



Tara Londi, à quelques degrés du féminisme

Avec *Mademoiselle*, exposition réunissant près de quarante artistes femmes de sa génération à Sète, la commissaire trentenaire Tara Londi déplace le curseur de l'art féministe « historique » – celui s'étant forgé à partir des années 1960 en lien direct avec les luttes politiques d'alors – vers les positionnements sans doute plus distants de ses contemporaines, tributaires des actions passées. Entretien.

ENTRETIEN AVEC TOM LAURENT

Mademoiselle

CRAC Occitanie / Pyrénées-Méditerranée, Sète

Du 21 juillet 2018 au 6 janvier 2019

Commissariat : Tara Londi

TOM LAURENT : À l'entrée de l'exposition *Mademoiselle*, vous avez installé une bibliothèque féministe issue des éditions Des Femmes et du Mouvement de Libération des Femmes (MLF), groupe précurseur dans les années 1960 et 1970, et des œuvres récentes de Lisa Rovner, reprenant des manifestations féministes de l'époque. S'agit-il d'exprimer une filiation ? De mesurer un écart avec les pratiques des artistes femmes de l'exposition, nées dans les années 1980 pour la plupart ?

TARA LONDI : L'exposition vise à explorer l'héritage du mouvement féministe des années 1960 et 1970. Je ne pense pas qu'elle aurait été concevable sans le travail de cette génération, comme celui d'Antoinette Fouque, pionnière du mouvement et fondatrice des éditions Des Femmes. La bibliothèque semblait être le meilleur moyen non seulement de présenter une filiation par rapport aux actions menées alors et de leur rendre hommage, mais elle donnait également la possibilité de s'informer plus en profondeur sur la théorie et l'histoire féministes – ce qui est crucial. Les photographies de Lisa Rovner sont en réalité des collages, elle a pris les images les plus emblématiques des manifestations de cette époque et a remplacé les

visages par le sien. La série s'intitule *I Can't Believe I Still Have to Protest for this Shit*, un slogan récurrent dans les dernières marches féministes du monde entier. Il ne fait aucun doute que beaucoup de choses ont changé depuis ces années-là, mais la plupart de ces changements restent une façade politiquement correcte qui cache le sexisme systématique. Par exemple, j'écris du Japon, à un moment où les universités de médecine ont reconnu que les résultats des élèves étaient modifiés pour éviter que trop de femmes ne deviennent médecins. Le travail de Lisa Rovner se saisit de l'indignation et du choc de ma génération : nous avons été élevés pour espérer l'égalité et découvrir qu'elle n'existe pas. Ce hiatus illustre probablement le fossé entre nous et celles qui nous ont précédées, qui se sont battues en partant de presque rien : dans cet écart, dans cet espace de tension, il y a de la place pour l'humour.

L'historienne de l'art Lea Vergine notait déjà l'importance du corps dans les pratiques féministes des années 1960-70 : « Le corps est obsédé par l'obligation de s'exhiber pour pouvoir être », écrit-elle... Pour votre part, vous citez Amelia Jones et le concept de paraféminisme.

Il me semblait important de souligner que la génération présente dans *Mademoiselle* n'est pas post-féministe, mais parallèle au féminisme et qu'elle développe des stratégies féministes des années 1960 et 1970. Bien que le slogan féministe « le privé est politique » soit encore largement pertinent pour proposer un idéal de féminité anti-essentialiste – comme dans les autoportraits de Zanele Muholi –, le texte d'Amelia Jones sur le paraféminisme part de l'étude du travail de Pipilotti Rist, et promeut un nouveau positionnement du corps qui n'a pas nécessairement vocation à s'exposer. Les peintures d'Eliza Douglas sont pertinentes à ce propos. L'artiste a enlevé toutes les parties du corps, ne laissant que les membres, pour voir jusqu'à quel point le corps pouvait être escamoté tout en maintenant son identité humaine. Comme a pu l'écrire Eileen Myles sur son travail, c'est « comme si tout était perdu, sauf le geste, le langage, l'esprit ».

Vue de l'exposition *Mademoiselle*, CRAC Occitanie, Sète, 2018.

Au premier plan : Anna Uddenberg, *Sisterunit on Fly*, 2017. Courtesy Haus N Collection, Kiel/Athènes.

Au mur : Romana Londi, *Blushing (Pink as fuck)*, 2018, technique mixte sur toile, 153 x 203 cm.

Dans les vidéos de Gery Georgieva, où elle parodie les tutoriels de maquillage sur YouTube ou reprend une danse de Beyonce en tenue traditionnelle bulgare, on a le sentiment d'un regard ironique sur ce qui est devenu un mot d'ordre commercial – cette exhibition du corps, justement. C'est le cas également pour Zoe Buckman, avec son corset brodé de paroles machistes du rappeur Notorious B.I.G. Finalement, cette liberté d'exprimer une fascination distante pour des motifs antinomiques n'est-elle pas un marqueur générationnel ?

