

MIU MIA

Prix artistique Baloise 2022

FR



Tourmaline

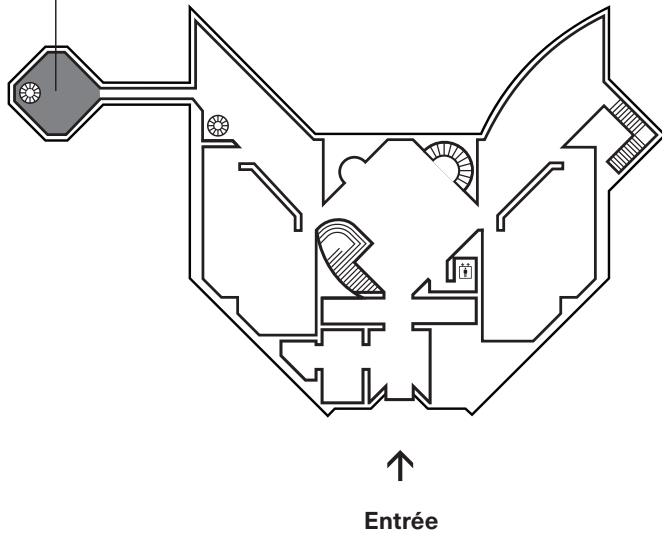
Pleasure and Pollinator

03.03 — 15.10.2023

mudam.com

MIU MIA

Niveau 0 et -1
Henry J. and Erna D. Leir Pavilion



Niveau 0

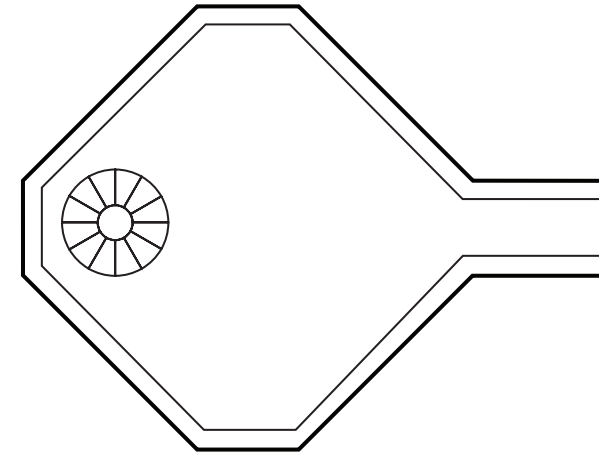
Phantom VIII, 2022
Impression sur adhésif

Silver Cloud I, 2022
Impression sur adhésif

Silver Wraith, 2022
Impression sur adhésif

Sweptail, 2022
Impression sur adhésif

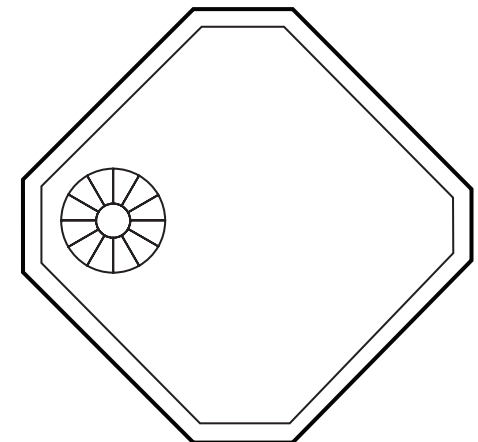
Toutes les œuvres
© Courtesy de l'artiste et
Chapter NY, New York



Niveau -1

Pollinator, 2022
Vidéo noir et blanc, couleur, son, 5 min 8 sec
Collection Mudam Luxembourg
Donation 2022 – Baloise

It's giving Countach, 2022
Tirage chromogène numérique,
Baloise art collection



Tourmaline.

Pleasure and Pollinator

03.03 — 15.10.2023

Commissaires
Marie-Noëlle Farcy
Assistée de
Line Ajan

L'exposition

Tourmaline est une artiste, écrivaine et militante transgenre, dont les vidéos et photographies à la mise en scène élaborée rendent hommage aux figures actuelles et passées des mouvements LGBTQIA+ et de la culture queer. Elle s'appuie sur la notion de « fabulation critique » développée par l'universitaire Saidiya Hartman (1961, New York) pour mettre en perspective l'héritage contemporain de ces dernières. Son travail se nourrit tout autant de recherches historiques, théorie critique et fiction pour éclairer les parts d'ombre et d'amnésie d'une histoire hégémonique. Travaillant avec des images trouvées et autres documents d'archives, Tourmaline en exploite le potentiel émancipateur conférant par là même une force politique à ceux-elles marqué-e-s par les conséquences de l'esclavage ; elle trace ainsi une généalogie imaginée de figures queer noires, dont elle fait partie intégrante.

Pleasure and Pollinator est la première exposition monographique de Tourmaline dans une institution européenne et s'articule autour de la vidéo *Pollinator* (2022), qui a remporté le Prix artistique Baloise et a été donnée au Mudam par Baloise. L'exposition débute au rez-de-chaussée par un ensemble de quatre photographies, prologue au film projeté à l'étage inférieur qui la montre vêtue d'un costume inspiré du début du XX^e siècle.

