



La fabrique des contre-récits

Pascal Obolo

La fabrique des contre-récits est un projet de recherche que j’ai effectué en partenariat avec le centre culturel de Strombeek et le musée du S.M.A.K. à Gand, suite à l’invitation de la curatrice Congo-belge Wetsi Mpoma à contribuer à l’exposition féministe *Through Her / True her*. Cette exposition qui devait avoir lieu en mai 2020 ne s’est malheureusement pas réalisée pour des questions de censure au centre culturel de Strombeek. Suite à mes recherches portant sur la thématique Peut-on féminiser la collection du musée du S.M.A.K., je découvre qu’il n’y a que 13% de femmes artistes dans cette collection d’art et que dans ces 13% aucune n’est issue de la diaspora congolaise. Suite à ce constat, je décide de travailler sur une publication et un objet filmique sur l’effacement des récits et l’absence des femmes artistes racisées dans les collections des institutions muséales en Belgique. Le texte ci-dessous est extrait de cette future publication.

Pourquoi le S.M.A.K. et sa collection ?

Depuis plusieurs années le S.M.A.K. interroge sa collection autour de différents projets de recherche(s) et d’exposition(s) comme à l’occasion de son vingtième anniversaire en septembre 2019, le musée a présenté des œuvres de sa collection dans ‘De Collectie (D) : Highlights for a Future’. Une exposition qui entendait regarder le présent et l’avenir en montrant la position du musée et de l’art dans sa réalité contemporaine.

Le S.M.A.K. collectionne des œuvres du monde entier ce qui n’empêche pas l’histoire coloniale de la ville de Gand, et du pays dans son ensemble, d’être quasiment absente de sa collection. Très peu de traces et de présence – en réalité on devrait plutôt parler d’absence – d’artistes ou d’œuvres évoquant cette histoire, pourtant importante pour la ville elle-même, dans le musée. Depuis le Moyen Âge, en effet, et jusqu’aux années 1960, l’industrie textile a occupé une place majeure dans l’économie gantoise. Au XVIII^e siècle, les manufactures de filage et de tissage, venues remplacer l’activité drapière à domicile, furent à l’origine d’une importante floraison économique basée, pendant la période coloniale belge (1884–1960), sur le coton congolais.

Ces faits concernant et L’État Indépendant du Congo (EIC) et le Congo belge (à partir de 1908) amènent pourtant à se demander si les collections d’un musée – en l’occurrence celles du S.M.A.K. – peuvent incarner l’histoire d’une ville ou d’un pays y compris dans ses non-dits, tabous, paradoxes et/ou contradictions ? Ce qui conduit, évidemment, à se demander comment un musée peut modifier son rapport à l’imagerie occidentale en élargissant ses manières de voir et de donner à voir dans le souci de participer à la construction d’une autre vision du monde ? Et par extension, ce qui est fondamental aujourd’hui, comment reconnecter les acquisitions des collections aux urgences sociétales ?

« Décoloniser une collection » c’est, sans aucun doute, oser défier un passé douloureux pour bâtir un autre futur en prenant le risque d’ouvrir des espaces politiques et esthétiques à des femmes artistes afrodescendantes (frop) souvent invisibilisées ou effacées du monde de l’art et donc des institutions muséographiques.

Linda Nochlin, née à Brooklyn est une féministe, enseignante et chercheuse en histoire de l’art américaine. Dans un article célèbre publié en 1971, elle se demandait de manière provocatrice et ironique : « Pourquoi n’y a-t-il pas eu de grandes femmes artistes ? [...] Parce que l’histoire de l’art a été écrite par des hommes [...] Mais, l’injustice est plus profonde encore, découlant du système éducationnel et institutionnel du monde de l’art, de la vision du réel s’enracinant dans la tradition dominante, blanche, masculine et occidentale » [1]

Les trous de mémoire

Comment penser l’intervention féministe au sein d’une collection ?

Ma démarche artistique est d’abord basée sur un processus transdisciplinaire à partir duquel je questionne la « nécessité » du contre-récit et du « en dehors » comme lieux de fabrique de nouvelles utopies : des points de fuite(s) nécessaire(s) qui nous permettent d’inventer un certain nombre de possibles pour habiter le monde. Dans cette optique, confronter, de manière stimulante, les discours à propos des collections en résonance avec les questions féministes et intersectionnelles paraît particulièrement pertinent. Le concept d’intersectionnalité créé par la juriste, professeur et féministe américaine Kimberlé Crenshaw en 1991, désigne la situation de personnes subissant simultanément plusieurs formes de domination ou de discrimination dans une société à partir de laquelle les femmes de couleur mettent doublement en cause le féminisme blanc : parce qu’il s’est construit sur leur absence, et parce qu’il parle en leur nom.

