

history of women, feminine culture, gender, sex,  
images, representations, art, powerThéories  
féministes et questions de genre en histoire de  
l'art

Fabienne Dumont

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3569>

DOI : 10.4000/perspective.3569

ISSN : 2269-7721

**Éditeur**

Institut national d'histoire de l'art

**Édition imprimée**

Date de publication : 31 décembre 2007

Pagination : 611-624

ISSN : 1777-7852

**Référence électronique**

Fabienne Dumont, « history of women, feminine culture, gender, sex, images, representations, art, powerThéories féministes et questions de genre en histoire de l'art », *Perspective* [En ligne], 4 | 2007, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3569> ; DOI : 10.4000/perspective.3569

---

---

# history of women, feminine culture, gender, sex, images, representations, art, power

## Théories féministes et questions de genre en histoire de l'art

Fabienne Dumont

---

- 1 La création d'un véritable corpus théorique analysant l'art et l'histoire de l'art à la lumière des théories féministes remonte dans les pays anglo-saxons aux années 1970, même si ce corpus s'appuie sur une histoire que l'on peut qualifier de proto-féministe. Il faut attendre cette seconde vague féministe des années 1970 pour que théories, pratiques artistiques et politiques féministes se rencontrent réellement : de véritables manifestations sont organisées devant les musées nationaux et une scène alternative puissante se met en place. Les théoriciennes féministes questionnent la discipline de l'histoire de l'art qui a établi des positions asymétriques déterminées par le genre, positions qui se retrouvent dans les représentations et engendrent des conséquences réelles dans l'oppression des femmes. Les divergences de points de vue et le dialogue entre les différentes mouvances du féminisme sous-tendent la constitution d'un abondant corpus de textes, l'appropriation de ces outils de pensée permettant de concevoir une histoire de l'art différente – riche et plurielle. Le développement théorique sur le sujet est en revanche resté à l'état embryonnaire en France, où appréhender l'art d'un point de vue féministe ou de genre reste peu légitime<sup>1</sup>. D'où l'intérêt de retracer les grandes lignes du travail effectué dans les pays anglo-saxons<sup>2</sup>.
- 2 L'outil principal est le concept de *genre*, qui se réfère à la répartition hiérarchique des rôles selon le sexe dans une société donnée, répartition qui contribue à la construction sociale des normes de la masculinité et de la féminité. Le genre est une catégorie fondamentale de l'organisation culturelle, en relation étroite avec les catégories de race, de classe et d'orientation sexuelle. Issu des réflexions féministes des années 1970, il les

prolonge dans une prise en compte des rapports sociaux de sexe, des constructions sexuées et des sexualités. La construction de cet outil est indissociable du développement de l'art féministe après 1945<sup>3</sup>, qui repose sur l'idée centrale que ce qui relève de la sphère personnelle – de même que toute représentation – est politique (avec l'importance de la narration personnelle). À partir de quelques exemples représentatifs des pensées des théoriciennes, nous verrons comment les féminismes ont retravaillé l'histoire de l'art – contemporaine des écrits mais aussi avec une vision rétrospective sur les siècles passés –, créant un corpus interne en interaction avec l'histoire propre aux féminismes, le tout enchâssé dans l'histoire et l'histoire de l'art dominantes. On est ainsi passé d'un statut de revendication d'une identité de femme dans les années 1970 à son refus dans les années 1980, puis à la multiplication des référents identitaires dans les années 1990, ces trois vagues se recoupant dans des complexités tant géographiques que théoriques.

La première génération féministe : identification collective et critique de l'histoire de l'art

- 3 La résurgence – après les suffragettes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle – du mouvement féministe dans les années 1970 amène des interventions féministes spécifiquement en art : la création d'œuvres et de théories émerge, en phase avec les questions du mouvement ; des recherches historiques reconstruisent une histoire des femmes qui constitue une réserve de modèles pour les artistes ; enfin, certaines historiennes relisent les œuvres et parcours des hommes avec les outils féministes et de genre, déconstruisant aussi les schèmes à l'œuvre dans la fabrique de l'histoire de l'art, notamment une histoire de carrières individuelles et de mouvements dominants<sup>4</sup>. Le mouvement féministe, en soulignant l'ignorance du genre, de la classe, de la race (et plus tard l'inclusion de la sexualité) au profit d'un universalisme masculin (blanc, hétérosexuel et de classe sociale aisée), en révélant la focalisation sur un art d'élite, le rejet de l'art populaire et le refus de tout art ne correspondant pas aux critères d'avant-garde et à une vision formaliste, amenait à repenser la fabrique de l'histoire de l'art et impliquait donc d'examiner les répercussions sur tous/toutes les artistes des critères de genre, de classe et de race.
- 4 Le relais par les théoriciennes des revendications des plasticiennes contre le sexisme du monde de l'art a favorisé la mise en place de véritables écoles féministes aux États-Unis – les principales se situant à New York et Los Angeles – dès 1971, qui mettaient l'expérience socioculturelle des femmes au cœur de la création. Laura Cottingham a retracé dans *Seeing through the seventies* les apports à l'histoire de l'art du mouvement féministe californien des années 1970, avec notamment l'ouverture à des médias pluriels et à des contenus féministes<sup>5</sup> ; ces pratiques se nourrissaient des expériences des groupes de *consciousness raising* (prise de conscience des expériences particulières communes aux femmes, par une réflexion et une expression réalisées en petits groupes). Selon elle, « les caractéristiques majeures du mouvement artistique féministe – l'importance accordée au processus de la performance, ses ambitions politiques, la critique de la séparation en genres populaires et élitistes, la volonté de travailler collectivement, la critique de l'histoire de l'art euroaméricaine, l'exploration d'images à caractère explicitement sexuel et la valorisation de l'autobiographie – ont été influencées par les autres événements artistiques et politiques de la fin des années 1960, tels que Fluxus, le Black Power, le conceptualisme, les différentes collaborations d'artistes contre la guerre du Vietnam, etc. »<sup>6</sup>. À l'intérieur du mouvement, le conflit entre une approche essentialiste et une approche constructionniste fait rage. La première postule un art féminin ancré dans la différence biologique, la seconde une féminité issue d'un apprentissage discriminant dont elle vise à déconstruire les processus. L'art de cette époque a trop souvent été

négativement identifié avec une approche essentialiste de la féminité, alors qu'il existait une diversité des pratiques et des politiques de représentations. Dans le contexte des années 1970, l'affirmation valorisante de la culture et du corps des femmes était considérée comme un acte politique. Ces affrontements théoriques permettent de comprendre la réception houleuse de l'œuvre collective *The Dinner Party*, que nous retracerons plus loin.

