



L'EXPOSITION D'ARTISTES FEMMES COMME PROVOCATION

interview de Dorothée Dupuis par Étienne Hatt

Depuis *Women Artists: 1550-1950*, organisée en 1976-77, les expositions d'artistes femmes se sont multipliées à un rythme qui s'est accéléré ces dernières années. Comment interpréter ce phénomène qui peut susciter des réserves, y compris auprès des artistes femmes et des critiques féministes ? Éléments de réponse avec l'historienne de l'art et commissaire d'exposition Dorothée Dupuis.

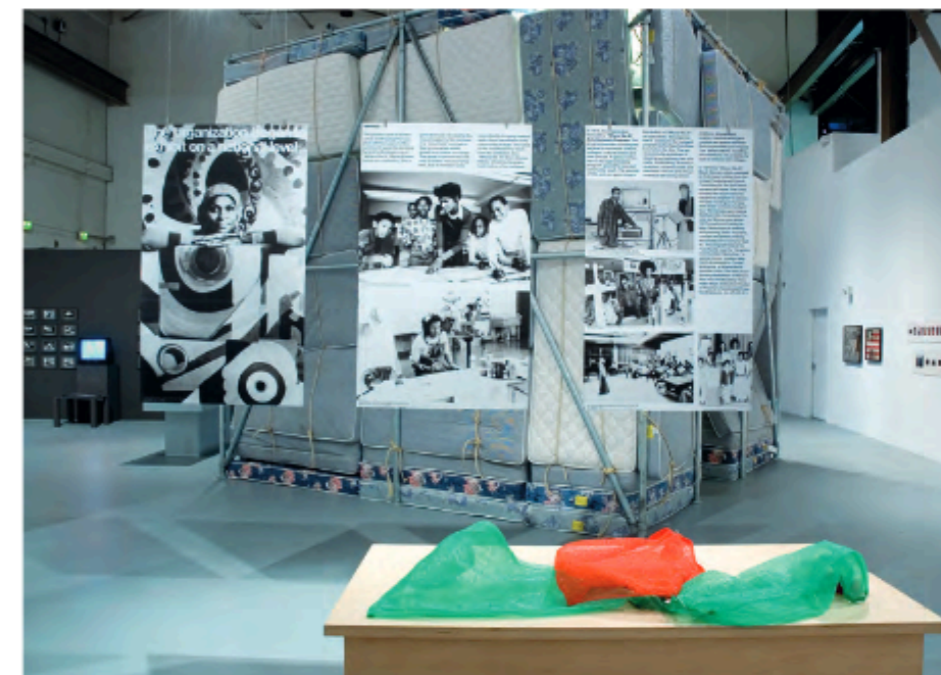
■ **Votre recherche porte sur les expositions de groupe ne réunissant que des artistes femmes qui se sont tenues depuis une quinzaine d'années et dont *WACK! Art and the Feminist Revolution* (2007-08) et *Global Feminisms* (2007) aux États-Unis et *elles@centrepompidou* (2009-2011) sont souvent présentées comme des modèles. Comment expliquer la multiplication de ces expositions dans le dernier tiers de la décennie 2000 et jusqu'à aujourd'hui ?** Pour comprendre ce phénomène, il faut considérer, d'une part, les évolutions de la perception des questions de genre dans la société en lien avec différents courants féministes depuis

les années 1970 et, d'autre part, les mutations rapides du champ curatorial depuis les années 1990 liées à sa mondialisation. En Occident, après les mobilisations féministes des années 1970 qui mènent à des avancées politiques, culturelles et symboliques pour l'émancipation des femmes et d'autres groupes, vient une période de « backlash » (1) dans les années 1990, c'est-à-dire un moment où la progression de la place des femmes dans la société est stoppée brusquement, leurs gains légaux étant perçus comme suffisants par certains groupes dominants, qui estiment que les femmes n'ont plus de revendications légitimes. Les bouleversements géo-

politiques entraînés par le 11 septembre 2001, puis économiques avec la crise financière de 2007, fracturent profondément la société et la question féministe refait surface, les jeunes femmes prenant d'autant plus conscience des inégalités persistantes (emplois précaires, bas salaires, discriminations) que les combats de leurs aînées ont été invisibilisés, voire moqués dans un climat réactionnaire généré par la montée de la droite et l'extrême droite. Dans le monde de l'art des années 1990, que la globalisation financiarise et appauvrit, se consolide le personnage du curateur « star » (je parle à dessein au masculin) qui devient un agent sommé de « réparer » symbolique-

