

## Au-delà du principe de plaisir<sup>1</sup>

# BEYOND THE PLEASURE PRINCIPLE<sup>1</sup>

### I.

Years ago I remember hearing about Pat Hearn's tape *Bondage* (1980), a student work in which Hearn had herself videotaped while bound first in rope, then wrapped in sheets of plastic and gaffers' tape. At the point of total confinement, she is only able to breathe through a rubber tube and writhe about a bit, moaning or making muffled sounds. There was a sense that this had been a dangerous work to make, that Hearn had risked death to subject herself to this grueling "performance." My friend who had seen the tape had considered it genuinely disturbing—a real compliment from those of us who'd been influenced by punk and underground gay cultures, and who believed in art pushed toward the kinds of extremes rarely supported in gallery contexts or in the publicly-funded world of so-called "independent" media.

This past spring, I finally saw the tape, an unsettling work that to my knowledge has never been written about. Yet its paradoxical status, as art outside any kind of documented "art history" or published critical discourse, is far from unusual in contemporary women's artmaking. Although we've come to accept the idea that, in the past three decades, artistic production by women has moved into a centrality and public presence previously denied it, it's nonetheless striking that so much of this history exists as rumor, as hearsay: so many things that you hear about for years before ever seeing them, if you ever do.

### I.

Il y a quelques années, j'avais entendu parler de la cassette vidéo de Pat Hearn, *Bondage* (Captivité), un travail d'étudiante de 1980 où elle s'était filmée elle-même après s'être ligotée puis enveloppée dans des feuilles de plastique et du ruban industriel. Isolée complètement, elle ne pouvait respirer qu'à travers un tuyau de caoutchouc, se tortiller légèrement, en poussant des gémissements. On avait le sentiment que c'était une entreprise dangereuse, que P. Hearn avait risqué la mort pour se prêter à cette «représentation» épuisante. Mon ami qui avait vu la cassette l'avait trouvée réellement dérangeante—un véritable compliment pour ceux qui, parmi nous, ont été influencés par les cultures underground punk et gay, et qui ont cru en l'art poussé dans ses retranchements, ce genre d'art qu'on soutient rarement dans le contexte d'une galerie ou des médias soi-disant «indépendants» mais vivant des fonds publics.

Le printemps dernier, j'ai finalement regardé cette cassette; c'est une oeuvre inquiétante sur laquelle, à ma connaissance, personne n'a rien écrit. Pourtant, son statut paradoxal d'art existant en dehors de toute forme d'«histoire de l'art» répertoriée ou de discours critique publié, n'est pas inusité au niveau de la création artistique contemporaine des femmes. Bien que nous en soyons venus à accepter le fait que, au cours des trois dernières décennies, la production artistique des femmes a pris une place plus centrale, affirmant une présence qui leur était déniée jusqu'alors, il est néanmoins frappant qu'une grande partie de cette histoire s'exprime sous forme de rumeurs, par oui-dire; il y a énormément de choses dont on entend parler pendant des années avant de les voir, et encore, si on les voit.

Même en discutant d'artistes conceptuels relativement bien connus et bien documentés des années 1960 et 1970—Lynda Benglis, Joan Jonas, Shigeko Kubota, Yoko Ono, Gina Pane, Adrian Piper, Carolee Schneemann, Hannah Wilke—leur travail adopte souvent une qualité éphémère, il est relégué au domaine ténébreux de l'art dont on parle mais qu'on voit rarement, dont on reconnaît l'influence mais qu'on enseigne ou qu'on collectionne rarement : des oeuvres qui scintillent dans notre subconscient historique mais qui n'apparaissent que rarement dans les livres d'histoire. Il est donc plutôt surprenant de voir le véritable parchemin du spectacle de C. Schneemann en 1975, *Interior Scroll*, ou la publicité de L. Benglis dans *Artforum* en 1974. Comme bien des oeuvres d'un passé relativement récent, leurs réputations ont eu tendance à circuler informellement, par le bouche à oreille. Cependant la répression comporte une puissance inattendue; en effet, en raison de la suppression des histoires officielles, l'état vague de la rumeur maintient l'oeuvre, paradoxalement, ouverte à une

nouvelle signification et à la réutilisation. L'exclusion même des récits codifiés de l'histoire de l'art contemporaine permet à des oeuvres féministes relativement récentes de se répercuter dans le présent sous des formes nouvelles et non anticipées—au moment où l'impact culturel de leurs collègues masculins mieux ancrés dans les institutions apparaît plutôt vidé de substance.

Qu'est-ce qui crée cette situation historique de suppression? En partie, c'est parce que la plupart des oeuvres les plus frappantes exécutées par des femmes artistes dans les années 1960 et 1970 ont été présentées dans des cadres éphémères tels que les performances et les installations in situ. Ces moyens d'expression, basés sur le développement et le temporaire, ont toujours été curieusement négligés par l'histoire de l'art traditionnelle écrite comme une histoire des objets, une histoire de connaisseurs. Comme l'a écrit l'historienne de l'art Kathy O'Dell, l'histoire de la performance en particulier a un statut pervers puisqu'elle ne laisse que des traces, peut-être un document vidéo mal éclairé ou des photos noir et blanc quasi illisibles et parfois reproduites dans un livre ou une revue.<sup>2</sup>

Pourtant la nature éphémère de l'histoire de la création artistique contemporaine des femmes s'explique aussi par sa suppression systématique. Les femmes artistes travaillant avec leur corps étaient au centre de mouvements artistiques radicaux tels que Fluxus; néanmoins, comme le fait remarquer K. O'Dell, elles ont été continuellement marginalisées par rapport à la norme imposée par les artistes masculins, les conservateurs de musées et les critiques.<sup>3</sup> Dans d'autres cas, des oeuvres provocantes de femmes artistes—par exemple les représentations masochistes d'auto-mutilation de G. Pane—ont été marginalisées ou rejetées, même au sein de groupes «féministes» ou d'institutions gérées par des femmes.<sup>4</sup> Même la création artistique des femmes, relativement bien connue et exerçant une certaine influence au cours des dernières décennies, a été tout le temps sous-institutionnalisée; par conséquent les ressources et les documents les plus fondamentaux demeurent introuvables. Il n'est pas surprenant que de nombreuses histoires américaines de «l'art du corps» commencent avec Vito Acconci.<sup>5</sup>

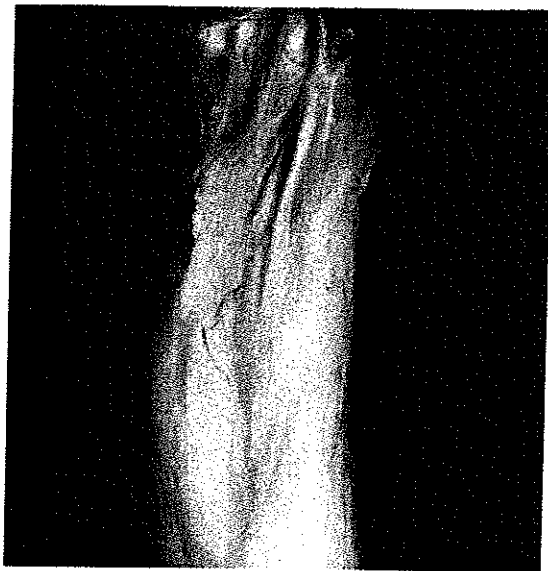
Ainsi, l'un des courants sous-jacents les plus intéressants dernièrement dans le monde artistique, est le retour à l'art des années 1970, la ré-exploration en particulier dans les domaines de la performance, du spectacle, de la vidéo, du film expérimental, de l'art du corps et d'autres formes non-objectales. Cette relation entre les années 1970 et 1990 est due en partie aux efforts actuels consistant à situer une trajectoire de l'activité artistique féminine, non rattachée aux histoires surdéterminées du post-modernisme féministe. Arrivant juste après la chute partielle du marché de l'art, cet intérêt tout neuf pour le passé récent a remis