- 5 Les enjeux symboliques de l'utilisation des performances sont représentés par la Womanhouse (Maison de la femme, lieu de performances et d'installations, Los Angeles, 1972<sup>7</sup>) et *In Mourning and In Rage* (*En deuil et en fureur*, performance urbaine dirigée par Suzanne Lacy et Leslie Labowitz, Los Angeles, 1977). Mise en pratique des élèves de l'école féministe de Judy Chicago et Miriam Schapiro, la Womanhouse a ouvert les portes à une création multimédia collective et politisée. De même, *In Mourning and In Rage* est un paradigme de l'art féministe activiste des années 1970 interrogeant les liens entre la sphère personnelle et les politiques sociales, économiques et sexuelles de l'époque<sup>8</sup>. De nombreuses autres performances et vidéos positionnent aussi les expériences et revendications des femmes comme des forces positives dans la création et le pouvoir d'agir politique. Au sein du Woman's Building (1973-1991) – école d'art indépendante pour les plasticiennes et lieu d'exposition faisant suite à l'expérience de la Womanhouse – des groupes identitaires minoritaires tel le Lesbian Art Project ou le mouvement du Black Feminism mettent en avant les critiques et propositions des artistes noires au sein du mouvement féministe<sup>9</sup> – dont les plus connues sont Faith Ringgold, Emma Amos, Betye Saar ou Dindga McCannon. Ces dernières ont associé la libération des Noir-e-s et celle des femmes, refusant de dépendre trop étroitement tant du mouvement des Afro-Américains que du mouvement féministe – approche nécessaire pour comprendre les différences à l'œuvre au sein même du mouvement.
- 6 Le parcours de Lucy Lippard, l'une des pionnières des réflexions féministes en art, est symbolique. Elle-même exprime clairement les changements survenus dans son approche de l'histoire de l'art en raison de l'impact du mouvement féministe sur sa pensée<sup>10</sup>, expliquant les difficultés rencontrées par les critiques et les artistes pour faire connaître une expérience différente et créer une autre manière d'évaluer l'art. L. Lippard n'apporte pas de solutions définitives, mais montre le travail des artistes femmes, analyse les principaux thèmes soulevés par les artistes féministes et questionne la fabrique de l'histoire de l'art<sup>11</sup>. Dans le catalogue *Issue: Social Strategies by Women Artists*<sup>12</sup>, elle présente une exposition londonienne qui retraçait les principaux thèmes soulevés par une vingtaine d'artistes féministes, reliant art et politique par l'intermédiaire de sujets alors tabous (de la guerre du Vietnam à l'image distordue des femmes dans les médias, toutes les artistes croisant l'esthétique, l'activisme politique et des sujets populaires). Au début des années 1980, elle a dressé un bilan des apports féministes à l'art<sup>13</sup>, allant de l'introduction du contenu émotionnel et autobiographique à la valorisation de l'art populaire, du travail collectif ou du remplacement de l'image centrée (en référence au sexe féminin, les représentations réalisées par des plasticiennes seraient focalisées sur un point central) par des collages multiples (réseau d'interconnections reliant les aspects fragmentés des vies des femmes, les insérant dans une vision plus large du fonctionnement social). L. Lippard souligne que cette contribution est en fait complexe et politique, apportant plus à une histoire sociale de l'art qu'au formalisme moderniste. Elle montre aussi que la stratégie révolutionnaire de l'art féministe reflète une conscience de ce que signifie être femme dans un contexte patriarcal, le travail de quelques-unes

permettant à un plus grand nombre de reconnaître ses propres expériences et de les faire partager.

7 Un autre texte fondateur de la réflexion féministe en histoire de l'art fut celui de Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? », écrit en 1970<sup>14</sup>. En passant au crible les préceptes majeurs de la discipline, en questionnant le dispositif historico-artistique qui marginalise certaines productions et en privilégie d'autres, L. Nochlin montrait qu'il était institutionnellement impossible que les femmes parviennent à l'excellence, car elles étaient exclues des circuits de valorisation de l'art ; en revanche leur présence était forte dans les secteurs les moins valorisés, plus proches des arts appliqués ou de l'artisanat. Elle tentait ensuite d'établir la spécificité de la production féminine en lien à des circonstances historiques : la différence d'expérience des femmes artistes produit une histoire séparatiste d'activités associées aux femmes, loin des définitions dominantes des œuvres d'art et de l'universalité masculine, mais dans une surdétermination du sexe sur les autres composantes identitaires. Elle relisait ainsi les œuvres de Berthe Morisot et Mary Cassatt en tant que forme moderne portée par les valeurs d'un public féminin<sup>15</sup>. L. Nochlin a parallèlement co-organisé en 1976 l'exposition *Women artists 1550-1950* avec Ann Sutherland Harris<sup>16</sup>, symbolique du travail de redécouverte d'artistes du passé – espérant susciter par cette exposition la réalisation de monographies érudites. Le travail permanent de ses concepts l'amena à publier en 1993 *Femmes, art et pouvoir*<sup>17</sup>, étude des relations de pouvoir représentées dans les œuvres de femmes et d'hommes des siècles passés tels Jacques Louis David, Eugène Delacroix, Édouard Manet, etc. Elle y travaillait conjointement les questions de sexe, de race et de classe, soulignant que l'acquiescement des femmes à cet ordre provient de la nécessité de se sentir en accord avec l'ordre patriarcal et son discours, alors que la critique féministe vise à démystifier le discours de l'imagerie visuelle.

