

ART HER STORY

PERSPECTIVES FÉMININES DANS LA COLLECTION
D'ART CONTEMPORAIN DU PARLEMENT EUROPÉEN

EXPOSITION

24 octobre 2022 – 8 mars 2023

Parlamentarium – Bruxelles



Parlement européen

© Union européenne, 2022.

Cette publication a été produite à Luxembourg à des fins d'information, à l'occasion de l'exposition Art *Herstory* de la collection du Parlement européen. Elle se propose de fournir une référence pédagogique concernant le parcours et le message artistique des artistes dont les œuvres sont exposées ainsi que de préserver et de mettre en avant leur contribution au patrimoine culturel européen.

La présente publication est destinée uniquement à une utilisation non commerciale dans les locaux du Parlement européen. Toute utilisation, reproduction ou diffusion du contenu de la présente publication est strictement interdite. L'utilisation de certaines images au-delà des objectifs ici définis peut être restreinte par les droits d'auteur des artistes ou de tiers. Le Parlement européen décline toute responsabilité en cas d'utilisation non autorisée.

Toute reproduction, adaptation, modification partielle ou diffusion par la télévision, par câble ou par l'Internet d'œuvres appartenant à la Société belge des auteurs, compositeurs et éditeurs (SABAM) est interdite, sauf autorisation préalable de la SABAM.

SABAM, rue d'Arlon 75-77, 1040 Bruxelles, Belgique.

Tél.: 02/286.82.80

Internet <https://www.sabam.be/fr>

Courriel: visual.arts@sabam.be

couverture et page 25 :

© Marta Dell'Angelo, 2022

page 45 :

© rittytacsum, 2022

ART
HER
STORY

**PERSPECTIVES FÉMININES DANS LA COLLECTION
D'ART CONTEMPORAIN DU PARLEMENT EUROPÉEN**

Une visibilité temporaire dans l'histoire

Pendant des siècles, les femmes ont été tenues systématiquement à l'écart du monde des arts: ouvrages historiques, sommes documentaires, études – partout, elles manquent à l'appel. Ainsi, l'*Histoire de l'art* d'Ernst Gombrich, l'ouvrage d'histoire des arts le plus lu au monde, ne mentionne qu'une seule artiste femme, Käthe Kollwitz (et encore, uniquement dans la version allemande; la version anglaise n'en cite aucune). Cet exemple, hélas, n'est pas isolé. Dans son ouvrage de référence *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Giorgio Vasari n'avait retenu qu'une femme dans la première édition de 1550 et quatre seulement dans l'édition révisée de 1558. Plus proche de nous dans le temps, aucune femme n'apparaissait dans la première édition de la *Basic History of Western Art* de H. W. Janson, datée de 1980, et seuls 27 des 318 artistes cités dans l'édition de 2013 sont des femmes. On trouve fort heureusement quelques exceptions historiques, telles que le *Museo pictorico y escala optica* d'Antonio Palomino, de 1715, qui présente 44 femmes sur 251 artistes – un chiffre remarquable pour l'époque. Pour autant, cette exclusion généralisée des femmes reste un trait structurel de la manière dont l'histoire des arts s'écrit et se transmet, indépendamment des réalités historiques ou contemporaines.

Ce constat reste vrai de nos jours, où la disparité en termes de représentation est plus déconnectée de la réalité que jamais. Une enquête commandée en 2021 par le Parlement européen montre qu'à l'heure actuelle, 60 % des artistes amateurs ou des étudiants en arts en Europe sont des femmes; or, seules 3 à 5 % des œuvres présentes dans les collections d'art permanentes en Europe et aux États-Unis ont été réalisées par des femmes. Il est bel et bien temps d'intégrer les points de vue féminins dans les collections, les lieux d'exposition et l'histoire des arts en général par un changement de paradigme. Telle est la raison d'être de l'exposition *Art Herstory* du Parlement européen, qui entend ainsi mettre en lumière les artistes femmes, afin d'asseoir leur position dans l'histoire des arts par des décisions en matière de conservation inscrites dans le long terme.

On pourrait penser que les choses ont évolué... Il est vrai que depuis quelques années, des artistes femmes se trouvent plus fréquemment sur le devant de la scène, mises à l'honneur dans le discours, dans des publications ou du fait de tendances culturelles plus générales. Chaque exposition centrée sur une femme fait bouger les lignes et les mentalités. L'art féminin jouit aujourd'hui d'une visibilité sans précédent, qui prend sa source dans des expositions historiques et fondatrices, telles que *Les femmes artistes d'Europe* exposent au Jeu de Paume, à Paris, en 1937, et se manifeste par les nombreuses expositions centrées sur des femmes récemment organisées dans le monde entier. Cette visibilité, hélas, ne se traduit pas par une intégration durable dans l'histoire des arts et les pratiques de conservation. Du moins, pas encore.

Les femmes restent à la marge

On constate aujourd'hui un réel effort de la société pour réintégrer les artistes femmes dans l'histoire des arts et les collections des musées. Toutefois, cette tendance de long terme semble marquer le pas dans les politiques en matière de conservation et les investissements institutionnels – en recul depuis 2008. Bien qu'au niveau de l'Union, les données précises à ce sujet restent rares, tout indique que les expositions temporaires ne donnent pas toujours lieu à des acquisitions pour les collections permanentes. Seules 10 des 1 700 œuvres exposées aujourd'hui au Prado sont attribuées à une femme; le Louvre ne présente qu'environ 30 œuvres de femmes; et moins de 7 % des pièces de la collection du Musée d'Orsay sont l'œuvre d'une artiste (296 sur 4 463) selon des enquêtes de 2019. Manifestement, les expositions, aussi importantes et encourageantes soient-elles, ne produisent qu'un effet temporaire de survivabilité, qui laisse accroire au grand public qu'un changement de paradigme dans les mentalités est en cours, alors que la réalité est toute autre. Malgré les expositions qui leur sont consacrées, les artistes femmes demeurent en marge de l'histoire des arts.

Ce statut accessoire auquel elles sont cantonnées est illustré efficacement par le collectif des Guerrilla Girls, qui existe depuis 1985 et recourt à des stratégies de contournement des systèmes et canaux traditionnels pour s'exprimer à ce sujet. Ses membres disent leur frustration vis-à-vis des institutions culturelles et de la passivité si peu fondée dont celles-ci font preuve, au moyen d'interventions publiques et de détournements, au pochoir ou à la peinture à la bombe, d'œuvres d'art connues, tout en conservant un strict anonymat grâce à des masques de gorille en plastique. L'image la plus connue du groupe remet en cause la vision, très répandue dans le monde de l'art, des femmes comme des «muses», une vision contre laquelle les artistes femmes contemporaines luttent toujours.



Guerrilla Girls, DO Women Have TO Be Naked TO Get Into The Met, Museum? (*Les femmes doivent-elles être nues pour entrer au Metropolitan Museum of Art?*), 1989 © Guerrilla Girls

Pour que les points de vue féminins contribuent bel et bien à écrire l'histoire des arts, ils doivent être intégrés aux espaces communs de la discipline, notamment les collections, les lieux d'exposition et les ouvrages d'art. Ce ne sont pas les symboles qui produisent des changements de paradigme; les collections permanentes, en revanche, forment l'avis et le goût du public en matière d'art. Pour que les artistes femmes deviennent visibles et conquièrent l'espace qui leur revient dans l'histoire des arts, leur présence et leur agentivité sont donc nécessaires.

