



Subjectivés radicales

Elvan Zabunyan

► **To cite this version:**

Elvan Zabunyan. Subjectivés radicales. Critique d'art, 2014, Automne (43), pp.24-35. 10.4000/critiquedart.15314. hal-01626098

HAL Id: hal-01626098

<https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01626098>

Submitted on 31 Oct 2017

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

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

Subjectivés radicales

Elvan Zabunyan



Édition électronique

URL : <http://critiquedart.revues.org/15314>

DOI : 10.4000/critiquedart.15314

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS)

Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2014

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Ce document vous est offert par Université
Rennes 2



Référence électronique

Elvan Zabunyan, « *Subjectivés radicales* », *Critique d'art* [En ligne], 43 | Automne 2014, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 30 octobre 2017. URL : <http://critiquedart.revues.org/15314> ; DOI : 10.4000/critiquedart.15314

Ce document a été généré automatiquement le 30 octobre 2017.

EN

Subjectivés radicales

Elvan Zabunyan

RÉFÉRENCE

Angela Dimitrakaki, *Gender, artWork and the Global Imperative: A Materialist Feminist Critique*, Manchester: Manchester University Press, 2013, (Rethinking art's histories)

Catherine de Zegher, *Women's Work Is Never Done: An Anthology*, Gand: AsaMER, 2014

Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010, Madrid: The Side Up, 2013. Sous la dir. de Juan Vicente Aliaga et Patricia Mayayo

- 1 Minutieuse est la tâche qui consiste à renouveler l'articulation « art et féminisme », à la déconstruire pour qu'elle ne subsiste pas dans l'histoire de l'art comme une catégorie, tout en suivant ce que propose Catherine de Zegher lorsqu'elle écrit : « Je crois qu'il y a un sens de la "relation" aujourd'hui, un besoin de s'occuper de "toutes nos relations". On pourrait penser que nous sommes sur-connecté-e-s, mais non. Le XXesiècle a apporté la déconnection et le déplacement d'une manière si profonde que nous n'avons pas réalisé la difficulté de notre situation... Il y a aujourd'hui une aspiration... à se reconnecter les uns aux autres et au monde »¹.
- 2 Au sein de cette notion de relation, l'une des volontés réside dans le lien au travail. L'usage de *work* dans les titres de deux des publications indique que la fonction politique du travail est avant tout une question de genre, de classe et d'ethnicité. L'une des sections *Genealogías feministas en el arte español*² parle de « division sexuelle de la précarité et du travail des femmes ». Débutant en 1960, cette chronologie de l'exposition implique la période franquiste. Cette date renvoie en particulier au vote de la loi obligeant la femme mariée à obtenir une autorisation de son mari pour travailler. De façon logique, les mouvements féministes se constituent conjointement aux luttes des communistes et des anarchistes contre le régime de Franco. Cette donnée est à part dans l'histoire des femmes en Europe à l'époque, qui sont les seules, avec les Portugaises sous Salazar, à se confronter à la fois à une double dictature, celle du patriarcat et celle du pouvoir

politique en place. Les œuvres créées dans ce contexte, souvent frontales, sont au cœur de ces revendications³.

