

## Abstractions nécessaires, ou comment envisager l'art en tant que féministe noir<sup>1</sup>

Huey Copeland

I. Dans cet essai, j'examine les répercussions, en histoire de l'art, d'un positionnement méthodologique centré sur les femmes noires dans la construction du monde moderne, en particulier pour notre compréhension de l'abstraction picturale du XX<sup>e</sup> siècle aux États-Unis. J'aborderai les « formes errantes » d'Howardena Pindell et la conceptualisation brillante qu'effectue la curatrice Naomi Beckwith d'œuvres telles que *Untitled #20 (Dutch Wives Circled and Squared)* (Sans titre #20, Compagnes hollandaises, encerclées et quadrillées)<sup>2</sup> de 1978 (ill. 1), une énorme toile recouverte de milliers de petites perforations, comme la plupart des œuvres de l'artiste afro-américaine de cette période (Beckwith 2018 : 90). Cependant, afin de fournir un cadre historique et théorique à son art et celui de ses contemporains qui viennent tout juste de recevoir leur juste reconnaissance critique et commerciale, je veux d'abord exposer, de manière assez détaillée, les inclinations et les points aveugles du champ artistique américain au sens large et leurs implications pour les artistes noires.



Il. 1 Howardena Pindell, *Untitled #20 (Dutch Wives Circled and Squared)*, 1978. Technique mixte sur toile, 86 x 110 pouces (218,4 x 279,4 cm). Courtesy the artist and Garth Greenan Gallery, New York. Collection Museum of Contemporary Art Chicago, Gift of Albert A. Robin by exchange, 2014.15. Photo: Nathan Keay, © MCA Chicago

1 Cet essai est tiré d'une conférence plénière prononcée en mars 2019 au Musée Théodore Monod d'Art africain de Dakar dans le cadre de la série de séminaires « Anthropologie et arts visuels contemporains de l'Atlantique Noir » lancée par Christoph Singler. En révisant le texte pour la publication, j'ai bénéficié des commentaires des auditoires du Musée, de l'Université de Harvard, de la Michigan State University, de l'Université de Pennsylvanie et de la Wesleyan University. Je remercie T.J. Clark, avec qui j'ai collaboré à l'élaboration des versions précédentes : T.J. Clark, avec qui j'ai d'abord pensé à Olitski, Elise Archias, Sampada Aranke, Janet Dees, Hannah Feldman, Amy Mooney et Krista Thompson. Merci également à Lauren Taylor et Darlene Jackson pour leur aide précieuse dans l'assemblage et la sécurisation du programme d'images.

2 «Dutch wives» : Longs traversins serrés contre le corps pendant le sommeil (NdT).

Pour ce faire, il est utile de revenir sur quelques-unes des affirmations clés qui ont guidé ma réflexion sur l'intersection épineuse entre la race et le genre, les « beaux-arts » occidentaux et l'esthétique radicale noire aujourd'hui (Copeland 2019 : 116-118). Au cours des vingt dernières années, ceux d'entre nous qui travaillent en Amérique du Nord et en Europe occidentale ont assisté à une explosion de l'intérêt du marché, des expositions et de la critique pour les modalités de l'abstraction noire, comme celle de Pindell, qui ont émergé dans les années 1960 et 1970. Bien entendu, des acteurs du monde de l'art noir américain et de ses institutions ont plaidé en faveur des œuvres abstraites d'Afro-Américains depuis des décennies, mais assurément aucun ne le fit plus que le Studio Museum de Harlem, dont l'exposition inaugurale en 1968 présentait les sculptures lumineuses de Tom Lloyd, et qui n'a cessé par la suite d'organiser des expositions personnelles de grands abstractionnistes afro-américains, dont Pindell. L'incontournable historienne de l'art et curatrice Kellie Jones aura revisité ces héritages dans son importante exposition de 2006 *Energy/Experimentation : Black Artists and Abstraction, 1964-1980* (*Énergie/Expérimentation : les artistes noirs et l'abstraction*), qui, à son tour, s'est inspirée de l'exposition pionnière d'April Kingsley *Afro-American Abstraction* (L'abstraction afro-américaine), au P.S.1 de New York en 1980. Pourtant, aussi cruciales que fussent ces interventions pour relever le statut des artistes abstraits noirs, elles ont eu tendance - comme le suggère le titre de Jones, « Artistes Noirs » et « Abstraction » - à considérer l'art noir et l'abstraction comme des termes à réunir plutôt que comme des termes l'étant déjà.

D'un certain point de vue, sur le plan culturel cela fait sens, comme nous le rappelle le critique littéraire Philip Brian Harper dans son récent ouvrage *Abstractionist Aesthetics : Artistic Form and Social Critique in African American Culture* (L'esthétique abstraite : forme artistique et critique sociale dans la culture afro-américaine). Dans certains cercles, la tradition noire américaine, la poète June Jordan le notait en 1985, « abhorre toute abstraction ».<sup>3</sup> En effet, l'abstraction n'est-elle pas la clé des processus de racialisation et de stéréotypisation - pensez aux Sambo, aux Mamas et à toute leur progéniture outrageuse - qui ont eu tendance à faire du visuel ce que la critique féministe noire Michele Wallace (1990 : 41) appelle la fameuse « scène négative d'instruction », dans laquelle les Noirs sont sans cesse caricaturés dans le champ visuel en même temps que leurs contributions à la pratique artistique moderne sont rendues effectivement invisibles ? Je pense que ces processus ont également eu un impact profond sur le destin culturel des femmes noires, comme le montre clairement la première phrase de l'essai qui a fait date de la théoricienne Hortense Spillers, intitulé « Mama's Baby, Papa's Maybe (Maman connue, Papa moins sûr) » :

Regardons les choses en face. Je suis une femme remarquée, mais qui connaît mon nom ? « Peaches » (Pêche) et « Brown Sugar » (Sucre brun), « Sapphire » (Saphir) et « Earth Mother » (Mère de la Terre), « Aunty » (Tatie), « Granny » (Mamie), « God's Holy Fool » (sainte Folle de Dieu), « Miss Ebony First » (Miss Ebène) ou « Black Woman at the Podium » (Femme noire sur le podium) : je représente un mélange d'identités, un terrain de rencontre d'investissements et de privations dans le trésor national de subtilités rhétoriques. Mon pays a besoin de moi, et si je n'étais pas là, il faudrait m'inventer (Spillers 1987 : 65).

