

Essai

En partenariat avec l'Institut national d'histoire de l'art (INHA)
et l'Institut français

Essay

With the support of the Institut national d'histoire de l'art
(INHA) and the Institut français

L'Institut français et l'Institut national d'histoire de l'art sont très heureux d'introduire le texte de Julie Crenn «Who Run the World?: les artistes sud-africaines au défi de l'Histoire et des normes», première lauréate d'une nouvelle aide à l'écriture et à la publication d'un essai critique, mise en place conjointement par les deux institutions en partenariat avec la revue *Critique d'art*.

Cette aide s'inscrit dans un nouveau type d'actions initiées par l'Institut français dans le secteur des arts visuels, en partenariat avec le ministère de la Culture et de la Communication – Direction générale de la création artistique. S'adressant aux auteurs et aux chercheurs français émergents en art contemporain, elle favorise leur mise en réseau professionnelle à l'international. L'objectif est de mieux faire connaître la teneur de la recherche en France, mais aussi de développer la circulation des thématiques de travail, des écrits et des idées. Ainsi, le programme de soutien aux chercheurs en histoire de l'art et aux critiques que l'Institut français et l'INHA ont imaginé ensemble encourage-t-il à la fois la mobilité des auteurs, la diffusion de leur travail et la traduction de leurs écrits.

Constituant l'un des volets de ce nouveau programme, cette aide à l'écriture et à la publication a fait l'objet d'un appel à candidatures en décembre 2015. Grâce à ce dispositif, Julie Crenn s'est rendue en Afrique du sud en juillet 2016 pour développer un travail sur les scènes artistiques africaines vues par les femmes artistes, dans la droite ligne de ses recherches sur les pratiques féministes et postcoloniales. Historienne de l'art, critique et commissaire d'exposition, Julie Crenn est représentative d'une nouvelle génération de chercheurs engagée dans l'écriture d'une histoire alternative des pratiques artistiques. Pensée à l'échelle du globe, et prenant en compte des figures ou des groupes longtemps rejetés à la marge, cette approche s'attache à dépasser l'essentialisme multiculturaliste qui a pu affecter les grilles de lecture postmodernistes, proposant à la place un regard complexe sur des identités envisagées dans leur hybridité et leur fluidité, regard qui est précisément le propre du *contemporain*.

Larisa Dryansky, conseillère scientifique du domaine Histoire de l'art contemporain, INHA (2014-2016)
et **Vincent Gonzalez**, Institut français

The Institut français and the Institut national d'histoire de l'art (INHA) are proud to introduce Julie Crenn's article: "Who Run the World? South-African Female Artists' Relationship to History and Normativity." Julie Crenn is the first recipient of a new grant for writing and publishing a critical essay, which was created jointly by those two institutions in partnership with *Critique d'art*.

This grant is part of a new direction taken by the Institut français in the field of visual arts, in partnership with the Artistic Creation department of the French Ministry of Culture and Communication. It aims to help budding French writers and researchers specialised in contemporary art emerge on the international scene. The goal is not only to make the content of French research more visible but also to encourage the circulation of themes, essays and ideas. This is why the support program created by the Institut français and the INHA encourages the writers' mobility as well as the circulation and the translation of their articles.

The writing and publishing grant is part of this new program, and was launched with a call for applications in December 2015. With the grant, Julie Crenn was able to travel to South Africa in July 2016 to study the African art scenes from the viewpoint of female artists, in keeping with her research on feminist and postcolonial practices. Julie Crenn is an art historian, critic and curator and she is representative of the new generation of researchers who are committed to writing an alternative history of artistic practices on a global scale, taking into account individuals or groups that were traditionally marginalised. It seeks to go beyond the multiculturalist essentialism that has sometimes affected postmodernist interpretative frameworks, offering in its place a complex take on these identities understood in their hybridity and their fluidity, which is precisely characteristic of contemporaneity.

Larisa Dryansky, research adviser in Contemporary Art History, INHA (2014-2016)
and **Vincent Gonzalez**, Institut français



Tracey Rose, *Lucie's Fur Version 1:1:1*
– *The Messenger*, 2003 © Courtesy
of the artist and Goodman Gallery

Julie Crenn

Who Run the World? : les artistes sud- africaines au défi de l'Histoire et des normes



Billie Zangewa, *Back to Black*, 2015
© Billie Zangewa, Courtesy Afronova Gallery

«La culture ne crée pas les gens. Les gens créent la culture. S'il est vrai que notre culture ne reconnaît pas l'humanité pleine et entière des femmes, nous pouvons et devons l'y introduire.»

Chimamanda Ngozi Adichie, *Nous sommes tous des féministes* (Paris: Gallimard, 2015)

Si le territoire artistique et critique tend à s'étendre à l'ensemble des aires géographiques et culturelles, une place indéniablement prédominante est garantie aux artistes occidentales et blanches. «Les femmes artistes noires ont été la minorité dans cette minorité. Cela n'a guère changé. La faible proportion de femmes artistes bénéficiant de la même reconnaissance que leurs pairs masculins sur les différentes scènes de la sphère artistique ne doit pas occulter le fait que le patriarcat et le sexisme ont toujours cours. De plus, les préjugés culturels, la méconnaissance des milieux culturels qui n'appartiennent pas à l'héritage américano-européen et le désintérêt qu'ils inspirent, placent le travail des artistes africaines dans un coin précaire de la scène artistique mondiale.»¹ En 2007, aux Etats-Unis, se sont tenues deux expositions majeures: *Wack! Art and the Feminist Revolution* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art) et *Global Feminisms* (New York: Brooklyn Museum).² La première, pensée par Connie Butler, revenait sur les mouvements féministes des années 1960 et 1970. La seconde, pensée par

sentait les œuvres des femmes artistes actives depuis les années 1990 jusqu'aux années 2000. En plus des aspects militants et contemporains, *Global Feminisms* affichait une volonté d'en finir avec l'occidentocentrisme. Les deux commissaires ont su créer un dialogue entre les œuvres de Pipilotti Rist, Lida Abdul, Hiroko Okada, Ingrid Mwangi, Miwa Yanagi, Pilar Albarracín, Tracey Rose, Lin Tianmiao, Dayanita Singh, Tania Bruguera, Béatrice Cussol ou encore Ghada Amer, Yin Xiuzhen, Michèle Magéna et Tracey Emin. Un dialogue pluriel qui est encore trop rare.

Si les expositions exclusivement composées d'œuvres de femmes artistes peuvent avoir des spécificités thématiques ou techniques, certaines engagent davantage une visée intersectionnelle (sexe, race, classe)³. Les expositions dédiées aux artistes africaines et/ou de la diaspora africaine trouvent un essor considérable en Europe. Trois expositions se démarquent plus spécifiquement. En 2014, Christine Eyene présente *Where We're at! Other Voices on Gender* à BOZAR (Bruxelles)⁴. Les œuvres, essentiellement photographiques et vidéo,

traitent des questions de genres et des sexualités du point de vue de l'Afrique, des Caraïbes et du Pacifique. C'est aussi à Bruxelles que s'est tenue l'exposition *Body Talk: Féminisme, sexualité et corps*, sous le commissariat de Koyo Kouoh⁵. Les salles du Wiels ont abrité principalement des œuvres performatives de six artistes africaines, dont les visiteurs pouvaient apprécier le développement, les vestiges et les enregistrements. La présentation des œuvres de Zoulikha Bouabdellah, Marcia Kure, Miriam Syowia Kyambi, Valérie Oka, Tracey Rose et Billie Zangewa posait ainsi différentes questions : « Qu'est-ce qu'un corps féminin africain (noir) exposé ? Est-ce l'objet suprême d'un sacrifice patriarcal ? Est-ce le corps sacré, souillé, qui transgresse les frontières de races et de genres dans sa façon de mettre en scène, d'intégrer et d'incarner l'histoire ? Est-ce tout cela à la fois ? »⁶ Dans la continuité de ce projet, au MUSAC à León, Orlando Britto Jinorio propose *Lucy's Iris*, une exposition collective qui a rassemblé vingt et une artistes africaines et/ou de la diaspora africaine⁷. La réflexion du commissaire provient d'un constat, celui du choix du prénom de celle qui est surnommée « la grand-mère de l'humanité », Lucy. Sa dépouille, découverte en 1974 en Ethiopie, est ainsi nommée, car, à ce moment-là, les ondes radiophoniques étaient inondées par la chanson des Beatles *Lucy in the Sky with Diamonds*. Le corps de notre ancêtre africaine est ainsi doté d'un prénom occidental.

