans un cours d'apprentissage accéléré (*accelerated class*). La professeure refuse en lui expliquant qu'un étudiant blanc, même avec des notes inférieures, aurait plus de chances qu'elle de réussir dans ses études, et mériterait donc davantage d'accéder à une classe de niveau supérieur. Lors de ses études à l'université de Boston, elle se

³¹⁴ Anastasia, Tuason, « The Dialectics of Isolation: Third World Women Artists Form a Coalition Through Difference », Mémoire de recherche, Stony Brook University, 2018, p. 14-15.

³¹⁵ Howardena, Pindell, « On Making a video : Free, White and 21 », *The Heart of the Question: The Writings and Paintings of Howardena Pindell*, New York: Midmarch Arts Press, 1997, p. 65-72.

porta candidate pour représenter, auprès des communautés étudiantes, les camarades avec lequel-les elle cohabitait au sein des dortoirs. On lui informa, juste avant le vote, que son nom fut retiré car, étant noire, il était inapproprié qu'elle intègre ce bureau des élèves, composé en très grande majorité de personnes blanches.

Après avoir été diplômée de l'université Yale, Howardena Pindell décide de postuler à plus d'une cinquantaine de postes de professeurs. Ses candidatures sont toutes rejetées. Elle se rend finalement à un entretien professionnel pour l'entreprise *Time Inc*, société de presse établie dans le *Time-Life Building* à New York. Avant d'être interviewée, elle assiste aux discriminations à l'embauche que subissent les femmes noires et hispaniques qui souhaitent déposer leur candidature pour un poste de secrétaire. Contrairement aux femmes blanches, à qui on promet d'étudier leur dossier et de les recontacter prochainement, les femmes racisées se voient immédiatement refuser toutes possibilités de postuler, sous prétexte qu'il n'existerait aucun poste à pourvoir.

Après chaque intervention de l'artiste en tant que femme noire, un autre de ses avatars, déguisé en femme blanche - avec des lunettes de soleil et une perruque blonde -, prend la parole et décrédibilise son interlocutrice en la qualifiant de « paranoïaque ». La Femme Noire ne répond pas à chacune des attaques de la Femme Blanche, et conserve une attitude sereine. Si l'on pourrait considérer que la Femme Noire est privée d'une forme d'agentivité qui lui permettrait de rétorquer, cette posture peut également être envisagée comme une stratégie habile, afin d'illustrer le silence auquel sont confrontées les femmes de couleur lorsqu'elles font part de leurs expériences. La Femme Blanche explique qu'elle ne fut jamais confrontée à des discriminations de ce type, et en conclut que ces témoignages sont donc infondés :

You really must be paranoid. Your art really isn't political either, you know. I hear your experiences and I think, well, it's gotta be in her art, that's the only way we'll validate you. It's gotta be in your art in a way that we consider valid. If it isn't used in a way—if the symbols are not used in a way—that we use them, then we won't acknowledge them. In fact, you don't exist until we validate you. And, you know, if you don't want to do what we tell you to do, then we will find other tokens³¹⁶.

³¹⁶ Howardena, Pindell, « On Making a video : Free, White and 21 », op. cit., p. 65-72.

Cette réplique particulièrement violente à l'encontre de l'artiste noire compile plusieurs critiques adressées à Howardena Pindell au cours de sa carrière. En effet, les peintures abstraites que l'artiste produit ne présentent pas un propos politique explicite, qui illustrerait clairement son expérience en tant que femme racisée. De la même manière, elle s'est vu refuser d'exposer au Studio Museum in Harlem - institution au sein de laquelle elle travaille un temps -, sous prétexte que ses oeuvres abstraites n'étaient pas assez didactiques et politisées, et donc éloignées de l'esthétique figurative du *Black Art* mis en avant par le musée³¹⁷. Ses peintures sont également considérées comme non représentatives du *Women's Art*, car elles n'adoptent pas sa démarche, ses codes et ses symboles tels qu'ils peuvent être explorés lors des expositions et des conférences organisées à la A.I.R Gallery.

Ce dialogue « manqué » entre ces deux femmes contient toute la désillusion, l'amertume et la colère ressenties par l'artiste suite à son rapprochement avec le mouvement féministe au cours des années 1970, au moment de sa rencontre avec la critique d'art Lucy Lippard³¹⁸. Le choix d'exposer cette oeuvre lors de l'exposition « Dialectics of Isolation » à la A.I.R Gallery - qu'elle décide de quitter quelques années auparavant -, en renforce sa portée politique. Howardena Pindell se sentait profondément isolée et incomprise en tant qu'unique artiste noire parmi les membres de la galerie. Sa position d'« artiste jeton » (*token artist*), uniquement mise en avant lorsqu'elle servait à embellir l'image multiculturelle du collectif, et l'environnement ethno-centré, induit par la prédominance des artistes femmes blanches parmi les co-fondatrices, ne furent jamais véritablement remis en question³¹⁹. La Femme Blanche s'exclame à ce propos: « Don't worry, we will find other tokens! Don't worry !³²⁰ ».

A plusieurs reprises, la Femme Noire, silencieuse, entoure son visage avec un bandage médical blanc, jusqu'à ce qu'il soit quasiment entièrement recouvert. Juste avant de le dérouler en fin de vidéo, l'avatar noir enlève soigneusement avec ses mains un masque translucide qui recouvrait son visage. Dans l'ultime séquence de la vidéo, la Femme Blanche

³¹⁷ Lowery Stokes Sims, « Synthesis and Integration in the Work of Howardena Pindell, 1972–1992: A (Re) Consideration », *Callaloo*, vol.41, n°1, 2018, p. 93-100.

³¹⁸ Kellie Jones, « Interview avec Howardena Pindell », in Kellie Jones, *Eyeminded*, op. cit. 2011, p. 222-223.

³¹⁹ *Idem*.

³²⁰ Howardena Pindell, « On Making a video : Free, White and 21 », op. cit., p. 65-72.

enfile un bas blanc sur son visage. Howardena Pindell explique qu'elle préfère utiliser un bas blanc - au lieu d'un collant noir de braqueur de banque ou d'une capuche blanche d'un membre du *Klux Klux Klan* -, afin d'illustrer, de manière plus « polie³²¹ », la manière dont se dissimule le racisme sous-jacent dans leurs discours. La vidéo se termine par une de ses déclarations :

You ungrateful little . . . after all we have done for you. You know we don't believe in your symbols, they are not valid unless we validate them. And you really must be paranoid. I have never had experiences like that. But, of course, I am free, white, and 21.³²²

La Femme Blanche dénonce l'ingratitude de la Femme Noire qui ne semble pas, selon elle, mesurer à quel point les féministes blanches, et le mouvement féministe en général, ont activement lutté afin d'améliorer la condition de toutes les femmes dans la société. Le geste de recouvrement du visage peut être interprété comme une forme de métaphore de la cécité de la femme blanche face aux biais raciaux et culturels qui filtrent sa réalité, et qui ne lui permettent pas d'envisager d'autres systèmes d'oppressions dans lesquelles le genre est une composante sans être le point d'articulation central. Le « dialogue » entre les deux protagonistes paraît particulièrement fragmenté, tant les séquences de la Femme Noire et de la Femme Blanche, qui se déroulent à différents moments dans le temps, s'entrecoupent de manière abrupte. Cette discordance est également palpable dans l'imitation de la Femme Blanche, volontairement exagérée par le discours, le ton et la gestuelle choisis³²³. Ce décalage entre l'imitation et l'identification permet précisément de saisir comment une superposition parfaitement synchrone entre le discours de deux femmes s'avère incomplète et artificielle³²⁴. En parasitant l'identité de la Femme Blanche, Howardena Pindell parvient à dévoiler et

³²¹ Howardena Pindell, « On Making a video : Free, White and 21 », op. cit., p. 65-72.

³²² *Idem*.

³²³ Uri, McMillan, « Is This Performance about you ? : The art, activism, and black feminist critique of Howardena Pindell », in *Embodied avatars : genealogies of black feminist art*, New York : New York University Press, 2015.

³²⁴ Andrea Barnwell Brownlee, « The skin I'm in: black women, color, and video art », in Brownlee, Andrea Barnwell (ed.), *Cinema Remixed & Reloaded : Black Women Artists and the Moving Image since 1970*, cat. exp., Houston : Contemporary Arts Museum ; Atlanta : Spelman College Museum of Fine Art, 2008.

déstabiliser les fondements sous-jacents de son discours. Ce stratagème rhétorique est une manière habile de retourner le sentiment de culpabilité, auquel Howardena Pindell a été subordonnée, vers celles qui modèlent ce « masque intellectuel », comme le rappelle Barbara Smith dans l'anthologie *This Bridge called my back* :

This is how white middle class women emerge among feminist ranks as the greatest propagators of racism in the movement. Rather than using the privilege they have to crumble the institutions that house the source of their own oppression—sexism, along with racism—they oftentimes deny their privilege in the form of “downward mobility,” or keep it intact in the form of guilt. Guilt is not a feeling. It is an intellectual mask to a feeling.³²⁵

Au-delà du partage de leur genre et de leur statut professionnel d'artistes femmes, l'expérience des membres de la A.I.R Gallery ne peut être perçue comme homogène, tant il existe de multiples différences en terme d'identités de race, de classe et d'orientation sexuelle entre elles. Howardena Pindell choisit, à dessein, de titrer cette oeuvre avec le leitmotiv « free, white and 21 » employé à plusieurs reprises par la Femme Blanche. Elle souligne ainsi l'ethnocentrisme dont font preuve certaines féministes, incapables de percevoir au-delà leur propre expérience en tant que femme blanche, considérée comme universelle, les points aveugles de leur modèle théorique. L'affirmation des différences entre les femmes est perçue par le mouvement féministe blanc comme une diminution de sa force de frappe et une dilution des problématiques liées au genre, provoquant à terme de multiples scissions. Les différences deviennent, au contraire, le point de ralliement des féministes racisées, qui dénoncent la manière dont le déni des oppressions spécifiques qu'elles subissent, au nom d'une expérience homogène et fédératrice, peut être considéré comme une forme de racisme.

L'expression « free, white and 21 » possède elle-même une histoire connotée au sein de l'industrie du cinéma hollywoodien, et fut utilisée, à maintes reprises, dans des films américains des années 1930 et 1940 surnommés les « *fallen-woman movies* »³²⁶. Les actrices

³²⁵ Barbara, Smith, « And When You Leave, Take Your Pictures With You Racism in the Women's Movement » in Gloria, Anzaldúa et Moraga, Cherríe (eds.), *This Bridge Called My Back. Writings of Radical Women of Color*, Watertown, MA : Persephone Press, 1981, p. 62

³²⁶ Brian, Wallis, « Coming to voice : Howardena Pindell's free, white and 21 » in Naomi, Beckwith et Valerie Cassel Oliver (eds.), *Howardena Pindell: What Remains to Be Seen*, Chicago, Museum of Contemporary Art, Munich ; New York: DelMonico Books/Prestel, 2018, p. 176-177.

blanches de ces films employaient cette formule afin d'affirmer, de manière franche, leur indépendance au moment de leur majorité, juste avant qu'elles ne soient confrontées - par excès de confiance selon l'interprétation du schéma patriarcal en vigueur dans le cinéma de l'époque - à une fin tragique. L'émancipation de la femme résultait d'une combinaison entre l'insouciance que lui confère sa jeunesse, la liberté conquise, et le privilège racial d'être blanche. Cette assertion était interprétée par les critiques africains-américains de l'époque comme une façon d'affirmer, en creux, qu'en tant que personnes de couleur, cette liberté ne leur était pas permise³²⁷.

Dans *Free, White and 21*, Howardena Pindell questionne les fondements de ce privilège blanc en réalisant un geste que l'on pourrait qualifier de « *White Face* ». Bien que celui-ci semble en premier lieu se rapprocher du *Black Face*, ils ne partagent ni la même histoire, ni la même signification³²⁸. Si le *Black Face* - une personne blanche se grimant pour imiter un individu noir - a été utilisé principalement comme un moyen de renforcer des stéréotypes raciaux, et discriminer de manière lisible les identités blanche et noire, le *White Face* permet, par un renversement des rapports de pouvoir, de questionner les fondements historiques de la « blanchité » hégémonique et de mettre en lumière les mécanismes du privilège racial. La parodie que propose Howardena Pindell, trouble le statut de norme intouchable de la « blanchité » et met en relief la nature performative du processus d'identification raciale. La peau de l'artiste, qu'elle soit naturellement noire ou artificiellement blanche, est appréhendée comme une matière malléable, capable à la fois de troubler les catégorisations de l'approche normative du féminisme blanc, et d'illustrer la construction et l'imbrication complexes des identités socioculturelles et raciales.

La vidéo *Free, White and 21* d'Howardena Pindell partage de nombreuses similitudes avec la pratique de l'artiste africaine-américaine Adrian Piper, avec laquelle elle expose fréquemment. Dans sa performance *The Mythic Being* (1973), Adrian Piper se met en scène dans la rue en tant qu'homme noir, paré de vêtements masculins, coiffé d'une perruque « afro », agrémenté d'une moustache touffue. Cette mascarade, à l'image de la *White Woman*

³²⁷ Andrew, Heisel, « The Rise and Fall of an All-American Catchphrase: 'Free, White, and 21' », *Jezebel Pictorial*, Sept. 10, 2015.

³²⁸ Carpenter, Faedra Chatard, *Coloring Whiteness: acts of critique in Black performance*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 2014.

d'Howardena Pindell, insiste sur l'exubérance des gestes et la démarche virile de l'homme noir, et cherche moins à astreindre le personnage à une identité spécifique et stéréotypée, qu'à illustrer comment celle-ci se construit à travers un système complexe de signes, de connotations raciales, de normes sociales et de projections des passants dans la rue³²⁹. Son corps fonctionne comme un terrain d'enquête pour exposer les systèmes d'oppressions auxquelles elle fut confrontée, dans sa vie intime comme dans sa carrière professionnelle, en tant qu'artiste femme racisée. Dans *Self-Portrait Exaggerating My Negroid Features* (1981), le visage impassible d'Adrian Piper devient, à son tour, l'empreinte de la caractérisation des traits faciaux des personnes noires par les théories scientifiques racistes, et intime au spectateur, par ses yeux qui le fixent avec insistance, de questionner les biais culturels et raciaux qui forgent le regard qu'il projette sur l'identité de l'artiste³³⁰.

2.2 « Autobiography : In her own image » (1988), un second acte ?

La vidéo *Free, White and 21* marque un moment important dans la carrière de Howardena Pindell, qui, au tournant des années 1980, rompt ses liens avec le mouvement féministe et commence à explorer son histoire personnelle à la recherche des origines multi-ethniques de sa famille. Elle est fortement influencée par les écrits de bell hooks, notamment *Ain't I a Woman ?* (1981), et les travaux de recherche de Gloria I. Joseph et Jill Lewis réunis dans leur ouvrage *Common Differences : Conflicts in Black and White Feminist perspectives* (1981), qui offrent, tout deux, une analyse détaillée de l'histoire des oppressions croisées de genre et de race subies par les femmes noires³³¹. Elle contribue au numéro de *Heresies* « Racism is the Issue » en 1982, et commence à collecter et archiver les actes racistes commis dans le milieu de l'art new-yorkais, compilés dans son *Art World Racism Registry*.

³²⁹ John Parish, Bowles, *Adrian Piper : Race, Gender, Embodiment*, Durham : Duke University Press, 2011, p. 129-156.

³³⁰ Adrian Piper renverse cette logique dans *Self-Portrait as a Nice White Lady* (1995), en questionnant son identification en tant que femme blanche.

³³¹ Gloria I., Joseph et Jill, Lewis, *Common Differences : Conflicts in Black and White Feminist perspective*, Garden City, New York: Doubleday & Co., Anchor Press, 1981; bell, hooks, *Ain't I a woman : Black women and feminism*, Boston, MA : South End Press, 1981.

L'inflexion biographique dans sa pratique s'explique par la combinaison de plusieurs événements marquants à la fin des années 1970. En effet, son engagement dans l'affaire « Nigger Drawings » a de profondes répercussions sur sa carrière professionnelle. Howardena Pindell, curatrice associée au Département des arts graphiques du MoMA au moment des faits, se retrouve rapidement isolée au sein de l'équipe curatoriale du musée. De nombreux membres du musée défendent Donald Newman et lui reprochent d'avoir provoqué un scandale inutile³³². Elle décide de démissionner en 1979 et obtient un poste de professeure à la Stony Brook University. Elle est victime d'un violent accident de voiture la même année, qui provoque une perte partielle de sa mémoire. A l'aide de photographies de famille et de cartes postales de ses voyages, elle tente d'éclaircir les zones d'ombres causées par le traumatisme crânien, et entame une véritable enquête sur les origines multi-ethniques de sa famille. Elle poursuit cette exploration, de manière concomitante, dans sa série de peintures *Autobiography*, dont *Earth (Eyes/Injuries)*, réalisée en 1987, fait explicitement référence à son accident.