Oui bien sûr. Je pense que Zoe Buckman reflète ces paradoxes. *They Don't Call Me Big For Nothing* fait partie de la série *Every*

Curve, où des pièces de lingerie vintage citent des paroles misogynes et où d'autres citent des slogans féministes montrant le contraste entre les deux mentalités avec lesquelles nous avons tous grandi. La performance de Gery Georgieva peut être facilement lue comme une attaque contre l'authenticité relative d'une diva mondiale comme Beyonce, demandant si elle peut être considérée comme un modèle féministe et si sa sexualisation glamour est le symbole ultime de l'émancipation, mais je ne suis pas sûr que Gery parodie négativement Beyonce. La toute dernière posture de la vidéo est une position stratégique bien connue pour augmenter la puissance, avec des jambes larges et des mains sur les hanches. Les *showgirls* ont été des personnalités très influentes et, comme l'a écrit Raffaella Perna à propos des premières présentatrices de télévision italiennes dans les années 1970, elles ont proposé de nouveaux modèles de féminité – non passifs ou réduits au silence. Il est regrettable que peu d'autres modèles féministes soient proposés aussi largement, c'est pourquoi j'ai souhaité mettre à proximité le mur en céramique de *Forgotten Sisters* de Charlotte Colbert, où sont inscrits des noms de femmes pionnières dans le domaine scientifique et de nombreux autres, et des vidéos aussi, qui laissent une place à celles qu'on ne connaîtra sans doute jamais mais qui ont existé, ainsi que la vidéo *Backyard Colloquium* d'Ana Vega, où on peut entendre la voix d'une femme célébrant lors d'une conférence la victoire d'une cause, sans savoir à qui appartient cette voix et si elle est connue. J'ai aussi placé devant la vidéo de Gery Georgieva *Carpe Fucking Diem* de Verena Dengler, réalisé dans le cadre d'une exposition explorant l'identité à l'ère digitale. L'œuvre est bleue : la couleur du romantisme allemand mais aussi celle de la mer, du ciel et de tout ce qui est fluide – «liquide», comme Zygmunt Bauman a pu définir notre époque. Peut-être que le succès est de posséder cette fluidité, cette liberté d'être qui on veut être.

De gauche à droite :
 Eliza Douglas. *No Pain at All*.
 2016, huile sur toile.
 Courtesy de l'artiste et Air de Paris, Paris.
 Nevine Mahmoud. *Mother milk*.
 2017, marbre turc, résine pigmentée.
 Courtesy of M+B Gallery, Los Angeles.
 Elsa Sahal. *Léda Missouriifornia*.
 2015, céramique émaillée.
 Courtesy galerie Papillon, Paris.





Oda Jaune. *Sans titre*. 2017, huile sur toile, 190 x 280 cm.
 Courtesy galerie Templon, Paris/Bruxelles.

La porosité entre les genres et les sexes traverse une grande partie de *Mademoiselle*. Qu'est-ce qui sous-tend ces échos ?

La première salle reproduit le désir masculin : selon Lacan, le regard masculin fragmente les parties du corps féminin, l'objectivant et le fétichisant. Dans la salle 9, *The Politics of Subjection* montre les deux artistes Anetta Mona Chisa et Lucia Tkacova ridiculisant les hommes dans le monde politique en classant leur attractivité en fonction de leur apparence et les peintures de Celia Hempton, qui a esquissé des portraits d'hommes se masturbant pour elle sur le site Chatroom. Le regard est inversé, ce sont les femmes qui fragmentent et fétichisent les corps des hommes. Il m'a semblé très approprié de montrer la grande connaissance par cette génération de femmes des canons antiques des représentations de la sexualité masculine et sa capacité à l'exécuter, mais aussi leur aisance avec le désir sexuel en soi, pas nécessairement romantique et capable de distinguer le plaisir sexuel de l'amour – capable de comprendre l'amour comme dépassant les rôles attribués aux genres. Oda Jaune, par exemple, peint des figures androgynes et Zoe Williams dessine des fantasmes sexuels féminins, et il n'y a pas de prince charmant en vue...

Jean-Christophe Ammann, commissaire de l'exposition *Transformer* en 1974, affirmait à propos de l'attitude délibérément « féminine » des artistes qu'il avait invités qu'il ne « s'agissait pas pour eux de se « féminiser » mais de transformer leur masculinité. » Pensez-vous que cette volonté de se transformer soit le cas pour celles que vous avez invitées à Sète ?

Oui, je pense que ma génération voit leur féminité se transformer – et pas avec la volonté de se « masculiniser ». Il est intéressant de noter qu'Agnès Varda,

que j'avais conviée en tant qu'invitée d'honneur, a refusé au motif que les expositions réservées aux femmes placent les femmes dans un ghetto. Sa génération essayait d'exposer avec des hommes et d'être seulement considérée comme des artistes, pas des femmes artistes. Ma génération à son tour essaie d'exposer avec des artistes hommes et femmes, a grandi avec des femmes artistes comme modèles – y compris Agnès Varda – et est fière d'être une femme artiste. L'une des dernières œuvres de *Mademoiselle* est la peinture en constante évolution de Romana Londi, *Blushing - Pink as Fuck*, qui change de couleur selon la lumière : peut-être que cette « transformation » ne va pas de A à B, mais est une évolution continue qu'il nous est permis d'expérimenter à notre époque, voire même attendue par celle-ci à certains égards : nous pouvons changer de métier, de pays, d'orientation sexuelle, de genre et d'idée que nous nous faisons de la féminité et de la masculinité. Ou du moins je nous souhaite toute cette liberté. Après tout, « l'identité est une conversation en perpétuel inachèvement », comme l'a écrit Stuart Hall. ■