Des changements institutionnels

L'expérience des dernières années a montré au monde des arts que la multiplication de petits gestes éphémères, aussi nécessaires et utiles à l'éducation du public soient-ils, n'est qu'un faible palliatif de politiques inégalitaires bien établies. Face à ce problème, nous avons besoin de changements plus radicaux. L'autre difficulté est que les coups de projecteur transitoires ont pour effet de mettre à l'honneur des femmes de manière isolée au lieu de les intégrer en tant qu'artistes à part entière dans des ensembles d'œuvres plus larges. Le risque, à long terme, est bien que parler d'art «de femme» revienne à distinguer ces œuvres de manière préjudiciable et discriminatoire: ainsi, Georgia O'Keeffe a toujours précisé qu'elle ne souhaitait pas voir ses œuvres associées à des initiatives fondées sur le genre car elle n'est pas une «artiste femme» mais tout simplement une «artiste». Passer de la visibilité temporaire à la reconnaissance durable, de la correction de l'invisibilisation historique à l'intégration et à la (re)légitimation historique est une tâche ardue, mais nécessaire. Il n'existe ni vrai consensus ni mode d'emploi indiquant comment y parvenir; mais fort heureusement, quelques institutions commencent déjà à poser des jalons en vue d'une meilleure représentativité.

Ainsi, la Pennsylvania Academy of the Fine Arts a vendu une partie de ses œuvres d'artistes blancs les plus connues (qui constituent l'écrasante majorité de sa collection) afin d'acquérir des œuvres plus diverses et de rééquilibrer ainsi son fonds. En 2013, l'institution a utilisé les sommes réunies lors de ventes aux enchères de prestige pour acquérir des œuvres d'artistes femmes qu'elle a versées dans sa collection permanente. Autre pionnier, le musée Solomon R. Guggenheim, à New York, a démontré par l'exemple, en 2018, que la mise en lumière compte, en choisissant de proposer une exposition consacrée à la trop peu reconnue artiste suédoise Hilma af Klint, au style mystique et abstrait. Cet événement, que le milieu de l'art a jugé être un pari très osé au moment de son lancement, s'est avéré être l'un des plus grands succès de l'histoire du musée, avec un record de fréquentation, notamment de jeunes visiteurs, ainsi que de ventes de catalogues et une hausse de 34 % du nombre d'adhérents. Le Los Angeles County Museum of Art et la New York's Dia Art Foundation, quant à eux, ont adopté des politiques d'acquisition dont l'ambition est d'améliorer l'équilibre entre artistes femmes et artistes hommes. La fondation a ainsi accru ses acquisitions de créations d'artistes femmes, qui sont passées de 11 entre 2008 et 2015 à 177 entre 2015 et 2019 sous l'impulsion de sa nouvelle directrice, Jessica Morgan.

Le Parlement européen et le monde de l'art contemporain

La collection d'art contemporain du Parlement européen a pour mission de suivre les évolutions actuelles, en outre d'organiser des mises à l'honneur temporaires, comme elle le fait avec cette exposition. Fondée en 1980 par Simone Veil, première Présidente du Parlement européen élue au suffrage universel direct, la collection se veut représentative des valeurs et des aspirations de l'Union européenne. Elle n'est pas tenue par des considérations de positionnement sur le marché ou de ventes de billets, des motifs souvent invoqués par les institutions culturelles pour justifier le faible soutien qu'elles accordent aux artistes femmes. La collection d'art contemporain du Parlement est destinée à représenter et à inciter à la réflexion les citoyens de l'Union. Pour ce faire, le Parlement a adapté en profondeur sa stratégie d'acquisition pour se donner les moyens de parvenir à une collection d'art contemporain qui reflète un équilibre entre les hommes et les femmes dans un avenir proche; il s'agit d'ailleurs de l'une des rares collections engagées explicitement en faveur de la parité. Cette ambition dépasse la question de la simple visibilité et ces acquisitions sont donc complétées par la collecte de documents, de recherches et de textes relatifs à ces artistes afin de transmettre leurs points de vue, d'écrire leurs histoires et de faire entendre leurs voix.

L'art produit par des femmes n'est ni un genre, ni une niche, ni un style: c'est tout simplement un art réalisé par des artistes. Ce message, hélas, n'est pas encore entré dans toutes les têtes dans le monde des arts; une mise en lumière du genre, en réaction à des décennies d'invisibilisation, est donc aujourd'hui nécessaire pour, à terme, faire disparaître complètement les distinctions qui sont encore faites.

Les artistes présentées dans cette exposition, qui regroupe des acquisitions récentes et plus anciennes de la collection, montrent toute l'importance et toute la pertinence des points de vue féminins dans tous les domaines sociétaux. Les multiples voix, donc chacune est unique et s'exprime en toute subjectivité par la création, font passer dans leurs œuvres des histoires, des instants et des émotions, des éléments que la collection d'art contemporain du Parlement européen continuera de mettre en lumière à l'avenir. Avec chaque acquisition d'œuvres produites par des femmes, la collection d'art contemporain du Parlement européen témoigne du fait que les artistes femmes composent le grand livre de leur histoire et, ce faisant, de l'histoire des arts en général.

ARTISTES PRÉSENTÉES

Irma ÁLVAREZ-LAVIADA (1978)
Alicja BIELAWSKA (1980)
Viktoria BINSCHTOK (1972)
Jasmina CIBIC (1979)
Marta DELL'ANGELO (1970)
Aneta GRZESZYKOWSKA (1974)
Sabine GROSS (1961)
Anna HULAČOVÁ (1984)
Sanja IVEKOVIĆ (1949)
Åsa JUNGNELIUS (1975)
Diana LELONEK (1988)
Martina MERLINI (1986)
Gizela MICKIEWICZ (1984)
Clara MONTOYA (1974)
Emmanuelle RAPIN (1974)
Julia SPÍNOLA (1979)
Ritty TACSUM (1990)

Irma ALVAREZ-LAVIADA (1978)

Série «Sala Capítular», 2017

Calvario

La flagelacion

La coronacion de la Virgen

Irma Álvarez-Laviada cherche à faire apparaître l'invisible et à mettre au jour ce qui est dissimulé. C'est dans le studio de son père, décédé lorsqu'elle avait cinq ans, que sa vocation artistique est née. Elle a étudié à l'université de Vigo, d'abord la peinture de 1996 à 2001, puis la sculpture de 2001 à 2003. Depuis lors, elle a affiné ses compétences lors de diverses résidences: elle a obtenu en 2012 la bourse de l'Académie royale d'Espagne à Rome, en 2014, la bourse de la Casa Velázquez et, en 2017, des bourses de la Fondation Marcelino Botín pour mener des projets artistiques; enfin, toujours en 2017, le ministère français de la culture lui a accordé une bourse de résidence à la Cité internationale des arts de Paris.

