

Histoire « orientée » : arts plastiques et féminismes, émancipations au féminin

Comment et en quoi les femmes artistes ont-elles participé, et participent-elles encore, aux mouvements d'émancipations artistiques, politiques et sociaux des femmes depuis la seconde guerre mondiale ?

Des aventures collectives et politiques qui croisent le féminisme et les revendications politiques et identitaires ethniques, aux aventures individuelles qui interrogent le féminin, le genre, le sexisme, s'inscrivant dans des mouvements et filiations artistiques essentialistes, universalistes, queer ou post-colonialistes

Trois images d'actualité pour introduire les différents champs d'investigation :

La première : *Assentamento*, série d'une artiste afro-brésilienne, **Rosana Paulino** : images de corps d'une femme esclave noire, corps perdu dans l'aliénation, recousu, reconstruit, par la création, mais cicatriciel ...

Une autre image : celle de l'affiche des récentes rencontres de Blois 2018, et à l'image de ce visage flouté sur l'affiche, une tribune des historiennes déplorant le manque de parité au sein de leur discipline, manque de parité que l'on note également aux dernières rencontres de la photographie d'Arles (douze grandes expositions masculines contre trois féminines) et qui a fait l'objet d'une pétition.

Enfin, une évocation du rapport du HCE, haut conseil à l'égalité entre les femmes et les hommes, sur les inégalités dans les arts et la culture, ainsi que, pour exemple, le tableau montrant que des avancées existent, mais qu'elles sont lentes, qu'un plafond de verre subsiste dans le domaine du marché de l'art, des expositions, des subventions et de la visibilité des femmes sur la scène artistique et dans une Histoire de l'art qui est à réécrire tant elle est biaisée.

Je vous renvoie, pour tous ces sujets, au site [Visuelles.art – Ce que le genre fait à l'art](#) dans lequel vous trouverez des textes et des vidéos riches en informations sur les bilans actuels, les recherches historiques (Fabienne Dumont) sociologiques (Marie Buscatto) ou autres (Julie Crenn, Camille Morineau), concernant le genre et l'art.

Et au site [À Propos — AWARE Artistes femmes - AWARE – Women Artists](#), centre de ressources virtuel, dont l'enjeu est de replacer les artistes femmes du 20ème siècle (sous-représentées dans les ouvrages d'art, les expositions, les collections de musées et l'histoire de l'art, quand elles n'en sont pas complètement absentes), créé par Camille Morineau, historienne de l'art, actuellement directrice des collections et des expositions de la Monnaie de Paris, initiatrice et commissaire de l'exposition [elles@centrepomidou](#) en 2009, comportant des textes écrits par des critiques et des historiennes d'art (dont Fabienne Dumont).

INTRODUCTION

Dans notre titre, longuement réfléchi, presque tous les mots sont au pluriel tant le sujet est difficile à circonscrire.

Des arts plastiques évidemment, mais surtout des féminismes car le terme « féminisme artistique » est flou et renvoie à des réalités démultipliées, voire éclatées – sinon même contradictoires¹ - qui rentrent difficilement dans un cadre. Il y a des femmes artistes, qui se déclarent « féministes », il y a des féminismes (essentialistes, universalistes) et des artistes qui partagent le même sexe, le féminin, notion qui, à l'aune des recherches sur le genre, s'avère parfois problématique. Le terme peut toutefois être unifié autour d'une idéologie centrée sur la place de la femme dans la société artistique, à travers une remise en cause du modèle patriarcal et de la domination masculine au sein de la production artistique et de l'histoire de l'art², l'art féministe n'étant, « ni un style, ni vraiment un mouvement, mais un système de valeurs, une démarche révolutionnaire, un mode de vie »³ et se manifestant par des interventions féministes dans l'histoire de l'art, avec des problématiques féministes...

Quant aux émancipations visées, elles sont également nombreuses : sociales et civiques, artistiques vis-à-vis des pairs (pères), culturelles, collectives, voire personnelles, liées par exemple à une meilleure estime de soi ou à la capacité de se projeter, par le jeu des identifications, dans le monde professionnel, comme artiste notamment, dans un monde où les représentations sociales sont sexuées, où les modèles cités et valorisés sont encore majoritairement masculins et parce qu'on ne crée pas à partir de rien, (on crée à partir de soi-même, de ses pulsions, de sa sexualité, mais aussi du regard d'autrui et des valeurs en vigueur).

Mais si l'art peut être outil d'émancipation pour les artistes féministes, comment peut-il l'être ?

En se mettant au service des luttes politiques, comme cela fut parfois le cas, ou en considérant que l'art est le lieu d'une mutation à la fois politique et personnelle, la création étant source et débouché de l'activité politique ? En reprenant les stratégies féministes des années 60 et 70 (et de tous temps) ? : reconnaître les discriminations, les énoncer, les dénoncer ; s'approprier son corps et son identité, s'approprier la rue et les espaces publics, dans des actions diverses et des expositions « de femmes » au risque de la ghettoïsation, mais pour favoriser la visibilité et échapper à l'exclusion, enfin occuper les médias ? Et en participant de ce fait à l'émancipation des spectateurs et des spectatrices ? (tout en sachant que l'art ne s'adresse pas à tous les publics, mais « à celui qui veut »⁴)

Toutes ces questions et d'autres ont fait l'objet de débats collectifs plus particulièrement dans les années 70 et le plus souvent dans les écoles d'art féministes américaines :

- sur l'articulation complexe entre théories et pratiques, sur le rôle de la femme artiste dans la société : qu'est-ce qu'une artiste féministe a à offrir ? et à quel degré et de quelle manière une artiste femme reconnue peut-elle utiliser son succès comme une ressource et une arme pour imposer le statut de la femme artiste dans la société, ou participer plus largement à la libération des femmes ? (l'affaire Weinstein en étant un exemple bien qu'il ne s'agisse pas d'artistes plasticiennes...)
- et enfin, surtout aujourd'hui, sur les moyens pour penser et exprimer le paradoxe de ces engagements : comment, en effet, d'une part revaloriser 'le féminin' (parce que l'appartenance au sexe féminin demeure un stigmate dans le monde de la pratique artistique) tout en luttant contre les préjugés misogynes qui sous-tendent encore le sens commun, et, d'autre part, mettre en avant le genre comme variable identitaire 'construite' donc évolutive et revendiquer que le travail des artistes femmes soit jugé de la même manière que celui de leurs collègues masculins⁵.

¹ *Antisexisme plutôt que féminisme*, Nathalie Heinich, CAIRN.INFO

² Fabienne Dumont

³ Lucy Lippard

⁴ *Ecrits sur l'art*, Mallarmé

⁵ Fabienne Dumont

Ces questions vont également traverser les trois vagues officielles du « féminisme artistique » depuis les années 60/70, vagues sans frontières clairement délimitées et se superposant parfois :

- première vague officielle : celle des années 70 qui cherchait à valoriser les expériences particulières des femmes, après une prise de conscience violente de la misogynie ambiante. On a parlé d'éveil, *pourquoi avons-nous dormi pendant des siècles ?* dans un contexte de traumatisme collectif. C'est de cette vague qu'il sera surtout question dans cet exposé.
- deuxième vague, celle des années 1980 qui propose une lecture plus approfondie des codes de représentation, rejette le body art et interroge le genre.
- et enfin celle des années 1990 — qui se prolonge aujourd'hui dans le courant *queer* notamment — qui entérine l'idée de multiculturalisme et porte un regard sur les œuvres et les artistes des années 70.

Il sera donc question de tout cela, de manière plus ou moins approfondie, dans cette communication qui identifiera quelques moments clefs de la rencontre entre art et féminisme, en faisant se croiser théories et pratiques, faisant sortir à dessein de leur silence et de leur anonymat un certain nombre d'artistes femmes et féministes.

LA PREMIERE VAGUE : 1960-1970

Le contexte historique et artistique

La première vague du féminisme correspond donc à une prise de conscience par les femmes de la misogynie ambiante, dans un climat de revendications et d'émeutes : aux Etats-Unis, revendications antimilitaristes contre la guerre du Viêt-Nam, mouvement des droits civiques des Afro-Américains, revendications et manifestations étudiantes et ouvrières en France et en Europe (Mais 68), lutte des femmes pour leur libération (Women's liberation et MLF) et , pour ce qui nous intéresse, création de collectifs féminins et féministes , séparatistes , y compris dans le domaine artistique (avec des écoles d'art, des galeries et des musées réservés aux femmes) « jusqu'à ce que, souligne Lucy Lippard, les femmes - qui avaient peu la parole dans les débats et étaient peu prises en compte dans les projets de libération pour les droits civiques - soient aussi à l'aise dans le monde que les hommes ».