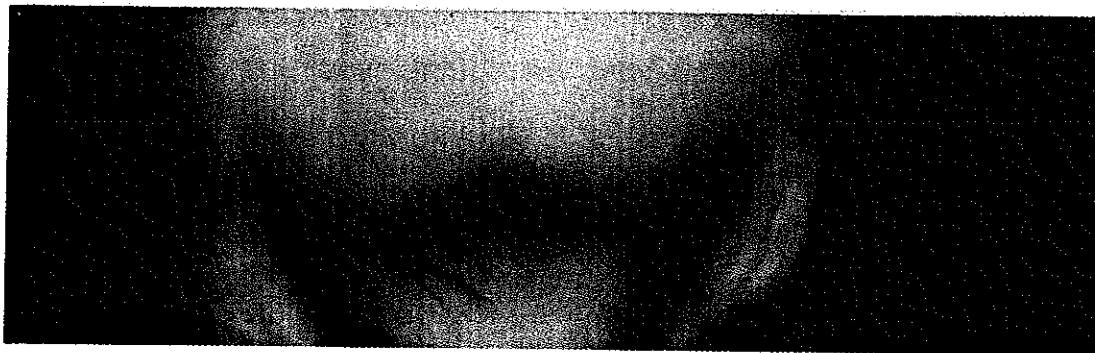
NICOLE EISENMAN, *Leda and the Swan*, 1994, ink on gessoed paper, 44" x 59".

Even when one is discussing relatively well-known and well-documented conceptual artists of the 1960s and 1970s—Lynda Benglis, Joan Jonas, Shigeko Kubota, Yoko Ono, Gina Pane, Adrian Piper, Carolee Schneemann, Hannah Wilke—their work often takes on an ephemeral quality, consigned to the shadowy realm of art that is talked about but rarely seen, recognized as influential but rarely taught or collected: works that flicker in our historical unconscious, but rarely make it into the history books. So it comes as something of a surprise to see Schneemann's actual scroll from her 1975 performance *Interior Scroll*, or Benglis's 1974 *Artforum* ad. Like many works from the not so recent past, their reputations have tended to circulate informally, generated via word-of-mouth. Yet there is unexpected power in repression. Produced by erasure from official histories, this shadowy state of rumor paradoxically keeps work open to resignification, to re-use. Their very exclusion from the codified narratives of contemporary art history may allow even relatively recent feminist works to detonate into the present in new and unanticipated ways—at a time when the cultural impact of their better institutionalized male colleagues may seem all but exhausted.

What creates this situation of historical erasure? In part, it is because much of the most compelling work made by female artists in the 1960s and 1970s occurred in ephemeral media like performance and site-specific installation. Such process-oriented and temporally-based media have always had a curious state of neglect vis-à-vis a traditional art history written as the history of objects, history as connoisseurship. As the art historian Kathy O'Dell has written, performance history in particular has a perverse status as trace, as poorly lit video documentation or grainy b&w photographs reproduced in occasional books and magazines.<sup>2</sup>



MONICA MAJOLI, *Untitled*, 1990, oil on wood, 5.5" x 6".



MONICA MAJOLI, *Untitled*, 1990, oil on wood, 5" x 17.5".

Yet the ephemeral nature of the history of contemporary women's art-making is also due to its systematic suppression. Women artists working with their bodies were central to radical art movements like Fluxus, yet, as O'Dell notes, they have been persistently marginalized from the canon by male artists, curators and critics.<sup>3</sup> In other cases, challenging works by women artists—such as the masochistic self-mutilating performances of Gina Pane—have been marginalized or dismissed within "feminist" histories or feminist-run institutions as well.<sup>4</sup> Even relatively well-known and influential women's artmaking of the past few decades has been consistently under-institutionalized; as a consequence, the most basic resource materials remain unavailable. It's no surprise that many American histories of "body art" start with Vito Acconci.<sup>5</sup>

Thus, one of the most interesting undercurrents in the artworld of late has been the return to or re-exploration of the art of the 70s, especially work done in performance, video, experimental film, body art, and other nonobject forms. This 70s/90s connection is linked, in part, to

en question la perception du monde de l'art qui est essentiellement celle des années 1980 et selon laquelle «il n'y a pas grand chose qui s'est passé» pendant les années 1970. Cela a conduit à un réexamen des oeuvres caractérisées par le développement, la temporalité et l'installation in situ, amenant peut-être les artistes visuels—surtout ceux de New York—à sortir de leur ignorance habituelle à propos du travail d'autres disciplines et d'autres milieux. Et cela a aussi aidé à découvrir certains des aspects cachés de la création artistique féministe des années 1980, telle que celle de créatrices de vidéos et de films expérimentaux comme Peggy Ahwesh, Abigail Child et Julie Zando, qui ont produit les médias féministes les plus provocateurs de cette décennie, dont l'influence commence à se faire sentir plus globalement.

L'exposition "Coming to Power" (1 Mai—12 juin 1993) a témoigné de cet intérêt puisqu'il s'agit d'un projet initié par de jeunes femmes qui sont revenues aux oeuvres des années 1960 et 1970, créées par des artistes telles que Ono, Schneemann, Benglis et Wilke;

elles sont étudiées comme des modèles pour un art du présent qui explorerait agressivement le physique et la sexualité féminins dans tous leurs excès séducteurs et problématiques. Aussi attirant que soit le projet, je suis hésitante face au ton émancipateur du titre et à l'usage explicite du sexe

comme principe organisateur. Pourtant la question de savoir comment les femmes artistes manient le sexe continue à m'intriguer; la nécessité de ce projet historique, qu'il soit vu comme une rupture ou une continuité, est donc urgente.

Un changement crucial dans certaines expressions artistiques de nos jours qui m'intéresse, c'est précisément son insistance à s'insérer dans l'histoire de l'art. Tandis que l'art radical des années 1960 et 1970 se préoccupait essentiellement de sortir de l'histoire de l'art, de rompre avec l'histoire du modernisme, quelque chose de très différent se passe maintenant. Par exemple, lors de son installation à Documenta en 1992, Zoe Leonard a placé de petites photos noir et blanc d'organes sexuels féminins, sur le modèle du célèbre tableau érotique de Courbet, dans la salle d'un musée régional contenant des portraits de la fin du 17e siècle jusqu'au début du 19e siècle. Les images étrangement ternes et non érotiques ont été créées pour l'installation; l'emplacement a été conçu par l'artiste comme une intervention quant à la place de la femme au musée.<sup>6</sup>

De même, les petites toiles lumineuses de

Monica Majoli décrivent des scènes sado-maso d'homosexuels mâles, alors que les fresques post-apocalyptiques et les bandes dessinées violentes de Nicole Eisenmann explorent le contenu pictural supprimé tout en jouant sur le côté réprimé et sensuel de l'expression artistique. Dans un projet analogue, M. Majoli a créé une série d'autoportraits avec des parties du corps, y compris l'image d'un poignet égratigné et saignant. Les parties du corps sont grandeur nature et elliptiques; elles représentent donc de façon non équivoque des tableaux érotiques tout comme les scènes de sexe d'homosexuels mâles. Néanmoins, le sens du «sexe» est ici bien plus énigmatique; au lieu d'être située dans certains actes, dans certaines parties du corps ou dans des récits clairement dépeints, la sexualité semble diffuse tout au long du corps, absorbée dans la chair, à un endroit où convergent le masochisme et le narcissisme.