Une attribution qui résonne pour Orlando Britto Jinorio comme une énième violence coloniale puisque son histoire est dissimulée, reformulée et réappropriée. En prolongement de ce constat, il considère que les artistes africaines et/ou de la diaspora africaine sont également privées de leurs voix du fait d'une invisibilité de leurs œuvres. Leurs discours ne peuvent et ne doivent plus être écartés. *Lucy's Iris* abordait alors différentes problématiques comme l'histoire coloniale, les religions, le corps féminin, l'amour, les violences, la maladie, l'injustice et la colère. En confondant les expériences personnelles et collectives, les artistes s'attaquent à un ensemble d'oppressions et d'assignations pour opérer une relecture du système patriarcal et une reconquête de leur corps et de leur histoire.

Les expositions *Where We're at!*, *Body Talk* et *Lucy's Iris* représentent le point de départ de ma réflexion portée non seulement sur la nouvelle visibilité des femmes artistes africaines et/ou de la diaspora africaine, mais aussi sur les discours, messages et pensées qui structurent leurs pratiques artistiques. Si les problématiques liées à l'intersectionnalité prédominent, les artistes présentées dans les trois expositions accordent une place importante à une reconsidération critique des corps des femmes par les femmes artistes. Elles tendent en effet à abolir une vision stéréotypée des corps féminins théorisée et véhiculée par les hommes, mais aussi

par les femmes par effet de sexisme intégré. Les artistes qui ont retenu mon attention relèvent de ce que je qualifierais de féminin politique. Dans une histoire collective dominée par le patriarcat, le féminin politique associe deux notions dichotomiques en couplant essentialisme et matérialisme. Il traverse l'histoire de l'art, des peintures d'Artemisia Gentileschi aux œuvres de Tracey Emin, en passant par Frida Kahlo, Claude Cahun, Louise Bourgeois, Carol Rama, Linder ou encore Elke Krystufek. Sans jamais dénigrer la féminité, il s'agit alors d'envisager une réflexion critique à partir de l'expérience féminine, du corps des femmes, de sa représentation et de sa portée dans l'imaginaire collectif. Ainsi, les artistes transforment, manipulent et déplacent les discours sexistes, stéréotypés et discriminants en outils critiques. La notion de féminité soulève par conséquent une relecture politique de territoires pluriels comme le corps, la spiritualité, la liberté ou encore la violence. Le féminin politique génère un *empowerment*, une puissance d'agir pour réinvestir et reconquérir des espaces, physiques et conceptuels, dont les femmes ont été trop longtemps écartées. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi de me concentrer sur la scène sud-africaine. Depuis les années 1990, elle est la plus dynamique du continent et trouve une place de choix dans les trois expositions. Les œuvres de Berni Searle, Jane Alexander, Tracey Rose, Billie Zangewa, Zanele Muholi, Cecilia Ferreira ou encore

de Sue Williamson y étaient représentées. La présence notable des artistes sud-africaines m'a conduite vers Johannesburg et Cape Town. J'ai en effet souhaité approfondir les échanges non seulement avec les artistes dont les œuvres étaient présentées dans les trois expositions, mais aussi un ensemble plus large d'artistes, ainsi que des critiques, historiens de l'art, galeristes et directeurs de musées. Avec eux, j'ai pu discuter des pratiques artistiques développant les questions de genres, d'intersectionnalité et d'Histoire, passée et récente. Ces discussions m'ont permis de mieux saisir les enjeux artistiques, politiques et critiques d'une scène extrêmement active. Ces enjeux seront développés à travers trois thématiques : l'Histoire, le féminin politique et la représentation du corps noir.

Passeuses d'une histoire collective

L'histoire de l'Afrique du Sud est nourrie d'une violence qui n'est, encore aujourd'hui, ni résolue ni contenue. Si ces problématiques se généralisent, une grande majorité des artistes décortiquent l'histoire coloniale, analysent ses conséquences visibles sur la société actuelle et dénoncent un racisme persistant. Parce que la société sud-africaine est traumatisée, le colonialisme, l'apartheid, le racisme, le sexisme représentent des sujets fondamentaux. Les artistes se font les passeurs, les decodeurs d'une histoire collective troublée. L'œuvre de Jane Alexander (née en

1959) est emblématique de la scène sud-africaine. Depuis les années 1980, elle développe un univers où naviguent des créatures hybrides, inquiétantes et étranges. Au moyen d'installations sculpturales, de photographies et de photomontages, elle traite de la société sud-africaine, ante- et post-apartheid, de la violence de la ségrégation raciale et de ses conséquences sur les mentalités actuelles. Si les rapports raciaux jouent un rôle important dans sa pratique, l'artiste travaille aussi la question du contrôle. La surveillance, l'enfermement et la manipulation des individus engendrent la création de monstres qui peuplent un territoire artistique où règne l'inconfort. Des figures mouvantes que nous retrouvons dans l'œuvre vidéo de Minnette Vári (née en 1968), qui au moyen de truchements techniques procède à une défiguration et à une transformation de son visage et de son corps. Les images filmées de son corps nu sont hybridées avec des images et des sons captés à la télévision dès la fin de l'Apartheid. Les corps multipliés, déformés et aliénés traduisent des sentiments extrêmes (la peur, la brutalité, l'euphorie), ainsi qu'une situation d'inconfort, de traumatisme et de choc.

De nombreuses artistes font le choix d'une trame narrative et de la création d'un personnage, réel ou fictif, qui leur permet d'engager une réflexion sur la condition des femmes au sein de l'histoire et de l'actualité sud-africaines. Senzeni Marasela (née en 1977) crée le

personnage de Theodora, à travers lequel elle raconte l'expérience de sa propre mère, qui, après son mariage, a quitté une zone rurale près de Cape Town pour venir s'installer à Johannesburg. Durant les années 1960, elle vit la violence de l'apartheid qui l'a traumatisée durablement. L'artiste, vêtue d'une robe traditionnelle, retrace le parcours de sa mère. Elle se rend sur différents lieux de mémoire comme le musée de l'apartheid à Soweto, mais aussi là où sa mère a vécu (*Theodora Comes to Johannesburg*, 2005-2008). Les photographies présentent Theodora nous tournant constamment le dos, elle est face aux souvenirs, son visage nous échappe. «Marasela ne peut pas imiter les expériences de sa mère parce qu'elle appartient à une autre génération marquée différemment par l'histoire de l'Afrique du Sud. Elle peut seulement recréer de manière imaginaire les histoires de sa mère, une sorte un mémorial personnel reconnaissant l'apartheid non seulement comme une brutalité physique, mais aussi une violence mentale continue.»⁸ L'artiste effectue ensuite des filiations dans cette violence physique et mentale en fouillant l'histoire tragique de Sarah Baartman (dite «la Vénus hottentote») dans une série d'aquarelles et de dessins brodés. A l'encre rouge ou au fil rouge sur fond blanc, l'artiste s'y représente couvrant d'un tissu le corps nu de Sarah Baartman. Elle exprime ainsi une volonté de calmer les plaies d'une histoire collective blessée dont