Imprimés à grande échelle, ces autoportraits en noir et blanc sont marqués par une atmosphère sensuelle et méditative : Tourmaline y est assise pensif sur le sol, son costume bouffant faisant écho à la densité de la végétation. Elle se tient majestueuse, engloutie par les larges pans de tissu blanc de sa robe et camouflée dans les feuillages. Évoquant les relations entre nature et ornement, mais aussi les questions de représentation et de visibilité des corps



Tourmaline, *Pollinator*, 2022. Collection Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean. Donation 2022 – Baloise
© Tourmaline / Courtesy the artist and Chapter NY

queer et noirs, cette série poursuit les recherches de l'artiste sur l'histoire des « jardins d'agrément », ces espaces de loisirs apparus aux États-Unis au début des années 1800. Si ces jardins étaient généralement « réservés aux Blancs », pour reprendre les termes racistes des panneaux d'alors, quelques-uns appartenaient à des Noir-e-s et constituaient des havres de repos et de résistance. L'artiste réactualise ainsi

l'idée de plaisir en inscrivant sa propre image dans des jardins luxuriants. Ces photographies sont également empreintes d'une atmosphère spectrale, Tourmaline dégageant une présence éthérée – un aspect accentué par la bande sonore diffusée dans l'espace.

La composition est extraite de la vidéo *Pollinator*, présentée à l'étage inférieur, et reprend la structure d'une « spirale

ascendante » selon les termes de l'artiste. Le film débute par des plans de l'artiste marchant dans le jardin botanique de Brooklyn et dans les salles d'époque édouardienne du Brooklyn Museum. Ces images sont entrecoupées par des séquences d'archives d'une cérémonie commémorant Marsha « Pay It No Mind » Johnson (1945, Elizabeth, New Jersey – 1992, New York), artiste et actrice emblématique du soulèvement de Stonewall pour les droits des homosexuel·le·s en 1969, cofondatrice avec Sylvia Rivera (1951 – 2002, New York) de Street Transvestite Action Revolutionaries (STAR). Figure culte pour la communauté queer de New York, Marsha P. Johnson a fait l'objet de deux films de Tourmaline : *Lost in the Music* (2017) et *Happy Birthday, Marsha!* (2018), tous deux coréalisés avec Sasha Wortzel (1983, Fort Myers, Floride).

Ici, l'évocation de l'héritage de Johnson prend une forme poétique délaissant une construction purement narrative. Tourmaline déambule dans le jardin et frôle les plantes, agissant comme une « pollinisatrice » en transportant la matière sur ses vêtements. Ces scènes sont entrecoupées de vidéos amateurs tournées par Tourmaline et qui montrent son père en train de chanter, rire et fumer, ainsi que d'interviews d'ami·e·s de Johnson, dont l'un tient une photographie d'elle souriante. Ces images s'entremêlent habilement dans un montage complexe duquel un leitmotiv transparaît : la fleur, qui surgit d'abord sur la coiffe de Tourmaline, puis sur la couronne portée par Johnson, et que l'on voit ensuite flotter dans le fleuve Hudson lors de ses funérailles. Bien que centré sur le deuil, ce montage rappelle joyeusement l'aura de Johnson, figure tutélaire pour les personnes trans et non-conformes au genre à New York : elle était, métaphoriquement parlant, une « pollinisatrice ». Tout en évoquant le deuil queer, l'œuvre privilégie une perspective

de célébration qui relie les figures historiques queer aux communautés transgenres noires contemporaines – une approche qui rappelle ce que l'historien Robin D. G. Kelley (1962, New York) définit comme le « rêve de liberté ».



Tourmaline, *Pollinator*, 2022. Collection Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean. Donation 2022 – Baloise
© Tourmaline / Courtesy the artist and Chapter NY

Trap Door

Une introduction à la production culturelle des personnes trans et à une politique de la visibilité.

Tourmaline, Eric A. Stanley et
Johanna Burton

Une image n'est pas nécessairement puissante en raison de ce qu'elle offre de spécifique au regardeur, mais par tout ce qu'elle ôte également de son regard.
– Trinh T. Minh-ha, « Beware of Wolf Intervals »

Pièges

Nous vivons une époque marquée par la visibilité des personnes trans. Mais nous vivons aussi une époque de violence transphobe. Ces deux énoncés enlacés – vécus dans la chair – définissent les conversations, interventions, analyses et autres modes de connaissance saisis dans *Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility* (« Pièges et portes, portes-pièges, trappes : production culturelle des personnes trans et politique de la visibilité »). Raison pour laquelle nous avons abordé ce projet avec le profond sentiment d'un possible, qui existe aussi dans l'intervalle – comme en musique, d'une angoisse. Tous-tes les trois, avec des talents différents – mais qui parfois se superposent –, en passant par des identifications différentes de nous-mêmes – mais qui parfois se superposent –, nous pratiquons la production, la présentation et la circulation de la culture visuelle, et nous nous y imbriquons. Nous savons pourtant que lorsqu'elle est produite au sein de la cosmologie du capitalisme racial, la promesse d'une « représentation positive » n'offre finalement que peu de soutien, que peu de protection à nombre des personnes trans ou qui ne se conforment pas à une identité de genre, sinon à la plupart, moins encore à celles dont les

revenus sont faibles et/ou qui sont des personnes racisées – celles-là même dont la vie et le travail forment le terrain où se figure ce moment de la visibilité.

