

INTRODUCTION

C'est à l'automne 1992 que j'ai commencé à réfléchir au non-sens que représentait l'art présenté dans les expositions « Bad Girls ». ¹ À cette époque, je dînai avec Marcia Tucker, la directrice du New Museum ; je désirai la convaincre de prendre la responsabilité d'historiographe du MOUVEMENT ARTISTIQUE FÉMINISTE* des années 70, et elle me parla de son projet « Bad Girls ». Dès les premières ébauches du projet, je lui ai suggéré, et je n'ai pas été la seule, que l'humour n'est pas le concept central des recherches féministes artistiques en cours, ou que les questions de représentation que se posent les hommes gay n'ont rien de commun avec les problèmes que doivent résoudre les femmes. Elle tenait à l'humour et était déterminée à inclure des hommes dans les expositions ; elles furent effectivement réalisées en fonction de ces principes fondateurs.

* – Pour les termes AINSI ÉCRITS, se reporter au glossaire p. 58.

1 – En 1993 et 1994, cinq expositions ont été organisées sous le titre « Bad Girls » à Londres, Glasgow, New York et Los Angeles. L'exposition du New Museum de New York était en deux parties. Elle regroupait plus d'une cinquantaine d'artistes, majoritairement des femmes, tandis que des douzaines de réalisatrices de films, vidéos et performances étaient présentées dans plusieurs lieux satellites. L'exposition-sœur de l'UCLA Wight Art Gallery de Los Angeles exposait quarante artistes. Ces deux institutions ont édité un catalogue commun et se sont partagé quelques artistes ainsi qu'un concept d'exposition axé sur le rire. Six femmes artistes tenaient la vedette à l'Institute for Contemporary Arts de Londres et au Centre for Contemporary Arts de Glasgow. Moins extravagantes par la taille et plus sérieuses dans le ton, les expositions britanniques avaient conservé, en plus du titre, quelques-unes des artistes exposées par leurs homologues américaines.

Pendant les dix-huit mois qu'a duré la préparation des expositions américaines « Bad Girls », j'ai eu d'innombrables discussions avec des artistes en colère, découragées et consternées par l'interprétation fallacieuse qu'on faisait de leurs œuvres. Il faut noter que les expositions « Bad Girls » n'ont pas seulement été une vulgarisation de la création artistique d'inspiration féministe, mais une vulgarisation réalisée sans la moindre contrepartie de sérieux ou de respect.

Si l'on se penche sur les différentes expositions « Bad Girls », on est forcé de reconnaître que ce qui est à l'origine de la création artistique issue de la prise de conscience féministe, c'est-à-dire le travail de défri-chage des années 70, a été passé sous silence dans ce cadre comme il est oblitéré et dénié presque partout ailleurs. Et que, sur le plan de la critique comme sur le plan commercial, tout l'art contemporain féminin est encore sous la coupe des vues sexistes. En dépit des demandes explicites adressées à d'autres musées américains, et bien que le Mouvement artistique féministe puisse manifestement expliquer l'état actuel d'un pan considérable de l'art contemporain, aucune grande institution ne s'est encore engagée à faire entrer dans l'histoire ce mouvement qui a été le plus créatif dans la pratique visuelle du XX^e siècle. Le conservateur d'un important musée m'a déclaré que « *personne ne veut organiser une exposition féministe, et personne ne veut organiser une exposition exclusivement féminine* ». De telle sorte que ce sont précisément les composantes historiques du Mouvement artistique féministe qui sont utilisées pour l'invisibiliser – cela sans que l'on ait apparemment conscience du sexisme implicite que traduisent de tels propos.²

2 – La conservatrice âgée d'un autre grand musée américain m'a même demandé pourquoi je faisais référence au « mouvement » artistique féministe – elle n'avait, disait-elle, jamais vu personne placer ces trois mots bout à bout. Étant donné que l'histoire de l'art américain ne s'écrit pratiquement qu'en fonction des échanges commerciaux entre galeries, peut-être s'attend-on à ce que seul Leo Castelli soit habilité à nommer un mouvement (c'est-à-dire définir qui et quoi est *pop*), tandis que ce pouvoir est dénié à des centaines d'artistes et des critiques d'art, dont moi.

Nous ne devrions pas nous contenter de condamner cyniquement l'irresponsabilité, l'ignorance et la collaboration au mercantilisme dont se rendent systématiquement responsables les musées : ces institutions sont nôtres, au même titre que la culture qu'elles ont la prétention de défendre et d'illustrer. Le manque généralisé de respect à l'égard de la contribution passée et présente des femmes et des artistes femmes est consternant – surtout de la part de femmes. Cette méprisante indifférence domine le contexte dans lequel ont été organisées les expositions américaines « Bad Girls ».

Et le bric-à-brac « Bad Girls » de surgir partout. Moins d'une année après que Tucker m'ait informée de ses projets, une commissaire anglaise m'a proposé de rédiger un essai pour le catalogue d'une exposition londonienne également intitulée « Bad Girls ». J'acceptai de bon cœur d'écrire sur les trois américaines qui participaient à l'exposition, mais je l'assurai que je soulèverai la question posée par le titre. Elle m'assura qu'une telle critique ne posait pas de problème. Mais quand je lui rendis mon texte, les commissaires, trois femmes, tentèrent immédiatement de censurer et corriger ma critique relative au nom de l'exposition. Les raisons qu'elles donnèrent pour justifier le titre, ou plutôt le droit qu'elles s'arrogèrent d'éliminer ma critique, se fondaient uniquement sur des justifications spécieuses telles que le nombre de femmes et d'artistes de couleur qu'exposait l'institution organisatrice de l'exposition, l'Institut d'art contemporain de Londres, ou le fait que ma critique insultait personnellement leur travail. On me fit si bien sentir que j'étais une sale grosse gouine qui tyrannisait des femmes aussi bien pensantes et bien intentionnées qu'elles, que je finis par apporter une légère modification à mon texte. Ce compromis ne servit à rien ; elles annulèrent mes invitations aux vernissages et aux conférences-débats. Et – surprise, surprise – la plupart des débats organisés à l'occasion de l'exposition londonienne se focalisèrent sur les implications péjoratives du titre.³

Aussi voudrais-je essayer encore une fois de montrer clairement qui est insultée par qui.

Et insister sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une question personnelle, mais politique.

3 – Voir, par exemple, les commentaires variés sur les expositions américaines et anglaises dans *Frieze*, n° 15, mars-avril 1994.



HOWARDENA PINDELL,
Free, white and 21,
1980, vidéo, 12 mn

L'entreprise de falsification que représentent les expositions américaines « Bad Girls » (qui, soit dit en passant, sont bien plus répugnantes que les expositions anglaises, dont le sordide ne tient qu'au titre et aux affiches) renvoie à des problèmes plus généraux. Il nous faut par exemple prendre en compte le fait que ce sont des femmes qui ont organisé ces expositions, et que les conservatrices américaines, comme leurs homologues britanniques, voudraient se considérer comme de bonnes féministes. Je ne suis évidemment pas d'accord : je considère que ces expositions sont sous-féministes et, à plus d'un titre, antiféministes.

On pourrait considérer que certaines des questions que posent ces expositions relèvent de l'histoire de l'art, de l'esthétique ou de la muséologie, alors qu'elles sont à mettre en lien avec les questions sociales qui ont plus généralement trait à l'infériorisation des femmes dans la société et les tentatives agressives de négation de cette infériorisation. La manière dont les expositions américaines donnent une image déformée de l'art féministe des années 70 ou refusent de reconnaître son existence est à mettre en parallèle avec l'ignorance générale qui règne dans la société américaine sur l'activisme et la théorie du WOMEN'S LIBERATION MOVEMENT. La connaissance du féminisme que peuvent avoir la majorité des femmes de moins de quarante ans semble provenir du magazine *Newsweek* ou d'instances tout aussi corrompues – comme ces professeuses des WOMEN'S STUDIES qui ne jurent que par Jacques Lacan, ou ces interprétations saugrenues qui présentent le Premier Amendement comme une contribution aux théories et à l'activisme féministes. Le fait que les commissaires des expositions « Bad Girls » tenaient à ce point à inclure des artistes hommes, gays ou non, ce qui n'a rien d'un semblant d'exigence académique, rappelle en tout point les méthodes utilisées pour nous empêcher de nous exprimer en notre nom – et l'on attend de nous que nous mentionnions en déclarant que le féminisme aurait la même portée politique pour les hommes que pour les femmes. Tel n'est pas le cas : comme toutes les luttes politiques, le féminisme est une véritable lutte, une lutte de classe entre les hommes et les femmes. Que les expositions « Bad Girls » aient été organisées en fonction des préjugés blancs et hétérosexuels des classes moyennes est une conséquence de l'omniprésence du modèle assimilationniste, aussi bien dans les universités, les mass media ou le discours politique libéral (des hommes blancs) que dans l'art dominant. Tant que ce modèle conservateur – et sa valorisation implicite de la famille, de la culture européenne, du système politique américain, des hommes et du mariage – restera le cadre principal dans lequel les questions seront posées et les réponses fournies, les droits des femmes ne connaîtront aucune avancée significative.

Que ce qui sert de prétexte à ce pamphlet apparaisse davantage comme un événement à caractère culturel que politique fournit peut-être une indication supplémentaire sur la démission actuelle des femmes. Pour être navrant, le fait que le féminisme actuel ressemble davantage à un mouvement socioculturel réformiste qu'à un mouvement politique incisif n'en est pas moins vrai. Que les espoirs et les rêves de libération des femmes s'expriment presque exclusivement dans des cadres aussi restreints et peu fréquentables que des meetings de second ordre avec des démocrates blancs et mâles ou bien à différents niveaux de la production culturelle, c'est avec rien moins que de la tristesse que j'en fais le constat. Puisse mon analyse se fonder, à l'instar du *18 brumaire de Louis Bonaparte* de Marx, sur l'observation directe d'une lutte politique réelle. Mais la plupart des femmes demeurent désarmées, il leur manque la détermination ou les ressources matérielles nécessaires pour se révolter. Même certains efforts politiques manifestes au cours de ces dernières années – l'essor et le déclin de la WOMEN'S ACTION COALITION ou le travail des LESBIAN AVENGERS –, qui étaient, de l'avis général, davantage politiques qu'artistiques, ne sont pas vraiment suffisants. Comme la majeure partie de l'activisme progressiste contemporain aux États-Unis, ces deux groupes se sont davantage tournés vers les médias que vers le corps en tant que lieu politique, vers la fabrication d'images plutôt que vers la transformation directe de la société ou d'elles-mêmes. Dans la mesure où les mass media sont définitivement devenus un lieu de luttes politiques, il me semble naïf et restrictif de les adopter en espérant qu'ils nous servent de porte-voix ; en fin de compte, cela sert le pouvoir réel qui se dresse en face de nous. La révolution ne sera pas télévisée – et nous n'aurons pas réellement besoin de l'une ou l'autre de leurs informations pour la déclencher.

Le féminisme souffre actuellement des lourdes conséquences du backlash qui a suivi les années 70, lesquelles sont bien plus pernicieuses et déstabilisantes que ce qu'a cru en comprendre le best-seller qui a prétendu en traiter. À vrai dire, l'ouvrage *Backlash* participe du même phénomène qu'il prétend exposer. Tout comme l'activisme pour la libération des femmes n'a pratiquement rien donné depuis que le mouvement initial s'est éparpillé dans le réformisme à partir de 1975, la théorie a stagné, ou a même reculé dans

de trop nombreux cas. Les deux principaux échecs, théorique et organisationnel, de la deuxième vague – sa déviance blanche et bourgeoise et sa conception hétérosexuelle de la femme – sont toujours d'actualité. Et les femmes n'exercent toujours aucun des pouvoirs politiques directs qui pourraient permettre une véritable autodétermination. Au cours des séances du Congrès sur la réforme de la santé, l'avortement est toujours « débattu » ; si les gays se plaignent, à tort, d'être les premières victimes des préjugés institutionnalisés du Pentagone, on entreprend de lutter contre le sexisme à l'armée ; les femmes, qui sont majoritaires dans la population, restent proportionnellement sous-représentées dans les postes élus.

Ce texte défend l'idée que le féminisme radical n'est pas seulement une possibilité, mais une nécessité pour les femmes qui reconnaissent que l'édifice de la domination masculine nous est insupportable – y compris, et peut-être plus particulièrement, pour les femmes blanches et hétérosexuelles issues de classes moyennes – au point qu'il doit être transformé et, en définitive, aboli. Ce texte défend l'idée que le féminisme radical est le féminisme⁴, et qu'essayer d'élargir le féminisme dans le but d'inclure celles qui ne reconnaissent pas son utilité n'est pas une avancée, mais une réelle trahison.