8 À la suite de ce travail pionnier, on peut situer les analyses de Griselda Pollock – fortement influencée par les concepts psychanalytiques – pour qui l'intervention féministe en histoire de l'art est une nécessité pour déjouer les idéologies et valeurs dominantes imprégnant les représentations et reproduisant l'oppression des femmes<sup>18</sup>. À Londres, le groupe Women's Art History Collective, fondé en 1972, a suscité l'ouvrage *Old mistresses* (1981), où l'on voit que les Anglaises ont été plus fortement influencées par le marxisme et la psychanalyse que les Américaines. Dans un texte retraçant autant l'histoire des femmes en art que celle de leur éviction par les idéologies sexistes structurant la discipline, Rozsika Parker et Griselda Pollock analysent les stéréotypes appliqués à l'art féminin et rendent compte des moyens négociés par les plasticiennes pour produire à toutes les époques, malgré les contraintes tant de classe que de sexe<sup>19</sup>. Les auteures soulignent la relation négociée par les femmes avec les codes artistiques et les institutions, rappelant que les femmes artistes ont toujours travaillé – malgré les discriminations – et que chaque parcours est différent, déterminé par la classe, le sexe et la période historique.

La déconstruction des années 1980

9 Les artistes du postmodernisme<sup>20</sup> et les théoriciennes déconstructionnistes critiquent les théories féministes des années 1970 qui privilégiaient la donnée sexuelle sur les autres composantes identitaires. Le féminisme postmoderniste a également insisté sur le rejet du plaisir, G. Pollock postulant la nécessité d'une distanciation pour briser le lien de séduction entre le public et l'image, dans une lecture marxiste qui veut que le public passif soit victime des idéologies capitalistes. La psychanalyse et la linguistique

envahissent l'espace théorique anglais, déniaient à toute œuvre populaire une efficacité, préférant des stratégies de désidentification. Bien que les féministes des années 1970 aient affirmé que la féminité était socialement construite, celles des années 1980 ont effacé les signes de cette féminité en voulant déconstruire le plaisir que les hommes prenaient aux représentations du corps des femmes dans une culture patriarcale. L'art féministe devait alors éviter la représentation du corps féminin. Cette nouvelle génération de théoriciennes des années 1980 a passé sous silence les raisons politiques de l'affirmation d'une expérience féminine, qui étaient pourtant au cœur des pratiques et pensées des années 1970.

- 10 La réception complexe et polémique retracée par Amelia Jones du *Dinner Party*<sup>21</sup>, œuvre collective et icône de l'art féministe élaborée de 1975 à 1979, permet de lire l'évolution des pensées féministes en art. Dans les années 1970, l'utilisation d'images du sexe féminin et de techniques artisanales était un acte politique de refus de l'universalité masculine : la pièce transgressait les codes du discours formaliste moderniste, qui privilégiait l'objet esthétique pur et évacuait l'affect et le populaire, alors qu'elle brouillait les frontières en utilisant l'esthétique de l'art d'élite et le kitsch domestique. Dans les années 1980, cette œuvre fut associée au courant du *cunt art* – terme forgé en réaction à l'utilisation prédominante d'images de vulves chez certaines artistes des années 1970 – et associé à un déterminisme biologique, à l'opposé d'un art questionnant les structures mouvantes de la féminité soutenu par Lisa Tickner<sup>22</sup>. Le *Dinner Party* fut alors aussi critiqué par les artistes de couleur et les lesbiennes, qui questionnaient la notion d'universalité de cette expérience féminine avant tout hétérosexuelle et blanche. Cette œuvre est ainsi au cœur des tensions générées par le désir de revaloriser les expériences des femmes tout en évitant de les fixer dans des limites. Taxée de raciste, d'hétérosexiste et critiquée pour sa représentation de vulves, elle reflète le passage de la préférence historique à la préférence théorique des années 1980<sup>23</sup>. Cet exemple est emblématique de ce travail perpétuel de l'histoire de l'art féministe, en un échange ininterrompu depuis trente ans.
- 11 Laura Mulvey, théoricienne britannique du cinéma, dans un essai (1975) sur le plaisir visuel retiré par le public face aux films qui postulent un regard masculin actif détenant le pouvoir sur un objet féminin passif, a beaucoup compté dans les années 1980 par son utilisation de la psychanalyse<sup>24</sup>. Les critiques reçues lui ont ensuite permis de complexifier les enjeux, notamment en intégrant les expériences homosexuelles et bisexuelles, amenant à penser des positions plus variables, les personnes selon leur sexualité pouvant adopter une attitude de mimétisme par rapport à l'un ou l'autre sexe. Le texte de L. Mulvey fait apparaître toute la réflexion sur la structure voyeuse du regard à laquelle est lié le plaisir hétérosexuel. Son analyse psychanalytique du désir par le biais du regard masculin au cinéma a influencé des théoriciennes du cinéma telles Teresa de Lauretis ou Mary Ann Doan, mais aussi R. Parker et G. Pollock, qui reprochent à l'art essentialiste la simplification des codes de la représentation du corps féminin. Au croisement des influences à l'œuvre dans les années 1980 se situent ainsi le poststructuralisme, un certain féminisme français (Hélène Cixous, Julia Kristeva et Luce Irigaray) et la théorie psychanalytique – les penseuses britanniques ayant été très influencées par les théories lacaniennes. La déconstruction de l'identité femme conduit à l'impossibilité de la représenter, au refus de la séduction et à œuvres désincarnées – poursuivant ainsi la dichotomie entre essentialisme et déconstruction<sup>25</sup>. G. Pollock postule ainsi qu'il faut analyser les rapports de subjectivité, de sexualité et de pouvoir, car les structures de notre savoir sont sexistes. Le seul choix jusqu'en 1968 semblait être de

s'identifier aux hommes, car le discours dominant associait la créativité, la culture, la beauté et la vérité au masculin. La féminité est un mode du discours et de la représentation, formant l'idéologie de la différence des sexes.