C'est là le piège du visuel, le premier élément de la trappe : il offre – ou plus exactement nous est offert comme tel, la première voie par laquelle les personnes trans pourraient avoir accès à des vies supportables. La représentation, dit-on, a le pouvoir de remédier à toutes sortes de crises sociales graves, allant de la pauvreté aux meurtres et aux violences policières, surtout si cette représentation est utilisée comme un outil pédagogique, permettant à celles et ceux qui se tiennent en dehors de nos environnements sociaux immédiats d'entrevoir quelque chose d'une humanité partagée. Si l'on peut considérer que cette possibilité existe bel et bien dans la représentation, on doit aussi prendre en compte – et lutter contre, certaines disparités radicales, le fait, par exemple, que le « point de bascule transgenre » survient précisément au moment politique où les femmes racisées, et plus particulièrement les femmes racisées trans, subissent de plus en plus souvent des violences physiques. Nombre d'articles, de conversations et de dossiers rassemblés dans *Trap Door* tentent de penser (avec) ce paradoxe fondamental, prêtant attention à ses conséquences dans le présent politique et dans le passé de l'histoire de l'art, notamment pour ce qui touche aux héritages persistants, même dans leur forme inachevée, de la représentation. Inévitablement peut-être, ce point de vue sur la représentation s'ancre profondément dans nos expériences personnelles, qui rendent les questions considérées moins « contemporaines » que persistantes au sein de l'histoire, et moins abstraites que puissamment concrètes. De fait, lorsque nous avons commencé à envisager ce projet – tout en prenant en compte le fonctionnement

général des mondes de l'art, de la mode et des autres médias basés sur l'image au sein de la culture, Tourmaline fut immédiatement ramenée aux leçons d'une valeur inestimable apprises lorsqu'elle était active au sein du tissu associatif local :

lorsque les personnes disposent d'une réelle agentivité sur leurs propres représentations, d'immenses possibilités de transformation et de libération surgissent, des terrains qui seraient sans cela des lieux purs et simples d'oppression ou d'extraction violente – qu'il s'agisse du corps, du travail, de la terre ou de la spiritualité.

À travers ce prisme, on pourrait reconnaître plus clairement les enjeux réels des représentations actuelles de la culture trans, dans la mesure où elle relève nécessairement, aussi, d'une sorte d'extraction et d'instrumentalisation – si ce n'est d'une réécriture pure et simple, des œuvres et expériences des personnes et des communautés marginalisées. À cet égard, les termes mêmes de la représentation ne devraient pas être considérés en dehors de la vie publique et de ses régulations. Considérons l'exemple de Seymour Pine, l'officier de police de la ville de New York qui a dirigé les raids contre le Stonewall Inn ayant déclenché la révolte de 1969. Il évoquera plus tard le Code pénal moraliste en vigueur dans la ville, qu'il était chargé de mettre en application lors de la nuit des émeutes de Stonewall. Dans un entretien datant de 1989, il remarque que ces ordonnances, qui constituaient la base des lois anti-travestissement, visaient spécifiquement les personnes dans l'espace public. On en déduira qu'elles soulignaient aussi, en creux, le pouvoir d'être ensemble et les capacités de la mode à déstabiliser une moralité, dictée par l'État, qui affirmait la binarité de genre et prétendait décider

qui doit ou ne doit pas apparaître en public. En d'autres termes, enfreindre les sanctions étatiques – c'est-à-dire se rendre visible face à l'État –, permet d'affirmer qu'il existe une forme de pouvoir dans tout rassemblement ne respectant pas les impératifs moraux de l'État. La mode et l'image ont du pouvoir, et c'est précisément la raison pour laquelle l'État cherche, aujourd'hui encore, à réglementer et à contraindre les représentations de soi.

Les politiques propres à un tel tournant ne sont, néanmoins, pas monolithiques, et s'il existe bien un piège dans l'instrumentalisation de la représentation, il en existe alors un autre dans sa figuration, et plus précisément sa simplification. La question se pose depuis les débuts des mouvements gay et trans aux États-Unis. Ainsi, dans l'ombre du paysage politique gay qui s'est développé après les émeutes de Stonewall, un groupe s'est formé sous le nom de STAR (Street Tranvestite Action Revolutionaries – « Révolutionnaires de l'action de rue travestie »), rassemblant Sylvia Rivera, Marsha P. Johnson, Bubbles Rose Marie, Bambi Lamor et Andorra Martin. STAR s'est engagé sur un ensemble de questions qui avaient été négligées par le mouvement gay de la classe moyenne blanche, pourtant sous-jacentes dans les événements si déterminants de Stonewall. En d'autres termes,

malgré le fait que leur vie, leur manière de se vêtir et leur travail relevaient du même terreau que celui sur lequel tout le mouvement gay s'était construit, les personnes pauvres, dont la plupart étaient racisées, ainsi que les personnes trans qui étaient des travailleur-euses du sexe, ne voyaient pas leurs problèmes pris en compte – ni en charge – par l'ensemble du mouvement.

Les membres de STAR parvinrent à réunir suffisamment de ressources pour louer un appartement dans Lower East Side, qu'elles nommèrent Star House. Ce petit acte individuel de résistance et de refus créa un espace pour que les personnes insoumises à la demande d'assimilation puissent s'unir et se soutenir mutuellement. Tandis que redoublaient les violences, par le seul fait d'être ensemble et de prendre soin les unes des autres, les membres de STAR réalisaient une tâche révolutionnaire. L'exemple de STAR, du destin de leur projet, et de ce que devinrent leurs efforts combient en termes explicites l'écart entre représentation et réalité. Comme l'a rapporté l'écrivain Arthur Bell dans son article « STAR Trek, Tranvestites in the Streets » (STAR Trek : travesti-e-s dans les rues »), publié dans le *Village Voice*, le groupe STAR fut expulsé de son immeuble lorsque le propriétaire décida de transformer le bâtiment en un hôtel gay. C'était un bon exemple, affirmait Bell, de l'embourgeoisement du New York gay, devenu aussi plus blanc, tandis que les personnes pauvres et racisées étaient chassées de cette nouvelle nomenclature, reconnue et définie politiquement. Notons que le propriétaire de l'appartement dans lequel logeait STAR, Mike Umbers, possédait aussi un bar gay sur Christopher Street (Christopher's End) qui connut la réussite commerciale durant l'essor du mouvement de libération gay. De fait, Umbers devint plus tard l'un des sponsors de la Gay Pride de 1973 – premier et assez tristement célèbre défilé « non politique » depuis 1970, lorsque Rivera monta sur scène sans y avoir été invitée, pour rappeler aux personnes présentes que certain-e-s de leurs frères et sœurs gays étaient toujours en prison malgré les progrès culturels réalisés par ailleurs. De la même manière, *Trap Door* tend, au moins en partie, à résister à la résolution.