Comment, en partant de ce qui existe – une collection spécifique comme cela a été décrété au musée de Baltimore (BMA) connu pour ses initiatives audacieuses, de mettre en place un label de [2] « discrimination positive », parfaitement assumé par son directeur, Christopher Bedford : en 2020, il n’achètera que des œuvres réalisées par des femmes. Un geste « radical » destiné à « éveiller les consciences, changer l’image de l’institution et corriger un déséquilibre » historique dans la collection du musée, a-t-il déclaré au Baltimore Sun – peut-on proposer une (re)lecture radicale – d’un monde et donc d’un Art dominants – basée sur une réflexion qui prenne profondément appui sur les études décoloniales et de genres ? Car, même si l’histoire hégémonique de l’art passe, marginalement, par un discours de décentrement ainsi que par une politique d’acquisition d’œuvre(s) émanant d’autres périphériques, encore faut-il s’entendre sur ce que l’on appelle des « artistes issu.e.s de la périphérie occidentale » ? Et peut-être, par extension, est-il absolument nécessaire de remettre en cause ce type d’approche visant à considérer la dynamique centre/périphérie (avec toutes les catégories attenantes que celle-ci alimente et réplique en termes de genre, de classe et de “race”).

Dans mon approche, j’oriente mes recherches dans deux directions principales liées à la thématique du double effacement : des récits des femmes artistes et de ceux d’artistes provenant de la diaspora afrodescendante. Cette démarche m’amène à questionner l’absence de récits d’artistes de la diaspora liés au passé colonial de la Belgique ainsi qu’à son néo-colonialisme actuel. Le cas du musée royal de l’Afrique centrale de Tervuren appelé en 1908 le musée du Congo belge puis rebaptisé AfricaMuseum, lors de sa réouverture en décembre 2018, en est l’illustration parfaite ou au sein de cette institution muséale persiste le déni d’un passé colonial belge violent ou des sujets tabous comme le rôle de la royauté dans la colonisation sont encore occultés aujourd’hui, ce qui empêche le musée de rompre avec un regard colonial sur l’Afrique et ainsi d’échouer dans sa mission de se décoloniser.

Peut-on décoloniser et/ou féminiser une collection ?

Ceci conduit, évidemment, à interroger, à partir d'une collection d'art, ce qui « fait histoire » – ou pas – dans un pays tout en élargissant l'alphabet d'une collection de récits et de traces complexes insérés dans des « éco-systèmes culturels », souvent contradictoires. Le processus ici utilisé par moi est l'écriture de contre-récits comblant certaines lacunes tout en faisant émerger une nouvelle géographie esthétique et politique au sein des collections du S.M.A.H.. Cartographier autrement les collections, dans l'espace et dans le temps, afin de créer un dialogue avec des « œuvres absentes » au travers de récits frictionnels émanant de conversations singulières nourries par d'autres paradigmes – par exemple le féminisme racisé et la décolonialité – que ceux usuellement utilisés et ce afin de lire le monde avec un autre regard et/ou vision.

Ce faisant, en comblant ces « trous noirs » par des contre-récits, je souhaite (re)-lire l'histoire d'une collection d'art, indisciplinée, portée par une histoire de l'art inclusive par de nouveaux récits.

«Ce texte est extrait de la futur publication : *La fabrique des contre-récits* dont l'autrice est la cinéaste, curatrice et rédactrice en chef de la revue d'art afrikadaa Pascale Obolo

[1] Linda Nochlin (1931-2017), «Why Have There Been No Great Women Artists?», 1971, *Artnews*, USA

[2] Stéphanie Le Bars, «Les femmes d'abord au musée d'art de Baltimore», le 29 novembre 2019, le journal *Le Monde*, France



Gigi Ibrahim: "I took a class at Cairo University on 'the history of social mobilization under authoritarian regimes'. Through that class I got to know people who were part of the revolutionary socialists movement, which was a secret group at the time (2003-2010). In 2010 'Khaled Said' happened. This politicized a lot of youth, and protests started to happen on the streets on a regular basis. My class at the university ended in 2010 and it was like finishing the theory and then getting into practice. We protested in front of the building of the interior ministry. There were only about one hundred of us, and were treated very harshly. We were cornered, beaten, and thrown into the desert. I was there with my professor who had taught me this class, getting tear-gassed and thinking that we were going to die. At that moment I believed that there are no coincidences in life."

