

GALERIA im. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO. Dokumenty Artystów 7 ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY. Artists' Documents 7 GALERIE dédiée à ANDRZEJ PIERZGALSKI. Documents d'Artistes 7

Leszek BROGOWSKI

Założenia Programowe 7

Andrzej Pierzgalski (1938–2016) założył i prowadził w Łodzi w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku Galerię A4. W *Sztuce i Dokumentacji* otwarta została w 2012 roku poświęcona mu galeria. Od 2018 roku autorem jej programu jest Leszek Brogowski.

Posłanka Gujany Francuskiej do parlamentu Christiane Taubira była w 2001 roku sprawozdawczynią ustawy znanej jako ustawa Taubiry, której artykuł 1 stanowi co następuje: „Republika Francuska uznaje, że transatlantycki handel niewolnikami, jak również handel na Oceanie Indyjskim z jednej strony, i niewolnictwo, z drugiej strony, popełniane od XV wieku w obu Amerykach i na Karaibach, na Oceanie Indyjskim i w Europie wobec ludności afrykańskiej, indiańskiej, malgaskiej i indyjskiej, stanowią zbrodnię przeciwko ludzkości.” Po trzech wiekach tej zbrodniczej praktyki, której nie zapobiegło kilka przejmujących świadectw, takich jak sprawozdania Bartolomégo de las Casasa, rewolucja francuska zniosła niewolnictwo w 1794 roku, ale Napoleon przywrócił je w 1802 roku. Niewolnictwo zostało ostatecznie zniesione we Francji w połowie dziewiętnastego wieku, a nieco później w Stanach Zjednoczonych, ale za zbrodnię – zbrodnię przeciwko ludzkości – uznano je prawie dwa wieki później. Mimo tak wielkiego opóźnienia po przegłosowaniu ustawy Taubiry podniosły się we Francji głosy, by uczyć w szkołach o „pozytywnym bilansie” kolonizacji. Oznacza to, że ideologia

dominacji kolonialnej jest wciąż głęboko zakorzeniona nie tylko w umysłach ludzi, lecz przede wszystkim w kulturze, z której trudno ją wykorzenić. W *Mitologiach* Roland Barthes pokazuje to na budujących przykładach, zwłaszcza z okładek i sprawozdań *Paris Match*, który w tamtych czasach sprzedawał się w nakładzie miliona pięciuset tysięcy egzemplarzy:

(...) wysiłki etnologów zmierzające do demistyfikacji kwestii Czarnych, od dawna przestrzegana przez nich skrupulatna ostrożność, która zmusza do używania niejasnych pojęć typu „Pierwotny” lub „Archaiczny,” intelektualna uczciwość ludzi, takich, jak Mauss, Lévi-Strauss lub Leroi-Gourhan, w zmaganiach ze starą i zakamuflowaną terminologią rasową, pozwolą nam łatwiej zrozumieć jeden z głównych przymusów, którym ulegamy: przygnębiający rozbrat między wiedzą i mitologią. Nauka idzie szybko i prostą drogą, ale przedstawienia zbiorowe nie dotrzymują jej kroku, spóźnione o setki lat, utrzymywane stale w błędzie przez władzę, wysokonakładową prasę i wartości porządku.¹

Dokumentacja przygotowana przez Émilie Blanc wpisuje się w nurt studiów postkolonialnych, które prace Barthes’a zapowiadały już w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku, ale które od końca lat siedemdziesiątych rozwijały się przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych. Po dekoloni-

zacji kultura kolonizatorów nie została jeszcze zdekolonizowana. Drogę do tej dekolonizacji uTORował opublikowany w 1978 roku *Orientalizm* Edwarda Saïda. Ważne prace naukowe powstały później we Francji, ale nie ominął ich los wszelkich prac krytycznych: zostały ostatnio oskarżone o „islamo-lewackość,” która miałaby się rozwinąć w ramach francuskiego uniwersytetu (oskarżenie wysunięte przez samą minister szkolnictwa wyższego i badań naukowych). Ale niezależnie od tych anegdotycznych przewrotności losu nauka zajęła się nowymi tematami i problemami, na przykład twórczością czarnoskórych artystek, w tym Combahee River Collective. Tak jest w przypadku Blanc, której praca doktorska została nagrodzona przez Institut du Genre w Paryżu.² W istocie bycie kobietą i osobą czarnoskórą oznacza narażenie na kumulację dyskryminacji, której społeczeństwo nie było gotowe dostrzec i uznać. Podjęcie tej kwestii należało do samych czarnoskórych artystek. Tylko one mogły postawić się w sytuacji badaczy, aby uniknąć stronniczego podejszcia.

Podobnie jak Barthes we Francji, zajmowały się one dokumentami kulturowymi, symbolami i mitologią. Gdy weźmiemy pod uwagę niedawny tragiczny przykład: śmierć George'a Floyda, uduszonego 25 maja 2020 roku przez policjanta z Minneapolis, Derecka Chauvina, łatwo dostrzec bitwę prawną o dokument wideo rejestrujący agonię Floyda, która trwała 9 minut i 29 sekund. Ten dokument, który świadczy o tragicznym wydarzeniu, nie może jednak wyjaśnić, dlaczego w Stanach Zjednoczonych czarnoskóry człowiek jest trzy razy bardziej narażony na śmierć z rąk policji niż biały. Z drugiej strony, stereotypy dotyczące osób czarnoskórych, widziane w filmach i reklamach, słyszane w przysłowia, a nawet w codziennym języku, który socjolingwiści starają się zdekonstruować, mogą w pewnym stopniu tłumaczyć tę statystykę. Dla Barthes'a wyrazem tych stereotypów były okładka lub fotoreportaż z *Paris Match*.

Natura tych dokumentów odróżnia je od wspomnianego dokumentu wideo, wokół nich nie może być i nie będzie żadnych batalii prawnych, ponieważ są one wszędzie i nawet gdybyśmy chcieli, nigdy nie moglibyśmy sprawić, by zniknęły. Są one wszędzie i są częścią zbiorowej mentalności, która ignoruje ich wielorakie znaczenia. To wła-

śnie takie dokumenty stały się przedmiotem badań Betye Saar i Michelle Cliff. Sama kultura jest dla nich dokumentem, świadectwem i eksponatem. Nie pojawia się pytanie o prawdziwość dokumentu: jest on prawdziwy, ponieważ istnieje. Nie pojawia się też kwestia archiwów, bo kultura stanowi ich niewyczerpany rezerwuuar. Dokumenty te nie są śladami epoki, bo to one ją tworzą i są epoką.

By spojrzeć na te dokumenty inaczej i przeczytać je w nowy sposób, pod nowym kątem, potrzeba świadomości i odwagi, ale także adekwatnego aparatu krytycznego. Siła zadawania pytań jest dla badacza równie ważna, jak metodologia; ta ostatnia określa jego przedmiot, ta pierwsza wytwarza nową wiedzę. O ile jednak prawdziwość tego typu dokumentów jest niepodważalna, o tyle ich znaczenie musi zostać zbadane i zreinterpretowane, a do tego niezbędna jest epistemologia interpretacji, która pozwoli przebić się przez nieświadomość, indywidualną i zbiorową (przez ideologię), w sensie lacanowskim czy marksowskim. Wiedza, którą tworzą badacze, jest uwarunkowana znaczeniem, jakie nadają oni dokumentom i faktom. Fakty, dokumenty i dyskursy nie są tylko tym, czym są, a znaczący wkład studiów postkolonialnych i *gender studies* polega na metodologii, która umożliwia odczytanie innego dyskursu w oficjalnym dyskursie, dostrzeżenie innego obrazu w banalnym obrazie i inne zrozumienie przedstawienia w obiegowym przedstawieniu.

Ale dokumentacja przygotowana przez Blanc celebrytuje przede wszystkim odwagę i metodę artystek, tych czarnoskórych kobiet artystek, które od lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku poczynając podjęły się tej pracy badawczej, najpierw w sztuce, za pomocą metody *détournement* i rekontekstualizacji, ale przede wszystkim poprzez zajęcie stanowiska, nierozłącznie etycznego i estetycznego, artystycznego i politycznego. Zobaczymy w artykule Blanc, jak ta walka została uznana dziesiątki lat później, tak jak niewolnictwo, nierozzerwalnie związane z kolonizacją, zostało uznane za zbrodnię przeciwko ludzkości... pięć wieków po jego wynalezieniu przez zachodnie mocarstwa. Niektóre bitwy i badania trzeba wpisać w długi czas historii. Wystarczy na nowo przeczytać *W pustyni i w puszczy*,³ aby zrozumieć szmat drogi, który trzeba jeszcze przebyć.

Programme Assumptions 7

Andrzej Pierzgalski (1938-2016) established and managed the A4 Gallery in Łódź, in the seventies. In 2012 the Art and Documentation journal created a gallery dedicated to him. Since 2018 Leszek Brogowski has been authoring the gallery's programme.

Christiane Taubira, a member of the National Assembly of France for French Guiana, was the driving force behind the 2001 law – known as *Taubira Law*, – whose first article stated as follows: “The French Republic recognizes both the transatlantic and Indian Ocean Negro slave trade, on the one hand, and slavery itself, on the other, that were practiced from the 15th century, in the Americas, the Caribbean, the Indian Ocean, and Europe against African, Amerindian, Malagasy and Indian populations, as constituting crimes against humanity”. After three centuries of this atrocious practice which had not been prevented even by several poignant testimonies, such as that of Bartolomé de las Casas, the French Revolution prohibited slavery in 1874, yet Napoleon reestablished it in 1892. Finally, slavery was outlawed in France in the mid-nineteenth century, the United States did the same sometime afterwards; however, it was only recognized as a crime – a crime against humanity – nearly two centuries later. Despite this late recognition, soon after the acknowledgement of the Taubira Law in France, there was a project to teach schoolchildren about the “positive balance” of colonization. This means that the ideology of colonial dominance is still deeply rooted not only in the minds of people, but mostly in their culture where it remains difficult to eradicate. In his essays gathered under the title *The Eiffel Tower and Other Mythologies* Roland Barthes brings forth some exemplary evidence of the problem, present mostly on the covers and reports issued by *Paris-Match* which at that time, was sold in 1 500 000 copies:

(...) the ethnologists' efforts to demystify the Black phenomenon, the rigorous precautions they have long since taken

when obliged to employ such ambiguous notions as “Primitives” or “Archaic Societies”, the intellectual probity of such men as Mauss, Lévi-Strauss, or Leroi-Gourhan confronting the old racial terms in their various disguises, we will better understand one of our major servitudes: the oppressive divorce of knowledge and mythology. Science proceeds rapidly on its way, but the collective representations do not follow, they are centuries behind, kept stagnant in their errors by power, the press, and the values of order.¹

The documentation prepared by Émilie Blanc is consistent with the postcolonial studies, begun by the works of Roland Barthes as early as in the fifties, but developed – mainly in the United States – until the end of the seventies. After decolonization, the culture of colonizers has yet remained to be decolonized, and the way to this was paved by Edward Saïd's *Orientalism*, published in 1978. Due to this, some important scholarly articles were written in France afterwards; however, they have shared the fate of all other critical works: accused of being “Islamic and leftist” – a flaw allegedly spread within the French University – the accusation was ushered in by the Minister of Higher Education and Research herself. Still, in spite of these anecdotal obstacles, scholars have taken up new topics and problems, such as the work of black female artists, including the Combahee River Collective. It is so in the case of Émilie Blanc whose doctoral dissertation was awarded by the Institut du Genre in Paris.² Indeed, being a woman, and an African-American one, marks a culmination of discrimination that remained unrecognized by the unprepared society; what is more, bringing this issue forth became the task of the black female artists themselves. Only they could turn themselves into researchers therefore avoiding a prejudiced approach.

Like Roland Barthes in France, they researched cultural documents, symbols and mythology. If we take into account a recent tragic example, the death of George Floyd – choked on May 25, 2020 by Dereck Chauvin – a policeman

in Minneapolis, we notice very clearly the juridical battle concerning a video documenting his agony which lasted for 9 minutes and 29 seconds. This document, however, serving as evidence of a tragic occurrence, cannot provide us with the reason why in the United States a black person is three times more prone to be killed by police than a white one. On the other hand, stereotypes concerning African Americans, present in films, publicity, proverbs and even in the everyday language – which sociolinguists are trying to deconstruct – can provide some insight into the statistics. For Barthes it was the covers or news photographs published in *Paris-Match*.

The nature of these documents is different than that of the abovementioned video, they will never inspire a juridical battle because they are everywhere, and even if we wanted them to disappear, we would never be able to erase them. They are abundant and they are part of a collective mentality which ignores multifaceted meanings. Such documents became the research subject of Betye Saar and Michelle Cliff. Here the culture itself is a document, a testimony, an exhibit. There is no question of the document's authenticity: it is authentic, since it exists. Neither does the question of archives arise, since culture remains an inexhaustible source. These documents are not *evidence of* the era, they are the era, they create it.

In order to see these documents differently, read them from a different perspective and find a new angle, one needs to be conscious and courageous as well as in possession of an adequate critical apparatus. The power of enquiry is as important to a researcher as his or her methodology; the latter defines his/her subject, the former produces fresh knowledge. Since even though the authenticity of such documents is undisputable, their meaning needs to be thoroughly researched and reinterpreted, and that requires an epistemology of interpretation that will allow one to break through the lack of individual and collective consciousness (through ideology), in a Lacanian or Marxian sense. The knowledge that researchers create is conditioned by the meaning they assign to documents and facts. For facts, documents and discourses are not

only what they are, and the immense contribution of postcolonial as well as gender studies relies on a methodology that enables one to decode and see a different discourse within the official discourse, a different image within a trivial image, a different representation within a common representation.

Still, the documentation prepared by Émilie Blanc celebrates mostly the courage and the method of female *artists*, these black women-and-artists, who took up the arduous task in the seventies by starting their research in the realm of art, with the use of the *détournement* method as well as recontextualisation, but primarily by taking a stand – inextricably ethical and political, artistic and political. In the article by Émilie Blanc we will see how (in the same way as the slavery that was indissolubly bound with colonization was recognized as a crime against humanity five centuries after being invented by western empires), this fight came to be recognized decades later. Some battles and researches have to poignantly follow the long line of history. It is enough to reread Henryk Sienkiewicz's classic novel *In Desert and Wilderness*³ to understand the length of the way we still need to go.

Hypothèses du Programme 7

Dans les années 1970, Andrzej Pierzgalski (1938-2016) a fondé et dirigé à Łódź la galerie A4. Depuis 2012, la revue *Art & Documentation* lui dédie en son sein une galerie. Leszek Brogowski est chargé de sa programmation depuis 2018.

Députée de la Guyane française, Christiane Taubira a été, en 2001, rapporteure de la loi dite « loi Taubira », dont l'article 1 stipule que « La République française reconnaît que la traite négrière transatlantique ainsi que la traite dans l'océan Indien d'une part, et l'esclavage d'autre part, perpétrés à partir du XV^e siècle, aux Amériques et aux Caraïbes, dans l'océan Indien et en Europe contre les populations africaines, amérindiennes, malgaches et indiennes constituent un crime contre l'humanité. » Après trois siècles de cette pratique criminelle, que n'ont pas empêché quelques témoignages poignants, comme celui de Bartolomé de las Casas, la Révolution française a aboli l'esclavage en 1794, mais Napoléon l'a rétabli dès 1802. Définitivement aboli en France au milieu du XIX^e siècle, un peu plus tard aux États-Unis, l'esclavage est donc finalement reconnu comme crime – crime contre l'humanité – presque deux siècles plus tard, et pourtant, les voix se sont élevées en France suite à cette reconnaissance, pour qu'on enseigne à l'école le « bilan positif » de la colonisation. Qu'est-ce à dire sinon que l'idéologie de la domination coloniale est encore profondément ancrée non seulement dans les têtes, mais surtout dans la culture, dont il est difficile de la sortir. Dans *Mythologies* Roland Barthes le montre sur quelques exemples édifiants, notamment les couvertures et les reportages de *Paris Match*, vendu à l'époque à 1.500.000 exemplaires:

(...) les efforts des ethnologues pour démystifier le fait nègre, les précautions rigoureuses qu'ils observent déjà depuis fort longtemps lorsqu'ils sont obligés de manier ces notions ambiguës de "Primitifs" ou d'"Archaisques", la probité intellectuelle d'hommes comme Mauss, Lévi-Strauss ou

Leroi-Gourhan aux prises avec des vieux termes raciaux camouflés, on comprendra mieux l'une de nos servitudes, majeures : le divorce accablant de la connaissance et de la mythologie. La science va vite et droit en son chemin ; mais les représentations collectives ne suivent pas, elles sont des siècles en arrière, maintenues stagnantes dans l'erreur par le pouvoir, la grande presse et les valeurs d'ordre.¹

Le dossier préparé par Émilie Blanc s'inscrit dans la lignée des études postcoloniales, que Barthes annonce dès les années 1950, mais qui vont se développer surtout et d'abord aux États-Unis à partir de la fin des années 1970. En effet, après la décolonisation, il restait encore à décoloniser la culture des colonisateurs, et l'ouvrage d'Edward Saïd, *Orientalism*, publié en 1978, y ouvre la voie. Les travaux scientifiques importants se sont développés plus tard en France, non sans subir le sort de tout travail critique, se voyant récemment accusés confusément d'« islamo-gauchisme », qui se serait développé au sein de l'université française, accusation portée par sa propre ministre de tutelle. Mis à part ces aléas anecdotiques touchant la science, de nouvelles problématiques ont été découvertes et abordées par la science, notamment lorsque le regard des chercheurs s'est porté sur le travail des artistes-femmes noires à partir des années 1970, notamment sur le Combahee River Collective : tel est le cas d'Émilie Blanc² dont la thèse de doctorat a été primée par l'Institut du Genre à Paris. En effet, être femme et noire, c'est subir les discriminations cumulées que les sociétés n'étaient pas prêtes à voir et à reconnaître, et c'était aux artistes-femmes noires elles-mêmes de se saisir de la question. Elles seules pouvaient se mettre en position de chercheuses pour éviter une approche biaisée.

Comme Roland Barthes en France, elles se sont attaquées aux documents culturels, aux symboles et à la mythologie. En effet, si l'on prenait le tragique exemple récent, la mort de George Floyd, étranglé le 25 mai 2020 par Derek Chauvin, policier de Minneapolis, on constaterait une bataille judiciaire autour du document vidéo

enregistrant son agonie qui a duré 9 minutes 29 secondes. Ce document, qui témoigne d'un événement tragique ne peut pourtant pas expliquer pourquoi aux États-Unis un Noir a trois fois plus de chance d'être tué par la police qu'un homme blanc. En revanche, les stéréotypes des Noirs, tels qu'on peut en voir au cinéma et dans la publicité, qu'on peut entendre dans les proverbes, voire dans le langage quotidien que les sociolinguistes cherchent à décortiquer, peuvent apporter des éléments de la compréhension de cette statistique. Pour Barthes, il s'agissait d'une couverture ou d'un photoreportage de *Paris Match*.

Ce sont les documents dont la nature est différente de celle de la vidéo évoquée ci-dessus ; autour de ces autres documents il ne peut y avoir de batailles judiciaires, car ils sont partout et même si on le voulait, on ne pourrait jamais les faire disparaître. Ils sont partout et font partie de la mentalité collective qui en ignore le sens et les enjeux. C'est à de tels documents – comme on le verra dans le dossier d'Émilie Blanc – que se sont attaquées Betye Saar et Michelle Cliff, en les prenant comme objet d'étude. Ici, c'est la culture même qui est document, témoignage et pièces à conviction. La question de sa véracité ne se pose pas : ces documents sont vrais, puisqu'ils existent. La question des archives ne se pose pas non plus, car la culture en constitue le réservoir inépuisable. Ils ne sont pas traces d'une époque, car ils font l'époque.

En revanche, il faut une prise de conscience, il faut le courage pour pouvoir regarder et lire ces documents d'une nouvelle manière et sous un angle nouveau, et il faut disposer d'un appareil critique adéquat. La force d'interrogation compte pour le chercheur autant que la méthodologie ; celle-là détermine son objet, celle-ci en produit de nouvelles connaissances. Mais autant la véracité de ce type de documents n'est pas en jeu, autant leur sens doit être exploré et réinterprété, et pour cela une épistémologie de l'interprétation est nécessaire pour percer l'inconscient, individuel et collectif (idéologie), au sens lacanien ou marxien. Les connaissances que produisent les chercheurs sont conditionnées par le sens qu'ils donnent aux documents et aux faits. Les faits,

documents et discours ne sont pas que ce pour quoi ils se donnent, et l'apport considérable des études postcoloniales et des études de genre consiste dans une méthodologie qui permet de lire un autre discours dans le discours officiel, de voir une autre image dans une image banalisée, de percevoir une autre représentation dans une représentation courante.

Mais dans le dossier préparé par Émilie Blanc, on célèbre surtout le courage et la méthode des artistes, de ces artistes-femmes noires, qui, dès les années 1970, ont su, par une méthode de détournement et de recontextualisation, mais surtout par une prise de position – indissociablement éthique et esthétique, artistique et politique –, mener ce travail de recherche d'abord dans l'art. On verra en lisant son article comment ce combat a été reconnu des décennies plus tard, tout comme l'esclavage, indissociable de la colonisation, a été reconnu comme crime contre l'humanité... cinq siècles après son invention. Il y a des combats et des recherches qu'il faut inscrire dans la durée. Il suffit de relire *W Pustyni i w puszczy (Le Gouffre noir)*³ pour mesurer l'ampleur du travail qui reste à faire.

Przypisy

¹ Roland Barthes, *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000), 93–94.

² Émilie Blanc, „Sous le soleil noir de Californie,” *Palimpseste. Sciences Humanités, Sociétés*, 2 (2019): 14–18. https://www.univ-rennes2.fr/sites/default/files/UHB/RECHERCHE/Palimpseste/palim_2_WEB_22.pdf.

³ Wydana w latach 1910–1911 powieść Henryka Sienkiewicza, na której wychowało się kilka pokoleń polskiej młodzieży, przedstawia karykaturalny obraz Afryki i jej mieszkańców i w szczególnie bezrefleksyjnym duchu propaguje ideologię dominacji kolonialnej, uprawomocnia eksterminację ludów kolonizowanych oraz okazuje pogardę kulturom i ludom kolonizowanym.

Notes

¹ Roland Barthes, *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, translated by Richard Howard (Berkeley: University of California Press, 1997), 37–38.

² Émilie Blanc, „Sous le soleil noir de Californie,” *Palimpseste. Sciences Humanités, Sociétés*, 2 (2019): 14–18. https://www.univ-rennes2.fr/sites/default/files/UHB/RECHERCHE/Palimpseste/palim_2_WEB_22.pdf.

³ Henryk Sienkiewicz, *In Desert and Wilderness* [*W pustyni i w puszczy*], translated from Polish by Max A. Drezmal, first edition in English (Boston: Little, Brown, and Company, 1917). The novel, first published in years 1910–1911, has remained a compulsory book to read in Polish primary schools for many years; it presents a grotesque image of Africa and its inhabitants, as it propagates, blindly, uncritically, the ideology of colonial dominance, it legitimizes the extermination of the colonized people, while showing resentment towards the locals as well as their cultures.