Portes

Quoique conscient-e-s de la façon dont la représentation peut être – et est – utilisée pour restreindre les capacités des personnes trans à s'épanouir dans des mondes hostiles, nous persistons. Cette anthologie prend au sérieux le fait que les représentations ne consistent pas seulement à re-présenter une réalité déjà existante, mais sont aussi des portes vers d'autres avenir possibles. Les termes de la représentation requièrent aujourd'hui une attention critique renouvelée, en raison, précisément, de leur pouvoir de transformation. Pour le dire simplement,

si nous ne prenons pas part à la représentation et ne travaillons pas collectivement pour penser de nouvelles grammaires (tout en déterrants et nous souvenant de celles qui ont été effacées ou enfouies), nous resterons en prise avec les pièges du passé.

Trap Door exploite les exemples artistiques et culturels les plus exhaustifs que nous avons pu imaginer. Résistant à la canonisation de l'art trans (quand bien même nous avons inclus de nombreux-ses artistes qui pourraient en témoigner), nous souhaitons ouvrir les frontières de la production culturelle de manière radicale, afin d'y inclure des pratiques de mode, de fabrication, de faire et d'être qui ne relèvent pas de ce qui est proprement « artistique ». Cette stratégie est en partie le fruit de nos propres pratiques créatives divergentes, artistiques, militantes, critiques et muséographiques ou curatoriales. C'est néanmoins par nos approches individuelles qu'il nous est possible de formuler le désir commun d'une grammaire différente.

Ainsi le film d'Eric, *Homotopia* (2006), et sa suite, *Criminal Queers* (2016), réalisés

avec Chris E. Vargas, réagissent à des débats sur les politiques trans/queer contemporaines et emploient l'esthétique camp et l'humour afin de démêler des questions épineuses et difficiles. *Homotopia* est une critique queer radicale de l'institution du mariage gay. Partant d'un engagement théorique et d'une limite matérielle, le film a été réalisé sans budget ni aide financière. Toutes les personnes qui jouent à l'écran sont des ami-e-s, amant-e-s actuel-le-s ou passé-e-s, qui ont travaillé collectivement, ayant chacun-e écrit leur propre script et conçu leur propre personnage. *Criminal Queers* agit quant à lui comme une sorte de réponse aux questions posées par le public lors des projections d'*Homotopia*. Les gens demandaient souvent : « Si nous ne devons pas consacrer tout notre temps et toute notre énergie au mariage gay, alors pour quelle cause devrions-nous nous battre ? » Sans vouloir être excessivement prescripteurs, Eric et Chris laissent entendre dans *Criminal Queers* que l'abolition de la prison pourrait être l'une des nombreuses luttes vers lesquelles les communautés trans/queer et non-binaïres pourraient tendre.

Il est important de noter que dans les deux films, les identités de genre et trans ne sont pas représentées comme étant stables. Eric et Chris savaient qu'ils ne voulaient pas contribuer à l'économie visuelle dominante des images trans. Il n'y a pas de scène imposée, pas de « déshabillage », ni d'indices visuels qui permettraient au spectateur ou à la spectatrice de supposer une « connaissance » de qui « sont vraiment » ces personnages. Eric et Chris laissent en revanche les acteurs et actrices exprimer leur genre en fonction de ce qu'ils-elles ressentent : les acteurs et actrices ont très bien pu développer des personnages à l'écran qui sont plus ou moins similaires à ce qu'ils ou elles sont dans leur vie quotidienne, ou parfois des personnages

plus adjacent-e-s. En réalité, Eric et Chris ont choisi de centrer un univers trans / non-conformément genré sans donner au regardeur la satisfaction visuelle d'une « découverte ». Par conséquent, des personnes ayant vu le même film nous ont demandé, les unes : « Pourquoi n'y a-t-il que des personnes cis dans vos films ? », et les autres : « Pourquoi vos films ne montrent-ils que des personnes trans ? » Si, dans les deux films, la majorité des participant-e-s s'identifient comme trans, Eric et Chris ont laissé ouverte la question du genre, afin de voir dans quelles autres directions nous pourrions tous-tes porter ces projets.

Le film de Tourmaline, *Happy Birthday, Marsha!* (2018), coréalisé avec Sasha Wortzel, raconte l'histoire de Marsha P. Johnson durant les heures qui ont conduit aux émeutes de Stonewall. Mya Taylor y joue Marsha P. Johnson, une artiste et militante noire handicapée et trans, qui fut l'une des premières personnes à résister aux policiers lors du raid contre le Stonewall Inn. Au-delà d'une simple représentation d'un moment où des personnes trans racisées ont été opprimées, ou agissent de manière exceptionnelle, le film raconte une histoire beaucoup plus complexe, qui remet en question la hiérarchie entre l'histoire intelligible et les archives qui empêchent la mise en avant de nos histoires en tant que personnes trans et non conformes au genre. Pour citer Saidiya Hartman, *Happy Birthday, Marsha!* permet de faire surgir une histoire « qui dépasse la fiction qu'est l'histoire [...] qui constitue l'archive et détermine ce qui peut être dit du passé ».