- 3 « Women's work is never done », dit l'anthologie de Catherine de Zegher pour souligner sans détour à la fois un état continu et discontinu propre à l'expérience artistique⁴. On peut comprendre le titre dans son rapport à la persévérance, où le travail des femmes n'est jamais terminé parce qu'il doit persister et se perpétuer. Dans le contexte de l'art, cela permet à l'auteure d'affirmer la nécessité d'une fluidité entre les formes et les concepts. Angela Dimitrakaki emprunte une posture plus rigide renvoyant à la capitalisation de l'art dans une perspective féministe matérialiste. Si cette dernière se comprend dans sa référence à la pensée radicale, l'argumentation sectionnée en six chapitres⁵ manque de clarté. La rigueur intellectuelle d'une Shulamith Firestone, qui avait produit une détonation sans précédent en 1970 avec *The Dialectic of Sex*, prenant appui sur la structure marxiste pour la dépasser en esquissant un glissement de la lutte des classes vers la lutte des sexes, n'est pas ici atteinte⁶. Les définitions fluctuantes du féminisme matérialiste raccordé au féminisme radical renforcent leur caractère parfois paradoxal qui se fige dans un vocabulaire daté. Il est impossible de maintenir une constance épistémologique entre la réception de ces notions au début des années 1970 et leur réalité au début des années 2010. L'auteure a parfois du mal à dompter la disjonction inévitable qui en découle lorsqu'il s'agit de la lire à la lumière d'un marché de l'art contemporain prédateur et d'une position qui se veut engagée mais échoue à se dégager du système qu'elle entend critiquer.
- 4 L'autre référence de la relation serait le lien au voyage que l'on retrouve signifié à travers le concept de « global ». Il est réducteur d'estimer le déplacement (transnational, transculturel) comme s'apparentant au seul voyage. Or, si celui-ci devient une métaphore de l'exploration historique et archéologique, comme celle dans laquelle s'engage Catherine de Zegher, il devient possible de créer des *transitions* mobiles véhiculant les outils mêmes de l'analyse.
- 5 L'anthologie *Women's Work Is Never Done* est illuminée par l'impressionnante introduction de Griselda Pollock qui souligne la formation d'archéologue de Catherine de Zegher lui permettant de suivre « les traces quasiment oblitérées de la créativité au XXe siècle »⁷. Son approche de l'histoire de l'art passe par « des strates temporelles plutôt que par des séquences chronologiques »⁸. Griselda Pollock pointe l'importance d'une posture intellectuelle qui s'oppose aux paradigmes de l'histoire de l'art moderniste, où dominant, dit-elle, une direction unilatérale : les œuvres d'artistes de certains pays et un genre unique, le tout posé sur un piédestal canonique. Par opposition, « C. de Zegher voyage dans le temps (effectuant un aller-retour au sein du XXe siècle) et dans l'espace (se déplaçant hors de l'axe euro-américain pour reconnaître la créativité située en Amérique Latine, en Asie, en Australie, en Afrique et en Russie) »⁹.
- 6 Ce voyage spatio-temporel est contemporain des théories postcoloniales qui s'élaborent parallèlement aux théories féministes se développant au tournant des années 1980, grâce aux positions critiques exemplaires d'Audre Lorde, Gloria Anzaldúa ou Gayatri C. Spivak. Au sein d'une conscience croissante, le féminisme comprend qu'il ne peut exister au singulier, qu'il se doit de réajuster les critères eurocentrés pour considérer la place des femmes de couleur. Les années 1990 puis 2000 voient s'asseoir ces concepts de globalisation raccordés à l'art et à la culture produisant, selon les contextes, des analyses parfois contradictoires.