L'oeuvre *Autobiography : Water, Ancestors/Middle Passage/Family Ghost* (fig. 17), réalisée en 1988, représente, selon nous, le point d'orgue de cette série. Howardena Pindell se représente en train de recueillir, à l'aide d'une multitude de bras, des fragments de son passé, qui prennent la forme de collages et de photographies des membres de sa famille. La silhouette a été réalisée en découpant une toile, selon les dimensions du corps de l'artiste, qui est ensuite cousue directement à une seconde toile. L'artiste commence à réaliser cette pratique après la mort brutale de son ami, Ana Mendieta, survenue quelques années auparavant³³³. La silhouette de l'artiste fait moins référence à ses *Siluetas* qu'au contour tracé à la craie sur le sol, après sa défenestration. Son visage blanchi rappelle, quant à lui, son *white face* lorsqu'elle se met en scène en tant que femme blanche dans la vidéo *Free, White and 21*, point de départ pour les réflexions explorées dans la série *Autobiography*³³⁴. A la gauche de

³³² Howardena, Pindell, « Art World Racism : A Documentation, 1980-1988 », in Pindell, Howardena, *The Heart of the Question*, op. cit., p. 3-7.

³³³ Kellie, Jones, « Interview avec Howardena Pindell », in Kellie Jones, *Eyeminded*, op. cit. p. 229.

³³⁴ Howardena, Pindell, « On Making a video : Free, White and 21 », *The Heart of the Question: The Writings and Paintings of Howardena Pindell*, New York: Midmarch Arts Press, 1997.

son corps, Howardena Pindell choisit d'inclure une inscription tirée d'un ouvrage sur l'abolitionnisme qui évoque une loi en vigueur en Caroline du Nord, son état d'origine³³⁵ :

or if the slave owner attempts the violation of the slave's wife and the enslaved resists his attempts without the least effort to injure but merely to shield his wife from the assaults this law does not merely permit but authorizes the slaver owner to murder the enslaved on the spot.

Cette loi donnait l'autorisation à un propriétaire esclavagiste de tuer un de ses esclaves, si celui-ci s'opposait au viol de sa femme par son maître. Une seconde inscription, « Separate but equal », placée en bas à gauche de son corps, fait référence à la doctrine de l'arrêt *Plessy v. Ferguson*, rendu en 1896 par la Cour suprême des Etats-Unis qui, en stipulant que les races sont « séparées mais égales », participe la constitutionnalité des ségrégations raciales dans les lieux publics aux Etats-Unis. En contrepoint de ce texte, à la droite de son corps, est figuré le dessin d'un bateau négrier, possiblement le *Brookes*, dont la surface est complètement recouverte d'une épaisse couche de peinture blanche³³⁶. Les vagues bleues, présentes sur toute la toile et sur lesquelles le corps de Pindell semblent flotter, renforcent cette identification. Les silhouettes des esclaves noir·e·s, dont les corps sont alignés dans le bateau, sont rendues quasiment invisibles, comme si la souffrance de leur corps meurtris était dissimulée au spectateur, comme si le passé esclavagiste des pays européens était sciemment oblitéré et effacé. Les yeux qui entourent le corps agissent comme des témoins qui, malgré le silence entretenu, gardent en mémoire les atrocités commises, et les séquelles de la colonisation transmises de génération en génération.

L'exposition « Dialectics of Isolation » apparaît comme un catalyseur dans la carrière de Howardena Pindell, qui décide, à partir des années 1980, d'explorer les origines européennes, natives-américaines *Seminole*, africaine-américaine, et afro-caribéenne de ses ancêtres³³⁷. Les

³³⁵ Howardena, Pindell, « Some thoughts on describing a painting - WATER/ANCESTORS/MIDDLE PASSAGE/FAMILY GHOSTS », 1992, in *The Heart of the Question*, op. cit., p. 76-80.

³³⁶ Celeste-Marie, Bernier, « 'THE SLAVE SHIP IMPRINT': Representing the Body, Memory, and History in Contemporary African American and Black British Painting, Photography, and Installation Art », *Callaloo*, 2014, Vol. 37, No. 4, p. 990-1022.

³³⁷ Howardena, Pindell, « Artist's Statement », *Howardena Pindell: Autobiography*, cat. exp., New York: Cyrus Gallery, 1989.

discriminations sexistes et racistes, auxquelles elle fut confrontée au cours de sa vie, se mêlent à l'histoire des oppressions raciales, des lois ségrégationnistes, des violences physiques et psychologiques du système colonial, de l'exploitation de la chair du commerce triangulaire, dans une dialectique située entre mémoire individuelle et collective. Si le visage, dans *Free, White and 21*, est le premier terrain d'étude que choisit l'artiste afin de questionner l'identification sociale complexe de la femme noire, le corps noir devient, dans sa série *Autobiography*, une empreinte historique, où se stratifient des conceptions, projections et associations - variées et parfois contradictoires - sur les identités noires.

En 1988, Howardena Pindell donne corps aux réflexions explorées dans sa série *Autobiography* en organisant l'exposition « *Autobiography : in her own image* » à la INTAR Gallery³³⁸. Cette exposition opère comme un glissement entre sa propre exploration de ses riches origines multi-ethniques et les pratiques d'artistes racisées, africaines-américaines, *latina*, *chicana*, asiatiques-américaines et natives-américaines. Elle rend explicitement hommage à son amie Ana Mendieta et se place dans la filiation de l'exposition « *Dialectics of Isolation* », dont un extrait de l'introduction est reproduit dans le catalogue d'exposition³³⁹. Howardena Pindell constate que les expositions d'artistes femmes ont majoritairement été organisées par des curatrices blanches depuis les années 1970, et souhaite donc renforcer la participation et l'implication des artistes racisées dans leur organisation³⁴⁰.

En réunissant, entre autres, les oeuvres de Camille Billops, Janet Henry, Ana Mendieta, Adrian Piper, Lorna Simpson, et Kay WalkingStick, Howardena Pindell tente de comprendre

³³⁸ La *INTAR Gallery*, établie au *420 West 42 Street*, est fondée en 1979 par Max Ferra dans le but d'offrir un espace d'exposition pour des artistes africain.e.s-américain.e.s, latino/a et asiatiques. Elle accueille l'année suivante l'exposition « *Another Face of the Diamond : Pathways through the Black Atlantic South* » organisée par Judith McWillie. Voir Rosati, Lauren, et Mary Anne, Staniszewski (eds.), *Alternative histories ...*, op. cit. p. 102.

³³⁹ Howardena, Pindell, « *On planning an exhibition : autobiography : in her own image* », *Autobiography: In Her Own Image*, cat. exp., New York: INTAR Latin American Gallery, 1988, p. 8-9. L'exposition rend également hommage à l'écrivaine et artiste Sud-coréenne Theresa Hak Kyung Cha, violée et tuée à New York en 1982.

³⁴⁰ L'exposition réunit les oeuvres de Candida Alvarez, Emma Amos, Camille Billops, Pena Bonita, Vivian E. Brown, Theresa Hak Kyung Cha, Marina Gutierrez, Janet Olivia Henry, Nina Kuo, Margo Machida, Ana Mendieta, Yong Soon Min, Adrian Piper, Sophie Rivera, Alison Saar, Lorna Simpson, Clarissa T. Sigh, Asiha Tupahache, Kay WalkingStick et Pat Ward Williams.

comment l'histoire des personnes de couleur est souvent fortement « distordue³⁴¹ ». Elle examine comment se manifeste dans leurs pratiques, l'imbrication de leurs différents héritages culturels, et les problématiques liées à leur race, classe et genre. Elle refuse de réunir leurs oeuvres autour d'une technique, d'une esthétique, d'une thématique commune, et se garde d'imposer, en tant que commissaire d'exposition, un point de vue trop restrictif sur leurs interprétations. Des réunions sont organisées en amont de l'exposition, dans l'atelier de l'artiste, afin de permettre aux participantes d'explorer les dialogues et relations tissés entre personnes racisées, qu'elles soient originaires et/ou établies aux Etats-Unis, en Europe et dans un pays du Tiers-Monde³⁴².

Les notes personnelles de Howardena Pindell, prises pendant ces réunions, se relèvent particulièrement instructives afin de retracer l'évolution de ses réflexions depuis *Free, White and 21*. En effet, les problématiques qui y sont discutées abordent notamment : le métissage entre leurs différentes identités ethniques et la manière dont leurs héritages culturels entrent en tension, de par leurs interactions historiques (esclavagisme, génocide des peuples natifs-américains), et des traditions socioculturelles (mariage forcé); l'appropriation culturelle; les caractéristiques physiques qui participent à l'identification racialisée des femmes de couleur et leur représentations, stéréotypées ou non, dans les médias, l'art et le cinéma; la manière dont le mot « censure » est employé différemment en fonction de l'origine ethnique de l'artiste; le discours et les termes utilisés par les critiques d'art afin de d'analyser le travail d'artistes racisé·e·s; le positionnement des femmes racisées vis-à-vis des stéréotypes racistes qu'elles subissent et qu'elles dénoncent³⁴³. Dans son essai autobiographique pour le catalogue d'exposition, l'historienne de l'art Judith Wilson, revient sur son processus d'identification, entre exploration personnelle de son identité noire, remise en question de l'image assignée par

³⁴¹ Howardena, Pindell, « On planning an exhibition : autobiography : in her own image », op. cit., p. 8-9. Parmi les textes déterminants pour son cheminement intellectuelle, elle évoque les écrits de l'artiste Rasheed Araeen, commissaire de l'exposition « The Other Story » en 1989 dédiée au travail des artistes afro-asiatiques, ceux de l'écrivaine bell hooks, et ceux de l'artiste et activiste native-américaine Asiba Tupahache, comme déterminantes dans ses réflexions en amont de l'exposition.

³⁴² Howardena, Pindell, « On planning an exhibition ... », op. cit, p. 8-9.

³⁴³ Notes de Howardena Pindell pour l'exposition « Autobiography: In Her Own Image », circa 1987, Judith Wilson papers, 1966-2010, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DSI-AAA 18704., Annexes p. XXXIX.

la société aux femmes noires, et filiation avec son propre héritage culturel africain-américain, en tentant de développer un point de vue non occidental-centré sur l'analyse des oeuvres³⁴⁴.

L'exposition « Autobiography : In her own image » prolonge les réflexions initiées par « Dialectics of Isolation », en tentant de comprendre l'articulation de plusieurs systèmes qui participent à la marginalisation des artistes racisées dans le monde de l'art et dans la société. L'analyse de l'imbrication de différents types de discriminations dans la lecture et la réception de leurs pratiques, menée par une équipe curatoriale composée uniquement de femmes racisées, permet de leur redonner une forme d'agentivité - tant au niveau de la présentation de leurs oeuvres qu'à celui des discours qui leur sont associés -, et vise à rompre avec les états d'isolement auxquels elles ont été contraintes dans leur vie privée, activiste et professionnelle. L'exposition invite, en outre, à se défaire des approches ethnocentrées de l'art des artistes femmes racisées et offrir de nouvelles représentations en adéquation avec les problématiques auxquelles elles sont confrontées.

L'exposition ne reçoit pas d'un accueil médiatique très fort, en dehors d'un article de l'historienne de l'art Arlene Raven dans *Village Voice*³⁴⁵, comme le rappelle Adrian Piper dans son célèbre essai « The Triple Negation of Colored Women Artists », publié en 1990³⁴⁶. L'artiste y identifie la persistance d'un canon « euro-ethnique³⁴⁷ », masculin et hétérosexuel, dans le milieu de l'art des années 1980, contre lequel le critique d'art Michael Branson et Howardena Pindell luttent activement. Elle dénonce la propension des historien-ne-s et critiques d'art à commenter les oeuvres d'artistes racisé-e-s par le prisme de leurs identités ethniques - définies à la marge de ce canon hégémonique -, au détriment d'une analyse développée des conditions socio-culturelles de production, et de réception des oeuvres en

³⁴⁴ Judith, Wilson, « autobiography, in her own image (for Ana) », in *Autobiography: In Her Own Image*, cat. exp., New York: INTAR Latin American Gallery, 1988, p. 10-19.

³⁴⁵ Arlene, Raven, « Colored », *The Village Voice*, 31 mai, 1988, p. 92.

³⁴⁶ Adrian, Piper, « The Triple negation of colored women artists », *Next generation : Southern Black Aesthetic*, cat. expo., Chapel Hill : University of North Carolina, 1990. L'absence d'artistes de couleur dans les biennales du Whitney, les controverses autour du financement de l'exposition de Andres Serrano en 1989 et le retrait des subventions du NEA pour le catalogue d'une exposition sur le Sida à *Artists' Space* en 1990 sont autant d'évènements qui illustrent selon l'artiste un regain de conservatisme dans le milieu de l'art new-yorkais dans les années 1980.

³⁴⁷ *Idem*.

fonction de l'environnement dans lequel elles s'inscrivent, ainsi que des publics auxquelles elles s'adressent :

This is the blinder of a bad conscience that seeks to deflect self-scrutiny, by redirecting in onto the artist, at the expense of full attention to the socio-cultural meaning of that artist's chosen form of self-expression, namely, art. This tack, of changing the subject, is just another way to silence those for whom artistic censorship has been a way of life. Euroethnics who have a genuine interest in the forms of self-expression of artists from a different culture do not dwell intellectually on the otherness of the artists for long.³⁴⁸

La « triple négation » à laquelle l'artiste femme racisée est confrontée, du fait de son statut professionnel d'artiste femme, de son genre et de sa race, trouve un écho dans les concepts de « triple péril » (*triple jeopardy*), popularisé par l'activiste noire Claudia Jones et de « multiples périls » (*multiple jeopardy*) définis par la chercheuse féministe Deborah K. King en 1988. Ils caractérisent l'articulation des différents types de discriminations - co-déterminants et multiplicatifs - de race, de genre, de classe - auxquelles peuvent s'adjoindre, entre autres, l'âge, l'orientation sexuelle, la nationalité, le handicap - qui participent à l'oppression systémique des personnes de couleur³⁴⁹. Les différents modes d'expressions et problématiques envisagés par les artistes racisées dans leurs oeuvres parviennent, selon Adrian Piper, à contester l'homogénéité et l'intégrité du canon esthétique « euro-ethnique ». Ils questionnent les rapports de pouvoir et les positions de privilège au sein d'une « matrice de domination³⁵⁰ » (*matrix of domination*), opérant à différents niveaux - système éducatif, professionnel, institutionnel - au cours de la carrière des artistes femmes racisées. Nombre d'entre elles sont, cependant, contraintes d'accepter la négation de leurs identités multiples, de limiter la force de contestation de leurs oeuvres, de se conformer aux sujets, techniques, modes d'expressions assignés aux pratiques extra-occidentales par ce canon « euro-

³⁴⁸ Adrian Piper, « The Triple negation of colored women artists », op. cit.,

³⁴⁹ Deborah, K. King, « Multiple Jeopardy, Multiple Consciousness: The Context of a Black Feminist Ideology », *Signs*, vol. 14, no. 1, 1988, p. 42-72.

³⁵⁰ Patricia H., Collins, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, Boston : Unwin Hyman, 1990.

ethnique », et de se plier aux règles de concurrence agressive du marché de l'art, afin d'obtenir une visibilité, une rémunération décente et une reconnaissance institutionnelle :

To the extent that colored artists compete for positioning, attention, and the payoffs of winning the zero-sum game of Euroethnic artistic success, they abide by the rules of that game. In so doing, they compound their reflexive repression by the Euroethnic mainstream, by dividing themselves from one another and negating themselves and their historical tradition for the sake of the payoffs that game promises.³⁵¹

Les artistes femmes racisées participent, consciemment ou inconsciemment, à la survivance d'un système d'oppressions et au renforcement de cette matrice qui, tout en feignant leur intégration, limite le terrain d'expression de leurs pratiques artistiques et continue à les marginaliser.

3. Une exposition aux ramifications multiples

3.1 L'« affinity show » : De « Dialectics of Isolation » à « The Decade Show »

Carrie Rickey, dans son compte-rendu de l'exposition « Dialectics of Isolation », identifie l'émergence d'un nouveau type d'exposition qu'elle nomme « affinity show³⁵² ». Celle-ci réunirait des oeuvres non pas seulement autour d'une esthétique ou d'un thème en commun, mais à partir d'identités ethniques, politiques, sexuelles partagées des artistes en fonction du contexte socio-culturel dans lequel elles s'inscrivent. Elle compare, en effet, « Dialectics of Isolation » à l'exposition « A Lesbian Show » organisée par l'artiste Harmony Hammond en 1978, première manifestation dédiée exclusivement aux artistes femmes lesbiennes à New York.

Ce type d'exposition est déjà expérimenté dès le début des années 1970. En effet, sur la côte Ouest, l'artiste africaine-américaine Betye Saar pilote une des premières expositions d'artistes femmes noires aux Etats-Unis, « Sapphire Show : You've Come a Long Way, Baby », programmée à la Gallery 32 à Los Angeles en 1970. En 1971, les artistes Dindga McCannon

³⁵¹ Adrian Piper, « The Triple negation of colored women artists », op. cit.

³⁵² Carrie Rickey, « The Passion of Ana », *The Village Voice*, 10–16 Septembre, 1980.

et Kay Brown organisent l'exposition « Where We Art » à la Acts of Art Gallery dans le quartier de Greenwich Village, qui permet de présenter, pour la première fois à New York, les oeuvres de quatorze artistes femmes africaines-américaines. Ces dernières subissaient une double marginalisation de la part du *Black Arts Movement* - en dehors du soutien de quelques galeries comme la Cinque Gallery, la Nyumba Ya Sanaa Gallery-, et des institutions culturelles et galeries coopératives, créées dans le sillon du *Women's Art Movement*, majoritairement composées d'artistes femmes blanches de classe moyenne. En 1979, Theresa Simmons, membre du *Women's Caucus for Art*, tente d'organiser l'exposition « Contemporary Afro-American Women Artists » à la College Art Association à Washington, qui devait accueillir les oeuvres de 75 artistes africaines-américaines³⁵³. Ce projet ambitieux est malheureusement abandonné en cours de production, par manque de financements et surtout par manque de soutien institutionnel. En 1981, l'artiste Camille Billops organise l'exposition « Installations in the Five Elements », à la Kenkeleba House, qui présente les oeuvres de Virginia Jaramillo, Faith Ringgold et de trois participantes à l'exposition « Dialectics of Isolation » Kazuko, Howardena Pindell et Zarina³⁵⁴.