4 – Catherine A. MacKinnon, *Feminism unmodified*, Cambridge, Harvard University Press, 1987.



JULIA SCHER, *Security by Julia, V*, 1989, moniteur de l'installation au Whitney Downtown

C'est pour toutes ces raisons qu'existe cette brochure, conçue par Sarah Rossiter et rédigée par moi-même. Dans les années 70, quand il existait des mouvements de contre-culture et que les artistes et l'ensemble de la population montraient davantage de suspicion et de scepticisme à l'égard des institutions, on aurait appelé ce texte une intervention. Aujourd'hui cela s'appelle « *avoir deux mois et pas un sou pour essayer de rectifier ce que le New Museum a mis deux ans et quelques centaines de milliers de dollars à foutre en l'air* ».

À propos du matériel iconographique qui figurait dans la brochure, Sarah et moi avons voulu inclure des œuvres parce que c'est le mauvais usage de l'art et des artistes femmes par les expositions « *Bad Girls* » qui a inspiré cette critique, et parce que nous connaissons un très grand nombre d'artistes, ayant participé ou non aux expositions, qui étaient tout autant écœurées que nous. J'ai fait un effort tout particulier pour contacter quelques artistes des années 70, parce qu'il me semblait politiquement indispensable d'inclure des femmes qui exerçaient alors une activité artistique. Beaucoup de ces artistes sont des femmes que je croise régulièrement ; obtenir d'elles une image n'a représenté que très peu de travail. D'autres, qui avaient entendu parlé de ce projet par le bouche à oreille, ont désiré s'y associer. Parce que ma communauté sociale, artistique et politique est majoritairement lesbienne féministe, la plupart des artistes qui figurent dans cet ouvrage sont lesbiennes. Hélas, l'écrasante composante blanche des milieux féministes et artistiques que je côtoie se trouve ici reflétée par les artistes présentées. J'espère que ce texte sera accueilli dans l'esprit dans lequel il a été conçu.

J'adresse mes plus vifs remerciements à Sarah Rossiter : son idée de lancer des pavés contre la grande porte du New Museum est à l'origine de cette brochure. Sans son encouragement, son énergie et le travail qu'elle a fourni, *How many 'bad' feminists does it take to change a lightbulb ?* n'aurait jamais vu le jour. Je voudrais remercier les artistes qui nous ont fait parvenir des illustrations, et m'excuser auprès de toutes celles qui espéraient figurer dans la brochure et qui n'y figurent pas. Enfin, inviter les femmes (artistes ou non) à nous contacter si elles désirent prendre part à des projets futurs. Toutes les œuvres reproduites ici – récentes ou non – sont utilisées avec la permission des artistes, bien qu'aucune d'entre elles n'ait lu mon

texte et ne puisse donc être tenue pour responsable des erreurs de fait ou d'appréciation que j'aurais pu commettre. J'aimerais aussi remercier Tara Fass, Tavia Fortt, Alison Froling, Cheri Gandy, Frankie Holt, Karen Hornick, Linda Matalon, Margaret Morgan, Terry Myers, Venae Rodriguez, Sally Sasso, Magda Sawon, Leslie Singer, Mary Agnes Smith, Lisa Spellman, Soibian Spring, Nicola Tyson et toutes les autres personnes qui, d'une manière ou d'une autre, nous ont encouragées et aidées à réaliser et à distribuer la brochure.

Laura Cottingham, New York, juin 1994



HANNAH WILKE,
What does this represent ? What do you represent ? (Reinhart),
de la série *So help me Hannah*, 1978-1984,
photographies noir et blanc, 150 x100 cm

COMBIEN DE "SALES" FÉMINISTES FAUT-IL
POUR CHANGER UNE AMPOULE ?

Nous pourrions aussi imaginer une critique féministe qui accentuerait les différentes formes d'inégalités sexuelles qui affectent actuellement l'art dans le but de les rectifier. Néanmoins, à l'égard de cet art dont le seul tort est de refléter l'importance que l'humain accorde à la division de la réalité en sexes, l'essentiel de notre attention devrait se porter, non pas sur les artistes, parce qu'ils font le portrait (fidèle) d'une réalité imparfaite, mais sur le caractère grotesque de cette réalité telle qu'elle est révélée par l'art.

Seule une révolution féministe peut supprimer définitivement le schisme sexuel qui est à l'origine de ces inégalités culturelles.

Shulamith Firestone, 1970

Ce qui m'intéresse, ce sont les principes d'organisation qui ont présidé à l'élaboration et à la réalisation des expositions « Bad Girls ». Quelle a été la fonction de ces expositions dans le champ culturel ? Pourquoi ont-elles été applaudies par la communauté artistique dominante et les écrivains de service, et dénigrées par la majorité des artistes femmes ? Qu'est-ce que ces expositions disent sur les questions auxquelles les femmes, et l'art, se trouvent constamment confrontées* ? Je veux analyser l'espèce de méta-discours invoqué, notamment dans le cadre des expositions de New York et de Los Angeles, et les moyens très particuliers utilisés par les conservatrices pour présenter les œuvres exposées, à commencer par le choix de l'appellation générique « Bad Girls ».

Les diverses connotations possibles de l'expression « Bad Girls » renvoient explicitement à l'opposition binaire fondamentale que le patriarcat judéo-chrétien a imposé aux femmes par l'intermédiaire des deux Marie du Nouveau Testament : la vierge-mère s'opposant à la putain.⁵ L'usage rhétorique de cette expres-

* – Dans ces pages, il arrive que le masculin ne l'emporte plus sur le féminin (ndé).

5 – En fait, la division des femmes en mères et en putains est antérieure au judéo-christianisme. Elle remonterait au prétendu début de la civilisation occidentale, environ 500 ans avant la naissance du Christ, à cette Athènes dans laquelle les femmes grecques étaient divisées en mères-veuves et courtisanes ; les lois, les interdits et les traditions étaient établies en conséquence. De même, les oppositions binaires proposées par Aristote et admises par Platon associaient l'« homme » au « bien » et la « femme » au « mal ». L'esclavage racialisé était politiquement en vigueur et défendu par la philosophie des Anciens. Pour davantage de précisions sur l'enfermement actuel des femmes américaines dans les rôles de la « Good Girl », se référer à l'ouvrage d'Andrea Dworkin, *Right-wing Women*, New York, Perigee Books, 1983.

sion en tant que titre censé décrire des pratiques artistiques entérine la répartition post-biblique des femmes dans l'une ou l'autre de ces catégories, qui n'existent qu'en fonction de l'usage que les hommes font des femmes, à des buts soit sexuels, soit reproductifs : les « Good Girls » remettent leur sexualité aux hommes pour les besoins de la reproduction des enfants mâles ; les « Bad Girls », pour d'autres raisons. La rhétorique de ces expositions a souvent consisté à opérer une séparation entre « good » et « bad », comme pour insinuer que les « Bad Girls » que les commissaires ont voulu décrire, présenter et fabriquer, représentaient une espèce de race mutante, un phénomène spécifique des années 90. Mais les expositions n'ont pas pu empêcher la référence explicite à ce que le patriarcat pose comme la « bonne » moitié du sujet féminin, parce que cette division est historique et qu'on y fait, par conséquent, automatiquement recours. Si les conservatrices avaient réellement voulu éviter la dichotomie « good/bad », elles auraient commencé par ne pas utiliser l'expression « Bad Girls ».

Et souvent, elles en ont joué. Par exemple, dans l'exposition du New Museum de New York, des panneaux muraux invitaient les spectatrices à déterminer si elles étaient des « Bad Girls » ou non, à l'aide d'oppositions ineptes⁶ qui mettaient en balance bouquets de mariée, trucs rasoirs, Saint-Valentin et couleurs de la Navy. Au même moment, juste à côté de l'espace « Bad Girls West », se tenait une exposition intitulée « Good Girls : vierges, mères et martyres ».

Évidemment, « Bad Girls », terme générique utilisé par des institutions muséales en 1993-94, renvoie à des comportements et à des sous-entendus plus directs qu'à l'opposition historique mère/putain. Dans la société nord-américaine du XX^e siècle, cette expression occupe une place particulière, une place aussi ancienne que la division patriarcale des femmes en « good » et en « bad » – c'est-à-dire aussi ancienne que cette civilisation. Bad Girls est fondamentalement un concept de l'idéologie conservatrice de la culture des

6 – De même, le test réalisé par Sybil Sage qui figurait dans le dépliant de présentation se partageait en deux colonnes : « *Vous avez plus de chance d'être une Bad Girl si :* » et « *Vous avez plus de chance d'être une Good Girl si :* »

CADY NOLAND,
The Poster People (détail), 1993-94,
soie et aluminium, 183x185 cm



milieux blanc, bourgeois et hétérosexuel de l'Amérique des années 50. Marcia Tucker, directrice du New Museum et commissaire des expositions « Bad Girls », reconnaît cette donne historique dans un article figurant dans le dépliant de l'exposition. Elle écrit : « *Les paroles de ma mère, parfaitement représentatives du style d'éducation qui était donné aux filles dans les années 50, ont eu un effet durable sur ma personnalité : quels qu'étaient ses propos, je jurais de faire le contraire. Ceci est la genèse "personnelle" de cette exposition.* »

Tucker rapporte ainsi les paroles de sa mère : « *Ne porte jamais plus de trois couleurs à la fois* » ; « *Il n'est pas plus difficile de tomber amoureuse d'un homme riche que d'un pauvre* » ; « *Tu n'as pas besoin de faire savoir aux garçons que tu es intelligente* » et « *Ne sors jamais de la maison sans corset* ». Chacune de ces recommandations, qui sont évidemment des propos qu'une mère tient à sa fille et qui doivent être replacés dans le contexte du sexisme des années 50, sont également révélatrices d'appartenances économiques et sociales. La restriction du nombre de couleurs est un code bourgeois (issu de l'Angleterre). Seules les filles (hétérosexuelles, ou se faisant passer pour telles) issues de classes bourgeoises ou aisées sont susceptibles de côtoyer et d'épouser des hommes riches. Seules les filles ayant reçu une certaine éducation sont à même de montrer leur intelligence. Et le corset n'était pas de rigueur pour l'ensemble des Américaines des années 50, mais pour celles qui s'identifiaient aux valeurs aristocratiques ou qui y aspiraient. Même si Tucker affirme

que l'exposition est issue de son expérience personnelle de fille d'avocat du milieu juif du Brooklyn des années 50, le catalogue américain cherche à démontrer que l'expression « Bad Girl » tire son origine d'une interprétation bienveillante de l'usage afro-américain des termes « Bad » et « Girl ». Comme le note Linda Goode Bryant dans son article du catalogue, « bad » tire son origine de l'anglais afro-américain et est l'opposé de « good ». Et Tucker fait remarquer que « *lorsque les Afro-américaines s'appellent entre elles "girl", il s'agit d'un terme d'affection et de familiarité* »⁷. Mais s'il est vrai que « bad » et « girl », employés séparément, peuvent avoir des connotations positives, aussi bien dans la culture dominante que dans certaines sous-cultures, on ne peut pas dire la même chose de la locution « Bad Girl ». La difficulté, voire l'impossibilité de charger « Bad Girl » de connotations positives pour les femmes, pousse Bryant et Tucker à commettre une grossière erreur de méthode étymologique en éclatant l'expression en deux termes séparés.

Dans le contexte historique qui est le nôtre, la locution « Bad Girl » est nettement péjorative ; elle fonctionnait et continue de fonctionner auprès des femmes comme une incitation au sacrifice de soi, au refoulement sexuel ainsi qu'à l'identification à la famille et au mariage contractuel et hétérosexuel ; la locution « Bad Girl » pousse précisément les femmes vers le modèle de la « Good Girl » contre lequel la conservatrice du New Museum prétend s'être rebellée. La récupération du modèle binaire « good/bad » par une femme, y compris dans un objectif ouvertement subversif, restera toujours la parodie d'une construction de la domination masculine. Les auteures du catalogue s'avancent sur un terrain glissant quand elles cherchent à expliquer l'origine de « Bad Girls » par un recours particulièrement spécieux et hasardeux à la culture afro-américaine ; parallèlement à l'hétérosexisme et à l'appartenance de classe que « Bad Girl » traduit, le sexisme de cette locution se renforce de racisme. Le portrait de « Good Girl » que Marcia Tucker fait d'elle-même dans les années 50 est celui d'une fille qui a reçu une éducation de fille hétérosexuelle,

7 – Linda Goode Bryant, « All That She Wants » et Marcia Tucker, « Attack of the Giant Ninja Mutant Barbies », in *Bad Girls*, catalogue de l'exposition, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1994.

blanche et issue d'un milieu aisé au sein duquel les femmes pauvres, les femmes de couleur ou les lesbiennes étaient systématiquement qualifiées de « bad ». ⁸

Dans son article du catalogue *Bad Girls*, Cheryl Dunye, la responsable de la partie vidéo de l'exposition new-yorkaise, aborde les questions problématiques de la race et de ce qu'elle appelle le « Bad Girlisme » quand elle analyse le fait que très peu de femmes de couleur lui ont soumis des œuvres : « *j'en suis venue à me demander s'il n'y avait pas dans le "Bad Girlisme" quelque chose qui exclut les débats sur la race, dans la mesure où la plupart des travaux des femmes de couleur portent sur leur communauté, leur classe et leur spiritualité.* » ⁹ En fait, à l'exception des vidéos, la plupart des œuvres de femmes non-blanches exposées à New York, telles celles de Camile Billops, Carrie Mae Weems, Xenobia Baily, Janet Henry et Joyce Scott, ont très peu à voir avec l'humour, le carnavalesque ou les considérations grotesques qui ont présidé au choix des œuvres – et d'ailleurs, la plupart des œuvres réalisées par des femmes blanches et des vidéastes femmes n'ont, elles non plus, aucun rapport avec ce genre de contresens.