- 7 Ainsi, Angela Dimitrakaki (s')impose le terme de *global imperative* : « En déployant l'expression "impératif global" dans le titre du livre, mon intention était de produire de la curiosité : qu'est ce que l'impératif global ? à quel(s) processus fait-il référence ? Qui l'exerce ou y aspire ? Si l'impératif global appartient au capitalisme, il peut aussi appartenir à une politique de résistance et d'émancipation telle que le féminisme »¹⁰. Ceci posé, elle se défend avec véhémence de tout lien avec l'usage du même terme par Maura Reilly, la co-commissaire avec Linda Nochlin de *Global Feminisms* en 2007. Maura Reilly titre une partie de son « Introduction: Toward Transnational Feminisms » : « Feminism's Global Imperative. »¹¹ Mais là où elle tente, tant bien que mal, de rattraper avec didactisme le retard d'une histoire où le féminisme blanc a largement marginalisé les pratiques artistiques et littéraires extra-occidentales, Angela Dimitrakaki spécifie que l'impératif global est avant tout un concept utile pour le féminisme matérialiste. On retrouve chez chacune d'elles la référence à l'ouvrage de Chandra Talpade Mohanty, *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing, Solidarity* dans lequel l'auteure énonce la nécessité de relire les fragments effacés de l'histoire.¹²
- 8 C'est sans doute aussi dans l'intention de souligner ce dernier point que Catherine de Zegher choisit comme premier texte de son anthologie un entretien avec Everlyn Nicodemus. Née en Tanzanie, l'artiste s'installe en Europe en 1973, où elle subit immédiatement un racisme inscrit dans l'héritage colonial. Elle décide alors d'étudier l'anthropologie en prenant comme objet d'étude les anthropologues de Suède, c'est-à-dire ceux du pays où elle vit. Tautologique et réflexive, cette approche inédite provoque un choc : « C'était comme si je leur lançais une grenade », raconte Everlyn Nicodemus.¹³ Catherine de Zegher analyse cette position en lui confirmant qu'« il s'agit clairement pour vous de traiter avec une construction coloniale dans laquelle l'objectivation — en fait, la négation de l'« autre » — souligne le caractère de différence autant qu'elle établit une relation de contrôle et de pouvoir »¹⁴.
- 9 L'objectivation jouxte l'objectivité. Ce dernier terme, récurrent dans l'espace de la recherche et de la critique, est celui auquel on se réfère lorsqu'il s'agit de prouver que ce qui est émis (comme idée, comme image, comme forme, comme fonction) appartient à un univers distancé qui aurait gagné son statut d'effigie grâce au cadre précis et pérenne auquel il aurait été soumis. L'objectivité est celle que l'on convoque lorsque l'on veut être certain-e d'asseoir son savoir. Quand on décide au contraire d'affirmer une subjectivité, une posture plus fluide transparait. Cette posture est plus risquée, parce que plus instable, mais dans le même temps plus engagée. Elle permet de déployer les chemins à partir desquels l'art que l'on regarde, étudie et analyse, l'ouvrage que l'on lit, annote, cite, la parole que l'on écoute, enregistre, transmet ne sont pas dans une orientation unilatérale mais sur une route où les aspérités, plus que de déséquilibrer les pas, les allègent.
- 10 Les trois ouvrages qui servent ici de base à la réflexion, avec leurs différences, touchent chacun à leur manière à une subjectivité tout à fait radicale. On la relève dans l'essai de Beatriz Preciado qui clôt le catalogue *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* en effectuant une synthèse des prises de positions féministes dans l'actualité mondiale (par exemple avec les Pussy Riots) et en comparant ces manifestations artistiques à des performances *punk*¹⁵. L'analogie du vocabulaire fragmenté du *punk* vient nourrir sans métaphore les positions critiques et sexuelles au sein de partis pris où les féminismes, mais aussi les femmes, sont nécessairement pluriel-le-s grâce à leurs subjectivités. On la relève aussi, de façon moins frontale mais tout aussi directe, dans l'approche critique de

Catherine de Zegher. La façon dont elle nourrit sa pensée sur les artistes par des références qui induisent que l'espace personnel des œuvres se doit d'être accompagné d'une interprétation également personnelle est d'une grande rigueur intellectuelle. L'anthologie reprend l'un de ses essais publiés sur Martha Rosler : « Passionate signals, Martha Rosler's flowers in the field of vision ». Elle y étudie un court-métrage (*Flower Fields*) que l'artiste réalise en super 8 en 1975 et qui présente comme son nom l'indique des champs de fleurs. Catherine de Zegher signale dans son texte que ce film n'a jamais été montré publiquement avant la première rétrospective de Martha Rosler en 1999 et dont elle est la commissaire¹⁶. L'auteure s'interroge sur cette invisibilité et sur le sens que cette invisibilité véhicule. Elle découvre en travaillant dans les archives de l'artiste qu'elle garde pourtant des centaines de ses images de fleurs. Choissant une approche allégorique autour des fleurs pour cerner la fonction critique du travail de l'artiste, Catherine de Zegher conclut son texte sous une forme introspective : « aussi captif de la structure circulaire et feuilletée des fleurs, cet essai peut être considéré comme la première tentative, sur une base théorique et historique, d'analyser le travail inestimable de Rosler — en particulier ses tableaux de fleurs des champs ou de champs de fleurs — qui scrute le réel, l'imaginaire et le symbolique en lien avec le regard »¹⁷. La subjectivité féministe dans la critique d'art est ici précisément révélée dans sa limpidité : affirmer sa position dans une relation à soi et aux autres. Si les fleurs appartiennent à une catégorie qui serait féminine, Griselda Pollock se référant à l'ouvrage de Catherine de Zegher souligne que les femmes ne font pas partie d'une catégorie uniforme. « Nous pouvons "voir" et "sentir" les contributions d'artistes qui sont des femmes à partir de plusieurs périodes, lieux, histoires et modes artistiques pour une compréhension totale des espaces vitaux de l'art inscrits dans nos histoires culturelles et politiques »¹⁸.