La difficulté d'organiser une exposition, composée uniquement d'artistes femmes racisées, dans un musée américain à la fin des années 1970 est palpable dans le témoignage de Jacqueline Fonvielle-Bontemps, commissaire de l'exposition « Forever Free : Art by African American Women 1962-1980 », qui se tient au Center for the Visual Arts Gallery de l'Illinois State University, à Normal, en 1980. En effet, cette dernière explique qu'il fut particulièrement ardu de trouver des financements, et de convaincre les musées et les galeries d'accueillir ce type d'expositions. Ces derniers considéraient, en effet, que s'ils avaient déjà organisé auparavant une exposition dédiée à des artistes africain·e·s-américain·e·s, alors ils avait prouvé leur ouverture d'esprit et leurs aptitudes à faire face à ces problématiques³⁵⁵. Ils ne jugeaient donc pas nécessaire de réitérer l'expérience. Le mécanisme de

³⁵³ Rebecca K. Vandiver, « Off the Wall, into the Archive: Black Feminist Curatorial Practices of the 1970s », *Archives of American Art Journal*, vol. 55, n°2, automne 2016.

³⁵⁴ La Kenkeleba House est un espace alternatif fondé en 1974 par Joe Overstreet, Corrine Jennings et Samuel C. Floyd destiné à exposer les oeuvres d'artistes afro-descendant·e·s.

³⁵⁵ Jacqueline Fonvielle-Bontemps, « préface », *Forever Free : Art by African American Women 1962-1980*, cat.expo., Center for Visual Arts Gallery, Illinois State University, University of Maryland Art Gallery, 1981, p. i-ii.

« tokénisme » (*tokenism*) des artistes racisé·e·s au sein d'une exposition composée en majorité d'artistes blanc·he·s, se transmet dans la programmation des institutions culturelles américaines. Ces dernières, sommées de réagir face à un contexte politique agité suite au scandale « Nigger Drawings » par le N.E.A et le N.Y.S.C.A, organisent une exposition d'artistes issu·e·s de minorités ethniques, afin d'éviter d'être créditées de toutes pratiques discriminatoires, sans véritablement questionner les mécanismes discriminatoires qui participent à leur marginalisation³⁵⁶.

Dans son article « Color Scheming » publié dans *The Village Voice* en 1981, Lucy Lippard souligne l'incapacité des musées américains et de certains espaces alternatifs à intégrer correctement les artistes du Tiers-Monde dans le monde de l'art new-yorkais³⁵⁷. Elle constate le développement, en marge de la scène artistique *mainstream*, des expositions collectives, du type « mixed-but-mostly-Third-World³⁵⁸ » qui présentent majoritairement des oeuvres d'artistes racisé·e·s aux styles variés et au propos engagé.

Les années 1980 sont également marquées par de multiples controverses, surnommées les « Culture Wars³⁵⁹ », liées au regain de conservatisme de la politique culturelle américaine menée sous le mandat de Ronald Reagan³⁶⁰. Subissant les coupes budgétaires du N.E.A et le N.Y.S.C.A, certains espaces alternatifs doivent modifier leur statut professionnel et faire évoluer leur programmation d'expositions, qui deviennent souvent moins politisées. Ce

³⁵⁶ Howardena Pindell, « On planning an exhibition : autobiography : in her own image », op. cit. « Occasionally the artworld will focus on one or two tokens, for an instant, then pull back, feeling they have "done their duty. It is as if they have reviewed all artists of color by reviewing one, thus implying that we have no breadth or diversity and that they need look no further. »

³⁵⁷ Lucy, Lippard, « Color Scheming », *The Village Voice*, 22-28 avril, 1981.

³⁵⁸ *Idem*.

³⁵⁹ Ce terme est popularisé par le sociologue James Davison Hunter suite à la publication de son ouvrage *Culture Wars: The Struggle to Define America*, publié en 1991 qui revient sur les débats autour de questions sociales (financement de l'art, avortement, censure, homosexualité) qui divisent fortement les américains, et mènent à la formation de deux camps : les « orthodoxes » conservateurs d'un côté et les progressistes de l'autre. Hunter, James Davison, *Culture wars : the struggle to define America*, New York : BasicBooks, 1991. Voir James Davison, Hunter, *Culture wars : the struggle to define America*, New York : BasicBooks, 1991.

³⁶⁰ Les exemples les plus médiatisés sont les controverses suscitées par le prix obtenu en 1989 par Andreas Serrano pour son oeuvre *Piss Christ*, décerné par le Southeastern Center for Contemporary Art, musée financé par le N.E.A et l'annulation d'une exposition de photographies de Robert Mapplethorpe, jugées obscènes, à la Corcoran Gallery of Art en 1992.

phénomène s'accompagne dans le champ des études féministes, d'une orientation forte des débats autour de la question de la représentation de l'art des femmes, qui marque l'opposition entre les approches essentialistes, constructivistes et post-structuralistes. La focalisation sur l'analyse de l'oppression de genre que subissent les artistes femmes, par le biais d'outils théoriques empruntés à la psychanalyse, a pour conséquence l'invisibilisation et la minimisation d'autres formes d'oppressions, notamment celle de race, auxquelles sont confrontées les artistes femmes racisées. L'exposition « Difference : On Representation and Sexuality », organisée par Kate Linker et Jane Weinstock au New Museum of Contemporary Art en 1985, est représentative de l'approche constructiviste et sémiologique des deux commissaires qui, nourries par les lectures de Griselda Pollock, Laura Mulvey, Julia Kristeva, tentent de sonder, dans les oeuvres d'artistes femmes et hommes - notamment Mary Kelly, Martha Rosler, Barbara Kruger, Hans Haacke, Jeff Wall - comment se manifeste la construction culturelle des identités de sexe et de genre³⁶¹.

La conjonction de ces deux phénomènes, alliée à la recrudescence des discriminations racistes envers les femmes au cours des années 1980³⁶², a pour conséquence une forte marginalisation des artistes femmes racisées dans les expositions organisées par des galeries internationales et des grandes institutions culturelles américaines. Ceci est renforcé par les biais culturels de certain·e·s critiques d'art et historien·ne·s de l'art éminent·e·s de la scène artistique new-yorkaise, à l'image de Rosalind Krauss qui, lors d'un symposium organisé par la N.E.A en 1983, a déclaré qu'elle doutait de l'existence d'un « art africain-américain de qualité non reconnu³⁶³ » car, si cela avait été le cas, alors cela serait venu à son attention.

La persistance des mécanismes discriminatoires au cours des années 1980-1990 est dénoncée d'une part, par les actions des collectifs comme *Guerilla Girls*, *PESTS* et *Godzilla*, qui luttent

³⁶¹ Juli Carson, « On Discourse as Monument: Institutional Spaces and Feminist Problematics », in Julie Ault (ed.), *Alternative Art New York*, op. cit., p. 121-157.

³⁶² Chela Sandoval, « Feminism and Racism : A report on the 1981 National Women's Studies Association Conference » in Gloria Anzaldúa, *Making face, making soul : = Haciendo caras : creative and critical perspectives by women of color*, San Francisco : Aunt Lute Foundation, 1990, p. 55-71.

³⁶³ Ce point est relevé par Adrian Piper dans son essai « The Triple Negation of Colored Women Artists » publié en 1990. Les contributeurs de la revue *October* jouent une place importante dans l'orientation théorique des débats qui animent le milieu de l'art new-yorkais de l'époque mais peinent jusqu'aux années 1990 à inclure dans leurs analyses, les problématiques liées aux politiques d'identité des artistes racisées.

contre la sous-représentation des artistes femmes racisées au sein des musées new-yorkais et de la biennale du Whitney Museum et d'autre part, par la publication du *Art World Racism Registry* par l'artiste Howardena Pindell en 1989³⁶⁴. Ce registre, qu'elle débute au moment de sa démission du MoMA et de la réalisation du *Free, White and 21*, compile des témoignages de discriminations raciales, subies par des artistes racisées (Maren Hassinger, Janet Henry) et des statistiques sur le taux de représentation des artistes de couleur (noir.e.s, hispaniques, asiatiques, natif·ve·s-américain.e.s) dans les expositions monographiques et collectives au sein de galeries (Paula Cooper, Marian Goodman, Leo Castelli, Metro Pictures Gallery entre autres) et de sept musées new-yorkaises entre 1980 et 1989³⁶⁵. Howardena Pindell met en évidence le faible pourcentage des artistes racisé·e·s représenté·e·s au sein des structures institutionnelles, le nombre restreint de compte-rendus de leurs expositions par les critiques d'art, et d'études dédiées spécifiquement à leurs pratiques menées par les historien·ne·s de l'art. Ceci mène, par conséquent, à leur marginalisation au sein des circuits du milieu *mainstream* et du marché de l'art, et participe à leur isolement professionnel sur la scène artistique internationale.

Deux projets curatoriaux parviennent, cependant, à lutter contre la marginalisation institutionnelle des artistes racisé·e·s³⁶⁶. Organisée à la Metropolitan Life Gallery et au Studio Museum in Harlem en 1988 par la conservatrice Lowery S. Sims et l'historienne de l'art Leslie King-Hammond, l'exposition, « Art as a Verb : the Evolving Continuum » réunit les oeuvres de treize artistes racisé·e·s, dont onze femmes - Faith Ringgold, Adrian Piper, Betye Saar, Senga Nengudi, Maren Hassinger, Howardena Pindell³⁶⁷. Elle suscite de nombreuses

³⁶⁴ Howardena Pindell, « Art World Racism : A Documentation, 1980-1988 », in *The heart of the question : the writings and paintings of Howardena*, op. cit., p. 3-7.

³⁶⁵ Cette liste de musées comprend le Brooklyn Museum, le Guggenheim Museum, le Metropolitan Museum, le Museum of Modern Art, le Whitney Museum of Modern Art, le Queens Museum, et le Snug Harbor Museum. Sur 242 expositions entre 1980 et 1989, seulement deux expositions monographiques ont été dédiées à des artistes de couleur au MoMA. Sur 91 expositions monographiques organisées par le Whitney Museum entre 1980 et 1987, seulement huit présentaient le travail d'artistes racisé·e·s.

³⁶⁶ Le Bronx Museum of the Arts organise l'exposition « Latin American Women Artists » en 1982.

³⁶⁷ Michael, Brenson, « Split Show of Black Artists Using Nontraditional Media », 7 avril, 1989. L'exposition ne reçoit pas une forte couverture médiatique en dehors de deux autres articles de Arlene Raven (« Mojotech », *The Village Voice*, 28 Mars , 1989, p. 93), et Josephine Withers (*New Art Examiner*, Sept. 1989, p. 57).

controverses provoquant le déplacement de plusieurs oeuvres, jugées obscènes - en particulier celles de Adrian Piper - ou trop politisées - *How you like me now* de David Hammons, *War Series* de Howardena Pindell-, sous la pression des représentants de la Metropolitan Life Foundation, de la Metropolitan Life Gallery au Studio Museum³⁶⁸.

Margaret Gallegos, Faith Ringgold et Clarissa Sligh mettent en place, la même année, la « Coast to Coast : A women of color National artists collaborative Book exhibit » pour la conférence annuelle du *Women's Caucus for Art* à Houston. Faith Ringgold imagine une exposition, lors d'une réunion intitulée « It is Time to End Our Isolation – Women of African Descent in the Visual Arts » organisée en février 1987 et parvient à réunir les contributions de plus de deux cents artistes femmes racisées, parmi lesquelles on retrouve Beverly Buchanan, et Howardena Pindell. L'exposition s'accompagne de conférences organisées à la galerie SoHo 20 et devient un événement annuel itinérant organisé dans des musées américains et à la galerie coopérative Artemesia Gallery, à Chicago en 1990.

L'organisation de l'exposition « Dialectics of Isolation » en 1980 coïncide avec plusieurs facteurs, qui vont à la fois renforcer son héritage - par sa coïncidence avec l'émergence d'une pensée féministe du Tiers-Monde - et mais également l'invisibiliser au cours de la décennie des « Cultures Wars », marquée par une politique culturelle très conservatrice. L'exposition reste également un cas isolé dans la programmation de la A.I.R Gallery au cours des années 1980 qui, suite à son déménagement, n'accueille pas d'expositions aussi ambitieuses. Mais, elle marque pourtant le milieu alternatif et institutionnel new-yorkais. En effet, la vidéo *Free, White and 21* devient célèbre et est présentée l'année suivante à l'espace alternatif *The Kitchen*. La sculpture *Wall Fragment* de Beverly Buchanan rejoint quant à elle la collection du Metropolitan Museum of Art en 1980, par l'entremise de la conservatrice Lowery S. Sims.

L'exposition « Dialectics of Isolation » cherche moins à réintroduire les artistes femmes racisées dans des schémas historiques et culturels occidentalo-centrés, qu'à démontrer la manière dont leurs différences proviennent de leurs isolements imbriqués. L'exposition

³⁶⁸ Howardena, Pindell, « Breaking the silence : the second in a two-part series on Art World Racism » *New Art Examiner*, vol.18, no. 3, 1990, p.23–27, p. 50–51. Howardena Pindell détaille, dans cet article, la censure, la marginalisation et l'appropriation culturelle auxquelles font face plusieurs artistes racisées au sein des institutions culturelles new-yorkaises.

« Dialectics of Isolation » hérite de la dimension collective des expositions historiques d'artistes femmes lors des années 1970, mais s'en distingue par son refus de réhabiliter la place de ces artistes dans une histoire de l'art institutionnalisée. En effet, l'inclusion d'artistes femmes racisées par tokénisme (*tokenism*) est souvent une stratégie compensatoire adoptée par ces institutions, qui ne remettent pas fondamentalement en question les mécanismes qui mènent à leur marginalisation. De ces multiples formes d'exclusion naît une « conscience oppositionnelle ». L'exposition devient un « site » propice à l'exploration d'identités individuelles et collectives, parfois contradictoires, et la formulation de nouvelles politiques de représentations. La portée politique qu'Ana Mendieta confère à l'exposition se rapproche d'une stratégie d'*empowerment*, qui redonne une agentivité à ces artistes femmes racisées que ce soit dans l'élaboration, la représentation et la réception de leurs oeuvres, souvent déformées par une vision normative et ethno-centrée des institutions culturelles.

De plus, « Dialectics of Isolation » pose les premiers jalons pour l'inclusion des réflexions autour des « politiques d'identités » (*identity politics*) dans le champ de l'exposition à la fin des années 1980. Elle anticipe les problématiques autour de l'identification des artistes racisé·e·s au cours les années 1990, et son influence sur la réception de leurs oeuvres. L'exposition « The Decade Show : Frameworks of Identity in the 1980s » organisée en 1990, est le fruit d'une collaboration entre trois directeurs d'institutions culturelles, qui ont activement participé à la reconnaissance d'artistes racisé·e·s au sein de la scène new-yorkaise : Marcia Tucker au New Museum of Art, Kinshasha Holman Conwill au Studio Museum in Harlem et Nilda Peraza, au Museum of Contemporary Hispanic Art³⁶⁹. L'idée de cette exposition émane du constat que les années 1980 sont perçues, aux Etats-Unis et en Europe, comme une décennie culturellement homogène³⁷⁰. A l'image des organisatrices et des participantes de l'exposition « Dialectics of Isolation », les artistes, sélectionné·e·s dans « The Decade Show », étaient impliqué·e·s dans les discussions menées au sein du comité

³⁶⁹ Le Museum of Contemporary Hispanic Art fondé en 1985, dans le sillon de la Cayman Gallery, afin d'offrir un espace d'exposition pour les artistes hispaniques, *latino-a*, *chicano-a* et portoricain·e·s.

³⁷⁰ Marcia, Tucker, Kinshasha Holman, Conwill, Nilda, Peraza, « Director 's introduction : a conversation », in Peraza, Nilda et al. (éds.), *The Decade show : frameworks of identity in the 1980s*, cat. exp., New York : Museum of Contemporary Hispanic Art; New Museum of Contemporary Art, Studio Museum in Harlem, 1990, p.9-17.

curatorial, ainsi que dans les débats autour des différentes acceptions du terme « identité », et la manière dont certains dispositifs institutionnels en définissent les contours³⁷¹.

Plus de deux cent oeuvres réalisées par quatre-vingt-dix-neuf artistes d'ascendance africaine-américaine, native-américaine, asiatique-américaine et européenne ont été sélectionnées. Le choix des œuvres se fonde moins sur leur appartenance à une esthétique, à un médium ou à une technique spécifiques, que sur leur capacité à questionner l'influence des identités multiples des artistes dans leur démarche artistique et la réception de leur travail. L'exposition tente de comprendre l'émergence de cultures parallèles qui ont souvent été exclues ou marginalisées au sein des milieux *mainstream* et alternatif.