« La femme noire », en d'autres termes, est culturellement imaginée et violemment reproduite comme une sorte d'*abstraction nécessaire*, sans pour autant qu'on lui attribue des capacités à avoir une pensée abstraite et une capacité à laisser une

3 June Jordan 1985 : 129, citée dans Philip Brian Harper 2015 : 69.

trace, malgré les preuves irréfutables fournies par sa survie même, cristallisant ainsi l'apparente inadéquation entre le racial et le non-objectif.

Confrontés à cette impasse, les auteurs qui cherchent à penser l'être noir et l'abstraction ont souvent eu recours à des approches qui cherchent des références de la diaspora africaine enfouies dans les langages visuels abstraits, comparant la peinture abstraite au jazz afin d'en autoriser le déploiement, ou bien ils lèvent les bras au ciel en comptant sur l'identité du créateur pour résoudre le problème. Récemment, Adrienne Edwards, conservatrice au Whitney Museum, a fait un travail essentiel pour résoudre ce problème en explorant la relation entre la noirceur chromatique et raciale dans l'abstraction du XX<sup>e</sup> siècle par des artistes des deux côtés de la ligne de couleur (Edwards 2016). Mais comment développer un langage, un cadre critique, pour penser la riche palette de l'abstraction pratiquée par les artistes noirs, hommes et femmes, rendant justice, pour paraphraser l'historienne de l'art Rosalind Krauss, au travail minutieux de ces intervenants sur le signifiant?<sup>4</sup> Comment pouvons-nous imaginer le potentiel de l'abstraction en tant qu'espace de possibilité politique pour imaginer le monde autrement, et ce d'autant plus que la figuration semble déployer plus directement la vie des Noirs ?

II. Répondre à ces questions est, en fait, l'objectif déclaré du critique Darby English dans *1971: A Year in the Life of Color* (1971 : Une année dans la vie de couleur). Son livre, il faut le dire, doit beaucoup à un article de 2004 du photographe Dawoud Bey, qui démontrait comment le discours esthétique dominant en est venu à apprécier les artistes noirs comme autant de signes de diversité, tout en supprimant la diversité de leurs pratiques, avec des conséquences particulièrement délétères pour le travail et la pensée sur l'abstraction. Pour Bey, le cas de Pindell était emblématique de ces conséquences. Sa cinglante vidéo de performance, *Free, White, and 21 (Libre, Blanc et majeur)* de 1980 fut encensé par la critique, mais ses œuvres antérieures, comme *Dutch Wives*, furent oubliées pendant des décennies. Le projet critique d'English est en fin de compte très différent, mais néanmoins instructif, car il s'appuie sur un formalisme vulgaire du type de celui dans lequel Pindell, formée à Yale, fut formée et qui façonne encore de nombreuses approches de l'art abstrait.<sup>5</sup> Je souhaite donc consacrer quelques instants à exposer son argument avant de formuler le mien, ce qui en même temps nous donne d'autres objets à voir et, plus fondamentalement, j'espère, nous permet de mieux comprendre ce que peut signifier un regard de féministe noir depuis une perspective états-unienne.

En un sens, *1971* est un apport, bienvenu et nécessaire, à la littérature historique florissante sur l'art afro-américain des années 1960 et 1970, un discours qui avait tendance à se concentrer sur la pratique conceptuelle, la performance, la gravure et la peinture figurative, souvent avec une orientation politique. Or, l'objectif d'English n'est pas simplement de récupérer la peinture color field ; il présente cet art, et peut-être surtout celui de Peter Bradley et de son inspirateur, l'artiste blanc Jules Olitski, comme offrant des alternatives aux nationalismes noirs qui, selon English, occupaient le champ culturel et limitaient l'imagination esthétique et politique. Comme il le dit, « en mobilisant le modernisme en tant que politique, ces personnages (et les

4 Rosalind Krauss citée dans Hal Foster, Rosalind Krauss, Silvia Kolbowski, Miwon Kwon, et Benjamin Buchloh, 1993: 9.

5 L'approche critique d'English à l'égard de l'histoire de l'abstraction noire en 1971 est annoncée dans « Review : Kobena Mercer, ed., *Discrepant Abstraction* », *caa. reviews*, 7 octobre 2008, [http://www.caareviews.org/reviews/1171#.XFm1\\_C2ZPOQ](http://www.caareviews.org/reviews/1171#.XFm1_C2ZPOQ). Il explique clairement sa dette envers Bey dans « Darby English et David Breslin sur *1971: A Year in the Life of Color* », 9 janvier 2017, <https://whitney.org/WatchAndListen/516?series=45>.

expériences auxquelles elles ont participé) ont éclairé la crise de la liberté artistique précipitée par le mouvement de libération des Noirs » (English 2016: 27). Cependant, pour défendre de manière critique la spécificité de l'art abstrait pratiqué par les Noirs, English se sent obligé non seulement de rejeter sommairement ses érudits prédécesseurs, de Jones à Ann Eden Gibson, qui, selon lui, « s'approprient l'art abstrait pour une cause raciale », mais aussi de glaner des mots et des phrases d'artistes, de théoriciens et d'historiens de l'art noirs qui conviennent à son argument, malgré son avertissement qu'il faut éviter les « citations sélectives » lorsqu'on s'appuie sur des critiques blancs contemporains.<sup>6</sup>

Son engagement aux côtés du légendaire critique moderniste américain Clement Greenberg, qui travailla aux côtés de Bradley et d'un groupe interracial d'artistes abstraits pour monter l'exposition *DeLuxe* à Houston, sujet du troisième chapitre d'English, est à cet égard particulièrement éclairant. Bien que Greenberg n'ait jamais, à ma connaissance, dit un mot dans la presse sur le travail d'un artiste afro-américain, il entretenait des « relations » amicales avec un certain nombre d'artistes noirs, dont le peintre guyano-britannique Frank Bowling. En fait, les lettres de Greenberg à Bowling ont été récemment publiées par le curateur Okwui Enwezor : elles illustrent de manière frappante les logiques complexes de racialisation à l'œuvre dans l'esprit du critique et dans la culture en général, qu'English a du mal à supprimer. Prenez cette missive que Greenberg a envoyée du Zimbabwe (alors Rhodésie), le 10 décembre 1975 :

Cette affaire de racisme. Toi aussi tu en raffoles.... Certaines personnes pensent que je suis anti-irlandais, anti-anglo-saxon, anti-goï ou même anti-juif, sans parler du fait que je suis un machiste. Je suis donc aussi anti-noir. Eh bien, j'adore les distinctions ethniques, raciales et sexuelles. Parmi elles, il y a les odeurs différentes: t'es-tu rendu compte que les Allemands ont une odeur différente de celle des Anglais, et les Italiens de celle des Français, et qu'ils ont tous une odeur différente de celle des Juifs ? Et que les Zoulous ne sentent pas comme les Noirs d'ici ? Il ne s'agit pas seulement de l'odeur corporelle, mais aussi de l'haleine. De même, les intérieurs domestiques ont des odeurs différentes, comme vous le savez certainement, et c'est toujours selon des critères ethniques ou raciaux (1975 : 232-33).