Son œuvre, qui appartient au domaine de la «peinture étendue», explore les coulisses structurelles des formes d'art destinées à créer l'illusion, telles que la peinture, et expose la matérialité de différents supports, en désacralisant le processus créatif abstrait. Dans cette série particulière, «Sala Capítular», chaque photographie se concentre sur des aspects d'un tableau qui passent généralement inaperçus ou sont délibérément cachés. Le cadre, le dos de la toile et même les outils utilisés pour déplacer les tableaux sont ici placés au centre de l'attention, au premier plan. L'invisible est rendu visible, ce qui est dissimulé devient le sujet, et l'illusion est rompue au profit d'une autre.



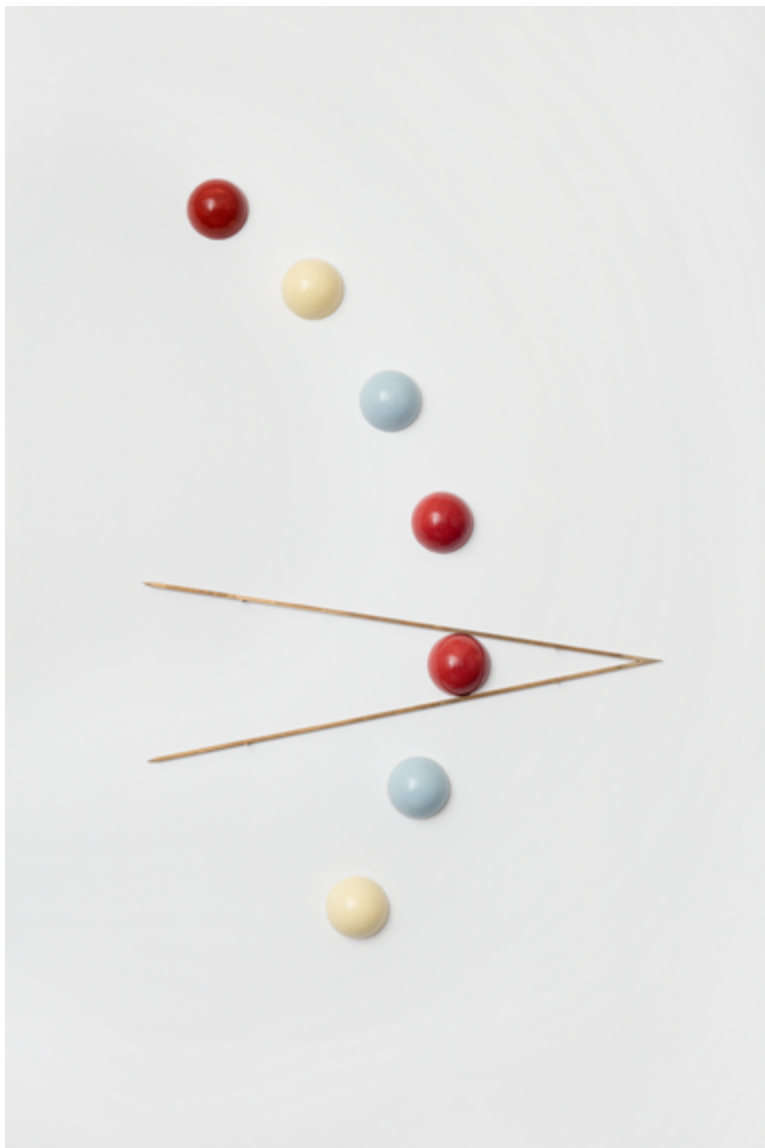
Tirage jet d'encre sur papier Fine Art Pearl Hahnemühle, cadre en bois de mansonia
120 x 170 cm chacune

Alicja BIELAWSKA (1980)

Czy jest bezruch pomiędzy poruszeniami?

Alicja Bielawska recherche l'interaction et la participation par la subtilité et la retenue. Son projet ambitieux s'appuie sur une solide formation universitaire. De 1999 à 2005, Alicja Bielawska a étudié l'histoire de l'art à l'université de Varsovie. Immédiatement après avoir achevé ses études théoriques, elle s'est installée à Amsterdam pour entreprendre un cursus pratique au département des beaux-arts de la Gerrit Rietveld Academy (2005-2009), durant lequel elle a effectué un semestre à l'étranger au Central Saint Martins College of Art and Design à Londres en 2008. Son infatigable curiosité l'a amenée à rédiger une thèse de doctorat appliquée à l'Académie des beaux-arts de Gdańsk en 2018 sous la direction de Katarzyna Józefowicz.

Alicja Bielawska a pour objectif de convoquer des scènes du quotidien à travers son regard d'artiste, en créant une relation à l'objet dans laquelle le spectateur, consciemment ou non, ressent l'interaction avec ce qui est perçu. *Czy jest ezruch pomiędzy poruszeniami?* (Y a-t-il de l'immobile entre les mouvements?) est représentative de l'espace hybride dans lequel les œuvres de cette artiste s'insèrent avec aisance. À mi-chemin entre espace réel et illusion, l'œuvre murale interroge la perception passive par la douceur et le jeu. Les demi-sphères de céramique glaçurée sont suspendues dans un ordre qui rappelle celui des chiffres sur une horloge. Pourtant, l'élément en laiton n'indique rien. Au contraire, il semble «manger» l'une des demi-sphères, ce qui confère un ton humoristique à l'œuvre. Alicja Bielawska est connue pour chercher à susciter des souvenirs et de la nostalgie à l'aide de compositions inattendues. Dans cette œuvre, elle obtient cet effet de manière assez littérale en jouant avec le concept même de perception du temps. Une heure est dévorée, ce qui interrompt le cycle et questionne notre conception même du temps et notre asservissement à sa perception.



© Marek Gądulski

Céramique glaçurée (7 éléments demi-sphériques), laiton – Demi-sphères en céramique: 12 x 5,5 x 12 cm chacune
Élément en laiton: section carrée de 0,8 cm,
100 cm de longueur

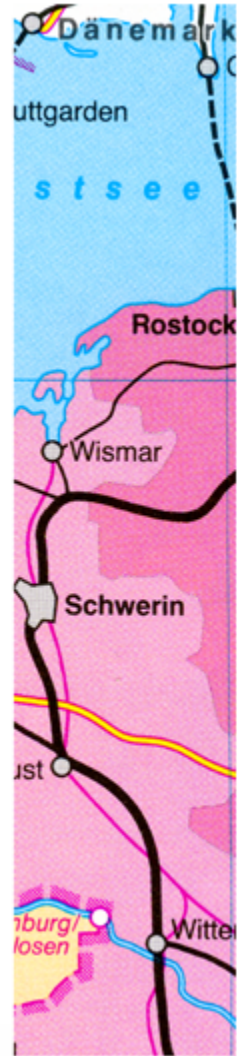
Viktoria BINSCHTOK (1972)

Cherry Blossom / Rostock, 2020

Viktoria Binschtok est une photographe conceptuelle qui subvertit l'internet et en fait un outil de création. Après avoir obtenu un master en art à l'Académie des Beaux-Arts de Leipzig en 2002, elle y a affiné sa technique sous la direction du professeur Timm Rautert jusqu'en 2005.