Les contributeur·rice·s du catalogue et les artistes qui participent à l'exposition - parmi lesquels on retrouve Howardena Pindell, Ana Mendieta et Beverly Buchanan - critiquent fortement les étiquettes jugées dévalorisantes, données aux artistes racisé·e·s - « ethniques », « minorités », « marginaux », « du Tiers-Monde » - qui conservent et légitiment des rapports de pouvoirs asymétriques, entre centres et périphéries culturels, dans le monde de l'art. Elles récusent également la tendance de certain·e·s acteur·rice·s du monde de l'art à se focaliser sur une seule identité, stable et déterminante dans la carrière d'un·e artiste, afin d'analyser sa pratique artistique³⁷². Dans « The Decade Show », l'identité culturelle des artistes est, au contraire, envisagée comme une matière malléable qui se déforme et se réagence selon ses intersections avec d'autres identités - qu'elles soient de sexe, de genre, de race, de nationalité -, les usages individuels ou collectifs qu'elle sert, et les discours des institutions dans ou contre lesquels elle s'inscrit.

3.2 L'exposition d'artistes racisé·e·s entre multiculturalisme ou intersectionnalité

Le début des années 1990 marque une nouvelle phase dans l'historicisation des réflexions féministes. Les féministes racisées vont, en effet, incorporer des outils d'analyse issus du champ des études post-coloniales afin de mettre en évidence l'ethnocentrisme et la

³⁷¹ Nizan, Shaked, *The synthetic proposition: conceptualism and the political referent in contemporary art*, Manchester: Manchester University press, 2017.

³⁷² Guillermo Gomez-Pena, « Border culture : the multicultural paradigm », in Peraza, Nilda et al. (éds.), *The Decade show*, op. cit., p. 92-107.

normativité du féminisme « hégémonique³⁷³ » occidental, qui ont conduit à une déformation, voire à une invisibilisation de l'héritage théorique du féminisme du Tiers-Monde au début des années 1980. Ce mouvement intervient à un moment de remise en question de la nature statique de l'identité de genre, de classe, de race et de sexe, dans le champ émergent des études de genre et de la théorie *queer*. Ces chercheur·se·s dessinent des formes d'identification alternatives, fluides et performatives, qui déjouent les constructions normatives et binaires au sein desquelles l'identité a longtemps été emprisonnée³⁷⁴.

Dans le champ de l'histoire de l'art, la critique d'art Lucy Lippard est l'une des premières à s'intéresser aux pratiques d'artistes aux héritages culturels multiples dans *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America* publié en 1990³⁷⁵. Cet ouvrage représente l'aboutissement des réflexions menées par la critique d'art, influencées par son engagement aux côtés de l'*Emergency Coalition* lors du scandale « Nigger Drawings ». Elle noue, à ce moment, des étroites relations avec des artistes racisées comme Ana Mendieta, avec laquelle elle voyage à Cuba, Adrian Piper et Faith Ringgold. Son implication dans le comité éditorial de la revue *Heresies* et sa proximité avec les membres de la A.I.R. Gallery au moment de l'élaboration de « Dialectics of Isolation » poussent la critique d'art s'intéresser aux pratiques d'artistes qui sortent du canon esthétique occidental.

Elle abandonne progressivement ses analyses essentialistes de l'art des femmes, développées au contact de Judy Chicago au début des années 1970, et adopte, au cours des années 1980, une approche plus politisée, qui dénonce la manière dont les institutions culturelles occidentales produisent des hiérarchies culturelles entre artistes blanc·he·s et racisé·e·s³⁷⁶. Elle réalise une autocritique de ces propres biais culturels, forgés par son approche formaliste au début de sa carrière, qui ont influencé l'analyse des oeuvres réalisées par des artistes

³⁷³ Spivak, Gayatri Chakravorty, « Can the Subaltern Speak ? », in Cary Nelson, Lawrence Grossberg (ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago : University of Illinois Press, 1988, p. 271-313.

³⁷⁴ Judith, Butler, *Gender trouble : feminism and the subversion of identity*, New York : Routledge, 1990.

³⁷⁵ Lucy Lippard, *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*, New York : Pantheon Books, 1990.

³⁷⁶ Laura Cottingham, « Shifting Ground : on the critical practice of Lucy Lippard », *Seeing through the seventies : essays on feminism and art*, Amsterdam : G+B Arts International, 2000. p. 39

racisées, certaines déjà reconnues à l'image de Howardena Pindell, Judy Baca, Kazuko, Alison Saar, Tomei Arai et d'autres échappant encore aux circuits institutionnalisés de l'art :

Time and again, artists of color and women determined to revise the notion of Quality into something more open, with more integrity, have been fended off from the mainstream strongholds by this garlic-and-cross strategy. Time and again I have been asked, after lecturing about this material, « But you can't really think this is Quality? » Such sheep like fidelity to a single criterion for good art—and such ignorant resistance to the fact that criteria can differ hugely among classes, cultures, even genders—remains firmly embedded in the educational and artistic circles, producing audiences who are afraid to think for themselves.³⁷⁷

Les opérations de tissages, de « mixages » et de syncrétismes repérés dans les pratiques d'artistes racisé·e·s, sont autant de stratégies de résistance face à l'homogénéisation culturelle diffusée par le mythe du *melting-pot* américain.

Un « tournant multiculturel³⁷⁸ » s'opère dans la société américaine durant les années 1990. Il ouvre la voix à une remise en question de l'eurocentrisme du système éducatif, et à la prise en compte de la faible représentation politique des minorités ethniques. Si certaines institutions culturelles américaines prennent conscience de la marginalisation des artistes racisé·e·s à la fin des années 1980, elles ne se montrent pas toutes en mesure d'analyser et cartographier correctement leurs expressions artistiques sans y apposer des grilles de lecture ethnocentrées³⁷⁹.

L'ouvrage *Out There: Marginalization and Contemporary Culture*, publié en 1990, représente un second moment décisif dans les débats autour du multiculturalisme dans l'art. Il réunit une collection de textes de chercheur·se·s, d'historien·ne·s, d'historien·ne·s de l'art, de philosophes, de sociologues et d'artistes déterminants pour le développement des études post-coloniales dans le champ de l'art, suite à l'exposition très controversée « "Primitivism" in

³⁷⁷ Lucy, Lippard, *Mixed Blessing ...*, op. cit.,

³⁷⁸ Mari Carmen, Ramirez, « The Multicultural Shift », in Héctor, Olea et Melina, Kervandjian (eds.), *Resisting categories : Latin American and/or Latino ?*, Houston : Museum Fine Arts Houston ; New Haven : Yale University Press, 2012, p. 944-956.

³⁷⁹ Mari Carmen, Ramirez, « Beyond "the Fantastic": Framing Identity in U.S. Exhibitions of Latin American Art », *Art Journal*, vol.4, n°51, 1992, p. 60-68.

20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern » organisée au MoMA en 1985³⁸⁰. Russel Ferguson, directeur de l'anthologie, voit dans cette entreprise un moyen de déceler des « contre-mouvements » de résistance qui contestent l'autorité et la normativité des identités dominantes (masculinité, « blanchité³⁸¹ », hétérosexualité). Cette approche permet de déconstruire les mécanismes sociaux, institutionnelles et politiques qui produisent la hiérarchisation entre ces identités, et la marginalisation des personnes racisées au sein de la société et du monde de l'art³⁸².

Le philosophe africain-américain Cornell West identifie le développement de « nouvelles politiques culturelles de la différence³⁸³ » qui s'expriment selon trois modes d'action - intellectuel, existentiel, politique-, et se manifestent depuis le mouvement des droits civiques à la fin des années 1950. En introduisant les identités de race, de classe, de sexe, de nationalité dans la re-évaluation de la définition de la différence, les artistes et les « critiques culturels » (*cultural critics*) - au lieu de forger des images positives ou contester des stéréotypes négatifs associés aux personnes racisées - ont pratiqué une forme de « démystification³⁸⁴ ». Cette opération met en lumière les rapports de pouvoir qui déterminent l'élaboration des « politiques de représentation³⁸⁵ », et questionne la manière dont les dispositifs institutionnels assignent des identités restrictives, selon des schémas binaires et

³⁸⁰ Cette exposition, fortement critiquée pour son ethnocentrisme, tant dans son mode d'organisation, que dans ses apories et imprécisions dans la descriptions des oeuvres d'art extra-occidentales, fait l'objet d'un débat intellectuel important, entre historiens de l'art, anthropologues et artistes, qui marque profondément la scène artistique new-yorkaise. Voir Maureen, Murphy, *De l'imaginaire au musée – Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931 à nos jours)*, Dijon : Les Presses du réel, 2009.

³⁸¹ Nous empruntons ce néologisme à la féministe Judith Ezekiel, qui permet d'identifier le fait d'être blanc comme une fruit d'une construction socio-culturelle et le distingue des termes essentialisants de « blancheur » ou « blanchitude ». Voir Judith, Ezekiel, « La 'Blanchité' du mouvement des femmes américain », communication à la conférence internationale "Ruptures, Résistances et Utopies", 20 septembre 2002, Université de Toulouse le Mirail.

³⁸² Russel, Ferguson, « Introduction : Invisible Center, Out of Marginalisation », in Ferguson, Russell (ed.), *Out There: Marginalization and Contemporary Culture*, New York : New Museum of Contemporary Art ; Cambridge, Mass. : MIT Press, 1990, p. 11.

³⁸³ Cornel, West, « the New Cultural Politics of Difference », *October* , 1990, Vol. 53, p. 93-109. Cette essai est publié pour la première fois dans l'anthologie *Out There: Marginalization and Contemporary Culture* (1990).

³⁸⁴ *Idem*, p. 105.

³⁸⁵ Stuart, Hall, « What is this “Black” in Black popular culture », in Gina, Dent (ed.), *Black popular culture*, Seattle: Bay Press, 1992, p. 21-33.

normatifs. Ce basculement s'exprime notamment dans la démarche des artistes rattaché·e·s au courant de la critique institutionnelle, à l'image des performances *Museum Highlights: A gallery Talk* (1989) de Andrea Fraser et du projet curatorial *Mining the Museum* (1992) de Fred Wilson. Elles parasitent et subvertissent les pratiques muséographiques et les discours institutionnels qui assurent la valeur artistique et économique des oeuvres d'art, en dévoilant les mécanismes de discrimination de classe, de genre et de race, sur lesquels ils se fondent.

La biennale du Whitney Museum de 1993, coordonnée par la conservatrice africaine-américaine Thelma Golden, représente un autre moment clef dans les débats autour des politiques d'identités dans le milieu de l'art new-yorkais. Dans son projet *Museum Tags : Second Movement (Overture) or Overture con Claque— Overture with Hired Audience Members* (fig. 18) réalisé spécifiquement pour l'événement, l'artiste Daniel Joseph Martinez remplace les petites étiquettes distribuées aux visiteurs du musée, faisant foi de leur droit d'entrée, par des versions personnalisées portant des fragments de la phrase : « I CAN'T/IMAGINE/EVER WANTING/TO BE/WHITE ». L'oeuvre dévoile les mécanismes d'assignation à une identité opérés par les musées afin de distinguer les différents types de public selon leur origines ethniques, leur classe sociale et leur genre. *Museum Tag* met en jeu le processus d'identification, en démontrant sa fluidité et sa permutabilité en fonction des associations, superpositions, et contradictions entre l'identité propre du porteur de l'étiquette, et celle projetée selon le fragment de la phrase qui lui a été assigné, et le regard que peuvent lui porter les autres spectateurs³⁸⁶.

« L'institutionnalisation de la critique institutionnelle³⁸⁷ », et l'assimilation du paradigme multiculturel par les musées, suite à la Biennale du Whitney de 1993, soulèvent d'autres problématiques sur la mise en oeuvre d'une politique culturelle inclusive, qui rompt avec les schémas ethno-centrés à partir desquelles les expositions sont conceptualisées. Les institutions culturelles font du multiculturalisme un fondement de leur programmation, sans véritablement remettre en question la manière dont la reconnaissance du talent des artistes

³⁸⁶ Nizan, Shaked, *The synthetic proposition*, op. cit.

³⁸⁷ Andrea, Fraser, « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », *Artforum*, vol. 4, n° 1, 2005, p. 279.

racisé·e·s se fonde, pour elles, sur l'adéquation entre leurs pratiques artistiques et l'image projetée, souvent déformée, de leurs identités multi-ethniques³⁸⁸.

Mais la proposition de l'exposition « Dialectics of Isolation » trouve, selon nous, un écho plus prononcé, dans un concept qui marque profondément les débats sur les politiques d'identités durant les années 1990. En 1989, Kimberlé Crenshaw, féministe du courant de la *Critical Race Theory*, invente le terme d'« intersectionnalité » et l'utilise comme un outil afin de comprendre comment les discriminations (violences conjugales et viols) auxquelles sont confrontées les femmes noires sont le « produit des croisements du racisme et du sexisme³⁸⁹ ». Elle démontre notamment que ces discriminations sont d'une nature différente que celles auxquelles les femmes blanches peuvent être assujetties dans leur réalité quotidienne et matérielle³⁹⁰. Ce texte met en relief l'inaptitude du mouvement féministe blanc et du mouvement antiraciste, dans leur défense de ces femmes racisées, à prendre en compte l'imbrication spécifique entre oppression de genre et de race³⁹¹. Kimberlé Crenshaw analyse l'oppression que subissent les femmes racisées comme le résultat d'une intersection complexe de discriminations de genre, de race et de classe, mutuellement constitutives et non cumulatives³⁹². L'intersectionnalité permet d'éclairer la récurrence de certains mécanismes de marginalisation et d'identifier des positions de privilèges sociaux et raciaux à l'origine des inégalités systémiques et des rapports de pouvoir asymétriques.

³⁸⁸ Anne Ring, Petersen, « Identity Politics, Institutional Multiculturalism, and the Global Artworld », *Third Text*, vol.2, n°26, 2012, p.195-204.

³⁸⁹ Voir Kimberlé Williams, Crenshaw, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », *Cahiers du Genre*, 2005/2 n°39, p. 51-82.

³⁹⁰ Kimberlé, Crenshaw, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex : A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, Vol. 140, n°1, 1989, p. 139-167; Kimberlé, Crenshaw, « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », in Martha Albertson Fineman, Rixanne Mykitiuk (eds), *The Public Nature of Private Violence*, New York, Routledge, 1994, p. 93-118.

³⁹¹ Les féministes ont défendu ces femmes sous l'angle des violences domestiques auxquelles toutes les femmes seraient confrontées, sans identifier des divergences selon la race des victimes, tandis que les militants antiracistes se sont focalisés sur le stéréotype du violeur noir de femmes blanches, sans prendre en compte des violences entre races envers les femmes racisées. Voir Kimberlé Williams, Crenshaw, « Cartographies des marges ... », art. cit., p. 51-82.

³⁹² Kathy, Davis, « L'intersectionnalité, un mot à la mode. Ce qui fait le succès d'une théorie féministe », *Les cahiers du CEDREF*, en ligne, n°20, 2015.

Si les écrits de Kimberlé Crenshaw ont été décisifs dans la diffusion et le succès de ce terme, il faut cependant souligner qu'elle ne fut pas l'inventrice de la pensée intersectionnelle. En effet, la féministe Velia Hancock rappelle que le paradigme intersectionnel trouve sa source dans l'activisme des féministes noires (*Combahee River Collective*) et *chicana* qui, au cours des années 1970, ont pensé l'oppression des femmes non pas uniquement à travers le prisme du genre, mais à l'intersection des mécanismes de soumission en vigueur dans les environnements patriarcaux, racistes et capitalistes³⁹³. Elles ont mis en doute la singularité, l'unicité et le statisme de l'identité des femmes, par l'introduction de facteurs multiples liées au contexte socioculturel dans lequel elle s'inscrit. Leurs travaux théoriques ont participé, avec la déconstruction post-structuraliste de la « femme », à la remise en question de la normativité, de l'ethnocentrisme, et de l'hétérosexisme du féminisme occidental blanc, approfondie par les chercheur-se-s des études post-coloniales, et *queer* au cours des années 1990³⁹⁴.

L'approche intersectionnelle évite également certains écueils du multiculturalisme. Elle résiste notamment à la minimisation des rapports de pouvoir entre ces cultures, placées sur un même piédestal - en niant leur histoire, et la manière dont elles sont plus ou moins acceptées -, dans une société dite multiculturelle. Elle déjoue également les schémas binaires et stéréotypés dominant/dominé, avec l'opresseur homme blanc, anglo-saxon, hétérosexuel et de la classe moyenne d'un côté, et les opprimées de minorités sociales, sexuelles et raciales de l'autre. En effet, l'intersectionnalité permet d'appréhender les rapports de pouvoir qui s'expriment également au sein de groupes sociaux racialisés, et déjoue l'approche additive d'identités individuelles et indépendantes du multiculturalisme³⁹⁵. Elle vise, au contraire, à cartographier

³⁹³ Ange-Marie, Hancock, *Intersectionality : an intellectual history*, New York : Oxford University Press, 2016.

³⁹⁴ Kathy Davis, « L'intersectionnalité, un mot à la mode ... », art. cit.

³⁹⁵ Joan, Scott, « Multiculturalism and the Politics of Identity, », *October*, n°61, 1992, p.12-19. L'historienne Joan Scott met en garde contre les faux-semblants du multiculturalisme, qui derrière une vision pluraliste de l'identité américaine, maintient une vision individualiste qui ne remet pas en question l'unicité de la nature de l'identité, et nie les rapports de pouvoir au fondement de son expression et de son historicité.

les interactions, croisements et hybridations entre les identités plurielles et mutuellement constitutives des personnes racisé·e·s³⁹⁶.