My favourite day of the revolution was January 28. It was the day that you left home and you didn't know if you were ever going to come back. There were no phone calls, no internet... Police was everywhere! The NDP (National Democratic Party) headquarters, which was the most important government building, was set on fire by protesters. We had a feeling we were actually doing something. It was 'utopia'. Everyone was united and standing for the same thing, fighting together.

During Muslim brotherhood rule spread word that the women at Tahrir square were cigarette smoking, 'bad' girls, infidels who wanted to get raped. This was communicated through their media channels. This proves that counter-revolution knows the importance of women and that they need to target women to counter the revolution. So if you target women, scare them off, you get rid of half the people in the square. Graffiti visualized our struggle and fight with the police. They told stories in the very place things had happened and by the people who were present, right there is the public space. Before the regime was always erasing graffiti as if erasing memories from people's brain. They privatized public space. This is what revolution is about: public ownership and freedom of expression. Graffiti is a piece of history."

Wafa Hefni: "Egyptian youth from all ideologies love the dust of Egypt, especially Egyptian women. And the picture of the revolutionary women, girls with their hands up calling for freedom. That image will never ever die. So, we will never give up until we get our free country... And this is the feeling of every free woman. This is why we call them *the free women* who have blood in their veins... Golda Meir helped create the state of Israel. We, the women of Egypt from every ideological background will create the free state of Egypt."

Lina Attalah: "There was not much political space for people to be active in Egypt. There were only protests for the Palestinian intifada. In fact, most of the activism against the Mubarak regime that thrived in 2005 is really the offspring of the protests in support of the Palestinian intifada and in 2003 against the war in Iraq. The groups that organized themselves around these protests are the ones that basically shaped the activism in 2005 against the Mubarak regime, which then turned into a revolution. ... even though no one expected a revolution to actually happen, our engagement with contentious politics made us feel like something has got to happen in this country. I always thought that even though I was involved with a lot of groups like Hefiya, Youth for Change, and earlier the groups for Palestine, my activism permeates my journalism and that I did not need to classically be a part of a specific group or a movement. I thought my activism was permeating my journalism, journalism was and is my activism. Another thing is that I always felt is that there was something stifling and uncreative in the modes of organizing that are prevalent here in Egypt and I think elsewhere in the world for that matter."



Contributors to this issue in order of appearance:

Meggy Rustamova, *How to explain pictures to a dead fish*, performance, 2008

Anonymous, *Untitled*, s.d.

Anonymous, *Blanda López's "Portrait of the Artist as the Virgin of Guadalupe" from 1978*, digital photo, s.d.

Pascale Obolo, *La Fabrique des contre-récits*, 2021

Mélène Amouzou, *Selfportrait*, analog photograph, 2020

Mashid Mohadjerin, *Symbols of the revolution and a mural by the Mona Lisa Brigade, downtown Cairo*, 2013

Mashid Mohadjerin, *Gigi Ibrahim, revolutionary socialist, activist, citizen, journalist, Cairo*, 2014

Mashid Mohadjerin, *Dr. Wafaa Yefny, granddaughter of Nassan al-Banna, the founder of Muslim Brotherhood, Cairo*, 2014

Mashid Mohadjerin, *Cairo*, 2014

Mashid Mohadjerin, *excerpts taken from Lipsick and Gas Masks, Women and resistance in Egypt and Tunisia*, Mashid Mohadjerin, Antwerpen, 2018

Mashid Mohadjerin, *Lina Attalah, media figure, journalist and founder of Yada Masr online news magazine, Cairo*, 2014

Mashid Mohadjerin, *Amina Sboui, Tunisian activist and feminist, former member of Femem, Paris*, 2013

Mashid Mohadjerin, *Lipstick and Gas Masks*, collage, 2018

Anonymous, *An exhibition announcement with some artists' baby photos, designed by Eileen Nelson for "Sapphire Show: You've Come a Long Way, Baby" in 1970*, digital photography, s.d.

Jiwon Kim, *Kunstmuseum Stuttgart*, from the series *The Hair of the Artist*, VG Bild-Kunst, Bonn, 2012–2020

Anonymous, *See You Year*, a novel by Lucy R. Lippard, digital photography, 2021

Anonymous, *3 kunstenaars in een veranderend landschap*, 25.08.2021, digital photography, 2021

Anonymous, *Birth scene, Native American pot of the Nimbres people, Ca 1000–1200 CE*, digital photo, 2021

Lotte Brown, *Mountain Bear*, s.d.