Dans l'oeuvre de N. Eisenman, divers genres et références à l'histoire de l'art se fondent avec une énergie féroce : les bandes dessinées, la perspective classique, l'école d'Ash Can, les photo-montages, les caricatures de Saul Steinberg dans le *New Yorker*.<sup>7</sup> Avec des à-côtés donnés en pâture à un appétit culturel omnivore—un grand bâtiment d'apparence institutionnelle arborant l'enseigne «Centre de recherches sur les décès de lesbiennes dans leur lit» ou une fresque intitulée «La chasse au minotaure» où des personnages de Picasso apparaissent comme les proies—N. Eisenmann crée un espace dystopique où la famille nucléaire affronte la guerre nucléaire. Bien que N. Eisenmann n'offre pas de fantasmes de «sexe positif» ou de naïve «affirmation de la vie», elle ne pousse pas non plus son oeuvre jusqu'aux limites du grotesque comme s'il fallait supprimer tout le plaisir de regarder—de la façon dont les oeuvres récentes de Cindy Sherman par exemple semblent le faire. Au contraire son oeuvre, comme les images de fellation de Lutz Bacher tirées de la série *Sex with Strangers* (1986), étire ce territoire de férocité féminine et de consommation agressive vers des extrêmes qui sont à la fois séduisants et gênants.<sup>8</sup>

Il y a une chose à propos de ce projet qui est très menaçante. Peut-être est-ce la jonction entre des pratiques artistiques extrêmement sensuelles et même belles, et un contenu sombre et profondément troublant—dont un exemple frappant se trouve peut-être dans la section «viol» de *Sex with Strangers*, une oeuvre qui semble actuellement ne pas être montrable à New York; on ne l'a vue ni à "Coming to Power", ni à l'exposition "The Subject of Rape" (Le Sujet du viol) au Whitney Museum en 1993. Je me demande toujours pourquoi il en est ainsi; l'une des explications possibles réside dans la tendance actuelle à polariser les notions de



LUTZ BACHER, "Playboys," *Gentleman Callers*, 1993, acrylic on canvas, 36" x 44".  
Courtesy Pat Hearn Gallery.



LUTZ BACHER, "Playboys," *Wrong Number*, 1993, acrylic on canvas, 44" x 36".  
Courtesy Pat Hearn Gallery.

current efforts to locate a trajectory of female artmaking not bound to the overdetermined histories of feminist postmodernism. Coming on the heels of the partial collapse of the commodity artmarket, this new interest in the recent past has challenged the quintessentially 80s art-world perception that "nothing much happened" during the 70s. It's led to a reinvestigation of process-oriented, durational, and site-specific work, and perhaps even begun to dislodge visual artists—especially those in New York—from their habitual ignorance about work from other disciplines and other locales. And it's also helped uncover some of the undersides of the feminist artmaking of the 1980s, such as that

by experimental film- and videomakers like Peggy Ahwesh, Abigail Child, and Julie Zando, who made some of the most provocative feminist media art of the decade, work that is only now having widespread impact.

The exhibition "Coming to Power" (New York, 1 May—12 June 1993) attested to that interest, a project motivated by younger women returning to work from the 60s and 70s by artists like Ono, Schneemann, Benglis, and Wilke, and investigating them as models for an art of the present that would aggressively explore female corporeality and sexuality in all its seductive and problematic excesses. Compelling as such a project is, I am hesitant about the liberationist tone of the title, and the use of sexual explicitness as an organizing principle. Yet the question of how women artists handle sex continues to intrigue. And the necessity of the historical project, whether seen as rupture or continuity, is urgent.

One crucial shift in some of the art of the present that interests me is precisely its insistence on inserting itself into art history. While radical art of the 60s and 70s was centrally concerned with exiting art history, rupturing the history of modernism, something very different is going on now. For example, in Zoe Leonard's 1992 installation at Documenta, she placed small b&w photos of women's genitals, modeled on the famous erotic painting by Courbet, in a room of a regional museum filled with portrait paintings from the late 17th through early 19th centuries. The strangely flat, unerotic images were created for the installation; the siting was designed by the artist as an intervention into the place of the female in the museum.<sup>6</sup>

Likewise, Monica Majoli's small, luminous canvases of gay male S&M scenes and Nicole Eisenman's postapocalyptic murals and violent cartoons investigate suppressed pictorial content while playing on the repressed, sensual side of artmaking. In a linked project, Majoli has created a series of body fragment self-portraits, including one image of a scratched and bleeding wrist. Life-sized and elliptical, the body fragments are unmistakably erotic paintings, as much as the gay male sex



Rapists who may appear normal on the surface often mask their true impulses until they have the victims where they want her

LUTZ BACHER, "Sex with Strangers," 1986, silkscreen, ink on raw canvas, 7" x 10" x 2".

l'abject et du sublime, comme si l'un excluait l'autre. L'autre explication se rapporte à un malaise féministe perpétuel face aux œuvres qui explorent les relations entre la sexualité et la violence, reflétant un débat dans lequel une attitude «pro-sexe», apparemment anti-censure, peut paradoxalement être mobilisée pour proscrire des représentations sexuelles explicites présentant une vision trop sombre ou désordonnée.

Compte tenu de la biennale du Whitney en 1993 qui ressemblait à une gigantesque exposition de maîtrise en beaux-arts regorgeant d'«installations conceptuelles» et de déclarations d'artistes omnipotentes, la peinture est peut-être l'ultime objet «du mal». Cela ne veut pas dire que je désire me situer dans la ligne de la nouvelle «peinture abstraite» qui est censée être politique, sauf qu'on ne peut s'empêcher de remarquer comment des formes d'installation autrefois rebelles sont devenues au cours des dernières années une expression artistique institutionnalisée, que ce soit dans des espaces alternatifs ou au musée. Il y a tant de tendances autrefois radicales ou dérangeantes qui sont récupérées dans les institutions, même celles qui sont relativement progressives, que j'envisage avec pessimisme des perspectives de versions plus provocatrices du féminisme dans le monde de l'art, vu que la plupart de ce qui est diffusé à présent semble soit répressif, soit réducteur, soit simplement régressif. Cette sorte de retour aux années 1970—un courant dominant du féminisme récemment réhabilité qui supprime l'héritage des années 1980 en matière de militantisme homosexuel, de révoltes raciales, de théorie critique et de débats sur le sexe—ne présente absolument aucun intérêt.

Dans notre approche de l'explicitation sexuelle, nous risquons continuellement de nous empêtrer dans des notions simplistes et potentiellement contraignantes sur le plaisir, le sexe et le corps. Il devient beaucoup trop facile de faire de la représentation sexuelle une obligation—non plus une intervention mais «la chose attendue»—ou d'accepter seulement les œuvres qui présentent une approche du «sexe positif», ou qui propagent une vue naïvement libératrice de la sexualité féminine ou du plaisir sexuel. L'exposition pour laquelle cet essai a été écrit au départ, m'a donné une occasion bienvenue de voir certaines œuvres de femmes portant sur le sexe, des œuvres qui risquent de nous choquer ou de nous déranger, des œuvres qui risquent de nous exciter. Pourtant ce serait une erreur de les imaginer comme une sorte d'espace libérateur, libre de toute contrainte ou censure.

Il y a un pouvoir terrible dans le fait de ne pas nous couper de ce qui nous effraie ou nous trouble. La psychanalyse, pour ne pas mentionner Foucault, nous met en garde contre les illusions d'une sexualité en tant que jeu «libre» et sans problèmes, les fantasmes de plaisirs pouvant être dérivés du pouvoir, de la

couleur, ou des forces destructrices de notre esprit et de notre vie. Après tout, cette vidéo de Pat Hearn a fait une plus forte impression sur moi que n'importe quelle «œuvre érotique» féministe n'aurait jamais pu le faire. Même si la psychanalyse est souvent décriée par les féministes, elle continue à offrir des récits impressionnants et qui nous mettent en garde : toute la vie psychique est construite sur la répétition, la libido est inséparable de l'agression, ce que tu crains le plus est ce que tu désires le plus. «Les pulsions de mort», faisait remarquer un de mes amis, «c'est ce que j'appelle l'affirmation de la vie.»

## II.

Quels sont les problèmes posés par l'énonciation d'un tel lien entre d'une part, l'art visuel de nos jours et, d'autre part, les représentations féministes et l'art conceptuel de la fin des années 1960 et des années 1970? L'évasion la plus flagrante de cette histoire se trouve dans les œuvres produites dans les années 1980 qui poursuivaient l'exploration libidinale des années 1960 mais en avançant dans des territoires bien plus sombres et plus troublants. La vidéo de Pat Hearn, *Captivité*, témoigne elle-même de cette trajectoire, qui a surtout évolué dans les milieux underground, quittant le monde de l'art de plus en plus commercialisé pour trouver des exutoires dans la performance, l'écriture, les scènes de boîtes de nuit, les films et vidéos expérimentaux.