les femmes noires ont été (et sont encore aujourd'hui) les principales victimes. Une donnée extrêmement présente dans l'œuvre d'Ayana V. Jackson (née en 1977) qui s'approprie des images d'archives liées à la période esclavagiste en Afrique et dans le sud des Etats-Unis. Ses photographies, majoritairement des autoportraits, transposent son corps à ceux des esclaves anonymes. De ce fait, elle procède à une relecture de l'histoire noire et de son récit complexe. Elle s'empare ainsi d'une histoire mal écrite et mal digérée dont les répercussions galvaudent encore aujourd'hui la représentation noire, et plus spécifiquement celle des femmes noires. Ayana V. Jackson ne se présente pas comme une victime de cette histoire, bien au contraire, elle a choisi, en toute conscience, de l'incarner pleinement. Un processus d'appropriation des images également présent dans la pratique photographique et performative de Lebohang Kganye (née en 1990), qui, par le biais d'archives familiales, engage la retranscription visuelle d'un récit à la fois personnel et collectif. Le projet *Ke Lefa Laka* (littéralement «son histoire», «héritière») est formé de photomontages à travers lesquels l'artiste superpose son image à celle de sa mère. Elle rejoue les mêmes scènes et se replonge dans le quotidien de sa mère. De même, elle incarne son grand-père. Pour cela, elle fabrique des décors en carton à l'intérieur desquels elle évolue vêtue d'un costume d'homme et d'un chapeau. Les éléments en carton sont recou-

verts d'images d'archives en noir et blanc. Jeanne Mercier ajoute que l'histoire de l'artiste croise celle du pays: «celle de familles déracinées et réinstallées en raison des lois de l'apartheid et de la confiscation des terres. Une histoire faite de déplacements dans le pays et de logements temporaires qui a un impact direct sur l'identité familiale (par exemple, pour [l'artiste son nom de famille est passé] de Khanye à Khanyi puis au final Kganye).»⁹ La plongée dans l'Histoire sud-africaine opérée par les différentes artistes citées ici engendre une réflexion non seulement sur une identité culturelle, mais aussi sur un ensemble de moyens pour retrouver et déterminer la repossession physique, critique et visuelle d'une histoire collective complexe.

Féminin politique

Il existe des termes et des thématiques que de nombreuses artistes n'osent plus aborder de peur de conforter les clichés ou de tomber dans le piège essentialiste. Traduire la féminité (terme largement galvaudé aujourd'hui), la maternité, le corps, l'érotisme, le désir, les sexualités ou encore les violences visibles et invisibles, peut effectivement s'avérer dangereux si le propos critique n'est pas suffisamment structuré. Ces problématiques sont considérées comment étant traditionnelles et classiques, elles appartiendraient strictement au genre féminin. Si elles peuvent s'avérer complaisantes du fait d'une portée essentialiste, elles

peuvent aussi s'avérer critiques et politiques, et devenir ce que je nomme le féminin politique. Plusieurs artistes ont fait le choix de s'inscrire dans un héritage féminin en employant des techniques et des matériaux liés à la sphère domestique. Ainsi, les tapisseries de soies brodées de Billie Zangewa (née en 1973) traduisent une volonté de représenter sa propre conception de la nouvelle femme africaine : libre, décomplexée, indépendante et moderne. Sur les grandes plages de soies déchirées et assemblées, Billie Zangewa découpe et assemble minutieusement des fragments de soies, un matériau associé à la féminité, à l'intimité et à la séduction. Contre les représentations stéréotypées, elle propose le portrait d'une femme urbaine, forte, sensuelle, indépendante, branchée, confiante et brillante. Elle se base exclusivement sur sa propre image et son propre corps pour occuper un terrain à la fois poétique et politique. Ses autoportraits véhiculent alors l'image d'une femme libre, en adéquation avec son environnement, consciente de son statut, de son histoire et de son rôle. L'artiste brode des scènes où les figures féminines s'inscrivent dans l'espace de la ville : Paris, Londres, Johannesburg. Les œuvres nourrissent une dimension narrative élaborée à partir de la conscience de son corps, de son histoire, de ses souvenirs et de ses interrogations. D'une autre manière, Frances Goodman (née en 1975) envisage le concept de féminité comme un matériau artistique à

part entière. Ses mediums sont multiples (sculpture, photographie, installation, son) et mettent en œuvre des éléments traditionnellement assignés à la sphère dite féminine : perles, tissus, broderies, bijoux. De la robe aux faux ongles manucurés, elle s'empare de l'appareil décoratif des corps, leurs extensions et leurs accessoires. Cet appareil, intrinsèquement lié à la mode et à un ensemble de codes et de normes physiques, peut s'avérer violent et oppressif pour les femmes. L'artiste érige par exemple des sculptures aux formes organiques intégralement composées de faux ongles multicolores qu'elle assemble entre eux. Ainsi, elle manipule et détourne l'apparence glamour et sexy de ses œuvres pour construire un discours critique porté à l'encontre non seulement du système patriarcal, mais aussi des médias et de la publicité qui en sont les principaux passeurs. Selon un même processus de transformation des matériaux intimes, Turiya Magadlela (née en 1978) récolte et coud entre eux des matériaux liés au corps : des draps, des collants, des bas, des sous-vêtements ou encore des vêtements fragmentés. L'artiste adopte une pratique du patchwork avec les différents matériaux. Elle fabrique alors des compositions abstraites formées de collants en nylon et de fil de coton. Les œuvres de la série *I Never Made Swan Lake* (2015–), réunit des collants de différentes tonalités de peaux, de la plus pâle à la plus foncée. Si la série fait directement référence au célèbre ballet,

elle convoque aussi les catégories raciales initiées durant l'apartheid et toujours en vigueur aujourd'hui. Cousus ensemble, les collants en nylon manifestent une vision métaphorique et critique portée à l'encontre d'un ensemble de discriminations. Au cœur des différentes pratiques citées, le récit alternatif donné aux matériaux intimes construit des perspectives critiques et politiques mettant à mal les stéréotypes essentialistes et sexistes.