Elle utilise des sites de vente d'objets d'occasion, Google Street View ou encore différents algorithmes de moteurs de recherche pour jouer avec les attentes du spectateur et les associations d'images et de références. *Cherry Blossom/Rostock* fait partie de sa série «Networked Images». Dans ce travail, elle combine des photographies prises par elle-même et d'autres qu'elle met en scène à partir de résultats de recherches en ligne. Elle se sert d'algorithmes de recherche d'images pour trouver des liens visuels entre les deux photos associées.

Étant donné que l'algorithme ne recherche que des similitudes au niveau des images, elle combine des photographies tirées de différents contextes qui ne présentent aucun lien entre elles sinon leur aspect visuel. Le spectateur est incapable de déterminer quelle image a été générée à partir d'une recherche sur l'internet et laquelle est une photo originale prise par l'artiste. Viktoria Binschtok met aussi en évidence l'omniprésence des algorithmes, qui ont une incidence majeure sur notre perception du monde. Comme ceux-ci ne sont pas visibles, nous pouvons facilement sous-estimer leur puissance. D'un point de vue strictement esthétique, les parallèles formels et chromatiques entre l'arbre et la carte sont aussi poétiques qu'inattendus: cette œuvre est ainsi un magnifique exemple de légèreté algorithmique.



Tirages à développement chromogène numériques, montés sur Alu-Dibond, cadres sur mesure Tirage 1 sur 3 + 1A.P.
image de gauche 90 x 68 cm, image de droite 90 x 19 cm

Jasmina CIBIC (1979)

Ideologies of Display (Athene Noctua), 2008

Le travail de Jasmina Cibic s'articule autour des matérialisations du «soft power», l'utilisation politique de l'art pour communiquer des idéaux, des valeurs et des récits. Elle développe cette capacité d'appropriation critique et de subversion des outils narratifs et de l'iconographie alors qu'elle est encore étudiante, d'abord à l'Accademia di Belle Arti de Venise (2003), puis au Goldsmith College of Art de Londres (2004-2006).

Jasmina Cibic accumule, dissèque, assortit et recouvre les productions culturelles au moyen d'une pléthore de techniques, souvent mixtes. Le film, la sculpture, la performance et l'installation servent toutes sa mission. En empilant et superposant des symboles et des histoires, elle déforme les récits, altère les significations et, selon ses dires, décode «les mécanismes du pouvoir tout en érigeant [ses] propres structures allégoriques». Sa méthode métacritique débrouille les fils de tapisseries anciennes, nous informe et nous prévient de celles qui sont en train de prendre forme, encourage une vision analytique et le maintien d'un regard sain sur l'histoire qui se fait. Ces enseignements sont essentiels, que ce soit pour les gouvernements, leurs institutions ou les citoyens, ce qui rend fondamentale la contribution de Jasmina Cibic à la collection d'art contemporain du Parlement européen



Impression Lambda, Duratrans monté sur châssis en aluminium
120 x 120 cm

Marta DELL'ANGELO (1970)

Caryatids, 2007

Marta Dell'Angelo se livre à une réflexion analytique sur l'art en général, et sur sa pratique en particulier. Il en découle une prise de recul qui lui permet d'interroger les motifs sous-jacents à ses créations. Marta Dell'Angelo est en effet convaincue que nous négligeons la nécessité pour l'art d'avoir un sens. Le sens, fait-elle valoir, est un sous-produit de la nécessité, et l'art est nécessaire pour inventer de nouveaux points de vue sur le monde et ouvrir de nouvelles voies d'expression et donc de communication. Autrement dit, l'action porte en elle-même la signification. De cette réflexion découle son approche décomplexée de l'expérimentation technique. La vidéo et la photographie, par leur immédiateté et leur accessibilité, permettent à l'artiste de réaffirmer les fondamentaux de son travail. Ses créations, dont la technique peut sembler approximative et qui peuvent apparaître non achevées, voire carrément relever de la pratique amateur, ne sacrifient jamais pleinement à l'impératif de produire des «œuvres achevées». Marta Dell'Angelo estime qu'en acceptant des lacunes techniques, elle ouvre de nouvelles voies d'interprétation. Les outils, les machines et les logiciels ne sont maîtrisés qu'autant que l'artiste en a besoin pour une œuvre en particulier, mais jamais totalement. «J'utilise ces instruments en profane», explique Marta Dell'Angelo. Les erreurs et les imprécisions deviennent partie intégrante du processus et définissent le rendu souhaité. En ce qui concerne ses sujets, les êtres (humains) et les corps humains sont clairement au centre de l'intérêt de Marta Dell'Angelo, dans une perspective tant anthropologique qu'existentielle. *Caryatids* donne à voir le potentiel du corps humain en matière gestuelle, que Marta Dell'Angelo aime à copier et coller au-delà de ce qui est attendu. La simplicité est ainsi mise au service de l'innovation.



Collage 3D, haute et basse résolution,
impression couleur et noir et blanc, 48 x 131 cm

Aneta GRZESZYKOWSKA (1974)

Plan n°10 (Nadkole Sloneczna), 2003

Aneta Grzeszykowska travaille en tandem avec Jan Smaga, une collaboration qu'ils mènent depuis 1999, tout en continuant à créer chacun de leur côté en parallèle. Aneta Grzeszykowska a étudié les arts graphiques à l'Académie des beaux-arts de Varsovie, dont elle est sortie diplômée en 1999. Elle utilise la photographie à des fins graphiques, c'est-à-dire comme outil de documentation de l'identité spatiale et personnelle. Les espaces et les corps sont présentés, brisés et/ou effacés, tout comme dans ses sculptures mutilées. Si les premières réflexions autour de ces questions dans les années 1950, 1960 et 1970 mythifiaient le moi sous un angle existentiel traditionnel, l'approche d'Aneta Grzeszykowska embrasse la société post-médiatique dans laquelle elle vit et son existentialisme transformé. De manière complémentaire, Jan Smaga s'intéresse à la photographie d'un point de vue technique et s'efforce de rendre des espaces architectoniques tridimensionnels dans des images en deux dimensions.

La série collaborative d'Aneta Grzeszykowska et de Jan Smaga, «Plan», d'où provient Plan n°10 (*Nadkole Sloneczna*), est une parfaite illustration de cette ambition. Depuis les airs, les artistes réalisent un scan virtuel extrêmement détaillé d'un lieu de vie et le présentent sous la forme d'un motif graphique. Quelque peu voyeuriste dans son illustration intime d'une appropriation de l'espace, cette série – ainsi qu'en témoigne superbement Plan n°10 – constitue une réflexion poétique sur l'espace que nous occupons en tant qu'individus et plus généralement en tant qu'espèce. Plan n°10 est particulièrement efficace, car l'espace bâti est contenu dans et fait contraste avec un espace naturel qui paraît infini. Nous prenons tant, et à la fois si peu. Cette œuvre utilise de manière puissante le pouvoir illusionniste de la photographie.