Il s'agit d'un texte incroyablement étrange, qui mérite évidemment une analyse plus approfondie; ici, je veux attirer votre attention sur le schéma olfactif complexe de Greenberg, qui a tout d'une taxonomie raciste de la discrimination esthétique. Mais l'odeur, pour Greenberg, est moins un « signe de personnalité » qu'un positionnement culturel dans le champ socio-économique, qui ouvre ensuite sur divers horizons subjectifs de possibilités ainsi que sur des questions concernant la relation entre les divers sens dans tout acte d'évaluation esthétique, malgré le fait qu'il privilégiait publiquement l'aspect visuel avant tout quand il abordait des œuvres d'art.<sup>7</sup>

Notre discussion ultérieure de l'œuvre de Pindell permettra de se défaire de tels schémas esthétiques raciaux. Ici, je veux simplement noter comment English se tient à l'écart de telles complications productives, en particulier celles qui découlent de la dynamique du genre, sans parler de la modélisation d'une approche intersectionnelle des manifestations

6 English, 2013 : 7. Voir aussi Gibson, 1991.

7 Voir Clement Greenberg, 1960, dans *Clement Greenberg* 1986: 85-94.

de cette dynamique dans les domaines esthétique et culturel.<sup>8</sup> Il n'est donc pas surprenant que son récit ignore les pratiques culturelles dont les femmes de la diaspora africaine peuvent éclairer, se recouper avec ou intervenir dans ce qu'il interprète comme la tradition moderniste : alors qu'Alma Thomas se voit consacrer quelques lignes, English s'intéresse à peine au travail des artistes noires abstraites comme Pindell et Barbara Chase-Riboud. Il faut dire, néanmoins, qu'English n'est pas le seul à agir de la sorte ; en fait, son oubli est en soi symptomatique : dans la récupération historique des artistes abstraits noirs, ce sont les hommes et leurs innovations formelles - Jack Whitten peignait avec une raclette des années avant Gerhard Richter, nous rappelle *Artforum* - qui se sont taillé la part du lion dans l'intérêt des critiques et du marché, car leurs pratiques peuvent souvent être plus facilement mobilisées pour justifier plutôt que défier le canon moderniste (Michelle Kuo 2012).

Aujourd'hui, heureusement, d'autres travaux sont réalisés pour dénicher, célébrer et recadrer le travail des femmes noires artistes abstraites. Une exposition montée en 2018 est particulièrement digne d'intérêt : *Magnetic Fields : Expanding American Abstraction, 1960s to Today* (Champs magnétiques : l'expansion de l'abstraction américaine, des années 1960 à aujourd'hui), organisée par Erin Dziedzic et Melissa Messina pour le Kemper Museum of Contemporary Art de Kansas City, une exposition inédite d'œuvres de vingt-et-une femmes noires abstractionnistes, dont beaucoup étaient présentées dans un contexte muséal pour la toute première fois, bien qu'elles aient eu une carrière active depuis les années 1960. Ces artistes comprenaient des figures telles que Mildred Thompson, dont les constructions en relief blanc sur blanc sur du bois trouvé demandent à être considérées à part entière et supportent la comparaison aux monochromes blancs de Robert Ryman, décédé récemment, ainsi qu'aux assemblages sculpturaux noir sur noir de l'artiste blanche Louise Nevelson (Dziedzic et Messina 2017).

Cette exposition et d'autres, intergénérationnelles, sont des initiatives bienvenues, à n'en pas douter : elles ne se contentent pas de poursuivre le travail de redressement de l'historiographie entrepris par Gibson dans son livre de 1997 intitulé *Abstract Expressionism : Other Politics* (Expressionnisme abstrait : des politiques autres), mais aussi d'élargir ce que l'on peut trouver à l'intersection de la négritude, du féminin et de l'esthétique (Gibson 1997). En soi, le catalogue qui accompagne *Magnetic Fields* a tendance à se concentrer sur des vues d'ensembles historiques et des récits biographiques, comme il convient peut-être à un discours qui n'est pas encore sûr de lui-même : comme Brent Hayes Edwards l'a affirmé à propos des anthologies noires des années 1930 qui ont traversé l'Atlantique, de telles initiatives servent moins à confirmer qu'à fonder les traditions qu'elles sont censées documenter, avec tous les risques d'exclusion et de simplification qu'un tel processus comporte (Edwards 2009 : 44). Prenons l'exemple de l'essai de la curatrice Valerie Cassel Oliver dans le catalogue de *Magnetic Fields*, intitulé « Kindred: Materializing Representation in the Abstract », qui soutient que les femmes noires artistes abstraites « ont évité la figuration pour construire de nouveaux langages visuels autour de la représentation corporelle [visant à] reconstituer l'ensemble de la négritude » (Cassel Oliver 2017: 50). Ces lignes sont merveilleusement suggestives, et nous y reviendrons afin d'explorer également comment le cadre conceptuel de Cassel Oliver peut être davantage mis en œuvre en tant que praxis féministe noire.

8 Sur l'intersectionnalité, une approche critique développée par la spécialiste du droit Kimberlé Crenshaw à la fin des années 1980 qui met au cœur de son texte les femmes noires en raison de leur positionnalité structurelle. Voir McCall, 2013: 785-510.