Surdéterminées

« Une des raisons pour lesquelles le corps de la femme noire met le public mal à l'aise est le fait qu'il a été surdéterminé pendant des siècles. Il porte une longue histoire de maltraitance, et a été l'objet de multiples projections. Il contient une signification trop vaste, et le public est tenu de comprendre les souvenirs historiques que deux voix, au moins, ont inscrit sur ce corps : le lexique anthroposcientifique et le lexique silencieux, parfois obsessionnel, du désir sexuel. »¹⁰ De nombreuses artistes sud-africaines travaillent à une relecture et à une réappropriation du corps des femmes noires et métisses (*coloured*). Elles mènent ainsi une analyse des violences transtemporelles subies par les femmes noires, et s'approprient les moyens mis en œuvre pour les priver de leur corps, de leur image et de leur parole. Un système aliénant que Mary Sibande (née en 1982) met en lumière dans son travail de sculpture et de photographie. Ses autoportraits sont

nourris d'une réflexion critique portée à l'encontre de la représentation stéréotypée des femmes noires depuis la période coloniale. La mère et la grand-mère de l'artiste étaient domestiques pour des familles blanches, qui, incapables, de prononcer leurs prénoms, leur ont attribué des prénoms occidentaux. Mary Sibande perpétue cette privation d'identité en nommant son personnage Sophie. Toujours vêtue d'une robe de domestique de style colonial, Sophie est son alter ego, elle lui donne d'ailleurs son propre visage. Ses yeux clos nous plongent dans un imaginaire sans limites où Sophie se métamorphose et devient tour à tour une cavalière chevronnée, une magicienne, une bourgeoise, une reine ou une super héroïne. L'artiste fige les moments où son personnage, censé travailler, fantasme sur une autre vie. Le rêve et la projection agissent comme des actes de résistance. Ses œuvres fonctionnent alors comme des monuments dressés en hommage à une histoire partagée. L'apparence métaphorique et poétique des œuvres dissimule un discours fort et engagé. Tracey Rose (née en 1974) a également fait de son corps un instrument critique. Elle est, depuis la fin des années 1990, devenue une actrice majeure sur le terrain critique et militant, en formulant un langage visuel mêlant violence, détournement et subversion. L'artiste se fait connaître du grand public avec une série de performances à travers lesquelles elle explore et interroge les limites de son propre

corps. Tracey Rose fait partie de la génération d'artistes sud-africains, post-apartheid ; elle a grandi dans une extrême violence qui trouve un écho prégnant dans son œuvre, au sein de laquelle elle s'est faite la représentante de ses propres questionnements. Par la performance, la vidéo, la photographie et la peinture, elle engage son corps dans une confrontation avec l'histoire coloniale, le sexisme et le racisme. En 1997, elle réalise, lors de la seconde Biennale de Johannesburg, *Span I* et *Span II*, où enfermée dans une boîte en verre, une vitrine, elle se présente aux spectateurs du musée : nue, la tête rasée, assise et tricotant ses propres cheveux. Elle est assise sur une télévision allumée, sur l'écran est diffusée une image en gros plan d'une femme nue allongée. Il s'agit là d'une image classique dans l'histoire de l'art, la femme nue, modèle du peintre, allongée et offrant son corps aux yeux du spectateur. Lorsqu'elle se présente au public, nue et assise sur une version artistique stéréotypée des femmes, Tracey Rose propose une alternative subversive et politique de la représentation du corps des femmes. Elle est ici maîtresse de son image et de son corps.

L'art militant est inscrit dans l'histoire de l'art contemporain sud-africain. Depuis les années 1960, les œuvres (notamment la photographie) jouent un rôle politique pour témoigner, dénoncer, révéler une situation sociale ou un fait politique. Le travail photographique de Zanele Muholi (née

en 1972) perpétue cet héritage militant et radical. Depuis le début des années 2000, elle développe une pratique artistique fondée sur sa propre expérience en tant que femme, en tant que femme noire et en tant que femme noire lesbienne sud-africaine. Très vite, elle va axer son engagement vers les conditions de vie des femmes lesbiennes noires et des transsexuels. De celles et ceux qu'elle nomme les *Black Queers*. Elle met en lumière la communauté LGBT que la société sud-africaine étouffe, brime, viole et assassine parce qu'elle incarne une différence et parce qu'elle transgresse les traditions patriarcales. Des traditions et une morale que l'artiste défie en permanence au moyen d'une œuvre documentaire, engagée et intransigeante. Ses portraits et autoportraits sont pensés comme les archives d'une communauté meurtrie par des violences quotidiennes. L'œuvre de Zanele Muholi a influencé de nouvelles pratiques et de nouveaux engagements auprès des jeunes artistes. A Cape Town, j'ai rencontré les membres du collectif féministe IQhiya : onze jeunes artistes noires « en colère », qui, ensemble et/ou individuellement, mènent une analyse à la fois matérialiste et spirituelle sur le rôle, la place et l'image des femmes noires¹¹. Elles s'appuient sur le principe de sororité, où l'entraide, la solidarité, l'écoute et la discussion font loi. « Nous sommes IQhiya – des jeunes femmes noires dont les chemins sont entrés en collusion avec l'ins-

titution. Nous faisons de l'art. Il y a tellement à dire que ce résumé ne suffit pas, et ce n'est discutable que si vous y prêtez vraiment attention en toutes circonstances – parce que la *blackness* et la *womanness* sont l'absence. »¹² Ensemble, elles réalisent des performances et autres actions publiques pour remettre en cause un système gangréné par des traditions patriarcales sclérosantes et par une privation de l'expression des femmes. Ne supportant plus le silence et la soumission, elles explorent et personnifient des langages corporels issus de rites anciens ou bien de mouvements de protestation. La résistance et l'émancipation sont placées au cœur de leurs pratiques collectives et individuelles.

Féminisme / Womanisme

« Une universitaire nigériane m'a expliqué que le féminisme ne faisait pas partie de notre culture, que le féminisme n'était pas africain, et que c'était sous l'influence des livres occidentaux que je me présentais comme une féministe. [...] Puisque le féminisme n'était pas africain, j'ai décidé de me présenter comme une Féministe Africaine Heureuse. »¹³ Depuis les années 1960, les luttes féministes se croisent, peuvent interagir, mais ne sont pas les mêmes. Les différentes discussions menées entre Joburg et Cape Town ont marqué les limites du territoire féministe et ont engagé deux voies clairement séparées : celle du féminisme noir (Africain) et celle du féminisme blanc (Euro-américain).

« On a beaucoup écrit sur le fossé entre le féminisme occidental et le féminisme en Afrique. L'une des principales critiques avancées par les féministes africaines est que le féminisme occidental n'a pas fait grand-chose pour saisir les spécificités culturelles en jeu dans la lutte mondiale pour la fin de l'assujettissement à des régimes dominés par les hommes. De plus, les femmes africaines considéraient souvent le féminisme occidental comme s'inscrivant contre les hommes, contre la maternité, et déterminé à affirmer l'homosexualité féminine, ce qui n'entraînait pas en résonance avec leur propre posture. Le féminisme africain était en effet perçu comme favorable aux hommes, au mariage, à la maternité et fondamentalement hétérosexuel. En d'autres termes, l'indépendance et la liberté d'une femme ne devaient pas s'acquérir au prix du statut social garanti par le mariage et la maternité. »¹⁴ Les artistes noires âgées d'une vingtaine d'années adoptent un positionnement radical, en adhérant davantage au *womanism* apparu en 1979 sous la plume d'Alice Walker dans un poème intitulé *Coming Apart*. « The wife has never considered herself a feminist – though she is, of course, a "womanist". A "womanist" is a feminist, only more common. »¹⁵ Un courant jugé moins autoritaire et plus incluant, auquel Buhlebezwe Siwani (IQhiya) accorde une importance cruciale. « Le féminisme protège et soutient les idées libérales des féministes blanches ; il ne soutient

pas dans son action les femmes de couleur. Dans le passé, il écrivait et parlait à partir d'une perspective blanche. Il ne peut pas parler aux idéaux et philosophies des femmes noires à travers le monde, puisque les expériences collectives des femmes noires et des femmes blanches ne peuvent être partagées. Le womanisme cherche à rompre cette idée. Je suis *womaniste*, en tant que jeune femme noire, je me sens parfois opprimée et ostracisée par les comportements et les idées féministes, parce qu'elles ne me parlent pas, elles parlent à partir des blanches et s'adressent aux blanches qui sont privilégiées. Les corps noirs n'ont jamais été privilégiés; c'est précisément la raison pour laquelle je m'identifie en tant que *womaniste*.¹⁶ La fracture entre le féminisme et le womanisme existe depuis les années 1960. Si leurs enjeux ne sont pas intrinsèquement les mêmes, une chose est certaine, qu'elles soient occidentales ou africaines, les artistes féministes partagent un même combat, celui d'une réinscription des femmes dans le récit de l'Histoire pour déconstruire le sexisme et toutes les violences qu'il engendre au quotidien. Malgré les avancées théoriques, les deux courants semblent inconciliables¹⁷.