Notes

¹ Roland Barthes, *Mythologies* (1957) (Paris : Seuil, coll. « Point », 1970), 66–67.

² Émilie Blanc, « Sous le soleil noir de Californie », *Palimpseste. Sciences Humanités, Sociétés*, 2 (2019): 14–18. https://www.univ-rennes2.fr/sites/default/files/UHB/RECHERCHE/Palimpseste/palim_2_WEB_22.pdf.

³ Roman pour la jeunesse de Henryk Sienkiewicz, publié en 1910–1911, qui véhicule une image caricaturale de l'Afrique et de ses habitants et, dans l'esprit particulièrement irréflecti, promeut l'idéologie de la domination coloniale, légitime l'extermination des peuples colonisés et manifeste le mépris pour les cultures et peuples colonisés. *Le Gouffre noir* [*W pustyni i w puszczy*], publié en France pour la 1^{re} fois en 1934, traduit par Paul Cazin, illustré par Maurice Toussaint (Paris: F. Nathan, collection « Aventures et voyages »), 228 p.

Émilie BLANC

Université Lumière Lyon 2

SZTUKA I POLITYKA
W PERSPEKTYWIE
CZARNYCH,
FEMINIZMÓW LAT
SIEDEMDZIESIĄTYCH
I OSIEMDZIESIĄTYCH
DWUDZIESTEGO
WIEKU

ART AND POLITICS
THROUGH THE LENS
OF BLACK
FEMINISMS
IN THE 1970s AND
1980s

ART ET POLITIQUE
AU PRISME DES
FÉMINISMES NOIRS
DANS LES ANNÉES
1970 ET 1980

Przedrukowany poniżej artykuł Michelle Cliff, "Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists" (1982), zaproponowany został do galerii dokumentów sztuki przez Émilie Blanc, która jest autorką krytycznej, uzupełnionej ikonografią, analizy tego dokumentu.

The article by Michelle Cliff, reprinted below, "Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists" (1982), was proposed for the art document gallery by Émilie Blanc, who is the author of a critical analysis of this document, supplemented by iconography.

L'article de Michelle Cliff, « Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists » (1982) est ici reproduit en facsimilé sur une proposition d'Émilie Blanc qui, par la suite, en effectue une analyse critique, et complétée par un dossier iconographique en lien avec l'article.

O dokumencie

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku powstaje wiele kolektywów kobiecych lub feministycznych, aby walczyć z przejawami dyskryminacji w sferze artystycznej. Artystki, kuratorki wystaw i historyczki sztuki organizują wydarzenia, tworzą struktury artystyczne, publikują teksty analizujące mechanizmy wykluczania kobiet jako grupy społecznej czy też zakładają czasopisma. To w kręgu feministycznej prasy artystycznej ukazuje się dokument reprodukowany w postaci faksymile (oryginalne wymiary: 24,13 x 29,21 cm): artykuł „Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists” Michelle Cliff, ogłoszony w 1982 roku w *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*. Obok innych czasopism, takich jak *Chrysalis* i *Feminist Art Journal*, pismo to stawia sobie za cel upowszechnianie alternatywnych sposobów myślenia o sztuce. Nie proponując ani recenzji wystaw, ani monograficznej prezentacji artystów – dwóch najczęstszych form krytyki sztuki, określa ono swój charakter jako pisma idei, łączącego sztukę i politykę. Jego funkcjonowanie opiera się na modelu współpracy, zbudowanym wokół „kolektywu matki” i kolektywów tematycz-

nych, zgodnie z feministycznymi zasadami niehierarchiczności. Między rokiem 1977 a 1993 ukazuje się dwadzieścia siedem numerów, z których każdy dotyczy odrębnej tematyki (wszystkie numery są dostępne online: <http://heresiesfilmproject.org/archive/>). Tekst Cliff ukazuje się w numerze piętnastym, poświęconym rasizmowi w sztuce, społeczeństwie i ruchach feministycznych, a jej artykuł wstępny ma ten wyjątkowy charakter, że jest zapisem słów członkiń kolektywu, pochodzących z nagranej rozmowy, w czym wyraża się wola kolektywu tematycznego wypowiedzianą się wieloma głosami. Autorka analizuje polityki przedstawiania czarnoskórych kobiet w Stanach Zjednoczonych, w tym twórczość artystki Betye Saar.

O Michelle Cliff

Urodzona w 1946 roku w Kingston, Michelle Cliff wychowuje się na Jamajce i w Stanach Zjednoczonych. Po studiach odbytych najpierw w Wagner College (Nowy Jork), a następnie w Instytucie Warburga (Londyn) opisała, jak jej studia nad włoskim renesansem przemilczały proceder atlantyckiego handlu niewolnikami, który był mu współczesny. W 1975 roku, pracując jako edytor-

ka w wydawnictwie W.W. Norton & Co, spotyka poetkę Adrienne Rich, z którą będzie dzielić życie. Dołączywszy w 1977 roku do warsztatu pisania dla kobiet, zaczyna ogłaszać w następnym roku poematy prozą i eseje w lesbijskich pismach artystycznych i literackich, takich jak *Sinister Wisdom* (1976), które wydaje wspólnie z Rich od roku 1980. Poświęcając się wtedy pismu i pracy pisarskiej, publikuje w tym samym roku swą pierwszą książkę *Claiming and Identity They Thought Me to Despise*. W 1983 roku otrzymuje pierwszy etat w szkolnictwie wyższym na uniwersytecie w Norwich (Vermont). W latach osiemdziesiątych należy też do komitetu redakcyjnego feministycznego czasopisma *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, a jej teksty ukazują się w najważniejszych antologiach literatury feministycznej, takich jak *Home Girls: A Black Feminist Anthology* (1983) i *Making Face / Making Soul / Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Women of Color* (1990). Jej teksty, w tym trzy powieści: *Abeng* (1984), *No Telephone to Heaven* (1987) oraz *Free Enterprise* (1993), zgłębiają przede wszystkim tematykę dziejopisarstwa, rasizmu, homofobii i tożsamości. Cliff zmarła w 2016 roku w Santa Cruz (Kalifornia).

O Betye Saar

Urodzona w 1926 roku w Los Angeles (Kalifornia), Betye Saar wiąże się na początku lat pięćdziesiątych, po uzyskaniu dyplomu Uniwersytetu Kalifornijskiego w Los Angeles, z Curtisem Tannau; pragnęła studiować w Chouinard Art Institute, lecz nie miała takiej możliwości z powodu dyskryminacyjnej w owym czasie polityki tej instytucji. Oboje artyści tworzą pracownię biżuterii i przedmiotów emaliowanych. Wykonując również pracę asystentki socjalnej, Saar poznaje wielu artystów z Los Angeles, w tym Charlesa White'a, z którym będzie uczyć w Otis Art Institute. Poczynając od lat sześćdziesiątych Saar zaczyna wykonywać asamblaż z przedmiotów, które zbiera. To działanie twórcze czerpie inspirację zwłaszcza z *Watts Towers* (1921–1954) Simona Rodii, imponującej instalacji pod gołym niebem, zbudowanej głównie z surowców wtórnych, którą Saar widywała w dzieciństwie,

przebywając u swojej babci w dzielnicy Watts (Los Angeles). Na jej twórczych działaniach odciska trwale piętno wiele wydarzeń z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w tym wystawa Josepha Cornella (1903–1972), pokazującego w roku 1967 swoje asambláže w pudełkach w Pasadena Art Museum, zabójstwo bojownika o prawa obywatelskie Martina Luthera Kinga w 1968 roku czy wreszcie lektura artykułu „Accumulation: Power and Display in African Sculpture” historyka sztuki Arnolda Rubina, opublikowanego w *Artforum* w roku 1975. Od końca lat sześćdziesiątych Saar jest obecna na artystycznej scenie feministycznej, w tym na *25 California Women Artists*, uznawanej za pierwszą w Kalifornii wystawę poświęconą wyłącznie artystkom współczesnym (Lytton Center of Visual Arts, 1968). Jej twórczość, eksplorująca przede wszystkim tematy związane z pamięcią, duchowością i rasizmem, była przedmiotem dwóch niedawnych wystaw: w Los Angeles County Museum of Art (*Betye Saar: Call and response*, 2019–2020) oraz w Museum of Modern Art (*Betye Saar: The Legends of Black Girl's Window*, 2019–2020). Otrzymała nagrodę Wolfgang Hahn Prize w 2020 roku, Saar została wybrana w następnym roku na członka Amerykańskiej Akademii Sztuki i Literatury.

Podziękowania

Pragnę najszczerzej podziękować Leszkowi Brogowskiemu i Christopherowi Davisowi, Christine Rivalan Guégo i Évelyne Toussaint, a także Michaelowi Crowleyowi z bibliotek City College of New York oraz Mary Skarbek i Francesce Consagra z galerii Roberts Projects (<http://www.robertsprojectsla.com/artists/betye-saar>) za pomoc i wsparcie przy publikacji tej dokumentacji.

About the document

In the late 1960s and early 1970s in the United States, several women's or feminist collectives emerged to fight against discrimination in the art world. Artists, curators and art historians organized events, created art organizations, published texts or founded magazines. The document reproduced in facsimile (original dimensions: 9.5 x 11.5 in) is part of the feminist art press: the article "Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists" by Michelle Cliff, was published in 1982 in *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*. Alongside other feminist art magazines, such as *Chrysalis* and *Feminist Art Journal*, *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* aimed to support alternative ways of thinking about art. It didn't publish reviews of exhibitions, nor monographic features on contemporary artists – both of which are common forms of art criticism. It defined itself as an idea-oriented journal, devoted both to art and politics. The journal embraced a collaborative model, based on a mother collective and issue collectives, in line with the non-hierarchical feminist principles. Between 1977 and 1993,

twenty-seven issues were published, each dealing with a specific topic (all issues are available online: <http://heresiesfilmproject.org/archive/>). Cliff's text is included in issue 15, dedicated to racism in art, society and feminist movements, whose editorial has the singularity of transcribing a taped conversation between the members of the issue collective, which reflects their wish to make several voices heard. In her article, Cliff analyzed the politics of representation of Black women in the United States, including the work of artist Betye Saar.

About Michelle Cliff

Born in 1946 in Kingston, Michelle Cliff grew up in Jamaica and the United States. She earned a bachelor's at Wagner College and did her graduate work at the University of London's Warburg Institute. She has recounted how her studies of the Italian Renaissance didn't take into account the contemporary slave trade. In 1975, while working as an editor at W.W. Norton & Co., she met poet Adrienne Rich, with whom she formed a lifelong partnership. After joining a women's writing workshop in 1977, she began

publishing prose poems and essays the following year in lesbian art and literary journals, such as *Sinister Wisdom* (1976), which she started co-editing with Adrienne Rich in 1980. She then concentrated on the journal and her writing, and published her first book *Claiming an Identity They Taught Me to Despise* that same year. In 1983, she began teaching at Norwich University's Vermont College Campus. During the 1980s, she also served on the editorial board of the feminist journal *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, and her work was included in key anthologies of feminist literature, such as *Home Girls: A Black Feminist Anthology* (1983) and *Making Face/Making Soul/Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Women of Color* (1990). Her writings, including her three novels *Abeng* (1984), *No Telephone to Heaven* (1987), and *Free Enterprise* (1993), explore issues of historiography, racism, homophobia, and identity, among other things. Michelle Cliff passed away in 2016 in Santa Cruz, California.

About Betye Saar

Born in 1926 in Los Angeles, California, Betye Saar partnered with Curtis Tann in the early 1950s after graduating from the University of California, Los Angeles - she would have liked to study at the Chouinard Art Institute, but was unable to do so because of the institution's discriminatory policy at the time. The two artists set up a workshop to create jewelry and enameled objects. While also working as a social worker, she met several Los Angeles artists, including Charles White, with whom she taught at the Otis Art Institute. In the 1960s, Saar began making assemblages from objects she collected. This creative process was inspired by Simon Rodia's *Watts Towers* (1921-1954), an imposing outdoor installation made primarily of recycled materials that she used to see as a child at her grandmother's house in the Watts neighborhood. Several events in the 1960s and 1970s had a lasting impact on her art practice, including the 1967 exhibition at the Pasadena Art Museum of Joseph Cornell (1903-1972) showing his boxed assemblages, the assassination of civil

rights activist Martin Luther King Jr. in 1968, and her reading of the article "Accumulation: Power and Display in African Sculpture" by art historian Arnold Rubin published in *Artforum* in 1975. In the late 1960s, Saar began to participate in the feminist art scene, such as *25 California Women Artists*, considered the first exhibition devoted solely to contemporary women artists in California (Lytton Center of Visual Arts, 1968). Exploring primarily the subjects of memory, spirituality, and racism, her work has been displayed in two recent exhibitions at the Los Angeles County Museum of Art (*Betye Saar: Call and Response*, 2019-2020) and the Museum of Modern Art (*Betye Saar: The Legends of Black Girl's Window*, 2019-2020). After receiving the Wolfgang Hahn Prize in 2020, Saar was inducted into the Academy of Arts and Letters the following year.

Acknowledgments

I would like to warmly thank Leszek Brogowski and Christopher Davis Christine Rivalan Guégo and Évelyne Toussaint, as well as Michael Crowley of the City College of New York Libraries and Mary Skarbek and Francesca Consagra of Roberts Projects Gallery (<https://www.robertsprojectsla.com/artists/betye-saar>) for their help and support.

Sur le document

Au tournant des années 1960 et 1970 aux États-Unis, plusieurs collectifs de femmes ou féministes se forment afin de lutter contre les discriminations dans le domaine artistique. Des artistes, des commissaires d'exposition et des historiennes de l'art organisent des événements, créent des structures artistiques, publient des textes analysant les mécanismes d'exclusion des femmes en tant que groupe social ou encore fondent des revues. C'est au sein de la presse féministe artistique que paraît le document reproduit en facsimilé (dimensions originales : 24,13 x 29,21 cm) : l'article « Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists » de Michelle Cliff publié en 1982 dans *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*. Aux côtés d'autres revues, comme *Chrysalis* et *Feminist Art Journal*, cette dernière vise à diffuser des manières alternatives de penser l'art. Ne proposant ni critique d'exposition, ni approche monographique d'artiste – deux formes usuelles de la critique d'art –, elle se positionne comme une revue d'idées croisant art et politique. Son fonctionnement repose sur un modèle collaboratif, articulé autour d'un « collectif mère »

et de collectifs thématiques, en adéquation avec les principes féministes de non-hiérarchie. Entre 1977 et 1993, vingt-sept numéros sont publiés, chacun abordant une thématique spécifique (tous les numéros sont accessibles en ligne : <http://heresiesfilmproject.org/archive/>). Le texte de Cliff paraît dans le numéro 15 consacré au racisme dans l'art, la société et les mouvements féministes, dont l'éditorial a la singularité de transcrire les paroles de ses membres issues d'une conversation enregistrée, ce qui traduit la volonté du collectif thématique de faire entendre plusieurs voix. Elle y analyse les politiques de représentation des femmes noires aux États-Unis, dont le travail de l'artiste Betye Saar.

Sur Michelle Cliff

Née en 1946 à Kingston, Michelle Cliff grandit en Jamaïque et aux États-Unis. Ayant étudié au Wagner College (New York), puis à l'Institut Warburg (Londres), elle a relaté comment l'enseignement de la Renaissance italienne occultait l'histoire de la traite atlantique. En 1975, alors qu'elle travaille comme éditrice chez W.W. Norton & Co., elle rencontre la

poétesse Adrienne Rich dont elle partagera la vie. Après avoir rejoint en 1977 un atelier d'écriture pour femmes, elle commence à publier l'année suivante des poèmes en prose et des essais dans des revues artistiques et littéraires lesbiennes, telle que *Sinister Wisdom* (1976) qu'elle co-édite avec Adrienne Rich à partir de 1980. Se consacrant alors à la revue et à son travail d'écriture, elle publie cette même année son premier livre *Claiming an Identity They Taught Me to Despise*. En 1983, elle obtient son premier poste dans l'enseignement supérieur à l'université de Norwich (Vermont). Au cours des années 1980, elle fait également partie du comité de rédaction de la revue féministe *Signs: Journal of Women in Culture and Society* et ses textes sont publiés dans des anthologies clés de la littérature féministe, comme *Home Girls: A Black Feminist Anthology* (1983) et *Making Face/Making Soul/Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Women of Color* (1990). Ses écrits, dont ses trois romans *Abeng* (1984), *No Telephone to Heaven* (1987) et *Free Enterprise* (1993), explorent notamment les problématiques de l'historiographie, du racisme, de l'homophobie et de l'identité. Michelle Cliff est décédée en 2016 à Santa Cruz (Californie).

Sur Betye Saar

Née en 1926 à Los Angeles (Californie), Betye Saar s'associe à Curtis Tann au début des années 1950 après son diplôme à l'université de Californie à Los Angeles – elle aurait souhaité étudier au Chouinard Art Institute, mais elle n'en a pas eu la possibilité en raison de la politique discriminante de l'établissement. Les deux artistes créent un atelier de création de bijoux et d'objets émaillés. Tandis qu'elle occupe également un emploi de travailleuse sociale, elle fait la connaissance de plusieurs artistes de Los Angeles dont Charles White avec qui elle enseignera à l'Otis Art Institute. À partir des années 1960, Saar commence à réaliser des assemblages d'objets qu'elle collecte. Ce processus de création lui est notamment inspiré par les *Watts Towers* (1921-1954) de Simon Rodia, une imposante

installation à ciel ouvert faite essentiellement de matériaux récupérés qu'elle voyait dans son enfance chez sa grand-mère dans le quartier de Watts (Los Angeles). Plusieurs événements des années 1960 et 1970 marquent durablement sa pratique : l'exposition en 1967 au Pasadena Art Museum de Joseph Cornell (1903-1972) montrant ses assemblages dans des boîtes ; l'assassinat du militant des droits civiques Martin Luther King Jr en 1968 ou encore sa lecture de l'article « Accumulation: Power and Display in African Sculpture » de l'historien de l'art Arnold Rubin publié dans *Artforum* en 1975. À partir de la fin des années 1960, Saar participe à la scène artistique féministe. Son travail est montré au sein de *25 California Women Artists* considérée comme la première exposition consacrée uniquement à des artistes contemporaines en Californie (Lytton Center of Visual Arts, 1968). Explorant principalement les sujets de la mémoire, de la spiritualité et du racisme, son travail a fait l'objet de deux récentes expositions au Los Angeles County Museum of Art (*Betye Saar: Call and Response*, 2019-2020) et au Museum of Modern Art (*Betye Saar: The Legends of Black Girl's Window*, 2019-2020). Après avoir reçu le Wolfgang Hahn Prize en 2020, Saar a été élue en 2021 membre de l'Académie américaine des arts et des lettres.

Remerciements

Je tiens à remercier très sincèrement Leszek Brogowski, Christopher Davis, Christine Rivalan Guégo et Evelyne Toussaint ainsi que Michael Crowley des bibliothèques du City College of New York et Mary Skarbek et Francesca Consagra de la galerie Roberts Projects (<https://www.robertsprojectsla.com/artists/betye-saar>) pour leur aide, leur relecture et leur soutien à la publication de ce dossier.

**MICHELLE
CLIFF,
OBJECT INTO
SUBJECT:
SOME
THOUGHTS
ON THE WORK
OF BLACK
WOMEN
ARTISTS**



Danese Cattaneo. *Black Venus*. Mid-16th c. Bronze. Metropolitan Museum of Art.

Harriet Tubman, portrayed in a linocut by Elizabeth Catlett; women students making basket furniture at the Hampton Institute; Lucy Parsons; Ida B. Wells-Barnett; Audre Lorde; Phillis Wheatley; two women in Botswana seated around a gourd; Sojourner Truth; women in the Black Liberation Movement in England; Betye Saar's Aunt Sally HooDoo; a girlchild balancing a basin on her head in southern Africa.

My moving toward the study of the work—written and visual—of Black women has been a moving toward my own wholeness. My interest in this work is a deeply personal interest, because through these words and images I begin to capture part of who I am.

I should begin with my title—"Object into Subject." What does it mean? We live in a society whose history is drenched in the philosophy and practice of racism, the oppression of Black and other Third World peoples. This is the point at which my definition begins: If you study racism—if you understand the history of the United States—you will find that under racism the person who is oppressed is turned into an object in the mind of the oppressor.

The white anti-racist southern writer Lillian Smith was among the first to offer a metaphysical and psychological explanation of racism as a personal and political American practice.¹ One essential to the maintenance of things as they are in this society. Smith—whose influences included Kierkegaard, Jung, Freud, and Sartre—traced the origins of racism, and its more apparent manifestation, segregation, to that place in the human mind she called "mythic"; that place where dreams, fantasies, and images begin; where they continue and take form as art, litera-

purpose is to create the form which will support the ideas moving out of the mythic mind. Reason is incapable of moral judgment, and therefore will support any idea or image, regardless of its moral basis.

When the mythic idea of whiteness, the obsession with skin color which is the irrational and immoral basis of racism, is given a construct from which the myth takes its form—i.e., the philosophy of white supremacy—the result is cultural or institutionalized racism, contained in the politics, literature, art, and religion of the dominant culture. An insane idea now exists within a reasonable reality, not an irrational dream.

Whatever we may feel about Smith's analysis, or her sources for that matter, her treatment of American racism as something embedded in the white mind, regenerating itself within a psychological construct, is extremely important. She recognized early on the character of racism as in a sense "larger than life," something which could not be removed by congressional legislation or Supreme Court decisions, unless these actions were the result of a completely radicalized mindset within the dominant culture. I think that the resurgence of white racism in this country today bears witness to her understanding.

Within the rationale reason lends to racism, Smith argued, is the practice of objectification, an absolute necessity in the racist effort to oppress. (I use the word "effort" because it is and has been so; one which has been carried on on every level of this society, against constant, historic opposition.) Through objectification—the process by which people are dehumanized, made ghostlike, given the status of Other—an image created by the oppressor replaces the actual being. The actual being is then denied speech; denied self-definition, self-realization; and overarching all this, denied selfhood—which is after all the point of objectification. A group of human beings—a people—are denied their history, their language, their music. Their cultural values are

OBJECT INTO SUBJECT: SOME

In my room there is a postcard of a sculpture by the Venetian artist Danese Cattaneo, done in the mid-16th century—*Black Venus*. The full-length nude figure is bronze. In one hand she holds a hand-mirror in which she is looking at herself. On her head is a turban, around the edges of which her curls are visible. In her other hand she carries a cloth—or at least what appears to be a cloth. Who was she? A slave? Perhaps in the artist's own household, or maybe that of his patron—one of the many Black women dragged from Africa to enter the service of white Europeans. I have no idea who she actually was: she was an object, then as now.