III. Avec cette cartographie du terrain discursif en vue, nous sommes maintenant arrivés au cœur du problème : que signifierait le développement d'une approche matérialiste féministe noire de l'abstraction américaine de la fin du XX<sup>e</sup> siècle - quelle que soit l'identité de son auteur - qui tienne compte, voire prenne position à *partir* d'une compréhension de la condition politique, ontologique et visuelle des femmes africaines de la diaspora dans le monde moderne ? Pouvons-nous développer des critères d'évaluation esthétique basés non pas sur les réalisations d'un canon intrinsèquement raciste, sexiste, homophobe et patriarcal, mais plutôt sur l'hypothèse selon laquelle - étant donné l'imbrication nécessaire entre les dimensions formelle et sociale, l'œuvre d'art et le monde - la position historique des femmes noires leur permet de s'ouvrir aux engagements politiques et esthétiques les plus radicaux, quelle que soit la forme qu'ils puissent prendre ? En élaborant mon propre cadre d'analyse, que j'appelle, faute d'une meilleure expression, matérialiste féministe noir, j'ai trouvé utile de réviser mes engagements antérieurs en fonction de certaines pierres de touche théoriques, artistiques et discursives, en particulier celles proposées par les diverses formes de pratiques culturelles des femmes de la diaspora africaine. Il va sans dire que dans l'histoire du monde moderne, en gros du XV<sup>e</sup> siècle à nos jours, aucune figure ou corpus n'a été aussi constitutivement et constamment exclu du champ de l'humain et de l'universel que la femme noire, dont l'inassimilabilité, en tant que sujet intellectuel, à l'intérieur du socius occidental a fait d'elle, pour reprendre une expression de Slavoj Žižek, « *une singularité universelle* », de celles qui sont toujours déjà pré-reléguées à l'extérieur.<sup>9</sup>

Bien sûr, cette présomption était déjà formulée dans la célèbre « Déclaration féministe noire » du Combahee River Collective en 1977 :

Nous n'essayons pas de nous battre sur un seul ou même deux fronts, mais plutôt de nous attaquer à toute une série d'oppressions. Nous n'avons pas de privilèges raciaux, sexuels, hétérosexuels ou de classe sur lesquels nous pouvons nous appuyer, et nous n'avons même pas l'accès minimal aux ressources et au pouvoir que les groupes qui possèdent l'un de ces types de privilèges peuvent avoir... Cependant, nous pouvons utiliser notre position au bas de l'échelle pour faire un saut dédicié dans l'action révolutionnaire. Si les femmes noires étaient libres, cela signifierait que tout le monde devrait être libre, puisque notre oppression nécessiterait la destruction de tous les systèmes d'oppression.<sup>10</sup>

Cette liberté, bien sûr, doit être obtenue de manière matérielle et discursive, à la fois dans le monde de l'art et au-delà, étant donné que le corps de la femme noire a longtemps fonctionné comme le lieu de ce que Spillers appelle « une propriété sur-signifiante » dans la culture occidentale depuis l'avènement de l'esclavage transatlantique (1987 : 65). Sa chair partout déchirée, le fruit de ses entrailles volé, et son être réduit à une espèce de propriété, la femme esclave a été produite historiquement comme une marchandise parlante dont les cris de douleur articulent les bases du capital moderne, mais dont le discours est rarement approuvé ou entendu.<sup>11</sup>

9 Je reprends ici les termes de James Bliss, 2015: 89 ; la phrase citée vient de Slavoj Žižek, 2008: 17.

10 The Combahee River Collective, « A Black Feminist Statement » (1977), dans Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott et Barbara Smith 1982: 18.

11 Cette ligne est extraite de Huey Copeland, 2012: 210 ; son approche du discours sur la marchandise est inspirée par Fred Moten, « Resistance of the Object : Aunt Hester's Scream », 2003: 1-24.

En outre, comme l'affirme la spécialiste de la littérature Tracy Sharpley-Whiting, « la femme noire » reste soumise à des régimes visuels qui la vident de sa particularité et l'emprisonnent dans une image créée par quelqu'un d'autre et imposée de l'extérieur (1999 : 10). Il n'est donc pas étonnant que les femmes noires travaillant dans le domaine de la culture aient cherché, à maintes reprises, à élargir notre conceptualisation du visuel et à jouer sur ses autres sens - l'haptique, le sonore, et même l'olfactif, Clem ! - afin de se tailler des espaces pour une certaine autonomie provisoire, étant donné que l'ensemble du monde matériel est potentiellement dressé contre elles.<sup>12</sup> Une telle approche est au cœur de l'essai de Beckwith intitulé « Body Optics : Howardena Pindell's Ways of Seeing » (Optique du corps : les manières de voir d'Howardena Pindell), dans le catalogue rétrospectif magistral qu'elle a codirigé avec Cassel Oliver et publié en 2018 :

Dans la pratique de Pindell, la visualité est occultée ou dépouillée de ses privilèges à la faveur d'un registre somatique, ou corporel, pour une œuvre d'art... [Nous] sommes mis au défi de penser à une arène raciale dont les premiers termes ne sont pas de voir le corps noir, mais plutôt de le *ressentir*. Si, depuis la fin des années 1960 (lorsque Pindell a commencé sa carrière professionnelle) jusqu'à aujourd'hui, un mode scopique d'engagement social et politique a défini les termes de la réflexion sur les corps, alors nous devrions jeter un regard rétrospectif sur l'œuvre de Pindell pour voir comment son travail, qui dé-privilégie le système même de la vision, perturbe nos modèles de fonctionnement de la vision, de la connaissance et du pouvoir (Beckwith 2018 : 90).

On ne saurait dire mieux. Mais l'approche de Beckwith a une histoire beaucoup plus longue dont nous allons considérer les implications pour notre regard sur l'art moderne et contemporain.

Rappelons, comme je l'ai souvent fait, la ruse inventée par l'esclave Harriet Jacobs et décrite en détail dans son étonnant récit *Incidents in the Life of a Slave Girl* (Incidents de la vie d'une jeune esclave) : alors qu'elle se cachait dans le grenier de sa grand-mère pendant sept ans, à deux pas de la maison de son ancien maître, Harriet Jacobs était néanmoins capable d'envoyer des lettres, de sa propre main, qui étaient ensuite transportées par ferry sur toute la côte est et renvoyées à sa grand-mère où elle savait que son ancien maître les intercepterait. Ce faisant, elle produisait l'illusion qu'elle était ailleurs, agent libre et mobile, afin de préserver son autonomie corporelle même si elle était confinée dans un espace à peine plus grand qu'un cercueil ; elle fournit un exemple paradigmatique de l'utilisation d'une métaphore visuelle pour préserver son moi réel. Produite en tant que ready-made, fantasmée en tant que presque-objet, et forcée de simuler corporellement sa propre « mort sociale », Jacobs fut confrontée à des conditions dont les structures anticipent une grande partie de ce que nous considérons comme une innovation esthétique moderniste, et a développé des moyens de résistance à ces conditions.<sup>13</sup> Dans cette optique, les réalisations les plus vantées de l'avant-garde euro-américaine du XX<sup>e</sup> siècle, de la *Fontaine* de 1917 de Marcel Duchamp à la *Box for Standing* (Boîte pour se tenir debout) de 1961 de Robert Morris, ne peuvent être lues que comme des reprises esthétisées des tactiques de survie de Jacobs, désormais mises en œuvre avec des objets étranges dans la galerie plutôt qu'appliquées aux chairs dans la plantation (Jacobs 1987).