En tournant le film, Tourmaline s'est aperçue de l'importance d'une esthétique et d'une image capables d'exister contre l'instrumentalisation actuelle de la visibilité trans venant de la perspective de l'État à des fins publicitaires. *Happy Birthday, Marsha!* parvient à ses fins en

mettant l'accent sur la beauté de Marsha et sur la manière dont elle et les autres street queens qui l'accompagnent ont su donner du sens au monde qui les entoure, loin du regard de l'État. Le film montre quelque chose qu'on ne voit pas habituellement à l'écran :

la vie d'une personne trans dans sa sociabilité et ses relations intimes. Ce qui est visible dans le film existe de façon fugitive, tant du point de vue rationnel que moral : la manière dont Marsha et ses amies se sont unies, ont ri et travaillé ensemble, ont donné ensemble un sens au monde, et, grâce à Marsha, ont rêvé ensemble.

L'une des scènes de *Happy Birthday, Marsha !* a été filmée, et ce n'est pas un hasard, au New Museum, non pas dans les espaces d'exposition, mais dans le bâtiment adjacent, dont un étage accueille habituellement un espace de travail pour les résidences d'artistes. C'est par l'entremise de Sasha (qui travaillait alors comme éducatrice au New Museum) que Johanna rencontre Tourmaline et découvre ainsi l'extraordinaire projet filmique en cours de réalisation. Cette rencontre amorça un dialogue sur la responsabilité institutionnelle et les cercles d'affiliation, sur les politiques d'alliance, sur l'amitié et la construction de plateformes communes. Et cette rencontre mena finalement à une conversation au sujet de ce livre.

L'engagement de longue date de Johanna pour l'éducation et la pédagogie dans les contextes académique et muséal, permet de relier les préoccupations concernant la représentation dans l'art et celles qui se jouent dans le discours, considérant de fait les circonstances présentes selon une perspective historique. La recherche de façons différentes d'aborder la représentation – ou pour le dire plus

précisément, la clarté autour des enjeux de représentation – définit ses projets, tant muséographiques et curatoriaux que discursifs, qui ont toujours été ancrés dans le féminisme, ses prolongements et ses remises en question continuellement nécessaires.

La reconnaissance de la spécificité historique et des limites des dialogues autour de la subjectivité, tout comme la juxtaposition des évolutions actuelles dans l'art et des efforts passés peuvent toutefois permettre aujourd'hui une élaboration et une redistribution du langage critique.

Le paysage transformé où évoluent les institutions de l'art, les productions artistiques, voire l'identité, dans un climat politique en rapide mutation, donne à ces considérations une réelle urgence – pour ne rien dire de la nécessité de s'engager dans des projets conçus pour résister à des modes d'incorporation et de répression de plus en plus complexes. Si notre moment culturel semble, à cet égard, pour le moins précaire, il ouvre aussi de nouvelles possibilités radicales, et ce sont elles que nous espérons surtout privilégier ici.

C'est pourquoi nous avons inclus des réflexions qui, au gré des contributions, soulèvent différents aspects de la mise-en-scène de soi, du drag, de l'action directe et du détournement de genre, de la voix, du son, du soin et de la protection, de la technologie, de la documentation, du travail, parmi les nombreux thèmes abordés. À chaque instance se pose la question de savoir si la visibilité est un objectif souhaitable auquel il faut œuvrer, ou bien au contraire un aboutissement qu'il faut éviter à tout prix. De fait, cette question – qui n'est pas résolue et qu'on ne peut résoudre – façonne des

discussions qui, même si elles sont variées, partagent la même urgence, qu'on pourrait qualifier d'existentielle. Notre pari, c'est que face à un tel paradoxe, nous devons remettre en cause la notion d'être soi-même et nommer (sans toutefois codifier) de nouveaux modes de reconnaissance, d'identification et d'action collective. Comme l'autrice Morgan Bassichis et les auteurs Alexander Lee et Dean Spade l'ont ailleurs affirmé – et comme le redit Jeannine Tang dans les dernières lignes de son article –, « l'impossibilité pourrait très bien être notre seule possibilité ». Bassichis, Lee et Spade poursuivent, de façon provocatrice :

« Qu'est-ce que signifierait accepter l'impossibilité de nos façons de vivre tout comme celle de nos conceptions politiques, plutôt que de nous y dérober ? » Une telle impossibilité ne devrait pourtant pas être considérée comme affreuse ni comme un état de crise, mais plutôt comme une invitation radicale à imaginer et à rêver autrement. Ce livre a pour ambition de révéler sans fléchir un contexte culturel qui n'a guère besoin de l'impossible mais se trouve constamment aux prises avec son existence et sa persistance.