Etant donné que l'exposition « *Dialectics of Isolation* » a lieu à un moment clef de la conceptualisation du paradigme intersectionnel, est-il possible de la considérer comme une proposition qui adopte une méthodologie et un discours intersectionnels ou sont-ce les oeuvres elles-mêmes qui méritent d'être reconsidérées à l'aune de ce concept ?

En envisageant l'intersectionnalité comme une « analytique du pouvoir³⁹⁷ », il est possible d'étudier précisément la manière dont s'expriment les différents rapports de pouvoir entre les artistes racisées et non racisé·e·s dans l'environnement social de la A.I.R Gallery, dans les milieux de l'art *mainstream* et alternatif new-yorkais, mais également au sein des mouvements du *Black Art*, *Chicano Art* et *Women's Art*. Les « vecteurs de pouvoir³⁹⁸ » (de race, de classe, et de genre) se manifestent et interagissent à plusieurs niveaux - personnel, interpersonnel, collectif - selon différentes modalités - « structurelle », discursive et « représentationnelle³⁹⁹ » - à la fois dans le mode d'organisation de l'exposition, dans les relations forgées entre les participantes, dans la rhétorique de la différence formulée par Ana Mendieta, et dans les thèmes, styles et iconographies explorés au sein des oeuvres présentées. Si l'on considère la composition de l'équipe curatoriale et du groupe d'artistes sélectionnées, force est de constater que chacune d'entre elles a fait l'expérience dans sa vie privée et professionnelle de l'intersection et de l'imbrication d'oppressions liées à leurs identités multiples : en tant que femmes racisées, parfois immigrées, dans des sociétés néolibérales et conservatrices au sein desquelles leur vulnérabilité spécifique est cultivée; en tant que femmes investies dans les mouvements pour les droits civiques des personnes noires, natives-américaines et *chicano-a* au sein desquelles elles sont fréquemment confrontées à des

³⁹⁶ Nancy, Fraser, « Multiculturalisme, anti-essentialisme et démocratie radicale : genre de l'impasse actuelle de la théorie féministe », *Cahiers du Genre*, vol. 2, n°39, 2005, p. 27-50.

³⁹⁷ Nous nous alignons ici sur la définition donnée par la féministe Siam Bilge : « L'intersectionnalité est une analytique du pouvoir, précisément des entremêlements, des structurations et des organisations du pouvoir à travers une série de vecteurs de pouvoir co-constitutifs et en interaction de même qu'en fonction d'une série de domaines de pouvoir communicants. », in Siam, Bilge, « Le blanchiment de l'intersectionnalité », *Recherches féministes*, Vol. 28, n°2, 2015, p. 9-32.

³⁹⁸ Siam Bilge, art. cit., p.15-16.

³⁹⁹ *Idem*.

discriminations sexistes; et en tant que personne de couleur au sein de la seconde vague féministe américaine - construit autour de l'expérience de la femme blanche hétérosexuelle de classe moyenne. Cette première matrice d'oppressions soutient un second système de marginalisation des artistes racisées qui opère dans les modes de financement public et privé, dans le fonctionnement du marché de l'art, dans le modèle organisationnel de certains espaces alternatifs, dans les pratiques muséographiques et l'appareil institutionnel des musées américains ainsi que dans le discours occidental-centré des critiques d'art et historien·ne·s de l'art.

Cette « matrice de domination⁴⁰⁰ », en apparence stable et homogène, consolide les schémas d'exclusion d'ordre technique - les obstacles à la pratique du mural pour les artistes *chicana* -, esthétique - le « fardeau de la représentation⁴⁰¹ » dans le *Black Art* -, et iconographique - la prédominance des héros masculins indigènes dans les murs *chicano* - et participent à l'autocensure de certaines artistes racisées. Elles doivent, de manière complice ou subie, se conformer aux attentes du monde de l'art *mainstream* et alternatif afin d'y prendre part, puis intérioriser et appliquer, à leur tour, ces mêmes schémas discriminatoires envers d'autres artistes racisées afin de sécuriser leurs positions fragiles de jeton (*token*), à laquelle elles ont été assignées. De plus, elles sont chargées de la tâche impossible d'être représentatif - à travers leurs oeuvres - de l'art de toute une communauté ethnique, à laquelle elles sont systématiquement rattachées par les critiques et historien·ne·s de l'art. Les artistes de « Dialectics of Isolation » parviennent cependant à s'immiscer dans les interstices de cette matrice et en exploiter les failles afin d'enrayer sa mécanique d'homogénéisation artistique, socio-culturelle et raciale, de questionner les processus d'identifications - notamment dans *Free, White and 21* d'Howardena Pindell - et développer de nouvelles représentations transculturelles - à l'image de la *mestiza* de Judy Baca - plus fluides et moins normatives.

L'exposition « Dialectics of Isolation » apparaît donc comme une stratégie efficace d'*empowerment*, par le refus de l'assignation forcée à certaines catégories esthétiques -

⁴⁰⁰ Patricia H., Collins, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, Boston : Unwin Hyman, 1990.

⁴⁰¹ Kobena, Mercer, « Black Art and the Burden of Representation », *Third Text*, vol.4, n°10, 1990, p. 61-78.

Women's Art, Black Art, Chicano Art - au sein desquelles plusieurs de ces artistes ont été marginalisées. De plus, elle participe à la revalorisation des différences et des subjectivités multiples en tant que connecteur entre les expériences de femmes racisées, et à la conscientisation de l'intersectionnalité des oppressions auxquelles elles sont confrontées. Elle permet, enfin, de renforcer ce réseau d'artistes femmes racisées qui collaborent, à plusieurs reprises après « *Dialectics of Isolation* », au sein de collectifs, d'expositions de groupe et d'espaces alternatifs durant les années 1980 et 1990.

3.3 Un tournant dans les expositions collectives d'artistes femmes (2007)

L'année 2007, surnommée l'« année du féminisme dans l'art », marque un renouveau dans la programmation d'expositions collectives d'artistes femmes, qui intervient à la suite des expositions iconiques des années 1990, comme « *Bad Girls* » organisée en 1994 par Marcia Tucker au New Museum, ou « *Inside the Visible: An Elliptical Trace of 20th Century art: In, Of, and From the Feminine* » coordonnée par Catherine de Zegher à l'Institute of Contemporary Art de Boston en 1996. Ce renouveau s'accompagne d'un colloque, « *The Feminist Future: Theory and Practice in the Visual Arts* », organisé la même année au MoMA, qui propose d'analyser l'évolution des problématiques féministes dans l'histoire de l'art depuis les années 1970, à partir de quatre axes de réflexions⁴⁰². Amelia Jones lie cette ré-émergence avec le profond bouleversement culturel survenu aux Etats-Unis suite à l'attaque terroriste du 11 septembre 2001, et identifie la récupération institutionnelle du mouvement féministe comme une manière de définir de nouvelles formes d'interventions politiques dans le champ de l'art, à partir de reliquats d'activismes du passé, au sein de sociétés devenues globalisées⁴⁰³.

L'exposition « *Wack and the Feminist Revolution* » organisée en 2007 par Cornelia Butler au Museum of Contemporary Art de Los Angeles, proposait de revenir sur les deux

⁴⁰² Les catégories étaient : « *Activism/Race/Geopolitics* », « *Body/Sexuality/Identity* », « *Writing the History of Feminism* » et « *Institutionalization of Feminism* ». L'association de certains termes dans ces catégories est, problématique car profondément occidental-centrée, comme le soulève la féministe Gayatri Spivak dans son intervention lors de ce colloque.

⁴⁰³ Amelia, Jones, « *1970/2007: The Return of Feminist Art* », *X-TRA*, vol. 10, n°4 [en ligne], 2008.

décennies - les années 1960-1970 -, qui marquent l'émergence du *Women's Art Movement* et sa diffusion internationale. L'exposition reprend à son compte le terme « révolution » utilisée par des collectifs féministes comme WAR, afin de sonder les stratégies de résistance des artistes femmes face au canon esthétique et masculiniste, et de comprendre comment elles se positionnent vis-à-vis du mouvement féministe⁴⁰⁴. Elle adopte cependant un format assez classique, tant par sa périodisation, par le choix de ses thématiques que par sa sélection d'œuvres, qui n'accorde pas véritablement une place significative aux artistes femmes racisées.

L'exposition « Global Feminisms » organisée, la même année, par les historiennes de l'art Maura Reilly et Linda Nochlin au Brooklyn Museum, se concentre, quant à elle, sur les travaux d'artistes femmes exerçant à partir des années 1990, originaires de plus d'une cinquantaine de pays différents des Nord et Sud globaux. Son organisation coïncide avec l'ouverture d'une nouvelle aile du Brooklyn Museum accueillant le Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, centre destiné à promouvoir et soutenir la recherche autour de l'art des femmes, qui accueille la ré-installation définitive de *The Dinner Party* de Judy Chicago.

Maura Reilly, dans l'introduction du catalogue, inscrit cette exposition dans les réflexions sur la différence menées à la fois par les théoriciennes du Féminisme du Tiers-Monde et les féministes inscrites dans une démarche post-coloniale⁴⁰⁵. Son objectif est de comprendre comment se manifestent des « différences communes⁴⁰⁶ » dans les pratiques d'artistes femmes, issues de milieux socioculturels, politiques, religieux, ethniques différents, et comment elles s'articulent selon une multitude de configurations entre leurs identités de race, de genre, de classe et d'orientation sexuelle⁴⁰⁷. Maura Reilly souhaite emprunter une voie différente de celle dessinée par « Wack and the Feminist Revolution », qu'elle place dans la

⁴⁰⁴ Cornelia Butler, « Art and Feminism : An ideology of shifting criteria » in Butler, Cornelia et Lisa Gabrielle Mark (eds.), *WACK! Art and Feminist Revolution*, Los Angeles : Museum of Contemporary Art ; Cambridge, Mass. : MIT Press, 2007, 14-23.

⁴⁰⁵ Maura Reilly, « Introduction : toward transnational feminisms », in Reilly, Maura et Linda, Nochlin (eds.), *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, cat. exp., New York, Brooklyn Museum, New York : Merrell, 2007, p.29.

⁴⁰⁶ Chandra Talpade Mohanty, « 'Under Western Eyes' Revisited: Feminist solidarity through Anticapitalist Struggle », in *Feminism without borders : decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, Durham : Duke University press, 2003, p. 244.

⁴⁰⁷ Maura Reilly, « Curating Transnational Feminisms », *Feminist Studies*, Vol. 36, n° 1, p. 156.

filiation de l'exposition « Women Artists : 1550-1950 » organisée trente ans plus tôt par Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris, en ce qu'elle met en évidence comment l'histoire de l'art s'est construit jusqu'aux années 1970 à partir d'un canon androcentré, et comment les structures éducatives et les institutions culturelles ont participé à la marginalisation des artistes femmes⁴⁰⁸. L'exposition « Global Feminisms » tente d'articuler la remise en question de la vision occidentalocentrée de l'histoire de l'art et le décentrement vis-à-vis du féminisme hégémonique occidental, par le biais de l'intersectionnalité et de l'analyse des dialogues artistiques transnationaux. Maura Reilly souligne la singularité du projet curatorial de l'exposition « Dialectics of Isolation », en lui accordant une place de choix dans l'histoire des expositions collectives d'artistes femmes au cours de la seconde moitié du XX^e siècle⁴⁰⁹.

Dans une conversation publiée dans la revue *Grey Room* la même année, les historiennes de l'art et artistes femmes Raslyn Deutsche, Aruna D'Souza, Ulrike Müller, Mignon Niwon et Senam Okudzeto, tentent de comprendre comment se manifeste ce renouvellement des études et des expositions dédiées à l'art des femmes, au prisme de l'évolution des problématiques féministes au cours des années 2000⁴¹⁰.

L'exposition « Global Feminisms » est notamment critiquée pour l'exclusion d'artistes hommes - dont certains inscrivent leurs oeuvres dans une approche féministe -, et l'absence de théorisation du terme « global » pourtant central dans le titre de l'exposition⁴¹¹. Malgré le choix conséquent d'artistes racisé·e·s issu·e·s de différents pays des Nord et des Sud globaux, et malgré la prudence et l'honnêteté intellectuelle des commissaires d'exposition, - qui prirent soin de travailler avec des spécialistes d'aires culturelles qui sortaient de leur champ d'expertise -, l'exposition ne parvient pas à véritablement tisser des liens entre des

⁴⁰⁸ Maura Reilly, Connie Butler, Amelia Jones, « Curating and the return of feminist art », in Amelia Jones (ed.), *The Feminism and visual culture reader*, New York : Routledge, 2010, p. 31-43.

⁴⁰⁹ Maura Reilly revendique la filiation de « Global Feminisms » avec les expositions « The Decade Show » en 1990, la Biennale du Whitney Museum de 1993 et « Sexual Politics : Judy Chicago's Dinner party in feminist art history », en 1996.

⁴¹⁰ Rosalyn, Deutsche; Aruna, D'Souza; Miwon Kwon; Ulrike Müller; Mignon Nixon et Senam, Okudzeto, « Feminist Time: A Conversation », *Grey Room*, n°31, 2008, p. 32-67.

⁴¹¹ Marsha, Meskimmon et Dorothy C. Rowe (eds.), *Women, the arts and globalization : eccentric experience*, Manchester : Manchester University Press, 2013.

particularités historiques et culturelles et les approches féministes propres à chaque scène artistique. Ce manque de spécificité est un reproche souvent formulée à l'encontre de l'utilisation du terme « *Global Feminism* », qui reproduit les rapports de force induites par la globalisation économique, en minimisant les interactions entre le féminisme et les contextes socio-culturels à une échelle plus locale⁴¹². Pourtant, Maura Reilly, dans son introduction, semble consciente du passage d'un féminisme international, restreint au cadre des frontières nationales à un féminisme transnational, qui autorise des dialogues plus fluides entre des particularités locales de plusieurs aires culturelles⁴¹³.

Cependant, Maura Reilly ne perçoit pas la manière dont l'exposition s'inscrit elle-même dans le processus de globalisation du monde de l'art, renforcé par le développement mondial des biennales d'art contemporain depuis les années 2000. Comme le relèvent les contributrices de la discussion de *Grey Room*, la plupart des artistes sélectionnées pour l'exposition appartiennent aux circuits mondialisés de l'art des biennales et des foires internationales d'art contemporain. L'absence de réflexions sur la diversité des dialogues entre les féminismes et les pratiques artistiques dans les pays du Sud global, couplée au choix de sections thématiques aux titres trop généraux (« *Life Cycles* », « *Identity* », « *Politics* », « *Emotions* ») participent à un processus d'homogénéisation culturelle. Ce dernier place toutes les artistes femmes sélectionnées sur un même pied d'égalité dans l'espace « démocratique » que représenterait l'exposition et masque la nature profondément asymétrique des rapports de force entre les pays dont elles sont originaires dans l'économie capitaliste mondialisée⁴¹⁴.

Ces problématiques furent directement abordées lors d'un symposium organisée par les commissaires de l'exposition au Brooklyn Museum. En effet, l'artiste sud-africaine Tracey Rose, y réalise la performance *The Cant Show* lors de laquelle elle met en scène un dialogue entre deux chaussettes animées par ses mains :

⁴¹² Jeannine, Tang, « The Problem of Equality, or translating « woman » in the age of Global exhibitions », in Angela, Dimitrakaki et Lara, Perry (eds.), *Politics in a Glass Case: Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions*, Liverpool: Liverpool University Press, 2013, p. 245-259.

⁴¹³ Maura Reilly, « Introduction : toward transnational feminisms », op. cit., p. 28.

⁴¹⁴ Marsha Meskimmon et Dorothy C. Rowe (eds.), *Women, the arts and globalization : eccentric experience*, Manchester : Manchester University Press, 2013, p. 23.

- Ladies and Gentlemen what you are about to hear, are not necessarily the views of the artist.
- Mmm ... Mmmmm ... Did you say it ... ?
- I spoke it with you.
- Did you hear why she said why she wouldn't show her work
- She said if she was a man she wouldn't have to be a tour guide and she said that she shows her work to be seen not to be explained by her.
- Oh.
- But there's lots of artists here
- Yes
- Adrian Piper's here.
- No, she's not
- Yes she is
- No she's not she's dead
- She's DEAD?
- Yes Barbara Kruger killed her
- Oh, I had no idea
- So what are we doing here?
- They needed some colour.
- And besides it was a movement for white women. They said they were fighting men.
- But they give birth to white men
- They marry them
- They fuck them⁴¹⁵

Ce dialogue particulièrement cinglant pointe du doigt les conditions d'accueil mises en place par le Elizabeth Sackler Center, qui demandait aux artistes issues de pays des « Sud » globaux de voyager aux Etats-Unis et de se rendre à l'exposition, afin d'effectuer une présentation de leurs oeuvres, tel-le un-e guide, sans proposer la moindre contribution financière⁴¹⁶. Les problématiques abordées dans cette performance et sa forme proche d'un pantomime, entrent, selon nous, en résonance avec les dénonciations de Howardena Pindell dans sa vidéo *Free, White and 21*. Tracey Rose rappelle que les artistes de couleur ont longtemps été

⁴¹⁵ Script de la performance de Tracey Rose reproduit dans Rosalyn, Deutsche; Aruna, D'Souza; Miwon Kwon; Ulrike Müller; Mignon Nixon et Senam, Okudzeto, « Feminist Time: A Conversation », art. cit., p. 43-44.