Cette double page *this spread*: *WACK! Art and the Feminist Revolution*. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2007. Portrait de groupe des artistes et vues de l'exposition *the artists and exhibition's views*. (Court. MOCA, Los Angeles)

ment la société à travers l'art, alors que les services publics s'amenuisent – dont l'accès à la culture – et que l'art contemporain devient un secteur de spéculation pour les plus riches. Le champ curatorial est alors le lieu où se nouent de nouveaux paradoxes et tensions de pouvoir : un exemple en serait l'esthétique relationnelle, une tendance curatoriale théorisée par un homme, et qui invisibilise et dépolitise l'héritage des pratiques sociales artistiques des années 1970 en majorité réalisées par des artistes femmes, pour en faire un gadget de marché qui transforme en marchandise le social et renforce le statut symbolique – et commercial – des artistes hommes qui y participent. On peut alors comprendre que les femmes du monde de l'art, curatrices comme artistes, soient dans un état d'alerte au début des années 2000 et souhaitent se réappropriés ces outils que sont le commissariat d'exposition et l'histoire de l'art, pour mettre en marche un devoir de mémoire et générer de nouvelles dynamiques de pouvoir dans l'institution, mais aussi le marché. On peut alors dresser un parallèle entre ce phénomène et le rééquilibrage entre artistes du Nord et du Sud global qui a lieu au même moment avec l'explosion des biennales dans les ex-pays colonisés, avec la fin de la domination États-Unis/Europe sur la scène artistique internationale.



En quoi ces expositions diffèrent-elles de celles qui les ont précédées depuis l'exposition fondatrice *Women Artists: 1550-1950* organisée en 1976-77 par Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris ? L'exposition *Women Artists*, qui était la première en son genre, visait avant tout à démontrer un point cher à Nochlin, selon moi beaucoup négligé, qui était de rappeler qu'il y a toujours eu des femmes artistes, mais que, pour des raisons historiques,

sociales et idéologiques, leur contribution à l'histoire de l'art n'a été que partiellement transcrite, quand elle n'a pas été simplement effacée. Ainsi, jusqu'aux années 1990, les expositions d'artistes femmes visaient avant tout à rappeler ce fait choquant qu'il existait bel et bien des artistes femmes. À partir des années 1990, et grâce au travail d'historiennes de l'art féministes comme Nochlin, Griselda Pollock, Lucy Lippard dans le monde anglo-saxon, ou Aline Daller-Popper, Catherine Gonnard ou Elisabeth Lebovici en France, on ne doute plus de l'existence de ces artistes, mais surgit le besoin de réaliser des expositions révisionnistes qui examinent des aspects plus spécifiques de ces pratiques, comme les relations entre l'art fait par les femmes et les mouvements sociaux féministes des années 1960-1970 et les courants de pensée qui les ont structurés, comme le féminisme de la différence ou le féminisme marxiste matérialiste – dont *WACK!* serait un bon exemple.

HYPERTEXTE

Le Centre national des arts plastiques (Cnap) est l'un des principaux opérateurs du ministère de la Culture dans le domaine des arts visuels. Il enrichit, pour le compte de l'État, le Fonds national d'art contemporain, il encourage la scène artistique dans toute sa diversité et accompagne les artistes ainsi que les professionnels à travers plusieurs dispositifs de soutien. Fruit d'un partenariat entre le Cnap et *artpress*, « Hypertexte » entend mettre en valeur des projets soutenus. ► Dorothée Dupuis a bénéficié du Soutien à la recherche en théorie et critique d'art.