Julie Crenn est docteure en Histoire de l'art, critique d'art et commissaire d'expositions indépendante. Après avoir rédigé un mémoire sur l'œuvre de Frida Kahlo (Université Rennes 2), elle a poursuivi ses recherches en développant une thèse portant sur les pratiques textiles contemporaines (de 1970 à nos jours) mettant en avant les thématiques de la mémoire, l'histoire, le genre et les identités (culturelles et sexuelles). Critique d'art (membre de l'AICA), elle collabore régulièrement avec les revues *artpress*, *Africultures*, *Laura*, *Branded*, *Ligeia*, *Inferno*, *n. paradoxa*, *Slicker* ou encore *Inter-Art-Actuel*. Elle a réalisé plusieurs projets entre la France et la Belgique, dont les expositions récentes : *Par les lieux : cent ans de guerres* (Frac Aquitaine, 29 septembre-17 décembre 2016), *Où poser la tête?* [Chap. 2] (Institute of Contemporary Art Indian Ocean [ICAO], Île Maurice, 17 novembre 2016-15 mars 2017), *En toute modestie : archipel Di Rosa* (MIAM, 2 décembre 2016-21 mai 2017).

1. Kouoh, Koyo. «Body Talk : féminisme, sexualité et corps», *Body Talk*, Dakar : RAW Material Company; Metz : 49 Nord 6 Est; Lunds konsthall; Bruxelles: Wiels, 2015, p. 21

2. *Wack! Art and the Feminist Revolution* (4 mars-16 juillet 2007), Los Angeles: MOCA. *Global Feminisms* (23 mars-1^{er} juillet 2007), New York : Brooklyn Museum.

3. L'utilisation des termes «race» et «racial» est à replacer dans le contexte de l'histoire coloniale et de l'histoire noire. Les problématiques développées au sein des expositions citées engagent la question de l'intersectionnalité : sexe, race, classe; une triple oppression analysée notamment par Kimberlé Williams Crenshaw. Voir : Crenshaw, Kimberlé Williams. «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics», *University of Chicago Legal Forum*, 1989, p. 139-67.

4. *Where We're At! Other Voices on Gender* (18 juin-31 août 2014), Bruxelles: BOZAR

5. *Body Talk : féminisme, sexualité et corps* (14 février-3 mai 2015), Bruxelles : Wiels. L'exposition a ensuite été présentée au Lunds Konsthall à Lund, du 30 mai au 29 septembre 2015, puis au 49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine à Metz du 30 octobre 2015 au 17 janvier 2016.

6. Kouoh, Koyo, «Body Talk : féminisme, sexualité et corps», *Body Talk*, Op. cit., p. 23

7. *Lucy's Iris : Contemporary African Women Artists* (30 janvier-12 juin 2016), León : MUSAC. L'exposition a ensuite été présentée au Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, du 7 juillet au 15 décembre 2016 (commissariat : Orlando Britto Jinorio et Annabelle Ténéze).

8. Khan, Sharlene. *Postcolonial Masquerading : A Critical Analysis of Masquerading Strategies in the Artworks of Contemporary South African Visual Artists – Anton Kannemeyer, Tracey Rose, Mary Sibande, Senzeni Marasela and Nandipha Mtambo*, Londres: Goldsmith, University of London, 2014, p. 99

9. Mercier, Jeanne. «Lebohang Kganye – Ke Lefa Laka», in *L'Œil de la Photographie*, 13 octobre 2014. En ligne: <http://www.loeildelaphotographie.com/fr/2014/10/13/article/26323/lebohang-kganye-ke-lefa-laka/>

10. Kouoh, Koyo, «Body Talk : féminisme, sexualité et corps», *Body Talk*, Op. cit., p. 22

11. IQhiya : Thuli Gamedze, Lungisiwa Gqunta, Bronwyn Katz, Bonolo Kavula, Matlhogonolo Kelapile, Pinky Mayeng, Thandiwe Msebenzi, Sethembile Msezane, Sisipho Ngodwana, Buhlebezwe Siwani. Plus d'informations sur le collectif : <https://www.facebook.com/iqhiya/>

12. IQhiya. «Uncovering a discourse centered on the voices of Black women». Journal autoproduit, 2016

13. Adichie, Chimamanda Ngozi. *Nous sommes tous des féministes*, Paris : Gallimard, 2015, p. 20.

14. Kouoh, Koyo, «Body Talk : féminisme, sexualité et corps», *Body Talk*, Op. cit., p. 23

15. Walker, Alice. *In Search of Our Mother's Garden: Womanist Prose*. New York : Harcourt Inc, 1983

16. Siwani, Buhlebezwe. «Womanism». Texte inédit envoyé par l'artiste le 8 août 2016.

17. Cette fracture des féminismes constituera mon prochain projet de recherche, elle me mènera à nouveau en Afrique du Sud afin de poursuivre la réflexion, de la présenter sous la forme d'un nouvel essai et d'une exposition.



Lebohang Kganye, *kwana Germiston, bosiu I*, 2012 © Lebohang Kganye, Courtesy Afronova Gallery



Lebohang Kganye, *The Last Supper*, 2013 (en haut) ; *The Alarm*, 2013 (en bas). Extraits de la série *Ke Lefa Laka, Her Story* © Lebohang Kganye, Courtesy Afronova Gallery



Mary Sibande, *I Am a Lady*, 2009
© Mary Sibande, Courtesy Gallery Momo

Julie Crenn

Who Run the World? South African Female Artists' Relationship to History and Normativity

"Culture does not make people. People make culture. If it is true that the full humanity of women is not our culture, then we can and must make it our culture."

Chimamanda Ngozi Adichie, *We Should All Be Feminists* (New York: Anchor, 2012)



Minnette Vári, *Oracle (Remastered)*, 2011
© Courtesy of the artist and Goodman Gallery

Even though artistic and critical territories tend to reach out more and more to all geographical and cultural areas, an undeniably predominant position is given to Western, White female artists. "Whatever the quality of the artistic production, when we look down the line of the generations and movements, women artists have always been underrepresented, and black women artists have been a minority in this minority. Nor has this changed significantly today. The small minority – when compared to their male counterparts – of women artists who are acclaimed in different arenas of the art world should not blind us to the fact that patriarchy and sexism are still very much operative. Moreover, the cultural bias, combined with the lack of knowledge of and interest in cultural settings foreign to the Euro-American heritage, places the work of African women artists in a precarious corner of the global art scene."¹ In 2007, two major exhibitions were organised in the United States: *Wack! Art and the Feminist Revolution* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art) and *Global Feminisms* (New York: Brooklyn Museum).² The first was curated by Connie Butler and recounted the

history of the feminist movements of the 1960s and 70s, the latter by Maura Reilly and Linda Nochlin. It showed artworks by female artists active from the 1990s to the 2000s. As well as its militant and contemporary characteristics, *Global Feminisms* also displayed a strong desire to break with Eurocentrism. The curators created a dialogue between the works of such artists as Pipilotti Rist, Lida Abdul, Hiroko Okada, Ingrid Mwangi, Miwa Yanagi, Pilar Albarracín, Tracey Rose, Lin Tianmiao, Dayanita Singh, Tania Bruguera, Béatrice Cussol, Ghada Amer, Yin Xiuzhen, Michèle Magéme and Tracey Emin. Such a pluralistic dialogue is still all too rare.