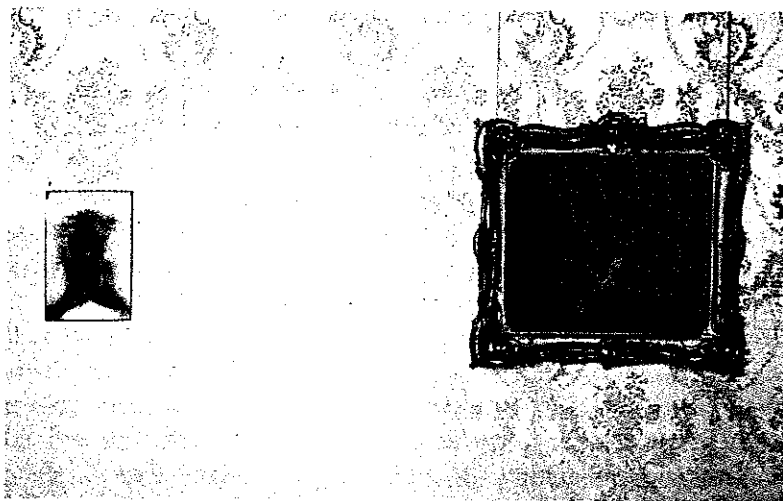
Tandis que les secteurs les plus visibles de la communauté des médias indépendants des années 1980 se dirigeaient vers des publics plus traditionnels—par l'intermédiaire de MTV, de documentaires style PBS, des longs métrages produits de façon indépendante, de l'art vidéo de qualité commerciale—un courant plus tranquille au sein du film et de la vidéo a continué à poursuivre les stratégies des médias à petit budget et l'héritage du minimalisme cinématique. Rejetant l'esthétique nettement télévisuelle de leurs pairs, un grand nombre de réalisateurs de films et de vidéos ont travaillé à contre-courant pour réexaminer certaines des œuvres les plus excessives des deux dernières décennies : l'avant-garde de Warhol des années 1960, Jack Smith et les frères Kuchar, la réalisation de films structurels de Hollis Frampton, Michael Snow et Tony Conrad, ainsi que les vidéos basées sur les performances de Vito Acconci, Bruce Nauman et Paul McCarthy.

Caractéristiques de ce courant «traître», les films et les vidéos de Peggy Ahwesh, Abigail Child et Julie Zando apportent des préoccupations perceptives basées sur des informations Structuralistes, dans des projets de médias féministes décidément non orthodoxes. Comme le réexamen actuel des pratiques minimalistes et post-minimalistes dans le monde de l'art visuel, leurs œuvres imprègnent ces structures méthodiques de recherches contemporaines sur le récit, la subjectivité et le pouvoir social. En

scènes. Yet what is "sex" here becomes more enigmatic. Rather than localized in certain acts, in certain parts of the body, or in clearly depicted narratives, sexuality seems diffused along the body, absorbed into the flesh; a place where masochism and narcissism converge. In Eisenman's work, diverse genres and art historical references collide with ferocious energy: comic books, classical perspective, Ashcan School, photomontage, the *New Yorker* cartoons of Saul Steinberg.<sup>7</sup> With throw-away asides to an omnivorous cultural appetite—a large institutional-looking building with the sign "Lesbian Bed Death Research Center" or a "Minotaur Hunt" mural with Picasso figures as prey—Eisenman creates a dystopic space where the nuclear family meets nuclear war. Although Eisenman offers up no fantasy of the "sex-positive" or the naively "life-affirming," neither does she push her work all the way towards the grotesque, as if to suppress all pleasure in viewing—as recent work by Cindy Sherman, for instance, seems to do. Instead, her work, like Lutz Bacher's fellatio images from her series "Sex with Strangers" (1986), pushes this territory of female ferocity and aggressive consumption to extremes which are both seductive and and uncomfortable.<sup>8</sup>

Something about this project is quite threatening. Perhaps it is the joining of highly sensuous and even beautiful artistic practices with dark, deeply-troubling content—exemplified perhaps by the "rape" section of "Sex with Strangers," a body of work which at the moment seems to be virtually un-showable in New York City, present neither at "Coming to Power" or the spring 1993 Whitney Museum show "The Subject of Rape." I keep wondering why this is so. One possible explanation is the present tendency to polarize notions of the abject and the sublime, as if the one precluded the other. Another revolves around a continued feminist discomfort with works which probe the relations between sexuality and violence, reflecting a debate in which a presumably anti-censorship "pro-sex" position can paradoxically be mobilized to proscribe explicit sexual representations that take on too dark or messy a vision.

Given a 1993 "Whitney Biennial" that looked like a giant MFA show, filled with "conceptual installations" and ubiquitous artists' statements, painting may be the ultimate "bad object." This doesn't mean that I want to align myself with the "new abstract painting" that's supposedly political, only that one can't help but notice how once rebellious forms of installation have become institutionalized artmaking in recent years, whether in alternative spaces or in the museum. And as so many once radical or disruptive tendencies get re-contained within institutions, even relatively progressive ones, I find myself quite pessimistic about our prospects for more challenging versions of feminism in the art world, since most of what circulates right now seems either repressive, reductive, or simply regressive. That kind of return to the 70s—a newly-rehabilitated mainstream feminism which suppresses the 80s legacies of gay activism, racial insurgency, critical theory, and the sex debates—holds no interest at all.



ZOE LEONARD, *Untitled*, installation at Neue Galerie, Documenta IX; Kassel, Germany, 13 June–20 September 1992.

In our embrace of the sexually explicit, we continually risk entangling ourselves in simplistic and potentially constricting notions about pleasure, sex, and the body. It becomes all too easy to make sexual representation an obligation—no longer an intervention but “that which is expected”—or to embrace only that work which is somehow “sex positive” or which promotes a liberationist view of female sexuality or sexual pleasure. The exhibition “Coming to Power” provided a welcome opportunity to look at some work by women about sex, work that risks offending or disturbing us, work that risks turning us on. Yet it would be a mistake to imagine it as any kind of liberatory space, free from constraints or censorship.

There is tremendous power in not cutting ourselves off from that which scares or troubles us. Psychoanalysis, not to mention Foucault, cautions us against any illusions of sexuality as unproblematically “free” play, any fantasy of pleasure that can be fully extricated from power, pain, or the destructive forces of our psyches and lives. After all, that Pat Hearn tape made a stronger impression on me than any feminist “erotica” ever could. Maligned as psychoanalysis often is amongst feminists, it continues to offer compelling and cautionary tales: all psychic life is structured on repetition, libido is inseparable from aggression, what you most fear is what you most desire. “The death drives,” remarks a friend, “that’s what *I* call life affirming.”

## II.

What problems are posed by positing such a link between work of the present and the feminist performance and conceptual art of the late 1960s and 70s? The most glaring elision in such a narrative is that of work produced in the 1980s that continued the libidinal explorations of the 1960s, but pushed them into far darker and more troubling ter-

réinterprétant agressivement cette tradition formaliste, ces artistes ont été capables de s’adresser à des publics plus marginaux, de toucher à des problèmes plus marginaux dont ceux qui ne sont pas autorisés par des versions plus normatives du féminisme ou de la politique homosexuelle.