12 Pour plus de détails à ce sujet, voir Huey Copeland, 2010: 480-497.

13 Harriet A. Jacobs, 1987 ; j'emprunte la notion de mort sociale à Patterson, 1982.

Avec Jacobs comme modèle à l'esprit, nous pouvons commencer à mettre ces préceptes en pratique, face à des œuvres spécifiques apparaissant aux États-Unis dans les années 60 et 70, qui visaient à retourner la vision contre elle-même, à perturber les pulsions scopiques despotiques portées sur les corps des femmes noires. Le monde de l'art new-yorkais de l'époque était témoin de ce qui, pour beaucoup, semblait être les derniers soupirs de l'abstraction moderniste tardive, emblématisée par le travail d'Olitski, Helen Frankenthaler, Frank Stella et Kenneth Noland (ill. 2). Leur travail fut présenté par Greenberg et son acolyte Michael Fried comme une modalité de la critique immanente kantienne qui considérait que le développement de chaque support, qu'il s'agisse de peinture ou de poésie, dépendait de la capacité de ses artistes à s'enraciner toujours plus profondément dans leur domaine de compétence et à exciser toutes les caractéristiques qui ne soient pas ontologiquement centrales à la forme choisie. Ainsi, comme nous le savons tous trop bien, la peinture devait être plate, non illusionniste, purement optique, sa plénitude et son étendue partout présentes, presque comme si elles pouvaient être saisies en un seul instant de perception.<sup>14</sup> Peu d'artistes illustrent mieux ce mode de peinture que Noland, dont le critique Leo Steinberg considérait que les œuvres possédaient une efficacité « instantanée » visant à une vitesse maximale de communication visuelle qu'il alignait sur la « technologie du design » (1975 : 79).



Ill. 2 Kenneth Noland, *Shoot*, 1964, Acrylique sur toile, 103 3/4 x 126 3/4 in. (263.5 x 321.9 cm). Smithsonian American Art Museum/Washington, DC/U.S.A. Purchase from the Vincent Melzac Collection through the Smithsonian Institution Collections Acquisition Program (1980.5.8). Smithsonian American Art Museum, Washington, DC / Art Resource, NY © VAGA at ARS, NY

Le mode de regard initialement sollicité par l'œuvre de Noland, il faut le dire, est celui produit et encouragé par *le capital* - publicité, logos, marques - mais ancré,

<sup>14</sup> Greenberg, « Modernist Painting »; Michael Fried, 1968: 116-47.

peut-être, dans la vision des corps noirs comme des marchandises piégées dans la carapace d'une noirceur raciale inventée, une abstraction qui les empêchait d'être vus comme humains, si tant est qu'ils le soient. Dans l'ensemble, la combinaison assez idiosyncratique entre Sharpley-Whiting et Steinberg nous aide à comprendre le fait que le regard qui réduit un sujet particulier à une « femme noire », et à la fois permet l'appréhension de la peinture de Noland, est sous-tendu par une seule épistème et habitude perceptives. La vision n'est jamais neutre : elle est nécessairement surdéterminée par les logiques de la race et du genre ; et c'est une sorte de « vision rapide » implicitement chargée de préjugés, dirais-je, qu'une optique matérialiste féministe noire vise souvent à travestir, puisque chaque œuvre d'art est une proposition - non seulement sur ce que c'est que de voir et d'être vu, mais aussi sur *la façon* dont nous devrions regarder ce qui apparaît devant nous, à la fois dans et au-delà du cadre.

**IV.** Tout ceci étant dit, regardons maintenant différemment Pindell, Olitski et leurs contemporains. Comme English, au moins à cet égard, en pensant l'accomplissement de l'artiste blanc aîné, je suis redevable aux premiers travaux de Krauss, avant *October*, le tournant poststructuraliste et sa répudiation nécessaire de Greenberg. Dans son essai pour le catalogue de la rétrospective Jules Olitski de 1968, elle déclarait que son art remettait en question la frontalité de la peinture occidentale et qu'en ce sens il devait être vu de manière oblique, obligeant le spectateur à le parcourir dans le temps et dans l'espace (ill. 3). Dans un tableau comme *High A Yellow* (Haut un jaune, 1973), par exemple, les bords de la toile s'affirment avec force afin de séparer le dessin de la peinture et de construire des registres de vision distincts, l'un immédiat et cognitif, l'autre ne se produisant qu'avec un regard focalisé. Dans un autre tableau, *Magic Number* (1969), les marges nettes nous conduisent au centre de la peinture en amenant nos yeux et nos corps sur ses côtés afin que nous puissions regarder à travers la surface et commencer à comprendre sa logique déroutante : ce qui semble être un champ jaune solide lorsqu'on le regarde de face est vu imprégné de vert sous un angle, comme si la couleur projetait une ombre d'elle-même (Krauss 1968).



Ill. 3 Jules Olitski, *High A Yellow*, 1967. Acrylique et vinyl sur toile, 89 1/2x 150 in. (227,3 x 381 cm). Whitney Museum of American Art, New York. Purchase with funds from the Friends of the Whitney Museum of American Art. Inv.N.: 68.3

En d'autres termes, ce que Krauss nous donne à voir chez Olitski n'est rien moins qu'une peinture à la fois profondément corporelle et astucieusement anamorphique. Sous cet angle, l'exigence d'une réponse oblique et corporelle, plutôt qu'une simple attention optique/frontale, offre une expérience visuelle fascinante qui, l'espace d'un instant, pourrait nous permettre de sortir de notre monde de communication instantanée, raciale, sexuée ou autre. En fait, la marée critique qui allait condamner Olitski à l'obscurité pendant des décennies aura été, au moins à cette occasion, ouvertement articulée en termes de goût ethnicisant et féminisant. Voici le commentaire désobligeant du critique conservateur Hilton Kramer, qui écrit en 1973:

Certes, les tableaux abondent en jolies couleurs, celles des sorbets, des saris indiens et des couchers de soleil romantiques, et ont donc parfois un certain attrait décoratif. Mais c'est l'attrait de quelque chose de superficiel, de simplement joli. Au-delà de la beauté de la couleur, on ne ressent que les décisions froides et les calculs mécaniques d'un artiste qui travaille pour appliquer une formule historique étroite (Kramer, 1973 : 25).