- 12 On retrouve ces influences dans les œuvres de Mary Kelly, Mira Schor, Barbara Kruger, Cindy Sherman ou Sherrie Levine. L'œuvre emblématique du travail de déconstruction des années 1980 est *Post Partum Document* (1973-1979) de Mary Kelly, qui traite du moment-clef de la fabrique de la féminité qu'est la maternité<sup>26</sup>. Montrer la construction du langage dans les premières identifications de l'enfant et son initiation à l'ordre symbolique (en lien à la théorie de Lacan) permet de penser une déconstruction possible des codes. M. Kelly travaille avec les théories freudiennes et lacaniennes pour comprendre le processus de formation de l'identité comme idéologie. Elle tente de montrer la construction sociale d'un sujet par le discours autobiographique et analytique, récusant l'idée essentialiste à partir de son argumentation principale, la maternité, et opère une double analyse : le développement de l'enfant et les fantasmes de la mère, analysant cette relation qui les fonde en tant que sujets. L'idée centrale est que la féminité est construite à l'intérieur de discours spécifiques reflétant les idéologies d'une société. Ses œuvres sont des systèmes sémiotiques complexes – avec des diagrammes, des notes, des objets – où les femmes sont sujets d'histoires. En accord avec les théories de G. Pollock, elle affirme le désir des femmes sans représentation trop explicite. Au lieu du corps des femmes, elle énumère les discours qui construisent un sujet. La question de la différence sexuée relève alors du domaine du langage.
- 13 Cette position va susciter des critiques de la postmodernité par les féministes – querelle interne portant aussi sur le postféminisme. Amelia Jones, dans *Postfeminism, Feminist Pleasures, and Embodied Theories of Art*, a montré les effets négatifs des discours antiféministes liés au postmodernisme dans leurs dimensions politiques, culturelles et économiques<sup>27</sup>. L'auteure analyse tout d'abord les images des femmes identifiées comme postféministes par les médias populaires (de classe aisée, femmes au foyer, qui revendiquent de ne pas pouvoir concilier vie professionnelle et vie familiale) et l'émergence simultanée de films mettant en scène des femmes ultrasexuées, violentes, finissant dans une orgie de sang, avec celle de groupes masculinistes cherchant à reconstruire une masculinité primitive. Ensuite, dans la conception féministe des discours postmodernistes dominants, elle pointe les effets pervers et réducteurs de l'incorporation des féminismes par le postmodernisme – notamment sa répétition des pratiques modernistes qu'il est censé remettre en cause. En s'appuyant sur des propositions artistiques des années 1960 et 1970 liées au corps et à ses plaisirs, A. Jones propose d'autres manières de les lire – en opposition à celles qui s'appuient sur le refus de la représentation issu des théories de Laura Mulvey – dans le but de redonner aux féminismes occidentaux un dynamisme menant à l'action concrète. Elle relie ainsi le refus du plaisir au déni de la puissance d'agir des femmes. Elle postule que l'art corporel féministe dévoile les prétentions unifiantes des discours postféministes – fondés sur un sujet hétérosexuel, blanc et de classe sociale supérieure ou moyenne – qui nient ces dominations toujours à l'œuvre.

Une nouvelle iconologie

- 14 Le second pôle de travail de cette décennie – à partir du constat de l'absence des femmes dans l'histoire de l'art traditionnelle – a été d'analyser la production artistique avec les outils de classe et de genre. Les textes qui synthétisent cette recherche puisent leurs racines aux réflexions des années 1970 et paraissent dans les années 1990. L. Nochlin,



dans *The Image of the Working Woman*<sup>28</sup>, présente les images de femmes au travail au XIX<sup>e</sup> siècle. Elle compare les représentations de femmes glanant dans les champs par Jean-François Millet (*Les glaneuses*, 1857) à celles de femmes tamisant le grain par Gustave Courbet (*Les cribleuses de blé*, 1854). Alors que les paysan-ne-s incarnent une image positive de la classe rurale au travail, les migrant-e-s urbain-e-s sont moralement plus suspect-e-s. Les paysannes et les travailleuses urbaines représentent ainsi les deux facettes d'une idéologie des rapports sociaux de sexe, opposant la mère pieuse et nourricière à la fille érotisée des villes. L. Nochlin oppose ainsi une vision de l'ordre naturel établi et de la résignation proposée par J.-F. Millet à celle de G. Courbet qui pointe le contexte social en évolution et les énergies de la révolte. Enfin, elle analyse la représentation des paysannes donnée par Käthe Kollwitz au début du XX<sup>e</sup> siècle illustrant notamment l'histoire d'Anna La Noire, leader de la révolte paysanne allemande au XVI<sup>e</sup> siècle (par exemple *Assaut*, feuillet n° 5 du cycle *Guerre des paysans*, 1902-1903), qu'elle situe à l'opposé des glaneuses. Anna La Noire galvanise la foule, en totale opposition à une soumission passive à l'ordre naturel, et symbolise une femme de la classe populaire ayant une grande puissance. La figure de G. Courbet tamisant le grain et celle de K. Kollwitz subvertissent toutes deux l'image de la femme résignée, pieuse et maternelle du XIX<sup>e</sup> siècle. De même, Gen Doy dans *Seeing and consciousness*<sup>29</sup> confronte les positions de deux historien-ne-s de l'art des plus influents, G. Pollock et Tim J. Clark, analysant leurs positions respectives quant à une lecture de l'histoire de l'art à dominante de classe ou de genre. G. Pollock reproche à T. J. Clark de ne pas analyser sa position de spectateur masculin face aux œuvres et de passer à côté de la spécificité de la représentation des femmes et de la relation des spectatrices aux œuvres – ce qu'il fait pourtant, mais sans placer la question du genre au centre de sa compréhension de l'histoire. Cette critique rejoint la position féministe affirmant que les femmes forment une classe sociale à part entière, qui ne peut être comprise avec les outils d'analyses marxistes. G. Doy affirme que le différend repose finalement sur leur conception de l'identité, fondée sur les représentations culturelles pour G. Pollock et sur la réalité économique pour T. J. Clark. Pour sa part, G. Doy tente d'utiliser les deux approches pour créer une histoire de l'art marxiste et féministe. Elle mène ainsi une analyse de la révolution de 1789, y étudiant la position des femmes artistes sur le marché de l'art. Sa position représente un courant de pensée très développé au Royaume-Uni.

- 15 Pour G. Pollock, les interventions féministes en histoire de l'art ne sont pas un ajout, mais une relecture et une refondation des méthodes concernant la culture<sup>30</sup>. Pour cela, elle fait appel autant aux études sociales qu'à la psychanalyse ou l'esthétique. « *Modernity and the Spaces of Femininity* » (1988) reflète une autre étape de sa pensée<sup>31</sup>. Elle tente de déconstruire les mythes masculins de la modernité et analyse les conditions de genre spécifiques des œuvres de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> (Édouard Manet, Edgar Degas, Berthe Morisot, Mary Cassatt). Selon elle, les constructions sociales et sexuées des artistes déterminent leur manière de peindre. Le flâneur incarne le regard de la modernité, mais il est purement masculin, car s'exposer en public était considéré comme moralement dangereux pour les femmes bourgeoises, alors que M. Cassatt et B. Morisot ont inclus des représentations de travailleuses à l'intérieur de l'espace bourgeois. G. Pollock trace la carte des territoires érotiques de la modernité, entre les lieux réservés aux dames et ceux destinés aux femmes déchues. La féminité est ainsi définie comme la régulation de la sexualité des femmes dans un espace domestique hétérosexuel. Seul le flâneur a accès aux espaces intersticiels de croisement des classes. Les femmes peuvent accéder aux loisirs,



mais non aux lieux attachés à la sexualité, occupant ainsi des positions différentes dans les politiques sexuelles du regard. Ce texte a eu un grand impact dans le champ de l'histoire de l'art retravaillé par les questions de genre.