NOTES

1. Catherine de Zegher citée par Moira Roth dans sa préface « A Circular Path, travelling with Catherine de Zegher in Space and Time », *Women's Work Is Never Done*, Gand: AsaMER, 2014, p. 11. L'anthologie est composée d'articles et d'entretiens.
2. *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Madrid : The Side Up, 2013. Sous la dir. de Juan Vicente Aliaga, Patricia Mayayo
3. Les manifestations féministes en lien avec l'art contemporain pensées sous une perspective politique et sociale ont été particulièrement actives en Espagne au tournant des années 1990. Citons le laboratoire expérimental unique qu'est Arteleku (<http://www.arteleku.net>) à San Sebastian, à la fois résidence d'artistes et centre de recherche féministe.
4. Le titre est emprunté à celui de la série *Woman's Work Is Never Done* réalisée par l'artiste Yolanda Lopez en 1995.
5. "Feminist politics and art history: from postmodernism to global capitalism" (p. 1-23), " 'The gender issue': lessons from post-socialist Europe" (p. 25-70), "Travel as (gendered) work : global space, mobility and the 'woman artist' " (p. 71-106), "Gendered economies and knowledge production: Ursula Biemann's video essays and materialist feminism for the twenty-first

century” (p. 107-149), “Masculinity and the economic subject in contemporary art” (p. 151-182), “Acting on power: critical collectives, curatorial visions and art as life” (p. 183-207).

6. Firestone, Shulamith. *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, New York : Farrar ; Straus and Giroux, 2003 [1970]

7. Pollock, Griselda. « Introduction », *Women’s Work Is Never Done*, op. cit., p. 13. Catherine de Zegher propose dans l’ouvrage un voyage dans les œuvres de vingt-sept femmes artistes. On comprend à la lecture de la liste qui clôt le livre que ce choix a été fait parmi plus de deux cents noms de femmes. Le nombre inscrit immédiatement la production artistique des femmes dans une exhaustivité qui vient contredire avec élégance l’étiquette minoritaire.

8. *Ibid.*

9. *ibid.*

10. Dimitrakaki, Angela; *Gender, ArtWork and the Global Imperative*, op.cit., p. 7

11. Reilly, Maura. « Introduction: Toward Transnational Feminisms », *Global Feminisms, New Directions in Contemporary Art*, New York: Merrel ; Brooklyn Museum, 2007, p. 28-38 pour cette partie en particulier.

12. Talpade Mohanty, Chandra. *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing, Solidarity*, Durham: Duke University Press, 2003

13. De Zegher, Catherine. « Black, The Color of Joy and Pain, a Conversation with Evelyn Nicodemus », *Women’s Work Is Never Done*, op. cit., p. 33. L’entretien a été mené en 1991.

14. *Ibid.*

15. Preciado, Beatriz. « OCCUPY SEX notas desde la revolución feministapornopunk », *Genealogías feministas en el arte español : 1960-2010*, op. cit., p. 277

16. *Martha Rosler : Positions in the Life World*. Catherine de Zegher était la commissaire de l’exposition et a aussi dirigé l’ouvrage publié à l’occasion (Birmingham, Vienne, Cambridge: MA ; Ikon Gallery ; Generali Foundation ; The MIT Press, 1999).

17. *ibid.*, p.122

18. Pollock, Griselda. « Introduction », *Women’s work is never done*, op. cit., p. 13