

Re-Act Feminism

by [Véronique Danneels](#)

Re-act feminism est une exposition qui a eu lieu à Berlin en janvier 2009, une véritable rétrospective de la performance féministe augmentée d'archives consultables qui se dédient à l'étude et à la connaissance de cet art du début des années 60 à la fin des années 70.

Re-act feminism était hébergé dans une institution - et pas n'importe laquelle - l'Akademie der Künste, vaste bâtiment moderne inauguré dans le Berlin Ouest de 1954. Les intervenantes, performeuses et théoriciennes venues de l'étranger, sont toutes logées dans l'Akademie. C'est une anecdote mais cela participe à l'ambiance, celle d'une île, d'un laboratoire, d'une expérience qui se prolonge et se transforme en amitié, en liens et en projets. La convivialité, la proximité et la confrontation entre les publics et entre les publics et l'art marquent la démarche de Bettina Knaup, l'une des deux commissaires de *re-act feminism*.



Martha Rosler's Bringing the War Home

C'est en tant que public que je suis à Berlin et que je me délecte. Le public est une donnée primordiale pour les féministes qui ont cherché à produire un art et des théories conséquentes, autrement dit, cherché à ce que leurs réflexions (pensées et oeuvres) entraînent des changements sociaux pour le plus grand nombre de femmes. Les réactions du public –principalement des groupes de femmes noires et de femmes homosexuelles– ont profondément altéré et orienté les démarches et entreprises féministes au cours des 40 dernières années. Le public de performance possède et émet une énergie critique - approbative, interpellatrice ou réprobatrice, que l'artiste intègre ou non à sa performance.

Re-act feminism souligne le déploiement simultané du mouvement féministe, dit de la deuxième vague, et de l'art de performance à partir du début des années 60. C'était la grande époque de l'expérimentation, de la recherche d'interface entre l'art et la vie, le public et le privé, le social et le politique. En tant que tout nouveau mode d'expression artistique, la performance rompait avec la tradition et importait en vrac les caractéristiques préférées de l'époque : l'éphémère, l'engagé, la dématérialisation, le subjectif, le n'appartenant à aucun lieu mais privilégiant la rue ou n'importe quel lieu non consacré par le système de l'art. Les outils principaux de la performance sont le corps de l'artiste et le temps réel, que le public partage, absorbe ou endure. L'artiste pose des actes étranges, violents, rigolos ou hiératiques, improvise ou suit un protocole sans que le public ne puisse véritablement faire la part des choses. Globalement, on oscille entre l'extrême banalité et l'hyper-extravagance.



Yoko Ono, 1964

Le féminisme des années 60-70 est un mouvement politique occidental qui a tout mis en oeuvre pour que les femmes prennent part aux décisions et actions dans les sphères politique, sociale et culturelle, qu'elles s'expriment à partir de leur vécu, déploient leurs désirs et fantasmes et surtout qu'elles ne disparaissent plus, plus jamais de cette scène politique, sociale et culturelle. Pour ce faire, les artistes et leurs comparses théoriciennes, critiques, conservatrices de musées ou galeristes ont créé des réseaux (la sororité était un leitmotiv jusqu'au milieu des années 70), des magazines et lieux d'exposition féministes et des centres d'information tels les premières diathèques et centres vidéos, devenus depuis les hauts lieux de l'archivage. Ces stratégies ont permis aux femmes de s'emparer des nouvelles technologies, d'infiltrer et de modifier la scène de l'avant-garde, comme elles leur ont permis de maintenir un maximum de traces de leurs actes et intentions vivaces (textes, vidéos, photos). C'est une génération de femmes qui a avancé sans modèle - comme la performance ; qui s'est autorisée toutes les formes et tous les sujets d'expression (du plus intime au plus politique) - comme la performance ; et qui n'avaient souvent que des moyens financiers très précaires mais qui ont décidé de tout faire avec ce peu - comme la performance, qui elle, était incroyablement bon marché et qui cherchait de par son existence fugace à casser les termes du marché capitaliste.

Dans le *React Feminism* de 2009, la plateforme créée par les deux commissaires, Bettina Knaup et Beatrice Stammer, se caractérise également par le renforcement et la dissémination des re-actments. Le re-actment correspond à une relecture, une réinterprétation ou une réappropriation des performances historiques. Ces 're' ou 'ré' sont incarnés par la nouvelle génération d'artistes et par les artistes mêmes qui avaient produit les premières performances il y a 30-40 ans. Le phénomène se développe depuis plusieurs années. Il alimente la scopia, une mémoire et une modélisation des performances. Rien de plus normal, vu que la performance a fini par contaminer toutes les disciplines de l'art et de ses histoires, pour se propager bien au-delà des territoires artistique et culturel.