- 16 En parallèle à cette étude des féminités se sont développées celles concernant les masculinités. Abigail Solomon-Godeau analyse ainsi l'iconographie des idéaux masculins dans l'art néoclassique français et les circonstances de sa disparition<sup>32</sup>. Elle interroge les idéologies opérantes dans ce retour de représentations masculines après un siècle et demi de prédominance du nu féminin érotisé, et pointe l'homosocialité à l'œuvre entre la pose des modèles et le regard des spectateurs. De même, Lisa Gail Collins<sup>33</sup> interroge la représentation des nus féminins noirs au XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, mêlant analyses de classe, de genre et de race, en soulignant les relations entre les catégories esthétiques admises (exotique, érotique, allégorique) et les économies de marché du travail des Noires (marché des esclaves, sexuel et domestique). Elle resitue les artistes contemporaines Emma Amos, Alison Saar et Renée Stout dans cette histoire du refus des Afro-Américaines de représenter le corps féminin nu, proposant une analyse de l'impact de l'utilisation passée des corps des Noires sur les représentations actuelles. R. Stout mélange ainsi dans ses sculptures les figures sacrées guérisseuses traditionnelles de l'Angola avec son propre corps, reprenant par ce biais le pouvoir sur son histoire.

Sexualités et au-delà : les multiplicités *cyborg* et *queer* des années 1990

- 17 Le postmodernisme est l'objet de critiques dans les années 1990, notamment celle d'avoir contribué à la suppression du féminisme activiste en éliminant la catégorie « femme »<sup>34</sup>. Les interprétations linguistiques et psychanalytiques ont maintenu les pouvoirs masculins, évacuant la possibilité de représenter une vision féministe fondée sur les vies réelles des femmes, produisant des œuvres désincarnées et refusant la séduction. Diana Fuss notamment a critiqué cette position anti-essentialiste du postmodernisme masculin en 1989, soulignant l'utilité politique d'une identification collective, car il reste une part de socialisation spécifique<sup>35</sup>. De même, Donna Haraway dans sa théorie du *cyborg* – ce mélange d'humain et de machine qui brouille les catégories du genre – met en évidence la contradiction entre l'idée poststructuraliste des identités multiples et la nécessité d'une identité de ralliement pour porter une revendication politique<sup>36</sup>. Ainsi, mêlant l'analyse des expériences spécifiques des années 1970 à la complexité théorique des années 1980, les théoriciennes des années 1990 tentent de penser le corps des femmes comme polymorphe et lieu de multiples politisations possibles<sup>37</sup>.
- 18 Les polémiques autour des expositions *Bad Girls*, deux séries d'expositions portant le même titre qui ont circulé aux États-Unis et en Angleterre en 1993 et 1994<sup>38</sup>, sont emblématiques de ce travail de réinterprétation permanent. La critique la plus virulente a été menée par Laura Cottingham<sup>39</sup>. L'expression « *Bad Girls* » dévalorise les personnes qui ne seraient ni drôles ni sexy, reprenant la division entre les femmes assurant la reproduction humaine (les mères) et les autres qui sont sexualisées à outrance (les putains). L'exposition ne remet pas en cause cette image dominante des femmes, car elle a exclu les rôles plus perturbateurs, ceux « de femmes s'opposant à la loi, au gouvernement, aux pères, aux maris ou aux institutions religieuses »<sup>40</sup>. Elle opère une infantilisation et une pseudo-érotisation des œuvres et des artistes dont la transgression est limitée à la sexualité, alors que les féministes cherchent au contraire à montrer des types de représentations ne jouant pas avec les stéréotypes anciens. La polémique souligne aussi les références internes à l'histoire de l'art féministe, ces expositions réagissant aux modèles portés par les artistes reconnues, en une contre-filiation.

L. Cottingham notait encore : « En encourageant le public à lire les œuvres exposées comme des œuvres divertissantes et qui ne cherchent qu'à divertir, les organisatrices ont minimisé la conscience culturelle, la crédibilité intellectuelle, la détermination et la colère qui caractérisent les œuvres d'inspiration féministe ; et cela conforme l'exposition, et les œuvres exposées, à ceux qui refusent de reconnaître le féminisme comme grille de lecture du monde »<sup>41</sup>. La pression du contexte s'y reflète aussi : favorable à des discours radicaux dans les années 1970, il suscite un retour à des œuvres qui ne doivent pas refléter de situations difficiles, mais seulement détendre, à l'exclusion de toute approche trop intellectuelle des années 1980 critiquant les manipulations des médias.