DIFFÉRENCES DE CONTEXTES

WACK! Art and the Feminist Revolution, Global Feminisms et elles@centrepompidou avaient des ambitions différentes. Les deux premières revendiquaient jusque dans leur titre un point de vue féministe tandis que Camille Morineau, commissaire générale de l'exposition parisienne, précisait dans le catalogue que l'objectif de l'exposition n'était « ni de démontrer qu'il existe un art féminin, ni de produire un objet féministe ». Comment expliquez-vous une telle déclaration ? Votre question souligne bien la différence qu'il y a entre le contexte anglo-saxon et le contexte français : le premier est le berceau des études de genre quand le deuxième y est fortement réticent. Encore de nos jours, le fondement de la pensée française est l'universalisme qui se base sur le refus de penser les inégalités héritées, entre autres l'héritage colonial et la structure intrinsèquement patriarcale de sa société. Remettre en cause ces choses, c'est remettre en cause le fondement de l'identité française centraliste et, je dirais même, impériale. C'est ce dont je parle dans ma recherche et l'article qui paraît dans *Studiolo*, la revue de la Villa Médicis où j'ai résidé en 2022-23 (2). Cependant, on aurait tort d'idéaliser l'autre côté de l'Atlantique pour autant. Par exemple, *Global Feminisms* a été critiquée pour sa vision naïve d'un « féminisme global », profondément impérialiste, qui cherchait (j'y reviendrai) à coller l'étiquette « féministe » sur des pratiques issues d'autres continents où le mot n'a parfois même pas de traduction littérale. Il faut faire attention à ne pas faire du féminisme occidental une théorie « blanchissante » et globalisante dans un monde où demeurent (et c'est tant mieux !) autant de différences culturelles.

Cependant, pris dans le contexte approprié, qui est celui des expositions du Nord global depuis lequel parle Morineau, produire un objet féministe, c'est remettre en cause beaucoup de choses et admettre qu'il existe une dette envers les artistes femmes – j'argue d'ailleurs dans *Studiolo* que c'est quelque chose que le propos de *elles@centrepompidou* s'ingénie à minimiser et dépolitiser. Et reconnaître qu'il y a un art féminin, ce qui pourrait sembler conservateur d'un certain côté, je le lis au contraire comme une déclaration politique, en lien avec les féminismes de la différence qui sont très mal lus encore aujourd'hui et essentialisés, alors qu'ils étaient un outil au service de l'imagination radicale pour penser un monde nouveau, capable de nouvelles relations entre les genres et les groupes sociaux en général. Enfin, pour l'universalisme français, remettre en question le féminin et les rôles de genre assignés, ça reste provocateur, dans une société conservatrice et traditionnelle qui s'appuie sur une définition de l'égalité basée avant tout sur le droit.

Par contraste avec la déclaration de Camille Morineau, pouvez-vous préciser la notion de « commissariat d'exposition féministe » que vous avancez dans votre étude de *elles@centrepompidou* publiée dans *Studiolo* ? Un des buts du commissariat d'exposition féministe est de contribuer à comprendre, déconstruire – et pourquoi pas changer – les relations de pouvoir liées au genre mais aussi à d'autres types d'inégalités comme la race, la classe ou le handicap, qui existent dans cette discipline, et qui affectent aussi par ricochet l'histoire de l'art qui est un des piliers de la culture hégémonique telle que nous la connaissons. Ce type de commissariat s'attache à « dépatricialiser » de façon simultanée tous les aspects de la pratique du commissariat, tant au niveau du choix des thèmes sous lesquels les œuvres sont regroupées que des techniques muséographiques, en passant par les stratégies de médiation auprès des publics et la confection des publications qui accompagnent les expositions (par exemple, avec le langage inclusif), mais aussi en portant attention à des aspects qui n'étaient pas pris en compte avant, comme les conditions de travail des participants et participantes. Le commissariat d'exposition devient alors une pratique horizontale, à la fois outil théorique, technique et social, qui exemplifie la notion féministe d'« imagination radicale » par son souhait de ne pas dissocier la représentation (l'art) de ce qui se passe dans l'institution (la vie).

IMAGINER D'AUTRES RÉALITÉS

Il a été dit que certaines artistes femmes, par refus du genre comme critère de sélection ou par peur de la « ghettoïsation », avaient envisagé d'user de leur droit moral pour ne pas participer à *elles@centrepompidou*. Comment interprétez-vous ces réserves ? La stratégie différentialiste née dans les années 1970, qui vise à réclamer une expérience spécifiquement féminine dans le but de visibiliser la différence de traitement entre sujets politiques « hommes » et « femmes » dans la société, n'a jamais fait l'unanimité au sein des femmes qui se battaient pour l'égalité des droits. C'est une réalité qu'il faut rappeler alors que certaines historiennes de l'art n'hésitent pas, rétrospectivement, à qualifier de « féministes » des pratiques qui ne s'en réclamaient pas au moment de leur conception : artistes engagées dans des luttes politiques et qui priorisaient ces luttes sur le féminisme, artistes non blanches ou du Sud global qui ne se reconnaissaient pas dans le terme occidental « féministe », par exemple. Alors qu'on peut tout à fait réexaminer des pratiques du passé selon une perspective de genre sans accoler des étiquettes non souhaitées par les intéressés. Selon moi, le droit des artistes – et des personnes, femmes ou de n'importe

quelle autre identité – à s'autodéterminer doit toujours être respecté, ce qui va parfois entrer en conflit avec les politiques d'exposition des collections des musées et pose d'autres questions comme le droit de réserve. Justement ici, une position « éthique » proposée par le commissariat d'exposition pratiqué selon une perspective « féministe » peut s'avérer utile.