D'un point de vue féministe, le re-actment ré-ouvre et réengage les messages politiques de l'époque. Comme il provoque une exploration collective de la signification de ces actes et paroles dans leur contexte historique et dans le contexte actuel, radicalement différent.

Dans le cadre berlinois, Faith Wilding (1943 – Paraguay - USA) a re-acté *Waiting*, la performance qu'elle avait créée et performée à la Womanhouse de Los Angeles en 1972. Le texte de cette performance - une litanie sur l'attente éprouvée tout au long de la vie d'une femme (du nourrisson qui attend soins et affection à la vieille femme qui attend la mort) se trouve sur la toile. Cette performance était une critique sur la manière dont les femmes, blanches et de classe moyenne, c'est-à-dire le summum de l'American Dream, étaient supposées mener leurs vies à l'époque. La cinéaste Johanna Demetrakas qui a documenté la Womanhouse fait la part belle à la performance de Wilding dans son film². Tandis que la jeune Wilding (étudiante au CalArts) récite son texte, la caméra enregistre les réactions du public qui l'entoure (attention / consternation/ émotion). En 2009, Wilding montre l'extrait du film, puis performe le re-actment intitulé *Waiting With*. La structure est identique, Wilding est assise et le public l'encadre. Le texte est complètement différent. Il n'a plus rien d'une attente solitaire fondée sur les conditions de la vie privée mais il évoque la conscience politique et il invoque les autres et l'espoir d'un changement. De l'impersonnel 'waiting for' en 1972, l'artiste est passée à la formule engagée 'I wait with' 'les Palestiniens à Gaza', 'j'attends avec les femmes en Afghanistan', 'j'attends avec les familles en Irak', 'j'attends avec les prisonniers à Guantanamo'... La récitation terminée, la performance se poursuit par l'intégration des questions-interventions du public. Dans ses réponses, Wilding revient plusieurs fois sur le potentiel des stratégies passives utilisées par Gandhi, Luther King et les Quakers, stratégies qui n'ont jamais été populaires chez les féministes. Le débat creuse les deux époques, les réponses de Wilding reflètent sa position comme elles réfléchissent en pointillé des parties du public.

Angel M d'Andrea Saemann est un hommage à l'artiste vidéaste féministe Ulrike Rosenbach connue depuis le début des années 70. La 'star' allemande est présente, elle participe à l'exposition et au panel et vient d'interpeller Wilding quelques minutes plus tôt.

Andrea Saemann recourt au style performatif narratif mélangeant des citations à son histoire personnelle. Tout en instrumentalisant des accessoires se référant au code angélique (ailes/ cieux/

plongeurs) elle raconte qu'il y a quelques années, elle a été invitée à contribuer à une publication. Dans le texte qu'elle leur envoie, elle cite le 'I work because *I'm impressed*' de Rosenbach. A sa plus grande surprise, les éditeurs –étrangers et certainement avertis en question de genre – avaient imprimé '*I work because I'm oppressed*'. Tout le monde rit de cette confusion entre l'inspiration et la victimisation. C'est présenté avec une telle légèreté qu'on imagine seulement la confusion sans considérer l'effet réducteur du propos. Comme quoi... à vous de douter à présent de mon interprétation ... car à force de communiquer du mieux possible dans une seule langue internationale, l'English, celle du colloque, des mythes s'élèvent ou s'enfoncent au gré des courants. Sur la scène face au public, l'ange-Saemann élabore des dosages d'images, de textes, de références qui se diluent avec la sensibilité d'un nuage dans le drôle et le poétique.

Never Mind Pollock...Women on Painting de Lilibeth Cuenca (1970- Philippines - Danemark) commence par la découverte d'un décor néo-pop. Telle unemagicienne, l'artiste en fait émerger une anthologie des performances féministes créées entre 1960 et 1990.

Chacune des performances qu'elle ré-acte se réfère donc déjà à une citation critique de la peinture moderniste à partir d'une grille de lecture de genre. Cuenca décline les formes complexes de la tautologie et du métalangage de manière hilarante. Elle superpose le genre de la performance à l'entertainment pédagogique. Tous les départements d'histoire de l'art devraient l'inviter. Reste à former les professeurs à la lecture des strates : en un, le vocabulaire moderniste (l'artiste mâle, blanc et ses productions héroïques) ; en deux, les stratégies de déconstruction féministes postmodernistes (les artistes critiques travaillant en Occident, originaires d'Amérique latine ou d'Asie) ; en trois, l'analyse du potentiel des reactments).