Around this image are other images of Black women: Bernadette Powell, who killed the man who beat her and is now in Bedford Hills; Fannie Lou Hamer; Billie Holiday; Elizabeth Freeman, who sued for her freedom and won it, in Massachusetts in the 19th century; Josephine Baker;



Francis Benjamin Johnston. *Students Making Barrel Furniture at Hampton Institute*. 1900.

ture, politics, religion. The mythic mind is a source of psychic energy—it contributes the motion necessary for sustained thought. But the mythic mind needs a structure in which to function, so that its products will be understood. This structure is provided by reason. Reason, Smith argued, is merely a technic, an enabler; its sole

ignored. This history, this language, this music, these values exist in the subculture, but in the dominant culture only certain elements are chosen, recast, co-opted, and made available to the definition of these people. And these elements presented by the dominant culture tend to serve the purpose of objectification and, therefore, oppression.

The practice of objectification stands between all Black people and full human identity under the white supremacist system: racism re-

quires that Black people be thought different from white; and this difference is usually translated as less than. This requirement has been stated in various ways throughout the history of America. Did you know, for example, that Thomas Jefferson held the popular view that the Black race was created when Black women mated with orangutans?² (I do not know where the original Black women were supposed to have come from.)

Last October on my local PBS station I watched the film *Birth of a Nation*, introduced by a rather hearty film buff as an American classic, the work of a "tragic poet." I had never seen the movie, nor had I read the book *The Clansman*, upon which it is based. I felt I "had to watch it." The first thing I noticed was that all the Black characters were portrayed by white actors in "black-face." Throughout the film the thing most evident to me was that this was a playing-out of a white American's image of Black people, crude and baroque to be sure, but not that far removed from *Gone with the Wind* (another American classic), or even from such white-inspired television programs as "The Jeffersons." If anything, the very coarse brutality of *Birth of a Nation* is closer to the history of the slavocracy than perhaps any other American film. I could see as I watched this film how white people were capable of committing both the acts of the slave period and the lynchings which flourished during Reconstruction and thereafter. D. W. Griffith's imaginings of Black women and men attempted to justify this history by replacing a people with the fantasies of his tragically racist mind. The very title gives his intention away.

The playwright and activist Lorraine Hansberry, in her essay "The New Paternalists," observed:

America long ago fell in love with an image. It is a sacred image, fashioned over centuries of time: this image of the unbarred, unconcerned, glandulatory, simple, rhythmic, amoral, dark creature who was, above all else, a miracle of sensuality. It was cre-

nothing in Chicago actually changed.

If anything, the ending of *Raisin* is hopeful, not happy. And the hopefulness one feels derives not from any expectation of a white change-of-heart, but from the fact that Hansberry has tested her characters throughout the play and they have emerged as people of integrity, capable of facing reality and white racism. She was, I think, attempting to create Black characters who would disrupt white imagery of Black people. But many in her audience could only see these characters through their own screen of objectification.

It is objectification that gives the impression of sanity to the process of oppression. The centuries-old image of which Hansberry speaks, actually a collection of images, is necessary to maintain racism. To hate with no justification for hatred, to oppress with no reason for oppression, would be recognizably insane. Once an object is provided—an object endowed by the oppressor with characteristics that allow hatred, that allow oppression—then hatred and oppression of the object can be defended as logical. An insane idea has been made rational. Lillian Smith portrayed this basic insanity of segregation in the South she knew:

As I sit here writing, I can almost touch that little town, so close is the memory of it. There it lies, its main street lined with great oaks, heavy with matted moss that swings softly even now as I remember. A little white town rimmed with Negroes, making a deep shadow on the whiteness. There it lies, broken in two by one strange idea. Minds broken in two. Hearts broken. Conscience torn from acts. A culture split into a thousand pieces. That is segregation. I am remembering: a woman in a mental hospital walking four steps out, four steps in, unable to go any further because she has drawn an invisible line around her small world and is terrified to take one step beyond it. . . . A man in a Disturbed Ward assigning "places" to the other patients and violently insisting that each stay in his place.⁴

"Segregation," for Smith, described a phenom-

ing alongside men—when they were pregnant, when they were nursing. The Black woman was made into a sex object, yes, but Smith's use of the word "prostitute," even in quotes, suggests more choice than any slave woman ever had. It also denies or glosses over the use of rapism by white men against Black women as an instrument of terror, of oppression.

Black women have been doubly objectified—as Black, as women; under white supremacy, under patriarchy. It has been the task of Black woman artists to transform this objectification: to become the subject commenting on the meaning of the object, or to become the subject rejecting the object and revealing the real experience of being. In her essay "In Search of Our Mother's Gardens," Alice Walker ponders the degree of difficulty faced by a Black woman in the United States with artistic ambition: "What did it mean for a black woman to be an artist in our grandmothers' time? In our great-grandmothers' day? It is a question with an answer cruel enough to stop the blood."⁵

In her novel *Sula*, Toni Morrison makes the following observation about the seemingly destructive nature of her main character:

In a way, her strangeness, her naïveté, her craving for the other half of her equation was the consequence of an idle imagination. Had she paints, or clay, or knew the discipline of the dance, or strings; had she anything to engage her tremendous curiosity and her gift for metaphor, she might have exchanged the restlessness and preoccupation with whim for an activity that provided her with all she yearned for. And like any artist with no art form, she became dangerous.⁷

Sula's tragedy, and the tragedy she represents, is "cruel enough to stop the blood." Because of her race, perhaps also because of her sex, she has been shut out from art and denied access to art forms. She is an intelligent, thinking woman, who ultimately has nowhere to go.

The objectification of Black women has taken

THOUGHTS ON THE WORK OF BLACK WOMEN ARTISTS

BY MICHELLE CLIFF

ated, and it persists, to provide a personified pressure valve for fanciful longings in [white] American dreams, literature, and life. . . . I think, for example, of that reviewer writing in a Connecticut newspaper about *A Raisin in the Sun*. . . and marvelling, in the rush of a quite genuine enthusiasm, that the play proved again that there was a quaint loveliness in how our "dusky brethren" can come up with a song and hum their troubles away. It did not seem to disturb him one whit that there is no single allusion to that particular mythical gift in the entire play. He did not need it there; it was in his head.³

Just as this white reviewer could hear Black people humming as he watched Hansberry's play, others could declare it a play about insurance money, one which proved that all Black people really wanted was to live alongside whites. Many white people perceived the ending of *Raisin* as "happy," unaware perhaps of what it meant for a Black family to move into a white neighborhood in Chicago in the post-World War II years. Did any of these white people know of Hansberry's own childhood experience when her family moved into a white Chicago neighborhood? The response to this move was white violence: the eight-year-old Hansberry had a brick thrown through her bedroom window by the white mob. Her father, supported by the NAACP, took the case all the way to the Supreme Court and established a precedent for nondiscriminatory housing—but

non deeper than legal statute or town custom. She saw segregation as a form of dichotomizing within the white Western male tradition. She observed, for example, that white women are segregated from Black women and also objectified within the dominant culture:

Another split took place. . . . Somehow much in the white woman that [man] could not come to terms with, the schizophrenic split he had made in her nature—the sacred madonna and the bitch he had created of her—could now be projected, in part, onto another female: under slavery, he could keep his pure white "madonna" and have his dark tempestuous "prostitute." . . . Back of southern people's fear of giving up segregation is this fear of giving up the "dark woman" who has become a symbol which the men no longer wish to attach to their own women.⁶

Smith's observation is important: White and Black women were/are both objectified and split from one another. I feel that Smith oversimplified the split, however. For example, the sacred madonna, in order to maintain her status (and most often she was intent on maintaining her status), had to objectify the Black woman according to the white male imagination. The white woman on the slave plantation knew that white men used rape against Black women. She knew that Black women were for the most part fieldhands, work-

many forms: The Mammy, Mama—wetnurse, midwife, cook—usually large, usually dark, combining humility and capability. The temptress, sex-object, whore—sometimes mulatto (from the Latin for mule, i.e., a creature unable to reproduce herself)—misbegotten and tragic, the power of the master coursing through her powerless veins. These are but two examples which recur in white Western literature and art. And these have been repeated by white women as well as white men. There is, of course, "Mammy" in *Gone with the Wind*; and there is Julie, the woe-begone quadroon in Edna Ferber's *Showboat*. Another novel, *Imitation of Life* by Fanny Hurst, attempts to "deal with" both Mammy and mulatto.

By many accounts, Fanny Hurst was a well-intentioned liberal. Much has been made, for example, of the fact that she employed Zora Neale Hurston as her secretary in 1925. But some of that history suggests Hurst's insensitivity to Hurston's identity as a Black woman, not to mention a brilliant novelist and writer, among whose subjects was the self-definition of Black women. On one occasion Hurst, intent on integrating a restaurant in Vermont, prevailed upon Hurston to

Michelle Cliff is the author of a forthcoming novel, *Abeng*, and co-editor of *Sinister Wisdom*.



Drawing by Vivian E. Browne. Left to right: Mary McLeod Bethune, Harriet Tubman, Josephine Baker, Lucy Parsons, Ida B. Wells, Elizabeth Freeman.

accompany her—passing Hurston off as an “African princess.” Hurston remarked, “Who would have thought that a good meal could be so bitter.”⁸ In this incident Hurst, the would-be liberator, reveals herself as objectifier. This phenomenon occurred over and over again during the Civil Rights Movement. It was most commonly expressed in the notion that unless Black people behaved in certain ways, allowing whites to oversee and control their access to liberation, that liberation would not be achieved. What is present is the need for whites to maintain power, and limit the access of Black people to that power, which, finally, is the power of self-definition.

Imitation of Life, published in 1933, concerns the relationship between two dyads: a white woman and her daughter and a Black woman and her daughter. Both pairs are essentially alone in the world. The Black woman, Delilah, is hired to run the house by the white woman, Miss B., who has been recently widowed. Delilah carries with her various recipes, and these prove to be the “salvation” of Miss B. and family. In a relatively short time, Miss B. is the proprietor of a chain of restaurants in which Delilah’s food is the main attraction, and which are recognized by a likeness of Delilah on the sign. When Miss B. hits on the idea of photographing Delilah as the advertising gimmick for the enterprise, she dresses Delilah as a chef. Delilah, faithful servant throughout the book, in this one instance asks her employer not to humiliate her but to allow her to wear her best clothes.

Miss B., however, prevails. Hurst describes the final result: “Breaking through a white background, as through a paper-covered hoop, there burst the chocolate-and-cream effulgence that was Delilah.”⁹ Here is Aunt Jemima; the female server of Sanka; even Mrs. Butterworth, whose color literally pours forth. Here is an instance of the brainchild of a Black woman, her recipe, her art form, passed through generations of Black women, co-opted and sold, with a caricature of the artist used to ensure its success.

In and around the main theme of the novel—the “success” of Miss B. as an “independent businesswoman”—is the subplot concerning Delilah’s light-skinned daughter, Peola—unable to be white, unwilling to be Black, in the course of her dilemma denying her mother. Peola moves west, works as a librarian, passes for white, and marries a white man. She has herself “sterilized,” eliminating any chance of “throwback.” Her husband is also mutilated, having lost part of a hand. Perhaps he is all she is entitled to. Delilah has the final say: “Black women who pass, pass into damnation.”

Taken together, Delilah and Peola represent what George Frederickson has characterized as “soft” and “hard” stereotypes.¹⁰ Bell Hooks also juxtaposes two stereotypes of Black women: Mammy and Sapphire.

It is not too difficult to imagine how whites came to create the black mammy figure. . . . She was first

and foremost asexual and consequently had to be fat (preferably obese); she also had to give the impression of not being clean so she was the wearer of a greasy dirty headrag; her too tight shoes from which emerged her large feet were further confirmation of her bestial cowlike quality. Her greatest virtue was of course her love for white folk which she willingly and passively served. . . . In a sense whites created in the mammy figure a black woman who embodied solely those characteristics they as colonizers wished to exploit.¹¹

As Sapphires, black women were depicted as evil, treacherous, bitchy, stubborn, and hateful, in short all that the mammy was not. White men could justify their de-humanization and sexual exploitation of black women by arguing that they possessed inherent evil demonic qualities. . . . And white women could use the image of the evil sinful black woman to emphasize their own innocence and purity.¹²

To talk about the history of Black women in America, and of the various images I have mentioned, we must begin with the woman who was a slave. Who was she? How did she survive? How many of her did survive? What did she teach her children? What was her relationship to her husband? What were her options?

She could be lynched, beaten, tortured, mutilated, raped. She could have her children sold away from her. She was forbidden education. She was considered a beast of burden. She was subject to the white man’s power and the white woman’s powerlessness masking as whim. Her womb was a commodity of the slavemaster, and her childlessness, a liability of the slavemaster. She was not expected to love—but she did. She was not expected to run away—but she did. She was known to commit infanticide and induce abortion rather than have her child be a slave. She was known to commit acts of violence and rebellion—with magic, poison, force, even with spit. And she sometimes learned to read and write and sustain the art forms she had carried with her.

In 1960 Lorraine Hansberry was commissioned to write a play about slavery for national television. She wrote *The Drinking Gourd*, about a Black family and a white family under slavery. In it, as in *Raisin*, Hansberry attempted to contradict the myths about Black people and to recapture and recast history. Her play was never performed; it was judged “too controversial” by the network. Hansberry had described Lena Younger, her mother-figure in *Raisin*, as an “affirmation,” as

the black matriarch incarnate, the bulwark of the Negro family since slavery, the embodiment of the Negro will to transcendence. It is she, who in the mind of the black poet scrubs the floors of a nation in order to create black diplomats and university professors. It is she, while seeming to cling to traditional restraints, who drives the young on into the fire hoses. And one day simply refuses to move to the back of the bus in Montgomery. Or goes out and buys a house in an all-white neighborhood where her children may possibly be killed by bricks thrown through the windows by a shrieking racist mob.¹³

With her mother-figure in *The Drinking Gourd*, Hansberry went further. Rissa, the slavemother, does what the Black mother-figure in white American mythology has never done: She, in effect, kills a white man (the “good” white man), and gives his guns to her children, after her son has been blinded for learning to read. The play ends as Rissa and her band of revolutionaries escape into the woods.

We know that Black women—mothers and nonmothers—have been intrinsic to the activism of Black history. There is the following story, for example, quoted by Angela Davis:

She didn’t work in the field. She worked at a loom. She worked so long and so often that once she went to sleep at the loom. Her master’s boy saw her and told his mother. His mother told him to take a whip and wear her out. He took a stick and went out to beat her awake. He beat my mother till she woke up. When she woke up, she took a pole out of the loom and beat him nearly to death with it. He hollered, “Don’t beat me no more, and I won’t let ‘em whip you.”

She said, “I’m going to kill you. These black titties sucked you, and then you come out here to beat me.” And when she left him, he wasn’t able to walk.

And that was the last I seen of her until after freedom. She went out and got an old cow that she used to milk—Dolly, she called it. She rode away from the plantation because she knew they would kill her if she stayed.¹⁴



Drawing by Vivian E. Browne.

This story tells of a Black woman in the act of freeing herself. A selfish need for freedom, and a recognition that freedom is their right, is something usually denied to Black women historically, even when they are recognized as liberators of their race. But Fannie Lou Hamer, Ida B. Wells, Mary McLeod Bethune, Sojourner Truth—and the many women whose names we do not know—all felt a personal desire for freedom, which came from a feeling of self-esteem, self-worth, and they translated this into a political commitment that their people also be free. Harriet Tubman said:

I looked at my hands to see if I was de same person now I was free. Dere was such a glory ober eberything, de sun came like gold trou de trees, and ober de fields, and I felt like I was in heaven.

I had crossed de line of which I had so long been dreaming. I was free; but dere was no one to welcome me to de land of freedom. I was a stranger in de ole cabin quarter, wid de ole folks, and my brudders and sisters. But to dis solemn resolution I came; I was free, and dey should be free also; I would make a home for dem in de North, and de Lord helping me, I would bring dem all dere.¹⁵

The artist, like the liberator, must begin with herself.

Edmonia Lewis (1843-1900?) is the first woman of color we know whose work as a visual artist was recognized by the dominant culture. During her life as a sculptor she was confronted with the objectification of herself as Black and female.

While her work was not ignored, it was given a secondary place of importance by most critics. Lewis was seen as a "wonder," a work of art in herself—a curiosity. The following excerpt from an abolitionist newspaper describes the artist and her marble group *Forever Free* (1867):

No one... could look upon this piece of sculpture without profound emotion. The noble figure of the man, his very muscles seeming to swell with gratitude; the expression of the right now to protect, with which he throws his arms around his kneeling wife; the "Praise de Lord" hovering on their lips; the broken chain—all so instinct with life, telling in the very poetry of stone the story of the last ten years. And when it is remembered who created this group, an added interest is given to it. . . . Will anyone believe it was the small hand of a girl that wrought the marble and kindled the light within it?—a girl of dusky hue, mixed Indian and African, who not more than eight years ago sat down on the steps of City Hall to eat the dry crackers with which alone her empty purse allowed her to satisfy her hunger; but as she sat and thought. . . of her homeless state, something caught her eye, the hunger of the stomach ceased, but the hunger of the soul began. That quiet statue of the good old Franklin . . . kindled the latent genius which was enshrined within her, as her own group was in marble, till her chisel brought it out. For weeks she haunted that spot and the State House, where she could see Washington and Webster. She asked questions, and found that such things were first made in clay. She got a lump of hard mud, shaped her some sticks,

have won it and placed somewhere "out there."

It is commonly believed that the slaves were freed by white Northerners. But as W. E. B. Du Bois observed: "In proportion to population, more Negroes than whites fought in the Civil War. These people, withdrawn from the support of the Confederacy, with the threat of the withdrawal of millions more, made the opposition of the slaveholder useless, unless they themselves freed and armed their own slaves."¹⁷ The journey out of slavery was one in which Black people played a dominant role. It is this that Lewis is commemorating in her work. She had earlier commemorated the slave-woman in her piece *Freedwoman on First Hearing of Her Liberty* (which has been lost to us).

In an interview with the *Lorain County News*, Lewis spoke of her childhood:

My mother was a wild Indian and was born in Albany, of copper color and with straight black hair. There she made and sold moccasins. My father, who was a Negro, and a gentleman's servant, saw her and married her. . . . Mother often left home and wandered with her people, whose habits she could not forget, and thus we were brought up in the same wild manner. Until I was twelve years old. I led this wandering life, fishing and swimming. . . and making moccasins.¹⁸

Alice Walker speaks about looking "high—and low" for the artistic antecedents of Black women; she speaks specifically of her own mother's gar-

this style and with this material are evident: the curly hair of the male figure and the broken chain are the only signs that these are people of color.

Of her sculpture *Hagar* (1875), Lewis said: "I have a strong sympathy for all women who have struggled and suffered."²⁰ Again, we have to look beyond the actual figure to the story Lewis is illustrating to find the political/historical statement in her work. *Hagar* was an Egyptian, a woman of color, the slave of Abraham's wife, Sarah. *Hagar* was "given" to Abraham by Sarah so that he might have an heir; and she was the mother of his first-born son, Ishmael. Then Isaac was born to Abraham and Sarah. The book of Genesis continues the story:

Sarah saw the son of Hagar the Egyptian, whom she had borne to Abraham, playing with her son Isaac. So she said to Abraham, "Cast out this slave woman with her son; for the son of this slave woman shall not be heir with my son Isaac." And the thing was very displeasing to Abraham on account of his son. But God said to Abraham, "Be not displeased because of the lad and because of your slave woman; whatever Sarah says to you, do as she tells you, for through Isaac shall your descendants be named. . . . So Abraham rose early in the morning. . . and sent [Hagar] away. And she departed, and wandered in the wilderness of Beer-sheba."²¹

It is quite impossible to read this story and not think of the Black woman under slavery, raped



Left to right: Lillian Smith, Lorraine Hansberry, Alice Walker, Toni Morrison, Audre Lorde, Angela Davis, Phillis Wheatley.

and, her heart divided between art and the terrible need for freedom. . . she wrought out. . . an admirable bust of [Col. Robert Gould Shaw, white Bostonian commander of a company of Black troops organized due to pressure from Frederick Douglass].¹⁶

When this article was written Lewis was a well-known sculptor living in Rome, with a degree in liberal arts from Oberlin College. She had studied sculpture with Edward Brackett, a prominent neoclassical artist. She was not particularly interested in creating likenesses of Franklin, Washington, or Webster—her interest in these pieces would have been purely technical, not inspirational. The only "leader" of white America she ever depicted was Abraham Lincoln. All her other subjects were drawn from her history as the daughter of a Black man and a Chippewa woman, and her consciousness of racism.

Just as the author patronizes the artist, so does he minimize the political statement of her work. For instance, he uses the word "gratitude" rather than "pride," or "triumph," in his comments on the male figure; he focuses on the arm which embraces the woman, rather than on the hand which is raised, the broken chain dangling from the wrist. He cites the struggle of the last "ten" years with typical white solipsism. In addition, his "Praise de Lord" does not allow us knowledge of the politics of Black Americans, to which religion has been historically intrinsic. Rather, it can be read in such a way that the triumph is taken from the hands of those who

den—how this was the place of her mother's creative expression, the background against which Walker's own work proceeded: "Guided by my heritage of a love of beauty and a respect for strength—in search of my mother's garden I found my own."¹⁹ This statement makes me think of Lewis's mother, her independence and her craft. The fact that she trained her daughter in her art form. That she taught her strength.

Lewis's sculpture, because she chose primarily to depict subjects directly related to her own and her people's experience, has a certain power. Where her pieces lose power is in the style she adopted and the material she used: the neoclassical style, with its emphatic focus on Greek idealization, and the pristine whiteness of the marble, which supports the narrowness of the style—so that a black face must appear white and be carved according to principles of beauty which are white, "fine" features as perfection. The 19th century was the century of jubilee, of a women's movement, and of a revolutionary movement in Europe. But these moral reactions need to be understood against the immorality which dominated that century: the "white man's burden," the political/religious/economic affirmation of the supremacy of the white race. The neoclassical style arose quite naturally from all this, based as it was on the imitation of fifth-century Athens, a slave-owning, gynophobic society, but one popularly regarded as high-minded and democratic. In Lewis's *Forever Free* the limitations placed on a Black and Indian artist working in

by the white master, serving the white master's wife, bearing a child by the white master, and bearing the responsibility for that child—with no power over her own fate, or that of her child. Lewis's choice of *Hagar* as a symbol for Black slave-women also fits into the Black tradition in America, one immersed in the stories of the Bible (often the Bible was the only access slaves had to the written word), and characterized by the translation of these stories according to Black history.

In reading this account from Genesis, I am also thrown back to Lillian Smith's description of the split between Black and white women. It is Sarah who is made responsible for the banishment of Hagar. Her husband and his god remain blameless, even noble.

After approximately ten years of recognition, Edmonia Lewis "disappeared." This sort of falling out of fame is usually seen as tragic, but I wonder what happened to her? Was her disappearance by choice? Or did she disappear because she was a Black woman artist who was no longer in vogue, because she was no longer seen as "exotic"?

In contrast to Lewis's white marble sculptures, Elizabeth Catlett's figures are done in brown wood or terra cotta, or another material which suggests the color of her subjects, or at least that her subjects are people of color. No white Western features replace the characteristics of Black and other Third World people. But Catlett is a contemporary artist, one who rela-

tively early in her career left this country and moved to a country of colored people—Mexico.