La réception critique de ces expositions est aussi contrastée, y compris sous la plume d'autrices féministes. Une critique fréquente porte sur les sections de ces expositions, jugées trop générales, réductrices ou stéréotypées. Comment expliquer que l'intention qui porte ces projets se heurte parfois à leur mise en forme ? Je serais tentée de répondre à cette question de façon un peu patriarcale [rires] en disant qu'un des critères d'un commissariat d'exposition réussi est la créativité et que certaines personnes, quel que soit leur genre, en manquent cruellement ! Trop souvent, notre capacité comme curateur ou curatrice à imaginer d'autres réalités aux côtés des artistes est trop conservatrice ou, au contraire, trop politiquement correcte. Ce qui donne un résultat conformiste sur la forme autant que sur le fond.

Ces expositions d'artistes femmes entendent corriger un déficit de visibilité mais aussi initier une autre lecture de l'histoire de l'art. De même, s'il est possible d'organiser des expositions d'artistes femmes, est-il envisageable d'écrire une histoire de l'art sans les hommes, pour reprendre le titre d'un ouvrage publié par Kathy Hessel en 2022 ? Le jour où le terme « histoire de l'art » sera remplacé systématiquement par « des histoires de l'art », on aura fait un grand pas, et je pense que l'apport des historiennes de l'art féministes y aura été pour beaucoup. Ainsi, peut-être un jour, l'histoire de l'art sans femmes telle qu'on l'a connue pendant longtemps sera analysée avec la perspective de genre adéquate, et cohabitera avec l'histoire de l'art des femmes et de nombreuses autres histoires, et cela ne posera plus de problèmes à personne. ■

1 Susan Faludi, *Backlash: la guerre froide contre les femmes*, Éditions des femmes, 1993. 2 Dorothée Dupuis, « L'exposition *elles@centrepompidou*: une réponse curatoriale institutionnelle au défi de l'égalité des genres », *Studiolo*, n°19, 2024.

Dorothée Dupuis est une commissaire d'exposition indépendante, éditrice et historienne de l'art française basée au Mexique depuis 2012. Ses recherches portent sur l'influence des trans/féminismes et des politiques d'identité sur les pratiques contemporaines post-minimales, avec un intérêt particulier pour l'Amérique latine.



Elles@centrepompidou. Centre Pompidou, Paris, 2009-2011. (Ph. DR)

The Exhibition of Women Artists as Provocation

interview with Dorothée Dupuis
by Étienne Hatt

Since *Women Artists: 1550-1950*, organised in 1976-77, exhibitions by women artists have multiplied at a rate that has accelerated in recent years. How should we interpret this phenomenon, which can give rise to reservations, even among women artists and feminist critics? Find out from art historian and curator Dorothée Dupuis.

Your research focuses on group exhibitions featuring only women artists over the last fifteen years, among which *WACK! Art and the Feminist Revolution (2007-08)* and *Global Feminisms (2007)* in the United States and *elles@centrepompidou (2009-2011)* are often held up as models. How can we explain the proliferation of these exhibitions in the last third of the 2000s and up to the present day? To understand this phenomenon, we need to consider, on the one hand, the changes in the way gender issues

have been perceived in society in connection with various feminist currents since the 1970s and, on the other, the rapid evolutions in the curatorial field since the 1990s linked to its globalisation.

In the West, after the feminist mobilisations of the 1970s, which led to political, cultural and symbolic advances for the emancipation of women and other groups, there came a period of “backlash” (1) in the 1990s, when the progress of women's place in society came to an abrupt halt, their legal gains being perceived as sufficient by certain dominant groups, who felt that women no longer had legitimate demands. The geopolitical upheavals caused by September 11th, 2001, followed by the economic ones caused by the financial crisis of 2007, have profoundly fractured society, and the feminist issue has resurfaced, with young women becoming all the more aware of persistent inequalities (part-time jobs, low pay, discrimination, gender violence) as the struggles of their elders have been invisibilised or even mocked in the reactionary climate generated by the rise of the right and the far right.