⁴¹⁶ Rosalyn, Deutsche; Aruna, D'Souza; Miwon Kwon; Ulrike Müller; Mignon Nixon et Senam, Okudzeto, « Feminist Time: A Conversation », art. cit., p. 44.

marginalisées au sein du *Women's Art Movement*, réduites à un rôle de jeton (*token*) - « They needed some colour. » - mais également dans l'écriture de l'histoire de l'art. Les historiennes de l'art ont, en effet, privilégié l'analyse de la différence de genre exprimée dans les oeuvres d'artistes blanches comme Barbara Kruger, au détriment d'une réflexion sur l'intersection des différences de genre, de classe et de race dans la pratique d'artistes racisées comme Adrian Piper⁴¹⁷. Tracey Rose dénonce également la manière dont les femmes blanches, en quête d'émancipation sociale, ont assimilé des comportements masculinistes (« They said they were fighting men. But they give birth to white men ») et ont reproduit des discriminations racistes. Cette critique doit être mise en relation avec l'importance accordée à l'oeuvre *The Dinner Party* de Judy Chicago dans le projet du Elizabeth Sackler Center - tant par le financement de sa restauration que par son rôle central dans la scénographie du Brooklyn Museum - alors même que l'oeuvre fut fortement critiquée pour sa vision occidentalocentrée de la femme, pour sa reproduction d'un schéma historique patriarcal des Grandes Dames ainsi que pour ses biais culturels et raciaux qui ont limité la représentation de femmes racisées.

Malgré l'historicisation des pratiques féministes et la redécouverte de nombreuses oeuvres d'artistes femmes oubliées qu'elles permirent, il semblerait que la vague de ces expositions globalisantes, à l'image de « Wack and the Feminist Revolution » et « Global Feminisms », aient atteint certaines de leurs limites. L'« impératif global du féminisme » (*feminism's global imperative*) qu'identifie Maura Reilly⁴¹⁸, charrie également les rapports de pouvoir du monde globalisé néo-libéral et les discriminations sociales, économiques, genrées et raciales sur lequel le système de l'art se fonde en partie. Elles se manifestent par la conversion des différences ethniques et culturelles des artistes, en critères d'évaluation économique dans les foires organisées dans les grandes métropoles mondiales, tandis que les artistes racisées sont soumis aux mêmes schémas migratoires hérités du

⁴¹⁷ La performance s'attaque peut-être moins à la figure de Barbara Kruger de manière isolée qu'aux artistes affiliées à la *Pictures Generation*, qui dominent la scène new-yorkaise durant les années 1980. En effet Barbara Kruger a remis en question, à plusieurs reprises, l'ethnocentrisme du monde de l'art contemporain, notamment avec l'oeuvre *Qui sont les magiciens de la terre ?* (1989) qui questionnait le choix problématique du titre de l'exposition « Les Magiciens de la Terre » organisée par le Centre Pompidou en 1989.

⁴¹⁸ Maura Reilly, « Introduction : toward transnational feminisms », op. cit., p. 31.

colonialisme - des périphéries vers les centres culturels occidentaux - du Tiers-Monde vers le Premier Monde⁴¹⁹.

3.4 « Dialectics of Entanglement » (2018) : de nouvelles imbrications

En 2018, l'exposition « Dialectics of Isolation » est réactivée, sous une nouvelle forme « Dialectics of Entanglement : Do we exist Together ? », à la A.I.R Gallery par les deux directrices, Roxana Fabius et Patricia M. Hernandez. L'organisation de cette exposition coïncide avec le développement d'expositions dédiées aux artistes femmes racisées, dans les institutions américaines et européennes, au cours des années 2010 qui renouent avec une approche moins globalisante et plus spécifique. En effet, plusieurs des artistes présentées lors de « Dialectics of Isolation » prennent également part aux expositions « Radical Women: Latin American Art, 1960–1985 » (Ana Mendieta, Judy Baca) organisée au Hammer Museum et « We Wanted a Revolution : Black Radical Women 1965-1985 » (Beverly Buchanan, Howardena Pindell, Senga Nengudi, Janet Henry) au Brooklyn Museum en 2017. Elles proposent de réévaluer la place des artistes femmes noires, *latina* et *chicana* aux Etats-Unis et tentent de comprendre comment leurs pratiques furent très largement marginalisées dans les expositions et les travaux théoriques autour de cette période charnière de l'histoire de l'art contemporain⁴²⁰.

L'exposition « Dialectics of Entanglement » revient sur l'héritage laissé par « Dialectics of Isolation » en combinant des oeuvres présentées lors de l'exposition originelle et d'autres réalisées ultérieurement. On retrouve notamment le travail de Judy Baca qui présente, aux côtés de *Uprising of the Mujeres*, deux études sur papier pour la figure centrale d'un autre mural portatif, *When God was a Woman*, réalisées en 1981 lors d'un workshop avec treize

⁴¹⁹ T.J., Demos, « The Ends of Exile: Towards a Coming Universality ? », in Nicolas Bourriaud (ed.) *Altermodern: Tate Triennial*, Londres : Tate Pub., 2009, p. 73–88. Cette dynamique tend tout de même à se réduire avec la multiplication de biennales et triennales organisées dans et entre des pays des Sud économiques depuis les années 2010.

⁴²⁰ Cecilia, Fajardo-Hill, « The Invisibility of Latin American Women Artists Problematizing Art Historical and Curatorial Practices » in Fajardo-Hill, Cecilia et Andrea, Giunta (eds.), *Radical Women : Latin American Art, 1960-1985*, Los Angeles : Hammer Museum, University of California ; Munich ; New York : DelMonico Books/Prestel, 2017, p. 21-27. La dernière exposition collective dédiée aux artistes femmes latines-américaines, « Latin American Women Artists, 1915–1995 », s'est déroulée au Milwaukee Art Museum en 1995.

femmes. Ces dessins mêlent différentes iconographies de divinités provenant de plusieurs cultures - africaine, native-américaine, pré-hispanique et asiatique - qui semblent fusionnées entre à travers un jeu de lignes savant. Judy Baca rend hommage à ces divinités ancestrales dans une démarche qui rapproche de celle d'Ana Mendieta lors de ses voyages à Cuba⁴²¹. Janet Henry expose, à la place de *Juju Box for a White Protestant Male*, un diorama miniature, *The Studio Visit* (1982), qui met en scène une visite d'une curatrice blanche dans l'atelier d'une artiste noire. Les sculptures en béton moulé de Beverly Buchanan sont quant à elles remplacées par *Structure*, une oeuvre de sa série des *shacks*.

Afin d'inscrire ces oeuvres au sein des problématiques contemporaines soulevées par les artistes femmes, les commissaires de l'exposition ont décidé d'inclure une oeuvre de l'artiste guatémaltèque Regina José Galindo. La vidéo, *La sombra* (fig. 19) présentée pour la première fois à la documenta 14 en 2017, retranscrit une performance durant laquelle l'artiste court sur un chemin qui forme un cercle, et tente d'échapper à un char d'assaut utilisé lors de la Seconde Guerre Mondiale qui la poursuit sans interruption. L'oeuvre est pour l'artiste une métaphore de l'ombre (*la sombra*) de la guerre qui persiste dans nos sociétés actuelles. Elle met en évidence l'implication des pays européens dans des guerres contemporaines et le rôle clef qu'ils occupent en tant que principaux producteurs et exportateurs d'armes dans le marché international.

Cette performance fait également écho à la réflexion que mène l'artiste sur la mémoire des crimes et violences perpétrés lors de la guerre civile au Guatemala (1960-1996), qui fit plus de 200 000 victimes et provoqua l'exil d'un million de citoyens guatémaltèques. Dans la performance *¿Quién puede borrar las huellas?* (*Qui peut effacer ces traces ?*) réalisée en 2003, Regina José Galindo, vêtue entièrement en noir, marche pieds nus sur un trottoir à Guatemala, en suivant un parcours qui débute à la Cour Constitutionnelle et se termine au Palacio Nacional de la Cultura, siège du pouvoir présidentiel. Elle transporte un bol rempli de sang, dans lequel elle plonge ses pieds afin de laisser des traces de pas ensanglantés sur le sol. Cette action s'inscrit en protestation contre la décision du général Efraín Ríos Montt, de se présenter aux élections présidentielles la même année. Ce dernier, instigateur d'un coup d'état

⁴²¹ Fabius, Roxana et Patricia, M. Hernandez (eds.), *Dialectics of Entanglement*, New York : A.I.R. Gallery, [en ligne], 2018.

en 1982, mis en place une politique de répression particulièrement violente qui mena aux massacres des populations indiennes et au rasage de plusieurs villages entiers. Sa candidature est finalement rejetée et il est condamné en 2013 pour génocides et crimes contre l'humanité.

Le corps est, pour Regina José Galindo, un moyen privilégié d'évoquer les violences subies par les femmes guatémaliennes, largement invisibilisées du fait de leur isolement géographique et de leur précarité économique. Lors de la performance *No perdemos nada con nacer* (*We don't lose anything by being born*), réalisée en 2000, elle s'enferme nue dans un sac plastique dans une déchetterie aux abords d'une *maquiladora*, usine de production à bas coût destinée à l'exportation internationale. L'artiste met en lumière les conditions de vie particulièrement difficiles de ces travailleuses, qui ne perçoivent pas le même salaire que les employés hommes et qui sont proies à de multiples formes d'abus sexuels, du fait de l'absence de droits du travail solides qui garantiraient leur protection⁴²². Les féminicides perpétrés en très grand nombre près de ces usines ne font malheureusement que rarement l'objet d'une investigation poussée, et deviennent quasiment des événements quotidiens et banalisés, comme en témoigne l'absence de réaction des employés de la décharge lorsqu'ils découvrent le corps de l'artiste. Elle poursuit cette réflexion avec une installation intitulée *(279) Golpes* présentée lors de la Biennale de 2005. Les spectateur·rice·s sont invité·e·s à pénétrer dans une salle, au sein de laquelle il n'entend que les bruits de la performance de l'artiste qui se déroule dans une seconde pièce, complètement isolée de la première. L'artiste s'administre 279 coups de ceinture sur son corps, un pour chacune des femmes tuées au Guatemala entre le 1 janvier et le 9 juin 2005⁴²³.

L'inclusion du travail de Regina José Galindo dans cette exposition apporte une strate supplémentaire à l'histoire des oppressions imbriquées subies par les personnes racisées. La polysémie du mot « *entanglement* », utilisé dans le titre de l'exposition ré-activée en 2018, permet d'envisager de nouveaux enchevêtrements de systèmes d'oppressions qui participent à

⁴²² Candice, Amich, « The Limits of Witness: Regina José Galindo and Neoliberalism's Gendered Economies of Violence », E. Diamond, Denise Varney et Candice Amich (eds.), *Performance, Feminism and Affect in Neoliberal Times*, Londres : Palgrave Macmillan, 2017, p. 91-104.

⁴²³ Emilia, Barbosa, « Regina José Galindo's Body Talk: Performing Feminicide and Violence against Women in '279 Golpes' », *Latin American Perspectives*, Vol. 41, No. 1, January 2014, p. 59-71.

l'isolement culturel, à la marginalisation historique et à l'invisibilisation des minorités de sexe, de genre, et de race⁴²⁴. Les performances de Regina José Galindo mettent en lumière la manière dont les logiques de privatisation, d'optimisation économique, de dérégulation et de délocalisation du libéralisme international, ont progressivement infiltré les pays d'Amérique latine depuis les années 1990, et sont complices de la précarisation d'une main d'oeuvre exploitée à moindre coût. Les « multiples périls » imbriqués auxquels sont confrontées les personnes racisées, continuent de se multiplier dans nos sociétés actuelles, et soulèvent de nouvelles problématiques qui concernent les droits des réfugié·e·s politiques, économiques et climatiques, et la vulnérabilité des personnes *queer* et transgenres.

⁴²⁴ Roxana, Fabius et Patricia M., Hernandez, « Dialectics of Entanglement », in Fabius, Roxana et Patricia, M. Hernandez (eds.), *Dialectics of Entanglement*, New York : A.I.R Gallery, [en ligne], 2018.

Conclusion

Le soir du vernissage de l'exposition « Dialectics of Entanglement » en 2018, l'écrivain·e, chercheur·se et activiste trans-femme noir·e Che Gossett réalise une lecture/performance qui prolonge les problématiques abordées par l'exposition. Invité·e à plusieurs reprises par le Whitney Museum, le MoMA et le New Museum, Che Gossett développe une pensée complexe qui étudie les interactions entre les politiques de représentation des identités noires, telles qu'explorées par les féministes noires depuis les années 1980, et la visibilité des personnes racisées transgenres dans la société actuelle⁴²⁵.

Les « dialectiques d'isolement », identifiées par Ana Mendieta dès les années 1970, continuent de nourrir aujourd'hui les problématiques, auxquelles sont confrontées les artistes marginalisé·e·s et trouvent de nouvelles formes d'expression que le monde de l'art commence tout juste à cartographier. Le développement des études sur la trans-identité dans l'histoire d'art depuis les années 1990 et 2000⁴²⁶, et la reconnaissance du rôle pionnier des groupes activistes - comme le *Street Transvestite Action Revolutionaries* (STAR), fondé par Sylvia Rivera et Marsha P. Johnson à New York en 1970 - dans la défense des droits des personnes transgenres aux Etats-Unis⁴²⁷, ouvrent la voix à de nouveaux espaces d'investigation pour les artistes racisé·e·s transgenres, pour qui les politiques de représentation et de visibilité demeurent un enjeu central dans la réception de leurs pratiques⁴²⁸. Les associations comme le *Queer Women of Color Media Arts Project*, fondé à San Francisco en 2000 - qui propose aux artistes, cinéastes et activistes racisé·e·s *queer* et transgenres de les accompagner dans la réalisation et la distribution de leurs films -, et les collectifs comme *Peacock Rebellion* et *Sins Invalid*, donnent à l'intersectionnalité une place prépondérante dans l'élaboration de leurs

⁴²⁵ Che, Gossett, « Blackness and the trouble of trans visibility », in Reina, Gossett; Eric A., Stanley et Johanna, Burton (eds.), *Trap door : trans cultural production and the politics of visibility*, MIT Press, 2017, p. 183.

⁴²⁶ Voir notamment, José Esteban, Munoz, *Disidentifications : queers of color and the performance of politics*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1999.

⁴²⁷ Les travaux de recherches et les films sur l'histoire du militantisme des personnes transgenres par l'activiste et réalisateur·ice trans femme Reina Gossett, adelphe de Che Gossett, sont, à ce titre, particulièrement précieux.

⁴²⁸ Reina, Gossett, Eric A., Stanley et Johanna, Burton, « Known unknowns: An introduction to Trap Door », in *Trap door ...*, op. cit., p. XV-XXV.

projets artistiques. Ils développent notamment des stratégies d'accompagnement - face aux violences physiques et psychologiques auxquelles ces personnes sont fréquemment sujettes⁴²⁹ - et imaginent des modèles de collaboration inédits qui participent à leur *empowerment* individuel et collectif.

Si les problématiques soulevées par l'exposition « Dialectics of Isolation » résonnent de manière aussi frappante aujourd'hui - par la pertinence de son propos et par sa synchronicité avec son contexte théorique et politique -, c'est que la plupart d'entre elles demeurent encore irrésolues. Comment développer des pratiques curatoriales, qui rompent à la fois avec l'isolement des artistes racisé·e·s, *queer*, transgenres et intersexes, uniquement valorisé·e·s au sein d'expositions fondées sur leurs identités - revendiquées ou projetées -, tout en déjouant les schémas binaires, ethno-centrés, hétéro-normés et cis-genrés sur lesquels se fondent l'institutionnalisation et l'historicisation récentes de leurs oeuvres ?

Le *Museum of Transgender Hirstory and Art* (MOTHA), fondé en 2013 par l'artiste transgenre Chris Vargas est, à ce titre, une proposition intéressante. Conçue comme un musée imaginaire sans lieu fixe, qui s'active de manière sporadique - quasi parasitaire - au sein d'institutions culturelles, cette plateforme de réflexion questionne toute l'infrastructure théorique et discursive qui conditionne la représentation des personnes transgenres dans l'histoire de l'art, la critique d'art et les collections muséales⁴³⁰. En prenant le contrôle du système qui assure la valeur culturelle d'une oeuvre - la production, l'exposition, l'acquisition, le système de récompenses, la réception -, le MOTHA met en évidence les appareils d'assignation à une identité tels qu'ils opèrent dans le champ institutionnel de l'art et qui se manifestent dans son architecture, sa signalétique, sa communication, sa programmation, ses pratiques muséographiques, son archivage, son langage, son approche des oeuvres et le type de publics qu'il vise et produit. Chris Vargas entend ainsi déployer de nouvelles formes d'exploration et d'expression pour les identités trans-hybrides et non conventionnelles.

⁴²⁹ Le *Trans Murder Monitoring project*, mis en place par Transgender Europe, a permis de mettre en évidence une forte hausse des meurtres de personnes transgenres de 2008 à 2016.

⁴³⁰ Chris, Vargas, « Introducing the Museum of Transgender Hirstory & Art », in *Trap door ...*, op. cit., p. 121. Le néologisme « hirstory » s'inspire de celui de « herstory » utilisé par certaines féministes mais neutralise son orientation genrée.