On a l'impression que le cadre dans lequel les œuvres des lesbiennes ont été présentées cautionnait le fait que l'idée et l'existence de lesbiennes seraient quelque chose de « bad » par définition – et « bad » à un tel point que les commissaires hétérosexuelles se sont souvent montrées incapables d'aborder ces œuvres en tant qu'œuvres lesbiennes, remarque sur laquelle je reviendrai. Que certaines lesbiennes et non-lesbiennes revendiquent elles-mêmes l'épithète « bad » ne change rien au problème critique que pose

8 – Dans les expositions américaines « Bad Girls », on avait l'impression que les lesbiennes étaient automatiquement classées à l'aide de l'adjectif « bad ». Dans la partie vidéo de l'exposition, organisée par une lesbienne et comprenant la plus forte proportion d'artistes lesbiennes, tout se passait comme si le fait d'être lesbienne suffisait pour être « bad ». La soirée intitulée « Gag : An Evening of X-Tra Bad Girls Video », présentée le 3 février 1994 au New Museum, et qui était elle aussi à composante majoritairement lesbienne, a mis ce phénomène en évidence : il s'est avéré que « X-Tra Bad » faisait explicitement référence à un comportement sexuel.

9 – Cheryl Dunye, « Possessed », *Bad Girls*, *op. cit.*, p. 112.

la récupération prétendument ironique que met en œuvre la dérision : l'ironie est une catégorie de discours qui naît dans une position d'aliénation et traduit généralement le mépris de soi.

Ces expositions sont fondées sur l'idée que la revendication de l'étiquette « Bad Girl » serait une sorte d'antidote ou d'émancipation au modèle de la « Good Girl » ; c'est ridicule. La rhétorique de ces expositions repose sur une fausse prémisse pseudo-hégélienne selon laquelle la thèse (« good girl ») et l'antithèse (« bad girl ») fourniraient une synthèse (émancipation). C'est oublier le fait patent que cette opposition dialectique pose spontanément la question de l'émancipation des femmes dans les termes du patriarcat lui-même.

La liberté des femmes ne peut se développer à partir des bases idéologiques et structurelles de l'oppression dont elles sont victimes ; ou, pour reprendre une nouvelle fois la phrase d'AUDRE LORDE qui est la plus souvent citée : « *Les outils du maître ne pourront jamais détruire la maison du maître.* » Cette fausse opposition binaire « good girl/bad girl » tend à remplacer et à masquer l'objectif réel du féminisme en matière d'opposition, lequel est d'éliminer les catégories « homme » et « femme ». Que l'expression « Bad Girl » ait récemment surgi dans les gros titres des magazines de mode et du cinéma hollywoodien, voilà qui démontre davantage encore que cette expression permet fort à propos de restreindre et de maintenir l'expérience féminine dans des limites inoffensives. S'il vaut mieux être une « Bad Girl » – sous-entendu, une fille qui a une activité (le plus souvent hétéro-) sexuelle et qui refuse le déni de soi qu'implique l'idéalisation de la maternité et de la chasteté féminine – qu'une « Good Girl », cela ne nous mène pas davantage à ce que nous voulons. Ce que nous voulons, c'est la liberté d'être des individus – de construire nos vies et nos sexualités pour nous-mêmes ; nous ne voulons pas des non-choix que nous impose la réalité de notre oppression.



JULIA SCHER,
I'll be gentle, 1991

NICOLE EISENMAN,
Step on a Crack (détail),
1993, encre sur papier, 61x45 cm



Tucker a expliqué à une critique d'Art News qu'une « Bad Girl » était « *directe, impertinente, bagarreuse, dépravée, peu exigeante et même vulgaire* ». ¹⁰ Si c'est cela que Tucker apprécie, et l'image qu'elle désire donner d'elle-même, voilà qui forme un intéressant contraste avec son statut social et légal actuel de femme mariée et de mère. Comment expliquer la vie de « Good Girl » que mène en définitive Tucker, alors qu'elle écrit que c'est sa volonté d'être une « Bad Girl » qui est à l'origine des expositions du même nom ? L'intérêt de Tucker pour ce qui est « bad » ne serait-il qu'une manière de s'encanailler ? Est-ce sa position légale et sociale de « Good Girl » qui l'autorise à fantasmer sur la « Bad Girl » et à s'en faire l'avocate ? Après tout, elles sont dans une situation bien différente, celles d'entre nous qui sont vraiment « bad » – celles qui ne sont ni mariées, ni mères, ni hétérosexuelles, ni blanches, ni cultivées, ni issues de classes aisées, et qui n'ont pas honte de cela. Et quand bien même pourrions-nous nous considérer comme des filles « *directes, impertinentes, bagarreuses* », qui accepterait jamais de se décrire comme « *dépravée, peu exigeante, et même vulgaire* » ? Quand Tucker décrit la « Bad Girl » à l'aide de ces expressions péjoratives – « *dépravée, peu exigeante, et même vulgaire* » – communément utilisées à l'encontre des femmes qui font ce que nous estimons juste, elle montre une nouvelle fois que ses propos et opinions, loin de subvertir quoi que ce soit, ne font que singer ouvertement le discours haineux du patriarcat à l'égard des femmes. La plus grande partie des

10 – Mary Haus, « Funny, Really Funny », *Art News*, avril 1994, p. 27.

propos tenus à l'occasion de ces expositions ont des relents de mépris et de haine de soi qui ne font à aucun moment l'objet du plus petit questionnement.

Les expositions « Bad Girls » œuvrent à l'infantilisation aussi bien qu'à la pseudo-érotisation de l'art et des artistes qu'elles prétendent faire connaître. Dans les expositions new-yorkaises, cette « Lolita-isation » s'est vue renforcée par l'inclusion de dessins de la fille de la conservatrice, âgée de dix ans, et de ses copines – il s'agit là de *véritables* filles. Dans la seconde partie de l'entreprise new-yorkaise, des commentaires de la fille de la conservatrice ont même été apposés à côté de certains travaux.¹¹ Tout comme la pirouette censée justifier le titre par le recours à l'argot et à l'ironie, le fait d'inclure des travaux d'enfants enlève toute considération de sérieux aux œuvres exposées et les relègue à une place marginale. Imaginez une exposition de Richard



NICOLE EISENMAN,
Amazon Composition,
1993, encre sur papier, 61x142 cm

11 – Les artistes n'avaient pas été informées que leurs œuvres allaient être annotées par une enfant, ou par qui que ce soit d'autre. Une artiste, Janine Antoni, protesta finalement et le texte fut retiré.

Serra, Carl Andre et Donald Judd intitulée « Métal lourdingue », ou une rétrospective de Richard Prince, Jeff Koons et Mike Kelley nommée « Espèces d'imbéciles ». La question n'est évidemment pas l'utilisation qu'ils font du métal dans leurs œuvres, ni s'ils se prêtent volontiers au rôle de l'imbécile. Jamais des hommes blancs ne se verraient regroupés sous des titres d'exposition exprimant une approche aussi désinvolte de leurs recherches. De même, des hommes blancs qui « font ce qu'ils veulent » ont peu de chance d'être traités de « *dépravés, peu exigeants et vulgaires* » ; l'usage de ce vocabulaire de condamnation est le plus souvent réservé aux femmes et aux hommes non blancs (notamment aux Noirs).

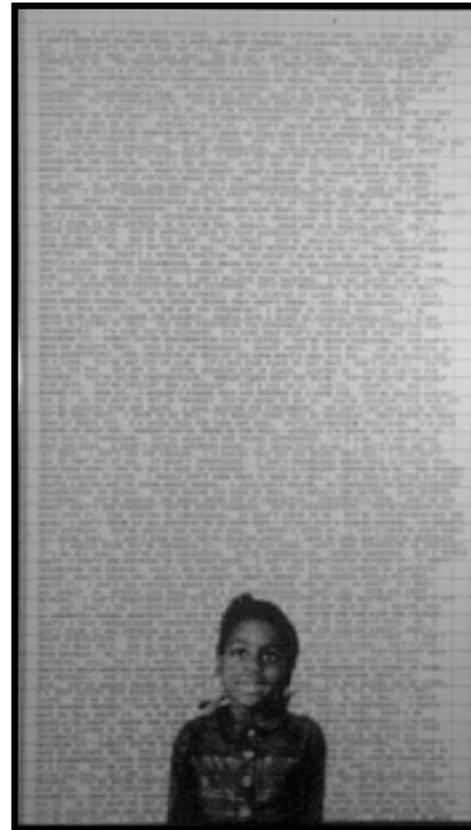
Peu importe à quel point l'art des hommes blancs est stupide, à quel point il est creux – si nous avons cent pages à gaspiller, je pourrais donner ici une liste de creux monumentaux qu'accompagnent de longs textes critiques et de gigantesques comptes en banque – cet art-là est présenté comme étant sérieux, consciencieux et fécond. Mais les femmes ? Tout ce que nous faisons a tendance à être traité comme choses de peu d'importance, ou tourné à la plaisanterie. Sur le plan des pratiques générales d'exposition, l'extravagance de « Bad Girls » a mis en évidence l'arrogance et le mépris extrême des conservatrices aussi bien à l'égard des œuvres que des artistes. Les artistes ont été régulièrement aussi mal traitées que leurs œuvres, casées dans une exposition bric-à-brac bâclée, a-historique et vulgarisatrice. Pendant deux ans, les conservatrices ont rôdé autour des ateliers en demandant aux artistes si elles n'avaient pas quelque chose de « *drôle* » ; ou bien elles ne leur révélèrent pas le thème de l'exposition ; ou alors elles ne leur ont pas dit le titre ni les concepts des expositions et ont ignoré les artistes qui protestaient ; ou alors elles n'ont pas mentionné l'existence de l'exposition de Los Angeles, ou de la seconde partie de l'exposition new-yorkaise ; ou alors elles ont annoncé à des artistes qu'elles avaient été sélectionnées, et ne les ont jamais recontactées ; ou encore, se procurant les œuvres directement auprès de collectionneurs, elles ont omis de consulter les artistes sur la manière dont elles comptaient en user et abuser ; ou bien elles n'ont envoyé ni invitations ni annonces du vernissage aux artistes exposées ; et elles ont oublié de s'excuser lorsqu'une œuvre avait été endommagée. Au lieu de respecter les objectifs esthétiques ou les vœux pra-

tiques des artistes, les conservatrices ont malmené la plupart des personnes dont elles avaient elles-mêmes sélectionné les œuvres, et ont manifesté d'autres formes de mépris à l'égard des artistes dont, pour telle ou telle raison arbitraire, elles n'avaient pas retenu d'œuvre.

Les données prétendument autobiographiques de la nomenclature établie par Tucker s'écroulent quand elle cherche à en faire la loi générale de sa vie ; et quand on cherche à nous faire rentrer dans cette nomenclature, il faut mettre en œuvre des distortions particulièrement perverses. En imposant la dichotomie « good/bad » à une nouvelle génération de femmes (dont la plupart ont atteint leur majorité dans les années 60, 70 ou 80, à une époque où les valeurs morales des années 50 étaient violemment remises en cause), les expositions « Bad Girls » ont ravivé des préjugés et des propos misogynes que le féminisme des années 70 avait renversés et que beaucoup d'entre nous croyions enterrés. Comme l'a fait finement remarqué Sue Williams : « *Regardez les œuvres de Nicole Eisenman, et vous verrez qu'il n'est plus du tout question de corset.* » Au lieu de faire le point sur les avancées esthétiques dans l'art féministe, les expositions ont créé un cadre qui participe du backlash antiféministe.