In the art world of the 1990s, as globalisation led to financialisation and impoverishment, the figure of the “star” curator (almost exclusively men) was consolidated. The curator became an agent summoned to symbolically

“repair” society through art, at a time when public services—including access to culture—were dwindling and contemporary art was becoming a speculative sector for the very rich. One example would be the relational aesthetics, a curatorial trend theorised by a man, which invisibilises and depoliticises the legacy of the social artistic practices of the 1970s, most of which were produced by women artists, turning them into a market gimmick that commodifies the social and reinforces the symbolic—and commercial—status of the male artists involved. It is understandable, then, that women in the art world, curators and artists alike, were on the alert in the early 2000s and wanted to reappropriate the tools of curating and art history in order to set in motion a duty to remember and generate new dynamics of power within the institution and the market. We can draw a parallel between this phenomenon and the rebalancing between artists from the global North and South that is taking place at the same time with the explosion of biennials in former colonised countries, and with the end of US/European domination of the international art scene.

How do these exhibitions differ from those that have preceded them since the seminal exhibition *Women Artists: 1550-1950* orga-



Elles@centrepompidou. Centre Pompidou, Paris, 2009-2011. Série Portraits grandeur nature d'Agnès Thurnauer. © Centre Pompidou

nised in 1976-77 by Linda Nochlin and Ann Sutherland Harris? The *Women Artists* exhibition, which was the first of its kind, aimed above all to demonstrate a point dear to Nochlin's heart, which in my view has been much neglected, namely that there have always been women artists, but that, for historical, social and ideological reasons, their contribution to the history of art has been only partially transcribed, if not simply erased. Until the 1990s, exhibitions of women artists were primarily intended to remind us of the shocking fact that women artists did exist. From the 1990s onwards, thanks to the work of feminist art historians such as Nochlin, Griselda Pollock and Lucy Lippard in the English-speaking world, and Aline Dallier-Popper, Catherine Gonnard and Élisabeth Lebovici in France, there was no longer any doubt about the existence of these artists. But the need has arisen for revisionist exhibitions that examine more specific aspects of these practices, such as the relationship between art made by women and the feminist social movements of the 1960s and 1970s, and the currents of thought that structured them, such as the feminism of difference or Marxist materialist feminism—of which *WACK!* would be a good example.

WACK! Art and the Feminist Revolution, Global Feminisms and elles@centrepompidou had different ambitions. The first two even claimed a feminist point of view in

their titles, while Camille Morineau, general curator of the Paris exhibition, stated in the catalogue that the aim of the exhibition was "neither to demonstrate that there is such a thing as feminine art, nor to produce a feminist object." How do you explain such a statement? Your question highlights the difference between the Anglo-Saxon and French contexts: the former is the cradle of gender studies, while the latter is very reticent about it. Even today, the foundation of French thinking is universalism, which is based on a refusal to think about inherited inequalities, including the colonial legacy and the intrinsically patriarchal structure of its society. To question these things is to question the basis of the French centralist and, I would even say, imperial identity. That's what I'm talking about in my research and the article that appears in *Studiolo*, the magazine of the Villa Médicis where I stayed in 2022-23 (2). However, it would be wrong to idealise the other side of the Atlantic for all that. For example, *Global Feminisms* has been criticised for its naïve vision of a profoundly imperialist "global feminism," which sought (and I'll come back to this) to stick the "feminist" label on practices from other continents where the word sometimes doesn't even have a literal translation. We must be careful not to turn Western feminism into a "whitening," globalising theory in a world where there are (and so much the better!) so many cultural differences. However, taken in the proper context, which is that

of exhibitions in the Global North from which Morineau is speaking, producing a feminist object means calling a lot of things into question and admitting that there is a debt owed to women artists—I argue, moreover, in *Studiolo* that this is something that the *elles@centrepompidou* statement does its best to play down and depoliticise. And recognising that there is a feminine art, which might seem conservative on the one hand, on the other I read it as a political statement, in line with the feminisms of difference that are still very poorly read today and essentialised, whereas they were a tool in the service of the radical imagination to think of a new world, capable of new relationships between genders and social groups in general. Finally, for French universalism, questioning the feminine and the assigned gender roles remains provocative in a conservative and traditional society that relies on a definition of equality based above all on the law.