- 19 Des réflexions intéressantes au sujet des sexualités aboutirent à la notion de post-humain. Dans l'exposition *Difference* de 1985<sup>42</sup>, Lisa Tickner analyse les relations entre la production théorique postmoderne et la création des dix dernières années au Royaume-Uni au travers de cinq artistes qui travaillent les idéologies, cherchant à désarticuler les discours dominants et naturalisés sur la sexualité, la classe, la subjectivité et les représentations. Elle étudie ainsi le travail de Victor Burgin en rapport avec Althusser et Freud, celui de Mary Kelly avec Lacan, celui de Ray Barrie avec la notion de masculinité, celui de Marie Yates avec la déconstruction des codes narratifs et celui de Yve Lomax en lien avec la construction du réel. Sa réflexion porte autant sur les relations entre représentation et subjectivité sexuée dans les processus de travail de création que sur les modalités d'intervention féministe. Les artistes choisi-e-s défont le féminin et le masculin, lui ôtant son caractère central et sûr, en cela opposé à la production de signes fixes caractéristiques du *Dinner Party*. A. Jones opère de même dans « Dis/ Playing the Phallus: Male Artists Perform their Masculinities »<sup>43</sup>. En reliant la masculinité comme système identitaire à la fonction masculinisée de l'artiste, à partir des créations d'Yves Klein, Robert Morris, Vito Acconci et Chris Burden, elle montre que ces performances déconstruisaient le genre, même au cœur des années 1960-1970 où l'on croyait encore à la différence, pensant phallus et pénis comme identiques (symboles du pouvoir/organe). Elle tente aussi d'analyser le postmodernisme sous l'angle des constructions identitaires, avec l'exemple de Bob Flanagan proposant une fragmentation identitaire, reléguant le pénis à l'état de morceau de chair, complètement détaché de son symbole de pouvoir, alors que les autres artistes voulaient maintenir une cohérence. Elle souligne ainsi l'ambivalence des relations des hommes à la masculinité, définie par son contexte de création et de lecture, certaines performances perturbant autant l'équation entre phallus, pénis et artiste que d'autres la renforcent. Dans les études sur les masculinités, un autre type d'approche est celle récente de Richard Meyer évoquant la représentation explicitement sexuelle des corps masculins, lieu de projection des fantasmes et désirs des artistes féministes hétérosexuelles<sup>44</sup>.
- 20 Une réflexion a également été menée pour comprendre les interventions lesbiennes en art et histoire de l'art<sup>45</sup>. Ce travail permet de penser une lecture d'œuvres à partir de la réalité complexe du vécu homosexuel, reliant les créations au contexte de luttes spécifiques aux lesbiennes, aux féminismes des années 1970, au postmodernisme et enfin au *queer*. Il existe déjà une riche histoire des structures alternatives mises en place, des œuvres produites et des analyses de l'implication du désir dans le travail artistique et dans le regard qui y est porté<sup>46</sup>. Il faut aussi évoquer les analyses de l'implication féministe des nouvelles technologies, avec en premier lieu les réseaux cyberféministes tels Old Boy's Network, à la suite des écrits de Sadie Plant<sup>47</sup>. Jieun Rhee a pour sa part démontré que les créations de cyborgs par Mariko Mori et Lee Bull ne sont pas au-delà du

genre, comme le voulait Haraway, mais sont incluses dans les stéréotypes asiatiques de genre<sup>48</sup>. Dans son *Manifeste Cyborg*, Donna Haraway concluait en effet par l'affirmation, devenue célèbre, de sa préférence pour un devenir-cyborg plutôt qu'un devenir-déesse, posant les bases de la notion de post-humain<sup>49</sup>. On comprend là l'évolution opérée depuis les performances des années 1970.

- 21 Enfin, Judith Halberstam évoque spécifiquement dans *A Queer Time and Place* les représentations *queer* en art, bien que ses recherches principales aient porté sur les performances au sein de lieux alternatifs anglo-saxons (les travaux *queer* ont en effet surtout porté sur le théâtre ou les lieux de spectacles de communautés marginales)<sup>50</sup>. Elle montre ce qu'il advient de ces questionnements identitaires avec l'avènement des théories *queer*<sup>51</sup> et applique les débats sur les relations entre avant-gardes et sous-cultures propres à l'histoire de l'art aux arts visuels *queer*, insistant sur les représentations de genre ambiguës (ou transgenre) – notamment avec les artistes Del La Grace Volcano, Linda Besemer, JA Nicholls ou Jenny Saville – et tentant une définition des vécus dans un espace et un temps *queer*. La maternité a par exemple toujours servi de garantie de la féminité : l'intervention de Catherine Opie mettant en scène une *butch* (lesbienne à l'apparence masculine) tatouée comme une madone remet en cause cette norme ; tout comme l'excellente *Pin-Up* de Latifa Echakhch, en fait elle-même travestie en homme marocain. *Passage*, de J. Saville, représentant un transsexuel, est aussi emblématique de l'extension de la palette des références identitaires possibles.
- 22 Ainsi que le démontrent les polémiques évoquées, les théories sont liées aux contextes intellectuels des décennies concernées. Elles sont en rapports oppositionnels étroits entre elles, intervenant en interaction d'une période à une autre. Les années 1970 reflètent une découverte et une valorisation de la création et de l'expérience spécifique des femmes avec la mise en place d'un réseau parallèle ; les années 1980 sont caractérisées par un passage à la préférence théorique et aux déconstructions identitaires, reliées au structuralisme et à la psychanalyse qui dominent le champ, mais aussi dans le retour rétrospectif sur les siècles passés et l'inclusion des théories postcoloniales<sup>52</sup> ; les années 1990 voient éclore la nébuleuse *queer*, qui assoit l'idée d'un maelström de spécificités et de multiculturalités, le concept d'identité fluide se situant loin du sujet femme unique. Le retour à l'action se veut stratégique, empruntant ses outils aux décennies passées, agissant sur des points précis de l'identité<sup>53</sup> – avec des questions de représentation encore essentiellement basées sur les sexualités. Enfin, le changement discernable dans les théories féministes des années 2000 semble être la remise en cause de la domination euroaméricaine et l'inclusion de problématiques venant d'autres continents, ouvrant la voie à une histoire réellement globale qui inclut les questions de race, de sexe, de classe et de genre en lien avec les patriarcats et dominations économiques propres à chaque culture. Les trois – voire quatre – périodes qui se chevauchent forment donc l'histoire récente mais déjà fort complexe, tant à l'intérieur des thématiques et des découpages historiques qu'au sein même de l'évolution des pensées des théoriciennes, histoire des réflexions féministes en art qu'il reste à diffuser en France, pour mener une appropriation et une hybridation de ces théories au sein de notre propre histoire.