Tout ceci se passe dans un climat artistique très effervescent, avec l'émergence de nouvelles formes artistiques auxquelles les femmes participent activement (bien qu'on ait souvent tendance à y sous-estimer leur rôle) : Pop art, art conceptuel, minimalisme, Body-art, Land art, photographie, cinéma expérimental, Expressionnisme abstrait, entre autres, se disputaient les faveurs du public.

Avec les happenings, le mouvement Fluxus et l'art de la performance, un rapport et un dialogue nouveaux s'établissent entre l'artiste et les spectateurs et spectatrices : d'autres cadres conceptuels voient le jour, on perd confiance dans la figuration, on rompt avec la représentation et les formes artistiques comme la peinture ou la sculpture. On s'approprie d'autres formes de représentation (photographie ou vidéo). On intègre le cinéma, le théâtre ou la musique, d'autres matériaux (dont le corps), on s'ouvre dans le même temps à la psychanalyse, la sociologie ou la philosophie.

Images

Robert Filliou *La Joconde est dans l'escalier ! Je reviens dans 10 mn*, 1969

Andy Warhol, *Marilyn Monroe (Marilyn)* 1967

Vito Acconci, *Soap & Eyes* , juin 1970

Yves Klein, *Réalisation d'une Anthropométrie*, Paris, 1960

Et, en réponse à ce travail : Janine Antoni, *Loving care, Soins affectueux*, 1993

Parmi les artistes femmes, quelques-unes d'entre elles, déjà présentes sur la scène artistique, sont considérées, parfois malgré elles, comme des pionnières du féminisme artistique : Georgia O'Keeffe, les peintres abstraites qualifiées d'expressionnistes abstraites seconde génération, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Agnès Martin...

Images

Georgia O'Keeffe, *Music – Pink and Blue No. 1*, 1918

Louise Bourgeois, *Femme-maison*, 1946-1947

Elaine de Kooning, *Bullfight*, 1959

Ce contexte où s'épanouit la contre-culture voit également s'amorcer des débats intellectuels et esthétiques autour du poststructuralisme et du post-modernisme naissants.

Le contexte théorique

Il faut enfin évoquer l'importance d'ouvrages qui ont marqué le champ théorique du féminisme (et de l'art) et serviront d'entrées à partir desquelles seront tirés quelques fils, dans cet exposé, en conservant toutefois, un certain ordre chronologique :

Le deuxième sexe de Simone de Beauvoir (1949)

The Feminine Mystique, La femme mystifiée de Betty Friedan (1963)

The Dialectic of Sex, La Dialectique du sexe, de Shulamith Firestone (1970)

Sexual Politics, La Politique du mâle (traduction) de Kate Millett (1970)

Sisterhood Is Powerful, la sororité est puissante, une anthologie d'écrits du mouvement de libération des femmes, anthologie dirigée par Robin Morgan (1970)

La cause des femmes de Gisèle Halimi (1973)

ART ET QUESTIONS FEMINISTES:

Eccentric Abstraction (1966) et From the center: feminist essays on women's art, Abstraction excentrique (1966) et Du centre : essais sur l'art des femmes de Lucy Lippard (1976)

Why Have There Been No Great Women Artists ? , Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes? de Linda Nochlin (1971)

Activités et réalisations de femmes dans l'art contemporain, thèse précédée de nombreux articles, Aline Dallier (1980)

Old Mistresses; Women, Art and Ideology, Anciennes (ou vieilles) Maîtresses, art et idéologie, de Griselda Pollock et Rozsika Parker (1981)

C'est autour de ces réflexions théoriques, en articulation avec les expositions de l'époque et la pratique des plasticiennes, que le féminisme et l'art vont se rencontrer et ce, en particulier aux USA, dans des collectifs qui vont réunir artistes et théoriciennes.

LINDA NOCHLIN ET LUCY LIPPARD

LINDA NOCHLIN : *Why Have There Been No Great Women Artists ? Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ?* 1971 et l'exposition : « Women artists 1550-1950 »

L'essai de Linda Nochlin, en 1971, *pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes*, qui répondait à une question « innocente » d'un conservateur, ouvrit la voie à la théorie et à la critique d'art féministe et fut perçu comme un véritable coup de tonnerre. Il est souvent considéré comme un texte fondateur de la pensée féministe sur l'art. Il met l'accent sur la quasi absence des femmes dans l'histoire de l'art, pose la question du génie, refusé aux femmes, et évoque l'impossibilité de l'excellence pour elles, à cause d'obstacles structurels et idéologiques (exclusion des écoles d'art, ou de la sphère sociale, cantonnement à l'intérieur des maisons, des arts appliqués et de l'artisanat).

Linda Nochlin interroge également les facteurs politiques à l'œuvre dans la manière de concevoir l'histoire de l'art et organise une grande exposition, pour proposer une reconstruction de celle-ci, avec Ann Sutherland Harris en 1976 à Los Angeles : « Women artists 1550-1950 », exposition qui exhume des artistes telles que : Artemisia Gentileschi, Angelica Kauffman, ou Rosalba Carriera, parmi d'autres .

Images :

« Women artists 1550-1950 »

Judith décapitant Holopherne Artemisia Gentileschi (1611)

Autoportrait, Angelica Kauffmann (1785)

Plus tard, dans le texte « Femmes, art et pouvoir » elle analyse la représentation des rapports de pouvoir, ce qu'elle nomme « le travail de l'idéologie », dans les œuvres d'art, idéologie violente à l'œuvre dans *le Serment des Horaces* ou *La mort de Sardanapale*, ou dans la figure des paysannes par exemple, et montre l'articulation entre sexisme et racisme dans les toiles orientalistes.⁶

Images

Le Serment des Horaces, David, 1785

La Mort de Sardanapale, Delacroix, 1827

Nu au harem, Théodore Chassériau, 1854

La fin de la pose, Jean-Léon Gérôme, 1886

Les glaneuses, Millet, 1857

Tentatives contemporaines de déconstruction et reconstruction : « les nouvelles Schéhérazade⁷ » [Ayana V. Jackson](#), [Lalla Essaydi](#), [Héla Ammar](#).

LUCY LIPPARD : *Eccentric Abstraction, abstraction excentrique*, 1966

En 1966 Lucy R. Lippard, quant à elle, qui se dit écrivaine, performeuse et activiste et non théoricienne, est commissaire d'une exposition "Eccentric Abstraction" (eccentric pris au sens de « déviant » par rapport au centre) à la Fischbach Gallery à New York. Dans les textes qu'elle écrit au sujet de cette exposition, elle défend une abstraction autre que minimale, incluant des paramètres liés aux émotions, à la sensualité, avec des qualités sexuelles et organiques. Plusieurs artistes femmes, dont Louise Bourgeois, Eva Hesse, Alice Adams, sont engagées, selon elle, dans cette tendance. (*Eccentric abstraction* a été une des entrées de elles@centrepompidou en 2009).

Images

Irrégularité métronomique II Eva Hesse 1966

Amoeba, La Patte, Lair, Louise Bourgeois, 1965,1965,1962

Alice Adams, *Big Aluminum I*, (1965)

elles@centrepompidou (2009-2010)

Lucy Lippard a publié de nombreux autres ouvrages (dont *From the Center: Feminist Essays on Women's Art.*) et a réalisé des performances. Elle continue à donner des conférences dans des musées et des universités. Elle s'est également impliquée dans des actions collectives, dont la manifestation féministe de 1970 qui s'insurgeait contre l'exclusion des femmes, blanches et noires, de l'exposition annuelle du Whitney Museum, organisée par le groupe militant « Ad Hoc Women Artists Committee ». Elle participa également à la création du « Art Feminist Program » en Californie.

Image

From the Center: Feminist Essays on Women's Art, avec un dessin de Louise Bourgeois

Le « Art Feminist Program », créé par Judy Chicago, Miriam Schapiro et Mira Schor, sur la côte Ouest, en 1971.

Lucy Lippard fut donc également aux côtés de Judy Chicago (artiste clef pour l'histoire de l'art féministe des années 1970, non seulement aux États-Unis, mais pour tout l'art occidental, malheureusement peu connue en France, malgré l'exposition de 2016 au CAPC de Bordeaux) Miriam Schapiro et Mira Schor, dans la création du **Art Feminist program**, premier programme d'art féministe, sorte d'école d'art très particulière, réservée aux femmes, à Fresno en Californie (côte Ouest) en 1971.