Yet her piece *Homage to My Young Black Sisters* (1969), when we make allowances over



Edmonia Lewis. *Hagar in the Wilderness*. 1896; Marble. 4'4" high. Frederick Douglass Institute, Museum of African Art, Washington, D.C.

time and across space, is not that far removed in political intent from Lewis's *Hagar*. In form the differences are enormous: *Hagar*'s hands are clasped in front of her, in resignation, in supplication—in the wilderness she has to turn to Abraham's god to save the life of her son. The female figure of *Homage* has one arm raised in a powerful and defiant fist. The similarity between the two pieces is that both, I think, represent part of the history of Black women, particularly Black motherhood, in America. The midsection of the *Homage* figure is an open space, which I take as Catlett's statement of the historical white denial of Black women's right to motherhood in any self-defining way, and of the theft of the children of Black women, and of what these children represent—whether through the laws of the slavocracy or those of postindustrial America.

Catlett uses the theme of Black women and children often in her work, depicting over and again the heroism required of Black women sim-

ply to survive. In her lithographs, engravings, and linocuts, Catlett seeks to tell the history of Black women, breaking away from the objectification of the dominant culture. We might, for example, look at her wood engraving of Harriet Tubman (1975), in contrast to Judy Chicago's Sojourner Truth plate in the *Dinner Party*.²² Catlett's Harriet dominates the foreground; one powerful arm points forward, the other holds a rifle. She is tall and she is strong and she is Black. In the background are the men and women she leads. What is interesting to me is the expression on Tubman's face—she is fiercely determined. This expression is repeated in the group she leads. There is no passivity here, no resignation, no impotent tears, no "humming." Rather, this is a portrait of the activity of a people in conflict with their oppression.

Catlett has stated that art should be obviously political, available to the people who are its subject. We have no such clear statement from Lewis, but we must wonder for whom her work was done, finally; and whether she stopped working as she did because of a distance between her art and her subjects.

Harriet Powers (1837-1911) was a quilt-maker (only two of her quilts are known to survive). She worked in appliqué, a method of needlework devised by the Fon of Dahomey, brought to this country on slave ships.²³ Betye Saar is a collector; an artist who constructs images with various objects, mementos, photographs, bits and pieces picked up here and there and saved; things used in another context, by other hands. Both Powers and Saar endow their work with a belief in the spiritual nature of the ordinary. Powers's quilts, constructed from the scraps saved by a poor Black woman, convey a real portrait of one Black woman's religion and politics. Marie Jeane Adams states: "The more one examines the style and content of Harriet Powers's work, the more one sees that it projects a grand spiritual vision that breaks out of the confines of folk art."²⁴

The employment of once-used objects by these artists is one aspect of their work which needs further thought. In the history of white Western art there is an obsession with the purity of materials. And also with their value. For one example: In the art of 15th-century Italy, and even earlier, the color ultramarine was often used to depict the most important figure or feature in a painting or fresco. This choice was made with the knowledge that the color was created by crushing lapis lazuli, the most expensive source of pigment after gold.²⁵ And this choice extended to the very meaning of the work produced. In the art of Powers and Saar, the sources of the artist's materials are also important, but the choice is more deeply personal. We might ask: How much does the power of a work of art consist in the material which makes up that work? What is the difference between a work of art made with things specifically employed in that work and never before, and one which uses only things used before? Is one more useful than the other? More magical than the other?

We know of Harriet Powers's work partly because of a white woman—Jennie Smith, herself an artist—who left an 18-page monograph on the artist. She recorded the following in 1891, when Powers finally agreed to sell her a quilt:

I found the owner, a negro woman, who lived in the country on a little farm whereon she and her husband made a respectable living. . . . Last year I sent word that I would buy it if she still wanted to dispose of it. She arrived one afternoon in front of my door. . . . with the precious burden. . . . encased in a clean crocus sack.

She offered it for ten dollars, but I told her I only

had five to give. After going out consulting with her husband she returned and said, "Owin' to de hardness of de times, my old man 'lows I'd better teck hit." Not being a new woman she obeyed.

After giving me a full description of each scene with great earnestness, she departed but has been back several times to visit the darling offspring of her brain.²⁶

Powers's second quilt—now in the Boston Museum of Fine Arts—was commissioned in 1898 by the wives of professors at Atlanta University. This quilt, known as the second Bible quilt, consists of five columns, each divided into three frames. All the frames deal with the theme of God's vengeance and redemption, illustrated through Biblical images and representations of cataclysmic events in 18th- and 19th-century America.

This . . . much-exhibited quilt portrays fifteen scenes. Ten are drawn from familiar Bible stories which concern the threat of God's judgment inextricably fused with His mercy and man's redemption, among which are the Fall, Moses in the wilderness, Job's trials, Jonah and the whale, the Baptism of Christ and the Crucifixion. . . . Four others depict astronomical or meteorological events, only one of which, an extremely cold spell in 1895 in the eastern United States, occurred in Mrs. Powers' adult life. Given Mrs. Powers' intensely religious outlook, she interpreted these events in the celestial atmosphere as messages from God to mankind about punishment, apocalypse, and salvation.²⁷

The one frame which does not fit into this categorization is the one which, as Marie Jeane Adams observes, is the key to the quilt. Powers left a description in her own words of all the scenes in the quilt; of this particular frame, she said:

Rich people who were taught nothing of God. Bob Johnson and Kate Bell of Virginia. They told their parents to stop the clock at one and tomorrow it would strike one and so it did. This was the signal that they had entered everlasting punishment. The independent hog which ran 500 miles from Ga. to Va. Her name was Betts.²⁸

The frame has a clock in the center, stars and a moon scattered around, two human figures. At the bottom is the independent hog named Betts, the largest figure of the quilt. Metallic thread outlines the clockface and creates a tiara around the head of the white woman Kate Bell. Betts is made from gray cloth, but she is placed over a



Harriet Powers. *Bible Quilt* (Detail). 1895. Cotton fabric. 68" x 105". Museum of Fine Arts, Boston.

swatch of orange so that her figure unmistakably stands out.

This quilt represents a great spiritual vision, but it also represents a great political vision: as

white folks. I take Betts to be a metaphor for this experience. Angela Davis has quoted Frederick Law Olmstead's description of a slave crew in Mississippi returning from the fields:

a confidence in their ability to struggle for themselves, their families and their people.³⁰

Black women were not dehumanized under slavery; they were dehumanized in white minds. I return again and again in my own mind to the adjective "independent," which Powers uses to describe Betts, a "chasseur on the march."

It is not that far a distance from Lewis's Hagar, to Catlett's *Homage*, to Powers's Betts, to Betye Saar's Aunt Jemima. Saar's construction, entitled *The Liberation of Aunt Jemima*, is perhaps the most obvious illustration of what I mean by the title of this essay: "Object into Subject." Here is the most popularized image of the Mammy—in the center of the piece she is a cookie jar, the source of nourishment for others; behind her are faces cut from the pancake mix. In front of the central figure is another image of Mammy, holding a white baby. And there is a broom alongside the central figure. But she also holds a pistol and a rifle; and the skirt of Mammy with the white baby forms an unmistakable Black fist. Saar's message is clear: Aunt Jemima will free herself.

In an interview in *Black Art*, Saar described the components she uses in her work:

They are all found objects or discarded objects, so they have to be remnants. They are connected with another sensitivity so it has to be a memory of belonging to another object, or at least having another function.³¹

Aunt Jemima has been created by another sensitivity than that of the artist who has made this portrait. Aunt Jemima has a memory of belonging to someone else, of being at the service of someone else. She exists against an image, which exists in another mind. The cookie jar is a remnant of another life: most likely she "lived" on the kitchen counter of a white family, maybe Saar found her discarded on a white elephant table, or at a garage sale. She has appeared to me in my travels, usually turning up in rural antique stores or church basements, labeled "collectible." The picture of Mammy with the white baby reminds me first of old magazine advertisements, usually, as I recall, for soap or cereal or other necessities of the servant role. And I additionally recall the many films of the '40s and '50s about white middle-class America, in which a large Black woman who worked in the kitchen was always present but only occasionally given a line to speak. She was played by Louise Beavers, Hattie McDaniel, or Ethel Waters—and she was usually characterized by her loyalty to the white family for whom she worked. She also appeared on television: "Beulah" was a program in which she was featured. She was kind, honest, a good cook, always with a song to hum her troubles away; and as usual, devoted to those white folks.

All but three of the elements in Saar's construction are traditional to Aunt Jemima; the two guns and the fist are not. Saar, by including these unfamiliar aspects has changed the function of the figure she is representing. She has combined the myth with the reality of Black women's historic opposition to their oppression.

This representation of Aunt Jemima is startling. All of us who have grown up with the mythical figure of Aunt Jemima and her equally mythical attributes—whether or not we recognized they were mythic—have been affected. We may not have known her, but aren't we somehow convinced that somewhere she exists, or at least has existed? The last thing we would expect would be that she would carry a gun, or raise a hand. As a child in Jamaica I was taught that the women who worked for us were to be respected and

39



Betye Saar. *The Liberation of Aunt Jemima*. 1972. Mixed media. 11¾" x 8" x 2½". Courtesy Monique Knowlton Gallery.

well as hope, it represents rage. It is a safe guess that Bob Johnson and Kate Bell of Virginia were a son and daughter of the slavocracy. They stand surrounded by scenes representing the punishment meted out to those who are arrogant and self-serving, and the redemption promised those who are righteous. In this particular frame it is their sin of pride which has damned them; and Powers is clear in her belief that their damnation is well-earned. In contrast is the dominating figure of Betts, who in an act of self-liberation goes free. Her 500-mile flight from Georgia to Virginia is, as Adams points out, a reference to one route traveled by runaway slaves. And Betts is undeniably female—her teats hang down from her gray-cloth body. I think of Dolly—the cow in the anecdote cited above—being ridden away by a Black woman. And I think of the white idea of Black women as beasts of burden, "mules," farm animals; of the image of Harriet Tubman being forced to draw a wagon for the entertainment of

[I saw] forty of the largest and strongest women I ever saw together; they were all in a simple uniform dress of a bluish check stuff; their legs and feet were bare; they carried themselves loftily, each having a hoe over the shoulder, and walking with a free, powerful swing like chausseurs on the march.²⁹

It would be very simple to romanticize this group of women. But, as Davis says, it is not slavery and the slave system that have made them strong; it is the experience of their labor and their knowledge of themselves as producers and creators. She quotes Marx: "labor is the living, shaping fire; it represents the impermanence of things, their temporality." Davis makes a brilliant connection here:

...perhaps these women had learned to extract from the oppressive circumstances of their lives the strength they needed to resist the daily dehumanization of slavery. Their awareness of their endless capacity for hard work may have imparted to them

obeyed, and yet I remember my 12-year-old light-skinned self exercising what I felt was my authority over these women, and being quite taken aback when one of the women threatened to beat me—and my mother backed her up. Just as I was shocked to find that another houseworker had tied up my cousins and shut them on the verandah because they were interfering with her work.

So while we may know the image is an image, the expectations of Black women behaving according to this image persist. As far as I can tell, Harriet Tubman carried both a carbine and a pistol. And she threatened to shoot any slave who decided to turn back on the journey north. Just as Lorraine Hansberry's slavemother armed her children and set out with them—after leaving a white man to die.

1. For Lillian Smith's definition of racism, see "The Mob and the Ghost" and "Words That Chain Us and Words That Set Us Free," in *The Winner Names the Age*, ed. Michelle Cliff (New York: Norton, 1978).
2. Erlene Stetson, "Studying Slavery," in *But Some of Us Are Brave*, ed. Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott, & Barbara Smith (Old Westbury, N.Y.: Feminist Press, 1981).
3. Lorraine Hansberry, quoted in *Les Blancs: The Collected Last Plays of Lorraine Hansberry*, ed. Robert Nemiroff (New York: Vintage, 1973), p. 206.
4. Lillian Smith, *Killers of the Dream* (New York: Norton, 1949), p. 31.
5. Smith, *Winner*, p. 204.
6. Alice Walker, "In Search of Our Mothers' Gardens," in *Working It Out*, ed. Sara Ruddick & Pamela Daniels (New York: Pantheon, 1977), p. 94.
7. Toni Morrison, *Sula* (New York: Bantam, 1975), p. 105.
8. Quoted by Robert Hemenway, *Zora Neale Hurston* (Urbana: University of Illinois Press, 1977), p. 24.
9. Fannie Hurst, *Imitation of Life* (New York: Harper & Bros., 1933), p. 105.
10. Although Frederickson's *The Black Image in the White Mind* deals primarily with stereotypes of Black men, with some alterations his categories apply to stereotypes of Black women.
11. Bell Hooks, *Ain't I a Woman* (Boston: South End, 1981), p. 84.
12. *Ibid.*, p. 85.
13. Hansberry, *Winner*, p. 210.
14. Angela Davis, "The Black Woman's Role in the Community of Slaves," *Black Scholar* (1971), p. 13.
15. Quoted by Sarah Bradford, *Harriet Tubman: Moses of Her People* (Secaucus, N.J.: Citadel, 1974, rpt.), pp. 30-32.
16. Quoted by Phebe A. Hanaford, *Daughters of America* (Augusta, Me: True, n.d.), pp. 296-97.
17. Quoted by Sara Bennett & Joan Gibbs, "Racism and Classism in the Lesbian Community," in *Top Ranking*, ed. Bennett & Gibbs (Brooklyn: February 3rd Press, 1980), pp. 14-15.
18. Quoted by Eleanor Tufts, *Our Hidden Heritage* (New York: Paddington, 1974), p. 159.
19. Walker, "Gardens," p. 101.
20. Tufts, *Heritage*, p. 163.
21. Genesis, 21: 9-14.
22. For a brilliant analysis of the Sojourner Truth plate in Chicago's Dinner Party, see Alice Walker, "One Child of One's Own," in *But Some of Us are Brave*.
23. This detail, and most of the information about Powers and her quilt, comes from Marie Jeane Adams, "The Harriet Powers Pictorial Quilts," *Black Art*, vol. 3, no. 4, pp. 12-28.
24. *Ibid.*, p. 16.
25. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (London: Oxford University Press, 1972), p. 9 ff.
26. Quoted by Mirra Bank, *Anonymous Was a Woman* (New York: St. Martin's, 1979), p. 118.
27. Adams, "Powers," p. 14.
28. Mrs. Powers's description of the quilt appears in both Adams and Bank.
29. Davis, "Black Woman's Role," p. 11.
30. *Ibid.*
31. Betye Saar, "Interview with Houston Conwill," *Black Art*, vol. 3, no. 1, p. 9.

is it true what they say about colored pussy?

by hattie gossett

hey
is it really true what they say about colored pussy?
come on now
dont be trying to act like you dont know what i am talking about
you have heard those stories about colored pussy so stop pretending you
havent
you have heard how black and latina pussies are hot and uncontrollable
and i know you know the one about asian pussies and how they go from
side to side instead of up and down
and everybody knows about squaw pussies and how once a whiteman got
him some of that he wasnt never no more good
now at first i thought the logical answer to these stories is that they are
ignorant racist myths
but then i thought: what about all the weird colored stories about
colored pussy?
cuz you know colored pussies werent always treated with the highest
regard we deserve in the various colored worlds prior to our
discovery by the european talentscout/explorers
and we still arent
so now why is it that colored pussies have had to suffer so much oppression
and bad press from so many divergent sources?
is it cuz we really are evil and nasty and queer looking and smelly and
ugly like they say?
or
is it cuz we possess some secret strength which we take for granted but
which is a terrible threat to the various forces which are trying
to suppress us?
i mean just look at what black pussies have been subjected to alone
starting with ancient feudal rape and polygamy and clitoridectomy
and forced child marriages and continuing right on through colonial
industrial neocolonial rape and forced sterilization and
experimental surgery
and when i put all that stuff about black pussies together with the
stories i hear from other colored pussies about what they have had
to go through i am even more convinced
we must have some secret powers!
this must be why so many people have spent so much time vilifying
abusing hating and fearing colored pussy
and you know that usually the ones who are doing all this vilifying
abusing hating and fearing of colored pussy are the main ones who
just cant leave colored pussy alone dont you
they make all kinds of laws and restrictions to apartheid-ize colored
pussy and then as soon as the sun goes down guess who is seen
sneaking out back to the cabins?
and guess who cant do without colored pussy in their kitchens and fields
and factories and offices?
then theres the people who use colored pussy as a badge of certification
to ensure entre into certain circles
finally when i think about what would happen if all the colored pussies
went on strike even for a day
look out!
[especially if the together white pussies staged a same day sympathy
strike]
the pimps say colored pussy is an untapped goldmine
well they got it wrong
colored pussies aint goldmines untapped
colored pussies are yet un-named energies whose power for lighting up
the world is beyond all known measure

hattie gossett work herstory: babysitter paid companion secy cleaning person still seeking insightful and venturesome publisher for her collection presenting sister noblues & the original wild & free wimmings jazz & blues desert caravan & fish fry.

Émilie BLANC

Université Lumière Lyon 2

BLACK MIRROR. "YOU'VE COME A LONG WAY, BABY"

L'autrice jamaïco-étatsunienne Michelle Cliff (1946-2016) publie en 1982 le texte « Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists » dans le quinzième numéro de *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* consacré au racisme. Cette revue clé de l'édition féministe aux États-Unis, documente les relations entre arts, féminismes et questions sociétales¹. Créée à New York en 1977 par un groupe d'artistes, d'historiennes de l'art et de critiques d'art en réponse au manque d'espaces pour les expressions féministes au sein du monde de l'art, elle rassemble jusqu'en 1993 des artistes, des autrices, des militantes et des chercheuses, revendiquant un éventail de positionnements et se consacrant « à l'examen de l'art et de la politique dans une perspective féministe² ». En adéquation avec la dimension transformative des féminismes, *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* favorise des publications qui élargissent et démystifient la notion d'art en reliant les vécus, les arts et les pensées, ces connexions ayant été historiquement rompues pour les femmes, selon la déclaration d'intention de la revue.

Chaque numéro du périodique aborde un sujet différent, sous la forme d'œuvres visuelles, de poésies et d'écrits historiques, critiques, personnels et politiques. *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* s'appuie sur une structure collaborative à deux niveaux : un collectif mère [*mother collective*] – composé majoritairement de femmes blanches – déterminant les sujets de chaque numéro, et des collectifs thématiques pour chacun d'entre eux. Ce fonctionnement éditorial vise à ne pas propager une voix autoritaire, et à créer un « endroit où la diversité peut être articulée³ ». Cependant, cette organisation n'a pas empêché des controverses et des clivages entre des contributrices au périodique et des membres du collectif mère comme des comités thématiques, et notamment sur la problématique du racisme⁴. En 1978, dans le quatrième numéro, le collectif féministe noir lesbien Combahee River Collective déplore l'absence de femmes racisées dans l'édition précédente consacrée aux artistes lesbiennes⁵. Le collectif mère y répond l'année suivante avec le huitième numéro intitulé « Third World Women : Politics of Being Other », auquel a également participé Michelle Cliff. Mais cette édition n'est pas sans faire polémique. Comme l'explique Carole Gregory dans ce quinzième numéro, elle a

conduit de nombreuses femmes à considérer le collectif mère comme un « groupe de femmes blanches racistes⁶ ». Cela révèle les difficultés et les limites du fonctionnement de la revue dans son dépassement du tokénisme pour une réelle implication de femmes racisées en son sein⁷.

C'est dans ce numéro, « Racism is the Issue », qui pose la question du racisme dans les arts et la société ainsi que son fonctionnement dans les relations entre les femmes, que paraît le texte de Michelle Cliff. Le numéro comprend des créations visuelles d'Emma Amos, Linda Nishio ou encore Jaune Quick-to-See-Smith, des poèmes, et des textes de femmes engagées dans les luttes contre le racisme, comme Audre Lorde, Barbara Smith et Alice Walker. Michelle Cliff y examine la construction d'imaginaires racistes et sexistes au sein de la société étatsunienne ainsi que des écrits et des œuvres déconstruisant ces mythologies par l'autodéfinition. Plus précisément, elle analyse des œuvres des artistes noires Edmonia Lewis (1844-1907), Elizabeth Catlett (1915-2012), Harriet Powers (1837-1910) et Betye Saar (née en 1926). De quelles manières la contribution de Michelle Cliff éclaire-t-elle les relations entre art et politique à partir d'un positionnement féministe dans le contexte de sa publication, et notamment l'objet de la revue ? À partir des propos de Michelle Cliff et en nous appuyant principalement sur des pensées et militances des féminismes noirs, des travaux consacrés à l'histoire des femmes noires, des expositions et des analyses d'œuvres, nous nous interrogerons sur les liens entre création, culture visuelle et matérielle, historiographie et féminismes. Notre analyse de ce texte nous amènera à questionner les relations entre représentations et mythologies, puis le rôle de la fiction pour réparer l'histoire. Enfin, nous mettrons en perspective le travail de Betye Saar, et particulièrement l'assemblage *The Liberation of Aunt Jemima* (1972) reproduit dans l'article.

Représentations et mythologies

Le point de départ de Michelle Cliff est une image qu'elle a affichée chez elle : une carte postale reproduisant une sculpture en bronze d'une Vénus noire réalisée au XVI^e siècle par l'artiste italien Danese Cattaneo. Celle-ci, nue et coiffée d'un turban d'où s'échappent quelques boucles, se regarde dans un miroir qu'elle tient dans sa main droite. Comme le précise Michelle Cliff, il se pourrait qu'elle soit une femme esclavagisée au service de l'artiste ou de son commanditaire ; elle écrit : « Elle était un objet, hier comme aujourd'hui⁸ ». Publiée dans l'article, cette figure paraît figée dans une posture de contemplation, dans une relation à son reflet davantage liée à sa perception comme objet de convoitise qu'à son propre regard. Elle est comme prisonnière de cette image.

Ce processus d'objectivation est intrinsèque au racisme. À partir des travaux de l'autrice blanche antiségrégationniste Lillian Smith, Michelle Cliff analyse comment la mythologie raciste s'incarne dans des représentations à la fois nourrissant ses constructions psychologiques et justifiant son fonctionnement à l'échelle de la société : « Lorsque l'idée mythique de la blancheur, l'obsession de la couleur de peau formant la base irrationnelle et immorale du racisme, reçoit une construction à partir de laquelle le mythe prend sa forme – c'est-à-dire la philosophie de la suprématie blanche – le résultat est un racisme culturel ou institutionnalisé, contenu dans la politique, la littérature, l'art et la religion de la culture dominante. Une idée folle existe désormais dans une réalité raisonnable, et non plus dans un rêve irrationnel⁹ ».