Tirage à développement chromogène sur Dibond,
125 x 294 cm

Sabine GROSS (1961)

Nesting Site, 2018

Sabine Gross propose une interprétation conceptuelle de la devise minimaliste «ce que vous voyez est ce que vous voyez», en recourant à l'un des éléments classiques du mouvement: le cube. Sabine Gross a fait ses études à l'Académie des beaux-arts de Munich entre 1985 et 1991. L'année suivant son diplôme, elle a obtenu une bourse du DAAD pour étudier à la New York School of Visual Arts jusqu'en 1993. De retour en Europe, elle a bénéficié d'une bourse de la Cité internationale des arts de Paris de 1994 à 1995, puis de la Kunststiftung Baden-Württemberg en 1998. Passant des études à l'enseignement, Sabine Gross a ensuite exercé comme maîtresse de conférence à l'Académie des Beaux-Arts de Brunswick (2007-2009), puis a obtenu un poste de professeure à l'Académie des Beaux-Arts de Mayence, où elle enseigne la sculpture depuis 2009.

Le cube, qui prend ici la forme d'un banal carton, est utilisé pour interroger la nature même de l'art et la frontière entre objet et «objet d'art». La répétition et la disposition sérielle focalisent l'attention de l'observateur sur la qualité expressive particulière des matériaux utilisés, le langage conceptuel clair et le contexte spatial. Voilà ce qui est à l'œuvre dans *Nesting Site*, une sculpture en résine époxy recouverte de peinture brillante dans laquelle s'insère un plâtre polymérisé et patiné. L'objet présente une ouverture, une fissure béante qui traverse la surface immaculée de la pile de cubes blancs. Le titre guide le spectateur dans son interprétation: le contraste entre une perfection ultra-manufacturée et une perturbation organique. Il évoque l'espace occupé par les humains, qui réduit d'autant l'habitat des populations animales, et la nécessité qui en découle pour ces dernières de s'adapter – parfois par la destruction, en creusant des trous – pour trouver refuge dans un environnement naturel colonisé et/ou détruit par les humains.



© Henrich Hermes, Berlin

Résine époxy, résine acrylique, pigments, laque, vernis cellulosique
250 x 69 x 65 cm

Anna HULAČOVÁ (1984)

Spící dělník / Sleeping Worker, 2014

Plâtre. Édition 2/3

*Collection d'art contemporain
du Parlement européen*

La sculptrice Anna Hulačová s'inspire des traditions populaires tchèques, de l'art brut et de sa mythologie personnelle, que ce soit dans les matériaux qu'elle utilise ou dans les formes et les détails qu'elle présente. Son œuvre contient des éléments intrinsèquement féminins, qu'elle explore dans une perspective énigmatique.

L'œuvre de cette sculptrice reconnue trouve un écho tant au niveau national qu'international, et elle expose régulièrement dans son pays et à l'étranger. *Sleeping Worker* est une œuvre ambiguë, face à laquelle le spectateur se demande s'il s'agit d'un repos après le travail ou bien d'une représentation de la tradition tchèque de l'armée endormie, qui, selon la légende, doit être réveillée lorsque le pays en a le plus besoin. La surface de la sculpture est très élaborée, bien que sa forme se rapproche de la simplicité immédiate de l'art brut.



© Anna Hulařová

Plâtre.
110 x 64 x 8 cm (chacune),
Édition 2/3

Sanja IVEKOVIĆ (1949)

Women's House (Sunglasses), Marie & Josiane, 2012

Sanja Iveković est une figure centrale de la première vague expérimentale initiée par des artistes contemporains en Croatie. Elle a étudié le graphisme à l'Académie des Beaux-Arts de Zagreb (1968-1971) et s'est positionnée avec courage en abordant des sujets encore peu traités à l'époque dans son milieu artistique, par exemple le féminisme et l'identité de genre (bien qu'il ne faille pas la réduire à ces thèmes). Au début de sa carrière, cette approche l'a menée assez logiquement à la performance et au body art, des formes d'expression qui avaient déjà servi à véhiculer des messages similaires outre-Atlantique. Membre du mouvement New Art Practice, comme son compatriote Boris Bučan, elle s'est également intéressée aux nouvelles technologies et à la subversion de l'imagerie consumériste.

S. Iveković se penche ici spécifiquement sur l'idéal malsain de beauté féminine que l'on nous vend, notamment dans les magazines, et qu'elle entreprend de déconstruire pour révéler la beauté réelle et sans retouche que possède chaque femme. Elle utilise pour ce faire le contraste dans la série «Women's House». Chaque photographie de magazine, esthétisante et retouchée, est juxtaposée à un récit réel qui représente avec honnêteté ce que Sanja Iveković estime être une femme véritable. Les récits déchirants de Marie et de Josiane, deux Luxembourgeoises, nous sont hélas trop familiers: l'amour, l'adoration, la manipulation, l'isolement, les violences psychologiques et physiques, la honte, mais aussi le courage et la force de partir – on l'espère pour elles. À la lumière de ces courts textes, les lunettes de soleil, simples accessoires de mode dans les magazines, prennent un tout autre sens. Elles cachent les ecchymoses et les larmes des femmes, nombreuses et bien réelles, qui souffrent. Deux visions très différentes de la féminité et de la beauté, que l'artiste confronte et compare en modifiant le prisme.



Åsa JUNGNELIUS (1975)

Vapen, 2020

Åsa Jungnelius connaît le verre au point de pouvoir transcender le matériau et créer des œuvres vecteurs d'illusion qui existent dans des sphères que leur nature même devrait leur interdire. Elle a étudié à la Konstfack de Stockholm au département des céramiques et des verres (1998-2004) et est devenue l'une des artistes contemporaines les plus connues de Suède pour son travail du verre.

Soufflé par l'artiste, le verre peut adopter l'aspect, le toucher et la finition d'objets du quotidien ou présenter la transparence que l'on associe généralement à ce matériau délicat. *Vapen* est une parfaite illustration de ce dernier cas de figure. Montée sur une fixation murale rappelant les lampes industrielles du Bauhaus, cette installation célèbre la lumière sous sa forme la plus pure. Le simple cylindre qui joue le rôle d'ampoule tubulaire existe à peine et capte la lumière au lieu de la produire. Le verre solide est ainsi privé de sa fonction attendue pour mettre en évidence de manière disruptive un état plus (méta)physique. En physique, le terme de lumière fait parfois référence à un rayonnement électromagnétique de longueur d'onde variable, perceptible ou non à l'œil nu. Dans cette installation, l'in(visibilité) est un jeu de matériaux sur la présence et l'absence, la matérialité et le vide, l'œuvre s'insérant dans un entre-deux poétique.