Que les expositions américaines « Bad Girls » tournent sans s'en rendre compte autour de l'idée de « carnaval » montre les limites réelles de leurs fondements. Comme Mikhail Bakhtin l'a avancé le premier, le carnaval fonctionne comme une arène de sublimation, non comme un lieu ou un catalyseur de changement social. Avec le paradigme du carnaval, les organisatrices ont présenté un ensemble fondamentalement proscrit dans le cadre d'un spectacle. Souvent, on a eu l'impression que les œuvres et les artistes étaient traitées comme des bêtes de cirque dans une parade : assigner les femmes à une « différence » (les bêtes de cirque) et les forcer à se donner en spectacle (la parade) sont deux des rôles vers lesquels le patriarcat pousse les femmes. Ainsi, le rire qui serait à l'origine de ces expositions est moins un rire de femmes unies dans la résistance qu'un gloussement d'excuse, moins un rire de complicité qu'un rire de moquerie.

Si le recours récurrent à l'autobiographie veut suggérer que l'exposition de Tucker était plus personnelle



ADRIAN PIPER,
Decide who you are, #15 : You don't want me here, 1992, support mixte, 182x338 cm

et davantage liée à une individuée que ne l'est habituellement (et que nous aimerions que soit) le travail de conception d'une exposition, cela n'explique pas pourquoi trois conservatrices anglaises indépendantes du New Museum ont utilisé le même titre pour une exposition, par ailleurs différente, de six artistes, toutes femmes, du Royaume-Uni et des États-Unis. Les organisatrices de ces soi-disantes expositions « Bad Girls » à New York, Los Angeles, Londres et Glasgow, n'étaient ni du même âge, ni de la même race, ni de la même nationalité, et elles n'étaient pas toutes hétérosexuelles – et nous sommes en droit de supposer qu'elles n'avaient pas toutes été élevées par la même mère.¹²

N'étant pas, de par leur contexte historique, en mesure de s'appropriier la culture afro-américaine pour justifier un titre à connotation sexiste, les organisatrices anglaises ont préféré avoir recours au mot « queer » comme synonyme et comme explication de l'expression « Bad Girls ».¹³ D'après Nicola White, l'une des trois commissaires des expositions britanniques, « *le titre Bad Girls fonctionne de la même manière que le mot QUEER. Le titre redonne à des mots chargés de connotations péjoratives (« bad » et « girl ») un sens positif* ». ¹⁴ Cet argument est aussi pauvre que les rationalisations fournies par les organisatrices améri-

12 – Il faut noter que ni la commissaire lesbienne de l'exposition anglaise ni la commissaire lesbienne et noire de l'exposition américaine n'étaient les commissaires principales de ces expositions. Nicola White est commissaire à l'ICA de Glasgow, second lieu d'accueil de l'exposition britannique, et Cheryl Dunye n'avait en charge que la partie vidéo des expositions américaines.

La distribution du pouvoir dans ces expositions devrait rappeler à celles d'entre nous qui sont lesbiennes et non blanches quelles sortes de compromis nous faisons avec nous-mêmes et avec nos communautés quand nous collaborons et nous subordonnons à des gens dont les positions politiques et les intérêts culturels nous sont défavorables, quand elles ne nous sont pas hostiles.

13 – L'exposition anglaise présentait des œuvres d'Helen Chadwick, Dorothy Cross, Rachel Evans, Nicole Eisenman, Nan Goldin et Sue Williams.

14 – Les commentaires de Nicola White ont été inclus dans « Who's Bad ? », *Frieze*, n° 15, mars-avril 1994, pp. 26-29. Les conservatrices londoniennes ont avancé le même parallèle avec « queer » quand elles ont essayé de censurer la partie de mon article, écrit sur leur demande, qui critiquait le titre. Cet article, « What's So Bad About 'Em ? », se trouve dans *Bad Girls*, Glasgow, Institute of Contemporary Arts, & Londres, Centre for Contemporary Arts, 1993, pp. 54-61.

caines, à commencer par la négation de la différence entre la genèse du sens nouveau que les hommes gays ont donné au mot « queer » et l'irruption de ce « Bad Girl », non comme un terme autodescriptif, mais comme une expression qui a été accolée aux artistes par les institutions.¹⁵

Soyons lucides : les musées ont choisi l'expression « Bad Girls » parce que c'était un truc de marketing en puissance, parce que cela vend bien les œuvres, et les femmes, comme s'il s'agissait d'objets sexualisés et sans substance. L'affiche des expositions britanniques représente Catherine Deneuve en jeune fille naïve, dans une robe de mariée blanche laissant apparaître la naissance des seins – autre exemple de l'implicite vierge/putain. L'image virginale de Deneuve en prude femme blanche aux charmes évidents se détache sur un fond de ciel tourmenté aux accents romantiques, ce qui suggère que la féminité blanche est à la fois céleste et éternelle – et éventuellement violable. Dans une typographie aux caractères entrelacés (constante graphique de ces extravagantes expositions outre-Atlantique), le titre retentit, sur toute la largeur de la partie supérieure de l'affiche, et est couplé à un sous-entendu sexuel qu'on a la politesse de nous livrer entre parenthèses : « *Bad Girls (are coming !)* » [« *Les Bad Girls (débarquent !)* »]. Sur le carton d'invitation des expositions américaines, l'expression grivoise « *Do Come !* » [« *Ça vient !* »] joue sur la même métaphore orgasmique, le point d'exclamation se présentant comme une subtile allusion au jeu de mot escompté. Le logo des expositions américaines représentait, non pas une star de cinéma sexy, comme son équivalent anglais, mais une paire de lèvres pulpeuses et maquillées en rouge : un symbole de la servitude féminine, celle du sourire et de la disponibilité sexuelle des femmes qui se maquillent. *Views*, le tri-

15 – Le mot « queer » pose problème dans la mesure où il participe à l'invisibilisation des lesbiennes. J'ai conscience que certaines lesbiennes revendiquent ce terme, mais il fonctionne comme une sorte de nouveau « gay » : il peut aussi bien désigner les hommes que les femmes, mais il fait plus directement référence aux hommes. Encore une fois, il faudrait que les lesbiennes acceptent d'occuper une place subordonnée dans une nomenclature établie par des hommes, alors que les gays n'accepteraient jamais de voir leurs identités et leurs choix politiques résumés par un mot qui fait référence aux femmes – tel que « lesbienne », « gouine » ou « saphiste ».

mestriel officiel du New Museum, a utilisé, pour annoncer l'exposition, une image encore plus explicite : la photographie d'une sculpture de Pat Lasch, réalisée en 1992 et intitulée *Birthing my Husband*, représentant un visage de plâtre aux yeux clos dont les lèvres soulignées sucent quelque chose qui ressemble à un œuf. Les deux images utilisées par les expositions américaines représentaient des orifices féminins, bouches qui pouvaient aussi se comprendre comme des lèvres d'une autre sorte : l'une sourit, une pénétration réduit l'autre au silence. Le message qui ressort des affiches anglaises, placardées dans le métro londonien, et des visuels américains, qui n'ont pas bénéficié d'une diffusion aussi large, est clair : voici des expositions sex(y) et fille/femme est synonyme de sexe.



HANNAH WILKE,
August 17, 1992 / February 15,
1992 / August 9, 1992 #3,
de la série *Intra Venus*, 1992-93,
180x119 cm chaque panneau

Et pourtant, chacune de ces expositions prétendait évidemment porter sur tout autre chose. Même si nous étions disposées à prêter au titre les significations suggérées par les commissaires – « Bad Girls » étant par exemple mis comme terme général désignant un art de transgression (majoritairement) féminin –, la limitation de la transgression féminine au comportement sexuel, telle qu'elle ressort des œuvres non retenues et du cadre dans lequel les œuvres sélectionnées ont été présentées, contredit toute autre intention affichée par les conservatrices américaines. Si le comportement sexuel des femmes est transgressif en soi, peut-on jamais prétendre qu'il représente l'*unique* comportement transgressif dont elles font preuve ? Et qu'est-ce que cela a de drôle ? Que des images de femmes s'opposant à la loi, au gouvernement, aux pères, aux maris ou aux institutions religieuses soient absentes de l'exposition est significatif. Si l'on prend pour référence le champ visuel que nous présentent les expositions américaines, le comportement transgressif féminin embrasse un spectre – à moins que ce ne soit un spéculum – qui va du rose aux vibromasseurs.



JANINE ANTONI,
Lipstick Display, 1992 (détail)

La revue de presse de l'exposition new-yorkaise s'ouvrait sur la comparaison des œuvres exposées avec des sucreries – c'est-à-dire des biens consommables dont la finalité est la satisfaction orale ou sensuelle. Sous le titre « Des expositions multimédia d'importance s'amuse avec le féminisme », la présentation de l'exposition débutait par ces mots : « *Offrant un impressionnant ensemble de plaisirs gourmands, l'exposition Bad Girls déploie un riche échantillon Whitman de travaux artistiques récents, œuvres de femmes pour la plupart, qui remettent en cause les conceptions traditionnelles du plaisir et de la bienséance féminine.* » Lors du prévernissage de l'exposition new-yorkaise destiné aux journalistes, des boîtes de Chocolat Whitman ouvertes étaient disposées sur les tables. Cette comparaison sucrée attribuait aux œuvres et aux artistes

le rôle de pourvoyeuses de « *douces sensations* ». L'assimilation des femmes au sexe est l'une des clés de voûte de la subordination des femmes sous le patriarcat ; l'histoire des femmes est précisément celle d'une population que les hommes s'échangent comme objets pour le sexe et pour la reproduction. Mais en lisant les textes publiés par le New Museum, on pourrait penser que l'identification des femmes à des marchandises sexuelles est une idée résolument moderne – voire émancipatrice.

L'assimilation des femmes – dans cet exemple, des « femmes artistes » – au sexe a été le procédé publicitaire utilisé par les musées, comme il l'aurait été par n'importe quelle publicité grand-public. Et les lieux d'expositions américains aussi bien que britanniques se sont vantés d'avoir atteint des records de fréquentation ; l'exposition en deux parties du New Museum a battu tous ceux de l'institution.¹⁶ Pourtant, on peut supposer que ces chiffres ne s'expliquent pas exclusivement par les spectateurs qui sont venus se rincer l'œil, et que beaucoup de personnes, et notamment de femmes, se sont rendues à ces expositions avec le désir de découvrir des œuvres réalisées par et sur des femmes. Durant la période 1993-1994, la plupart des expositions individuelles new-yorkaises ont été consacrées à des hommes blancs : Richard Avedon, Joan Miró, Frank Lloyd Wright, Mike Kelley et Robert Ryman. « Bad Girls » a été la seule exposition importante de l'année consacrée à une majorité de femmes.

Je n'ai pas la prétention de savoir quelle a été la réaction du public à la composante « bad » des expositions. Mais ce que je sais, c'est que ce « bad » était une imposture, aussi bien en tant que concept artistique qu'en tant que comportement prétendument féministe. Ce qui est réellement « bad » pour la domination masculine, c'est le féminisme en action : des femmes qui font ce qu'elles veulent pour elles-mêmes. Ce qui est réellement « bad » pour le système, ce sont des femmes qui refusent d'ajouter foi aux mythes de l'Histoire et qui agissent pour changer notre présent et notre futur. Ce qui est réellement « bad » pour

16 – Au cours d'une table ronde consacré au « Bad Girl Art » qui s'est tenue le 4 avril 1994 à l'Université de Columbia, la conservatrice du New Museum, Laura Trippi, a annoncé que l'exposition avait battu tous les records d'entrées du musée.

le monde de l'art contrôlé par des hommes blancs, ce sont des artistes, des conservatrices et des critiques d'art qui refusent de participer à la continuelle surévaluation des artistes masculins et blancs et à la dévalorisation de l'ensemble des femmes et des artistes non blancs. Ces conservatrices ont faussé la situation, elles ont tout mis sens dessus-dessous. Par exemple, ces propos de Marcia Tanner rapportés dans le *Los Angeles Times* : « *Les Bad Girls reconnaissent que l'hégémonie masculine est un mythe.* » L'hégémonie masculine n'est pas un mythe ; nous sommes en plein dedans. Ce qui relève du mythe, ce n'est pas la réalité matérielle, mais l'idéologie qui justifie l'hégémonie masculine.¹⁷ Nier, comme le fait Tanner, l'existence de l'hégémonie masculine, c'est participer à sa perpétuation.