Peggy Ahwesh a commencé par tourner en super-8 avec des budgets limités, influencée par des réalisateurs de films underground comme Roger Jacoby et les essais d’interaction sujet-objet d’Acconci. P. Ahwesh a commencé à travailler au début des années 1980, alors que les critiques masculins se succédaient pour proclamer la «mort» du cinéma d’avant-garde; elle a profité de l’expérience libératrice—et quelque peu perverse—de faire des films après la fin du «film expérimental». D’une manière fortuite, cette «mort» a poussé davantage de réalisatrices aventureuses à l’extérieur de la communauté moribonde et claustrophobe du film expérimental. Pour P. Ahwesh, comme pour Julie Zando, cette exploration au-delà des traditions de leur moyen d’expression a mené à l’utilisation de la psychanalyse pour examiner les mécanismes du piège psychique et du désir. L’oeuvre d’Abigail Child qui traite de questions semblables, est née d’efforts de collaboration avec des danseurs, des poètes du langage et des compositeurs expérimentaux comme Zeena Parkins et Christian Marclay.<sup>9</sup>

Et pourtant les oeuvres de A. Child telles que *Covert Action* (1984) et *Mayhem* (1987), qui ont utilisé le métrage des archives et de la mise en scène pour explorer les codages du genre et de la sexualité dans le corpus cinématique, ne s’adressaient pas seulement à un public en dehors de la communauté du cinéma mais étaient aussi controversées au sein d’un contexte féministe. En particulier depuis que P. Ahwesh et A. Child ont travaillé à la fois dans des contextes hétérosexuels et gay, explorant des désirs et des relations ambigus d’une façon qui rompt avec les définitions conventionnelles de l’identité sexuelle, leurs oeuvres ne s’adaptent plus guère aux programmes des médias féministes des années 1980 qui sont de plus en plus dirigés par la politique de l’identité. Comme la cassette avant-garde de P. Hearn et l’oeuvre de J. Zando plus marquée par le masochisme, les films de P. Ahwesh et d’A. Child ont exprimé un certain pessimisme à propos des possibilités d’auto-représentation et de prise en charge des femmes; par conséquent, elles éprouvent quelque difficulté à obtenir du soutien de bailleurs de fonds progressifs tels que le Conseil des arts de l’État de New York qui, pendant les années 1980, a favorisé l’approche féministe de positions politiques «urgentes» ou de représentations affirmatives et non ambiguës de communautés auparavant marginalisées.

Même les artistes qui travaillent dans la communauté gay n’ont pas toujours obtenu de soutien pour des oeuvres plus difficiles,

bien que les lesbiennes aient bénéficié d'une liberté de travailler sur les vicissitudes troublantes du désir et de la sexualité, qui a souvent été refusée aux femmes hétérosexuelles. Les vidéos de J. Zando, explorant des sujets difficiles tels que le masochisme féminin, l'obsession érotique et la victimisation, n'ont pas été incluses dans la plupart des festivals de films gay jusque dans les années 1990. Néanmoins son travail a été au premier plan des préoccupations d'une génération de femmes plus jeunes, surtout des lesbiennes, intéressées à explorer les aspects plus sombres de la sexualité et des relations féminines. Ses cassettes ne sont pas des contes de fées féministes, elles examinent les liens psychiques entre la dépendance, l'amour et le contrôle, reliant ceux-ci à des recherches plus structurales du pouvoir de représentation qui est inscrit dans la vidéo et la relation entre le spectateur et la caméra.

L'oeuvre la plus récente de J. Zando, *Uh! Oh!* (1994) explore de façon critique la psychologie de la soumission sexuelle; elle est jouée par une troupe entièrement féminine et combine une histoire d'amour contemporaine avec une nouvelle narration, caractéristique du roman classique sadomasochiste, *Histoire d'O*. Il s'agit d'un regard franc sur des aspects déprimants de l'identité lesbienne; *Uh! Oh!* s'inspire des expériences de J. Zando avec la narration dans des cassettes précédentes, *The Bus Stops Here* (1990) et *Let's Play Prisoners* (1988) qui avaient été produites avec l'écrivaine Jo Austey, sa collaboratrice régulière. Dans *Let's Play Prisoners*, J. Zando remet en scène d'une façon obsessionnelle une histoire où une jeune fille est manipulée par son amie, séductrice et cruelle. L'adoration de la jeune fille, qui confine au masochisme, est reprise par les deux couples qui racontent à nouveau le récit: une mère et sa fille au comportement bizarre et presque inconscient, ainsi que deux femmes adultes. Dans cette deuxième dyade, les registres plus mondains et pourtant plus troublants du désir et de la soumission sont mimés, tandis que l'écrivaine, racontant son histoire, répète nerveusement ses tirades et joue pour obtenir l'approbation de la réalisatrice de la vidéo, dont la présence envahissante est à la limite de la violence.

De même que *Let's Play Prisoners* de J. Zando, le film de P. Ahwesh, *Martina's Playhouse* (1989), oscille entre deux dyades : une mère (l'actrice Diane Torr) et sa fille Martina, P. Ahwesh et une amie cinéaste. Contrairement à J. Zando cependant, P. Ahwesh n'écrit jamais les scénarios de ses films super-8 presque documentaires : la caméra enregistre et dans un certain sens provoque les interactions qui ont lieu entre de vraies personnes, en temps réel. Tous ses films ont été tournés dans le cercle de ses amis et de sa famille, et ils ont une qualité intime, de voyeurisme, qui rappelle les photos de Nan Goldin. Le monde féminin qu'elle décrit est marqué par l'ambivalence, mais il refuse la pitié. Par exemple, dans *From*

ritories. Pat Hearn's video, *Bondage*, is itself a sign of this trajectory, one which often moved underground, leaving the increasingly commodity-driven art world to find outlets in performance, writing, the club scene, and experimental film and video.

While the most visible sectors of the media community of the 1980s moved towards more mainstream audiences—via MTV, PBS-style documentaries, independently-produced feature films, or corporate-looking video art—a quieter current in both film and video continued to pursue the strategies of low budget media and the legacies of cinematic minimalism. Rejecting the increasingly televisual aesthetic of their peers (which precluded formal experimentation, controversial content, or sexual explicitness), a number of female film and video makers worked against the grain to re-investigate some of the most extreme work of the past two decades: the 60s avant-garde of Warhol, Jack Smith, and the Kuchar brothers; the structural filmmaking of Hollis Frampton, Michael Snow, and Tony Conrad; and the performance-based video of Vito Acconci, Bruce Nauman, and Paul McCarthy.

Characteristic of this current of renegade cinema, the films and videos of Peggy Ahwesh, Abigail Child, and Julie Zando all bring perceptual concerns informed by Structuralism to decidedly-unorthodox feminist projects. Like the current reinvestigation of minimalist and post minimalist practices taking place in the visual art world, their works infuse these process-oriented structures with contemporary investigations of narrative, subjectivity, and social power. Aggressively reinterpreting this formalist tradition, these artists were able to address more marginal audiences, and more marginal concerns, including those not authorized by more normative versions of feminism or gay politics.

Peggy Ahwesh came out of low-budget super-8, influenced by underground film makers like Roger Jacoby as well as the intense subject-object interplay of Acconci. Starting work in the early 1980s, as one male critic after another proclaimed the "death" of avant-garde cinema, Ahwesh enjoyed the perversely liberatory experience of making films after the end of "experimental film." Somewhat fortuitously, this "death" pushed more adventurous women film makers out of the moribund and claustrophobic experimental film community. For Ahwesh, like Julie Zando, this exploration beyond the traditions of her medium led to the use of psychoanalysis to probe the mechanisms of psychic entrapment and desire. Abigail Child's work, which addresses similar issues, emerged out of collaborations with dancers, language poets, and experimental composers like Zeena Parkins and Christian Marclay.<sup>9</sup>

Yet Child's works, such as *Covert Action* (1984) and *Mayhem* (1987), which used archival and directed footage to probe the encoding of gender and sexuality on the cinematic body, not only addressed an audience outside the film community but were controversial within feminist contexts as well. Particularly since Ahwesh and Child have



worked between straight and gay contexts, exploring ambiguous desires and relationships in ways which challenge conventional definitions of sexual identity, their works never fit comfortably into a 1980s feminist media agenda increasingly defined by identity politics. Like Hearn's underground tape and Zando's more masochistically-inclined work, Ahwesh's and Child's films expressed a certain pessimism about the possibilities of female self-representation and empowerment. As such, they tended to face difficulty getting support from progressive funding agencies such as the New York State Council on the Arts, which throughout the 1980s privileged feminist work which advocated "urgent" political positions or provided affirmative and unambiguous representations of previously-marginalized communities.