Ces images déshumanisantes perpétuent ainsi le racisme, l'ancrent dans le réel et valident son soi-disant bien-fondé, participant ainsi à maintenir les rapports de pouvoir. Elles viennent remplacer la personne, dans sa multidimensionnalité, calquant une image simplifiée, déformée, infériorisante, qui la prive de son droit à l'autodéfinition et à l'identité, dans « un mouvement à l'encontre de la conscience¹⁰ », selon Erskine Peters. Dans son texte, Mi-

chelle Cliff évoque plusieurs formes de l'objectivation des femmes noires, dont le stéréotype de la *mammy* que nous discuterons, répétées « par des femmes blanches aussi bien que par des hommes blancs¹¹ ». Il est important de rappeler que les mouvements de libération des femmes aux États-Unis ont été traversés par la problématique du racisme, en particulier les campagnes pour le droit de vote des femmes au XIX^e siècle comme l'a étudié Angela Davis dans son ouvrage *Femmes, race et classe*, paru l'année précédant l'article de Michelle Cliff¹². Cette dernière rappelle par exemple l'attitude objectivante de l'autrice blanche Fannie Hurst envers l'écrivaine et anthropologue noire Zora Neale Hurston, qu'elle employait comme secrétaire, en la faisant passer pour une « princesse africaine » lors d'une sortie au restaurant. En plaçant le sexisme par-dessus toutes les autres formes d'oppression, des femmes blanches ont considéré la situation de plusieurs femmes comme celle de l'ensemble et n'ont pas pris en compte les conditions des femmes racisées, ni l'imbrication des systèmes de domination, comme d'ailleurs Frances Beal le déclare dans *Black Woman's Manifesto* (1970) : « Une autre caractéristique majeure est que le mouvement de libération des femmes blanches appartient à la classe moyenne. Très peu de ces femmes souffrent de l'exploitation économique extrême à laquelle la plupart des femmes noires sont soumises jour après jour. Si elles trouvent les tâches ménagères dégradantes et dés-humanisantes, elles sont financièrement capables d'acheter leur liberté – généralement en engageant une domestique noire¹³. »

Soulignons que les différentes incarnations de la figure de la *mammy* ont eu une profonde influence sur la culture étatsunienne. Représentée souriante, cette figure de domestique est dotée d'une attitude stéréotypée, docile et dévouée à ses employeurs blancs. Kimberly Wallace-Sanders précise que si la première utilisation du mot *mammy* en référence à une femme esclavagisée s'occupant d'enfants blancs remonte à 1810, son personnage aurait été inventé après la guerre de Sécession (1861-1865) dans le cadre du mythe de la Cause perdue [*Lost Cause*], entretenant une image idyllique du Sud esclavagiste¹⁴. Utilisée dans la publicité ou encore incarnée au cinéma, dans des romans et des objets, elle fait partie du répertoire de la mythologie du Sud de l'avant-guerre [*Antebellum South*]¹⁵, visant à faire passer le système esclavagiste et ses héritages comme des institutions bienveillantes à travers le stéréotype des personnes noires ayant des qualités prétendument innées pour le service, ce qui renforce l'idéologie raciste. Comme l'a montré Roland Barthes, le procédé de mythification transforme l'expression des points de vue dominants en expression de nature universelle, le stéréotype étant un rouage d'un système institutionnalisé par lequel le mythe raciste de l'infériorité noire et de la supériorité blanche est nourri¹⁶.

Citant bell hooks¹⁷, Michelle Cliff rappelle que la figure de la *mammy* a été inventée par la société blanche, reflétant ainsi davantage ses besoins de faire perdurer ses privilèges et, de fait, ayant plus à voir avec la construction de la blancheur qu'avec l'histoire des personnes noires¹⁸. Pour autant, si elles relèvent de la mythologie, ces images s'infiltrèrent dans nos vécus et s'impriment dans nos imaginaires, affectant les perceptions que l'on a de soi ou que l'on a de l'« autre ». Elles envahissent l'espace public comme les intérieurs, imprégnant nos consciences. À propos de Aunt Jemima, une variation de la *mammy* comme nous le verrons, Michelle Cliff insiste sur les effets de l'imagerie sur les psychés, et par conséquent sur la réalité : « Nous ne l'avons peut-être pas connue, mais ne sommes-nous pas convaincus que quelque part, elle existe, ou du moins a existé ? (...) Ainsi, même si nous savons que l'image est une image, les attentes à l'égard du comportement des femmes noires d'après cette image persistent¹⁹. »

Michelle Cliff montre que les images ne sont jamais neutres, ni dans leur présentation, ni dans les utilisations qui en sont faites. Elles impactent nos positions dans la société²⁰. C'est le cas de celle de la *mammy* appuyant la « définition tautologique des domestiques noirs²¹ », selon les termes d'Angela Davis qui a examiné comment le travail domestique n'est pas un simple vestige de l'esclavage appelé à disparaître au fil du temps, mais se poursuit. À ce propos, dans *Black Wo-*

man's Manifesto, Maxine Williams insiste sur le fait que de nombreuses femmes noires continuent dans les années 1960 à travailler dans des foyers en tant que domestiques sous-payées²². Ces images occultent la réalité, déforment l'historiographie, voilant les luttes des personnes noires pour leurs droits ; cette reconnaissance viendrait, en effet, contrarier le trait stéréotypé de docilité de la *mammy*. Comme Michelle Cliff le conclut : « Pour autant que je sache, Harriet Tubman portait à la fois une carabine et un pistolet. Et elle menaçait de tirer sur tout esclave qui déciderait de faire demi-tour lors de son voyage vers le Nord. Tout comme la mère esclave de Lorraine Hansberry a armé ses enfants et s'est mise en route avec eux – après avoir laissé un homme blanc mourir²³. »

Quand la fiction répare l'histoire

En effet, suite à la commande en 1960 d'une pièce sur l'esclavage pour la télévision nationale, Lorraine Hansberry propose *The Drinking Gourd*, où elle cherche à contredire les mythes sur les personnes noires. Toutefois, celle-ci, jugée « trop polémique » comme le précise Michelle Cliff, n'est jamais jouée. L'héroïne Rissa « fait ce que la figure de la mère noire dans la mythologie de l'Amérique blanche n'a jamais fait²⁴ » : son fils ayant été rendu aveugle pour avoir appris à lire, elle tue un homme blanc et donne ses armes à ses enfants, puis la famille s'enfuit. Les autrices et artistes noires étudiées par Michelle Cliff répondent aux manques des systèmes de représentations et de l'historiographie, comblent leurs effacements, et notamment ceux des actes de résistance des femmes noires, en visibilisant leur rôle dans la lutte pour leurs droits et la justice sociale : « C'est par la fiction que certains d'entre nous sauvent le passé américain (...) les résistants, hommes et femmes. Celles et ceux qui se sont organisés, armés et ont riposté. L'histoire de la résistance africaine-américaine a été rendue inimaginable par les histoires officielles de ce pays²⁵. »

Dans son article, Michelle Cliff évoque un portrait de Harriet Tubman (1975) par Elizabeth Catlett : la militante abolitionniste et féministe, qui a conduit plus de trois cents personnes par l'Underground Rail²⁶, est représentée au premier plan, un fusil dans une main, tendant l'autre avec détermination pour guider les personnes derrière elles vers leur libération. Onze années après la parution de cet article, l'autrice publie *Free Enterprise* (1993). En s'appuyant sur des archives, elle retrace des actes de résistance de personnes noires invisibilisées dans l'historiographie dominante. Le personnage central est Mary Ellen Pleasant, inspirée de l'entrepreneuse africaine-étatsunienne du même nom, propriétaire d'hôtels à San Francisco au XIX^e siècle et qui fut l'une des soutiens et organisatrices du soulèvement abolitionniste de Harpers Ferry (1859). Pour autant, cette figure historique est souvent appelée Mammy Pleasant, un nom qui vise à la renvoyer à l'image de la domestique noire voilant ainsi son engagement pour les droits des personnes noires²⁷. Comme l'a souligné Wendy W. Walters en écho au titre du texte de Michelle Cliff : « Le roman fait passer les femmes noires de la position d'objet à celle de sujet, en rappelant au lectorat les pratiques abolitionnistes des femmes noires et en présentant ces dernières comme des actrices sociales de la résistance et non comme des victimes suppliantes²⁸. »

Au début de son texte, Michelle Cliff liste d'autres images affichées aux côtés de la Vénus noire de Danese Cattaneo. C'est le cas du portrait d'Harriet Tubman par Elizabeth Catlett ou encore d'images d'autres figures historiques des luttes noires, comme Sojourner Truth, de photographies de femmes au Botswana ou encore de l'œuvre *Aunt Sally HooDoo* (1978) de Betye Saar. Reflétant davantage les faits historiques que les mythologies, ces représentations sont essentielles pour la construction de soi : « je commence à saisir une partie de qui je suis²⁹ », écrit Michelle Cliff.

Libérons Aunt Jemima

À ce propos, le travail de Betye Saar est signifiant. Depuis la fin des années 1960, celle-ci commence à collectionner des images et des objets reproduisant des stéréotypes sur les personnes noires – qui ont longtemps été leurs seules sources d’images aux États-Unis – qu’elle considère importants « comme documentation de la façon dont les Blancs ont historiquement perçu les Africains-Américains et comment ils nous ont dépeints comme des caricatures, des objets, des êtres déshumanisés³⁰ ». Puis, elle recycle ces caricatures dans ses œuvres, créant ainsi « un art révolutionnaire³¹ », selon ses propres termes. Dans un texte publié en 1973, elle explique que cette série *Exploding the Myth* n’est pas seulement un rappel des douleurs liées aux violences du racisme, mais aussi une explication de la colère contemporaine, l’artiste étant particulièrement affectée par le meurtre en 1968 du militant des droits civiques Martin Luther King Jr. : « Les images injurieuses enchaînent encore les personnes noires. Dans mon travail, je m’efforce d’exposer et d’exploser les mythes qui les entourent³². » C’est dans le cadre de cette série que Betye Saar crée des œuvres autour de la figure de Aunt Jemima, dont *The Liberation of Aunt Jemima* (1972) et *Liberation of Aunt Jemima : Cocktail* (1973).

L’image la plus popularisée de la *mammy* est celle de Aunt Jemima associée à une célèbre marque de préparation de pâte à pancakes l’ayant utilisée à des fins publicitaires. En effet, la Pearl Milling Company, plus tard renommée Aunt Jemima Mills Company d’après la chanson *Old Aunt Jemima* composée par le comédien noir Billy Kersands, a été fondée en 1889 par deux hommes blancs Chris Rutt et Charles Underwood. En 1893, elle engage Nancy Green, une cuisinière née esclavagisée dans le Kentucky, à l’Exposition universelle de Chicago pour promouvoir les produits de la marque en jouant le rôle de la *mammy* préparant des pancakes pour le public. Comme le précise Kimberly Wallace-Sanders, en parallèle, un groupe de femmes noires, dont Fannie Barrier Williams et Anna Julia Cooper, font entendre dans le même espace leurs voix au Congrès mondial des organisations représentatives des femmes (*World’s Congress of Representative Women*), illustrant cette tension entre mythe et réalité : « L’affirmation de cette histoire inventée ou révisée de Aunt Jemima prend une plus grande importance si on la compare à la résistance que les vraies femmes noires ont rencontrée dans leurs efforts pour discuter et célébrer leurs histoires réelles³³. »

La popularité de Aunt Jemima – un restaurant à son effigie est ouvert à Disneyland en 1955³⁴ – renforce la mythologie romantique de la plantation du Sud. À travers ses publicités, la marque exploite la nostalgie nationale d’un Sud avant-guerre utopique dans un effort de réunification du pays après la guerre civile³⁵. Ces marchandisations des corps noirs s’inscrivent dans l’héritage de l’esclavage. Dans *The Liberation of Aunt Jemima*, Betye Saar en appelle au pouvoir de l’autodéfinition nécessaire à la libération ; comme l’écrit Michelle Cliff : « Le message de Saar est clair : Aunt Jemima se libérera par elle-même³⁶. »

Créée pour l’exposition *Black Heroes* organisée par Evangeline EJ Montgomery au Rainbow Sign Cultural Center (Berkeley), l’œuvre se présente sous la forme d’une boîte ouverte posée à la verticale dont l’intérieur est tapissé de l’image dupliquée du visage de Aunt Jemima, une femme noire souriante dont la tête est recouverte par un fichu. Comme l’a précisé Arlene Raven, cet arrière-plan évoque les sérigraphies d’Andy Warhol – qui représenta Aunt Jemima dans sa peinture *Myths* (1981) – comme le rayonnage d’un supermarché³⁷, ce qui rappelle les liens entre capitalisme, racisme et sexisme. Devant ce fond, on voit une figurine de Aunt Jemima installée sur du coton, une matière renvoyant au passé esclavagiste des États-Unis. Trouvée au marché aux puces d’Alameda (Californie) par Betye Saar, celle-ci était vendue comme un bloc-notes, pouvant être utilisée pour noter ses courses. La figurine tient un balai à la main ; en revanche, Betye Saar l’a dotée de deux attributs non conformes aux stéréotypes de bienveillance

et de docilité de la *mammy* : un fusil et un pistolet « la faisant passer de son statut de servante et d'esclave à une position de combattante³⁸ », précise l'artiste. Elle la positionne ainsi dans la généalogie de l'activisme des femmes noires, telle que Harriet Tubman. D'après Michelle Cliff, Betye Saar « a combiné le mythe avec la réalité de l'opposition historique des femmes noires à leur oppression³⁹ ». Devant elle, à la place du bloc-notes, l'artiste a placé la carte postale d'« une femme noire avec un enfant mulâtre, parce que cette image en dit long sur le traitement des femmes noires esclavagisées⁴⁰ » selon elle, ce qui peut évoquer les violences sexuelles utilisées comme outil de domination par les propriétaires esclavagistes⁴¹. Betye Saar a collé un poing levé sur la carte postale, faisant écho au Black Power Movement et au célèbre geste des athlètes noirs Tommie Smith et John Carlos aux Jeux olympiques d'été de 1968. Le poing en avant de l'enfant pourrait aussi traduire les révoltes en cours de la jeunesse noire.

Le sourire de Aunt Jemima est ainsi resignifié : contrastant avec les armes qu'elle porte, il crée une forme de distanciation avec le stéréotype, le rendant caduc et pourrait exprimer le plaisir de la libération des mythologies, de ces « prisons d'images⁴² » pour reprendre les termes d'Alice Walker. En même temps que cette œuvre s'inscrit dans un processus de guérison – en canalisant et exorcisant des émotions douloureuses – pour l'artiste⁴³, Aunt Jemima s'est débarrassée du miroir comme reflet du regard extérieur, l'a retourné, passant de la contemplation à l'action. Comme l'a expliqué Betye Saar : « même si cela est douloureux, il y a de l'honneur à re-présenter le passé. Le racisme ne devrait jamais être ignoré, ni satirisé, alors qu'il est une forme de servitude pour chacun, quelle que soit sa couleur. Le racisme ne peut être vaincu tant qu'il n'est pas confronté⁴⁴. » Selon Samella Lewis, elle active ainsi « une nouvelle force émergente de la résilience historique forgée par la servitude et l'endurance⁴⁵ ». En écho de nouveau avec le titre du texte de Michelle Cliff, le travail de Betye Saar renvoie à l'acte de réplique [*talk-ing back*] formulé par bell hooks : « Passer du silence à la parole est pour les personnes opprimées, les colonisées, les exploitées, celles qui font face et luttent côte à côte, un geste de défi qui guérit, qui rend possible une nouvelle vie et une nouvelle croissance. C'est cet acte de la parole, de la « réplique », lequel n'est pas un simple ensemble de mots vides, qui est l'expression de notre déplacement de l'objet au sujet – la voix libérée⁴⁶. »

En 1973, Betye Saar organise l'exposition *Black Mirror* à la galerie coopérative féministe Womanspace (Los Angeles). Elle réunit certaines de ses œuvres, dont *The Liberation of Aunt Jemima : Measure for Measure* (1973)⁴⁷, aux côtés d'œuvres de Gloria Bohanon, Marie Johnson Calloway, Samella Lewis et Suzanne Jackson. L'exposition est enrichie par différents événements, comme une conférence de la professeure Mary Jane Hewitt et la diffusion d'un film du réalisateur éthiopien Hailé Gerima. Comme l'a précisé Betye Saar, *Black Mirror* narre « les propres reflets des femmes sur elles-mêmes. (...) Nous sommes à la recherche d'un passé qui nous a été longtemps refusé, émergent d'une société blanche, et tentant maintenant de former notre propre image. (...) Nous voulons que VOUS regardiez dans NOTRE miroir⁴⁸. » Sur l'affiche, Aunt Jemima, au-dessus de danseuses évoquant le French cancan, est accompagnée d'une bulle : « *You've Come a Long Way, Baby* ». Cette forme de sous-titre à l'exposition inscrit ces artistes dans la généalogie des femmes noires et met en avant leurs capacités de résilience. Précisons que *You've Come a Long Way, Baby* est alors le slogan d'une campagne publicitaire pour les cigarettes *Virginia Slims* destiné à séduire leurs éventuelles clientes en récupérant des idées féministes. Cette appropriation de Betye Saar résonne avec le détournement de l'affiche publicitaire publiée dans *Black Woman's Manifesto* : sous la photographie d'une jeune femme noire fumant une cigarette, il est ajouté la mention : « *But Is This Where You Want to Go?* » [« Mais est-ce là où vous souhaitez aller ? »], rappelant les instrumentalisations des corps des femmes noires. Comme l'a expliqué Julianne Malveaux, cette image propage un nouveau mythe, celui des femmes noires qui ont conquis le marché du travail tandis qu'elles ont alors les plus bas

revenus et sont les plus exposées au chômage⁴⁹. Notons que trois années auparavant, Betye Saar participe à *Sapphire Show* organisée par Suzanne Jackson à la Gallery 32, la première exposition collective exclusivement consacrée à Los Angeles à des artistes noires étatsuniennes⁵⁰. Cette exposition traduit la volonté de ces artistes de faire entendre leurs voix face à leur exclusion de la scène artistique dominante, mais aussi du Black Arts Movement, en majorité conduit par des hommes noirs, et du Feminist Art Movement, représenté essentiellement par des femmes blanches. À ce titre, précisons qu'au vernissage de *Black Mirror*, Betye Saar remarque que peu de femmes blanches sont présentes parmi le public, et s'interroge sur leur intérêt pour les problématiques des artistes noires⁵¹. Membre du conseil d'administration de Womanspace, elle a également relaté des différends, notamment à propos des tarifs des événements ne prenant pas en compte les vicissitudes économiques des personnes noires⁵².

En 1998, tandis que son travail a suivi différentes directions, Betye Saar retrouve Aunt Jemima avec une série d'assemblages présentée dans l'exposition *Workers+Warriors. The Return of Aunt Jemima* à la Michael Rosenfeld Gallery (New York). Il s'agit pour l'artiste de répondre à la persistance du racisme. Elle y associe des planches à laver des années 1940 et 1950, à des images et du texte, afin de lutter « contre l'attraction de l'oubli. (...) En les recyclant, j'honore la mémoire de ce travail et de la femme laborieuse sur les épaules de laquelle nous nous reposons aujourd'hui⁵³. » Pour terminer, rappelons qu'après avoir apporté quelques changements à l'image de Aunt Jemima – en 1968, l'échange du fichu pour un bandeau, puis en 1989, l'ajout de boucles d'oreilles en perles et d'un col en dentelle – ce n'est seulement qu'en 2020 que la société Quaker Oats, qui avait acheté Aunt Jemima Mills Company, annonce que la marque n'existera plus de cette manière, reconnaissant que le personnage de Aunt Jemima s'appuie sur des stéréotypes racistes. Toutefois, comme l'a précisé Betye Saar, si Aunt Jemima a finalement été libérée : « il reste encore du travail à faire⁵⁴ ».

Conclusion

De quelles manières les images agissent-elles ? Comment sont-elles perçues selon les positions dans la société à partir desquelles elles sont regardées ? Dans ce texte, Michelle Cliff apporte des réponses en examinant le rôle des représentations dans le fonctionnement du racisme et du sexisme tout en évoquant le pouvoir transformateur de l'art. Elle met en garde contre les idéologies derrière les représentations et envisage la potentialité des œuvres à interroger les enjeux sociétaux, les considérant « comme des éléments constitutifs d'un champ discursif plus large d'idées, de pratiques et de mouvements sociaux et d'événements politiques » pour reprendre les termes de Stuart Hall⁵⁵. Son analyse de la relation entre art et politique questionne la construction du récit historique et souligne le rôle des femmes noires, dans les luttes et dans les arts. Au sein de ce numéro d'*Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*, son article se révèle clé pour saisir que le racisme n'est pas une question annexe des mouvements féministes. Il en est une problématique intrinsèque, le sexisme ne pouvant être séparé des autres rapports de pouvoir dans la perspective des féminismes intersectionnels⁵⁶. Michelle Cliff démontre ainsi que le féminisme doit être multivocal tout autant que l'histoire de l'art, surpassant le tokenisme pour obtenir des transformations profondes, et repenser les schèmes.

Notes

¹ Sur les revues artistiques féministes aux États-Unis, voir Carrie Rickey, "Writing (and Righting) Wrongs: Feminist Art Publications," in *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, eds. Norma Broude and Mary D. Garrard (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1994), 120-129.

² Déclaration d'intention publiée sur la deuxième de couverture de chaque numéro. Sauf mention contraire, les traductions sont les nôtres.

³ Ibidem.

⁴ Lire Rickey, "Writing (and Righting) Wrongs: Feminist Art Publications," Michelle Meagher, "»Difficult, Messy, Nasty, and Sensational.« Feminist Collaboration on *Heresies* (1977-1993)," *Feminist Media Studies* 14, no. 4 (2014): 578-592; Amy Tobin, "Heresies' Heresies: Collaboration and Dispute in a Feminist Publication on Art and Politics," *Women: A Cultural Review* 30, no. 3 (2019): 280-296.

⁵ Déclaration du Combahee River Collective publiée en troisième de couverture du numéro "Women's Traditional Arts. The Politics of Aesthetics," *Heresies: A Feminist Publication on Arts and Politics* 1, no. 4 (hiver 1977-1978).

⁶ "Issue 15 Editorial Statement (From Taped Conversation), October 21, 1982," *Heresies: A Feminist Publication on Arts and Politics* 4, no. 3 (1982).

⁷ Le tokenisme, de l'anglais *tokenism*, caractérise la manière dont les membres d'un groupe social ayant du pouvoir n'incluent pas de manière significative les personnes minorisées dans la structure d'une organisation ou d'un projet, mais les associent seulement de manière superficielle. Lire à ce propos Julianne Malveaux, "Three Views of Black Women-The Myths, The Statistics, and a Personal Statement," *Heresies: A Feminist Publication on Arts and Politics* 2, no. 4 (1979): 50.

⁸ Michelle Cliff, "Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists," *Heresies: A Feminist Publication on Arts and Politics* 4, no. 3 (1982): 34.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Erskine Peters, "Stereotyping: Movement Against Consciousness," in *Ethnic Notions: Black Images in the White Mind*, eds. Robbin Henderson, Pamela Fabry and Adam David Miller (Berkeley: Berkeley Art Center, 1982), 23-28. Exhib. cat.

¹¹ Cliff, "Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists," 35.