Mais on a l'impression qu'admettre que « *les affaires sont les affaires* » et rebaptiser cela « libération » était précisément ce à quoi étaient disposées ces commissaires. Manifestement, leurs idées sont aussi confuses sur leurs propres positions dans le monde que sur celles de n'importe qui d'autre. L'emploi qu'elles font du mot « féminisme » traduit en partie cette confusion. Elles ne savent absolument pas où, quand ni comment employer ce terme. Elles donnent l'impression de se condamner en l'employant et de se condamner en ne l'employant pas. Les textes produits à l'occasion des expositions varient, proclamant que les expositions sont féministes, expliquant qu'elles « *s'amuse avec* » le féminisme ou encore qu'elles ne sont en aucune manière ouvertement féministes. Une publicité proclamant que « *Bad Girls* » « *s'amusait avec le féminisme* » se voyait contredite par une feuille de présentation distribuée à l'entrée de « *Bad Girls Part I* » qui présentait l'exposition comme « *mettant l'accent sur un regain d'activité autour des questions féministes dans l'art* ». Dans différents imprimés, les organisatrices déclarent que « *toutes les artistes ne sont pas féministes* », ou que « *toutes les œuvres exposées ne sont pas féministes* ». Mais dans ce cas, comment ces expositions ont-elles pu être placées sous le signe de l'« *activité autour des questions féministes dans l'art* » ?

17 – Voir par exemple Christine Delphy, *Close to Home : A Materialist Analysis of Women's Oppression*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1984 ; *L'Ennemi principal*, Paris, Syllepse, 1998.

Et quelle est la différence entre une féministe et une non-féministe, entre un art féministe et un art non féministe ? Voilà une question véritable qui devrait être abordée dans le cadre de n'importe quelle exposition consacrée au « *regain d'activité autour des questions féministes dans l'art* ». Mais pas pour ces conservatrices : pour elles, féministe ou non, c'est du pareil au même. Et j'imagine que si l'hégémonie masculine n'était réellement qu'un mythe, cela ne ferait aucune différence pour nous toutes. Si la suprématie masculine n'était pas une réalité politique, si les mœurs sociales, les structures légales, les expositions d'art et la distribution des richesses aux États-Unis n'étaient pas détournées au profit du pouvoir et des valeurs masculines et blanches, nous n'aurions pas besoin du féminisme qui, par conséquent, n'existerait pas. Si l'urgence politique du féminisme n'avait pas lieu d'être, il n'y aurait pas non plus d'art féministe.

Une exposition qui se consacrerait réellement au « *regain d'activité autour des questions féministes dans l'art* » ne ressemblerait pas à celles qui ont été mises en place, et peut-être même n'aurait-elle rien de commun avec celles-ci. Une telle exposition, qui pourrait même inclure une grande partie des artistes exposées dans « *Bad Girls* », devrait inévitablement se pencher sur les questions féministes et sur les évolutions et les développements que ces questions ont connues dans la pratique visuelle depuis qu'elles ont été consciemment introduites en 1970 ; le rire et le carnavalesque ne sont pas et n'ont jamais été la base de pratiques artistiques aussi durables. Une exposition consacrée aux « *questions féministes* » devrait porter un regard sans complaisance sur l'esthétique et la politique de la création artistique actuelle, sur la manière dont les stratégies de représentation ont évolué et ne cessent d'évoluer et, par-dessus tout, sur le fait que la majorité d'entre nous ne veulent plus ni du paradigme hétérosexuel, blanc et mâle, ni de sa contrepartie hétérosexuelle, blanche et féminine.

Une exposition qui se consacrerait réellement au « *regain d'activité autour des questions féministes dans l'art* » devrait s'attacher à définir ce « *regain* » en fonction de la première « vague » d'activité qu'implique l'idée de regain. Il faudrait que le Mouvement artistique féministe des années 70, première vague de création artistique résultant de la prise de conscience des femmes, soit reconnu. Marcia Tucker a auparavant

tiré fierté de sa participation aux activités politiques féministes des années 70 et de son expérience de membre des CONSCIOUSNESS RAISING GROUPS, et elle a été parmi les commissaires les plus courageuses et les plus radicales de la fin des années 70 ; on aurait pu penser qu'elle se montrerait plus sensible à la gravité politique du révisionnisme en histoire de l'art – surtout lorsque ce révisionnisme porte sur les contributions des femmes. Si l'on se souvient que l'un des points sur lesquels le Mouvement artistique féministe fut le plus perspicace a été la découverte de l'oblitération systématique et de l'ostracisme dont la création féminine a été victime dans l'histoire, on est horrifié de constater que, 25 ans plus tard, ces mêmes artistes sont aujourd'hui enterrées et écartées aussi systématiquement que l'ont été Artemisia Gentileschi, Vigée Le Brun, Angelica Kauffmann, Mary Cassatt et les autres femmes artistes européennes que le révisionnisme féministe a redécouvertes et célébrées. Le plus alarmant, c'est que les artistes féministes des années 70 sont enterrées par leurs propres consœurs : par des femmes de leur génération, des femmes issues de ce même milieu blanc et aisé qui a fourni les rangs des activistes de la seconde vague féministe, des femmes qui travaillent dans des musées et qui doivent leurs positions aux efforts concrets fournis par celles dont elles refusent aujourd'hui de reconnaître l'importance.

Le Mouvement artistique féministe des années 70 a peut-être été l'unique véritable mouvement artistique de masse du XX^e siècle aux États-Unis. Contrairement à tous ces mouvements « officiels » que le

MIERLE LADERMAN UKELES,
Transfer : the Maintenance of the art Object,
1974, performance au Wadsworth
Atheneum, Hartford, Connecticut, USA



MoMA (Museum of Modern Art) a immortalisé et qui sont connus comme la véritable histoire de l'art américain, le Mouvement artistique féministe a impliqué non pas des poignées, mais des centaines de participantes actives. Il n'a pas été un coup de marketing orchestré par Leo Castelli ou quelque autre marchand d'art intéressé par ses gains, mais une véritable lame de fond. La situation historique du Mouvement artistique féministe le portait à être un mouvement massif, parce que les premières femmes qui l'ont constitué – des blanches, issues de milieux aisés et éduquées dans les écoles d'arts ou dans les universités – étaient déjà *au cœur* des communautés artistiques, tout en restant confinées à des positions marginales. La plupart des femmes qui fréquentaient la communauté artistique de Soho dans les années 50 et 60 n'y étaient admises que dans la mesure où elles étaient l'épouse d'un homme. Mais un grand nombre d'entre elles étaient cultivées et s'intéressaient à l'art. Au cours de la phase préféministe, peut-être parce que les femmes ont de tout temps été reléguées au même statut décoratif que l'art, celui-ci était considéré comme une distraction honorable pour les femmes des classe aisées et, pour les femmes riches, un moyen bien choisi de marquer leur goût. Au cours du XX^e siècle, les femmes blanches des classes privilégiées ont pu, aux États-Unis, contrairement aux hommes exclus de la création artistique par des procédures discriminatoires de race ou de classe, étudier l'art, fréquenter des écoles d'art, pratiquer en amateurs ou collectionner. Le Guggenheim, le MoMA et le WHITNEY, les trois plus importants musées de New York qui ont été fondés dans la première moitié du siècle, l'ont été par des femmes. L'agent d'art le plus important de l'après-guerre était Betty Parsons, qui était aussi une peintre. Alors que, dans la première moitié du siècle, les sciences, la politique, le droit, l'industrie, la médecine et l'armée étaient socialement et légalement institués de manière à exclure les femmes, les femmes cultivées avaient la possibilité de se consacrer à l'art. Le sexisme de la période préféministe les a incitées à s'adonner à l'art en dilettantes





SUZANNE LACY & LESLIE LABOWITZ,
Record Companies drag their Feet,
manifestation contre la violence
envers les femmes dans la musique,
1980, Los Angeles

et leur a permis de s'y intéresser dans un cadre professionnel ; pourvu qu'elles n'aillent pas jusqu'à prétendre que les femmes sont, ou pourraient être, des artistes sérieuses, pourvu qu'elles ne remettent pas en cause le fait que seuls les hommes produisent du sens et de l'argent, et que les femmes doivent rester dans les rôles marginaux du public qui apprécie, répète ou commente. Avant 1970, les rares femmes qui ont eu le courage de se considérer comme des artistes, Georgia O'Keefe, Elaine de Kooning ou Lee Krasner, pouvaient être sûres qu'à part elles, personne ne les prendrait suffisamment au sérieux pour leur procurer le soutien critique ou économique que nécessitait le développement de leurs travaux. En général, les rares femmes-alibi qui survécurent ne purent le faire que parce que, à l'instar de O'Keefe, de Kooning et Krasner, elles épousèrent des artistes de sexe masculin plus connus qu'elles (c'est-à-dire se subordonnèrent légalement à eux).

En 1968, l'activisme féministe acquit une ampleur nationale à l'occasion de la manifestation *NO MORE MISS AMERICA*, qui fut une manifestation de protestation contre une image. Avec la seconde vague du féminisme américain, c'est la contestation de l'image de la femme en tant qu'objet sexuel, fruit de l'idéologie virile de la beauté mise en spectacle, qui a électrisé ce qui n'avait été que de petits grondements activistes, pour les changer en un mouvement de critique et de prise de conscience organisé à l'échelle nationale. Étant donné que le premier cri de ralliement de l'activisme féministe des

années 70 a été une manifestation contre « l'image de la femme », il n'y a rien de surprenant à ce que des milliers de créatrices en puissance ou déjà en activité, à qui une intégration totale à la communauté artistique dominante (celle des mâles blancs) était interdite, se soient regroupées pour créer leur propre mouvement artistique.

Tandis que certaines de ces artistes, telles Suzanne Lacy ou Nikki Craft, ont davantage travaillé en collaboration étroite avec des activistes, la majorité des artistes qui ont été activement influencées par l'éclosion de la seconde vague du féminisme ont lu les mêmes ouvrages fondateurs : *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir, *Dialectic of Sex* de Shulamith Firestone et *Sexual Politics* de Kate Millett. Elles ont utilisé la même méthode politique que développaient les féministes radicales : la prise de conscience. Curieusement, beaucoup des théoriciennes ont aussi été, à des degrés divers, des artistes, ou ont été associées au monde de l'art par d'autres biais : Firestone était artiste avant de devenir activiste ; dans la première édition de *Sexual Politics*, on lit que Millett était sculptrice de profession ; Michele Wallace, l'auteure du détonnant *Black Macho and the Myth of the Superwoman*, n'est autre que la fille de la peintre Faith Ringgold et elle a récemment publié des essais sur l'art dans *Invisibility Blues : From Pop to Theory* ; Patricia Mainardi, auteure du fameux *The Politics of Housework*, était aussi une artiste et est aujourd'hui historienne de l'art ; et les contributions aux nombreux journaux et pamphlets féministes radicaux qui ont été publiés entre 1968 et 1972 montrent qu'un grand nombre de femmes moins connues étaient aussi des artistes.

La raison pour laquelle un mouvement artistique ouvertement féministe est apparu dans le monde des arts visuels est à mettre directement en lien avec la raison pour laquelle un mouvement ouvertement féministe est apparu au sein de la communauté activiste progressiste qui était mobilisée autour du Black Power, des Droits Civiques et de l'antimilitarisme (et qui se considérait alors comme « Le Mouvement »). C'est ce qu'expliquait en 1968 Rosalyn Baxandall, une membre du groupe féministe des REDSTOCKINGS, dans une lettre adressée au *Guardian* – porte-parole de la gauche des hommes blancs – en réponse à une

attaque de ce journal contre le WOMEN'S LIB, alors naissant : « *Le Mouvement des Femmes est apparu parce que nous en avons marre de ne pas être prises au sérieux.* »¹⁸

De même pour les femmes artistes. En 1970, Judy Chicago montait son premier programme d'art féministe en Californie, pendant que sur la côte Est, Faith Ringgold, Lucy Lippard et d'autres femmes de New York organisaient une manifestation pour dénoncer le sexisme de la rétrospective annuelle du Whitney. Au cours de cette décennie, des milliers de femmes se sont impliquées dans un vaste réseau d'artistes et de critiques d'art qui étaient reliées par des feuilles d'informations, des galeries coopératives, des collections de diapositives, des revues d'art féministes toutes nouvelles, d'éphémères centres d'éducation, des expositions non mixtes et d'autres initiatives visant à stimuler et à soutenir la création féminine, et notamment celle qui s'inspirait de cette nouvelle conscience féministe.