Images

Oeuvres de Judy Chicago, Miriam Schapiro, Mira Schor

⁶ *Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art*, Fabienne Dumont et Séverine Sofio, CAIRN INFO

⁷ Expression de Fatima Mernissi

L'enjeu de cette école et de ce programme était de permettre à des jeunes femmes artistes de s'exprimer dans un cadre non mixte, à partir de leurs propres centres d'intérêt, de leurs expériences intimes et personnelles, et de parler de tout ce qu'elles souhaitaient, en-dehors de toute censure (le viol, la discrimination, l'avortement, la maternité, le lesbianisme, la masturbation, le divorce, la contraception), ou encore de raconter des récits autobiographiques à propos de l'expérience politique d'une femme artiste. Ces moments de parole en petits groupes utilisaient la méthode du « consciousness raising » (éveil de la conscience) méthode issue de la thérapie, favorisant l'accueil bienveillant des paroles qui devenaient progressivement des outils pour produire de l'art.

Images

Les groupes de parole (Judy Chicago au centre, puis debout à droite)

Tout ceci fut à l'origine, en 1972, des expérimentations artistiques de la « Womanhouse », une maison abandonnée de Los Angeles investie par les 24 résidentes du programme.

La WOMAN HOUSE : le privé est public (et politique)

Dans cette maison immense, rénovée par les artistes, l'espace domestique (salle de bain, cuisine, maison de poupée) est devenu espace d'exposition, la distinction entre public et privé a disparu et les conventions régissant la représentation ont volé en éclat : produits de beauté, tampons hygiéniques, sous-vêtements, bonnets de douche, sont devenus des matériaux artistiques.

Images

Menstruation Bathroom (la salle de bains des règles) de Judy Chicago

Linen closet (le placard à linge) de Sandy Orgel

La cuisine nourricière de Robin Weltsch

Les performances: Waiting de Faith Wilding et Cock and cunt play de Judy Chicago

C'est à cet acte fondateur que l'événement organisé à la Monnaie de Paris, l'exposition *Women House*, a rendu hommage en 2017, explorant plusieurs pistes et particulièrement celles qui interrogent l'espace (un espace à habiter) et l'identité affirmée des artistes (des femmes puissantes).

Images :

Exposition Women house ; Martha Rosler, Birgit Jurgensen, Laurie Simmons, Valie Export, Cindy Sherman, Louise Bourgeois,

Niki de Saint Phalle, Nil Yalter, Carla Accardi

Les choix d'œuvres présentés dans cette exposition se sont faits, selon les organisatrices Camille Morineau et Lucia Pesapane, au risque de confirmer par la pratique artistique le confinement « naturel » de « la » femme à l'espace domestique et de sembler prendre une position essentialiste, tout en déjouant cela par la diversité et la richesse des propositions.

Mais c'est bien autour de ces questions, souvent conflictuelles, et de ces deux pôles (essentialisme ou universalisme) que se sont orientées les réflexions des artistes féministes des années 70, pour tenter de répondre à une question essentielle : si l'art des femmes est déconsidéré parce qu'il est défini comme féminin, comment déconstruire ce féminin péjoratif et que proposer d'autre ? Deux voies vont se dessiner alors pour les artistes de ces années et perdurent encore aujourd'hui⁸.

UNIVERSALISME ET ESSENTIALISME

Julie Gauthier, historienne d'art, définit ces deux pôles et montre comment certaines artistes se sont engagées de manière très visible dans l'une ou l'autre démarche.

. **les universalistes (ou « constructionnistes »)** prennent une position militante, plutôt activiste, au nom de l'anti-sexisme et de l'égalité des sexes, s'appuyant, notamment, sur l'analyse des constructions culturelles responsables des hiérarchies sexuelles (cf Simone de Beauvoir) : les artistes choisissent de mettre leur pratique au service de l'émancipation des femmes et des corps ; la lutte pour la condition des femmes, pour la liberté sexuelle, contre les violences qui leur sont faites, contre le statut de femme-objet, de femme passive recluse dans le domaine du

⁸ https://www.tdg.ch/extern/interactive_wch/tdg/2018/feminisme/universaliste.html ;

privé, et la remise en cause de l'autorité masculine, s'expriment dans des œuvres fortes dans lesquelles la relation entre le corps et le langage est privilégiée (nombreuses performances et manifestations etc.). Pour illustrer cette tendance, Julie Gauthier cite les artistes suivantes: Linda Benglis, Suzanne Lacy, Leslie Labowitz, Adrian Piper, Martha Rosler ou Hannah Wilke.

Images

Suzanne Lacy : *Three weeks in May, Trois semaines en mai ont, action de rue, 1977* ; a révélé l'étendue des viols rapportés à Los Angeles ; c'est la première d'une série de représentations à grande échelle de Lacy sur la violence à l'égard des femmes.

Tattooed Skeleton, Film de Cecilia Barriga, action de Suzanne Lacy, 2010

Adrian Piper, série *Catalysis, 1970-1973*

Hannah Wilke, *S.O.S. (Curlers), 1975* ; Wilke a inventé le terme "Performatist Self-Portrait" pour décrire son travail photographique. Dans *SOS Scarification Object Series* elle prend des poses glamour, provocantes et artificielles, inspirées par l'imagerie de la mode, qui sont des réponses immédiates à la marchandisation massive des corps des célébrités, souvent féminines, utilisés pour stimuler le désir du consommateur. Sa peau est recouverte de petits bouts de chewing-gum mâchés en forme de vagins puis collés.

. **les essentialistes (appelées également différentialistes)** défendent, quant à elles, le droit à la différence et cherchent à valoriser le féminin, en tant qu'essence de la femme, constitutif de son identité ; elles partent en quête de leurs racines, se réapproprient la puissance des déesses ancestrales afin de revendiquer pour les femmes un ancrage culturel et culturel différent de celui des hommes ; elles s'identifient à certaines thématiques comme les références à un héritage féminin à travers les siècles, l'art de la matrice, le vagin comme symbole... En art, ces thématiques et certaines spécificités formelles et techniques propres aux femmes seront explorées (les techniques traditionnellement associées à des productions féminines et relevant de la sphère du privé, telles que la couture, le tricot, le patchwork et le canevas; les formes rondes, la spirale; les matériaux souples, la couleur rose, etc.), la technique devenant un outil d'émancipation par rapport aux moyens utilisés et valorisés par les artistes hommes ; les essentialistes privilégieront également une approche séparatiste et non-mixte (galeries de femmes, publications de femmes, cours aux écoles des beaux-arts réservées aux étudiantes, expositions collectives exclusivement composées d'artistes femmes, etc.). La revendication de ce que les Américaines appellent une « central core imagery » répond alors à la volonté première de partager une esthétique, une politique et des images communes, pour une approche théorique de la différence.

Judy Chicago, Miriam Schapiro, Nancy Spero et Faith Wilding sont définies comme essentialistes et assument cette appartenance dans leurs choix plastiques et leurs déclarations.

Images

Etre une femme, c'est être un objet de mépris et le vagin, le cachet de la féminité, est dévalorisé. La femme artiste, se considérant comme haïe, prend la marque même de son altérité et, en l'affirmant comme étant la marque de son iconographie, constitue un véhicule permettant d'affirmer la vérité et la beauté de son identité. Judy Chicago et Miriam Schapiro, 1972

Shigeko Kubota, *Vagina Painting, 4 juillet 1965, performance au cours du Perpetual Fluxus Festival*

Dans son œuvre, *The Pasadena Lifesavers (les maîtres-nageurs de Pasadena)*, Judy Chicago cherche à transposer l'expérience de l'orgasme féminin autour d'un noyau central ainsi que l'impression de se dissoudre ; il s'agit d'une expérience personnelle associée à une tentative de théorisation et de généralisation : Miriam Schapiro, Lucy Lippard et elle-même, ont en effet cherché à retrouver l'existence récurrente de ce noyau central faisant office de métaphore du corps féminin dans les œuvres d'autres femmes artistes, dont Georgia O'Keeffe, dont les peintures florales représentent selon elles « le premier pas reconnu vers l'intérieur sombre de l'identité féminine » (hypothèse rejetée par l'artiste elle-même qui déclara se préoccuper essentiellement de formes et de couleurs).

Images

The Pasadena Lifesavers (les maîtres-nageurs de Pasadena) Judy Chicago 1969-70

Gris, Bleu & Noir – Cercle Rose, 1929, et Iris blanc, 1930, Georgia O'Keeffe

Les caractéristiques essentialistes se retrouvent également dans son œuvre *Dinner party (le dîner)* œuvre considérée comme la première œuvre féministe « épique », réalisée collectivement mais signée Judy Chicago (ce qui engendra de nombreux conflits par la suite).

Dans cette pièce conçue pour évoquer la Cène (tradition religieuse dominée par les hommes), 39 noms de personnalités féminines, mythiques ou historiques sont brodés sur un set de table (avec des symboles liés à l'histoire de chaque femme), le tout étant installé sur une table triangulaire (ancien symbole de la féminité) divisée en trois ailes. Les 999 autres noms sont inscrits sur le carrelage socle de l'œuvre : « plancher du patrimoine » ou plutôt du « matrimoine ».