¹² Angela Davis, "Femmes, race et classe, trans. Dominique Taffin et le collectif des femmes (Paris: Des femmes-Antoinette Fouque, 2013)." (Paris: Des femmes-Antoinette Fouque, 2013) ; Angela Davis, *Women, Race and Class* (New York: Random House, 1981).

¹³ Frances Beal, "Double Jeopardy: To Be Black and Female," in *Black Woman's Manifesto*, Eleanor Holmes Norton, Maxine Williams, Frances Beal, Linda La Rue (New York: Third World Women's Alliance, 1970), 30.

¹⁴ Kimberly Wallace-Sanders, *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory* (Michigan: University of Michigan Press, 2010), 4.

¹⁵ Renvoyant à la période de l'histoire du Sud des États-Unis allant de la fin de la guerre d'Indépendance en 1783 au début de la guerre de Sécession en 1861, l'*Antebellum South* est caractérisé par l'utilisation généralisée d'une main-d'œuvre esclavagisée.

¹⁶ Roland Barthes, *Mythologies* (Paris: Le Seuil, 1957).

¹⁷ C'est un choix de bell hooks d'écrire ses prénom et nom sans majuscule.

¹⁸ Voir également Michael D. Harris, *Colored Pictures: Race and Visual Representation* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2003).

¹⁹ Cliff, "Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists," 39-40.

²⁰ Lire Leon F. Litwack, "The Blues Keep Falling," in *Ethnic Notions: Black Images in the White Mind*, eds. Henderson, Fabry and Miller, 19-20.

²¹ Davis, *Femmes, race et classe*, 68.

²² Linda La Rue, "Black Women and the Struggle for Liberation," in Norton, Williams, Beal, La Rue, *Black Woman's Manifesto*, 11.

²³ Cliff, "Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists," 40.

²⁴ Ibidem, 36.

²⁵ Michelle Cliff, "History as Fiction, Fiction as History," *Ploughshares* 20, no. 2/3 (automne 1994): 199.

²⁶ Ligne de cache qui accueillait les personnes noires et pouvait faciliter leur passage dans les États du Nord.

²⁷ Judith Raiskin, "The Art of History: An Interview with Michelle Cliff," *The Kenyon Review* 15, no. 1 (hiver 1993): 65. Kimberly Wallace-Sanders explique: "Mammy est à la fois son titre et le nom qu'on lui a toujours donné." Wallace-Sanders, *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory*, 6.

²⁸ Wendy W. Walters, "»Object into Subject: Michelle Cliff, John Ruskin, and the Terrors of Visual Art," *American Literature* 80, no. 3 (septembre 2008): 503. Sur l'historiographie des États-Unis et les contributions intellectuelles et politiques des femmes noires, lire Christelle Gomis, "Sortir de l'intersection. Écrire l'histoire des femmes noires aux États-Unis depuis 1989," *20&21. Revue d'histoire* 2, no. 146 (2020): 139-151.

²⁹ Cliff, "Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists," 34.

- ³⁰ Betye Saar, "Unfinished Business: The Return of Aunt Jemima," in *Betye Saar, Workers + Warriors: The Return of Aunt Jemima*, Betye Saar and Arlene Raven (New York: Michael Rosenfeld Gallery, 1998), 3. Exhib. cat.
- ³¹ Cindy Nemser, *Art Talk: Conversations with 15 Women Artists* (New York: Icon Editions, 1995), 322.
- ³² "Betye Saar, Artist Statement, 1973," in *Betye Saar: Still Tickin'*, Sara Cochran and Betye Saar (Scottsdale: Scottsdale Museum of Contemporary Art, 2017), 233. Exhib. cat.
- ³³ Wallace-Sanders, *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory*, 67.
- ³⁴ Il ferme ses portes en 1970.
- ³⁵ Wallace-Sanders, *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory*, 62. Sur la nostalgie et l'identité nationale dans le contexte de la Grande-Bretagne en lien avec l'œuvre de Michelle Cliff, lire Walters, "»Object into Subject: « Michelle Cliff, John Ruskin, and the Terrors of Visual Art."
- ³⁶ Cliff, "Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists," 39. La figure de Aunt Jemima a été détournée par d'autres artistes, dont Joe Overstreet (*New Jemima*, 1964) et Renee Cox (*Liberation of Aunt Jemima and Uncle B*, 1998).
- ³⁷ Arlene Raven, "Betye Saar: Mostly 'Bout Survival," in Saar and Raven, *Betye Saar, Workers + Warriors: The Return of Aunt Jemima*, 5.
- ³⁸ Wallace-Sanders, *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory*, 8.
- ³⁹ Cliff, "Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists," 39.
- ⁴⁰ "In Conversation. Betye Saar and Sara Cochran," in Cochran and Saar, *Betye Saar: Still Tickin'*, 18.
- ⁴¹ Davis, *Femmes, race et classe*, 12.
- ⁴² Alice Walker, [lettre de soutien non-publiée au projet *Ethnic Notions*, 1981], citée par Robbin Henderson "Introduction," in eds. Henderson, Fabry and Miller, *Ethnic Notions: Black Images in the White Mind*, 11.
- ⁴³ "In Conversation. Betye Saar and Sara Cochran," in Cochran and Saar, *Betye Saar: Still Tickin'*, 18.
- ⁴⁴ Richard Cándida Smith, Kellie Jones, Lowery Stokes Sims, James Christen Steward and Deborah Willis, *Betye Saar: Extending the Frozen Moment* (Ann Arbor: University of Michigan Museum of Art; Berkeley: University of California Press, 2005), 14.
- ⁴⁵ Samella Lewis, "Introduction," in *Betye Saar, Selected Works 1964-1973* (Los Angeles: California State University, 1973), n.p. Exhib. cat.
- ⁴⁶ bell hooks, "Talking Back," in *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black* (Boston: South End Press, 1989), 9.
- ⁴⁷ Aunt Jemima tient d'un côté une dose de farine et de l'autre une dose de dynamite. Voir Kellie Jones, *South of Pico: African American Artists in Los Angeles in the 1960s and 1970s* (Durham: Duke University Press, 2017), 111.
- ⁴⁸ Betye Saar, "Black Mirror," *Womanspace Journal* 1, no. 2 (avril-mai 1973): 22.
- ⁴⁹ Malveaux, "Three Views of Black Women-The Myths, The Statistics, and a Personal Statement," 50-51.
- ⁵⁰ Le titre de l'exposition s'inscrit dans une tactique d'appropriation et par là même de détournement du stéréotype de la matriarche noire, Sapphire étant le nom d'un personnage de *Amos 'n' Andy* (une série diffusée d'abord à la radio à partir des années 1920, puis à la télévision jusqu'au milieu des années 1960) reproduisant ce cliché.
- ⁵¹ Betty Ann Brown and Arlene Raven, *Exposures: Women & Their Art* (Pasadena: New Sage Press, 1989), 32.
- ⁵² "Betye Saar, A Conversation with Dr. Samella Lewis," City University of New York, Hatch-Billops Oral History Collection of Black Culture; no. 6 (1974). Audio cassette. https://cuny-network.primo.exlibrisgroup.com/discovery/fulldisplay?docid=alma991003873709706121&context=L&vid=01CUNY_NETWORK:CUNY_NETWORK&lang=en&search_scope=DN_and_CI&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=Everything&query=any,contains,04621863
- ⁵³ Saar, "Unfinished Business: The Return of Aunt Jemima," 3. Voir aussi Hally K. Harrisburg, ed., *Betye Saar: In Service. A Version of Survival* (New York: Michael Rosenfeld Gallery, 2000). Exhib. cat.
- ⁵⁴ "Betye Saar, The Liberation of Aunt Jemima, 1972," *East of Borneo*, 19 juin 2020, <https://eastofborneo.org/archives/betye-saar-the-liberation-of-aunt-jemima-1972/>.
- ⁵⁵ Stuart Hall, "La modernité et ses autres: Trois »moments« dans l'histoire d'après-guerre des arts de la diaspora noire," in *Identités et cultures 2, Politiques des différences*, ed. Maxime Cervulle, trans. Aurélien Blanchard and Florian Vörös (Paris: Éditions Amsterdam, 2013), 229.
- ⁵⁶ Voir Kimberlé Crenshaw, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics," *University of Chicago Legal Forum* 1989, no. 1, art. 8 (1989): 139.

Selected Bibliography

Context

Davis, Angela. *Women, Race and Class*. New York: Random House, 1981.

Farrington, Lisa. *Creating Their Own Image: The History of African-American Women Artists*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2005.

Gomis, Christelle. "Sortir de l'intersection. Écrire l'histoire des femmes noires aux États-Unis depuis 1989." *20&21. Revue d'histoire* 2, no. 146 (2020): 139-151.

Harris, Michael D. *Colored Pictures: Race and Visual Representation*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2003.

Henderson, Robbin, Pamela Fabry and Adam David Miller, eds. *Ethnic Notions: Black Images in the White Mind*. Berkeley: Berkeley Art Center, 1982. Exhib. cat.

Hockley, Rujeko and Catherine Morris, eds. *We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965-85: A Sourcebook*. New York: Brooklyn Museum, 2017. Exhib. cat.

Holmes Norton, Eleanor, Maxine Williams, Frances Beal and Linda La Rue. *Black Woman's Manifesto*. New York: Third World Women's Alliance, 1970.

hooks, bell. *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. Boston: South End Press, 1989.

Jones, Kellie. *South of Pico: African American Artists in Los Angeles in the 1960s and 1970s*. Durham: Duke University Press, 2017.

Wallace-Sanders, Kimberly. *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory*. Michigan: University of Michigan Press, 2010.

Zabunyan, Elvan. *Black is a color, une histoire de l'art africain-américain contemporain*. Paris: Dis voir, 2004.

Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics

Meagher, Michelle. "»Difficult, Messy, Nasty, and Sensational.« Feminist Collaboration on *Heresies* (1977-1993)." *Feminist Media Studies* 14, no. 4 (2014): 578-592.

Rickey, Carrie. "Writing (and Righting) Wrongs: Feminist Art Publications." In *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*. Edited by Norma Broude and Mary D. Garrard, 120-129. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1994.

Tobin, Amy. "Heresies' Heresies: Collaboration and Dispute in a Feminist Publication on Art and Politics." *Women: A Cultural Review* 30, no. 3 (2019): 280-296.

Michelle Cliff

Cliff, Michelle. "History as Fiction, Fiction as History." *Ploughshares* 20, no. 2/3 (Autumn 1994): 196-202.

Cliff, Michelle. *Free Enterprise*. New York: Dutton, 1993.

Raiskin, Judith. "The Art of History: An Interview with Michelle Cliff." *The Kenyon Review* 15, no. 1 (Winter 1993): 57-71.

Walters, Wendy W. "»Object into Subject:« Michelle Cliff, John Ruskin, and the Terrors of Visual Art." *American Literature* vol. 80, no. 3 (September 2008): 501-526.

Betye Saar

Cándida Smith, Richard, Kellie Jones, Lowery Stokes Sims, James Christen Steward and Deborah Willis. *Betye Saar: Extending the Frozen Moment*. Ann Arbor: University of Michigan Museum of Art, Berkeley: University of California Press, 2005.

Cochran, Sara and Betye Saar. *Betye Saar: Still Tickin'*. Scottsdale: Scottsdale Museum of Contemporary Art, 2017. Exhib. cat.

Lewis, Samella. *Betye Saar, Selected Works 1964-1973*. Los Angeles: California State University, 1973. Exhib. cat.

Saar, Betye and Arlene Raven. *Betye Saar, Workers + Warriors: The Return of Aunt Jemima*. New York: Michael Rosenfeld Gallery, 1998. Exhib. cat.

Émilie BLANC

Université Lumière Lyon 2

BLACK MIRROR. "YOU'VE COME A LONG WAY, BABY"

Jamajsko-amerykańska autorka Michelle Cliff (1946–2016) opublikowała w piętnastym numerze *Heresies: A Feminist Publication on the Art and Politics* z 1982 roku tekst „Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists” poświęcony rasizmowi. To ważne w Stanach Zjednoczonych pismo feministyczne dokumentuje relacje między sztukami, feminizmami i zagadnieniami społecznościami.¹ Utworzone w Nowym Jorku w 1977 roku przez grupę artystek, historyczek sztuki i krytyczek sztuki w reakcji na brak przestrzeni dla ekspresji feministycznych w obrębie świata sztuki, skupiało do roku 1993 artystki, autorki, działaczki i badaczki reprezentujące pewien wachlarz stanowisk i zajmujące się „badaniem sztuki i polityki z perspektywy feministycznej.”² Zgodnie z transformacyjnym wymiarem feminizmów *Heresies: A Feminist Publication on the Art and Politics* przyznaje pierwszeństwo publikacjom, które poszerzają i demistyfikują pojęcie sztuki, wiążąc ze sobą doświadczenia życiowe, sztukę i myśli, które to powiązania w przypadku kobiet były w przeszłości zerwane, jak głosi deklaracja programowa pisma.

Każdy numer periodyku porusza inny temat w formie dzieł wizualnych, poetyckich oraz tekstów historycznych, krytycznych, osobistych i politycznych. *Heresies: A Feminist Publication on the Art and Politics* opierało się na zespołach współpracowniczek, działających na dwóch płaszczyznach: w kolektywie matce (*mother collective*), składającym się w większości z białych kobiet, wyznaczającym tematy poszczególnych numerów, i w kolektywach tematycznych, opracowujących każde z zagadnień. Taki model funkcjonowania edytorskiego miał zapobiegać wypowiedzianiu się głosem autorytarnym, a umożliwiać „dochodzenie do głosu różnorodności.”³ Nie zapobiegł jednak sporom i rozdzwinkom między autorkami czasopisma i członkiniami kolektywu matki czy zespołów tematycznych, zwłaszcza w kwestiach dotyczących rasizmu.⁴ W 1978 roku w numerze czwartym feministyczny czarnoskóry kolektyw lesbijski Combahee River Collective ubolewa nad nieobecnością kobiet postrzeganych przez pryzmat rasy w numerze poprzednim, poświęconym artystkom lesbijskom.⁵ Kolektyw matka odpowiada mu w następnym roku numerem ósmym, zatytułowanym *Third World Women: Politics and Being Other*, w którym wypowiedziała się również Cliff. Ten numer także wywołał reakcje polemiczne. Jak tłumaczy

w numerze piętnastym Carole Gregory, tamten ósmy numer spowodował, że wiele kobiet uznało kolektyw matkę za „grupę białych rasistek.”⁶ To pokazuje trudności i ograniczenia funkcjonowania pisma starającego się przekroczyć tokenizm,⁷ po to by rzeczywiście objąć swoim zasięgiem kobiety będące przedmiotem rasizmu.

To w numerze piętnastym, zatytułowanym *Racism is the Issue*, który porusza kwestię rasizmu w sztuce i społeczeństwie, jak również jego funkcjonowania w relacjach między kobietami, ukazuje się tekst autorstwa Cliff. Numer zawiera kreacje wizualne Emmy Amos, Lindy Nishio czy Jaune Quick-to-See-Smith, wiersze i teksty kobiet zaangażowanych w walkę z rasizmem, takich jak Audre Lorde, Barbara Smith i Alice Walker. Cliff bada w artykule zarówno konstruowanie imaginariów rasistowskich i seksistowskich w obrębie społeczeństwa amerykańskiego, jak też teksty i dzieła dekonstruujące te mitologie przez samookreślenie. Dokładniej mówiąc, analizuje dzieła czarnoskórych artystek: Edmonii Lewis (1844–1907), Elizabeth Catlett (1915–2012), Harriet Powers (1837–1910) i Betye Saar (urodzonej w 1926 roku). W jaki sposób artykuł Cliff objaśnia relacje między sztuką i polityką, biorąc pod uwagę usytuowanie feministyczne w kontekście jej publikacji, a zwłaszcza tematyki pisma? Wychodząc od wypowiedzi Cliff i opierając się przede wszystkim na ideach i działaniach czarnych feminizmów, pracach poświęconych historii czarnoskórych kobiet, wystawach i analizach dzieł, będziemy zastanawiać się nad związkami między twórczością, kulturą wizualną i materialną, historiografią i feminizmem. Podczas analizy tekstu Cliff przyjrzymy się relacjom między wyobrażeniami i mitologiami, a następnie roli fikcji w naprawianiu historii. Wreszcie umieścimy w tym kontekście twórczość Saar, a w szczególności asamblaż *The Liberation of Aunt Jemima* (1972), reprodukowany w niniejszym artykule.

Wyobrażenia i mitologie

Punktem wyjścia Cliff jest obraz, który powiesiła w swoim domu: pocztówka reprodukująca brązowy posąg czarnej Wenus, wykonany w szesnastym wieku przez włoskiego artystę Danese Cattaneo. Postać ta, naga i mająca na głowie turban, spod którego wymyka się kilka pukli włosów, przegląda się w lusterku, które trzyma w prawej ręce. Jak dopowiada Cliff, możliwe, że była ona kobietą uczynioną niewolnicą w służbie artysty lub jego zleceniodawcy; pisze: „Była przedmiotem, zarówno wczoraj, jak dzisiaj.”⁸ Zreprodukowana w artykule, postać wydaje się zastygła w pozie kontemplacyjnej w relacji do swego odbicia, związanej bardziej z jego postrzeganiem jako przedmiotu pożądania niż z jej własnym spojrzeniem. Jest ona niejako uwięziona w tym obrazie.

Ten proces uprzedmiotowienia jest nieodłącznie związany z rasizmem. Opierając się na pracach białej, antysegregacjonistycznej autorki Lillian Smith, Cliff analizuje, w jaki sposób mitologia rasistowska ucieleśnia się w wyobrażeniach równocześnie wspierających jej konstrukcje psychologiczne i usprawiedliwiających jej funkcjonowanie w skali społeczeństwa: „Kiedy mityczne pojęcie białości, obsesja koloru skóry, stanowiąca irracjonalny i niemoralny fundament rasizmu, uzyskuje konstrukcję, dzięki której mit przybiera swój kształt – to znaczy filozofię białej supremacji – rezultatem jest kulturowy lub zinstytucjonalizowany rasizm zawarty w polityce, literaturze, sztuce i religii kultury dominującej. Oblędna idea istnieje odtąd w pewnej rzeczywistości rozumnej, a już nie w irracjonalnym urojeniu.”⁹

Te dehumanizujące obrazy utrwalają zatem rasizm, zakotwicząc go w rzeczywistości i potwierdzają jego rzekomą zasadność, uczestnicząc tym samym w podtrzymywaniu stosunków władzy. Zastępują one osobę w jej wielowymiarowości, powielając obraz uproszczony, zniekształcony, upośledzający, który pozbawia ją prawa do samookreślenia i do tożsamości w „procesie sprzecznym ze świadomością”¹⁰ – według Erskine’a Petersa. W swoim tekście Cliff

przywołuje wiele form uprzedmiotowienia czarnoskórych kobiet – w tym stereotyp *mammy*, który omówimy – powielanych „zarówno przez białe kobiety, jak i przez białych mężczyzn.”¹¹ Ze względu na kontekst, w którym ukazał się ten artykuł, warto przypomnieć, że problematyka rasizmu odgrywała istotną rolę w ruchach wyzwolenia kobiet w Stanach Zjednoczonych, w tym w dziewiętnastowiecznych kampaniach na rzecz prawa głosu dla kobiet, co zbadała Angela Davis w książce *Kobiety, rasa i klasa*, która ukazała się w roku poprzedzającym publikację artykułu Cliff.¹² Ta ostatnia przypomina na przykład uprzedmiotowiającą postawę białej autorki Fannie Hurst wobec czarnoskórej pisarki i antropolożki Zory Neale Hurston, którą zatrudniała jako sekretarkę, a którą przedstawiła podczas spotkania w restauracji jako afrykańską księżniczkę. Stawiając seksizm ponad wszystkimi innymi formami opresji, niektóre białe kobiety uznawały położenie pewnych kobiet za sytuację ogółu i nie brały pod uwagę kondycji kobiet postrzeganych przez pryzmat ich rasy ani nakładania się na siebie różnych systemów dominacji. Jak Frances Beal stwierdza w *Black Woman's Manifesto* (1970): „Inną ważną cechą jest to, że ruch wyzwolenia białych kobiet przynależy do klasy średniej. Bardzo mało spośród tych kobiet cierpi skrajny wyzysk ekonomiczny, któremu większość czarnych kobiet jest poddawana dzień w dzień. Nawet jeśli uważają zajęcia domowe za degradujące i dehumanizujące, to są finansowo w stanie kupić sobie wolność – najczęściej zatrudniając czarną gospozię.”¹³

Podkreślmy, że różne ucieleśnienia figury *mammy* wywarły głęboki wpływ na kulturę Stanów Zjednoczonych. Ukazywana jako uśmiechnięta, z okrągłą twarzą, z ciemną karnacją, figura gosposi charakteryzuje się stereotypową postawą uległości i oddania swoim białym pracodawcom. Kimberly Wallace-Sanders podaje, że nawet jeśli pierwsze użycie słowa *mammy* na określenie kobiety o statusie niewolnicy zajmującej się białymi dziećmi sięga roku 1810, to jej postać miała zostać wymyślona po wojnie secesyjnej (1861–1865) w ramach mitu przegranej sprawy (*Lost Cause*), podtrzymującego sielankowy obraz popierającego niewolnictwo Południa.¹⁴ Wykorzystywana w reklamie i pojawiająca się w filmach, w powieściach i na różnych przedmiotach, należy ona do repertuaru mitologii przedwojennego Południa (*Antebellum South*),¹⁵ starającej się ukazywać system niewolniczy i jego spuściznę jako instytucje życiowe poprzez stereotypy osób czarnoskórych posiadających jakoby wrodzone cechy predestynujące je do służenia, co wzmacnia ideologię rasistowską. Jak to pokazał Roland Barthes, zabieg mitologizacji przekształca dominujące poglądy w uniwersalną naturę, gdyż stereotyp jest trybikiem zinstytucjonalizowanego systemu, którym karmi się rasistowski mit czarnej niższości i białej wyższości.¹⁶

Cytując pisarkę używającą pseudonimu bell hooks,¹⁷ Cliff przypomina, że figura *mammy* została wymyślona przez białe społeczeństwo, a tym samym odzwierciedla bardziej jego potrzeby utrwalenia własnych przywilejów i ma w istocie więcej wspólnego z konstruowaniem białości (ang. *whiteness*) niż z historią osób czarnoskórych.¹⁸ Tymczasem, nawet jeśli te obrazy przynależą do mitologii, to przenikają do naszych doświadczeń życiowych i utrwalają się w naszych wyobrażeniach, wpływając na sposoby postrzegania siebie i „innego.” Opanowują one zarówno przestrzeń publiczną, jak i wnętrza domów, wsączają się w naszą świadomość. W odniesieniu do Aunt Jemimy, będącej, jak zobaczymy, wariantem *mammy*, Cliff kładzie nacisk na oddziaływanie obrazów na ludzką psychikę, a w konsekwencji na rzeczywistość: „Być może nigdy jej nie poznaliśmy, lecz czy nie jesteśmy przekonani, że ona gdzieś istnieje lub przynajmniej istniała? (...) Tak więc, nawet jeżeli wiemy, że obraz jest obrazem, to oczekiwania względem zgodnego z tym obrazem zachowania czarnych kobiet trwają.”¹⁹