La Hun, *A Goro solo le importa el amor (Goro only worried about love)*, acrylic, technical pen on paper, 104x75 cm, 2020

La Hun, *Amor propio (Self Love)*, acrylic, technical pen on paper, 100x70 cm, 2021

Anonymous, *Gloria Bohanon, In my aloneness, I Go Inside, c. 1980 (courtesy Ortuzar Projects)*, digital photography, s.d.

Lien Van Leemput, *Briefnieuws*, s.d.

Stefanie Van Rompaey, *Untitled*, digital photo (1) (2) (3), 2021

Wilde Overbergh, *Try Again*, stitched textile on foam, 200x147cm, 2021

Maria Kley, *Passage I*, ceramic, 50x34x73,5cm, 2019 (photo by Michael De Lausnay)

Maria Kley, *Lulu II*, foam, piping cord, 57x35x30cm, 2013

Veerle Beckers, *Alma*, oil on canvas, 90x70cm, 2021

Saar De Buysere, *Die Jungfrauen*, 4 color A3 RISO print, 2021

Marjolein Guldentops, *Lovers Loving*, 2020

Hannah Noebeke, *Pelvis*, wood, ceramics, metal, 140x180, 2020

Emilie Hallard, *Les corps incorruptibles*, digital photo, 2019

Anne Duk Nee Jordan, *Yoko and Ono*, Interactive kinetic sculpture, Chinese wedding bed, motor, fan, ping pong balls, 288x232x197cm, 2014–2017

Natalia Blanch, *Réparation*, Rice paper, Indian ink, oil paint, thread, 350x300cm, 2019

Thaleia Harpouzi, *Rattle toy (so that women don't cry)*, doll, clay, acrylic, pigment powder, metal bells, 7x9x12cm, 2021

Bo Vloors, *Je te suis*, diptych, digital photographs, 2021

Lieselot Siddiki, *Untitled*, digital photography, 2021

Jiwon Kim, *Musée de l'Élysée, Lausanne – South London Gallery, London*, from the series *The Hair of the Artist*, VG Bild-Kunst, Bonn, 2012–2020

Valerie Tee Lee, *Becoming a body of needle*, performance, 2018

Shen-Shen Wu, *Biology*, poem, s.d.

Isa Popelier, *Sexy, sexy, sexy, sexy, sexy, sexy...*, oil pastel on paper, 75x55cm, 2021

Esin Güler, *Be Vegan*, poem on illustration, digital, 2021

Fani Lguero, *From What Is Before*, mixed media on paper, variable dimensions, 2021

Maria Morales Arango, *The Nymph's Accident*, 2021

Pascale Dobbelaere, *Untitled*, polaroid, 2021

Kristien Daem, *Peggy Franck – Claude Vrac – Lazara Rosell Albear – Lucy McKenzie – Christiane Blattmann – Saskia Gevaert – Sophie – Suchan Ainochita*, ink jet prints on hahnemühle fineart pearl, 50x40 cm, 2021

Colophon

KIOSK's *LINDA NOCHLIN FANLINE*
Why Have There Been No Great Women Artists?
Issue 3

50 years ago, in January 1971, Linda Nochlin's essay *Why Have There Been No Great Women Artists?* was published in *ARTnews* magazine.

Few art historians have been as influential, prolific and radical as Nochlin who, between 1980 and 2017, wrote seventeen books and countless articles in which she socially and historically examined, commented on and argued for equality for women in the arts. To mark the 50th anniversary of the essay, KIOSK aims to contextualise Nochlin's work and that of artists and writers, activists or designers who identify as women, in the creation of a set of 4 *FANLINES*. KIOSK's *LINDA NOCHLIN FANLINE* is published online on kiosk.art in a pdf that can be printed at home.

Future contributions can be sent to kiosk@hogent.be or by regular mail to: KIOSK, *LINDA NOCHLIN FANLINE*, Louis Pasteurlaan 2, 9000 Ghent. All textual or visual contributions in the form of essays, poems, or visual art forms such as drawings, moving image, photographs etc. are welcome. The contributions can be signed, anonymous or under a pseudonym. Next and final deadline: November 14th, 2021

Editorial team: Els Roelandt, Simon Delobel and Louise Souvagie

Thanks to: the artists, contributors, Wolfram Vandenberghe and Lien Van Leemput

Published by KIOSK, Ghent, 30 September 2021

Copyright: Kiosk, the artists and contributors. All textual contributions are added without prior editing by the editorial board.

Font: CirrusCumulus by Clara Sambot
(downloaded from <https://www.design-research.be/by-womxn/>).