Even artists working within the gay community have found uneven support for more difficult work, although lesbians have been granted a freedom to work with the more troubling vicissitudes of desire and sexuality often denied straight women. Zando's videos, exploring difficult subjects like female masochism, erotic obsession and victimization, were not included in most gay film festivals until the 1990s. Nonetheless, her work has been at the forefront of the concerns of a younger generation of women, especially lesbians, committed to exploring the darker sides of female sexuality and relationships. Not feminist fairy tales, her videos probe the psychic connections between dependency, love, and control, while also investigating the representational power embedded in video and the viewer's relation to the camera.

Zando's most recent work, *Uh! Oh!* (1994), critically explores the psychology of sexual submission. Acted by an all-female cast, it combines a contemporary love story with an idiosyncratic retelling of the classic sadomasochistic novel the *Story of O*. A frank look at distressing aspects of lesbian identity, *Uh! Oh!* draws on Zando's experiments with narrative in her previous tapes, *The Bus Stops Here* (1990) and *Let's Play Prisoners* (1988), both made with her frequent collaborator, the writer Jo Anstey. In *Let's Play Prisoners*, Zando obsessively restages a short story about a young girl who is manipulated by her cruelly seductive girlfriend. The girl's adoration, which verges on masochism, is relayed by the two couples retelling the narrative: a mother and her spunky, unselfconscious daughter, and two adult women. In this second dyad, the more mundane yet more troubling registers of desire and submission are acted out, as the writer, narrating her story, nervously repeats her lines and performs for the approval of the video maker, whose intruding presence verges on violence.

Like Zando's *Let's Play Prisoners*, Ahwesh's film *Martina's Playhouse* (1989) moves back and forth between two pairs: a mother (the performance artist Diane Torr) and her daughter, Martina; and Ahwesh and a film maker friend. Unlike Zando, however, Ahwesh never scripts her almost documentary super-8 films: the camera records and in a sense provokes the interactions that occur between real people, in real time. All shot within her circle of friends and family, Ahwesh's films have an intimately voyeuristic quality that recalls Nan Goldin's pho-

*Romance to Ritual* (1985), une jeune femme raconte comment elle a été battue et même violée par son compagnon, qu'elle continue à aimer et à désirer; son récit est juxtaposé avec des séquences d'un ami qui fabrique un modèle réduit de Stonehenge, et la nièce de P. Ahwesh jouant avec des poupées et des jeux de lettres.

Sombrement comiques et dérangeantes, ces oeuvres de femmes artistes ne correspondent pas aux paradigmes dominants des années 1980 du post-modernisme esthétique ou de l'opposition politique clairement articulée. Ces films et vidéos à forte charge sexuelle sont ténébreux et obsédants, faisant éclater les confins moins confortables du psychisme, ils ne défendent pas des programmes positifs ou des identités politiquement viables: il est difficile de mobiliser les gens autour du masochisme. Ce genre de média féministe «à vis» offre peut-être des parallèles plus clairs avec les projets d'artistes visuels comme Lutz Bacher, Nicole Eisenman, Zoe Leonard et Monica Majoli—plutôt qu'avec la production antérieure, plus orientée vers la prise en charge de Carolee Schneemann, Lynda Benglis ou Hannah Wilke. Le projet historique, comme je l'ai affirmé, est urgent et il est crucial de reconnaître des moments de rupture, d'éviter de créer de fausses généalogies féministes par rapport au travail d'aujourd'hui; c'est une erreur que d'assumer une continuité entre des réalisatrices. Par exemple, bien qu'exprimant son engagement pour un art du corps, le travail féministe des années 1960 et 1970 s'est aussi développé autour de notions libératrices du sexe en tant que moyen de guérison ou recherche du plaisir, notions que des artistes telles que L. Bacher ou J. Zando remettent explicitement en question. Les tropes organiques et orientés vers la spiritualité dans l'oeuvre de C. Schneemann par exemple semblent bien plus en ligne avec le projet actuel de quelqu'un comme Annie Sprinkle, dont les spectacles résolument optimistes rejettent les aspects troublants des oeuvres ou des exhibitions sexuelles.

Il y a une tendance à interpréter ce glissement vers des matières plus sombres, plus problématiques comme si c'était une question de génération, en particulier parmi les artistes lesbiennes; pourtant cela est loin d'être exact puisque, dans les arts visuels, les lesbiennes plus jeunes ont été au premier plan d'un certain mouvement, de nombreuses praticiennes importantes sont dans la quarantaine, ou début de la cinquantaine. Le problème est donc moins l'âge de l'artiste que le temps qu'il faut prendre pour présenter certaines oeuvres à un public plus large. L'histoire est toujours fonction de ce qui est activé dans le présent, étant donné que les nouvelles générations et collectivités réexaminent et réinvestissent le passé de façon imprévisible—comme le suggère actuellement la résurgence d'intérêt pour les oeuvres de Jill Johnston, *Marmalade Me* et

*Lesbian Nation*, des textes qui étaient tout à fait effacés des études savantes féministes, sans mentionner la théorie homosexuelle.

Il n'est pas surprenant, hélas, qu'une partie peut-être du travail le plus provocateur des femmes artistes d'aujourd'hui réussira à se placer dans les expositions de «mauvaises filles» qu'on retrouve partout en 1994. Fixées sur des oeuvres qui sont «amusantes et subversives»—selon la publicité du nouveau musée de l'art contemporain de New York—ces expositions risquent d'offrir une sorte d'«éclairage de subversion» dans lequel les oeuvres qui traitent de sujets sombres, dégradants ou difficiles, seraient purgées au nom d'un féminisme dominant réhabilité modestement et acceptable tant pour les donateurs que pour la presse conventionnelle. De tels gestes de récupération devraient être remis en question, de même que la commercialisation envahissante des signifiants de la transgression par des publications telles que *Research* et les anthologies *High Risk*.

En disséminant les pratiques underground dans la culture dominante, ce conditionnement tend à les annexer dans la sphère de la mode, illustrant des jalons extrêmement codifiés de la «transgression» et de la dissidence culturelle en tant que styles, pouvant être copiés inlassablement.<sup>10</sup> Même des projets qui traitent de la violence et de la dégradation reprennent souvent l'approche du féminisme des années 1970, caractérisée par l'outrage moral et remise à la mode avec le graphisme et le style des années 1990. Se développant autour du trope non examiné de la femme en tant que victime, comme dans l'oeuvre récente de Karen Finley ou Lydia Lunch ou les anthologies *Angry Women* et *Critical Condition*, ces efforts révèlent souvent moins des ré-investigations de l'histoire que nos échecs au niveau des leçons à en tirer. En retournant à des notions d'autorité morale des opprimés et une confiance démesurée dans l'autobiographie et les témoignages, ces féminismes des années 1970 réhabilités superficiellement excluent effectivement des positions plus provocatrices et peut-être plus honnêtes, d'ambivalence ou d'ambiguïté morale.

De telles stratégies de représentation ont atteint une crise particulièrement significative à propos des conjonctions du sexe et de la violence. Car c'est dans l'art traitant de ces questions de «vie réelle» que la compréhension de l'imaginaire est la plus cruciale, et pourtant le plus souvent supprimée. Lutz Bacher a affirmé que son intérêt pour la série de «viols» dans *Sex with Strangers*, de même que son utilisation dans *Corpus Delicti* (1992) des dépositions transcrites des survivantes de viol, qui n'ont pas été admises comme preuves dans le procès de William Kennedy Smith, sont nées de sa fascination pour des représentations qui seraient inaccessibles autrement et pour l'interprétation malaisée de l'imaginaire et du réel dans ces documents. Cependant, même

tographs. The female world she charts is fraught with ambivalence, yet refuses pity. In *From Romance to Ritual* (1985), for instance, a young woman tells of being beaten up and even raped by her boyfriend, who she continues to love and desire; her tale is juxtaposed with sequences of a friend making a toy model of Stonehenge, and Ahwesh's niece playing with dolls and doing spelling games.