Bibliographie

Archives

Archives A.I.R. Gallery, Downtown Collection, Fales Library & Special Collections, The Elmer Bobst Library, New York University.

Judith Wilson Papers, 1966-2010, Archives numériques, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C.

Tomas Ybarra-Frausto Papers, 1943-1988, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC.

Archives, New York Feminist Art Institute, Rutgers University Libraries, Special Collections and University Archives et Fales Library and Special Collections, Elmer Bobst Library, New York University.

Archives, Information Center for Israeli Art, Israel Museum, Jerusalem.

Archives privées de l'artiste Shuli Sadé, New York.

Bibliographie sélective

Adams, Rachel (ed.), *Lydia Okumura: Situations*, cat. exp., UB Arty Galleries, Berlin: Sternberg Press, 2016.

Alarcon, Norma, « Le(s) sujet(s) théorique(s) de *This Bridge Called My Back* et le féminisme anglo-américain », *Les cahiers du CEDREF*, n°18, 2011.

Alvarado, Leticia, *Abject Performances: Aesthetic Strategies in Latino Cultural Production*, Durham : Duke University Press, 2018.

Amich, Candice, « The Limits of Witness: Regina José Galindo and Neoliberalism's Gendered Economies of Violence », E. Diamond, Denise Varney et Candice Amich (eds.), *Performance, Feminism and Affect in Neoliberal Times*, Londres : Palgrave Macmillan, 2017.

Armstrong, Ann Elizabeth, Kelli Lyon, Johnson et William A., Wortman (eds.), *Performing worlds into being : Native American women's theater*, Oxford, Ohio : Miami University Press, 2009.

Anzaldúa, Gloria et Moraga, Cherrie, *This Bridge Called My Back. Writings of Radical Women of Color*, Watertown, MA : Persephone Press, 1981.

Anzaldúa, Gloria, *Borderlands/La Frontera : The New Mestiza*, San Francisco : Aunt Lute Books, 1987.

Anzaldúa, Gloria (ed.), *Making Face, Making Soul/Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color*, San Francisco: Aunt Lute Books, 1990.

Anzaldúa, Gloria, « La conscience de la Mestiza. Vers une nouvelle conscience », *Les cahiers du CEDREF*, n°18, 2011.

Arrizón, Alicia « Mythical Performativity: Relocating Aztlán in Chicana Feminist Cultural Productions », *Theatre Journal*, Vol. 52, n°1, 2000.

Ault, Julie (éd.), *Alternative art, New York, 1965-1985: a cultural politics book for the Social Text Collective*, New York, Minneapolis: Drawing Center, New York : University of Minnesota Press, 2002.

Baca, Judith, « Whose Monument Where ?, Public Art in a Many-Cultured Society », in Suzanne Lacy (ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle: Bay Press, 1995.

Baca, Judith, « The human story at the intersection of ethics, aesthetics and social justice », *Journal of Moral Education*, Vol. 34, n°2, 2005.

Bambara, Toni Cade (ed.), *The Black women : an anthology*, New York : New American Library, 1970.

Barbosa, Emilia, « Regina José Galindo's Body Talk: Performing Femicide and Violence against Women in '279 Golpes' », *Latin American Perspectives*, Vol. 41, No. 1, January 2014.

Bard, Joellen. *Tenth Street Days: The Co-ops of the 50's : the Galleries, Tanager, Hansa, James, Camino, March, Brata, Phoenix, Area : an Artist-initiated Exhibition*, Works from 1952-1962, New York : Education, Art & Service, inc., 1977.

Barrett, Michèle, « Feminism and the Definition of Cultural Politics », in Rosalind, Brunt et Caroline Rowan (eds.), *Feminism, Culture and Politics*, Londres : Lawrence and Wishart, 1982.

Bauerlein, Mark, et Ellen Grantham (éd.), *National Endowment for the Arts: a history, 1965-2008*, Washington DC: National Endowment for the Arts, 2009.

Beckwith, Naomi, Valerie Cassel Oliver (eds.), *Howardena Pindell: What Remains to Be Seen*, Chicago, Museum of Contemporary Art, Munich ; New York: DelMonico Books/Prestel, 2018.

Bernier, Celeste-Marie « 'THE SLAVE SHIP IMPRINT': Representing the Body, Memory, and History in Contemporary African American and Black British Painting, Photography, and Installation Art », *Callaloo*, Vol. 37, n°4, 2014.

Bilge, Siam, « Le blanchiment de l'intersectionnalité », *Recherches féministes*, Vol. 28, n°2, 2015.

Binkiewicz, Donna M., *Federalizing the muse: United States arts policy and the National Endowment for the Arts, 1965-1980*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2004.

Blair, Gwenda, « The Womanly Art of Judy Chicago », *Mademoiselle*, n°88, janvier 1982.

Block, René, *New York - Downtown Manhattan: SoHo: Ausstellungen, Theater, Musik, Performance, Video, Film*, Berlin : Akademie der Künste, Berliner Festwochen, 1976.

Blocker, Jane, « Ana Mendieta and the politics of the venus negra », *Cultural Studies*, vol.12, n°1, 1998.

Blocker, Jane M., *Where is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile*, Durham : Duke University Press, 1999.

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

Brenson, Michael, « Split Show of Black Artists Using Nontraditional Media », 7 avril, 1989.

Brodsky, Judith K., « Exhibitions, Galleries, and Alternative Spaces », in Norma Broude and Mary D. Garrard (eds.), *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History, and Impact*, New York: Harry N. Abrams, 1994.

Brown, Kay, « The Emergence of Black Women Artists: The Founding of "Where We At" », *Nka*, n°29, 2011.

Brown, Meredith A., « The Balance Sheet, A.I.R. Gallery and Government Funding », *n.paradoxa*, vol. 27, 2011.

Brown, Meredith A., « Weaving Webs: A.I.R. Gallery's Role in the American Art Movement », thèse, Courtauld Institute, Université de Londres, 2012.

Brown, Meredith A., « The Enemies of Women's Liberation in the Arts Will be Crushed": A.I.R. Gallery's Role in the American Feminist Art Movement », *Archives of American Art*, Smithsonian Institute, 2012.

Brownlee, Andrea Barnwell (ed.), *Cinema Remixed & Reloaded : Black Women Artists and the Moving Image since 1970*, cat. exp., Houston : Contemporary Arts Museum ; Atlanta : Spelman College Museum of Fine Art, 2008.

Bryan-Wilson, Julia, *Art workers : radical practice in the Vietnam War era*, Berkeley : University of California Press, 2009.

Bunn Martine, David, et Jennifer, Tromski (ed.), *No reservation : New York contemporary Native American art movement*, New York : AMERINDA, 2017.

Butler, Cornelia et Lisa Gabrielle Mark (eds.), *WACK! Art and Feminist Revolution*, Los Angeles : Museum of Contemporary Art ; Cambridge, Mass. : MIT Press, 2007.

Butler, Judith, *Gender trouble : feminism and the subversion of identity*, New York : Routledge, 1990.

Cahan, Susan, *Mounting frustration : the art museum in the age of Black power*, Durham : Duke University Press, 2016.

Campbell, Andy, « 'We're Going To See Blood On Them Next': Beverly Buchanan's Georgia Ruins and Black Negativity », *Rhizomes*, n°29, 2016.

Carpenter, Faedra Chatard, *Coloring Whiteness: acts of critique in Black performance*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 2014.

Cercone, Katie, « The Healing Art of Nancy Azara », *Woman's Art Journal* , 2010, vol. 31, n°1.

Cerese, Irma, « A New Friend at Artists Space : Helen Winer speaks at A.I.R », *Women Artists Newsletter*, vol.2, n°2, mai 1976.

Chang, Jeff, *Who we be : the colorization of America*, New York : St. Martin's Press, 2014.

Chevalier, Pauline, *Une histoire des espaces alternatifs à New York – De Soho au South Bronx (1969-1985)*, Dijon, Les Presses du réel, 2017.

Chicago, Judy, *The Dinner Party : A symbol of our heritage*, Garden City, New York: Anchor Press/Doubleday, 1979.

Cockcroft, Eva « Women in the Community Mural Movement », *Heresies*, vol.1, n°1, Janvier 1977.

Coker, Gilbert, « Ana Mendieta at A.I.R », *Art in America*, avril, 1980.

Collins, Patricia H., *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, Boston : Unwin Hyman, 1990.

Combahee River Collective, « Combahee River Collective statement », in Zillah, Eisenstein, *Capitalist Patriarchy and the Case for Socialist Feminism*, New York : Monthly Review Press, 1979.

Cotera, Marta, *Diosa y Hembra : The history and heritage of chicanas in the United States*, Austin. : Information Systems Development, 1976.

Cottingham, Laura, *Seeing through the seventies : essays on feminism and art*, Amsterdam : G +B Arts International, 2000.

Cramer, Hilton, « Does Feminism Conflict with Artistic Standards », *The New York Times*, 27 janvier 1980.

Crenshaw, Kimberlé, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex : A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, Vol. 140, n°1, 1989.

Crenshaw, Kimberlé, « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », in Martha Albertson Fineman, Rixanne Mykitiuk (eds), *The Public Nature of Private Violence*, New York, Routledge, 1994.

Crenshaw, Kimberlé Williams, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », *Cahiers du Genre*, vol.2, n°39, 2005.

Crimp, Douglas, « Commentaries on Artists Space's Exhibit of 'Nigger Drawings' », *Art Workers News*, vol. 8, n°10, juin 1979.

Dallier-Popper, Aline, « Introduction », *Combative acts, profiles and voices : an exhibition of women artists from Paris*, cat. exp., New York, A.I.R. Gallery, 22 mai-16 juin 1976.

Dallow, Jessica « Reclaiming Histories: Betye and Alison Saar, Feminism, and the Representation of Black Womanhood », *Feminist Studies*, Vol. 30, n°1, 2004.

Davis, Angela, *Women, Race and Class*, New York : Random House, 1981.

Davis, Gayle Renee, « The Cooperative Galleries of the Women's Art Movement, 1969-1980 », Thèse, Michigan State University, 1981.

Davis, Kathy, « L'intersectionnalité, un mot à la mode. Ce qui fait le succès d'une théorie féministe », *Les cahiers du CEDREF*, , n°20, 2015.

Deepwell, Katy, « Feminist Curatorial Strategies and Practices Since the 1970s », in Marstine, Janet (ed.), *New Museum Theory and Practice*, Malden: Blackwell, 2006.

Dekel, Tal, « Center–Periphery Relations: Women’s Art in Israel during the 1970s, The Case of Miriam Sharon », *Consciousness, Literature and the Arts*, vol.8, n°3, 2007.

Dekel, Tal, « From First-Wave to Third-Wave Feminist Art in Israel : a Quantum Leap », *Israel Studies*, Vol. 16, n°1, 2011.

Dekel, Tal, « Feminist Art Hitting the Shores of Israel: Three Case Studies in Impossible Times », *Frontiers: A Journal of Women Studies*, Vol. 33, n°2, 2012.

Demos, T. J., « The Ends of Exile: Towards a Coming Universality ? », in Nicolas Bourriaud (ed.) *Altermodern: Tate Triennial*, Londres : Tate Pub. 2009.

Detterer, Gabriele, et Maurizio, Nannucci (éds.), *Artist-Run Spaces: Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s*, Zurich: JRP Ringier, 2012.

Deutsche, Rosalyn, Aruna, D’Souza; Miwon Kwon; Ulrike Müller; Mignon Nixon et Senam, Okudzeto, « Feminist Time: A Conversation », *Grey Room*, n°31, 2008.

Dimitrakaki, Angela et Lara, Perry (eds.), *Politics in a Glass Case: Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions*, Liverpool: Liverpool University Press, 2013.

Driskell, David C (ed.), *African American visual aesthetics : a postmodernist view*, Washington : Smithsonian Institution Press, 1995.

Dumont, Fabienne, « Théories féministes et questions de genre en histoire de l’art », *Perspective*, n°4, 2007.

DuPlessis, Rachel Blau et Ann, Snitow (eds.), *The feminist memoir project : voices from women's liberation*, New York : Three Rivers Press, 1998.

D’Souza, Aruna, *Whitewalling: Art, Race & Protest in 3 Acts*, New York: Badlands Unlimited, 2018.

English, Darby, *How to see a work of art in total blackness ?*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2007.

Enjalbert, Vincent, « Aline Dallier-Popper, une figure isolée dans la critique d’art féministe française », mémoire d’étude, sous la direction de Mme Pascale Cugy et de M. François-René Martin, Ecole du Louvre, 2019.

Ezekiel, Judith, « La 'Blanchité' du mouvement des femmes américain », communication à la conférence internationale "Ruptures, Résistances et Utopies", 20 septembre 2002, Université de Toulouse le Mirail.

Fabius, Roxana et Patricia, M. Hernandez (eds.), *Dialectics of Entanglement*, New York : A.I.R Gallery, en ligne, 2018.

Fajardo-Hill, Cecilia et Andrea, Giunta (eds.), *Radical Women : Latin American Art, 1960-1985*, Los Angeles : Hammer Museum, University of California ; Munich ; New York : DelMonico Books/Prestel, 2017.

Falquet, Jules, « Déclaration du Combahee River Collective », *Les cahiers du CEDREF*, n°14, 2006.

Falquet, Jules, « Le Combahee River Collective, pionnier du féminisme Noir », *Les cahiers du CEDREF*, n°14, 2006.

Farrington, Lisa E, *Creating Their Own Image : The History of African-American Women Artists*, New York: Oxford University Press, 2005.

Ferguson, Russell (ed.), *Out There: Marginalization and Contemporary Culture*, New York : New Museum of Contemporary Art ; Cambridge, Mass. : MIT Press, 1990.

Fields, Jill (ed.), *Entering the Picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists*, New York: Routledge, 2012.

Fonvielle-Bontemps, Jacqueline, « Forever Free : Art by African American Women 1962-1980 », cat. exp., Center for Visual Arts Gallery, Illinois State University, University of Maryland Art Gallery, 1981.

Fraser, Andrea, « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », *Artforum*, vol. 4, n° 1, 2005, p. 279.

Fraser, Nancy, « Multiculturalisme, anti-essentialisme et démocratie radicale : genre de l'impasse actuelle de la théorie féministe », *Cahiers du Genre*, vol. 2, n°39, 2005.

Freire, Cristina, « A Network of Museums: The Impeccable Dialectic of Walter Zanini », *Art Journal*, Vol. 73, n°2, 2014.

Fuss, Diana, *Essentially Speaking : feminism, nature & difference*, New York : Routledge, 1989.

Gardner-Hugget, Joanna, « The Women Artists' Cooperative Space as site for social change : Artemesia Gallery, Chicago (1973- 1979) », *Social Justice*, Vol. 34, n°1, 2007.

Gardner-Huggett, Joanna, « Artemisia Challenges the Elders: How a Women Artists' Cooperative Created a Community for Feminism and Art Made by Women », *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 33, n°2, 2012.

Gardner-Huggett, Joanna, « Extrapolating influence : the challenges of mapping the history of ARC and Artemisia Galleries, Chicago (1980-1985) », *Historical Geography*, Vol. 45, 2017.

Glueck, Grace, « 'Racism' Protest Slated Over Title of Art Show », *The New York Times*, 14 avril, 1979.

Glueck, Grace, « Artists from Israel », *The New York Times*, 21 septembre, 1979.

Goldstein, Richard, « Romance of Racism », *The Village Voice*, 2 avril, 1979.

Gomez, Ana Nieto, « La feminista », *Encuentro Femenil*, vol. 1, n°2, 1974, in Alma M. Garcia. *Chicana Feminist Thought : The Basic Historical Writings*, New York : Routledge, 1997.

González, Jennifer A. ; C. Ondine, Chavoya ; Chon, Noriega et Terezita, Romo (eds.), *Chicano and Chicano Art : a critical anthology*, Durham : Duke University Press, 2019.

Goodalle, Stephanie E., « Oral History Project: Janet Olivia Henry & Sana Musasama », *BOMB Magazine*, en ligne, 22 juin 2020.

Goode-Bryant, Linda, et Marcy S., Philips, *Contextures*, New York : Just Above Midtown, 1978.

Gossett, Reina ; Eric A., Stanley et Johanna, Burton (eds.), *Trap door : trans cultural production and the politics of visibility*, MIT Press, 2017.

Gourbe, Géraldine, et Anna, Leon (éds.), *In the Canyon, Revise the Canon: Utopian Knowledge, Radical Pedagogy, and Artist-Run Community Art Space in Southern California*, École supérieure d'art de l'agglomération d'Annecy, Rennes : Shelter Press, 2015.

Griefen, Kat, « Ana Mendieta at A.I.R. Gallery, 1977–1982 », *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol.21, n°2, 2011.

Hall, Stuart, « What is this "Black" in Black popular culture », in Gina, Dent (Ed.), *Black popular culture*. Seattle, WA: Bay Press, 1992.

Hammond, Harmony, « Class Notes », *Heresies*, « Lesbian Art and Artists », vol.1, n°3, 1977.

Han, Heng-Gil, « An interview with Miwon Kwon », in *Jamaica flux : workspaces & windows*, cat. exp., Jamaica, N.Y. : Jamaica Center for Arts & Learning, 2004.

Hancock, Ange-Marie, *Intersectionality : an intellectual history*, New York, NY : Oxford University Press, 2016.

Hardenburgh, Linn et Susan, Duchon, « In Retrospect - The Midwest Women Artists' Conference », *Art Journal*, Vol. 35, n°4, 1976.