Sont réunies dans ces pages vingt-et-une contributions, qui prennent différentes formes : articles écrits individuellement ou collectivement, dossiers illustrés historiques ou contemporains, transcriptions de tables rondes et dialogues. La plupart ont été produites spécialement pour ce volume et, en tant que telles, pourraient être comprises comme une participation consciente à un discours en évolution dont les contours mêmes doivent être et sont questionnés. C'est pourquoi, même les textes qui

entreprennent la tâche de fournir un cadre historique au paysage trans contemporain offrent des versions (des interprétations) du passé plutôt que des récits autorisés qui en affirmeraient la maîtrise. Ainsi, en examinant la politique radicale de plusieurs groupes et organisations historiques, Abram J. Lewis explore, dans « Trans History in a Moment of Danger: Organizing Within and Beyond "Visibility" in the 1970s » (« L'Histoire trans au moment du danger : s'organiser en toute "visibilité" et au-delà dans les années 1970 »), les courants complexes et parfois opposés qui sous-tendent les activités et la pensée de ces groupes – du féminisme antipatriarcal à la communication animale interspèces et à la magie païenne. « Out of Obscurity: Trans Resistance, 1969-2016 » (« Sortir de l'obscurité : résistance trans, 1969-2016 »), qui lui fait pendant, signé Grace Dunham, recense et analyse les organisations militantes d'aujourd'hui en les reliant à leurs prédécesseurs des années 1970, accordant une attention particulière à l'abolition de la prison et aux soins de santé. Dans « The Labor of Werqing It : The Performance and Protest Strategies of Sir Lady Java » (Le *Werq* à l'œuvre : performance et stratégies de protestations de Sir Lady Java »), Treva Ellison explore la vie et l'œuvre de la performeuse historique Sir Lady Java et en dégage une critique du capitalisme racial qui peut aisément s'étendre jusqu'à notre époque. Enfin, dans « Cautious Living: Black Trans Women and the Politic of Documentation » (« Vivre prudemment : les femmes noires trans et la politique des papiers ») les militantes Miss Major Griffin-Gracy et CeCe McDonald traduisent elles aussi les dangers de la représentation et de la vie quotidienne qu'elles ont dû affronter ou avec lesquelles elles ont dû jouer pendant des dizaines d'années, au cours d'une conversation avec le journaliste Toshio Meronek. Ces affrontements, ces jeux, ces négociations, sont au cœur de textes

qui s'attachent plus particulièrement à la production artistique : l'article de Roy Pérez, « Proximity: On the Work of Mark Aguilar » (« Proximité : sur le travail de Mark Aguilar ») examine la décision de l'artiste décédée de faire de son corps son art et pose la question des limites de la représentation – où commence-t-elle, où s'arrête-t-elle ? – dans une telle configuration. Dans « Dynamic Static », Nicole Archer s'oppose, elle aussi, à l'idée qu'on puisse situer quelque chose comme une esthétique queer ou trans, et suggère, grâce à une lecture attentive de l'œuvre de plusieurs artistes, des procédures de brouillage des modèles ancrés dans des formes plus anciennes de la critique institutionnelle. Jeannine Tang met les institutions elles-mêmes à contribution en leur demandant de prendre conscience des préalables qui tendent à l'exclusion (ou à l'absorption) des artistes trans. Dans « Introducing the Museum of Transgender Art », Chris E. Vargas, pour sa part, mobilise la satire et un humour acerbe pour en appeler à des changements véritables et à d'autres paradigmes dans l'exposition et la contextualisation de l'art trans.

Le fil rouge qui traverse nombre des contributions est – comment s'en étonner ?, l'archive ou peut-être, plus exactement, les archives.

Stamatina Gregory et Jeanne Vaccaro, dans « Canonical Undoings: Notes on Trans Art and Archives » (« Révisions canoniques : notes sur l'art trans et les archives »), analysent l'impasse structurelle actuelle dans laquelle nombre de celles et ceux qui tentent d'écrire des histoires ayant été niées ou effacées se sentent piégé-e-s. À l'instar de Morgan M. Page dans « One from de Vaults: Gossip, Access and Trans History-Telling » (One from the Vaults : commérages, accès à l'histoire trans et à ses modes de récits »),

elles proposent des modèles alternatifs de collecte et de diffusion du passé. Mais dans chacun de ces textes, les archives apparaissent comme beaucoup plus que de simples dépositaires de l'Histoire : l'archive est considérée comme un lieu actif du temps présent, qui soutient et aide celles et ceux qui la mettent au jour et, ce faisant, contribuent à l'évolution de ses contenus. Dans ce but, « Everywhere Archives: Transgendering, Trans Asians, and the Internet » (« Archives de partout : le genre trans, les personnes trans d'origine asiatique et internet ») de Mel Y. Chen analyse les possibilités d'une nouvelle cartographie des identifications raciales et genrées offertes par les structures d'archives, comme le catalogage sur YouTube, que génèrent leurs utilisateurs-rices mêmes.

Deux tables rondes abordent les relations entre histoires et avenir. « Representation and its Limits » (« La Représentation et ses limites »), modérée par Tavia Nyong'o, à laquelle participent Lexi Adsit, Sydney Freeland, Robert Hamblin et Geo Wyeth, et qui s'attache aux écueils de la visibilité et de la représentation trans dans des institutions qui n'en conservent pas moins des pratiques violentes d'exclusion. « Models of Futurity » (« Modèle pour un futur »), modérée par Dean Spade, avec la participation de Kai Lumumba Barrow, Yve Laris Cohen et Kalaniopua Youn s'attache aux occurrences contemporaines d'une violence structurelle, en réfléchissant aux avenir possibles qui échapperaient à cette logique.