Verre et aluminium,
70 x 10 x 10 cm

Diana LELONEK (1988)

*Auguste Comte with Geotrichum candidum,
Aristotle and Scedosporium apiospermum,
tirés de la série «Zoe-therapy», 2015*

Diana Lelonek mélange les médias, les techniques et les thèmes dans une réflexion bio-engagée qui interpelle sur la place de l'humanité et le monde qu'elle s'est construit, pour elle et elle seule. De 2008 à 2011, elle a étudié à l'université des beaux-arts de Poznań et s'est spécialisée dans la photographie. Un échange universitaire lui a permis de suivre des cours à la Shanghai Normal University en 2011. L'année suivante, elle a brièvement étudié à la Nottingham Trent University avant de retourner à Poznań pour son master. Depuis 2019, elle travaille à un doctorat au département intermédia de la faculté de communication multimédia de l'université des beaux-arts de Poznań.

Les deux contributions de Diana Lelonek à la collection d'art contemporain du Parlement européen sont représentatives de sa démarche transformatrice de la photographie, qui s'appuie sur des références fondatrices du monde de la connaissance européen. Aristote (384-322 av. J.-C.), disciple de Platon, était un philosophe grec, fondateur du Lycée, de l'école péripatéticienne de philosophie et de la tradition aristotélicienne; il est aujourd'hui généralement considéré comme l'un des précurseurs de la pensée occidentale. Il a étudié et questionné des domaines aussi variés que la physique, la biologie, la zoologie, la métaphysique, la logique, l'éthique, l'esthétique, la poésie, le théâtre, la musique, la rhétorique, la psychologie, la linguistique, l'économie, la politique, la météorologie, la géologie, ou encore la gouvernance. Auguste Comte, né Isidore Marie Auguste François Xavier Comte (1798-1857), est quant à lui un philosophe et sociologue français de premier plan, considéré comme le fondateur du positivisme. Cette école de pensée, également dénommée positivisme scientifique, consiste à privilégier les phénomènes observables pouvant être documentés, ainsi que leurs relations, plutôt que l'étude des grandes vérités transcendantes, globales et vagues. L'influence théorique du mouvement sur la logique empirique, plus méthodique, est incontestable et incontestée.

Ces deux personnages sont représentés l'un de manière vaporeuse et l'autre avec une finition en relief, la ressemblance étant brouillée par la surface et le médium employés. Le matériau reprend donc ses droits sur ces grands hommes, et l'œuvre pourrait également suggérer que leurs idées et leurs principes leur ont largement survécu et vont bien au-delà de leur aspect physique ou de toute ressemblance.



Aristotle and Scedosporium apiospermum

Impression pigmentaire sur papier pour archives
150 x 105 cm



Auguste Comte with Geotrichum candidum

Impression pigmentaire sur papier pour archives
100 x 70 cm

Martina MERLINI (1986)

Untitled, 2020

Émail, cire, acrylique sur bois

Collection d'art contemporain

du Parlement européen

Martina Merlini est connue pour son œuvre en constante évolution. D'abord illustratrice, elle a exploré de nouvelles techniques et de nouveaux matériaux qui témoignent tous d'une recherche d'équilibre formel et d'harmonie géométrique. Au cours des dernières années, elle a développé et perfectionné sa propre technique fondée sur l'utilisation de la cire et de l'émail pour tenter de définir une forme de rugosité qui rappelle l'âpreté typique de la nature, mais également les règles invisibles qui la structurent.

Observatrice attentive de la nature humaine, Martina Merlini joue avec les lignes géométriques pour interroger la notion de «limite» avec finesse et subtilité. À mi-chemin entre le rationnel et l'irrationnel, l'artiste poursuit sa recherche en travaillant à traits denses et en jouant sur une symétrie naturelle. *Untitled* étudie les possibilités infinies qui naissent d'une erreur. À rebours des tendances contemporaines, toujours plus axée sur la perfection technique ou esthétique et la décentralisation du rôle de l'artiste, cette œuvre tire parti de la réaction imprévisible des matériaux, simulant d'une certaine manière les aléas de la nature et représentant l'érosion par le temps comme une sédimentation forcée.



© Martina Merlini

Émail, cire, acrylique sur bois,
190 x 125 cm

Gizela MICKIEWICZ (1984)

Letting the place In, Weakening of the touch, 2017

Gizela Mickiewicz renégocie constamment la relation entre la sculpture et son public. Elle est diplômée du département d'études artistiques de l'université des beaux-arts de Poznań (2007-2012), où elle a également étudié la peinture (2006-2007).

Elle tire l'inspiration de son public, davantage que de ses pairs ou de ses prédécesseurs, et a inventé un langage sculptural fondé sur l'intrigue, la composition, l'absurdité et la stimulation. Le toucher, en particulier, est évoqué par l'usage des matériaux et/ou la scénographie choisie. *Weakening of the touch* (2017) est assez explicite dans son ambition, la surface polychrome au relief rugueux invitant le spectateur à approcher la main et à interagir avec l'œuvre sur un plan épidermique, tactile, instinctif. Pourtant, comme le suggère le titre, sa surface est fragile, friable, et ne peut supporter le contact qu'elle appelle. Cette œuvre incite à une réflexion subtile sur les causes et les effets, et plus généralement sur la retenue. *Letting the place in* (2017) sollicite un autre instinct primaire chez l'humain: la curiosité. En effet, l'œuvre murale, avec sa lumière douce qui transparait derrière une fissure, interroge les attentes que nous pouvons avoir sur l'origine de la lumière. Elle est placée contre un mur compact; rien ne devrait lui permettre de briller de cette manière – et pourtant, elle le fait. Instinctivement, le spectateur s'approche pour comprendre et observer, chercher à percer les mécanismes de ce petit miracle inscrit dans le quotidien. Une fois encore, la fragilité et la discrétion imposent la retenue et nous rappellent que, parfois, il vaut mieux apprécier les choses de loin.



Weakening of the touch

Marbre, pierres, gravier, sable, Styrodur, adhésif, peinture acrylique, aluminium
30,5 x 80 x 21,5 cm



Letting the place In

Material, Styrodur, plaster, glue, fluorescent lamp
62 x 33 x 13 cm

Clara MONTROYA (1974)

Revolución, Carrara, 2015–2017

édition 2/3 + PA

Clara Montoya aime mélanger les références intemporelles et les technologies de pointe. Elle a étudié à la Cité Internationale des Arts de Paris et à la Cooper Union de New York. Elle a obtenu une licence en sculpture au Chelsea College Art de Londres, puis un master en sculpture au Royal College of Art de Londres.

Expérimentatrice compulsive, elle aime travailler indifféremment avec les nouvelles technologies ou avec des matériaux issus d'une tradition ancienne, en les mélangeant parfois. Ses sculptures peuvent revêtir une dimension imposante, voire menaçante, du point de vue du spectateur, mais aussi pointer des phénomènes à peine perceptibles qui requièrent une attention particulière au détail ainsi qu'à la miniaturisation et à la subtilité de gestes pratiquement invisibles. Ce passage entre différentes échelles et ressources qui sous-tendent la matière travaillée constitue l'un des aspects les plus surprenants de sa carrière artistique.

Revolution, Carrara (2015-2017) illustre à la perfection les principaux thèmes abordés par Montoya. L'écran double installé sur un pied rotatif joue une vidéo accélérée de la destruction d'une mine de Carrare. Il tourne à 360°, au même rythme que la caméra qui a filmé la scène. Ce mouvement unifié crée un effet hypnotique et oblige le spectateur à tourner dans la pièce pour voir la vidéo accélérée et observer la destruction progressive du décor.