Cette nouvelle conscience féministe a engendré un art nouveau, dont la contribution la plus révolutionnaire a été les efforts constants mis en œuvre dans le but de se réapproprier l'image des femmes. En faisant du corps féminin un objet inerte et décoratif, les traditions artistiques occidentales du passé reflétaient, par l'intermédiaire d'œuvres à vocation récréative, le statut de subordination politique qui était imparti aux femmes. Des artistes telles que Emma Amos, Laurie Anderson, Eleanor Antin, Judy Chicago,

18 – Lettre rééditée dans *Notes from the First Year*, juin 1968, p. 28. La voici en intégralité : « *Étrange que l'auteur du premier article conséquent sur la libération des femmes publié par The Guardian soit un homme, Staughton Lynd. The Guardian n'oserait pas traiter de la sorte le Black Movement, il n'accuserait pas non plus les Noirs d'exagérer leur situation. Quelques rectifications – le Mouvement des Femmes n'est pas apparu parce que les radicaux prennent de l'âge et songent à élever des enfants. Malheureusement, les problèmes auxquels sont confrontées les femmes commencent, non pas au sortir de l'université, mais dès la conception prénatale, et ils perdurent après la ménopause. Dès l'enfance, on met l'accent sur notre apparence plutôt que sur la personne que nous sommes réellement, et quand nous cherchons à marquer notre appartenance à l'humanité, on nous accuse d'être des salopes autoritaires ou les pires gouines. Le Mouvement des Femmes est apparu parce que nous en avons marre de ne pas être prises au sérieux. Même au sein du mouvement révolutionnaire, nous sommes reléguées aux services : taper à la machine, faire le courrier et préparer la bouffe, sans compter les services sexuels.* »

Mary Beth Edelson, Joan Jonas, Ana Mendieta, Linda Montano, Rita Myers, Adrian Piper, Faith Ringgold, Rachel Rosenthal, Martha Rosler, Miriam Schapiro, Carolee Schneemann, Mira Schor, Joan Semmel, Barbara Smith, Nancy Spero, Mierle Laderman Ukeles, Faith Wilding, Hannah Wilke, Martha Wilson, et d'autres encore, ont réalisé des œuvres qui implicitement, et souvent explicitement, critiquaient la représentation traditionnelle qui était faite des femmes. Les artistes influencées par le féminisme des années 70 provenaient d'horizons ethniques et esthétiques différents. Les solutions artistiques qu'elles avançaient en réponse aux problèmes que pointait le féminisme pouvaient être très variées, tout comme l'étaient les solutions politiques avancées par les féministes en faveur de la libération des femmes. Un grand nombre des caractéristiques majeures du Mouvement artistique féministe – l'importance accordée au processus et à la performance, ses ambitions politiques, la critique de la séparation en genres populaires et élitistes, la volonté de travailler collectivement, la critique de l'histoire de l'art euro-américaine, l'exploration d'images à caractère explicitement sexuel et la valorisation de l'autobiographie – ont été influencées par les autres événements artistiques et politiques de la fin des années 60, tels que Fluxus, le Black Power, le conceptualisme, les différentes collaborations d'artistes contre la guerre du Vietnam, etc. Le Mouvement artistique féministe des années 70 a réuni autour de l'idée et de l'expérience des femmes des demandes esthétiques qui étaient urgentes dans cette période ; il a

Los Angeles Women's Building,
Feminist Studio Workshop,
Chain Backrub, 17 octobre 1975





SUZANNE LACY,
Three Weeks in May, 1976,
performance de rue contre le viol,
Los Angeles

réalisé son unité sur une opposition aux processus par lesquels l'art et la société oppriment toutes celles qui sont nées et désignées comme femmes.

Sans l'apport des artistes et des activistes des années 70, ni le concept ni les œuvres des expositions « Bad Girls » n'existeraient. Même si le souhait des conservatrices était de centrer les expositions sur des travaux plus récents, ce serait faire preuve d'honnêteté que de situer les œuvres des années 90 dans le contexte de leurs prédécesseuses – au moins dans un article du catalogue. Au lieu de cela, Marcia Tanner, organisatrice de l'exposition de Los Angeles, a fourni l'un des pires exemples de non-érudition, en histoire du féminisme comme en histoire de l'art, en démembrant art passé et art présent pour monter de toutes pièces un récit fragmentaire à partir des vies et des œuvres de Artemisia Gentileschi, Meret Oppenheim, Yoko Ono, Louise Bourgeois, Faith Ringgold, Lynda Benglis et Cindy Sherman. Tout comme l'organisation des expositions, le marketing et le catalogue dans son ensemble, l'article de Tanner est mal documenté, bâclé et stupide. Il dévalorise les contributions des sept artistes qu'il voudrait encenser et ne fournit aucun élément qui pourrait permettre de comprendre les œuvres des centaines d'artistes exposées.

L'emploi mal assuré du terme « féminisme », comme un terme descriptif à la fois accepté et dénigré par les expositions, constitue peut-être la contradiction centrale de l'ensemble de l'entreprise américaine « Bad Girls ». Ne voulant reconnaître ni les apports de la seconde vague féministe, ni l'influence que le féminisme continue d'exercer sur la production artistique américaine, les expositions ont préféré nier, détourner et s'approprier les apports féministes. Tout en incluant certaines productions artistiques féministes, les expositions ont refusé de reconnaître le caractère novateur du féminisme – ou simplement de le reconnaître en tant que tel. Dans leur négation du féminisme en tant que féminisme, les expositions américaines ont absolument tenu à réduire notre rhétorique à l'humour et ont refusé d'accorder aux femmes la place légitime qui est la leur en tant que créatrices et éléments centraux pour les problèmes que pose notre autoreprésentation. En encourageant le public à lire les œuvres exposées comme des œuvres divertissantes et qui ne cherchent qu'à divertir, les organisatrices ont minimisé la conscience culturelle, la crédibilité intellectuelle, la détermination et la colère qui caractérisent les œuvres d'inspiration féministe ; et cela conforme l'exposition, et les œuvres exposées, à ceux qui refusent de reconnaître le féminisme comme grille de lecture du monde. Cela permet à l'institution de se donner une apparence bienveillante à l'égard des buts émancipateurs du féminisme, tout en restant d'autre part fidèle aux préjugés sexistes qui dominent auprès d'un public autocomplaisant.

Dès l'entrée de l'exposition du New Museum, on nous invitait à adopter le rôle passif du téléspectateur d'une télévision commerciale : l'une et l'autre section de l'exposition new-yorkaise s'ouvraient sur une représentation typiquement télévisuelle de l'angoisse (masculine) que fait naître la possibilité d'une émancipation des femmes. La première œuvre que l'on voyait en s'avancant vers les salles était un épisode des *Simpsons*, de Matt Groening, intitulé « Marge prend la fuite ». Parodie de *Thelma et Louise*, le dessin animé de Groening s'ouvre sur les plaintes d'Homer, qui n'a pas le temps d'aller boire une bière avec ses potes parce que, déclare-t-il, « *il faut que j'emmène mon épouse voir un ballet.* » Toute la suite découle de cette contradiction d'homme et de mari partagé entre le désir de faire ce dont il a envie (s'amuser avec

ses potes) et de *ne pas* se plier à la requête de son épouse (aller à un spectacle). Finalement, il n'accompagne pas Marge, qui se rend au ballet en compagnie d'une autre femme. L'épisode inclut une allusion que fait un policier à un Homer temporairement privé d'épouse au fait que celui-ci aille « *s'offrir une de ces poupées gonflables* », mais « *vérifie qu'il s'agit bien d'une femme* » ; à la réaction d'homo-hystérie que cette remarque fait naître chez Homer succède une scène de panique lesbienne chez Marge lorsqu'elle aperçoit deux femmes se tenant par la main dans un restaurant routier. Elle renonce à descendre de la puissante voiture que son amie a volée à son ex-mari et préfère redémarrer en trombe plutôt que de rester à proximité de quelques lesbiennes.¹⁹

Cet extrait de Groening est la seule vidéo qui bénéficiait d'un moniteur individuel et la seule qui ait été programmée en boucle dans les deux parties de l'exposition new-yorkaise ; le récit est centré sur le point de vue de chef de famille et d'homme blanc qu'est Homer Simpson. À la différence des vidéos ou des dessins animés réalisées avec très peu de moyens par des femmes, dont quelques lesbiennes,



TEE CORINNE,
Page 9 of the *Cunt Coloring Book*,
1975, 20x28 cm

19 – Dans la mesure où les lesbiennes sont ce que Monique Wittig appelle « *des esclaves fuyant l'hétérosexualité* », Marge a raison de percevoir le lesbianisme comme un moyen véritable d'échapper à son mari. Mais, effrayée par la liberté – ou par le prix à payer pour cette liberté – Marge retourne finalement auprès de son maître Homer. Comme *Thelma et Louise*, les expositions « *Bad Girls* » semblent indiquer que les femmes veulent s'échapper mais qu'elles n'en trouvent pas le moyen (qui est le lesbianisme). Voir Monique Wittig, *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon Press, 1992 ; « *La pensée straight* », *Questions féministes*, n° 7, 1980.



TEE CORINNE, *Ass Touch*,
1993, photographie noir et blanc

marginalisées par leur placement au fond du musée, les *Simpsons* est une émission de télévision parfaite sur le plan technique et diffusée aux heures de plus grande écoute aux États-Unis. Tandis que les autres artistes présentées dans les expositions « Bad Girls » sont indépendantes de toute institution commerciale ou, pour la plupart, représentées par de petites galeries d'art, Matt Groening bénéficie du soutien, de l'argent et de la distribution de la Twentieth Century Fox. Alors que les expositions « Bad Girls » font mine de traiter féminisme et culture dominante (masculine) comme si ces deux idéologies avaient le même poids dans la société et dans l'économie, le travail de Matt Groening est une preuve que le soutien économique et les fonds pour la création qui sont alloués aux formes d'art visuel dominantes aux États-Unis – le cinéma et la télévision – sont du côté des hommes blancs et des valeurs sexistes qui maintiennent la domination masculine.

La gêne et le traitement volontiers manipulateur qui entourent l'art et les artistes lesbiennes et gays dans cette exposition ne font qu'amplifier l'HUMOUR homophobe des *Simpsons*. Dans leur désir de flatter les idéologies et les publics non féministes ou antiféministes, les expositions américaines (contrairement aux expositions anglaises) ont inclus des artistes masculins, manière de nier que ce sont des femmes qui sont à l'origine du féminisme, et que le but central du féminisme est la libération des femmes, et non pas, comme l'humanisme, celle de l'homme. Alors que la présence d'artistes masculins dans ces expositions visait à contester aux femmes la responsabilité centrale de leur participation à la production de la culture (et plus particulièrement de la culture féministe), ceux-ci se sont vus curieusement servis par l'exposition – et même, en ce qui concerne les artistes gays, très mal servis. De même que des productions culturelles féminines tournées vers l'autoreprésentation, le respect de soi et la prise de conscience avaient été réduites à un vulgaire échantillon de « Chocolat Whitman », quelques-unes des complexes recherches gays sur leur autoreprésentation ont elles aussi été tournées en dérision, quoique d'une manière différente. Tandis que les expositions américaines, en une blague qui tient en une ligne : « *les filles veulent juste s'amuser !* », jetaient le discrédit sur l'ensemble des artistes femmes exposées – et, par référence, sur l'en-

semble des femmes non exposées –, les artistes gays étaient présentés comme « *ces garçons qui ne veulent qu'une chose : être des filles.* » L'œuvre d'un artiste homosexuel reproduite dans un article illustré du magazine *Elle* et distribué par le New Museum était accompagné de la légende suivante : « *Chuck Nanney ne veut pas le corps des femmes, mais leurs fringues.* »²⁰

Ce fut pire encore pour les lesbiennes que pour les gays. L'ensemble des expositions « Bad Girls » ont utilisé le lesbianisme comme un truc ou une attraction. Au musée de Los Angeles, la conservatrice, Marcia Tanner, a placé en épigraphe de son texte mural de présentation une citation de la comédienne lesbienne Kate Clinton : « *Défends ta juste cause et sois audacieuse ! Très audacieuse ! Mais par-dessus tout, sois "bad" !* » Ces paroles de Clinton visent un public lesbien et gay ; il est curieux que Tanner cherche à les récupérer à son propre compte, et pour son exposition. De même que Tucker, Tanner s'est montrée déterminée à centrer l'exposition sur l'hétérosexualité et à mettre en avant sa propre hétérosexualité à travers le personnage qu'elle a joué dans le cadre de l'exposition. Par exemple, au cours de la conférence qui s'est tenue à Los Angeles, elle a appliqué avec ses lèvres barbouillées de rouge des baisers de vampire sur des catalogues, et n'a cessé d'écorcher le mot « lesbianisme », ce qui provoqua à chaque fois les huées des lesbiennes.