L'enjeu de cette œuvre est de permettre aux femmes d'obtenir une place d'honneur à table (et non dans la cuisine ou pour le service) et de « mettre fin au cycle continu d'omissions par lequel les femmes sont absentes des archives de l'Histoire ».

Les décors en porcelaine sont peints avec des papillons et des fleurs représentant des vulves. L'emploi de céramique et de broderie, considérés ici comme des métiers féminins, confirment ici l'orientation essentialiste.

Parmi les femmes de la table : Simone de Beauvoir, Colette, Berthe Morisot, Sonia Delaunay, Sophie Taeuber-Arp, Giorgia O'Keeffe, Virginia Woolf, Artemisia Gentileschi ...

Image

The Dinner Party (le dîner) Judy Chicago - 1974-1979

Extrêmement controversée par la suite, pour diverses raisons dont son caractère terriblement essentialiste et n'honorant que des femmes blanches, cette œuvre n'en reste pas moins exemplaire d'une certaine orientation des luttes et volontés d'émancipations artistiques des années 70. Malgré tous ces revers, avec le nouveau souffle donné au féminisme par le mouvement #metoo, Judy Chicago est aujourd'hui plus sollicitée que jamais. Mais rien n'est acquis, avertit-elle : « Le changement, ce n'est pas se débarrasser de quelques individus comme Weinstein, mais changer le système. » Avant d'ajouter : « Je suis connue, je vends, mais mes œuvres coûtent toujours moins cher que celles des hommes. »⁹ Nous retrouvons également la volonté de se référer aux traditions anciennes féminines chez Miriam Schapiro qui crée des tabliers, des éventails, des maisons de poupée qu'elle nomme « femmage ». L'aspect communautaire de la fabrication du patchwork vient également contredire la figure de l'artiste solitaire.

Images

Miriam Schapiro, Grandma Bolero, 1980, Collage and Mixed Media on Paper, (éventail)

My Nosegays are for Captives, Mes bouquets sont pour les prisonnières 1976, acrylique et collage sur toile,

Beauty of Summer (Beauté et été) 1973-74, acrylique et tissu sur toile

Doll House, 1972, que l'on retrouve, entre autres, dans l'exposition Women House

Nancy Spero : A.I.R (Artists in Residence) <https://www.airgallery.org>

Julie Gauthier compte également Nancy Spero parmi les essentialistes, bien que cela soit moins évident. Celle-ci a fondé, avec Daria Dorosh, un autre espace collectif, une coopérative artistique de femmes, A.I.R, sur la côte EST cette fois-ci, à New York : AIR existe toujours à Brooklyn.

Images :

La galerie A.I.R

Nancy Spero : Femelle Bomb, Male Bomb, 1966 de War series (dramaturgie des aquarelles montrant que la violence sexuelle se confond à celle des armes)

Exposition monographique au Centre Pompidou en 2011

Daria Dorosh, Aquarelles et vêtements Danu , 2017, Doily face textile sculpture 2012, œuvres exposées lors de l'évènement « reprends ton corps »

SOHO 20 et WHERE WE AT

L'espace d'exposition, SOHO 20, a été créé, quant à lui, en 1973 par un groupe de 20 artistes femmes, à Manhattan, pour soutenir la création des femmes artistes, proposer des espaces d'expositions, des conférences, des ateliers. SOHO 20 s'est également donné pour objectif de bannir le racisme, en plus du sexisme, des galeries d'art.

C'est en effet l'époque des premières revendications des femmes artistes de couleur : avec une première exposition consacrée aux œuvres d'artistes féminines exclusivement noires à New York en 1971 sous le titre « Where We At » (en lien avec le collectif WWA, "Where We At Black Women Artists"). Faith Ringgold, essentialiste également, est une des organisatrices.

Images

Expositions Black Women Artists and Where We AT ; Faith Ringgold à la manifestation d'Art Workers Coalition, Whitney Museum, 1971

Faith Ringgold, Mr Charlie, 1964, (série des américains), Self portrait, 1965

Et plus tard : *Dancing at the Louvre, 1991*

⁹ Le Monde.fr / 06/08/2018

Je suis devenue féministe parce que je veux aider mes filles, les autres femmes et moi-même, à aspirer à autre chose qu'une place derrière un homme bien.

Hier : *Augusta Savage, Life every voice and sing (the harp), 1939,*

a été la première artiste africaine-américaine à remettre en cause les préjugés raciaux du monde de l'art, après avoir été exclue d'un programme d'études en France à cause de la couleur de sa peau.

Aujourd'hui : *Kara Walker, A Sublety or The Marvelous Sugar baby, 2014* ; plasticienne afro-américaine, dont l'œuvre traite du racisme et du sexisme dans l'histoire américaine

Les collectifs en France¹⁰

Des collectifs de cette sorte existent également en France à la même époque mais ils sont moins nombreux, moins connus et il est difficile de les recenser. On peut citer :

- l'UFPS, l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, fondée en 1881 par la sculptrice Héléne Bertaux, rénové en 1975 par Christiane de Casteras
- amenant une scission et la naissance de Féminie-Dialogue.
- La Spirale (1972)
- Le Collectif Femmes/Art.(1976)
- En 1978 est créé le groupe Art et Regard des femmes, qui organisera des réunions et sera le seul à mettre en place un lieu servant de galerie, d'atelier, de formation et de discussion

- des revues qui consacrent quelques numéros à l'art des femmes : *Obliques, L'Humidité, Art Press, Canal* et *Sorcières* (Xavière Gautier)

Il y aura peu de textes et d'ouvrages théoriques, et des traductions des écrits américains qui arrivent souvent bien plus tard.

Les seuls écrits marquants de cette époque sont ceux d'Aline Dallier.

ALINE DALLIER-POPPER, considérée comme la pionnière de la critique d'art féministe en France¹¹

Aline Dallier, après avoir découvert la galerie AIR à New York, va tenter de poser les bases d'une histoire de l'art incluant des formes de création et des artistes qui ne correspondaient pas au canon (mâle, blanc et dominant) ; elle écrira une thèse (non publiée) sur l'art textile. Elle soutiendra également de nombreuses artistes françaises et correspondra avec elles : Orlan, Annette Messager, Nil Yalter...

Image

Les travaux d'aiguille, autrement dit la couture, la broderie, la dentelle, la tapisserie et le tricot, font historiquement (et non intrinsèquement) partie de la vie des femmes. » Aline Dallier-Popper, historienne de l'art et critique d'art, 1976.

En 1976, elle organise l'exposition " L'espace cousu " à l'Unesco, à Paris, consacrée aux œuvres sur tissu réalisées par des artistes femmes. Autour d'Aline Dallier et de Françoise Eliet, psychanalyste et peintre, se crée le groupe Collectif Femmes/Art (1976-1980).

Cette exposition, et les textes afférents, vont montrer, avec les exemples, entre autres, des œuvres de Sophie Taeuber-Arp et Sonia Delaunay pour les débuts, que le textile s'est libéré de sa fonction utilitaire ou décorative et est devenu un médium artistique à part entière, en particulier dans les années 70. L'utilisation du textile par les artistes ne constitue pas un mouvement en soit mais est pratiquée de manière hétérogène, par les unes et les autres. Les moyens textiles s'apparentent à un langage dont les artistes s'approprient les codes.

Images

Sophie Taeuber-Arp, Composition ovale avec motifs abstraits, 1922, laine

Sonia Delaunay. Couverture de Berceau, 1911. Tissus cousus sur toile

¹⁰ *Les années 1968 des plasticiennes Création de collectifs et ruptures dans les parcours individuel*, Fabienne Dumont

¹¹ *Aline Dallier-Popper, pionnière de la critique d'art féministe en France*, Fabienne Dumont, <https://www.archivesdelacritiquedart.org>

Raymonde Arcier, *Au nom du père*, 1977,

dénonce la servitude domestique ; « je cherche à porter à la connaissance de tous l'immense labeur des femmes ; crochet, laine, parfois une année de travail »

Annette Messenger : *En tant que femme, j'étais déjà une artiste dévaluée. Faisant partie d'une minorité, je suis attirée par les objets et les valeurs dits mineurs. De là sans doute mon goût pour l'art populaire, les proverbes, l'art brut, les sentences, les contes de fée, l'art du quotidien, les broderies, le cinéma. Les minorités deviennent fortes quand elles se servent de leurs propres atouts sans essayer d'imiter ceux de la majorité ...* (mythologie personnelle et intime)

***Les pensionnaires*, 1971-1972**

***Ma collection de proverbes*, 1974** : critique les stéréotypes de genre.

Milvia Maglione *Hommage aux grandes femmes peintres italiennes, Dedicacé à L.*, 1973 utilise le tissu comme support d'accrochage.