Olitski risquait ainsi de voir son travail considéré comme uniquement décoratif parce qu'il était en contradiction avec les présupposés de la tradition qu'il était censé prolonger ; ou, comme le laisse entendre la critique de Kramer, en suivant de si près les prescriptions avant-gardistes de Greenberg, Olitski avait fini, ironiquement, par tomber dans une esthétique kitsch.<sup>15</sup>

Les artistes noirs travaillant au même moment, cependant, s'appuyèrent explicitement sur d'autres histoires, rencontres et expériences qui leur permettaient de perturber la vision rapide en mettant en avant les pratiques matérialistes féministes noires qui faisaient l'objet de divers trafics dans les modernismes dominants, les exigences de la vie des Noirs aux États-Unis et, plus important encore pour mon argument, les traditions des femmes afro-américaines. Je pense en particulier aux étonnants quilts, dont certains datent encore des années 1920, réalisés par la communauté de femmes artistes travaillant depuis des générations à Gee's Bend, en Alabama, comme ceux de Martha Jane Pettway, dont la fille Joanna, également créatrice de quilts, décrit l'imbrication de la vie et du travail qui a donné naissance à ces objets créateurs de mondes (ill. 4).

Nous étions une sorte de grande famille - sept sœurs et cinq frères. À l'époque, on découpait des robes pour faire des quilts. Aller au champ, cueillir le coton. Aller à l'égreneuse, l'emballer, matelasser le quilt. On aimait ça. À cette époque de l'année, le coton s'ouvre. On ramasse le coton puis on va au quilt, après en avoir fini avec le coton, on retourne au quilt. Tout le temps quelque chose à faire, tout le temps. Ce n'est plus comme avant. On s'amusait à transporter les quilts d'une maison à l'autre. Sortir les quilts d'ici, aller là, puis aller ailleurs. On en matelassait tellement en une journée. On est juste assises à penser au bon vieux temps, comment elles font et ce qu'elles font. Et dans l'attente des jours à venir (Pettway 2002).

15 Sur l'antagonisme fondateur présumé entre les deux termes, voir Clement Greenberg, 1961 ; pour leur refonte vitale, voir Clark, 1982.



Ill. 4 Martha Jane Pettway, *Center medallion strips with multiple borders and cornerstone*, n.d. © 2022 Estate of Martha Jane Pettway / Artists Rights Society (ARS), New York

Sous cet angle, les quilts nous apparaissent comme des modes vitaux de l'autonomie créative des individus et comme des preuves matérielles de la manière dont les femmes noires cherchaient collectivement à perturber l'imposition de ce que le théoricien politique Michael Hanchard définit comme le « temps racial », afin d'aller vers la négritude, dans le sens où il s'agit de se pencher sur les êtres noirs et d'en prendre soin.<sup>16</sup>

Plus important encore, nous pourrions également considérer ces quilts comme des articulations modernistes ambitieuses, non seulement parce qu'ils sont fabriqués à partir de chutes reconfigurées en de nouveaux motifs, mais aussi parce que la forme même de socialibilité qui les a produits représente une réponse critique, un rempart haptique de protection, à la fois contre les nuits froides et les terreurs de la modernité, qui ont maintes fois pris la chair noire pour cible principale. Ces œuvres sont des *abstractions nécessaires*, même si elles ne le sont pas « à proprement parler » : leur intelligence esthétique et matérielle durement acquise se joue de la production occidentale de la femme noire et permet ainsi de reconsidérer radicalement le modernisme artistique en tant que tel. Une proposition, donc : si, comme l'historien social

16 « Le temps racial est défini comme les inégalités de temporalité qui résultent des relations de pouvoir entre les groupes raciaux dominants et subordonnés ». Voir Hanchard, 1999 : 220 ; Copeland, 2016 : 141-44.

de l'art T.J. Clark l'affirme, le modernisme va de pair avec le socialisme, parce que ce dernier « occupe le terrain réel sur lequel la modernité peut être décrite et combattue », alors ce sont les luttes de résistance des femmes noires qui pourraient être placées au cœur de l'entreprise moderniste puisque, comme nous le rappellent les sœurs de Combahee, elles ont dû s'opposer à la constitution du monde tout court, sans même une politique propre digne de ce nom (Clark, 1999 : 7).

En effet, les exigences de cette bataille trouvent un écho à la fois formel et matériel dans les approches plus récentes de la fabrication de quilts et leurs structures. L'exemple le plus connu de cette généalogie est sans aucun doute la série de quilts *Slave Rape* (Le viol de l'esclave, ill. 5) de Faith Ringgold, un groupe d'œuvres figuratives commencées en 1973 et cousues sur du tissu matelassé par la mère de l'artiste, la créatrice de mode Willi Posey. Si nous recherchons l'abstraction la plus pure, nous pouvons également nous tourner vers un trio d'artistes masculins travaillant à la même époque. William T. Williams nous offre un travail sur la surface qui reprend les motifs du quilt et les transforme en une sorte d'abstraction pure et dure et tout à fait lisible pour quelqu'un comme Fried et ses fans (ill. 6). Le flirt de Sam Gilliam avec le quilt est également important ici, même s'il n'est pas aussi immédiatement apparent, qui l'amène à tordre et à plier la toile comme un tissu produisant des œuvres mi-peintures mi-sculptures qui, comme les œuvres d'Eva Hesse, exigent un temps corporel ralenti. Parmi les artistes masculins afro-américains, le travail du matelassage effectué par Al Loving est peut-être le plus profond : il commença sa carrière publique par des efforts acharnés, mais, directement influencé par des traditions textiles, il passa à la réalisation d'œuvres littéralement tissées à partir des lambeaux de ses toiles précédentes, comme pour éviscérer la modalité même qui l'avait rendu célèbre et pour s'aligner sur une éthique matérielle féministe noire (ill. 7).



Ill. 5 Faith Ringgold, *Help*, *Slave Rape* series #15, 1973. © 2022 Faith Ringgold / Artists Rights Society (ARS), New York, Courtesy ACA Galleries, New York



Ill. 6 William T. Williams, *Trane*, 1969. Acrylique sur toile, 108 x 84 pouces. The Studio Museum in Harlem; gift of Charles Cowles, New York 1981,2.2



Ill. 7 Al Loving, *Square*, 1973-74. Technique mixte sur toile, 93 x 93 pouces (236,2 x 236,2 cm). Courtesy the Estate of Al Loving and Garth Greenan Gallery, New York.