Though some exhibitions that are exclusively made up of artworks by female artists may be devoted to a specific theme or technique, others take on a more intersectional (gender, race and class)³ reading. Exhibitions dedicated to female African artists and/or to the African diaspora are on a strong increase in Europe. Three of these exhibitions are particularly noteworthy. In 2014, Christine Eyene curated *Where We're at! Other Voices on Gender* at BOZAR (Brussels)⁴. The artworks were mainly photographs and

video, and dealt with questions of gender and sexual orientation from the perspective of Africa, the Caribbean and the Pacific. *Body Talk: Féminisme, sexualité et corps*⁵ was also held in Brussels, at the Wiels, and was curated by Koyo Kouoh, mostly showing the development, traces and recordings of the performance work of six African artists. The display of works by Zoulikha Bouabdellah, Marcia Kure, Miriam Syowia Kyambi, Valérie Oka, Tracey Rose and Billie Zangewa asked the following questions: “What is the exposed body of the black African woman? Is it the supreme object of patriarchal sacrifice? Is it the sacred, stained body, transgressing the boundaries of race and gender in the way it stages, incorporates and embodies history? Is it all the above?”⁶ Orlando Britto Jinorio curated *Lucy’s Iris* at the MUSAC in León in the continuity of this project. *Lucy’s Iris* was a group exhibition that brought together 21 female artists from Africa or the African diaspora.⁷ The curator’s argument was born of an observation on the choice of name for the woman nicknamed “the grandmother of humanity,” Lucy. Her remains, discovered in 1974 in Ethiopia, were named after the Beatles’ song *Lucy in the Sky with Diamonds*, which was constantly played on the radio at the time. Thus the body of our African common ancestor bears a Western name, which for Orlando Britto Jinorio is yet another colonial act of violence, because her history is concealed, reformulated and reclaimed. From there, he posits that female artists from Africa and/or the African diaspora are

also denied a voice because of the invisibility of their work. Their discourse can and must no longer be hidden away. *Lucy’s Iris* tackled the issues of colonial history, religions, female bodies, love, violence, illness, injustice and anger. By merging personal and collective experiences, the artists deal with a combination of oppressions and assignments in order to give a new reading of the patriarchal system and to reclaim their bodies and their history.

Where We’re at!, *Body Talk* and *Lucy’s Iris* were the three exhibitions at the starting point of my reflections about not only the new visibility of female artists from Africa and/or the African diaspora, but also the discourses, messages and thoughts that structure their artistic practices. Though issues of intersectionality are predominant, the artists featured in these three exhibitions also give an important role to the critical reconsideration of female bodies by female artists, thus trying to abolish the stereotypical vision of female bodies that is theorised and conveyed by men, of course, but also by women, because of their internalized sexism. The artists that I selected defend a concept that I will call the political feminine. In our patriarchy-dominated collective history, the political feminine conjoins two dichotomous notions: essentialism and materialism. The political feminine runs all through art history, from the paintings of Artemisia Gentileschi to pieces by Tracey Emin, the works of Frida Kahlo, Claude Cahun, Louise Bourgeois, Carol Rama, Linder and Elke Krystufek. The political feminine posits a critical reflexion from

Purveyors of collective history

The history of South Africa is built on violences that even today are neither solved or contained. Many artists choose to examine colonial history, analysing its visible consequences on contemporary society and denouncing its persisting racism, although the range of themes has widened in recent years. The apartheid, racism and sexism are crucial subjects because South African society has been traumatised. Artists transmit and decode their troubled collective history. The work of Jane Alexander (b. 1959) is typical of the South African scene. Since the 1980s, she has been developing a world in which strange, worrying, hybrid creatures move about. Through sculpture installations, photographs and photomontage, she deals with ante- and post-apartheid South African society, the brutality of racial segregation and its consequence on contemporary mentalities. Race relations play an important role in Alexander’s practice, but so does the question of control. Surveillance, imprisonment and the manipulation of subjects create the monsters that inhabit her uncomfortable artistic territory. These moving figures are also to be found in the work of Minnette Vári (b. 1968), who transforms her face and body through technical means. The filmed image of her naked body is hybridised with images and sounds taken from television broadcasts from the end of the apartheid onwards. These multiplied, deformed and alienated

the viewpoint of female experiences, female bodies, their representations and their reach in collective representations, without ever disparaging femaleness. These artists transform, manipulate and displace sexist, stereotypical and discriminatory discourses, shaping critical tools out of them. The concept of femaleness generates a new analysis of the multifarious territories of bodies, spirituality, freedom and violence. The political feminine generates an empowerment that helps reinvest and reclaim the physical and conceptual spaces that women have been kept away from for too long. This is why I decided to concentrate on the South-African scene, the liveliest in Africa since the 1990s. South Africa was particularly well represented in the aforementioned exhibitions, with works by Berni Searle, Jane Alexander, Tracey Rose, Billie Zangewa, Zanele Muholi, Cecilia Ferreira and Sue Williamson. Their notable presence in the exhibitions led me to Johannesburg and Cape Town, where I met the artists whose work was shown in the exhibitions, as well as a wider panel of artists, critics, art historians, gallery owners and museum directors. Together, we discussed issues of gender, intersectionality, and past and present history. These conversations helped me find a better understanding of the artistic, political and critical issues that are at play on this extremely lively scene. I will discuss these issues from the perspective of three main themes: history, the political feminine and the representation of black bodies.

bodies express extreme emotions (fright, brutality, euphoria) along with feelings of discomfort, trauma and shock.

Many artists choose to follow a storyline and to create a real-life or fictional character that enables them to reflect upon women's condition within the history and current affairs of South Africa. Senzeni Marasela (b. 1977) created a character named Theodora, that she uses to recount the experience of her own mother, who left her rural area near Cape Town after she got married, and came to live in Johannesburg. She was deeply traumatised by the violence of the apartheid during the 1960s. Marasela, wearing a traditional dress, retraces her mother's steps. She visits different historical sites, like the Apartheid Museum in Soweto, as well as places where her mother lived (*Theodora comes to Johannesburg*, 2005-2008). The photographs always show Theodora with her back turned towards the viewer, facing her memories, her face eluding them. "Marasela cannot mimic her mother's experiences because she is of another generation marked so differently by South Africa's history. She can only re-create an imagination of her mother's stories, a kind of personal memorial image acknowledging apartheid as not just a physical brutality, but as a continued mental violation."⁸ Marasela also examines the relationships between physical and mental violence by exploring the tragic story of Sarah Baartman (also known as the "Hottentote Venus") in a series of watercolours and embroidered