Hessie, *Grillage*, 1972-75, tisse des trames et des grillages

***Balaklavas*, Rosemarie Trockel, 1986**¹²

Ghada Amer, *Barbie Loves Ken, Ken Loves Barbie*, 2004, et *Trini*, 2005 associe peinture, broderie et images pornographiques . Elle expose actuellement à Tours.

Sheila Hicks (hommage tardif)

***Aussi longtemps que le marché de l'art sera un club de garçons, je serai une féministe*, installation de Katharina Cibulka, 2018** (dernière image, montrant que la broderie peut être encore de nos jours un médium révolutionnaire)

Dans ses essais, Aline DALLIER évoque également les artistes abstraites et souligne toutefois que les femmes artistes abstraites les plus adoubées furent celles qui produisaient de l'art abstrait lyrique (comme si le terrain de la géométrie restait résolument masculin).

Images

Maria Helena Vieira da Silva, *Bibliothèque*, 1949

Geneviève Claisse, *Disques blancs, bleu et noir, sur rouge*, 1967

Geneviève Asse, *Ligne intérieure* 1975

Johan Mitchell, *Sans titre* 1958

Elle développe également une réflexion sur l'art corporel, l'art sociologique, les performances et la déconstruction du regard et du langage. Elle s'intéresse plus particulièrement au travail de Françoise Janicot, Nil Yalter et Orlan.

Sans revenir sur ses écrits, il est important de s'arrêter quelques instants, de manière non exhaustive, sur la question du corps qui est centrale dans la création féminine et féministe des années 70.

LE CORPS

Le corps est en effet un sujet de prédilection chez les artistes féministes : c'est un véritable matériau, un moyen d'expression régi par de nouveaux codes, un outil d'émancipation et un analyseur politique qui va agir comme révélateur des violences, intimes ou sociales, symboliques ou physiques. Représenté, photographié, ou/et en acte dans les performances et les actions de rue, il sera le vecteur idéal dans des perspectives d'appropriation, réappropriation, de « désidéologie », voire de défiguration et de dénonciation de la féminité mascarade.

Images

Karin Mack, *“Zerstörung einer Illusion, Démolition d'une illusion,”* 1977

Cindy Sherman, *Untitled #488*, 1976, « *Untitled Film Stills* » (« *Photographie de plateau sans titre* »), 1977-80, *Série « Fashion »* 1983

La démarche de Cindy Sherman s'apparente non pas à la tradition de l'autoportrait, mais à celle du changement d'identité, inauguré par Marcel Duchamp, portée ici à la dimension d'une réappropriation critique des apparences sexuelles et sociales. S'offrant comme miroir et modèle à ses contemporains, Cindy Sherman

¹² Voir à ce sujet les propos tenus par Christine Macel sur l'art des femmes et sur Rosemarie Trockel dans www.paris-art.com/une-esthetique-couillue/

examine les définitions de l'apparence et du genre dictées par les médias modernes. Seule à figurer dans ses photographies, elle nous renvoie à la fragilité du moi face aux mécanismes de l'identification et de la reconnaissance sociale ¹³.

Lynn Hershman Leeson, *Dessin de construction graphique*, 1973

Dans les performances, la présence du corps se décline selon deux voies : présence du corps de l'artiste et présence de l'artiste au monde. Il s'agit non seulement de libérer son corps, de se le réapproprier, mais aussi de se libérer de ce corps, par le corps ; par une expulsion hors de soi de ce qui est négatif, insupportable, véritable catharsis en somme, mais également hors de tout espace enfermant, (réel ou symbolique : la maison, les dominations diverses, les violences, le puritanisme contre la liberté sexuelle), dans un mouvement qui permet le déplacement de la position d'objet désiré à celle d'un sujet actif et désirant. La présentation de ces corps parfois crue, directe, sans apparente médiation, n'est pas pur exhibitionnisme (voire masochisme) ni pures décharges sensorimotrices comme ses détracteurs ont pu le dire (y compris les féministes des années 80,) mais c'est un acte politique, porteur de sens.

De nombreuses artistes, américaines et européennes, travaillent à la dénonciation de ces violences faites à leur corps (corps personnel et/ou social) :

Images

Niki de Saint Phalle

Tir 1961¹⁴

« Après les Tirs, la colère était partie, mais restait la souffrance ; puis la souffrance est partie et je me suis retrouvée dans l'atelier à faire des créatures joyeuses à la gloire de la femme »

Black Venus, Vénus noire, 1965-1966.

Ultvedt, Hon - En Cathedral (Elle - Cathédrale), 1966

ORLAN (s'écrit en capitales) :

ORLAN dénonce l'enfermement des femmes dans des stéréotypes et la violence faite à leur corps par la religion et la société.

ORLAN accouche d'elle-m' aime, 1964,

MesuRages - série d'actions (1974-2011)

Le Baiser de l'artiste, Performance de 1977 au Grand Palais

Des années 80 à aujourd'hui : elle poursuit son œuvre en ayant recours à la vidéo, au numérique, à la retouche infographique et à la biotechnologie.

La Réincarnation de sainte ORLAN, ou Images / Nouvelles Images, 1990

Self-hybridations précolombiennes, 1998

Manteau d'Arlequin, 2007, (Vidéo projection, bioréacteurs contenant des cellules de peau d'ORLAN, de femmes noires et de marsupiaux)

Carolee Schneeman

Exclue par Fluxus, sous prétexte que ses performances ne respectaient plus les principes de neutralité et d'universalité, principes inspirés par le zen, et de ce fait devenaient " narcissiques ", " baroques " et " brouillonnes " ; parle de montrer le corps en tant que source de pouvoir émotif.

Eye Body: 36 performative actions 1963

Fusion du corps matériau avec l'environnement ; questionne les normes sociales et de genres, par le regard porté sur l'œuvre ; et affirme le rôle de la femme comme maîtresse de son corps et de son œuvre et non comme muse et modèle.

¹³ [Cindy Sherman - Jeu de Paume](#)

¹⁴ Dans son livre « *Mon secret* », l'artiste libère sa parole et révèle les violents qu'elle a subis de son père à l'âge de onze ans. Elle explique comment cette vie meurtrie s'est exprimée dans son art. Cette perte de confiance dans l'être humain portait assurément les germes d'une violence prête à se manifester à la fois contre les autres et contre elle-même imago.blog.lemonde.fr/2013/11/14

VALIE EXPORT

En 1967, elle crée VALIE EXPORT, en majuscules, comme nom et raison sociale.

La photographie, prise par Peter Hassmann, qui la montre pantalon ouvert sur son sexe, arme à la main, évoque *Aktionshose : Genitalpanik*, une performance célèbre réalisée à Munich en 1968 dans un cinéma d'art et d'essai, l'artiste s'était ainsi promenée, mais sans arme, parmi des réalisateurs lors d'un festival cinématographique (d'autres versions de l'évènement évoquent la même action lors d'une projection d'un film pornographique). L'artiste se pose ici en sujet, et non plus en objet, à rebours des stéréotypes de la séduction.

Cette performance ainsi que *Tape and touch cinema*, ont été reprises par de jeunes artistes (Deborah de Robertis et Milo Moiré) et ont été perçues comme de pures provocations opportunistes, ce qui est contesté par les artistes elles-mêmes et par la philosophe et historienne de la pensée féministe Geneviève Fraisse qui souligne que : « la dimension quasi militante de ces démarches ne mérite pas qu'on les disqualifie; l'histoire de l'art n'est faite que de répétitions et si ces formes d'art féministe ressurgissent en ce moment c'est que le processus est loin d'être achevé »

VALIE EXPORT, SMART EXPORT, *Selbstporträt*, 1970. Photo V. EXPORT

Identity Transfer 1 1968

Genital Panic, 1969. (action-film)

TAP and TOUCH Cinema 1968

Deborah de Robertis. *Mirror of Origin*. 2014.

Milo Moiré, *Tap and Touch Cinema* 1998

Eleanor Antin

CARVING: A Traditional Sculpture, 1972 ; manie les problématiques de l'identité féminine et de l'exploration de soi ; photographie son corps nu à 48 reprises au cours d'un mois de régime drastique.

Yoko Ono

Cut Piece, 1964

Militante active pour la paix et la défense des droits des femmes.