In contrast to Camille Morineau's statement, could you clarify the notion of "feminist curating" that you put forward in your study of elles@centrepompidou published in Studiolo? One of the aims of feminist curating is to contribute to understanding, deconstructing—and why not changing—the power relations linked to gender but also to other types of inequality such as race, class or disability, which exist in this discipline,

and which also affect, by ricochet, the history of art, which is one of the pillars of hegemonic culture as we know it. This type of curatorial approach simultaneously "depatriarcalises" all aspects of curatorial practice, from the choice of themes under which works are grouped to museographic techniques, from strategies for mediating with audiences to the preparation of publications to accompany exhibitions (for example, using inclusive language), but also by paying attention to aspects that were not taken into account before, such as the working conditions of participants. Curating an exhibition thus becomes a horizontal practice, at once a theoretical, technical and social tool, exemplifying the feminist notion of "radical imagination" through its desire not to dissociate representation (art) from what happens in the institution (life).

IMAGINING OTHER REALITIES

It has been said that some women artists, out of rejection of gender as a selection criterion or fear of "ghettoisation," have considered using their moral rights not to take part in elles@centrepompidou. How do you interpret these reservations? The differentialist strategy born in the 1970s, which aims to claim a specifically female experience in order to make visible the diffe-

rence in treatment between "male" and "female" political subjects in society, has never been unanimously supported by women fighting for equal rights.

This is a fact that needs to be remembered while some art historians do not hesitate, in retrospect, to describe as "feminist" practices that did not claim to be so at the time they were conceived: artists involved in political struggles who prioritised these struggles over feminism, non-white artists or artists from the global South who did not recognise themselves in the Western term "feminist," for example. But it's perfectly possible to re-examine past practices from a gender perspective without attaching labels that the people concerned don't want.

In my opinion, the right of artists—and individuals, whether women or of any other identity—to self-determination must always be respected, which sometimes conflicts with the exhibition policies of museum collections and raises other issues such as the right of reservation. It is precisely here that an "ethical" position proposed by curating exhibitions from a "feminist" perspective may prove useful.

Women Artists: 1950-1950. Los Angeles

County Museum of Art, 1976-77. (Court. Los Angeles County Museum of Art)



The critical reception of these exhibitions is also mixed, including from feminist writers. The sections of these exhibitions are often criticised for being too general, reductive or stereotypical. Why is it that the intention behind these projects sometimes clashes with the way they are presented? I'd be tempted to answer this question in a slightly patriarchal way [laughs] by saying that one of the criteria for successful curating is creativity, and that some people, whatever their gender, are sorely lacking in it! Too often, our ability as curators to imagine other realities alongside artists is too conservative or, on the contrary, too politically correct. The result is conformist in both form and content.

These exhibitions by women artists are intended to correct a lack of visibility, but also to initiate a different reading of art history. Similarly, if it is possible to organise exhibitions by women artists, is it conceivable to write a history of art without men, to use the title of a book published by Kathy Hessel in 2022? The day when the term "art history" is systematically replaced by "art histories," we will have taken a big step forward, and I think that the contribution of feminist art historians will have played a big part in that. So, perhaps one day, the history of art without women as we have known it for a long time will be analysed from the appropriate gender perspective, and will coexist with the history of women's art and many other histories, and no one will have any more problems with that. ■

1 Susan Faludi, *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, Crown Publishing Group, 1991.

2 Dorothee Dupuis, "L'exposition *elles@centrepompidou*: une réponse curatoriale institutionnelle au défi de l'égalité des genres," *Studiolo*, n°19, 2024.

Dorothee Dupuis is a French independent curator, editor and art historian based in Mexico since 2012. Her research focuses on the influence of trans/feminisms and identity politics on contemporary post-minimal practices, with a particular interest in Latin America.

HYPERTEXT

The Centre national des arts plastiques (Cnap) is one of the main operators of the Ministry of Culture in the field of the visual arts. On behalf of the State, it enriches the National Fund for Contemporary Art, encourages the artistic scene in all its diversity and accompanies artists as well as professionals by means of several support mechanisms. "Hypertext," the product of a partnership between the Cnap and *artpress*, aims to showcase some supported projects.

► Dorothee Dupuis benefited from the Support for research in art theory and criticism.