drawings. With red ink or red thread on a white background, she shows herself covering Sarah Baartman's naked body with a piece of fabric, expressing her desire to heal the wounds of collective history, whose main victims were (and still are) Black women. This idea is also very strong in the work of Ayana V. Jackson (b. 1977), who reclaims archive images from slave-trading Africa and the Southern United States. Her photographs, mostly self-portraits, transpose her body onto the body of the anonymous slaves, giving a new take on black history and its complicated narratives. Thus she reclaims a poorly written history that has not yet been come to terms with, whose repercussions still damage representations of Black persons, and particularly of Black women. Ayana V. Jackson does not present herself as a victim of history. Rather, she very consciously decides to fully embody it. Photographer and performance artist Lebohang Kganye (b. 1990) also reclaims photographs. Through the use of family archives, she visually transcribes a narrative that is at once personal and collective. Her *Ke Lafa Laka* project (which literally translates as "her history", "heiress") is made up of photomontages in which she superimposes her image to images of her mother. She reenacts the same scenes, immersing herself in her day-to-day life. She also personifies her grandfather, performing in hand-made cardboard scenery sets, dressed in a man's suit and hat. The cardboard scenery is covered with black and white archive pictures. Jeanne Mercier points out that the artist's personal

history meets the country's history: "the history of families uprooted and resettled by the apartheid laws and the confiscation of their land. A history made of migrations through the country and temporary accommodation, bearing direct consequences on the identities of families (for example, the artist's family's name went from Khanye to Khanyi to Kganye)."⁹ This exploration of South-African history by the artists discussed above leads to a reflexion on cultural identity as well as the different means needed to find and determine physical, critical and visual reclamation of this complex collective history.

Political feminine

Many female artists now avoid certain terms or themes for fear of reinforcing clichés or essentialism. Expressing ideas of femininity (a widely overused word nowadays), motherhood, the body, eroticism, desire, sexual orientation and violence both visible and invisible, can indeed be a dangerous endeavour if the critical discourse lacks in structure. These issues are regarded as traditional or classical, as belonging only to the feminine sphere. Though they may seem complaisant in their accommodation of essentialist views, these ideas can also be critical and political, becoming what I have termed the political feminine. Several artists have chosen to connect to their female cultural heritage, through the use of techniques and material belonging to representations of domesticity. For example, Billie Zangewa's (b. 1973)

tapestries express her will to represent her own conception of contemporary African women: free, unapologetic, independent and modern. On large surfaces made of torn and reassembled pieces of silk, Billie Zangewa cuts up and reassembles silk fragments, a fabric traditionally associated with femininity, the private sphere, and seduction. She shows women who are urban, strong, sensual, independent, trendy, confident and brilliant, opposing all stereotypes. Her work is based exclusively on images of her own body, occupying a space that is at once poetical and political. Her self-portraits represent a woman who is free, at ease in her environment, conscious of her status, her history and her role. She embroiders urban backdrops for these female figures: Paris, London, Johannesburg. Through Zangewa's consciousness of her body, history, memories and questions, her work acquires a certain narrative dimension. Frances Goodman (b. 1975), on the other hand, uses the very concept of femininity as an artistic material. She uses different media (sculpture, photography, installations, sonic installations) as well as objects that are usually linked to the "feminine" sphere: beads, fabric, embroidery, jewellery. From dresses to manicured artificial nails, she reclaims these body decoration devices, that extend and accessorise it. They are connected with fashion and a number of physical codes and norms that can be extremely violent and oppressive towards women. For instance, Goodman creates organic-shaped

sculptures made of many different coloured artificial nails that she assembles together. In this way she manipulates and diverts the glamorous and sexy appearance of her artwork, in order to construct a critical discourse that she launches against the patriarchy, as well as the media and advertising industries that support it. Turyia Magadlela (b. 1978) uses the same process, altering objects linked to privacy and the body: she gathers sheets, tights, stockings, underwear, cut-up clothes sewn together, creating patchworks with them. With nylon tights and cotton thread, she makes abstract compositions. The works from her *I Never Made Swan Lake* series (2015-) bring together tights of various shades (from lightest to darkest). The work is obviously a reference to the famous ballet, but also to the racial categories instituted during the Apartheid and still in effect, the assembled tights expressing a vision at once metaphorical and critical of different discriminations. At the heart of all these different practices, the alternative narratives attached to these materials linked to privacy creates critical and political perspectives that seriously question essentialist and sexist stereotypes.

Overdetermined bodies

“Part of what makes the black female body uncomfortable for audiences is the fact that it has been overdetermined for centuries. It carries a long history of abuse, and has been the object of multiple projections. It signifies too much, and audiences are pressed to understand the historical

memories that two voices, at least, have inscribed on these bodies: the anthropo-scientific lexicon, and the silent, and at times obsessive, lexicon of desire and lust.”¹⁰ Many South African female artists work towards a new view and the reclamation of the bodies of Black and Coloured women. They thusly analyse the violence exerted on Black women throughout history, appropriating the means through which they are dispossessed from their bodies, their image and their voice. This alienating system is exposed in Mary Sibande’s (b. 1982) sculptures and photographs. Her self-portraits draw on a critical analysis of the stereotypical representations of Black women since the colonial times. Sibande’s mother and grandmother were servants to White families who, because they were unable to pronounce their names, gave them new Western names. This deprivation of identity is continued by Sibande, who names her fictional alter-ego Sophie. Sophie, who always wears a colonial-style servant’s frock, has the artist’s face. Her closed eyes conjure up the dreams of a limitless imagination in which Sophie is transformed into an expert rider, a magician, a middle-class woman, a queen or a superhero. Sibande captures the moments when her character fantasises about her dream-life instead of working, when dreaming and projecting oneself become acts of resistance. Sibande’s artworks function like monuments in honour of a shared history. Their metaphorical and poetic appearance actually conceal a strong political

commitment. Tracey Rose (b. 1974) also makes a critical tool from her body. She is a major figure on the critical and militant scene, devising a visual language made of violence, *détournement* and subversion. She first came to the attention of the public with a series of performance pieces in which she explored and questioned the limits of her own body. Tracey Rose is part of the post-apartheid generation of artists. She grew up in an extremely violent environment that is implicitly ever-present in her work, where she represents her own questionings. Through performance, video, photography and painting she confronts colonial history, sexism and racism with her own body. In 1997 she created *Span I* and *Span II* for the second Johannesburg Biennial, in which, locked in a glass case, she displayed her body to the visitors. Naked, her head shaven, she sat on a television set knitting her own hair. The television screen showed a close-up view of a naked reclining woman: a classical vision in art history, in which the naked woman, the painter’s model, offers up her body to the eyes of the visitors. However, when she submits her own body to the public, naked and sat upon a stereotypical artistic version of women, Rose offers a subversive and political alternative to the representation of women’s bodies. In this instance, she controls her image and her body.

Militant art is at the heart of South African contemporary art. Since the 1960s, art (and especially photography) plays a political role: providing evidence, denouncing and

revealing social situations or political facts. The photographs of Zanele Muholi (b. 1972) continue this militant and radical tradition. Since the beginning of the 2000s, she has been developing a body of work based on her experience as a woman, as a Black woman, and as a Black lesbian South African woman. She centres her work on the living conditions of Black lesbian women and transgendered persons, a group she calls the Black Queers. She sheds light on the LGBT community, that South African society stifles, victimises, rapes and kills, because its members are different and transgress patriarchal traditions. Muholi constantly challenges traditions and morality through her militant and uncompromising documentary work. She regards her portraits and self-portraits as the archives of this community, that falls victim to everyday violence. Muholi’s work has influenced new forms of practice and political commitment within the younger generation of artists. In Cape Town, I met the eleven members of IQhiya, a feminist group of angry young Black female artists. Together and/or separately, they conduct an analysis at once materialist and spiritual of the role, the position and the representation of Black women.¹¹ They draw on the principles of sisterhood, in which mutual aid, solidarity, attentiveness and discussion rule. “We are IQhiya – young black women who collided paths in the institution. We make art. There is a lot to say that wouldn’t fit into this fold up, and it’s debatable whether you are paying attention in any case – because

blackness and womanness is *absentness*.”¹² Together, they stage performances as well as other public actions that question a system corrupted by crippling patriarchal traditions and the dispossession of women’s voices. Rejecting silence and submissiveness, they explore and personify body languages drawn from ancient rites or protest movements. Resistance and emancipation are at the heart of their collective and individual practices.