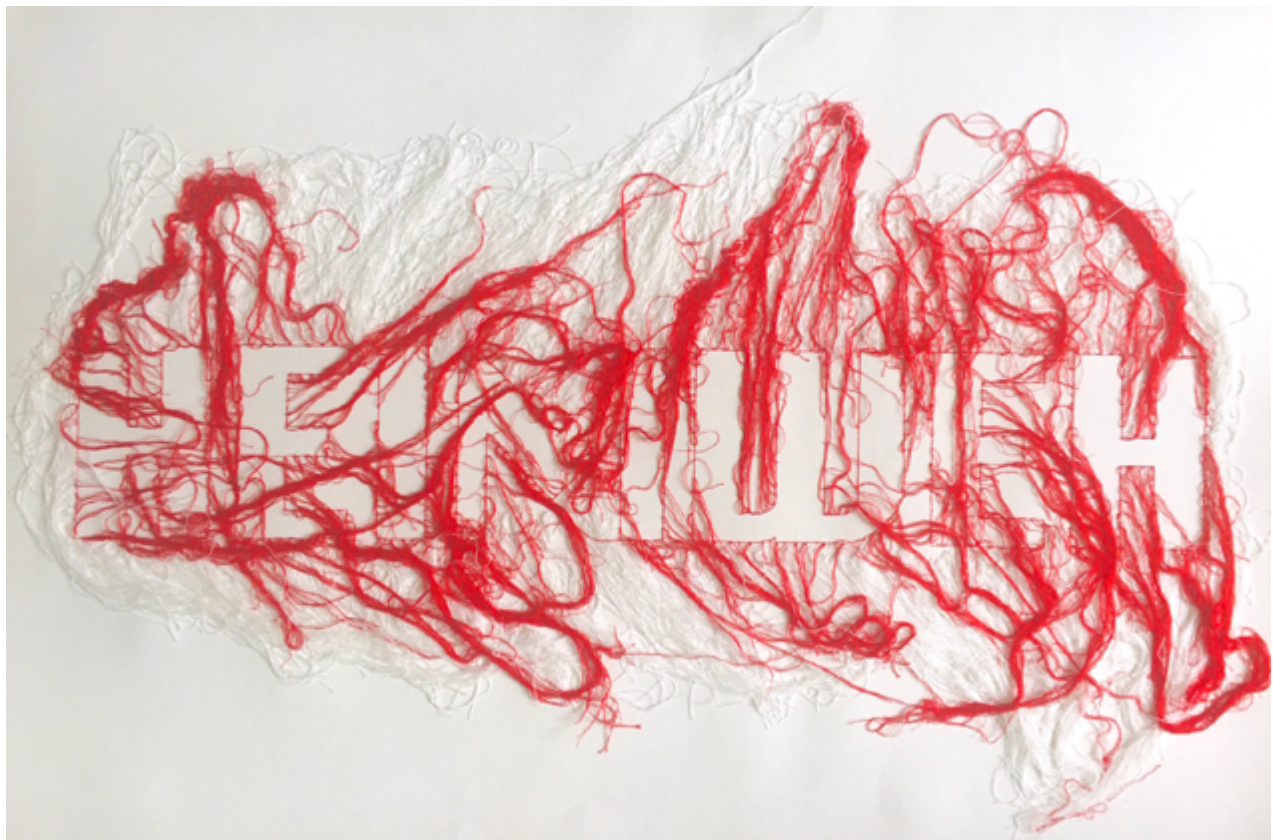
Deux boucles vidéo de 24 h accélérées en 56 min, présentées sur deux écrans tournants disposés dos à dos. 142 x 142 x 200 cm, deux écrans Sharp 4K de 65 pouces, moteur, fer, aluminium

Emmanuelle RAPIN (1974)

Heimweh, 2019

Emmanuelle Rapin propose de superbes exemples d'œuvres contemporaines utilisant le tissage. Elle a fait ses études tout d'abord à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (ENSBA) entre 1998 et 2002, où elle a notamment suivi les cours de Vladimir Velickovic et de Jean-Luc Vilmouth. En 2001, elle a reçu une bourse du DAAD pour étudier à la Hochschule der Künste (HDK) de Berlin. Elle a obtenu son master en 2002. L'année suivante, elle a reçu une bourse de recherche dans le cadre du programme «La Seine», dirigé par Tony Brown à l'ENSBA, dont elle a bénéficié jusqu'en 2005.

Spécialiste de l'emploi artistique de pratiques généralement associées à l'artisanat, E. Rapin a acquis la maîtrise de diverses techniques, du tissage à la broderie, qu'elle emploie dans des créations très esthétiques. Ses travaux sont enracinés dans une émotion souvent évoquée par son choix de matériaux, comme l'illustre *Heimweh* – un concept qui se traduit par «mal du pays» en français et que l'artiste a redécouvert lorsqu'elle s'est installée à Berlin. Comme elle le dit elle-même, «aucune langue n'a de mot plus fort ni plus parfait que "Heimweh" pour décrire le mal du pays. J'aime ce mot parce qu'il décrit précisément le sentiment qu'il exprime. Pour apprendre une langue, il faut la pratiquer encore et encore, et broder un mot permet de l'intégrer complètement, de manière quasi obsessionnelle». Dans le contexte du Parlement européen, dont la plupart des membres et du personnel viennent de l'étranger, ce concept comporte une charge émotionnelle particulière et correspond probablement au vécu d'une vaste majorité. La technique employée, la broderie, nécessite de la force, ce qui souligne le sentiment irrépressible exprimé par l'œuvre. Comme l'explique E. Rapin: «Le fil rouge censé ouvrir la voie est pris dans la matière, effiloché et finit par dissoudre le mot. "Heimweh" devient alors un cri étouffé».



Fils de coton brodés et noués sur papier aquarelle
70 x 100 cm

Julia SPÍNOLA (1979)

Rojamente, 2020

Julia Spínola porte une grande attention au geste. Elle se fait guide du spectateur et l'invite à un voyage artistique actif. Diplômée en beaux-arts de l'université Complutense de Madrid, elle a également étudié à la faculté des beaux-arts de Lisbonne et a récemment passé une année en résidence artistique à Berlin grâce à une bourse du DAAD.

Ses œuvres d'art sont souvent structurées autour du concept d'accumulation. Elle utilise les formes et les matériaux pour créer des environnements autonomes dans lesquels le spectateur est invité à naviguer avec une liberté toute relative. En effet, bien que le spectateur soit encouragé à rester actif, concentré et conscient de sa présence dans l'espace, il doit néanmoins renoncer dans une certaine mesure à sa liberté d'action et accepter de suivre les règles dictées par l'installation artistique. *Rojamente* est un exemple parfait de ces rencontres minutieusement encadrées. Les quatre monticules, installés à même le sol, délimitent et occupent un espace. En évoluant dans le même espace que le spectateur, ils exercent une attraction tactile sur celui-ci, qui est incité à passer autour d'eux et entre eux. La taille de ces monticules en fait de véritables obstacles et leur confère une certaine qualité figurative, probablement orchestrée pour orienter le spectateur. Julia Spínola prévoit la scénographie globale de manière relativement détaillée, ce qui implique qu'elle anticipe et attend un certain geste, une danse, une interaction.