Tout comme ces praticiens masculins nous donnent beaucoup à voir et à ressentir, je pense que les coordonnées opérationnelles du matérialisme féministe des femmes noires sont retracées de manière productive par Fred Moten, dans son ouvrage intitulé *In the Break : The Aesthetics of the Black Radical Tradition* (La coupure : l'esthétique de la tradition radicale noire). S'appuyant sur les travaux de Spillers et Hartman, il situe

cette tradition dans les expériences des femmes asservies, tellement essentielles pour comprendre l'esclavage racial et les « progrès » qu'il a rendus possibles. Pour Moten, ces femmes n'incarnent pas seulement l'idée contrefactuelle de Marx dans *le Capital* « si la marchandise pouvait parler... », mais leur résistance à devenir des objets façonne également toute forme de pratique radicale noire. Il s'appuie notamment sur l'ouvrage d'Adrian Piper intitulé *Untitled Performance at Max's Kansas City* (Performance sans titre chez Max à Kansas City), dans laquelle l'artiste - les yeux bandés, les mains couvertes, la bouche fermée et les narines pincées - cherchait à se produire elle-même en tant qu'objet, en écho non intentionnel au statut ontologique de la femme esclave. Pour Moten, ce que la performance de Piper exige, ce ne sont précisément pas les présomptions de la critique moderniste formaliste qui posent l'objet comme une forme autonome ouverte au regard rapide, mais plutôt celles qui soulignent la « différenciation interne holosensuelle, invaginativement ensembliste de l'objet » (Moten 2003 : 235).

La phrase mérite d'être répétée : « différenciation interne de l'objet, holosensuelle, invaginative et ensembliste ». Ce qui revient à dire, à mon sens, que l'œuvre d'art, un peu comme le corps humain, est censée mobiliser tous les sens, conjoignant des parties disparates qui se replient sur elles-mêmes pour produire une structure interne richement différenciée qui exige un *ressenti*, pour citer Beckwith, au-delà de la surface, le seuil auquel une simple vision de « la femme noire » s'arrêterait et à partir duquel un regard attentif peut vraiment commencer. La phrase de Moten s'applique magnifiquement, je pense, à toute une série d'œuvres, y compris celles de Pindell, mais peut-être plus directement aux sculptures en relief de Chase-Riboud, en particulier sa série de 20 pièces, commencée en 1968, en hommage à Malcolm X (ill. 8). Ces œuvres suggèrent une logique d'invagination, un objet tissé et travaillé qui se replie sur lui-même, mais qui est maintenant activé pour témoigner des complexités internes du grand leader nationaliste noir, souvent imaginé comme une icône du masculinisme noir, mais qui, comme nous le savons maintenant, était plus qu'un peu queer et beaucoup plus complexe dans ses positions controversées qu'on ne le croit souvent.<sup>17</sup>



Ill. 8 Barbara Chase-Riboud, *Malcolm X #3*, 1969. Bronze moulé poli, soie artificielle filée et coton égyptien mercerisé, 8 pieds 6 ½ pouces x 3 pieds 1 pouce x 2 pieds 8 pouces (260,4 x 94 x 81,3 cm). © Barbara Chase-Riboud. Collection of Philadelphia Museum of Art

17 Voir Manning Marable 2011.

Alors que le travail de Pindell dans les années 1980 se tournera plus tard explicitement vers les modes de production africains et diasporiques, ses premiers travaux manifestent également, à mes yeux, une approche matérialiste féministe noire dans leur facture et leur production mêmes.<sup>18</sup> Ses tableaux sont constitués de carrés matelassés, chacun recouvert de ces minuscules perforations méticuleusement collées sur la toile, créant une multiplicité de points de vue qui ne peuvent être perçus en même temps. De plus, Pindell saupoudrait parfois ses toiles de paillettes et les vaporisait de parfum, créant ainsi une expérience olfactive riche qui non seulement connectait les sens pour élargir ce que veut dire regarder, mais qui amenait aussi le monde souterrain des odeurs dans le domaine plus élevé de la peinture, qui devenait un substitut et un emblème de l'existence de la négritude dans le monde social, bien qu'inaperçue ou non ressentie.

Or, le choix de Pindell d'utiliser ces perforations est peut-être le plus révélateur : elle optait pour la forme circulaire alors qu'elle travaillait comme conservatrice au département des gravures et dessins du Museum of Modern Art de New York entre 1977 et 1980, où les fournitures de bureau nécessaires étaient facilement disponibles. Ce choix de matériau était en fait inspiré par les souvenirs qu'avait l'artiste d'un voyage avec sa famille dans le Sud, où régnait la ségrégation : le fond des verres que les Noirs devaient utiliser était marquée d'un cercle rouge pour éviter qu'ils ne touchent jamais les lèvres des Blancs. Pindell prend donc une forme simple codée comme raciste, la redécouvre matériellement dans son lieu de travail aliénant, puis en fait un élément constitutif d'un mode d'abstraction qui à la fois réfute le type de vision requis par la logique ségrégationniste et fournit un moyen de réinvestissement dans sa propre vie et sa pratique.<sup>19</sup>

En d'autres termes, l'œuvre de Pindell, comme chacune des pratiques du « modernisme tardif » que nous avons examinées, vise de manière différenciée à détourner le regard, à nous renvoyer au passé de l'art moderne et au conflit civil, et à faire entrer la femme noire dans le tableau sans qu'elle ait à y être une fois de plus en tant qu'objet de surveillance et d'extraction. Car toute évocation de la « femme noire » n'est-ce pas une abstraction nécessaire qui ne peut aborder qu'asymptotiquement les complexités des expériences vécues par les femmes de la diaspora africaine ? Dans leur ensemble, ces œuvres, à suivre Cassel Oliver, nous renvoient à la totalité de l'expérience noire sans pour autant espérer la contenir entièrement. En saisissant des fragments, et souvent en les tissant littéralement ensemble, ces œuvres nous apprennent à regarder d'une autre manière « la femme noire », « l'art moderne », et peut-être aussi nous-mêmes.

## Références

Beckwith, Naomi, « Body Optics, or Howardena Pindell's Ways of Seeing », in Naomi Beckwith and Valerie Cassel Oliver (éds.), *Howardena Pindell: What Remains to Be Seen*. Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago, 2018: 87–108.