---

## NOTES

1. Voir « Genre, féminisme et valeur de l'art », dans *Cahiers du genre*, n°43, 2007 ; « Femmes et art au xx<sup>e</sup> siècle : le temps des défis », dans *Lunes*, hors-série n°2, 2000 ; Griselda Pollock, « Histoire et politique : l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme ? », dans Mathilde Ferrer, Yves Michaud éd., *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, 1994, p. 63-90.
2. Une partie des éléments de ce texte sera reprise dans l'introduction à un recueil de textes anglo-américains traduits en français – à paraître aux Presses du réel fin 2008 : *La rébellion du deuxième sexe - L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*. Une première version avait été donnée dans un séminaire de Laurence Bertrand-Dorléac, dont le résumé sera disponible sur le site [http://centre-histoire.sciences-po.fr/centre/groupes/arts\\_et\\_societes.html](http://centre-histoire.sciences-po.fr/centre/groupes/arts_et_societes.html).
3. *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Cornelia Butler éd., (cat. expo., Los Angeles, MOCA/Washington, National Museum of the Women in the Arts/New York, PS1/Vancouver, Vancouver Art Gallery), Cambridge/Londres, 2007.
4. Moira Roth, « Teaching modern art history from a feminist perspective: challenging conventions, my own and others », dans Hilary Robinson éd., *Feminism-art-theory: an anthology, 1968-2000*, Oxford, 2001, p. 139-146.
5. Laura Cottingham, « L.A. Womyn: the feminist art movement in southern California, 1970-1979 », dans Laura Cottingham, *Seeing through the seventies: essays on feminism and art*, Amsterdam, 2000, p. 161-174. Pour l'histoire des féminismes en art aux États-Unis, voir aussi Randy Rosen, Catherine C. Brawer éd., *Making their mark: women artists move into the Mainstream, 1970-1985*, New York, 1989.
6. Laura Cottingham, *Combien de « sales » féministes faut-il pour changer une ampoule ? Antiféminisme et art contemporain*, Lyon, 2000, p. 39.
7. Ces activités sont détaillées dans Fabienne Dumont, « Los Angeles – Années 1970 : une expérience unique du féminisme en art », dans *Art Présence*, n°59, juillet-septembre 2006, p. 32-39. La première performance est une cérémonie commémorative et revendicative, suite à une série de meurtres de femmes à Los Angeles. La seconde est le résultat de l'investissement de 17 pièces d'une maison désaffectée par les étudiantes de Judy Chicago et Miriam Schapiro. Elles réalisèrent des performances et installations reflétant la situation des femmes dans la société, en écho au livre de Betty Friedan, *The feminine mystique*, New York, 1963 (trad. fr. : *La femme mystifiée*, Paris, 1964).
8. Marsha Meskimmon, « Chronology through cartography: mapping 1970s feminist art globally », dans *WACK!*, 2007, cité n. 3, p. 323.
9. Lisa Farrington, « Black feminist art », dans Lisa E. Farrington, *Creating their own image: the history of African-American women artists*, New York, 2005, p. 146-171. Voir aussi Elvan Zabunyan, « Les femmes artistes afro-américaines : 'le personnel est politique' », dans *Black is a color - Une histoire de l'art africain-américain contemporain*, Paris, 2004.
10. Lucy R. Lippard, « Changing Since Changing », dans *From the center: feminist essays on women's art*, New York, 1976, p. 1-11. Repris dans Lucy R. Lippard, *The pink glass swan: selected essays on feminist art*, New York, 1995.
11. Lucy R. Lippard, « Issue and Taboo », dans *Issue: social strategies by women artists: an exhibition*, Lucy R. Lippard éd., (cat. expo., Londres, Institute of contemporary art, 1980), Londres, 1980. Repris dans L. R. Lippard, *Get the message? A decade of art for social change*, New York, 1984, p. 125-148.

12. Lippard, 1980, cité n. 11.
13. Lucy R. Lippard, « Sweeping exchanges: the contribution of feminism to the art of the 1970s », dans L. R. Lippard, 1984, cité n. 11, p.149-158.
14. Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists? », dans *Art News*, 69/9, 1970, p. 22-39 et 67-71 ; trad. fr. : « Pourquoi n'y-a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? », dans Linda Nochlin, *Femmes, Art et Pouvoir et autres essais*, Nîmes, 1993, p. 201-244.
15. Linda Nochlin, « Mary Cassatt's Modernity », dans *Representing Women*, New York, 1999, p. 180-215. Et Nochlin, 1993, cité n. 14 : « *La Nourrice de Berthe Morisot : part respective du travail et des loisirs dans la peinture impressionniste* » (1988), p. 59-84. Voir aussi le recueil de textes sur le parcours théorique de L. Nochlin dans Aruna D'Souza, *Self and history: essays in honour of Linda Nochlin*, Londres/New York, 2001.
16. *Femmes peintres 1550-1950*, Ann Sutherland Harris, Linda Nochlin éd., (cat. expo., Los Angeles, County Museum of Art, 1976), Paris, 1981 ; *L'autre moitié de l'avant-garde, 1910-1940 : peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques*, Lea Vergine éd., (cat. expo., Milan, Palazzo Reale, 1980), Paris, 1982.
17. Nochlin, 1970, cité n. 14. Cet article, constamment remanié depuis sa conception en 1969, a connu plusieurs publications.
18. Griselda Pollock, « Modernity and the Spaces of Femininity », dans Griselda Pollock, *Vision and difference: femininity, feminism and the histories of art*, Londres (1988) 2003, p. 70-127.
19. Rozsika Parker, Griselda Pollock, « Critical stereotypes: the essential feminine or how essential is femininity », dans Rozsika Parker, Griselda Pollock, *Old mistresses: women, art and ideology*, Londres, 1981, p. 1-49. Voir aussi Rozsika Parker, Griselda Pollock, *Framing feminism: art and the women's movement, 1970-85*, Londres, 1987.
20. L'idée du postmodernisme naît dans les années 1960 aux États-Unis et dans les années 1980 en France, suite à la publication par Jean-François Lyotard de *La condition postmoderne : rapport sur le savoir* (Paris, 1979) et de la controverse qui suivit avec Jürgen Habermas. Il remet en question la vision progressiste de l'histoire et tente une théorisation de l'hétérogénéité de la réalité, accordant une grande importance aux différences et aux nouvelles valeurs culturelles, soulignant que les jugements de valeurs sont relatifs.
21. Amelia Jones, « The sexual politics of *The Dinner Party*: a critical context », dans Norma Broude, Mary D. Garrard, *Reclaiming female agency: feminist art history after postmodernism*, Berkeley/Los Angeles, 2005, p. 409-433. Repris et retravaillé de : Amelia Jones, *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, Berkeley/Los Angeles, 1996.
22. Lisa Tickner, « Modernist Art History: the challenge of feminism » (1988), dans Robinson, 2001, cité n. 4, p. 250-257 ; Lisa Tickner, « Féminisme et histoire de l'art : une affaire à suivre », dans Ferrer, Michaud, 1994, cité n. 1, p. 41-62.
23. Peggy Phelan, Helena Reckitt, *Art and feminism*, Londres/New York, 2001.
24. Laura Mulvey, « Visual pleasure and narrative cinema », dans *Screen*, 16/3, automne 1975, p. 6-18.
25. À ce propos, il faut garder à l'esprit que les différences théoriques entre les conceptions féministes matérialistes et essentialistes ont une histoire riche en controverses, emprunts et hybridations, notamment par leur navigation entre les deux côtés de l'Atlantique – histoire qui a suscité de grands et houleux débats au sein des féministes françaises et américaines.
26. Mary Kelly, *Post-Partum Document*, Londres/Berkeley, 1983 ; *id.*, *Imaging desire*, Cambridge (Mass.)/Londres, 1996.
27. Amelia Jones, « Postfeminism, feminist pleasures, and embodied theories of art », dans Joanna Frueh, Cassandra L. Langer, Arlene Ravene éd., *New feminist criticism: art, identity, action*, New York, 1993, p. 16-41.
28. Linda Nochlin, « The image of the working woman », dans Linda Nochlin, *Representing women*, Londres, 1999, p. 80-105.