Hayden, Malin, Hedlin, et Jessica, Sjöholm (éds.), *Feminisms Is Still Our Name: Seven Essays on Historiography and Curatorial Practices*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

Heisel, Andrew, « The Rise and Fall of an All-American Catchphrase: 'Free, White, and 21' », *Jezebel Pictorial*, 10 sept. , 2015.

Henderson, Jerry, *The state and the politics of culture: a critical analysis of the National Endowment for the Arts*, Lanham: University Press of America, 2005.

Henry, Janet, « WCAtales : A downtown Adventure », in Ella Shohat (ed.), *Talking Visions : Multicultural Feminism in a Transnational Age*, New York : New Museum, 1998.

Hess, Elizabeth, « Art-World Apartheid », *Seven Days*, vol.3, n°6, 18 mai, 1979.

Holbert, Virginia, *Artemisia Ten Years 1973–1983*, cat. exp., Chicago : Artemesia Gallery, 1984.

hooks, bell, *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, Boston: South End Press, 1981.

Horton, Jessica L., *Art for an undivided earth : the American Indian Movement generation*, Durham : Duke University Press, 2017.

Hull, Gloria T. ; Patricia Bell, Scott et Barbara, Smith (eds), *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, but Some of Us Are Brave*, Old Westbury, N.Y. : Feminist Press, 1982.

Hunter, James Davison, *Culture wars : the struggle to define America*, New York : BasicBooks, 1991.

Inglot, Joanna, *Warm: A Feminist Art Collective in Minnesota*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

Jaeger, Véronique, *Zarina Hashmi : Noor*, cat. exp., Galerie Jaeger Bucher, Paris : Jaeger Bucher, 2011.

Jaggard, Alison, *Feminist politics and human nature*, Totowa : Rowman & Allanheld, 1983.

Jakubowska, Agata, et Katy Deepwell, (éds.), *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s*, Liverpool: Liverpool University Press, 2018.

Jones, Amelia (ed.), *Sexual politics : Judy Chicago's Dinner party in feminist art history*, cat. exp., Los Angeles, Berkeley : Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center et University of California Press, 1996.

Jones, Amelia, « 1970/2007: The Return of Feminist Art », *X-TRA*, vol. 10, n°4, 2008.

Jones, Amelia (ed.), *The Feminism and visual culture reader*, New York : Routledge, 2010.

Jones, Amelia, « Les politiques sexuelles de *The Dinner Party* : Un contexte très critique (1996-2005) », in Dumont, Fabienne (dir.), *La Rébellion du « Deuxième sexe ». L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines, 1970-2000*, Dijon, Les Presses du réel, 2011.

Jones, Amelia, *Seeing Differently : A history and theory of identification and the visual arts*, New York : Routledge, 2012.

Jones, Kellie, *Eyeminded : living and writing contemporary art*, Durham : Duke University Press, 2011.

Jones, Kellie (ed.), *Now Dig This! Art and Black Los Angeles, 1960–1980*, cat. expo., Los Angeles: Hammer Museum, New York: Delmonico Books, 2011.

Jones, Kellie, *South of Pico : African American artists in Los Angeles in the 1960s and 1970s*, Durham : Duke University Press, 2017.

Joseph, Gloria I. et Jill, Lewis, *Common Differences: Conflicts in Black and White Feminist Perspectives*, Boston: South End Press, 1981.

Keating, Analouise, « From Intersections to Interconnections: Lessons for Transformation from: This Bridge Called My Back: Radical Writings by Women of Color » in Berger, Michele Tracy et Kathleen, Guidroz, *The intersectional approach : transforming the academy through race, class, and gender*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2009.

King, Deborah K., « Multiple Jeopardy, Multiple Consciousness: The Context of a Black Feminist Ideology », *Signs*, vol. 14, no. 1, 1988.

Kingsley, April, « The I-hate-to-cook 'Dinner Party' », *Ms.*, juin 1979.

Kingsley, April, « Afro-American Abstraction », in *Afro-American Abstraction : an exhibition of contemporary painting and sculpture by nineteen black american artists*, cat.exp., New York : MoMA, 1980.

Lash, Miranda et Schoonmaker, Trevor (eds.), *Southern Accent : seeking the American South in contemporary art*, cat. exp, Durham, Nasher Museum of Art : Duke University, 2016.

Latorre, Guisela, *Walls of empowerment : Chicana/o indigenist murals of California*, Austin : University of Texas Press, 2008.

Lepage, Andrea, « The Great Wall of Los Angeles: Bridging Divides and Mitigating Cultural Erasure », *The Latin Americanist*, vol.61, n°3, 2017.

Levinger, Esther, « Women and War memorial in Israel », *Woman's Art Journal*, vol 16, n°1, 1995.

LeVitté, Dorrit, « Women's Art in Israel », *Artist from Israel: An exhibition of works by six women*, cat. exp., New York : A.I.R Gallery, 1979.

Lippard, Lucy, « A note on the politics and aesthetics of a women's show », *Women choose Women*, cat. expo., 12 janv. - 18 fev., 1973, New York : New York Cultural Center, 1973.

Lippard, Lucy, « Dinner Party a Four-Star Treat », *Seven Days*, 27 avril, 1979.

Lippard, Lucy, « 'Artists from Israel' at A.I.R », *Art in America*, Janvier, 1980.

Lippard, Lucy, « Color Scheming », *The Village Voice*, 22-28 avril, 1981.

Lippard, Lucy, *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*, 1990, New York : Pantheon Books, 1990.

Lippard, Lucy, *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*, New-York, The New Press, 1995.

Lorde, Audre, *Sister Outsider*, New York : The Crossing Press, 1984.

Lyle, Cindy ; Sylvia, Moore et Cynthia, Navaretta (eds.), *Women artists of the world*, New York : Midmarch Associates, 1984.

Mazurana, Dyan Ellen, « Uprising of Las Mujeres : A Feminist and Semiotic Analysis of Mexicana and Chicana Art », Thèse, Clark University, Worcester, 1999.

McArthur, Park et Jennifer, Burriss Staton, *Beverly Buchanan 1978-1981*, Athénée Press, Mexico, 2015.

McKenzie, Gail R., « Mothers and Daughters, black style », *Women Artists News*, vol. 4, n°6, déc. 1978.

McMillan, Uri, *Embodied avatars : genealogies of black feminist art*, New York : New York University Press, 2015.

McNeil, Wendt, « Howardena Pindell », *Fragments off myself/the women, an exhibition of Black women artists*, cat. expo., New Brunswick, NJ : Douglas College Art Gallery, Rutgers University, 1980.

Mendieta, Ana, « La Venus Negra, based on a Cuban legend », *Heresies*, vol.4, n°1, 1981.

Mercer, Kobena, « Black Art and the Burden of Representation », *Third Text*, vol.4, n°10, 1990, p. 61.

Meskimmon, Marsha et Dorothy C., Rowe (eds.), *Women, the arts and globalization : eccentric experience*, Manchester : Manchester University Press, 2013.

Meyerowitz, Lisa Ann, « Exhibiting equality : black-run museums and galleries in 1970s New York », Thèse, Université de Chicago, 2001.

Mignolo, Walter, « DELINKING The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality », *Cultural Studies*, Vol. 21, n°2-3, 2007.

Miller, Lynn F., et Sally S., Swenson (eds.), *Lives and works, talks with women artists*, Metuchen, N.J. : Scarecrow Press, 1981.

Mohanty, Chandra Talpade, *Third World Women and the politics of Feminism*, Bloomington : Indiana University Press, 1991.

Mohanty, Chandra Tapalde, *Feminism without borders : decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, Durham : Duke University press, 2003.

Moore, Sabra, *Openings: A Memoir from the Women's Art Movement, New York City 1970-1992*, New Village Press, 2016.

Moraga, Cherríe, « Réfugiées d'un monde en feu ». Avant-propos à la deuxième édition, 1983 », *Les cahiers du CEDREF*, n°18, 2011.

Moravec, Michelle, « Toward a History of Feminism, Art, and Social Movements in the United States », *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 33, n°2, 2012.

Morgan, Robin, *Sisterhood Is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*, New York, Random House, 1970.

Morris, Catherine et Rujeko, Hockley (eds.), *We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965-85, New Perspectives*, cat. exp., Brooklyn, NY : Brooklyn Museum, 2018.

Mufti, Aamir, « Zarina hashmi and the art of dispossession », in Mathur, Saloni, *The Migrant's Time: rethinking art history and diaspora*, Williamstown : Yale University Press, 2011, p. 174-195.

Mühling, Matthias et Stephanie, Weber (eds.), *Senga Nengudi : Topologien = Topologies*, cat. expo., München: Hirmer, 2019.

Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, Vol.16, n°3, 1975.

Munoz, José Esteban, *Disidentifications : queers of color and the performance of politics*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1999.

Murphy, Maureen, *De l'imaginaire au musée – Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931 à nos jours)*, Dijon : Les Presses du réel, 2009.

Navaretta, Cynthia (ed.), *Guide to Women's Art Organizations: Groups, Activities, Networks, Publications: Painting, Sculpture, Drawing, Photography, Architecture, Design, Film and Video, Dance, Music, Theatre, Writing, with a Bibliography and Resource List*, New York: Midmarch Associates, 1979.

Nochlin, Linda, « Why have there been no great Women Artists ? », *Art News*, n°69, janvier 1971.

Ochoa, María, *Creative Collectives : Chicana Artists Working in Community*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003.

Orita, O. Donald, « The Unseen, Inside Out: The Life and Art of Senga Nengudi », *Nka Journal of Contemporary African Art*, n°6-7, 1997.

O'Doherty, Brian, *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, 2008, Zurich/Paris : JRP-Ringier/La Maison Rouge, 2008.

Owens, Craig, « Black and White », *Skyline*, avril 1979.

Parker, Rozsika, et Griselda, Pollock, *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*, New York, Pantheon Books, 1981.

Peraza, Nilda et al. (éds.), *The Decade show : frameworks of identity in the 1980s*, cat. exp., New York : Museum of Contemporary Hispanic Art; New Museum of Contemporary Art, Studio Museum in Harlem, 1990.

Perrault, John, « Positively Black », *The SoHo Weekly News*, 27 février, 1980.

Pesenti, Allegra, *Zarina : paper like skin*, cat. exp., Los Angeles : Hammer Museum, University of California ; Munich : DelMonico Books/Prestel, 2012.

Petersen, Anne Ring, « Identity Politics, Institutional Multiculturalism, and the Global Artworld », *Third Text*, vol 26, n°2, 2012.

Pindell, Howardena, « Notes from Africa », *The Print Collector's Newsletter*, vol.5, n°1, mars-avril 1974.

Pindell, Howardena, « Criticism/or/between the Lines »; « ACTION AGAINST RACISM IN THE ARTS », *Heresies*, n°8, 1979.

Pindell, Howardena, *Autobiography : in her own image*, New York : INTAR Latin American Gallery, 1988.

Pindell, Howardena, *Howardena Pindell: Autobiography*, cat. exp., New York: Cyrus Gallery, 1989.

Pindell, Howardena, « Breaking the silence : the second in a two-part series on Art World Racism » *New Art Examiner*, vol.18, n°3, 1990.

Pindell, Howardena, *The Heart of the Question: The Writings and Paintings of Howardena Pindell*, New York: Midmarch Arts Press, 1997.

Piper, Adrian, « The Triple negation of colored women artists », in Sims, Lowery Stokes (ed.), *Next Generation: Southern Black Aesthetic*, cat. expo., Winston-Salem: Southeastern Center for Contemporary Art, 1990.

Quintana, Alvina, *Home Girls : Chicana literary voices*, Philadelphia : Temple University Press, 1996.

Rachleff, Melissa, Lynn Gumpert, Billy Klüver, et Julie Martin (eds.), *Inventing downtown: artist-run galleries in New York City, 1952-1965*, cat. exp., New York, Grey Art Gallery, New York University: DelMonico Books/Prestel, 2017.

Ramirez, Mari Carmen, « Beyond "the Fantastic": Framing Identity in U.S. Exhibitions of Latin American Art », *Art Journal*, vol.4, n°51, 1992.

Ramirez, Mari Carmen, « The Multicultural Shift », in Héctor, Olea et Melina, Kervandjian (eds.), *Resisting categories : Latin American and/or Latino ?*, Houston : Museum Fine Arts Houston ; New Haven : Yale University Press, 2012.

Raven, Arlene, « Colored », *The Village Voice*, 31 mai, 1988.

Raverty, Dennis, « Alternative exhibition spaces for black artists in New York City during the 1970s : Towards a partial history », *International Review of African American Art*, vol. 22, 2008.

Reilly, Maura et Linda, Nochlin (eds.), *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, cat. exp., New York, Brooklyn Museum, New York : Merrell, 2007.

Reilly, Maura, « Curating Transnational Feminisms », *Feminist Studies*, Vol. 36, n° 1, 2010.

Rickey, Carrie, « The Passion of Ana », *The Village Voice*, 10–16 Septembre, 1980.

Rosati, Lauren, et Mary Anne, Staniszewski (eds.), *Alternative histories: New York art spaces, 1960 to 2010*, Cambridge: MIT Press, 2012.

Rosenthal, Stephanie (éd.), *Traces : Ana Mendieta*, cat. exp., London: Hayward Publishing, 2013.

Roulet, Laura, « Ana Mendieta as a cultural connector with Cuba », *American Art*, vol. 26, n°2, 2012.

Sandoval, Chela, « Féminisme du tiers-monde états-uniens : mouvement social différentiel », *Les cahiers du CEDREF*, n°18, 2011.

Schmidlin, Laurence, *La Spatialisation du dessin dans l'art américain des années 1960 et 1970*, Dijon : les Presses du Réel, 2019.

Scott, Joan, « Multiculturalism and the Politics of Identity », *October*, n°61, 1992.

Seigel, Judy, « Women artists : what have they got and what do they want », *Women Artists*, vol. 1, n°6.

Shaked, Nizan, *The synthetic proposition: conceptualism and the political referent in contemporary art*, Manchester: Manchester University press, 2017.

Sims, Lowery Stokes, « Third World Women Speak », *Women Artists News*, vol. 4, n°6, décembre 1978.

Sims, Lowery Stokes, « Synthesis and Integration in the Work of Howardena Pindell, 1972–1992: A (Re) Consideration », *Callaloo*, vol.41, n°1, 2018.

Sjöholm, Jessica (ed.), *Curating Differently Feminisms, Exhibitions and Curatorial Spaces*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

Snyder, Joan, « The Great Debate : Miriam Shapiro and Lawrence Alloway on Women's Art at AIR », *Women Artists Newsletter*, vol.2, no.8, fev. 1977.

Spivak, Gayatri Chakravorty, « Can the Subaltern Speak ? », in Cary Nelson, Lawrence Grossberg (ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago : University of Illinois Press, 1988.

Terroni, Christelle, *New York seventies: avant-garde et espaces alternatifs*, Rennes : PUR, 2015.

Tietz, Gladys F., « Combatives Acts, Voice and Profiles French women artists at AIR », *Women Artists*, Newsletter vol 2, no 4, sept/oct 1976.

Tobin, Amy, « Heresies' Heresies: Collaboration and Dispute in a Feminist Publication on Art and Politics », *Women: A Cultural Review*, vol.30, n°3, 2019.

Tuason, Anastasia, « The Dialectics of Isolation: Third World Women Artists Form a Coalition Through Difference », Mémoire de recherche, Stony Brook University, 2018.

Vandiver, Rebecca K, « Off the Wall, into the Archive: Black Feminist Curatorial Practices of the 1970s », *Archives of American Art Journal*, vol. 55, n°2, automne 2016.

Viso, Olga M. (ed.), *Ana Mendieta : earth body sculpture and performance, 1972-1985*, cat. exp., Washington, D.C. : Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2014.

Wagner, Anne M. « Lee Krasner as L.K. », *Representations*, n°25, 1989.

Walker, Alice, *In Search of our Mother's Gardens : Womanist Prose*, San Diego : Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

Wallace, Michele, *Black Macho and the Myth of superwoman*, New York : Dial Press, 1979.

Ward, Stephen, « The Third World Women's Alliance : Black Feminist Radicalism and Black Power Politics », in Peniel E. Joseph, *Black Power Movement : Rethinking the civil rights Black Power Era*, New York : Routledge, 2006.

Warren, Lynne, *Alternative Spaces : A History in Chicago*, Chicago : Museum of Contemporary Art, 1984.

Warren, Lynne, « ARC Gallery: A Brief History of Twenty Years », *ARC 1973-1993*, Chicago: ARC Gallery, 1993.

West, Cornel, « the new cultural politics of difference », *October* , 1990, Vol. 53.

Whitelegg, Isobel, « The Bienal de São Paulo: Unseen/Undone (1969-1981) », *Afterall*, n°22, 2009.

Whitelegg, Isobel, « Equipe3 '1973-2014' at the Solar de Marquesa, Sao Paulo », *Mousse Magazine*, en ligne, Septembre, 2014.

Yow, Valerie Raleigh et Natalie, Kampen, *The History of Hera: A Women's Art Cooperative, 1974-1989*, Wakefield: Hera Educational Foundation, 1989.

Zabunyan, Elvan, *Black Is A Color : une histoire de l'art africain-américain contemporain*, Paris : Dis voir, 2004.

Zucker, Barbara, « Making AIR », *Heresies*, Vol.2, n°.3, 1979.