Darkly comic and disturbing, these works by women artists never fit dominant 1980s paradigms of aesthetic post modernism or clearly-articulated political oppositionality. Murky and obsessive, mining the less comfortable reaches of the psyche, these sexually-charged films and videos don't advocate positive programs or politically-viable identities: it's hard to mobilize around masochism. This kind of "edgy" feminist media perhaps offers the clearest parallels to the projects of visual artists like Lutz Bacher, Nicole Eisenman, Zoe Leonard, and Monica Majoli—rather than the earlier, more empowerment-oriented performances of Carolee Schneemann, Lynda Benglis, or Hannah Wilke. While the historical project, as I've urged, is urgent, it is crucial to acknowledge moments of rupture and to avoid creating false feminist genealogies for work in the present. To assume continuity between female producers is a mistake. For instance, although committed to an art of the body, feminist work from the 1960s and 1970s tended to revolve around liberatory notions of sex as curative or innately pleasurable that artists such as Bacher (who herself has been active since the 1970s) explicitly question. The spiritually-oriented organic tropes of Schneemann's production, for example, seem much more aligned with the present-day work of someone like Annie Sprinkle, whose relentlessly upbeat performances disavow the troubling aspects of sex work or sexual display.

There's a tendency to read this shift towards darker, more problematic materials as generational, particularly among lesbian artists, yet to do so is far from accurate. While in the visual arts, younger lesbians have been at the forefront of a certain movement, many key practitioners are in their forties, even early fifties, suggesting that it is less a question of an artist's age than of how long it takes certain work to find a wider audience. History is always a question of what gets activated in the present, as new generations and constituencies re-investigate and reinvest the past in unpredictable ways—as suggested by the current interest in Jill Johnston's works *Marmalade Me* and *Lesbian Nation*, texts that were all but erased from feminist scholarship, not to mention queer theory.

It comes as no surprise, sadly, that perhaps little of the most challenging work by women artists today will find its way into the ubiquitous "bad girls" exhibitions of 1994. Focused on work that is "funny and subversive"—according to publicity from New York's New Museum for Contemporary Art—these exhibitions risk offering-up a sort of "subversion lite," in which work that takes on dark, degrading or difficult subjects is purged in the name of modestly rehabilitated main-

stream feminism that will be acceptable to funders and mainstream press alike.

Such recuperative gestures should be questioned, as should the pervasive marketing of the signifiers of transgression by publications like *Research* and the *High Risk* anthologies. By disseminating underground practices into the mainstream culture, this packaging tends to annex them into the sphere of fashion, figuring extremely codified markers of “transgression” and cultural dissidence as styles that can be endlessly copied.<sup>10</sup> Even projects addressing violence and degradation frequently revert to a 70s feminism of moral outrage, updated with 90s graphics and style. Revolving around the unexamined figure of the woman as victim, as in the recent work of Karen Finley or Lydia Lunch or the anthologies *Angry Women* and *Critical Condition*, these efforts often read less as re-investigations of history than as failures to learn from it. By returning to notions of the moral authority of the oppressed, and an over-reliance on autobiography and testimonial, these superficially rehabilitated 70s feminisms effectively preclude more challenging, and perhaps more honest, positions of moral ambivalence or ambiguity.

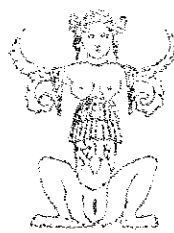
Such representational strategies hit a particularly telling crisis around conjunctures of sex and violence. For it is in art addressing these “real life” questions where an understanding of fantasy is most crucial, yet most suppressed. Lutz Bacher has stated that her interest in the “rape” series of “Sex with Strangers,” like her use in *Corpus Delicti* (1992) of the transcribed depositions of rape survivors not admitted as evidence in the William Kennedy Smith trial, stemmed from her fascination with otherwise inaccessible representations and the queasy interpenetration of fantasy and the real in these documents. Yet even as these contradictions explode into the present day—as the country’s legal system hits its own crisis around therapeutically-induced “memories” of childhood sexual assault, and the anti-porn movement circulates its own semi-pornographic rape testimonials to stir up the faithful—it remains extremely controversial for a female artist to address both pornographic images and testimonial accounts as complex, unpredictable representational systems.

Since the publication of anthologies like *Pleasure and Danger* and *Powers of Desire*, countless feminist projects of the past decade have probed the complexity of relations of domination and submission. Yet most efforts, following the libertarian discourse adopted by the S&M community, have consigned these relations to the sphere of fantasy, and to some imagined realm of sexual “free play.” Works like Zando’s videos, which examine masochism as an extremely problematic lived experience, or Bacher’s *Corpus Delicti*, which probes the tropes of rape fantasy and the romance novel as they operate in actual legal testimonies, refuse a “pro-sex” feminist tendency to treat representations and fantasy as divorced from wider social relations. They also refuse to

lorsque les contradictions explosent dans le présent —comme la crise du système judiciaire dans notre pays à propos des «souvenirs» d’agressions sexuelles dans l’enfance que l’on suscite par la thérapie, ou comme le mouvement anti-pornographie qui diffuse ses propres témoignages de viols semi-pornographiques pour stimuler les fidèles—il demeure extrêmement controversé pour une artiste de traiter à la fois les images pornographiques et les récits de témoignages comme des systèmes de représentations complexes et imprévisibles.

Depuis la publication d’anthologies comme *Pleasure and Danger* et *Powers of Desire*, d’innombrables projets féministes dans la dernière décennie ont examiné la complexité des relations de domination et de soumission. Pourtant la plupart des efforts, suivant le discours libertaire adopté par la communauté sado-maso, ont réduit ces relations à la sphère de l’imaginaire, et à un quelconque domaine imaginé du «libre jeu» sexuel. Des oeuvres comme les vidéos de J. Zando qui examinent le masochisme comme une expérience vécue extrêmement problématique, ou *Corpus Delicti* de L. Bacher, qui examine les tropes du fantasme de viol et le roman sentimental qui fonctionnent dans les véritables témoignages juridiques, refusent une tendance féministe «pro-sexe» à traiter les représentations et l’imaginaire comme s’ils étaient coupés de relations sociales plus vastes. Elles refusent aussi d’assigner une valeur de vérité indubitable aux conventions de témoignages, provocantes, du discours féministe qui privilégient les sujets féminins parlant en tant que victimes.

En choisissant de me concentrer sur ces artistes plus «problématiques», j’ai cherché à mettre l’accent sur le travail qui se fait aux limites des compréhensions contemporaines du sexe, du pouvoir et de la sexualité. C’est un travail qui refuse l’autorité morale supposée du rôle de femme victime, mais qui refuse aussi l’analyse du sexe et de l’imaginaire qui leur attribuerait un potentiel libérateur inhérent. Et, ajoutant à cette définition par la négation, c’est un travail qui résiste à la réification toujours si présente, de la subjectivité offerte par la mode sub-culturelle et la politique de l’identité. Ne basant pas leurs projets sur les fantasmes de politique de gauche d’identité inhérentes oppositionnelles, les oeuvres de ces artistes ne peuvent pas facilement être incorporées dans des programmes conventionnels de politique féministe, et elles ne peuvent pas non plus être facilement consommées en classe. Au contraire, poussées par l’ambivalence propre à la sexualité et l’identité sexuelle, leurs oeuvres explorent le désir, la répétition et l’imaginaire comme des forces profondément déstabilisatrices dans notre vie, des forces qu’on ne récupère pas facilement pour la politique progressive. Comme un autre de



n'est pas un «correctif».

1. La première partie de cet essai a été écrite en avril 1993 à l'occasion de l'exposition "Coming to Power: 25 Years of Sexually Explicit Art by Women", présentée à la galerie David Zwirner, à New York; je l'ai révisée pour la présente publication. La deuxième partie a été écrite en décembre 1993. Je remercie Lutz Bacher et Judith F. Rodenbeck pour leurs commentaires et discussions.