Bey, Dawoud, « Ironies of Diversity, or The Disappearing Black Artist », artnet.com 2004: <http://www.artnet.com/magazine/features/bey/bey4-8-04.asp> (dernière consultation 29 Mai 2022).

18 Voir, par exemple, Howardena Pindell, 1997 : 84-86.

19 Sarah Cowan, « Clearly Seen : A Chronology », dans Cassel Oliver et Beckwith 2018: 33.

- Bliss, James, «Hope Against Hope: Queer Negativity, Black Feminist Theorizing, and Reproduction without Futurity», *Mosaic* 48.1 (March 2015): 89.
- Cassel Oliver, Valerie, «Kindred: Materializing Representation in the Abstract», in Dziedzic Erin, Melissa Messina (éds.), *Magnetic Fields: Expanding Abstraction, 1960s to Today*. St. Louis: Kemper Museum of Contemporary Art, 2017.
- Clark, T.J., «Clement Greenberg's Theory of Art», *Critical Inquiry* 9.1 (Sept. 1982): 139-156.
- Clark, T.J., «Introduction», in *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. Yale University Press, 1999.
- Copeland, Huey, «Feasting on Scraps», *Small Axe* 38 (July 2012): 198-212.
- Copeland, Huey, «Flow and Arrest», *Small Axe* 48, November 2015): 19-48.
- Copeland, Huey, «Tending-toward-Blackness», *October* 156 (Spring 2016): 141-44.
- Copeland, Huey, «One-Dimensional Abstraction: Darby English, 1971: A Year in the Life of Color (Chicago: University of Chicago Press, 2016) », *Art Journal* 78. 2 (Summer 2019): 116-118.
- Copeland, Huey, «In the Wake of the Negress», in *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*, ed. Cornelia Butler and Alexandra Schwartz. New York: Museum of Modern Art, 2010, 480-497.
- Dziedzic Erin, Melissa Messina (eds.), *Magnetic Fields: Expanding Abstraction, 1960s to Today*. St. Louis: Kemper Museum of Contemporary Art, 2017.
- Edwards, Adrienne, *Blackness in Abstraction*. New York: Pace Gallery, 2016.
- Edwards, Brent Hayes, *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.
- English Darby, *1971: A Year in the Life of Color*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- English, Darby, «Review: Kobena Mercer (ed.), *Discrepant Abstraction*», *caa.reviews*, October 7, 2008, [http://www.caareviews.org/reviews/1171#.XFm1\\_C2ZPOQ](http://www.caareviews.org/reviews/1171#.XFm1_C2ZPOQ).
- English, Darby and David Breslin on *1971: A Year in the Life of Color*, January 9, 2017, <https://whitney.org/WatchAndListen/516?series=45>.
- Foster, Hal; Rosalind Krauss; Silvia Kolbowski; Miwon Kwon; Benjamin Buchloh, «The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial», *October* 66 (Fall 1993): 9.
- Fried, Michael, «Art and Objecthood» (1967), in *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock. New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1968: 116-47.
- Gibson, Ann Eden, *Abstract Expressionism: Other Politics*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Gibson, Ann Eden, *The Search for Freedom: African American Abstract Painting, 1945–1975*. New York: Kenkeleba Gallery, 1991.
- Greenberg, Clement, «Avant-Garde and Kitsch», in *Greenberg, Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961: 3-22.
- Greenberg, Clement, «Letter from Clement Greenberg to Frank Bowling, December 10, 1975», in Okwui Enwezor (éd.), *Frank Bowling: Mappa Mundi*. Munich: Haus der Kunst and Prestel Verlag, 2017: 232-233.
- Greenberg, Clement, «Modernist Painting» (1960), in John O'Brian (ed.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. Chicago: University of Chicago Press, 1986: 85-94.

- Hanchard, Michael, «Afro-Modernity: Temporality, Politics, and the African Diaspora», *Public Culture* 11.1 (January 1999): 220.
- Harper, Philip Brian, *Abstractionist Aesthetics: Artistic Form and Social Critique in African American Culture*. New York: New York University Press, 2015.
- Hull, Gloria T., Patricia Bell Scott, and Barbara Smith (éds.), «A Black Feminist Statement» (1977), in *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies*. New York: Feminist Press, 1982.
- Jacobs, Harriet A., Jean Fagan Yellin (éd.), *Incidents in the Life of a Slave Girl, Written by Herself* (1861). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.
- Jordan, June «Nobody Mean More to Me than You and the Future Life of Willie Jordan», in *On Call: Political Essays* (Boston: South End, 1985): 129, cité dans:
- Kramer, Hilton, «Jules Olitski: A Sectarian Scenario», *The New York Times* (September 16, 1973), 25: <https://www.nytimes.com/1973/09/16/archives/jules-olitski-a-sectarian-scenario.html> (dernière consultation 29 Mai 2022).
- Krauss, Rosalind, *Jules Olitski: Recent Paintings*. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1968, n.p.
- Kuo, Michelle, «Artist's Portfolio: Jack Whitten», *Artforum*, February 2012: <https://www.artforum.com/print/201202/artist-s-portfolio-jack-whitten-30076> (dernière consultation 29 Mai 2022).
- Marable, Manning, *Malcolm X: A Life of Reinvention*. New York: Penguin, 2011.
- McCall, Leslie, «Toward a Field of Intersectionality Studies: Theory, Application, and Praxis», *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 38.4 (2013): 785-510.
- Moten, Fred, «Resistance of the Object: Adrian Piper's Theatricality», dans *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Moten, Fred, «Resistance of the Object: Aunt Hester's Scream», voir *In the Break*.
- Patterson, Orlando, *Slavery and Social Death: A Comparative Study*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.
- Pettway, Joanna, <https://www.soulsgrowndeep.org/artist/joanna-pettway> (dernière consultation Juin 2022).
- Pindell, Howardena, «The Aesthetics of Texture in African Adornment», in *The Heart of the Question: The Writings and Paintings of Howardena Pindell*. New York: Midmarch Arts Press, 1997: 84-86.
- Sharpley-Whiting, T. Denean, *Black Venus: Sexualized Savages, Primal Fears, and Primitive Narratives in French*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1999.
- Spillers, Hortense J., «Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book», *Diacritics*, vol. 17, n° 2 (Summer 1987): 65.
- Steinberg, Leo, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- Wallace, Michele, «Modernism, Postmodernism, and the Problem of the Visual in Afro-American Culture», in Russell Ferguson et. al. (éds.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.
- Žižek, Slavoj, *In Defense of Lost Causes*. New York: Verso, 2008.