Cliff pokazuje, że obrazy nie są nigdy neutralne ani w sposobie przedstawiania, ani w czynionym z nich użytku. Wpływają one na nasze umiejscowienie w społeczeństwie.²⁰ Tak ma się właśnie sprawa z *mammy*, wspierającą „tautologiczną definicję czarnych służących,”²¹ jak pisze Angela Davis, która zbadała jak to się dzieje, że praca służących nie jest zwyczajnym reliktem niewolnictwa, który musi z czasem zniknąć, lecz czymś, co nadal trwa. W związku z tą sprawą

w *Black Women's Manifesto* Maxine Williams podkreśla fakt, że w latach sześćdziesiątych wiele czarnych kobiet nadal pracuje w domach jako nisko opłacane służące.²² Te obrazy przesłaniają rzeczywistość, zniekształcają historiografię, ukrywając walki osób czarnoskórych o swoje prawa; uznanie tego faktu podważyłoby bowiem stereotypową cechę uległości *mammy*. Jak konkluduje Cliff: „O ile mi wiadomo, Harriet Tubman nosiła równocześnie strzelbę i pistolet. I groziła, że zastrzeli każdego niewolnika, który chciałby zawrócić podczas jej podróży na Północ. Podobnie jak matka niewolnica Lorraine Hansberry uzbroiła swoje dzieci i wyruszyła z nimi w drogę – po tym jak pozwoliła umrzeć białemu mężczyźnie.”²³

Kiedy fikcja naprawia historię

W roku 1960, odpowiadając na zamówienie państwowej telewizji na sztukę o niewolnictwie, Lorraine Hansberry proponuje utwór *The Drinking Gourd*, w którym zamierza podważyć mity na temat osób czarnoskórych. Jednakże sztuka ta, uznana za „zbyt polemiczną,” jak podaje Cliff, nie doczekała się nigdy wystawienia. Bohaterka Rissa „robi to, czego postać czarnoskórej matki w mitologii białej Ameryki nigdy nie robiła.”²⁴ kiedy jej syn został oślepiiony, ponieważ nauczył się czytać, zabija białego mężczyznę i daje broń swoim dzieciom, po czym rodzina ucieka. Czarnoskóre autorki i artystki badane przez Cliff odpowiadają na braki w systemach wyobrażeń i w historiografii, wypełniają to, co one zamazują, w szczególności akty oporu czarnoskórych kobiet, uwidoczniając ich rolę w walce o swoje prawa i sprawiedliwość społeczną: „To za pomocą fikcji literackiej niektórzy z nas ocalają amerykańską przeszłość (...), ludzi stawiających opór, mężczyzn i kobiety. Te i tych, którzy się organizowali, zbroili i czynnie bronili. Historia afroamerykańskiego ruchu oporu stała się niewyobrażalna za sprawą oficjalnych historii tego kraju.”²⁵

W swym artykule Cliff opisuje portret Tubman (1975) wykonany przez Elizabeth Catlett: bojowniczką abolicjonistyczną i feministyczną, która przeprowadziła ponad trzysta osób trasą Underground Rail,²⁶ jest przedstawiona na pierwszym planie, w jednej ręce trzyma karabin, podczas gdy drugą wskazuje przed siebie zdecydowanym gestem, aby prowadzić osoby znajdujące się za nią ku wyzwoleniu. Jedenaście lat po ukazaniu się tego artykułu autorka publikuje *Free Enterprise* (1993). Opierając się na dokumentach archiwalnych, opisuje akty oporu osób czarnoskórych wymazywanych z dominującej historiografii. Centralną postacią jest Mary Ellen Pleasant, wzorowana na afroamerykańskiej przedsiębiorczyni noszącej to samo nazwisko, właścicielce hoteli w dziewiętnastowiecznym San Francisco, która była jedną z podpór i organizatorek abolicjonistycznego powstania w Harpers Ferry (1859). A jednak ta historyczna postać bywa często nazywana Mammy Pleasant, które to miano kojarzy ją z wizerunkiem czarnej służącej, przesłaniając tym samym jej zaangażowanie w obronę praw osób czarnoskórych.²⁷ Jak podkreśla Wendy W. Walters, nawiązując do tytułu tekstu Cliff: „Powieść przenosi czarnoskóre kobiety z pozycji przedmiotu na pozycję podmiotu, przypominając czytelnikom abolicjonistyczne działania czarnoskórych kobiet i ukazując te ostatnie jako społeczne uczestniczki ruchu oporu, a nie jako błagające ofiary.”²⁸

Na początku swego tekstu Cliff sporządza listę innych obrazów wystawionych obok czarnej Wenus Danese Cattanea. Chodzi między innymi o portret Tubman autorstwa Elizabeth Catlett, czy o obrazy innych historycznych postaci z walk czarnoskórych, jak Sojourner Truth, czy o fotografie kobiet z Botswany, czy też o dzieło *Aunt Sally HooDoo* (1978) Saar. Będąc bardziej odzwierciedleniem faktów historycznych niż mitologii, wyobrażenia te odgrywają istotną rolę w konstruowaniu siebie: „zaczynam pojmować część tego kogoś, kim jestem,” pisze Cliff.²⁹

Uwolnijmy Aunt Jemimę

Począwszy od lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku Saar, której prace mają tu duże znaczenie, zaczyna kolekcjonować obrazy i przedmioty powielające stereotypy na temat osób czarnoskórych – przez długi czas były one jedynymi źródłami obrazów tych osób w Stanach Zjednoczonych – które uznaje za ważne „jako dokumentację sposobu, w jaki biali postrzegali historycznie Afroamerykanów i w jaki nas opisywali jako karykatury, przedmioty, istoty odczłowieczone.”³⁰ Później przetwarza te karykatury w swoich dziełach, tworząc w ten sposób – jak sama mówi – „sztukę rewolucyjną.”³¹ W tekście opublikowanym w 1973 roku wyjaśnia, że seria *Exploding the Myth* jest nie tylko przypomnieniem cierpień związanych z rasistowską przemocą, ale również wytłumaczeniem współczesnego gniewu, jako że artystką wstrząsnęło szczególnie zabójstwo w roku 1968 bojownika o prawa obywatelskie Martina Luthera Kinga Jr.: „Obrazy wciąż zakuwają obelżywie w kajdany osoby czarnoskóre. W mojej pracy staram się pokazywać i wysadzać w powietrze mity, które je otaczają.”³² To w ramach tej serii Saar stworzyła dzieła osnute wokół postaci Aunt Jemimy, w tym *The Liberation of Aunt Jemima* (1972) oraz *Liberation of Aunt Jemima: Cocktail* (1973).

Zaznaczmy, że najszerzej rozpowszechniony obraz *mammy* to wizerunek Aunt Jemimy skojarzony ze słynną marką ciasta w proszku na naleśniki, która wykorzystywała go w celach reklamowych. Firma Pearl Milling Company, która później zmieniła nazwę na Aunt Jemima Mills Company, czerpiąc inspirację z piosenki *Old Aunt Jemima*, skomponowanej przez czarnoskórego aktora Billy’ego Kersandsa, została założona w roku 1889 przez dwóch białych mężczyzn, Chrisa Rutta i Charlesa Underwooda. W 1893 roku zatrudniła ona podczas Wystawy Światowej Chicago Nancy Green, urodzoną jako niewolnica kucharkę z Kentucky, w celu promowania produktów tej marki przez odgrywanie roli *mammy* smażącej naleśniki dla publiczności. Jak podkreśla Wallace-Sanders, równolegle grupa czarnoskórych kobiet, wśród nich Fannie Barrier Williams i Anna Julia Cooper, zabierała w tej samej przestrzeni głos na Światowym Kongresie Organizacji Reprezentujących Kobiety (World’s Congress of Representative Women), ilustrując to napięcie między mitem a rzeczywistością: „Afirmacja tej wymyślonej lub przetworzonej historii Aunt Jemimy nabiera większego znaczenia, jeśli porówna się ją z oporem, na jaki prawdziwe czarnoskóre kobiety napotykały w swoich staraniach, gdy chciały omawiać i głosić swoje prawdziwe historie.”³³

Popularność Aunt Jemimy – w Disneylandzie otwarto w roku 1955 restaurację z jej podobizną³⁴ – umacnia romantyczną mitologię plantacji na Południu. Poprzez swoje reklamy marka wykorzystuje narodową tęsknotę za utopijnym Południem sprzed wojny w wysiłkach na rzecz ponownego zjednoczenia kraju po wojnie domowej.³⁵ Taka handlowa eksploatacja czarnych ciał wpisuje się w dziedzictwo niewolnictwa. W *The Liberation of Aunt Jemima* Saar odwołuje się do możliwości samookreślenia się, która jest niezbędnym warunkiem wyzwolenia; jak pisze Cliff: „Przesłanie Saar jest jasne: Aunt Jemima wyzwoli się sama.”³⁶

Dzieło *The Liberation of Aunt Jemima* stworzone na wystawę *Black Heroes*, zorganizowaną przez Evangeline EJ Montgomery w Rainbow Sign Cultural Center (w Berkeley), ma formę ustawionego pionowo otwartego pudełka, którego wnętrzu jest wyścielone powielonym obrazem twarzy Aunt Jemimy, uśmiechniętej czarnej kobiety z głową nakrytą chustką. Jak to zauważyła Arlene Raven, takie tło przywodzi na myśl zarówno serigrafie Andy’ego Warhola – który przedstawił Aunt Jemimę na obrazie *Myths* (1981) – jak i półki w supermarkecie,³⁷ co przypomina o związkach między kapitalizmem, rasizmem i seksizmem. Na tym tle widać figurkę Aunt Jemimy umieszczoną na bawełnie, materii przypominającej o niewolniczej przeszłości Stanów Zjednoczonych. Znalaziona przez Saar na pchlim targu w Alamedzie (Kalifornia), była ona sprzedawana jako notes, którego można było używać do zapisywania zakupów. Figurka trzyma

w rękach szczotkę; natomiast Saar wyposaża ją w dwa atrybuty niepasujące do stereotypów dobrotliwości i posłuszeństwa *mammy*: karabin i pistolet, „zmieniając jej status służącej i niewolnicy na postawę bojowniczkę,”³⁸ jak podkreśla artystka. Sytuuje ją ona tym samym w genealogii aktywizmu czarnoskórych kobiet, takich jak Tubman. Według Cliff, Saar „połączyła mit z rzeczywistością historycznego oporu czarnych kobiet wobec ich ucisku.”³⁹ Przed nią, zamiast notesu, artystka umieściła pocztówkę ukazującą „czarnoskórą kobietę z dzieckiem Mulaatem, ponieważ – jej zdaniem – ten obraz wiele mówi o traktowaniu czarnych niewolnic,”⁴⁰ gdyż może przywołać na myśl akty przemocy seksualnej, wykorzystywane przez właścicieli niewolników jako narzędzie dominacji.⁴¹ Saar nakleiła na pocztówkę uniesioną pięść, nawiązując do Black Power Movement i do słynnego aktu czarnoskórych lekkoatletów Tommiego Smitha i Johna Carlosa podczas letnich igrzysk olimpijskich w 1968 roku. Wysunięta do przodu pięść dziecka może też wyrażać trwające bunty czarnoskórej młodzieży.

Uśmiech Aunt Jemimy nabrał w ten sposób nowego znaczenia: kontrastując z trzymaną przez nią bronią, stwarza on pewną formę dystansowania się wobec stereotypu, unieważniając go, i mógłby wyrażać radość wyzwolenia się z mitologii, z owych „więzień obrazów,”⁴² by posłużyć się słowami Alice Walker. Podczas gdy dzieło to wpisuje się w pewien ozdrowieńczy dla artystki proces – kanalizując i zaklinając bolesne emocje⁴³ – Aunt Jemima pozbyła się lusterka jako odbicia spojrzenia z zewnątrz, odwróciła je, przechodząc od wpatrywania się do działania. Jak wyjaśniała Saar: „nawet jeśli jest to bolesne, przedstawianie przeszłości w inny sposób jest sprawą honoru. Nigdy nie powinniśmy ignorować rasizmu ani go wyśmiewać, gdyż jest on formą zniewolenia dla każdego, niezależnie od koloru skóry. Rasizmu nie można pokonać dopóty, dopóki się z nim nie zmierzymy.”⁴⁴ Według Samelli Lewis uruchamia ona w ten sposób „nową siłę wyłaniającą się z dawnej siły wykutej przez zniewolenie i wytrzymałość.”⁴⁵ Nawiązując raz jeszcze do tytułu tekstu Cliff, można powiedzieć, że praca Saar odwołuje się do aktu repliki (*talking back*) sformułowanego przez bell hooks: „Przejście od milczenia do słowa jest dla osób uciskanych, kolonizowanych, wyzyskiwanych, tych, które się przeciwstawiają i walczą ramieniem, gestem wyzwania, który uzdrawia, który umożliwia nowe życie i nowy wzrost. To właśnie ten akt słowa, »repliki,« która nie jest zwyczajnym zbiorem pustych słów, jest wyrazem naszego przemieszczenia od przedmiotu do podmiotu – głosem wyzwolonym.”⁴⁶

W 1973 roku Saar organizuje wystawę *Black Mirror* w spółdzielczej galerii feministycznej Womanspace (Los Angeles). Gromadzi na niej niektóre ze swoich prac, w tym *The Liberation of Aunt Jemima: Measure for Measure* (1973),⁴⁷ obok dzieł Glorii Bohanon, Marie Johnson Calloway, Samelli Lewis i Suzanne Jackson. Wystawę wzbogacają liczne wydarzenia, takie jak wykład profesor Mary Jane Hewitt oraz projekcja filmu etiopskiego reżysera Hailégo Gerimy. Jak podkreślała Saar, *Black Mirror* opowiada „o własnych odbiciach kobiet na sobie samych. (...) Poszukujemy przeszłości, której przez długi czas nam odmawiano, wyłaniając się z białego społeczeństwa i próbując teraz ukształtować swój własny obraz. (...) Chcemy, abyście WY patrzyli w NASZE lustro.”⁴⁸ Na afiszu Aunt Jemima jest przedstawiona nad tancerkami przywołującymi na myśl *French cancan*, a obok niej dymek: „You’ve Come a Long Way, Baby.” Ta forma podtytułu wystawy wpisuje te artystki w rodowód kobiet czarnoskórych i podkreśla ich zdolności przetrwania w trudnych warunkach. Podkreśliły, że „You’ve Come a Long Way, Baby” jest w tamtym czasie sloganem kampanii reklamującej papierosy Virginia Slims, mającym uwodzić ewentualne klientki nawiązaniem do idei feministycznych. To zawłaszczenie dokonane przez Saar współgra z przeróbką reklamowego afisza, opublikowaną w *Black Woman’s Manifesto*: pod zdjęciem młodej czarnoskórej kobiety palącej papierosa dodana jest uwaga: „But Is This Where You Want to Go?” (Ale czy to tam pragniesz iść?), przypominająca o instrumentalizacji ciał czarnoskórych kobiet. Jak tłumaczyła Julianne Malveaux, obraz ten propaguje nowy mit, mit czarnoskórych kobiet, które podbiły rynek pracy, podczas gdy mają one najniższe dochody

i są najbardziej zagrożone bezrobociem.⁴⁹ Odnotujemy, że trzy lata wcześniej Saar uczestniczy w *Sapphire Show* zorganizowanym przez Suzanne Jackson w Gallery 32, pierwszej zbiorowej wystawie w Los Angeles poświęconej wyłącznie czarnoskórym artystkom amerykańskim.⁵⁰ Wystawa ta wyraża wolę tych artystek, by ich głos stał się słyszalny wobec ich wykluczenia z dominującej sceny artystycznej, ale również z Black Arts Movement, któremu przewodzą w większości czarnoskórzy mężczyźni, oraz z Feminist Art Movement, reprezentowanego przede wszystkim przez białe kobiety. Odnotujemy w związku z tym, że podczas wernisażu *Black Mirror* Saar zauważa obecność niewielu białych kobiet wśród publiczności i zastanawia się czy interesują się one problemami czarnoskórych artystek.⁵¹ Będąc członkinią rady nadzorczej Womanspace, relacjonowała również spory dotyczące zwłaszcza cen biletów na imprezy, które nie uwzględniały trudnej sytuacji ekonomicznej osób czarnoskórych.⁵²

W roku 1998, po okresie, w którym jej praca podążała w różnych kierunkach, Saar powraca do Aunt Jemimy w cyklu asamblaży, eksponowanym na wystawie *Workers-Warriors. The Return of Aunt Jemima* w Michael Rosenfeld Gallery w Nowym Jorku. Artystka stara się zareagować na uporczywe trwanie rasizmu. Wstawia tam tary do prania z lat czterdziestych i pięćdziesiątych do obrazów i tekstu, aby walczyć „z pokusą zapomnienia. (...) Wykorzystując je wtórnie, czcąc pamięć tej pracy i umordowanej kobiety, na której ramionach dzisiaj się wspieramy.”⁵³ Na zakończenie przypomnijmy, że wprowadziwszy parę zmian do wizerunku Aunt Jemimy – w 1968 roku zastąpiła chustkę opaską, a potem, w roku 1989, dodała kolczyki z pereł i koronkowy kołnierzyk – dopiero w roku 2020 firma Quaker Oats, która kupiła Aunt Jemima Mills Company, zapowiada, że marka ta przestanie istnieć w tej postaci, uznając, że postać Aunt Jemimy opiera się na stereotypach rasistowskich. Jednakże, jak powiedziała Saar, nawet jeżeli Aunt Jemima została w końcu wyzwolona, to „trzeba jeszcze wykonać sporo pracy.”⁵⁴

Zakończenie

W jaki sposób oddziałują obrazy? Jak są one postrzegane w zależności od pozycji w społeczeństwie, z której się na nie patrzy? W omawianym tekście Cliff udziela odpowiedzi, badając rolę wyobrażeń w funkcjonowaniu rasizmu i seksizmu, przywołując zarazem moc transformacyjną sztuki. Ostrzega przed ideologiami, które kryją się za wyobrażeniami, i traktuje dzieła jako pryzmaty umożliwiające refleksję nad celami społecznościowymi, „jako elementy tworzące szersze pole dyskursywne idei, praktyk i ruchów społecznych oraz wydarzeń politycznych,” by posłużyć się sformułowaniem Stuarta Halla.⁵⁵ Jej analiza relacji między sztuką i polityką bada konstruowanie narracji historycznej i podkreśla rolę czarnoskórych kobiet w walkach i w sztuce. Opublikowany w piętnastym numerze *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* artykuł jej autorstwa okazuje się kluczowy dla zrozumienia faktu, że rasizm nie jest kwestią poboczną dla ruchów feministycznych. Stanowi on dla nich problematykę nader istotną, gdyż seksizm nie można oddzielać od innych stosunków władzy w perspektywie feminizmów intersekcyjnych.⁵⁶ Cliff pokazuje, że feminizm musi być wielogłosowy podobnie jak historia sztuki, przekraczając tokenizm na rzecz głębokich przekształceń, aby przemyśleć na nowo schematy.

Przypisy

¹ Na temat feministycznych czasopism artystycznych w Stanach Zjednoczonych zob. Carrie Rickey, „Writing (and Righting) Wrongs: Feminist Art Publications,” w Norma Broude i Mary D. Garrard, red., *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1994), 120–129.

² Deklaracja programowa, figurująca w każdym numerze na drugiej stronie okładki.

³ Ibidem.

⁴ Na ten temat: Carrie Rickey, „Writing (and Righting) Wrongs: Feminist Art Publications;” Michelle Meagher, „»Difficult, Messy, Nasty, and Sensational.« Feminist Collaboration on *Heresies* (1977–1993),” *Feminist Media Studies*, vol. 14, nr 4, (2014): 578–592; Amy Tobin, „*Heresies*’ Heresies: Collaboration and Dispute in a Feminist Publication on Art and Politics,” *Women: A Cultural Review*, vol. 30, nr 3 (2019): 280–296.

⁵ Oświadczenie Combahee River Collective opublikowane na trzeciej stronie okładki numeru „Women’s Traditional Arts. The Politics of Aesthetics,” *Heresies: A Feminist Publication on Arts and Politics*, vol. 1, nr 4 (zima 1977/1978).

⁶ „Issue 15 Editorial Statement (From Taped Conversation), October 21, 1982,” *Heresies: A Feminist Publication on Arts and Politics*, vol. 4, nr 3 (1982).

⁷ Tokenizm, od angielskiego *tokenism*, określa sposób, w jaki członkowie jakiejś grupy społecznej mającej władzę nie włączają w istotny sposób osób należących do mniejszości w strukturę danej organizacji czy danego projektu, lecz dopuszczają je tylko w sposób powierzchowny. Zob. na ten temat Julianne Malveaux, „Three Views of Black Women - The Myths, The Statistics, and a Personal Statement,” *Heresies: A Feminist Publication on Arts and Politics*, vol. 2, nr 4 (1979): 50.

⁸ Michelle Cliff, „Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists,” *Heresies: A Feminist Publication on Arts and Politics*, vol. 4, nr 3 (1982): 34.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Erskine Peters, „Stereotyping: Movement Against Consciousness,” w Robbin Henderson, Pamela Fabry i Adam David Miller, red., *Ethnic Notions: Black Images in the White Mind* (Berkeley: Berkeley Art Center, 1982), 23–28. Kat. wyst.

¹¹ Cliff, „Object into Subject,” 35.

¹² Angela Davis, *Femmes, race et classe*, tłum. Dominique Taffin and le collectif des femmes (Paris: Des femmes-Antoinette Fouque, 2013); Angela Davis, *Women, Race and Class* (New York: Random House, 1981).

¹³ Frances Beal, „Double Jeopardy: To Be Black and Female,” w Eleanor Holmes Norton, Maxine Williams, Frances Beal, Linda La Rue, *Black Woman’s Manifesto* (New York: Third World Women’s Alliance, 1970), 30.

¹⁴ Kimberly Wallace-Sanders, *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory* (Michigan: University of Michigan Press, 2010), 4.

¹⁵ *Antebellum South* odsyła do okresu od końca wojny o niepodległość w roku 1783 do początku wojny secesyjnej w roku 1861, który cechowało powszechne wykorzystywanie pracy niewolniczej.

¹⁶ Roland Barthes, *Mythologies* (Paris: Le Seuil, 1957); wyd. pol.: *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek (Warszawa: Aletheria, 2011).

¹⁷ To sama bell hooks zdecydowała się nie używać dużych liter w zapisie swojego imienia i nazwiska.

¹⁸ Zob. też Michael D. Harris, *Colored Pictures: Race and Visual Representation* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2003).

¹⁹ Cliff, „Object into Subject,” 39–40.

²⁰ Zob. Leon F. Litwack, „The Blues Keep Falling,” w Robbin Henderson, Pamela Fabry i Adam David Miller, red., *Ethnic Notions: Black Images in the White Mind*, 19–20.