Feminism/Womanism

“Then an academic, a Nigerian woman, told me that feminism was not our culture, that feminism was un-African and I was only calling myself a feminist because I had been influenced by Western books.[...] Anyway, since feminism was un-African, I decided I would now call myself a Happy African Feminist.”¹³ Since the 1960s, the various feminist struggles have intersected and interacted, but remain different. The various conversations I conducted in Joburg and Cape Town marked out the boundaries of feminist territory and drew two very different paths: Black (African) feminism and White (European-American) feminism. “A lot has been written about the divide between Western feminism and feminism in Africa. One of the major critiques foregrounded by African feminists is that Western feminism has done little to understand the cultural specificities at play in the global struggle for liberation from male dominated regimes. In addition, African women tended to see Western feminism as being anti-man and

anti-birth, and as committed to establishing female homosexuality as a contentious issue. African feminism, conversely, is perceived to be pro-man, pro-marriage, pro-natal and definitely heterosexual. In other words, a woman’s independence and freedom is not achieved at the costs of losing the social status that marriage and motherhood provides.”¹⁴ Black female artists in their twenties take on a radical position, by adhering to womanism, a concept that appeared in 1979 in a poem by Alice Walker called *Coming Apart*: “The wife has never considered herself a feminist – though she is, of course, a ‘womanist’”. A ‘womanist’ is a feminist, only more common.”¹⁵ This trend is seen as less authoritarian and more inclusive. Buhlebezwe Siwani (IQhyia) considers it as crucially important. “Feminism protects and supports the liberal ideas of white feminisms; it does not in its action support women of colour. In the past it writes and speaks for all from a white perspective. It cannot speak to the ideals and philosophies of black women all over the world, as our experiences may be collective experiences as women but black women and white women do not share the same collective experience, womanism seeks to disrupt this idea. I am womanist, as a young black female, I sometimes find myself oppressed and ostracized by feminist ideas and behaviour, this is because they do not speak for me, and they speak to and for whiteness, feminine whiteness that lends itself to privilege. Black bodies have never been privileged; this is exactly why I identify

myself as a womanist.”¹⁶ The dissension between feminism and womanism dates back from the 1960s. Though what is essentially at stake is not the same for each group, feminist artists as a whole, be they African or Western, all take part in the same struggle: including women in the historical narrative, in order to deconstruct sexism and the violence it constantly generates. But despite evolutions in their theories, these two currents seem irreconcilable.¹⁷

Translated from the French
by Phoebe Clarke

Julie Crenn holds a PhD in Art History. She is an art critic and independent curator. After her Master’s dissertation on Frida Kahlo (at Rennes 2 University), she wrote a thesis on contemporary practices using textile (from 1970 onwards), particularly concentrating on themes of memory, history, gender and cultural and sexual identities. As an art critic (and member of AICA), she regularly contributes to *artpress*, *Africultures*, *Laura*, *Branded*, *Ligeia*, *Inferno, n. paradoxa*, *Slicker* and *Inter-Art-Actuel*. She curated several exhibitions in France and Belgium. Her most recent projects include *Par les leurs: cent ans de guerres* (Frac Aquitaine, 29 September-17 December 2016), *Où poser la tête?* [Chap. 2] (Institute of Contemporary Art Indian Ocean [ICAIO], Mauritius, 17 November 2016-15 March 2017), *En toute modestie: archipel Di Rosa* (MIAM, 2 December 2016-21 May 2017).

Who Run the World?

1. Kouoh, Koyo. "Body Talk: Feminism, Sexuality and the Body", *Body Talk*, Dakar: RAW Material Company; Metz: 49 Nord 6 Est; Lunds: Lunds konsthall; Bruxelles: Wiels, 2015, p. 11
2. *Wack! Art and the Feminist Revolution* (4 March-16 July 2007), Los Angeles: MOCA. *Global Feminisms* (23 March - 1st July 2007), New York: Brooklyn Museum
3. The term "race" and "racial" must be understood in the context of colonial and Black history. The exhibitions mentioned above all study the issue of intersectionality: sex, race, class. This three-fold oppression was analysed by Kimberlé Williams Crenshaw. See Crenshaw, Kimberlé Williams. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics", *University of Chicago Legal Forum*, 1989, p. 139-67
4. *Where We're At! Other Voices on Gender* (18 June-31 August 2014), Brussels: BOZAR
5. *Body Talk : féminisme, sexualité et corps* (14 February-3 May 2015), Brussels: Wiels. The exhibition was subsequently shown at the Lunds Konsthall in Lund, from 30 May to 29 September 2015, and at 49 Nord 6 Est – FRAC Lorraine in Metz from 30 October 2015 to 17 January 2016.
6. Kouoh, Koyo, "Body Talk: Feminism, Sexuality and the Body", *Body Talk, Op. cit.*, p. 13
7. *Lucy's Iris: Contemporary African Women Artists* (30 January-12 June 2016), León: MUSAC. The exhibition then traveled to the Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, from 7 July to 15 December 2016 (curated by Orlando Britto Jinorio and Annabelle Ténéze).
8. Khan, Sharlene. *Postcolonial Masquerading: A Critical Analysis of Masquerading Strategies in the Artworks of Contemporary South African Visual Artists – Anton Kannemeyer, Tracey Rose, Mary Sibande, Senzeni Marasela and Nandipha Mtambo*, London: Goldsmith, University of London, 2014, p. 99
9. Mercier, Jeanne. "Lebohang Kganye – Ke Lefa Laka", in *L'Œil de la Photographie*, 13 October 2014. Online : <http://www.loeildelaphotographie.com/fr/2014/10/13/article/26323/lebohang-kganye-ke-lefa-laka/>
10. Kouoh, Koyo, "Body Talk: Feminism, Sexuality and the Body", *Body Talk, Op. cit.*, p. 12
11. IQhiya : Thuli Gamedze, Lungisiwa Gqunta, Bronwyn Katz, Bonolo Kavula, Matlhogonolo Kelapile, Pinky Mayeng, Thandiwe Msebenzi, Sethembile Msezane, Sisipho Ngodwana, Buhlebezwe Siwani. More information at : <https://www.facebook.com/iqhiya/>
12. IQhiya. "Uncovering a Discourse Centered on the Voices of Black Women". Self-produced journal, 2016
13. Adichie, Chimamanda Ngozi. *We Should All Be Feminists*, New York: Anchor, 2012
14. Kouoh, Koyo, "Body Talk: Feminism, Sexuality and the Body", *Body Talk, Op. cit.*, p. 13
15. Walker, Alice. *In Search of our Mother's Garden: Womanist Prose*. New York: Harcourt Inc, 1983
16. Siwani, Buhlebezwe. "Womanism". Unpublished text sent by the author, 8 August 2016.
17. This schism in feminism will be the subject of my next research project, taking me back to South Africa to prolong and present my reflexion through a new essay and an exhibition.