Parallèlement à certaines manifestations de nervosité dans le public (l'arrivée de Tucker et de son mari lors de l'inauguration de la seconde partie de l'exposition new-yorkaise, tous deux vêtus des mêmes habits de religieuse, constitue-t-elle une récupération du lesbianisme ? C'est une question que nous ne parvenons pas à trancher avec les catholiques), on a parfois eu l'impression, au cours des présentations des expositions, que le but de l'« humour » accrocheur était précisément de (sus)pendre* le lesbianisme

20 – B. Ruby Rich, « Bad Girl Art », *Elle*, janvier 1994, pp. 64-65, reproduit dans un prospectus distribué par le New Museum sous le logo « Bad Girls ».

* – Jeu de mot qui porte sur le double sens du verbe *to hang*, signifiant à la fois *accrocher* (un tableau) et *pendre* (un coupable).



DYKE ACTION MACHINE, *Gap Campaign*,
1991, affiches de rue, 28x43 cm

lui-même. Dans les expositions new-yorkaises, un texte explicatif de Tucker affiché au mur introduisait comme suit les œuvres exposées :

Ces dernières années, j'ai vu un nombre croissant d'artistes aborder les questions féministes avec des approches nouvelles et rafraîchissantes, remettant en cause les codes et les conventions qui président aux représentations traditionnelles des genres. Les œuvres qui m'ont particulièrement fascinée, et qui m'ont incitée à réexaminer de quelle manière les interrogations féministes avaient été historiquement posées, possédaient deux caractéristiques communes : elles étaient drôles, vraiment drôles, et elles allaient "trop loin".

Mais qui sommes-nous pour prétendre que ces recherches sont allées ou vont « *trop loin* » ? Le « *trop loin* » de Tucker apparaît comme une nouvelle allusion sexuelle dans un contexte de préjugés sexistes et de pudibonderie. Veut-elle dire que les « *Bad Girls* » – comme si nous ne le savions déjà – vont partout (« *Les bonnes filles vont au paradis, les mauvaises partout ailleurs* ») ? Mais dans la mesure où la définition du « *trop loin* » est donnée à propos du féminisme, on a l'impression que cette allusion sexualisée fait référence au lesbianisme lui-même, comme si le lesbianisme était ce « *féminisme sexualisé* » auquel Tucker fait allusion mais qu'elle ne nomme pas. Une chose est sûre, c'est que souvent le lesbianisme est *précisément* compris comme ce féminisme qui va « *trop loin* » : c'est-à-dire que les lesbiennes sont des femmes pour lesquelles les hommes ne revêtent aucune signification sexuelle ; ils ne figurent pas au cœur de leur uni-



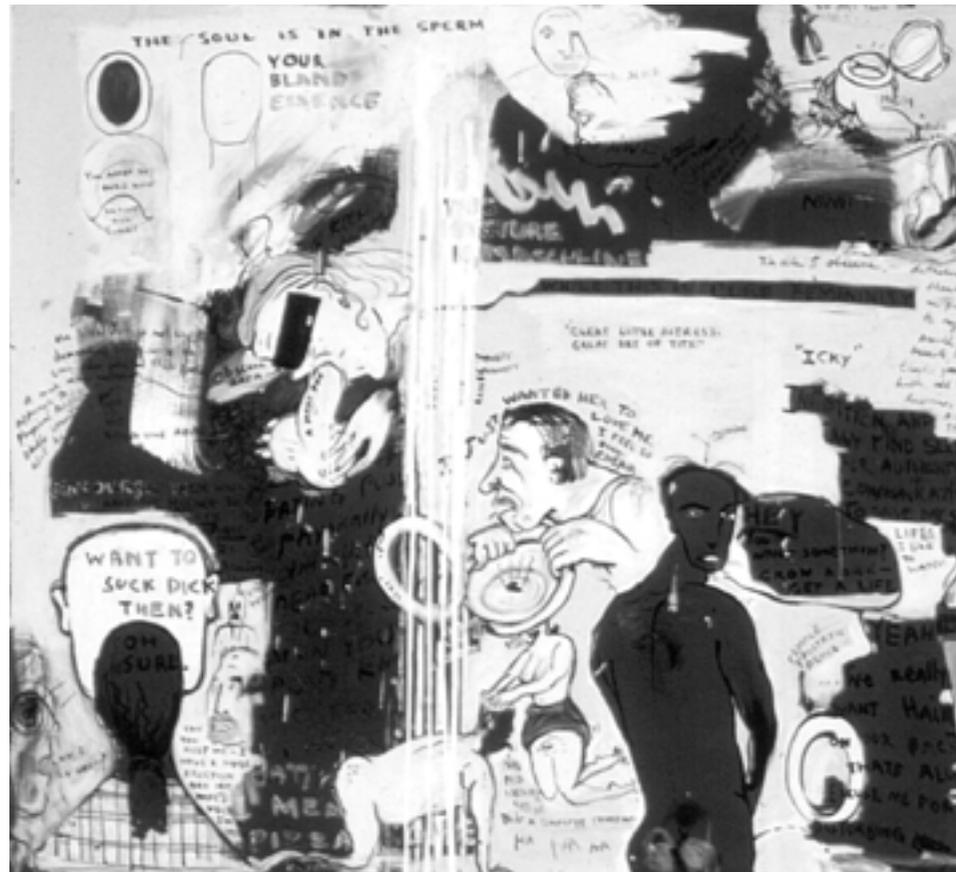
vers affectif. Dans le cadre du référent sexuel auquel Tucker fait allusion, le lesbianisme représente cet extrême à la fois politique et sexuel qui la « fascine » et qu'elle juge, pour des raisons jamais réellement éclaircies, « drôle, vraiment drôle ».

Mon interprétation s'appuie sur la manière dont les mots « lesbien », « lesbiennes » et « lesbianisme » sont employés dans les articles du catalogue : comme des mots mis à la place d'injures encore plus monstrueuses ; alors que rien de ce qui pourrait être rattaché de près ou de loin à une question « lesbienne » n'a fait l'objet d'une analyse dans l'un ou l'autre des nombreux textes édités par les musées. De même qu'elles ont détourné la culture afro-américaine pour justifier le choix du titre, les conservatrices se sont approprié le corps lesbien : le fait de travailler avec des lesbiennes et des femmes non blanches leur a permis de s'associer une fois encore au programme colonialiste qui sert à réinscrire la blancheur et l'hétérosexualité dans des rôles centraux et normatifs. Dans un passage étrange du catalogue, Tucker invite (entre parenthèses) les lectrices à effectuer l'opération suivante : « *Imaginez-vous, si ça vous dit, une lesbienne travestie qui fait de l'haltérophilie, ressemble à Chiquita Banana, pense comme Ruth Bader Ginsburg, s'exprime comme Dorothy Parker, manifeste le courage d'Anita Hill, le flair politique d'Hillary Clinton et qui est aussi excédée que Valérie Solanas, et vous aurez vraiment de quoi vous inquiéter.* » Pourquoi Tucker a-t-elle choisi de couler ce choix de personnalités féminines dans un corps lesbien ? Cet assemblage de femmes détermi-

nées et très en vue ne représente pas seulement une contradiction pour la lectrice lesbienne – elle interdit à toute lectrice de s’identifier à l’une ou l’autre des femmes évoquées. Mais « qui » est ce « vous » qui, d’après elle, aurait « *vraiment de quoi [s’]inquiéter* » ? Dans un autre passage de son article, au cours d’une brève analyse portant sur le « *corps lesbien* », Tucker donne une vision romanesque de la « *gouine camionneuse* », « *vue comme un danger politique plutôt que comme une simple dissidente esthétique* ». Ce texte a été reproduit, mot pour mot, sur un panneau disposé à côté de l’œuvre de l’artiste lesbienne Laura Aguilar ; mais sur le mur du musée, les mots « *lesbienne* » et « *gouine camionneuse* » brillaient par leur absence. De même, à Los Angeles, une seule artiste lesbienne, Ann Walsh, a bénéficié d’un affichage mural : c’était le plus succinct des textes consacrés à une artiste individuelle, et son lesbianisme n’y était pas mentionné. En fait, aucune des autres artistes lesbiennes exposées à Los Angeles – Nicole Eisenman, Deborah Kass, Judy Bamber, Millie Wilson ou Laura Aguilar – n’a bénéficié d’un affichage explicite, ce qui, encore une fois, nous donne à penser que le lesbianisme est ce « *trop loin* » sur lequel il ne faut pas s’étendre et qui ne doit pas être porté à la connaissance du public. Il en a été ainsi en dépit du fait que tout ce qui avait été publié sur la composante lesbienne de l’exposition la rendait explicite ou implicite dans les œuvres de chacune de ces artistes, et alors que l’homosexualité des artistes gays exposés à Los Angeles était présentée comme telle.

D’un point de vue lesbien, l’un des aspects les plus sournois de ces expositions a été la manière dont elles ont cherché à mettre le lesbianisme sur le même plan que l’hétérosexualité ; elles lui ont donné la même place problématique qu’elles ont laissée au féminisme dans les expositions, celle de quelque chose à la fois exprimé et refoulé, revendiqué et décrié, dans un même mouvement. Tucker conclut le bref paragraphe « *lesbien* » de son article en posant une autre question rhétorique : « *Pouvez-vous imaginer le public américain réagissant avec autant de chaleur et d’enthousiasme à une version lesbienne de Tootsie ou de Mrs Doubtfire ?* » Comme dans d’autres de ses usages, le mot « *lesbienne* » sert ici à décrire une possibilité projetée sur les productions dominantes, lesquelles sont de toute évidence anti-lesbiennes : une « *version lesbienne* » de l’un ou l’autre de ces films est un oxymore, dans la mesure où aucun de ces films ne pourrait

SUE WILLIAMS, *Your bland Essence*,
1992, acrylique, 152x172 cm



« devenir » un film lesbien et continuer à ressembler un tant soit peu à une « *version* » de l'original. C'est bien l'anti-lesbianisme et le sexisme qui ont rendu possible « *la chaleur et l'enthousiasme* » avec lesquels ces deux films ont été accueillis. La question de Tucker revient à faire une proposition de cet ordre : « *Pouvez-vous vous imaginer un Autant en emporte le vent afro-américain ou un Triomphe de la Volonté juif ?* » Ce sont des aberrations politiques et artistiques.

L'aspect général des expositions new-yorkaises a clairement fait apparaître le mauvais usage qui a été fait de l'art lesbien par les commissaires des expositions ; dans les salles centrales figuraient des images à grande échelle et des reproductions sculpturales de pénis. Alors que l'expérience lesbienne et la tradition visuelle dans lesquelles s'inscrivent les autoportraits de Laura Aguilar, nue, étaient écartées des textes muraux, une gigantesque photographie (3,5 x 3,8 m) de Judith Weiperson représentant un pénis était suspendue en diagonale, juste à côté de la plus petite photographie d'Aguilar, tandis que, dans l'angle, des douzaines de vibromasseurs de Lillian Ball étaient disposés sur le sol et sur une étagère installée sur le mur telle une protubérance. L'absence de toute référence textuelle au lesbianisme et la sur-représentation des images de bites ont permis de faire passer des œuvres ouvertement lesbiennes pour hétérosexuelles.

L'appropriation de la sexualité entre femmes et du mode de vie lesbien par la pression hétérosexiste qu'impose le regard masculin est la plus pernicieuse des traditions contre lesquelles les autoreprésentations lesbiennes doivent sans cesse lutter. À la fin des années 70, la plupart des artistes lesbiennes ont exprimé leur imaginaire sexuel à l'aide de langages métaphoriques – de biomorphismes, de paysages, ou de formes abstraites le plus souvent naturalisées. Leur objectif était de protéger nos sexualités déjà colonisées, de mettre fin à l'exploitation de nos images. D'autres artistes, telles Tee Corinne, ont produit des célébrations explicites de la sexualité féminine qui ont été exclusivement diffusées dans des milieux lesbiens, afin d'éviter leur éventuelle assimilation et instrumentalisation par les présumés hétérosexuels. À la question de savoir comment les lesbiennes peuvent sortir du placard sur le plan visuel se rajoute la nécessité de prendre en compte qui regarde, comment, et avec quelles motivations.

Hélas, la domination masculine reste tellement ancrée qu'il faut s'attendre à ce que les expressions de la culture lesbienne soient pendant longtemps encore victimes de mauvais traitements, de l'ordre de l'oblitération et du détournement dont elles ont été victimes dans le cadre des expositions « Bad Girls ». La manière dont les représentations de l'imaginaire lesbien ont subi dans l'histoire une exploitation systématique au profit du public est un facteur qu'il faudrait absolument prendre en compte dans le cadre d'une exposition qui se consacrerait à cet imaginaire et chercherait à ne pas lui nuire, et d'autant plus en ce qui concerne sa composante explicitement sexuelle. La tradition pornographique, qui a des visées sur l'ensemble des corps féminins, et plus particulièrement sur le (prétendument) corps lesbien, continue à surdéterminer des lectures négatives et trompeuses des représentations lesbiennes. Il faut s'attendre à ce qu'un public non lesbien se compose d'hommes convaincus que toutes les femmes n'existent que pour être leur propriété sexuelle (parmi les dernières expositions de Soho qui illustrent explicitement cette appropriation masculine du corps lesbien, mentionnons l'intégralité de la rétrospective de John Wesley et certains des dessins de Sean Landers) et de femmes tellement endoctrinées dans la norme hétérosexuelle, qu'elles ne sont pas en mesure de reconnaître que leur lesbophobie est en fait une manifestation de haine de soi.