²¹ Davis, *Femmes, race et classe*, 68.

²² Linda La Rue, „Black Women and the Struggle for Liberation,” w Eleanor Holmes Norton, Maxine Williams, Frances Beal, Linda La Rue, *Black Woman’s Manifesto*, 11.

²³ Cliff, „Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists,” 40.

²⁴ Ibidem, 36.

²⁵ Michelle Cliff, „History as Fiction, Fiction as History,” *Ploughshares*, vol. 20, nr 2/3 (jesień 1994): 199.

²⁶ Dosłownie „Kolej Podziemna” – szlak ucieczki czarnoskórych niewolników, który umożliwiał im przechodzenie do stanów Północy.

²⁷ Judith Raiskin, „The Art of History: An Interview with Michelle Cliff,” *The Kenyon Review*, vol. 15, nr 1, (zima 1993): 65. Kimberly Wallace-Sanders wyjaśnia: „*Mammy* jest równocześnie jej tytułem i nazwiskiem, które jej zawsze nadawano.” Wallace-Sanders, *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory*, 6.

²⁸ Wendy W. Walters, „»Object into Subject«: Michelle Cliff, John Ruskin, and the Terrors of Visual Art,” *American Literature*, vol. 80, nr 3 (wrzesień 2008): 503. Na temat historiografii Stanów Zjednoczonych oraz osiągnięć intelektualnych i politycznych czarnoskórych kobiet zob. Christelle Gomis, „Sortir de l’intersection. Écrire l’histoire des femmes noires aux États-Unis depuis 1989,” *20&21. Revue d’histoire*, vol. 2, nr 146 (2020): 139–151.

- ²⁹ Cliff, „Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists,” 34.
- ³⁰ Betye Saar, „Unfinished Business: The Return of Aunt Jemima,” w Betye Saar and Arlene Raven, *Betye Saar, Workers + Warriors: The Return of Aunt Jemima* (New York: Michael Rosenfeld Gallery, 1998), 3. Kat. wyst.
- ³¹ Cindy Nemser, *Art Talk: Conversations with 15 Women Artists* (New York: Icon Editions, 1995), 322.
- ³² „Betye Saar, Artist Statement, 1973,” w Sara Cochran and Betye Saar, *Betye Saar: Still Tickin'* (Scottsdale: Scottsdale Museum of Contemporary Art, 2017), 233. Kat. wyst.
- ³³ Wallace-Sanders, *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory*, 67.
- ³⁴ Przestała ona działać w roku 1970.
- ³⁵ Wallace-Sanders, *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory*, 62. Na temat nostalgii i tożsamości narodowej w kontekście Wielkiej Brytanii w powiązaniu z twórczością Cliff zob. Wendy W. Walters, „Object into Subject»: Michelle Cliff, John Ruskin, and the Terrors of Visual Art.”
- ³⁶ Cliff, „Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists,” 39. Postać Aunt Jemimy bywała przerabiana przez innych artystów, w tym Joe Overstreeta (*New Jemima*, 1964) i Renee Cox (*Liberation of Aunt Jemima and Uncle B*, 1998).
- ³⁷ Arlene Raven, „Betye Saar: Mostly 'Bout Survival,” w Betye Saar i Arlene Raven, *Betye Saar, Workers + Warriors: The Return of Aunt Jemima*, 5.
- ³⁸ Wallace-Sanders, *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory*, 8.
- ³⁹ Cliff, „Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists,” 39.
- ⁴⁰ „In Conversation. Betye Saar and Sara Cochran,” w Sara Cochran i Betye Saar, *Betye Saar: Still Tickin'*, 18.
- ⁴¹ Davis, *Femmes, race et classe*, 12.
- ⁴² Alice Walker, [niepublikowany list z poparciem dla projektu *Ethnic Notions*, 1981], cyt. za: Robbin Henderson, „Introduction,” w Robbin Henderson, Pamela Fabry i Adam David Miller, red., *Ethnic Notions: Black Images in the White Mind*, 11.
- ⁴³ „In Conversation. Betye Saar and Sara Cochran,” w Sara Cochran i Betye Saar, *Betye Saar: Still Tickin'*, 18.
- ⁴⁴ Richard Cándida Smith, Kellie Jones, Lowery Stokes Sims, James Christen Steward and Deborah Willis, *Betye Saar: Extending the Frozen Moment* (Ann Arbor: University of Michigan Museum of Art, Berkeley: University of California Press, 2005), 14.
- ⁴⁵ Samella Lewis, „Introduction,” w *Betye Saar, Selected Works 1964–1973* (Los Angeles: California State University, 1973), brak numeracji stron. Kat. wyst.
- ⁴⁶ bell hooks, „Talking Back,” w *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black* (Boston: South End Press, 1989), 9.
- ⁴⁷ Aunt Jemima trzyma z jednej strony porcję maki, a z drugiej porcję dynamitu. Zob. Kellie Jones, *South of Pico: African American Artists in Los Angeles in the 1960s and 1970s* (Durham: Duke University Press, 2017), 111.
- ⁴⁸ Betye Saar, „Black Mirror,” *Womanspace Journal*, vol. 1, nr 2 (kwiecień-maj 1973): 22.
- ⁴⁹ Malveaux, „Three Views of Black Women,” 50–51.
- ⁵⁰ Tytuł wystawy wpisuje się w taktkę zawłaszczania, a tym samym przerabiania stereotypu czarnej matriarchy, a Sapphire jest nazwiskiem jednej z postaci z *Amos'n'Andy* (serialu nadawanego najpierw przez radio, począwszy od lat dwudziestych, a następnie przez telewizję aż do połowy lat sześćdziesiątych), który powiela tę kliszę.
- ⁵¹ Betty Ann Brown i Arlene Raven, *Exposures: Women & Their Art* (Pasadena: New Sage Press, 1989), 32.
- ⁵² „Betye Saar, A Conversation with Dr. Samella Lewis,” City University of New York, Hatch-Billops Oral History Collection of Black Culture; nr 6 (1974). Audio cassette. https://cuny-network.primo.exlibrisgroup.com/discovery/fulldisplay?docid=alma991003873709706121&context=L&vid=01CUNY_NETWORK:CUNY_NETWORK&lang=en&search_scope=DN_and_CI&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=Everything&query=any,contains,04621863.
- ⁵³ Betye Saar, „Unfinished Business: The Return of Aunt Jemima,” 3. Zob. też Hally K. Harrisburg, red., *Betye Saar: In Service. A Version of Survival* (New York: Michael Rosenfeld Gallery, 2000). Kat. wyst.
- ⁵⁴ „Betye Saar, The Liberation of Aunt Jemima, 1972,” *East of Borneo*, dostępny 19 czerwca 2020, <https://eastofborneo.org/archives/betye-saar-the-liberation-of-aunt-jemima-1972/>.
- ⁵⁵ Stuart Hall, „La modernité et ses autres: Trois « moments » dans l'histoire d'après-guerre des arts de la diaspora noire,” w *Identités et cultures 2, Politiques des différences*, red. Maxime Cervulle, tłum. Aurélien Blanchard i Florian Vörös (Paris: Éditions Amsterdam, 2013), 229.
- ⁵⁶ Zob. Kimberlé Crenshaw, „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics,” *University of Chicago Legal Forum* 1989, nr 1, art. 8 (1989): 139.

Wybrana bibliografia

Kontekst

Davis, Angela. *Women, Race and Class*. New York: Random House, 1981.

Farrington, Lisa. *Creating Their Own Image: The History of African-American Women Artists*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2005.

Gomis, Christelle. „Sortir de l'intersection. Écrire l'histoire des femmes noires aux États-Unis depuis 1989.” *20&21. Revue d'histoire* 2, nr 146 (2020): 139–151.

Harris, Michael D. *Colored Pictures: Race and Visual Representation*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2003.

Henderson, Robbin, Pamela Fabry i Adam David Miller, red. *Ethnic Notions: Black Images in the White Mind*. Berkeley: Berkeley Art Center, 1982. Kat. wyst.

Hockley, Rujeko i Catherine Morris, red. *We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965–85: A Sourcebook*. New York: Brooklyn Museum, 2017. Kat. wyst.

Holmes Norton, Eleanor, Maxine Williams, Frances Beal i Linda La Rue. *Black Woman's Manifesto*. New York: Third World Women's Alliance, 1970.

hooks, bell. *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. Boston: South End Press, 1989.

Jones, Kellie. *South of Pico: African American Artists in Los Angeles in the 1960s and 1970s*. Durham: Duke University Press, 2017.

Wallace-Sanders, Kimberly. *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory*. Michigan: University of Michigan Press, 2010.

Zabunyan, Elvan. *Black is a color, une histoire de l'art africain-américain contemporain*. Paris: Dis voir, 2004.

Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics

Meagher, Michelle. „»Difficult, Messy, Nasty, and Sensational«. Feminist Collaboration on *Heresies* (1977-1993).” *Feminist Media Studies* 14, nr 4 (2014): 578–592.

Rickey, Carrie. „Writing (and Righting) Wrongs: Feminist Art Publications.” W *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, red. Norma Broude i Mary D. Garrard, 120–129. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1994.

Tobin, Amy. „Heresies' Heresies: Collaboration and Dispute in a Feminist Publication on Art and Politics.” *Women: A Cultural Review* 30, nr 3 (2019): 280–296.

Michelle Cliff

Cliff, Michelle. „History as Fiction, Fiction as History.” *Ploughshares* 20, nr 2/3 (jesień 1994): 196–202.

Cliff, Michelle. *Free Enterprise*. New York: Dutton, 1993.

Raiskin, Judith. „The Art of History: An Interview with Michelle Cliff.” *The Kenyon Review* 15, nr 1 (zima 1993): 57–71.

Walters, Wendy W. „»Object into Subject:« Michelle Cliff, John Ruskin, and the Terrors of Visual Art.” *American Literature* vol. 80, nr 3 (wrzesień 2008): 501–526.

Betye Saar

Cándida Smith, Richard, Kellie Jones, Lowery Stokes Sims, James Christen Steward i Deborah Willis. *Betye Saar: Extending the Frozen Moment*. Ann Arbor: University of Michigan Museum of Art, Berkeley: University of California Press, 2005.

Cochran, Sara i Betye Saar. *Betye Saar: Still Tickin'*. Scottsdale: Scottsdale Museum of Contemporary Art, 2017. Kat. wyst.

Lewis, Samella. *Betye Saar, Selected Works 1964–1973*. Los Angeles: California State University, 1973. Kat. wyst.

Saar, Betye i Arlene Raven. *Betye Saar, Workers + Warriors: The Return of Aunt Jemima*. New York: Michael Rosenfeld Gallery, 1998. Kat. wyst.

I c o n o g r a p h y

Uzupełniająca ikonografia do analizy artykułu Michelle Cliff.

Complementary iconography for the analysis of Michelle Cliff's article.

Iconographie en lien avec l'article de Michelle Cliff.



Betye Saar, *Liberation of Aunt Jemima*, 1972. Mixed media assemblage, 11.75 x 8 x 2.75 in (29.85 x 20.32 x 7 cm). Collection of Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Berkeley, California; purchased with the aid of funds from the National Endowment for the Arts (selected by The Committee for the Acquisition of Afro-American Art). Courtesy of the artist and Roberts Projects, Los Angeles, California; Photo Benjamin Blackwell.



1



2

1. Betye Saar, *We Was Mostly 'Bout Survival (Ironing)*, 1997.
Mixed media on vintage washboard, 24 x 12.6 x 1 in (61.0 x 32.0 x 2.5 cm)
Courtesy of the artist and Roberts Projects, Los Angeles, California; Photo Robert Wedemeyer
2. Betye Saar, *Liberation of Aunt Jemima: Cocktail*, 1973.
Glass, paper, textile, metal, Overall: 12 1/2 x 5 3/4 in. (31.8 x 14.6 cm)
Courtesy of the artist and Roberts Projects, Los Angeles, California



Elizabeth Catlett, *Harriet Tubman*, 1975.

Linoleum cut, Composition: 12 7/16 x 10 1/8" (31.6 x 25.7 cm); sheet: 18 5/16 x 15 1/16" (46 x 38.3 cm)

Publisher and printer: Elizabeth Catlett, Mexico City. Edition: 60; plus several artist's proofs. Ralph E. Shikes Fund. Acc. n.: 545.1994.

Digital image (c) 2021, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence



Plakat wystawy *Black Mirror* zorganizowanej przez Betye Saar w Womanspace (Los Angeles) w 1973 r.

Poster of the *Black Mirror* exhibition organized by Betye Saar at Womanspace (Los Angeles) in 1973.

Affiche de l'exposition *Black Mirror* organisée par Betye Saar à Womanspace (Los Angeles) en 1973.

Courtesy of the artist and Roberts Projects, Los Angeles, California.

Black Mirror is the theme at WOMAN-SPACE from March 31 through April 22nd. The works of five artists; Gloria Bohannon, Marie Johnson, Suzanne Jackson, Samella Lewis, and Betye Saar will be exhibited. The exhibit and events will interpret the black woman's reflections on herself, the way she lives, the thoughts she thinks, the way she looks, loves, and creates.

The black woman has been labeled mammy, Aunt Jamima, Sapphire, and baby. Hey, we're all that and more. We are in the throes of discovery. We are searching for a past that has been long denied us, emerging from a period of a white program society, and now attempting

to form our own mirror image. Deep in our inner consciousness (though generations removed) there still exists the essence of Africa (soul?). This essence is the core of our survival and the basis of our creativity. This creativity takes many forms - words, music, dance, art, and most important, life-style. The African concept of "life is one and the arts the unifier" is our premise. For us the arts are expressed black soul, an extension of black life-style.

We don't want to teach, we don't want to preach, - we want to share. We want YOU to look into OUR mirror; hey, can you dig it!



Betye Saar *The Liberation of Aunt Jemima - 1972*

Betye Saar, "Black Mirror," *Womanspace Journal*, vol. 1, no.2 (April-May 1973): 22.
Courtesy of the artist and Roberts Projects, Los Angeles, California

ENG- LISH SUM- MA- RY

Émilie BLANC

BLACK MIRROR. „YOU’VE COME A LONG WAY, BABY”

In 1982, Michelle Cliff (1946-2016) published "Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artists" in the fifteenth issue of *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* dedicated to racism. Her article examines the construction of racist and sexist imaginations in the United States, as well as writings and artworks by Black women that deconstruct these mythologies through self-definition. In what ways does Cliff's article bring to light the relationship between art and politics from a feminist perspective within the context of its publication? Drawing primarily on Cliff's text, Black feminist thought and activism, research on Black women's history, exhibitions, and analyses of artworks, I explore the links between art, visual and material culture, historiography, and feminisms. My reading of this text leads me to question the relationship between

representations and mythologies, as well as the role of fiction in recovering history. Finally, I put into perspective the work of Betye Saar, and particularly the assemblage *The Liberation of Aunt Jemima* (1972) reproduced in Cliff's article.

Cliff introduced her article by describing a postcard of Danese Cattaneo's sculpture *Black Venus* (mid-16th century). Holding a hand-mirror in which she looks at herself, the nude figure seems frozen in a contemplative attitude, as if trapped by an outside gaze. Cliff stressed how, by giving the impression of sanity to the process of oppression, objectification is central to racism. She discussed several forms of the objectification of Black women which deny them their right to self-definition and identity, such as the stereotypical mammy. The various incarnations of the mammy figure have had a profound influence on US culture. In advertisements, novels, movies, or objects, this figure of the domestic servant is portrayed as docile and devoted to her White employers. Kimberly Wallace-Sanders pointed out that the mammy stereotype was invented after the Civil War (1861-1865) as part of the Lost Cause mythology, in order to maintain an idyllic image of the Southern plantation. The mammy figure is part of the repertoire of the Antebellum South mythology designed to portray the slave system and its legacies as benevolent institutions through promoting the stereotype of Black people with supposedly innate qualities for service. Cliff reminds us that the figure of the mammy was invented by White society, reflecting its need to maintain its privileges and, in fact, having more to do with the construction of whiteness than with the history of Black people. However, if they are part of mythology, these images permeate our consciousness, affecting perceptions of the self or of the "other."

Indeed, Cliff highlighted that images are never neutral, thus impacting our positions in society. As Angela Davis explained in *Women, Race and Class* (1981), the stereotypical mammy supports the fact that domestic work is not simply a remnant of slavery that will disappear over time, but which intends to last. In this regard, in *Black Woman's Manifesto* (1970), Maxine Williams insists that many Black women in

the 1960s continue to work in households as underpaid domestics. These stereotypical images obscure reality, distort historiography, and veil the struggles of Black people for their rights. This recognition would indeed counter the stereotypical trait of the docile mammy.

The Black women writers and artists discussed by Cliff responded to gaps in systems of representation and historiography, filling in their erasures, particularly those of Black women's acts of resistance, by making visible their role in the struggle for their rights and social justice. In her article, Cliff described a portrait of Harriet Tubman (1975) by Elizabeth Catlett (1915-2012): the abolitionist and feminist activist, who led more than three hundred people through the Underground Rail, is depicted in the foreground, with a rifle in one hand, guiding the people behind her to their liberation with the other. Eleven years after this article was published, Cliff published the novel *Free Enterprise* (1993). Drawing on archival material, she traced acts of resistance by Black people who have remained invisible in mainstream historiography. The central character is Mary Ellen Pleasant, inspired by the African-American entrepreneur of the same name, a nineteenth-century San Francisco hotel owner and one of the supporters and organizers of the Harpers Ferry abolitionist uprising (1859). However, this historical figure is often referred to as Mammy Pleasant, a name that aims to keep her in the image of the Black servant, thus veiling her commitment to the rights of Black people. Catlett's portrait of Harriet Tubman reflects more historical facts than mythologies. As Cliff pointed out, these representations are essential for the construction of self.

From the late 1960s, Betye Saar began collecting images and objects that reproduced stereotypes of Black people that she considered important as documentation of how White people have historically perceived African-Americans. She then reused these caricatures in her work, creating what she has called "revolutionary art." She has explained that this *Exploding the Myth* series is not only a reminder of the pain associated with the violence of racism, but also an explanation of contemporary anger, as the artist was particularly

affected by the 1968 assassination of civil rights activist Martin Luther King Jr. It was in this series that Saar created artworks using the figure of Aunt Jemima, including *The Liberation of Aunt Jemima* (1972) and *Liberation of Aunt Jemima: Cocktail* (1973).

Aunt Jemima is the most popular image of the mammy. In 1889, Charles Rutt and Chris Underwood, two White men, founded the Pearl Milling Company (then Aunt Jemima Mills Company). They created the first ready-mixed pancake flour and chose Aunt Jemima as advertising's first living trademark. As Kimberly Wallace-Sanders explained, the brand exploited the national nostalgia of the Antebellum South in an effort to reunify the country after the Civil War. In *The Liberation of Aunt Jemima*, Betye Saar calls for the power of self-definition. The assemblage is an open box, the inside of which is lined with the duplicated image of Aunt Jemima's face. In front of this background, a figurine of Aunt Jemima stands on cotton, a material evoking the slavery past of the United States. The figure was found at a flea market by Saar, and the apron of its skirt was a notepad, which could be used to write down errands. If the figurine holds a broom in one hand, but Saar endowed her with two attributes that do not conform to the stereotypical docile mammy: a rifle and a pistol, transforming her from a servant to a freedom fighter, and positioning her in the genealogies of Black women's activism, such as Harriet Tubman. Aunt Jemima's smile is thus resignified: contrasting with the weapons she carries, it creates a form of distancing from the stereotype, rendering it obsolete and able to express the pleasure of breaking free from mythologies. At the same time that this work is part of a healing process for the artist, Aunt Jemima has rid herself of the mirror as a reflection of the external gaze, turning it inside out, moving from contemplation to action, from object to subject.

In 1973, Betye Saar organized the exhibition *Black Mirror* at the feminist cooperative gallery Womanspace (Los Angeles). It brought together some of her works, including *The Liberation of Aunt Jemima: Measure for Measure* (1973), alongside works by Gloria Bohanon, Marie Johnson Calloway, Samella Lewis and Suzanne

Jackson. As Betye Saar pointed out, *Black Mirror* is about Black women's own reflections of themselves. On the exhibition poster, above dancers evoking the French cancan, Aunt Jemima says, "You've Come a Long Way, Baby." This subtitle of the exhibition inscribes these artists in the genealogies of Black women and emphasizes their capacities for resilience. "You've Come a Long Way, Baby" was at that time the slogan of an advertising campaign for Virginia Slims cigarettes that recovers feminist ideas in order to seduce new customers. This appropriation by Saar resonates with the montage of the advertising poster published in *Black Woman's Manifesto*: under the photograph of a young Black woman smoking a cigarette, the question "But Is This Where You Want to Go?" alludes to the instrumentalizations of Black women's bodies. As Julianne Malveaux explained, this image propagates the new myth of Black women having conquered the job market while having the lowest incomes and being the most vulnerable to unemployment.

Three years earlier, Saar participated in the *Sapphire Show* organized by Suzanne Jackson at Gallery 32, the first group exhibition in Los Angeles devoted exclusively to Black women artists. This exhibition made their voices heard in the face of their exclusion from the dominant art scene, but also from the Black Arts Movement, mostly led by Black men, and from the Feminist Art Movement, represented essentially by White women. In this regard, at the *Black Mirror* opening, Saar noted that there were few White women in the audience, and questioned their interest in the works of Black artists. As a member of the Womanspace board, she recalled discussions about event fees that did not take into account the economic hardships of Black people. In relation to the context of the article's publication, it is important to recall that women's liberation movements in the United States have been plagued by issues of racism, including the campaigns for women's suffrage in the 19th century. In addition, as discussed in the editorial of this fifteenth issue, the debates over *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* reveal the difficulties and limits of the journal's functioning in moving beyond tokenism

to the involvement of racialized women within it.

In 1998, as her work moved in different directions, Saar reconnected with Aunt Jemima with a series of assemblages presented in the exhibition *Workers+Warriors. The Return of Aunt Jemima* at the Michael Rosenfeld Gallery (New York). The artist wished to respond to the persistence of racism. Finally, after making some changes to the Aunt Jemima image, it wasn't until 2020 that Quaker Oats, which had purchased the Aunt Jemima Mills Company, announced that the brand would no longer exist in this way, recognizing that the Aunt Jemima persona relied on racist stereotypes. However, as Saar pointed out, while Aunt Jemima has finally been released, there is still work to be done.

What do images do? In what ways do they act in society? How are they perceived according to one's position? In her text, Cliff brings answers by examining the role of representations in the process of racism and sexism while also discussing the transformative power of art. She cautions against the ideologies behind representations and considers artworks as prisms for interrogating societal issues. Her analysis of the relationship between art and politics questions the construction of the historical narrative and highlights the role of Black women, both in activism and in art. In this issue of *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*, her article is crucial to understanding that racism is not a side issue of feminist movements. It is an intrinsic issue, as sexism cannot be separated from other power relations in the perspective of intersectional feminisms. Cliff emphasizes that feminism must be multivocal as much as art history, going beyond tokenism for deep transformations, to rethink the underpinnings.