En réincarnant le geste pictural (peinture moderne) et le geste performatif (premières performances féministes) et en exposant simultanément le résultat esthétique de ceux-ci, le multi re-actment de Lilibeth Cuenca dédramatise l'art abstrait lyrique et la déconstruction que les artistes révoltées avaient entrepris dans les années 60-70. Tout en se contorsionnant, Cuenca peint et s'épluche de costume ingénieux en costume astucieux. Elle inscrit des lettres au sol (*Painting to be Stepped On*, Yoko Ono), peint avec ses mains (*Body Tracks*, Ana Mendieta), avec un pinceau accroché à son slip (*Vagina Painting*, Shigeo Kubota), avec ses cheveux (*Loving Care*, Janine Antoni), sur le corps nu d'un homme (*Polka Dot Happening Fashion Show*, Yayoi Kusama) auquel elle ordonne de peindre des pastilles colorées, assorties au décor, sur le corps d'un autre homme, à qui elle ordonne de peindre des pastilles sur le corps nu d'un autre homme...Jusqu'à ce qu'ils forment un tranquille trio de grâces décoratives tandis que Cuenca continue de décliner les actes critiques à sa sauce, sur une musique lancinante, sur laquelle de temps en temps, elle chante le résumé des événements, re-actant son propre *The Artist's Song Part 2*.

Le lendemain soir trois performances se succèdent à nouveau. *The Vitruvian Body* de Boryana Rossa (1972 - Bulgarie) et Oleg Mavromatti (n.d. - Russie) inaugure la soirée. Boryana Rossa se dénude à l'exception de son casque micro et entre dans un grand cercle métallique parfaitement adapté à sa mesure, son cadre Vitruvien. Mavromatti, dit Oleg, l'y attache délicatement au moyen d'un fil et d'une aiguille stériles. Il effectue un point de couture qui passe dans la peau et la chair du bout des poignets de Rossa, de ses épaules, de ses cuisses et chevilles. La sensibilité de la performeuse se décode dans les brèves suspensions de son discours hypnotique. Elle débite un mélange de rumeurs du monde de l'art contemporain, tout en invitant le public à la photographier, à documenter cet instant, contrairement à toutes les interdictions courtoises des organisatrices de *Re-act feminism*. Interdit embarrassant à l'heure où des cellules photographiques prolongent une majorité d'individus visitant un festival ou une exposition, et contradictoire (les performances ne survivent qu'à travers la documentation). Heureusement que des artistes stimulent la brisure des codes. L'emprise du fil est filmée et retransmise en direct sur un écran qui rend les choses autres, les distancient, leur confèrent un statut d'image et allègent le courant incontrôlable d'empathie. La couture se termine par la censure de l'artiste, lorsque son acolyte lui coud les lèvres. Elle saigne et se tait juste avant de nous avoir demandé de la délivrer lorsqu'il aura fini.

Tanja Ostojic (1972 - Serbie - Allemagne) enchaîne avec une performance réparatrice de cette fin quasi insoutenable. Sa performance *Clothes*, after Juniper Perlis "*Clothes 1*" consiste à enfiler, agraffer, zipper, nouer des vêtements (en soie pour la plupart) qui ont appartenu à sa mère yougoslave, à l'artiste Juniper qui a performé *Clothes 1* antérieurement ou à elle-même à l'époque où elle allaitait son bébé. Ici aussi le public doit venir au secours de l'artiste emprisonnée dans son invraisemblable masse d'étoffes. Ostojic ne nous épargne ni la répétition d'un geste aussi machinal, quotidien et personnel que l'habillement, ni l'attention aux matières, formes et couleurs, ni l'émotion et les histoires (guerre en Yougoslavie pour sa mère/ transport de valises de fringues pour Juniper) des personnes auxquelles les vêtements ont appartenu.

Outre ce week-end de performances, l'exposition mise en place par Elisabeth Stammer et Bettina Knaup réactive les débats portant sur le collectif, la subversion, le pouvoir révolutionnaire, le langage universel, l'essentialisme, l'interprétation, l'inconnu... *Re-act feminism* n'a pas la prétention d'être une exposition rétrospective exhaustive. C'est un lieu et un lien qui, à travers des hommages, des télescopes ou des collisions élastiques et séminales, soutiennent des réflexions entre l'histoire et l'actualité.

Véronique Daneels, l'auteure de cet article, est 'imbibée' de l'art féministe américain de 1968 à 1975 puisqu'elle en a fait sa thèse de doctorat. C'est donc 'sous influence' qu'elle a visité cette exposition à Berlin en janvier 2009.