Le paysage actuel est pourtant marqué par cette violence et, comme le rappellent de nombreux contributeurs et contributrices de ce livre, les actions de l'art dans le champ symbolique ont leur limite. Avec « Dark Shimmers: The Rhythm of Necropolitical Affect in Digital Media » (« Sombres reflets : le rythme des affects nécropolitiques dans les réseaux

numériques »), Micha Cardenas réfléchit aux circuits qui nous rendent de plus en plus incapables d'échapper aux effets et aux affects physiques et psychiques de la violence véhiculée par la technologie. Dans « Blackness and the Trouble of Trans Visibility » (« Être noir-e et trouble de la visibilité trans »), Che Gossett aborde l'héritage de l'esclavage racial et comment il se conjugue à la violence contre les Noir-e-s et contre les trans ; il examine aussi la manière dont les penseurs et penseuses noir-e-s radicaux-ales ont contribué à la déstabilisation des polarités de genre ou de la division humain / animal. Park McArthur et Constantina Zavitsanos, qui signent « The Guild of the Brave Poor Things » (« La Guilde des braves pauvres choses »), parlent poétiquement, à l'aune des idéologies de la capacité, de la fragilité des corps et de la force que donnent la solidarité et la coopération. Divers modes d'affinités et d'alliances sont examinés – et questionnés – dans « The Last Extremists? » (« Les Dernier-e-s Extrémistes ? ») de Heather Love, qui analyse la présence de contenus queer et trans dans les grands médias malgré la présence d'une opinion gay de plus en plus conservatrice. Parallèlement, « An Affinity of Hammers » (« Affinités excessives »), de Sara Ahmed, montre comment le féminisme, souvent considéré comme l'allié spontané des revendications trans et queer, est utilisé par des féministes radicales et ostracisantes comme outil de violence à l'égard des femmes trans.

« Existing in the World: Blackness at the Edge of Trans Visibility » (« Exister dans le monde : être noir-e au seuil de la visibilité trans ») est une conversation entre Juliana Huxtable et Che Gossett. Juliana suggère qu'exister et persister sont certes des actes de résistance, mais aussi d'interférence. Cette idée trouve écho dans « Spiderwomen » d'Eva Hayward, où l'autrice explore les possibles d'une

corporéité qui incarnerait une transaction sensuelle non seulement entre le corps et son environnement, mais aussi entre espèces, dans des rencontres qui en transformeraient les termes – une conception dont les ramifications politiques seraient immenses. « All Terror, All Beauty » (« En toute terreur, en toute beauté »), une conversation entre Wu Tsang et Fred Moten, clôt l'ensemble sur l'idée non binaire que toute conclusion est en elle-même discutable. Comme l'écrit Fred :

« C'est dans la tentative qu'est l'inconditionnalité, et non dans son succès. »

Ce volume s'est avant tout efforcé – et c'est là que réside son inconditionnalité, si une telle chose existe – de permettre au paradoxe de la représentation trans de prendre forme, dans l'actualité d'un moment historique, au cours de conversations qui ne tentent ni d'atténuer ni de tempérer les contradictions. Pour que puisse s'offrir un réseau ouvert d'urgences et permettre à ce qui réside entre les lignes de surgir au fil des textes – ainsi les figures du seuil et du piège, la reconfiguration des paramètres de l'archive et de l'institution, la revendication de la beauté et du glamour comme modes trans d'un être au monde –, nous n'avons pas souhaité les grouper en catégories thématiques. Les questions de représentation convoquent inévitablement celles de la représentation de soi, et c'est pourquoi nous voudrions ici, dans les termes mêmes que nous employons, être au plus près. (À cet égard, nous devons préciser que nous avons choisi de ne pas normaliser les termes qui permettent la définition de soi ; ainsi les mots « noir-e » ou « trans » et leur environnement sémantique apparaissent-ils ici dans de nombreuses variations, suivant le souhait et l'usage des autrices et auteurs.)

Dans le paysage culturel complexe d'aujourd'hui, de nombreuses « portes » s'offrent aux personnes trans – portes d'entrée vers la visibilité, les ressources, la reconnaissance et la compréhension. Pourtant, comme en attestent tant d'articles réunis dans cet ouvrage, ces portes sont aussi, presque toujours, des « pièges » – accueillant les corps, les histoires et la culture trans, dans la seule mesure où l'on peut les contraindre à se plier aux modalités de l'hégémonie.

Il ne s'agit pas là d'une histoire nouvelle. Différents types d'outsider art ont historiquement été mobilisés par le marché de l'art ou l'institution académique qui s'en sont servi pour la promotion des récits dominants, avant de les repousser et de les exclure. Pourtant, outre ces portes, qui sont presque toujours des pièges, il y a des trappes, intelligents dispositifs, qui ne sont ni des sorties ni des entrées, mais des passages secrets (comme les portes « dérobées ») qui vous emmènent autre part, un quelque part qui est encore, souvent, un inconnu. (C'est précisément cette ambiguïté entre voir et savoir, entre la figure et un nouveau lieu, un nouveau terrain, qui ouvre le texte de McArthur et Zavitsanos, « What about a door is a trap when it's unknown, or known to be unknown? » (« Qu'est-ce qui fait d'une porte un piège, quand elle est connue, ou bien connue pour être inconnue ? »)) C'est bien cet espace dont nous croyons qu'il existe, ainsi qu'un troisième terme qui admet les deux autres, mais refuse d'en être dépendant.