Dans *Cut piece* elle explore les limites de la victimisation et la survie et sollicite la participation des spectateurs et des spectatrices : performance éprouvante au cours de laquelle elle demeure immobile sur scène, les yeux baissés, en posture agenouillée. Les spectateurs sont invités à venir découper ses vêtements, mettant son corps à nu. Le déshabillage, loin d'être érotique, apparaît comme une agression, montrant que "*le regard anonyme peut porter atteinte au sujet regardé, allant jusqu'à le détruire*". Après cela Yoko Ono a déclaré: "*les gens continuaient à couper les parties de moi qui ne leur plaisaient pas. Finalement, il n'est plus resté que la pierre qui est en moi: mais ils n'étaient toujours pas satisfaits, et ils voulaient voir de quoi était faite la pierre*".

Les performances urbaines

Dans le registre des performances qui déconstruisent les normes sociales, interpellent le public et le bousculent pour changer sa perception et ses représentations symboliques, il faut citer les performances « activistes », performances de rues le plus souvent, qui s'inscrivent dans une volonté de dissolution des frontières entre l'art et la vie, et sollicitent la participation des spectateurs et spectatrices.

Mierle Laderman Ukeles

Elle a écrit en 1968 le « manifeste pour l'art de la maintenance » (lien avec les travaux d'entretiens)

Je suis une artiste. Je suis une femme. Je suis une mère. (ordre aléatoire). Je fais énormément de lessive, de nettoyage, de cuisine, de rénovation, de soutien, de conservation, etc. (jusqu'à présent séparément) je fais de l'art. Maintenant, je vais simplement faire ces choses du quotidien, et les rincer à la conscience, les exposer en tant qu'art.

Linda Montano

Ses œuvres sont essentiellement autobiographiques Les rôles qu'elle adopte sont des aspects de son auto-examen personnel complexe et les situations qu'elle crée fonctionnent comme des « méditations » sur la nature de ces rôles.

Chicken Dance, The Streets of San Francisco, 3, 6, 9 mars 1973 (toujours)

Menottes, du 2 au 5 novembre 1973 (encore); avec Tom Marioni

Suzanne Lacy et Leslie Labovitz

In mourning and rage, *Le deuil et la fureur* ; performance urbaine, qui dénonce les viols des femmes et a inspiré les marches « take back the night » (reprends la nuit) et autres manifestations contre le viol¹⁵.

Lygia Clark et Lygia Pape

Différentes performances pour ranimer la conscience politique et créer de nouvelles relations entre les gens : art performatif, participatif et sensoriel intimement lié aux questions sociales.

Gina Pane

Action sentimentale 1973

Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet, 11 janvier 1973

Usage délibéré de la blessure et de la douleur : pour que le trouble du corps devienne trouble de pensée pour les autres. Les atteintes au corps de Gina Pane se cantonnent à la surface de soi, elles ne sont pas des mutilations mais des appels de sens.

Gina Pane utilise son corps comme matériau pour ses actions, dont le processus précis implique des blessures corporelles symboliques. Dans *Azione sentimentale* (*action sentimentale*) l'artiste s'enfonce des épines de roses dans le bras et s'entaille la paume avec un rasoir pour reconstituer la fleur, pendant que des voix lisent une correspondance entre deux femmes en italien et en français. Cette action est répétée deux fois, avec des roses rouges et des roses blanches¹⁶.

Gina Pane exprime à partir d'éléments autobiographiques, son désir d'universaliser son histoire de femme et d'artiste. Elle construit un portrait d'elle-même et de la femme en général sans passer par le visage en tant qu'élément central. L'identité sera au contraire fabriquée par un processus de « cristallisation » qui passe par des étapes qui vont de la création du matériel pré-actionnel, jusqu'au constat en passant par la performance elle-même. *Autoportrait(s)* se compose de trois phases successives, dont la suite d'intitulés – *La Mise en condition, La Contraction, Le Rejet* – évoque la respiration, le souffle, et établit un parallèle certain avec un accouchement, annonçant ainsi l'une de ses principales problématiques. Le lait sera présent en parallèle à la blessure, comme dans *Le Lait chaud* et *Transfert*.¹⁷

Langage et écriture

Mais en prenant les spectateurs à témoin, il faut noter, que, souvent, ces œuvres, comme le souligne Muriel Gagnebin, produisent des événements qui viennent frapper le spectateur, avec violence, suscitant parfois un effet de sidération voire une expérience traumatique.... Dans un partage, hors mots, des expériences traumatiques des femmes elles-mêmes...

C'est peut-être pour cela que souvent (et plus particulièrement à partir des années 80), le langage et l'écriture viennent accompagner ces œuvres corporelles, pour les faire sortir de l'expérience primaire, voire primitive, de ce qu'elles ont l'air d'être, même si elles ne le sont pas, et participer à la reconstruction nécessaire, identitaire, personnelle, et sociale.

Corps et langage :

Françoise Janicot,

Artiste peintre, photographe, vidéaste et performeuse française. Au début des années 1970, elle réalise *L'Encoconnage* (1972), jusqu'à l'étouffement, sur une déclamation de poésie sonore du poète actionniste Bernard Heidsieck,

L'Encoconnage 1972

Nil Yalter

Plasticienne française et turque. Elle est l'une des premières à utiliser la vidéo, qu'elle associe à des performances, des dessins, des photographies et des textes. Dans les années 1990, elle s'intéresse aussi à l'art numérique interactif. Le travail de Nil Yalter est fondé sur des bases conceptuelles sans renoncer aux formes ni à la matière. Son art relève de l'expérience et tisse des liens entre le corps et l'esprit, les formes et les idées, la réalité et l'imaginaire, l'artisanat et les technologies contemporaines

¹⁵ **Take Back the Night** est un événement international et une organisation à but non lucratif dont la mission est de mettre fin à la violence sexuelle, relationnelle et domestique sous toutes ses formes.

¹⁶ <https://www.centrepompidou>

¹⁷ *Le rôle de l'autportrait performatif chez Gina Pane*, Presses universitaires de Paris Nanterre

Topak-ev (la yourte), 1973 ; sur les panneaux extérieurs, des dessins et des textes expliquent les conditions de vie des populations nomades en Turquie.

La Femme sans tête ou la Danse du ventre, 1974, vidéo noir et blanc ; dans sa performance vidéo, elle inscrit sur son ventre un texte de René Nelly extrait d'*Érotique et civilisation* tout en se balançant au rythme d'une musique orientale.

Carolee Schneeman,

Interior Scroll, rouleau intérieur, ou intime, 1975

Il s'agit ici d'une remise en question de l'association féminin/sensibilité et masculin/intelligence et rationalité. Carolee Schneeman se met en scène juchée sur une table, totalement nue, déroulant un rouleau de papier logé dans son vagin et lisant le texte qui y est inscrit (un texte féministe tiré de son film *Kitch's Last Meal*).

Re-event par Casey Jenkins

Vaginal Knitting, 2013

Image et langage

Martha Rosler

Semiotics of the Kitchen (1975) ; dans sa vidéo, Martha Rosler égrène, face à la caméra, les lettres de l'alphabet dans une parodie de programme télévisé culinaire, chaque lettre correspondant à un ustensile manié de plus en plus étrangement et avec de plus en plus d'agressivité par l'artiste.

Rosler a déclaré à propos de ce travail:

Je m'intéressais à quelque chose comme la notion de « langage parlant du sujet » et à la transformation de la femme elle-même en signe de système de production alimentaire, de système de la subjectivité exploitée.

Images, textes et maternité

Mary Kelly

Art qui recouvre aussi bien le labeur domestique que la maternité.

Ante partum, 1973 ; vidéo qui travaille sur la durée : se caresse le ventre sur plusieurs mois de sa grossesse

Post-Partum Document, 1973-1979 ; associe textes et images : documente, jour après jour, l'évolution de son nouveau-né ; c'est à la fois un travail conceptuel sur le texte et un méticuleux rapport d'une mère qui répertorie la répétition de ses tâches quotidiennes selon un modèle de production de masse.

Maternités désacralisées ou sacralisées

Le thème de la maternité est ainsi souvent traité dans une entreprise de désacralisation et d'émancipation comme c'est le cas pour l'œuvre de Mary Kelly, et chez Léa Lublin également, pour combler la division entre l'art et la vie, ou au contraire dans un processus de re-sacralisation du corps au moyen d'interventions qui ressemblent à des cérémonies rituelles, comme chez Ana Mendieta.

Léa Lublin

MON FILS (1969)

Mon fils invite le public à venir voir « exposé » son fils de 7 mois dans une exposition au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. Elle transforme ici un moment de sa vie de tous les jours en action artistique. L'œuvre met en lumière un sujet récurrent du travail de l'artiste, transposer l'expérience vécue du quotidien en action artistique et le révéler en acte de représentation qui nous interroge tant sur la forme que le concept et connecte son identité d'artiste, de femme et de mère refusant de privilégier l'art sur la vie.