2. O'Dell, Kathy, "Toward a Theory of Performance Art: An Investigation of its Sites," thèse de doctorat, the Graduate Center, City University of New York, 1992.

3. O'Dell, Kathy, "Fluxus Feminus," exposé présenté à la conférence "In the Spirit of Fluxus", the Walker Art Center, Minneapolis, février 1993.

4. Voir par exemple Judith Barry et Sandra Flitterman-Lewis, "Textual Strategies: the Politics of Artmaking", reproduit dans Arlene Raven et al. eds., *Feminist Art Criticism* (UMI Research Press, 1988); dans ce texte, G. Pane, tout comme Hannah Wilke, est reléguée dans la dernière catégorie de la typologie en quatre parties des femmes artistes, en raison de son "manque de problématique au niveau de la valorisation de l'expérience féminine et des pratiques physiques", et l'absence d'une théorie de la représentation.

5. Certes, certains artistes masculins comme Vito Acconci, Paul McCarthy ou Bruce Nauman n'échappent pas du tout à ce sort de quasi-suppression. Voir mon article, "Video: Process and Duration" dans *Acting Out* (London: Royal College of Art, 1994) pour une interprétation de certaines vidéos d'Acconci et de Nauman par rapport aux oeuvres contemporaines basées sur la performance.

6. Conversation avec l'artiste, en avril 1993. Voir aussi Laura Cottingham, "Interview with Zoe Leonard," *Journal of Contemporary Art* (vol. 6, no. 1), été 1993.

7. Pour d'autres critiques sur l'oeuvre de N. Eisenman, voir mon article, "Openings: Nicole Eisenman", *Artforum*, octobre 1993, Eileen Myles, "Nicole Eisenman" (critique), *Art in America*, décembre 1993, et Collier Schorr, "Nicole Eisenman", *Frieze* (London), été 1993.

8. D'autres projets de L. Bacher, telles que ses récents tableaux *Playboys* (1991-93), et ses versions de *Sex with Strangers* en sérigraphies, présentent des similitudes avec certaines oeuvres de N. Eisenman et M. Majoli, laissant entrevoir un nouveau genre de peinture de l'histoire, une peinture d'aujourd'hui, faite par des femmes. Pour de plus amples renseignements sur L. Bacher, voir Kathy O'dell "Lutz Bacher's 'Playboys': the Morphology of Jokes and Other Questions", dans ce volume, et ma contribution, "Lutz Bacher: Sex with Strangers", *Artforum*, septembre 1992.

9. J'ai parlé de l'oeuvre d'A. Child dans un autre cadre, "An Unrequited Desire for the Sublime: Looking at Lesbian Representation Across the Works of Abigail Child, Cecilia Dougherty and Su Friedrich", dans Martha Gever et al., éd. *Queer Looks* (New York: Routledge, 1993).

10. D'une façon analogue, la représentation subculturelle de photographes telles que Della Grace et Grace Lau ressemble beaucoup à de la photo de mode filtrée par un formalisme esthétique dans le style de Robert Mapplethorpe. L'affirmation récente de Parveen Adams à propos de l'oeuvre "Three Graces" de Della Grace, selon laquelle "ces femmes dépassent les limites de la reconnaissance" ("The Three (Dis)Graces," *New Formations* no. 19, été 1993, p.133), doit être comprise comme le commentaire de quelqu'un qui n'est pas au fait des subcultures urbaines contemporaines, en particulier du monde gay. Les articles réunis dans ce numéro spécial sur "la perversité", comprenant des contributions sur le sadomasochisme, le fétichisme, le perçage de parties du corps et la sodomie, tendent à renforcer la perception de Gayatri Spivak concernant la nature normative des "perversions".

assign unquestioned truth value to the testimonial, challenging conventions of feminist discourse which privilege female subjects speaking from the position of victim.

In choosing to concentrate on these far more problematic artists, I've sought to emphasize work occurring at the boundaries of contemporary understandings of gender, power, and sexuality. This is work that refuses the supposed moral authority of the female victim role, yet also refuses an analysis of sex and fantasy that would attribute to them some inherent liberatory potential. And, adding to this definition by negation, it is work that resists the ever-pervasive commodification of subjectivity offered by subcultural fashion and identity politics alike. Not basing their projects on left-political fantasies of inherently oppositional identities, these artists' works can't easily be incorporated into conventional programs of feminist politics, nor can they be easily consumed for classroom use. Instead, driven by the inherent ambivalence of sexuality and sexual identity, their works explore desire, repetition, and fantasy as deeply destabilizing forces in our lives, forces not easily recuperable for progressive politics. As another friend remarks, "the unconscious is not a *corrective*."

1. Part I of this essay was originally written for the exhibition "Coming to Power: 25 Years of Sexually Explicit Art by Women" (1 May—12 June 1993), presented at David Zwirner Gallery in New York City, and revised for publication here; part II was written in December, 1993. My thanks to Lutz Bacher and Judith F. Rodenbeck for comments and discussion.
2. Kathy O'Dell, *A Contract With the Skin: Masochism and Performance Art of the 1970s* (forthcoming, 1996).
3. Kathy O'Dell, "Fluxus Feminus," paper delivered at the conference "In the Spirit of Fluxus," the Walker Art Center, Minneapolis, February 1993.
4. See, for instance, Judith Barry and Sandra Flitterman-Lewis, "Textual Strategies: the Politics of Artmaking," in Arlene Raven, et al., eds., *Feminist Art Criticism* (UMI Research Press, 1988), in which Pane, like Hannah Wilke, is relegated to the lowest category in their four-part typology of women's art due to her unproblematic "valorization of female experience and bodily practices," and absence of a theory of representation.
5. Yet by no means do male artists such as Vito Acconci, Paul McCarthy, or Bruce Nauman escape this fate of semi-erasure. See my "Video: Process and Duration" in *Acting Out* (London: Royal College of Art, 1994) for a reading of some of Acconci's and Nauman's videos in relation to contemporary performance-based work.
6. Discussion with the artist, April 1993. See also, Laura Cottingham, "Interview with Zoe Leonard," *Journal of Contemporary Art* (Summer 1993).
7. For further writing on Eisenman's work, see my "Openings: Nicole Eisenman," *Artforum*, (October 1993); Eileen Myles, "Nicole Eisenman" (review), *Art in America* (December 1993); and Collier Schorr, "Nicole Eisenman," *Frieze* (London, Summer 1993).
8. Other projects of Bacher's—such as her *Playboys* paintings (1991—93) and versions of "Sex With Strangers," silkscreened onto canvas—converge with work by Eisenman and Majoli to suggest a new kind of history painting, undertaken by women in the present. For additional information on Bacher, see Kathy O'Dell, "Lutz Bacher's 'Playboys': The Morphology of Jokes and Other Questions," in this volume, and my "Lutz Bacher: Sex With Strangers," *Artforum* (September 1992).
9. I have previously written on Child's work in "An Unrequited Desire for the Sublime: Looking at Lesbian Representation Across the Works of Abigail Child, Cecilia Dougherty and Su Friedrich," in Martha Gever, et al., eds., *Queer Looks* (New York: Routledge, 1993).
10. Somewhat analogously, the subcultural representation produced by photographers like Della Grace and Grace Lau resembles nothing so much as fashion photography, filtered through a Robert Mapplethorpe-style aesthetic formalism. Parveen Adams' recent assertion, writing on the "Three Graces" by Della Grace, that "these women are beyond recognition" ("The Three (Dis)Graces," *New Formations* no. 19 (Spring 1993) p. 133) must be read as the commentary of someone completely unfamiliar with contemporary urban subcultures, particularly gay ones. The assembled articles of this special issue on "Perversity," including contributions on S&M, fetishism, piercing and sodomy, tend to reinforce Gayatri Spivak's insight regarding the normative nature of "the perversions."