Seuils

Dès lors, *Trap Door* s'offre comme une expérience imparfaite. Nous ne prétendons pas être la première voix,

ni même une voix définitive, pour envisager les nombreuses façons dont les catégories « trans » et « art » peuvent entrer en collision. À cet égard, nous devons préciser que pour l'essentiel, les personnes rassemblées ici vivent ou travaillent principalement aux États-Unis. La portée du livre est donc géopolitiquement limitée. En même temps, depuis le début du projet, nous nous sommes préoccupé-e-s d'inclure les voix d'artistes et de producteur-ice-s culturel-le-s émergent-e-s, qui sont pour la plupart extérieur-e-s au monde de l'art. Dans la mesure où le genre se dit et se vit toujours dans le contexte d'une construction raciale (pour ne rien dire du handicap, de la sexualité, de la classe, etc.), notre objectif a été d'œuvrer à la perturbation d'une sorte de préemption de la culture blanche et de ses représentant-e-s sur les études trans et de la culture visuelle. Il nous faut aussi rappeler, en même temps que l'ancrage politique du présent dialogue, que les pièces en ont été rassemblées à un moment particulier de nos luttes. Du travail pour l'abolition de la prison à #BlackTransLivesMatter, nous n'avons cessé de vouloir emprunter des voies dans lesquelles, lorsqu'il est question du visuel, il est toujours question du politique. Pour cette raison, comme nous l'avons noté plus haut, nous avons fait une large place au travail de collectifs militants, car, nous le savons bien, il est en lui-même une intervention vitale. Mais hâtons-nous d'ajouter que l'art peut et doit être perçu comme militant, et nous ne souhaitons pas établir quelque coupure que ce soit entre ce qui vaudrait comme « politique » et ce qui serait « artistique », même si certaines personnes se mettent, par leur activité, en plus grand péril, ici et maintenant.

Un des traits saillants de ce livre, alors même qu'il réfléchit aux

termes incroyablement difficiles du moment contemporain, est d'insister sur le plaisir, le soin de soi ou self-care, la beauté, le fantasme et le rêve comme éléments indispensables à tout changement radical.

Nous considérons donc que les efforts de celles et ceux qui ont participé à cet ouvrage témoignent d'une combinaison d'élans artistiques et militants, rendue possible tant par une recherche approfondie que par une pensée sauvagement spéculative. En mettant au jour une variété aussi extraordinaire de réalisations et d'imaginations, nous espérons permettre à d'autres d'en faire autant, voire plus. De fait, le présent volume appelle des réactions et de nouveaux dialogues entre ses lectrices et lecteurs comme dans le public en général : si nous offrons ici une autre image de l'expérience et de la culture trans, c'est nécessairement en excluant tant d'autres expériences proches. Les problèmes mêmes de la représentation, auxquels nous avons tenté de nous confronter, sont reproduits dans la réalisation de cet ouvrage, et nous continuons pourtant de nommer ou de nommer autrement, voire de ne pas nommer, le connu et l'inconnu, à nos risques et périls, afin de tendre vers une esthétique – c'est-à-dire une matérialité – de la jubilation trans.

Cet essai, traduit par François Boisivon, a été adapté pour les besoins de ce guide. Son titre original est « Known Unknowns : An Introduction to *Trap Door* ». Les notes peuvent être trouvées dans la version originale : Tourmaline, Eric A. Stanley et Johanna Burton (dir.), *Trap Door*, pp. XV-XXVI, © 2017 Massachusetts Institute of Technology, avec la permission de The MIT Press.



Tourmaline, *Pollinator*, 2022. Collection Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean. Donation 2022 – Baloise
© Tourmaline / Courtesy the artist and Chapter NY

L'artiste

Tourmaline (1983, Roxbury, Massachusetts) a présenté son travail dans le cadre d'importantes expositions, telles que *The Milk of Dreams* (2022) à la 59^e Biennale de Venise, *Mountain/Time* au Aspen Art Museum (2022), *The Slipstream: Reflection, Resilience, and Resistance in the Art of Our Time* au Bronx Museum of the Arts, New York (2021) et *Critical Fabulations* au MoMA, New York (2021). Ses œuvres se trouvent dans de nombreuses collections publiques telles que le Brooklyn Museum, New York; le Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; le Metropolitan Museum of Art, New York; la National Gallery of Victoria, Melbourne; et la Tate Modern, Londres. Elle a reçu la Bourse Guggenheim en 2021. Elle vit et travaille à New York.

Prix artistique Baloise 2022

Créé en 1999, ce prix est décerné chaque année à deux jeunes artistes de la section « Statements » durant la foire de Bâle.

Tourmaline est lauréate du Prix artistique Baloise 2022. Elle est la septième artiste à rejoindre ainsi la Collection Mudam grâce au soutien de Baloise depuis que le musée est devenu partenaire du prix en 2015.

Newsletter

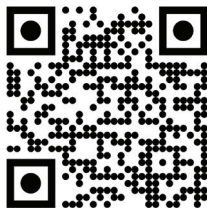
Abonnez-vous à notre newsletter et recevez des mises à jour hebdomadaires sur les temps forts du Mudam :
mudam.com/newsletter

Réseaux sociaux

@mudamlux #mudamlux
#openmuseum #tourmaline
#baloiseartprize

Programme

Programme complet sur
mudam.com



Remerciements

Le Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean remercie le ministère de la Culture, l'ensemble des donateurs et des mécènes, et en particulier pour leur soutien exceptionnel

The Leir Foundation, JTI, Luxembourg High Security Hub, Allen and Overy, Banque Degroof Petercam Luxembourg, Cargolux, The Loo & Lou Foundation, M. and Mme Norbert Becker-Dennewald

ainsi que

Arendt & Medernach, Baloise, Banque de Luxembourg, CapitalatWork Foyer Group, Elvinger, Hoss & Prussen, PwC, Atoz, AXA Group, Société Générale, Soludec SA, Swiss Life Global Solutions, Bonn & Schmitt, Dussmann Services Luxembourg, Indigo Park Services SA, Les Amis des Musées d'Art et d'Histoire et American Friends of Mudam.