Liens avec la nature, recours aux mythes, émancipations par rapport au patriarcat, et quête d'une filiation maternelle et réappropriation de déesses associées à la Terre Mère sont explorés par Ana Mendieta et Mary Beth Edelson..

En 1978, le livre de Susan Griffin *Woman and Nature* analyse la volonté de l'H de dompter femme et nature

Ana Mendieta

Série de silhouettes 1973-78 ; Volcano serie 1979 ; Sans titre 1981

La série « Siluetas », réalisée entre 1973 et 1980, met en scène des empreintes de son corps, visibles en creux dans la terre et le sable, ou réalisées par assemblage de divers éléments naturels.

Mary Beth Edelson

Eco-féministe ; à compter parmi les pionnières comme Judy Chicago ; active dans les mouvements pour les droits civiques. A vécu les débuts de l'art féministe, ses nombreuses manifestations, de l'aventure de la galerie A.I.R. à la création du journal *Heresies* ; c'est chez elle qu'a eu lieu le fameux dîner costumé en l'honneur de Louise Bourgeois et d'Ana Mendieta, en 1979: "venez en votre artiste favorite".

Some Living American Women Artists (certains artistes américains vivants) 1972 ; appropriation de *La Cène* de Léonard de Vinci, avec des têtes de femmes artistes à la place de celles du Christ et de ses apôtres.

Women Rising (1973), Moon Mouth Series (1973-4) Selon Lucy Lippard, le rituel est la « forme primordiale » d'Edelson. Elle se réfère à la théorie de la Grande Déesse et aux archétypes primordiaux, avec son propre corps nu photographié et retouché au crayon et à la peinture. Elle explique sa conception de la déesse comme « une métaphore intériorisée et sacrée d'une acception élargie et généreuse de la sagesse, du pouvoir et de l'univers éternel ».

LA FIN DES ANNEES 70 et LES ANNEES 80 (deuxième phase de l'art féministe).

Ce sont des années de réformisme, de pacifisme féministe français alors que le féminisme anglo-saxon reste radical. Cette décennie est marquée par un rapprochement étroit entre théorie et pratique. Photographies et recherches sur le langage prédominent ainsi que les questionnements sur la représentation de la différence. Différents thèmes sont abordés : le regard du spectateur et le voyeurisme, la relation avec l'autre, les rapports entre sexe, identité culturelle et représentation, l'appropriation. On parle moins du personnel et le body-art est très critiqué, voire taxé de naïf par les poststructuralistes (malaise grandissant provoqué par les expériences de représentation érotique, violente ou métaphorique du corps féminin).

Influences marquantes : le poststructuralisme et Lacan ; en Grande Bretagne et en France : Jacqueline Rose, Juliett Mitchell, Helene Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray.

Quelques points essentiels caractérisent cette période : néo-conservatisme dominant, critique de l'essentialisme, expansion de la réflexion sur la domination du féminisme par les femmes blanches ; parution de l'ouvrage, en 1981, *Old Mistresses*, de Rozsika Parker et Griselda Pollock ; épidémie du sida.

***Années 80 = années du néo-conservatisme politique** (Ronald Reagan aux USA et Margaret Thatcher en Grande Bretagne). Aux USA , on assiste à une diminution totale des subventions pour la culture et en particulier pour la culture considérée comme marginale et susceptible de nuire à l'image de la famille américaine. En France, en revanche, Yvette Roudy qui avait traduit le livre de Betty Friedan, *la femme mystifiée*, et écrit de nombreux ouvrages sur les femmes, est nommée ministre des droits de la femme en Mai 81, déléguée auprès du 1er ministre. C'est « l'âge d'or culturel » avec Jack Lang (mais l'est-ce pour l'art féminin et féministe ?).

*Critique de l'essentialisme

Old Mistresses (Anciennes ou vieilles, maîtresses) Rozsika Parker et Griselda Pollock, 1981

Differencing the canon, Griselda Pollock, 1999

Dans l'ouvrage *Old Mistresses (Anciennes ou vieilles, maîtresses)* Rozsika Parker et Griselda Pollock analysent les stéréotypes appliqués à l'art féminin, remettant en cause le langage de l'histoire de l'art en même temps que sa doxa masculine : le beau, la vérité, les concepts de chef-d'œuvre et de maîtres, *masterpiece* et *old masters*, qui, disent-elles, sont sexués (la vieille maîtresse, n'a pas la même connotation que LE MAITRE). Elles montrent que dans une histoire de l'art phallogocentrique, le féminin trouve une place structurelle, en négatif par rapport à un positif qui doit se construire.

Elles remettent en question le canon, standard culturel, censé guider notre étude de l'histoire de l'art.

Pour étayer leurs différentes réflexions, elles analysent, entre autres, des œuvres de Berthe Morisot et Mary Cassatt, en montrant que les espaces qu'elles peignent sont les espaces dans lesquels elles ont été cantonnées : salles à manger, chambres, balcons, vérandas, jardins privés, à la place des bars, des cafés de la rue et des paysages, peints par les artistes masculins.

Berthe Morisot, Le berceau , 1872

Mary Cassatt Femme en noir à l'Opéra 1878

Dans leur critique de l'essentialisme, elles affirment que les images de femmes peuvent être facilement récupérées et cooptées par la culture masculine si elles ne présentent pas une rupture radicale avec toute signification et toute connotation sexuelle naturelle (avec pour exemple, la confrontation entre une fleur de Georgia O'Keeffe et une photographie du magazine Penthouse)

***Expansion de la réflexion sur la domination du féminisme par les femmes blanches**

Le féminisme des années 70 essuie de plus en plus de critiques. On lui reproche notamment d'être un mouvement de femmes blanches.

L'oeuvre *Dinner party* de Judy Chicago est taxée de raciste (montre 38 femmes blanches sur 39 femmes à la table).

Ana Mendieta qui s'engage de plus en plus contre le sexisme et le racisme préface une exposition à la galerie Air en 1980 ne présentant que des artistes afro-américaines.

Dialectics of Isolation : an exhibition of third World women artists of the US

Les réflexions sur les différences raciales dans les expositions se font de plus en plus nombreuses.

Kimberlé Crenshaw (critique et théoricienne de droit) propose le concept d'intersectionnalité pour mieux cerner les influences conjuguées du racisme et du sexisme.

Affiche d'une conférence de Kimberlé Crenshaw en 2016

Angela Davis écrit *Women, Race and class* (1981)

De nombreuses artistes féministes afro-américaines s'engagent dans cette lutte.

Carrie Mae Weems,

"Mirror Mirror," 1987-88

Miroir, miroir, qui est la plus belle de toutes ? Blanche-Neige, toi, tu n'es qu'une chienne noire, ne l'oublie pas !

Lorna Simpson

*Au JEU DE PAUME du 28 mai au 01 septembre 2013*¹⁸

Dans la décennie 80, les luttes convergent entre les différentes « minorités » (homosexuels, noirs et métis, colonisés, femmes...) ¹⁹. Le travail des plasticiennes s'oriente dans certains cas sur le corps déchu, corps poubelle, lieu de convergence des souffrances des minorités.

Jana Sterbak, Vanitas : Flesh Dress for Albino Anorexicic robe de viande pour albinos anorexique, 1987 (abjection du corps féminin)

Kiki Smith Second choix 1980, Untitled, Sans titre 1988

« Le corps est notre dénominateur commun et la scène de notre désir et de notre souffrance. Je veux exprimer par lui qui nous sommes, comment nous vivons et nous mourons »

C'est l'époque également où Nan Goldin réalise ses photographies documents

Nan Goldin

The Ballad of Sexual Dependency, 1979-1995

Les photographies de Nan Goldin disent ses amours et ses amitiés, sa solitude et sa fragilité, alliant la puissance émotionnelle à un réalisme brutal, où moments heureux côtoient circonstances plus tragiques. Enchaînant des centaines de photographies de son entourage prises sur le vif, *The Ballad of Sexual Dependency* – qui emprunte son titre à Bertolt Brecht – est une œuvre en évolution dont l'artiste a réalisé plusieurs versions. Nan Goldin y expose ce que l'Amérique refuse de voir : drogue, prostitution, violence, milieu gay, sida, mort. L'artiste se met elle-même au centre de ce monde aux images dures, extrêmes, dont le point de départ est pourtant toujours l'amour, la beauté et le désir ²⁰.

¹⁸ Marta Gili, directrice du Jeu de Paume jusqu'en Octobre 2018, a mis en avant de nombreuses femmes photographes

¹⁹ « les femmes sont comme les Noirs au XIXème siècle, comme les ouvriers dans le saint-simonisme, comme les colonisés dans les années 1960, comme les homosexuels aujourd'hui : elles sont toujours représentées en contiguité avec d'autres catégories. Les femmes sont « des autres d'autres ». Mais peut-on parler de minorité ? Geneviève Fraisse.