Il y a une continuité entre la manière dont le lesbianisme a été dissimulé et hétérosexualisé dans les expositions « Bad Girls » et le fait que le lesbianisme n'est pas et n'a jamais été représenté dans la culture populaire et artistique contemporaine. Par exemple, *Orlando* de Sally Potter a délibérément produit une fausse image de l'héroïne de Virginia Woolf en faisant d'elle une hétérosexuelle ; *A League of Their Own* de Penny Marshall a sciemment passé sous silence la réalité lesbienne de la vie des femmes de la Women's League ; *Beignet de tomate verte* a transformé une histoire d'amour lesbienne en un film lesbophobe ; et quand une prétendue lesbienne fait son apparition dans *Roseanne*, il s'avère qu'en fait elle ne l'est pas du tout. Si l'on en croit les médias populaires et quelques-unes des expositions imbéciles et commerciales qui se sont tenues à Soho l'année dernière, par exemple « Coming to Power », il semble que le chic du chic, pour les lesbiennes, c'est de ne pas l'être du tout.



ROBIN KAHN,
Who cooked... ?, 1992

Une étude des relations des productions artistiques exposées avec la surdétermination imposée par le titre « Bad Girls » et avec les autres facteurs imposés par l'institution aboutirait à des résultats complexes et contradictoires. Il y avait tant d'artistes exposées à New York et à Los Angeles qu'il est impossible de faire la critique de chaque œuvre individuelle, qu'on l'aborde seule ou en relation avec les données paradigmatiques des organisatrices et des institutions muséales. Les relations des œuvres exposées avec l'un ou l'autre des divers points de vue féministes sont loin d'être uniformes ; un grand nombre d'entre elles ne sont pas du tout féministes – à moins que l'on admette que toute œuvre de femme est automatiquement féministe, mais tel n'est pas mon cas. D'ailleurs, toutes ne possèdent pas l'efficacité qui caractérise l'œuvre plastique ; de certaines, on peut en effet dire qu'elles sont « bad » dans le sens où l'on peut dire qu'il existe du mauvais art. Mais ce qui est sûr, c'est qu'aucune des œuvres exposées n'a été mise en valeur par les clowneries vulgaires orchestrées par les musées. Elles ont toutes été ridiculi-

sées par une programmation axée sur l'humour et le carnavalesque, l'aspect répugnant du marketing, le manque d'honnêteté ou de sérieux, le négationnisme historique et ces sordides textes muraux.

La sélection des œuvres s'est souvent faite de manière fort arbitraire, même si l'on se réfère aux critères des organisatrices ; difficile, par exemple, de trouver ce qu'il y a de « bad » dans les vêtements féminins surdimensionnés de Beverly Semmes, qui jouent sur une séduction romantique ; ou d'estimer que l'humour puisse constituer de près ou de loin une réponse à des œuvres telles que *Sistah Paradise's Revival Tent* (1993) de Xenobia Bailey, *Figure Model Series* (1991-92) de Jacqueline Hayden, *Single Silver Yentel* (1992-93) de Deborah Kass, *Bride* (1989) de Carrie Mae Weem, *Black Goddess* (1993) de Janet Henry, *Regrets* (1994) de Joyce Scott, *Manly Footwear* (1992) de Sue Williams ou *Hood* (1993) de Millie Wilson. Rire de ces œuvres ou les tourner en dérision, c'est supposer que les créations des Noires, des lesbiennes, des femmes fortes de taille ou de celles qui luttent contre les violences masculines ont par définition quelque chose d'hilarant. Quant aux œuvres qui cherchaient ouvertement à faire rire, telles que *Men* (1993) d'Erika Rothenberg, les résultats se sont avérés plutôt malheureux. L'ironie de cette installation, composée d'une table de presse dressée pour distribuer des badges et des tracts politiques, consistait à présenter les hommes comme la « plus grande des minorités d'Amérique ». En plus sinistre, une autre tentative loupée de pseudo-parodie était signée Lutz Bacher. Il s'agissait d'une peinture

MARTHA ROSLER,
Semiotics of the Kitchen,
1975, vidéo noir et blanc



représentant l'une de ces traditionnelles pin-up blondes et nues, à l'exception d'un peignoir extra-fin et de mules noires. On pouvait lire : « *Bien sûr que je suis pour le féminisme. D'ailleurs je suis très bonne à ça.* » Au milieu des centaines d'œuvres exposées à Los Angeles et à New York, cette dernière est l'illustration la plus manifeste de cet « *ensemble impressionnant de plaisirs gourmands* » et de ce prétendu « *divertissement avec le féminisme* » que nous annonçait la première revue de presse du New Museum. Comme dans tant de comédies classiques, le « *divertissement* » a lieu aux dépens de quelqu'un (comprenez : des femmes). Dans cet exemple, le féminisme est ramené à la promesse sexuelle d'une femme à son public/client masculin. Cette peinture renferme et résume tout ce qu'il y a de problématique – ou plutôt, d'erroné – dans le fait d'assimiler le féminisme au libertinage sexuel. Cette peinture et l'ensemble de ce qu'ont accompli les organisatrices des expositions « *Bad Girls* » me donnent à penser que tant que nous, les femmes, ne nous demanderons pas sérieusement jusqu'à quand nous allons collaborer à notre propre subordination, nous continuerons à nous faire baiser (le jeu de mot est volontaire) par les hommes.

La métaphore centrale de ces expositions a fait de l'ensemble des artistes les collaboratrices d'un spectacle à caractère sexuel, elle leur a imposé de jouer un rôle de « *Bad Girl* » qui consistait à s'attirer des rires de bienveillance. Nous ne devons pas accepter que ce rôle soit représentatif de la création féminine contemporaine, ni même de la majorité des œuvres et des artistes exposées. Beaucoup de femmes se consacrent avec sérieux à des œuvres, des vies et des réflexions qui s'opposent à la dévalorisation de nos vies. La plupart des artistes femmes travaillent elles aussi avec une grande intégrité. Ce que Marx a dit un jour des hommes, je veux le dire des femmes : « *Nous les femmes faisons notre propre histoire, mais nous ne la faisons pas arbitrairement, nous ne la faisons pas dans des circonstances choisies par nous, mais dans des conditions directement données et héritées du passé.* »²¹

21 – Le masculin a été mis au féminin, « ils » a été remplacé par « nous ».

Karl Marx, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, [1852], Paris, Mille et une nuits, 1997, p. 13.

De même que les femmes sont forcées de composer avec le présent sexiste qu'elles ont hérité du passé, les artistes se voient contraintes de travailler au sein des réseaux corrompus des galeries et des musées, parce qu'ils représentent généralement le seul moyen d'être exposées. La plupart des artistes ne peuvent exercer qu'un très faible contrôle sur les conditions dans lesquelles leurs œuvres sont exposées : à l'exception de celles qui bénéficient d'une très large reconnaissance, toutes ne s'estiment pas en mesure de refuser l'opportunité d'une exposition dans un quelconque musée. Certaines artistes ont refusé de participer aux expositions « Bad Girls », mais ont malgré cela vu leurs œuvres entrer dans les expositions par l'intermédiaire des collectionneurs. Pourtant, beaucoup d'artistes se sont plaintes de l'objectif de vulgarisation sans rien faire pour autant – ce qui, sous un angle différent, nous oblige à nous demander jusqu'à quel point cette entreprise et ces artistes sont réellement « bad ». Parce que, même si la responsabilité de cette entreprise incombe aux organisatrices, ces expositions n'auraient pas pu voir le jour si le niveau de respect de soi avait été plus élevé chez les femmes et chez les artistes ; les problèmes qui ont été mis en évidence à l'occasion des expositions « Bad Girls » embrassent un cadre bien plus large que celui de ces expositions ; ils ne s'évanouiront pas uniquement parce que les expositions ont pris fin.

Les expositions « Bad Girls » sont symptomatiques du malaise des institutions dominantes lorsqu'elles abordent le féminisme et les contributions des femmes à la culture. À un autre niveau, elles révèlent aussi une véritable crise institutionnelle. Dans leur louable désir d'en finir avec le musée issu du modèle européen du XIX^e siècle, les institutions choisissent, pour populariser l'art, de faire appel à un titre provocateur, à la facilité supposée du rire et à l'idée, intellectuellement inoffensive, du carnaval. Mais est-ce là une réponse adéquate à l'embarras dans lequel se trouvent les musées d'art contemporain ? Si le musée adopte la position idéologique qui est celle de la télévision grand-public aux États-Unis et s'il atteint la popularité qui va avec, devons-nous considérer cette évolution comme une forme de « succès » ? Et si le corps et l'art des femmes deviennent l'instrument privilégié des stratégies commerciales mises en œuvres par ces institutions, que devons-nous en conclure ?

LAURA COTTINGHAM

Laura Cottingham vit à New York, où elle enseigne à la *Cooper Union for the Advancement of Science and Art*. Critique d'art, elle a notamment collaboré aux revues *Art & Auction*, *Contemporanea*, *Flash Art* (Milan), *Frieze* (Londres) et *Blocnotes* (Paris). Elle a été commissaire des expositions *Incandescent*, au Louisiana Museum of Modern Art d'Humblebaek, au Danemark (1996) et *Vraiment féminisme et art*, au Magasin à Grenoble (1997), toutes deux consacrées aux liens entre féminisme et art. Elle a également effectué deux résidences de critique d'art en France, à la Fondation Cartier (Paris, 1992), et à la Villa Arson (Nice, 1997). Lors du festival de cinéma gay et lesbien de Paris de 1996, elle a organisé « Amazing : Lesbian Video, USA », une sélection de vidéos de lesbiennes présentée à la galerie Air de Paris.

Elle réalise son premier long-métrage vidéo, *Not for sale : Feminism and Art in the USA during the Seventies* en 1998 et vient d'achever, avec Leslie Singer, *The Anita Pallenberg Story*, une fiction sur la présence de la communauté artistique internationale lors de la tournée américaine des Rolling Stones en 1968.

Parmi les derniers catalogues d'exposition auxquels Laura Cottingham a contribué, citons *New feminist Criticisms* (New York, 1993), *The Power of feminist Art* (New York, 1994), *Sexual Politics* (Los Angeles, 1996), *L'Art au corps* (Marseille, 1996), *Claude Cahun* (Munich, 1997), *Vraiment féminisme et art* (Grenoble, 1997) ou encore *Isn't it too early for the Eighties yet ?* (Malmö, 1998). Elle est également l'auteure de deux ouvrages : *Lesbians are so chic...* (Londres, Cassel, 1996) et *Seeing through the Seventies. Essays on Feminism and Art* (Newark, G & B Arts International, 1999).

PARMI SES ARTICLES :

- « Interview with Christine Delphy », *Off our Backs*, Washington, mars 1984
- « First, there's sex : Barnard's Simone de Beauvoir Colloquium », *New York Native*, avril 1985
- « Close to Home : a materialist analysis of women's oppression », *Off our Backs*, mai 1986
- « The psychopathology of the penis in everyday life : a cigar is never just a cigar », *Galerie Thaddeus Ropac*, Paris, 1991
- « The wor(l)d : as mind and idea », *Fondation Cartier*, mai 1992
- « 10 choses ou plus que je sais d'elle. Le silence à l'ère de sa reproductivité culturelle », *Blocnotes*, Paris, n° 3, été 1993
- « Faces of Eve and Ego of Adam », *Purple Prose*, Paris, n° 4, automne 1993
- « Anti-formalisme et féminisme », *Blocnotes*, n° 4, automne 1993
- « L'affaire Anita Hill – Clarence Thomas », *Nouvelles Questions féministes*, Paris, vol. 14, n° 4, 1994
- « Ode to Oscar Wilde » [poème illustré de photographies de Felix Gonzales-Torres],
et « Notes sur l'Amérique de Baudrillard », *Blocnotes*, n° 5, hiver 1994
- « Adrian Piper » et « De la spécificité des lesbiennes », *Blocnotes*, n° 10, automne 1995
- « Cultural Resistance'90s style », entretien avec Sarah Rossiter, *Blocnotes*, n° 12, printemps 1996
- « Interview » [par Yan C], *Têtu*, Paris, n° 14, mai 1997