© Ander Sagastiberrri

Fibre végétale,
85 x 100 x 80 cm

Ritty TACSUM (1990)

Random Encounters, 2018-2021

Ritty Tacsum's art is inherently experimental without being weighed down by superfluous theoretical justifications. Using photography as a primary medium upon which to expand creative possibilities, Tacsum adds, subtracts, transforms, and layers images to reach a personal story. Intimacy, in its many forms, informs the narratives the artist puts forth. Insular experiences, that of the sea in particular, nourish her work. Vast, volatile and capable of inspiring emotions ranging from peace to rage, the ocean offers welcome metaphorical possibilities to an artist open about the biographical nature of her body of work. The bed is another staple location, one of contrasting vulnerability and safety. The figures that populate these spaces don a surreal quality through their posture, partially hidden features and sometimes androgynous eroticism. *Random Encounters* sensually illustrates the dream-like scenes, at a crossroads between fleeting memories and fantasies Tacsum proposes. Two faceless people sharing an intimate, playful, erotic, moment. There is no definite lecture of this and other pieces, as Tacsum herself is adamant no underlying concept or essay should accompany her art. Rather, the image is a straightforward, purely emotional composition.



Impression sur papier de bourre de coton pour archives
60 x 40 cm



Impression sur papier de bourre de coton pour archives
70 x 55 cm

RESSOURCES CHOISIES

RESSOURCES CHOISIES

EXPOSITIONS

WOMEN AND CHANGE, musée ARKEN, Copenhague, 5 février - 14 août 2022.

By Her Hand: Artemisia Gentileschi and Women Artists of Italy, 1500-1800, Detroit Institute of Arts et Wadsworth Atheneum Museum of Art, 6 février - 29 mai 2022.

I-You-They: A Century of Artist Women, galerie Meşher, Istanbul, 9 octobre 2021 - 27 mars 2022.

Artemisia: Female Power, Rijksmuseum, Twenthe, 6 septembre 2021 - 23 janvier 2022.

Elles font l'abstraction, Centre Pompidou, Paris, 19 mai - 23 août 2021.

Peintres femmes, 1780-1830. Naissance d'un combat, Musée du Luxembourg, Paris, 19 mai - 25 juillet 2021.

Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana, Museo Nacional del Prado, Madrid, 22 octobre 2019 - 2 février 2020.

Histórias das mulheres. Artistas até 1900, Museu de arte de Sao Paulo, Sao Paulo, 23 août - 17 novembre 2019.

Hilma af Klint: Paintings for the Future, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 12 octobre 2018 - 23 avril 2019.

It's time for action (there's no option): About feminism, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich, 26 août - 22 octobre 2006.

Women Artists: 1550-1950, The Brooklyn Museum, New York, 1 octobre - 27 novembre 1977.

Les femmes artistes d'Europe exposent au Musée du Jeu de Paume, Jeu de Paume, Paris, 11 février - 28 février 1937.

The Incheon Women Artists' Biennale à Incheon, Corée (2007, 2009, 2011)

Projet «Modern Woman» au Museum of Modern Art, New York (2010)

OUVRAGES

Zoe Thomas, *Women Art Workers and the Arts and Crafts Movement - Gender in History*, Manchester University Press, 2022 (EN)

P L Henderson et Cheryl Robson, *Unravelling Women's Art: Creators, Rebels, & Innovators in Textile Arts*, Aurora Metro Publications, 2021 (EN)

Eva Rossetti et Valentina Grande, *The Women Who Changed Art Forever: Feminist Art - The Graphic Novel*, Laurence King Publishing, 2021 (EN)

Jitske Jasperse, *The Female Eye: Women as Patrons, Collectors and Artists*, Sterck & de Vreese, 2021 (NL)

Linda Nochlin, *Why have there been no great women artists?* (réédition), Thames & Hudson, 2021 (EN)

Whitney Chadwick, *The Militant Muse: Love, War and the Women of Surrealism*, Thames & Hudson, 2021 (EN)

Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society - World of Art*, Thames & Hudson, 2020 (EN) Rebecca Morrill (éd.), *Great Women Artists*, Phaidon, 2019 (EN/FR)

Flavia Frigeri, *Women Artists*, Thames & Hudson, 2019 (EN/FR)

Camille Vieville et Laure Adler, *Les femmes artistes sont dangereuses*, Flammarion, 2018 (FR)

Angeles Caso Machicado, *Las olvidadas: una historia de mujeres creadoras*, Grupo Planeta, 2005 (ES)

Margarita Marquez Padorno (coord.), Almudena de la Cueva Batanero (coord.), *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2015 (ES)

Rafael Gil Salinas and Concha Lomba Serrano, *Olvidadas y silenciadas: Mujeres artistas en la España contemporánea*, coord. Universitat de València, 2021 (ES)

ESSAIS/ÉTUDES

Sofia Cotrona, «We Don't Need More Temporary Exhibitions of All Women Artists», 2021, pour hyperallergic.com (EN)

Service de recherche du Parlement européen, «Women in arts and culture – Artists, not muses», mars 2021 (EN)

Anne de Coninck, «Les femmes restent sous-représentées dans les musées», 2020 pour slate.fr (FR)

Julia Halperin et Charlotte Burns, «Museums Claim They're Paying More Attention to Female Artists. That's an Illusion», pour [Artnet](https://artnet.com), 2019 (EN)

Julia Halperin et Charlotte Burns, «Female Artists Represent Just 2 Percent of the Market. Here's Why—and How That Can Change», pour [Artnet](https://artnet.com), 2019 (EN)

Chad M. Topaz, Bernhard Klingenberg, Daniel Turek, et al. «Diversity of artists in major U.S. museums», in *PLoS ONE* 14(3), 2019 (EN)

Hilary Robinson, «Feminism Meets the Big Exhibition: Museum Survey Shows since 2005», in *On Curating*, n° 27, mai 2016, pp. 29–40 (EN)

PODCASTS

Femmes d'art (FR).

Les grandes dames de l'art (par Aware) (FR)

Bow Down: Women in Art (par Frieze) (EN)

The Great Women Artists (EN)

COLLECTIFS/SITES INTERNET

Archives of Women Artists, Research & Exhibitions <https://awarewomenartists.com>

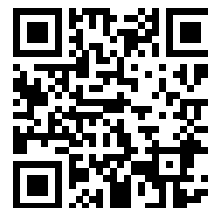
Guerrilla Girls <https://www.guerrillagirls.com/>

National Museum of Women in the Arts <https://nmwa.org/>

Art *Herstory*, celebrating women artists of centuries past <https://artherstory.net/>

Femmes d'Art. Le média des femmes qui font le monde de l'art <https://femmes-dart.com/>

National Museum of Women in the Arts, Get the Facts <https://nmwa.org/support/advocacy/get-facts/>



<https://art-collection.europarl.europa.eu/>