29. Gen Doy, « Marxist theory, feminism(s) and women's history » et « Women and the bourgeois Révolution of 1789: artists, mothers and makers of (art) history », dans Gen Doy, *Seeing and consciousness: women, class and representation*, Oxford/Washington D. C., 1995, p. 5-26 et p. 27-53. Voir aussi Gen Doy, *Women and visual culture in nineteenth-century France, 1800-1852*, Londres/New York, 1998.
30. Griselda Pollock, *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*, New York, 1999.
31. Pollock, 1988, cité n. 18.
32. Abigail Solomon-Godeau, « Male trouble: a crisis in representation », dans Abigail Solomon-Godeau, *Male trouble: a crisis in representation*, Minneapolis/Londres, 1997, p. 16-41.
33. Lisa Gail Collins, « Economies of the flesh: representing the black female body in art », dans Lisa Gail Collins, *The art of history: African American women artists engage the past*, New Brunswick/New Jersey/Londres, 2002, p. 37-63.
34. Jones, 1993, cité n. 27 et Broude, Garrard, 2005, cité n. 21.
35. Diana Fuss, *Essentially speaking: feminism, nature and difference*, New York, 1989.
36. Donna Haraway, « Manifeste Cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du xx<sup>e</sup> siècle », dans Annick Burreaud, Nathalie Magnan éd., *Connexions : art, réseaux media*, Paris, 2002, p. 547-603.
37. Voir notamment Rosi Braidotti, Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler, Judith Halberstam, Lynda Hart, Catherine Lord, etc.
38. *Bad Girls*, Londres, Institute of Contemporary Art, 1993 et *Bad Girl: grasp cord and pull from wrapper*, Marcia Tucker éd., (cat. expo., New York, The New Museum of Contemporary Art, 1994), New York/Cambridge (Mass.), 1994. Une centaine d'artistes se sont partagé les espaces de New York et Los Angeles dont le concept était axé sur l'humour, et seulement six ceux de Londres et Glasgow, dont le ton était plus sérieux.
39. Cottingham, 2000, cité n. 6.
40. Cottingham, 2000, cité n. 6, p. 30.
41. Cottingham, 2000, cité n. 6, p. 41.
42. Lisa Tickner, « Sexuality and/in representation: five British artists », dans *Difference: on Representation and sexuality*, Max Almy, Kate Linker éd., (cat. expo., New York, The New Museum of Contemporary Art, 1985), New York, p. 19-30.
43. Amelia Jones, « Dis/playing the phallus: male artists perform their masculinities », dans *Art History*, vol. 17, n°4, déc. 1994, p. 546-584.
44. *WACK!*, 2007, cité n. 3. Notamment dans le groupe Fight Censorship : Judith Bernstein, Eunice Golden, Sleigh, Semmel, Tompkins, Hannah Wilke (avec Claes Oldenburg comme partenaire non héroïque quotidien et ses liens à l'érotisme). Le groupe critique la domination du regard masculin et travaille à une reconnaissance franche de son désir pour le corps masculin.
45. Elizabeth Ashburn, *Lesbian art: an encounter with power*, Sydney, 1996, et Cherry Smith, *Damn fine art by new lesbian artists*, Londres/New York, 1996.
46. Harmony Hammond, « A space of infinite and pleasurable possibilities: lesbian self-representation in visual art », dans Frueh, Langer, Raven, 1993, cité n. 27, p. 97-131. Voir aussi Joanna Frueh, Cassandra L. Langer, Arlene Raven, *Feminist art criticism: an anthology*, New York, 1988 [1991].
47. Sadie Plant, *Zeros + Ones: Digital Women and the New Technoculture*, Londres, 1998.
48. Faith Wilding, « Where is the feminism in cyberfeminism ? », dans *n. paradoxa*, 1998, vol. 2, p. 6-12 (<http://www.feministezine.com/feminist/cyberfeminism.html>); Jieun Rhee, « From goddess to cyborg: Mariko Mori and Lee Bull », dans *n. paradoxa*, 2004, vol. 14, 2004, p. 5-12.
49. Haraway, 1985, cité n. 36.

50. Judith Halberstam, « Technotopias: representing transgender bodies in contemporary art », dans Judith Halberstam, *In a queer time and place: transgender bodies, subcultural lives*, New York/Londres, 2005, p. 97-124.

51. Notamment, en français : Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, 2005, et Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, Paris, 2007.

52. Notamment Homi Bhabha, Frantz Fanon, Jean Fisher, Michael Hardt, Geeta Kapur, Gerardo Mosquera, Antonio Negri, Olu Oguibe, Mari Carmen Ramirez, Edward Said, Gayatri Spivak.

53. Cette dernière vague correspond à la formule de Gayatri Spivak, un « essentialisme stratégique » qui prendrait appui sur l'identité pour militer.

---

## INDEX

**Mots-clés** : histoire de l'art, art féministe, féminisme, activisme, femmes artistes, womanhouse, historiographie, genre

**Keywords** : art history, feminist art, activism, women artists, feminism, womanhouse, historiography, gender

**Index géographique** : États-Unis, France, Grande-Bretagne

**personnescitees** Nochlin (Linda), Pollock (Griselda), Jones (Amelia), Mulvey (Laura)

**Index chronologique** : 1900