²⁰ <https://www.fondationcartier.com/collection/oeuvres/the-ballad-of-sexual-dependency>

D'autres artistes vont privilégier le langage et la dialectique image texte.

Jenny Holzer

Protect me from what I want, Survival (1983–85)

Inflammatory Essays (1979-1982)

Jenny Holzer utilise le langage pour questionner la représentation. Pour sa première série, *Truisms* (« truismes », 1977-1979), elle se sert de supports publicitaires ou d'espaces publics pour énoncer en majuscules des sentences telles que « la propriété privée provoque le crime » ou encore « le travail de chacun a la même importance ». Elle se conçoit comme une agitatrice. En 1990, à la Biennale de Venise, elle expose un travail polémique sur les liens ambivalents et les peurs qui unissent la mère à l'enfant (*Mother and Child*), pour lequel elle reçoit le Lion d'or.

Sophie Calle

Suite Vénitienne (1980)

Les Aveugles (1986)

Dans un registre plus personnel et moins engagé, elle raconte des histoires banales qui deviennent de véritables enquêtes

D'autres artistes, enfin, s'appuient sur le texte et le langage pour s'engager dans une direction résolument plus activiste

Barbara Kruger

Your body is a battleground 1989

Sans titre 1982

Plasticienne américaine la plus explicitement engagée, Barbara Kruger utilise les codes publicitaires pour ses dénonciations. Son slogan « *Your body is a battleground* » (« Votre corps est un champ de bataille ») prend le contre-pied des campagnes anti-avortement qui ont lieu aux États-Unis.

Les Guerrilla Girls

Le groupe se forme, dans le contexte de la guerre culturelle aux USA, en riposte contre l'exposition *An International Survey of Painting and Sculpture* (« Un aperçu international sur la peinture et la sculpture ») organisée au Metropolitan Museum of Art de New York en 1984, où moins de 4% des artistes exposés étaient des femmes, (avec 76% de nus féminins exposés). Elles éditent alors une première affiche sur laquelle une moderne Odalisque, un plumeau dans la main droite et le visage masqué par un masque de gorille, illustre le slogan : *Faut-il que les femmes soient nues pour entrer au Metropolitan Museum ?*

Affiche : *Do women have to be naked to get into Met Museum*

Au Palais de Tokyo en 2013, avec le groupe français La Barbe

Leurs performances urbaines, sur le modèle des zaps, interventions rapides et mobiles des féministes depuis 68, se poursuivent encore aujourd'hui (groupe renouvelé) dans le monde et ont été des modèles pour l'activisme ultérieur de la Queer Nation, les mouvements de lutte contre le sida, Act Up par exemple.

POUR CONCLURE

Dans les années 90, 3ème vague aux contours flous jusqu'à aujourd'hui, on revient sur le caractère binaire de la différence sexuelle ; des questions politiques, on passe aux questions éthiques. On cherche à déconstruire les rôles genrés avec les naissances des mouvements QUEER puis LGBT(QI) - Lesbian, Gay, Bisexual and Transgendered people (Queer and Intersex people).

Judith Butler invite à reconnaître le « trouble » qui existe dans le genre et les identités sexuelles.

Gender trouble, 1990

Photographes et artistes poussent plus loin la thèse de la féminité comme mascarade : Carrie Mae Weems, Lorna Simpson, Zoe Leonard, Sheree Rose, Catherine Opie, Laura Aguilar...

Catherine Opie, Bo (and self portrait of the artist) from the series Being and Having 1991; Self portrait, nursing, 2004

Zoé Léonard, Dress + Suit (for Nancy), 1990-1995,

On se penche de nouveau sur le corps des années 70, il devient sujet de recherche (on se réfère plus à Mélanie Klein, avec son corps polymorphe et pulsionnel, qu'à Lacan et Freud). Amelia Jones dans *Body-art Performing the subject* (98) se réfère à l'œuvre de Louise Bourgeois pour rejeter l'existence d'un langage somatique profond que l'on pourrait traduire et exprimer ; elle évoque les mots qui manquent et les images qui s'évanouissent lorsqu'on essaie de représenter l'expérience du corps. Pour elle, le travail de Louise Bourgeois tente de structurer un espace fuyant et d'exprimer l'impensé de l'expérience corporelle. Pour elle, c'est dans l'écart entre le mot et la forme, le titre et l'œuvre, et dans le doute sur la stabilité du mot et de l'objet, que réside cet impensé du corps.

Amélia Jones (photographie d'Hannah Wilke) Body-art Performing the subject

Louise Bourgeois, Il a disparu dans un silence complet et Fillette, 1968

Des essais et des ouvrages sur l'histoire de l'art féministe se multiplient, aux USA et en Europe (Fabienne Dumont, Elvan Zabunyan, Laura Cottingham, Peggy Phelan...).

La génération des « Bad Girls », titre de 2 expositions des années 90, s'intéresse aux espaces abandonnés et aux matériaux éphémères, travaille sur la dégradation du corps, la maladie, le vieillissement et le deuil.

Hannah Wilke

Intra-Venus (1992-1993) diffusée à titre posthume

De nombreuses artistes reviennent à la peinture et à la sculpture et travaillent avec les nouvelles technologies.

Jenny Saville

Strategy 1994 ; Matrix, 1999

Marlene Dumas

Waterende Vrouw, 1996 ; Evil is banal (le mal est ordinaire) 1984 ; The painter 1994

D'autres influencées par les *trauma studies* (études sur les traumatismes des guerres) s'en saisissent en les reliant au traumatisme de l'éveil féministe...

L'artiste-performatrice serbe Marina Abramović réalise, après la guerre de Bosnie, des performances violentes et spectaculaires.

Marina Abramović, Rhythm 0, 1973 ; Balkan Baroque 1997

Il faut envisager la performance comme un miroir offert aux spectateurs : je mets en scène des moments douloureux et je me nourris de l'énergie du public pour dépasser ma peur. C'est une manière de dire aux gens qu'ils peuvent y parvenir tout autant que moi.

Un nouveau type de recherche appelé « *culture visuelle* » qui prône un féminisme intersectionnel et l'intégration des problématiques de genre et de race dans l'histoire des arts se développe. Dans cette mouvance, de nombreuses expositions, souvent encore séparatistes mais nécessaires, se mettent en place partout dans le monde.

Expositions : *Parole aux femmes musulmanes, L'autre continent* au Muséum d'histoire naturelle du Havre, exposition organisée par Camille Morineau.

Anciennes et nouvelles féministes se côtoient ; le féminisme continue à être plus radical dans d'autres pays que la France, dominée par la méfiance et plus souvent universaliste qu'essentialiste. Les jeunes artistes féministes se sont emparées d'Internet, du numérique, de la bio technologie et militent sur tous les fronts. Des expositions thématiques et monographiques de femmes sont de plus en plus courantes.

Au Bazar du genre, Féminin-Masculin en Méditerranée, MUCEM 2013-2014 ; Qui a peur des femmes photographes ? Musées d'Orsay et de l'Orangerie 2015 2016 ; Elizabeth Vigée Le Brun, Niki de Saint Phalle, Sonia Delaunay, Carol, Rama, Paula Modersohn-Becker, Mary Cassatt, Ghada Amer au CCC OD de Tours ...

Des artistes femmes entrent dans les collections et retrouvent leur place dans les grands musées : au Louvre, dans la salle des David, **Marie-Guillemine Benoist, *Portrait d'une négresse 1800*** .

Il y a de plus en plus de femmes commissaires et directrices de musées.

Des artistes femmes figurent enfin dans les programmes de lycées : **Tina Modotti et Sophie Taeuber Arp**

Mais on note toujours de la défiance de la part des collectionneurs, des galeristes et des directeurs de musées (auxquels Camille Morineau conseille de privilégier l'achat d'œuvres d'artistes femmes - dont la valeur marchande est nettement inférieure à celle de quelques hommes que tout le monde s'arrache- pour enrichir ainsi leurs collections et donner, enfin, plus de visibilité aux femmes).

La route est longue et je vous invite à la poursuivre, en regardant une dernière série d'images d'œuvres d'artistes féminines (et souvent féministes) d'autres pays, d'autres cultures, qui disent, dénoncent, déconstruisent ou reconstruisent leur corps et leur être au monde, tentent de survivre à leur propre histoire comme Louise Bourgeois, continuent à penser la question féministe malgré ses paradoxes, et reprenant les termes de Geneviève Fraisse, contribuent au "dérèglement" , en subvertissant les règles, de l'intérieur, pour créer du désordre et inventer de nouvelles représentations , un nouveau monde et une nouvelle histoire de l'art « émancipée ».

Annie Boulon-Fahmy Octobre 2018