Fabrications : race, genre et travail du textile

Fabrications: Race, Gender, and Textile Labors

Julia Bryan-Wilson

Traducteur : Françoise Jaouën

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6447>

DOI : [10.4000/perspective.6447](https://doi.org/10.4000/perspective.6447)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2016

Pagination : 210-215

ISBN : 978-2-917902-31-8

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Julia Bryan-Wilson, « Fabrications : race, genre et travail du textile », *Perspective* [En ligne], 1 | 2016, mis en ligne le 15 juin 2017, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6447> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.6447>

Fabrications : race, genre et travail du textile

Julia Bryan-Wilson

The Liberation of Aunt Jemima (1972), la sculpture iconique de Betye Saar, n'est généralement pas considérée comme une œuvre sur les textiles (fig. 1). On la rattache plus souvent à la tradition afro-américaine de l'assemblage, ou on évoque à son propos un dialogue avec le travail sur les boîtes de Joseph Cornell¹. L'œuvre de B. Saar remet en question les stéréotypes de la féminité noire, dominée par l'image d'une heureuse servitude domestique, en plaçant un porte bloc-notes à l'effigie d'une « mammy » caricaturale – qui tient à la fois un balai et un fusil – sur fond de papier peint à grands carreaux montrant la face souriante emblématique d'une célèbre marque de « pancake mix ». Une deuxième image peinte dans l'image montre un nourrisson en train de hurler porté par une autre « mammy » dont le bas du corps est occulté par un poing dressé, symbole du Black Power. Ces éléments composés

de matériaux divers s'accompagnent de plusieurs pièces textiles, dont un morceau de toile blanche sur lequel est posé le poing fermé, et un morceau de ruban tressé à rayures aux couleurs panafricaines – noir, rouge, jaune et vert – sur lequel figure la signature de l'artiste.

Pour l'historienne de l'art Lisa Farrington, « le mélange de grotesque, d'icônes pop et de symboles de violence dans *The Liberation of Aunt Jemima* résume doublement la colère de l'époque du Black Power et le caractère irréprouvable de l'émancipation de la femme² ». Mais c'est surtout dans la base sur laquelle est posée la figurine armée que le geste de défi est particulièrement visible : un nuage de coton, la matière brute majoritairement utilisée dans la production textile américaine, et la plante tout particulièrement associée à l'histoire de l'esclavage aux États-Unis. La robe fleurie du personnage, son foulard turban typique, le bout de ruban, le morceau de tissu et les boules de coton, autant de types de textiles figés à différents stades de transformation qui soulignent les liens, fondés sur la race et le sexe, entre le terme anglais *fabric* (textile) et sa racine française « fabrique ». Au début des années 1970, B. Saar est l'une des femmes artistes de couleur qui explorent ces liens en intégrant des textiles de toutes sortes dans leurs œuvres afin de briser la hiérarchie implicite entre deux domaines – artisanat et beaux-arts – mais aussi en guise de commentaire sur l'histoire très politique du travail du textile dans le contexte américain. Les inégalités fondées sur la race et le sexe marquent en effet nombre des étapes de la production, depuis les champs de coton où travaillent les esclaves jusqu'à l'usine de vêtements.

Comment aborder ces questions de manière responsable dans l'étude des textiles sous l'angle de l'histoire de l'art ? La diversité des matériaux que recouvre le terme « textile » est en soi intimidante : bandages médicaux, voiles de bateaux, tissus d'ameublement, tapis de prière. Les textiles représentent l'un des rares champs de production industrielle que l'on pourrait qualifier d'« universel » – terme utilisé ici avec grande réserve. Ils constituent un défi pour les historiens de l'art en raison précisément de leur ubiquité. Ils touchent à l'économie, à la culture matérielle, à l'architecture et à de nombreux autres domaines ; cette présence insistante, si elle est source de stimulation, peut aussi fragiliser les frontières des champs d'investigation considérés comme légitimes.

1. Betye Saar, *The Liberation of Aunt Jemima*, 1972, University of California, Berkeley Art Museum.

Seth Siegelaub, auteur d'une bibliographie très complète d'études abordant les textiles sous les angles les plus divers, résume ainsi la manière dont les textiles sont imbriqués dans la production humaine : « Les liens intimes noués entre les textiles et la société se dévoilent aussi dans le rôle fondamental qu'ils ont joué dans l'essor du système capitaliste : première industrie capitaliste à grande échelle (production et exportation de la laine dans la Flandre médiévale) ; au moment de la révolution industrielle (mécanisation du filage et du tissage du coton dans l'Angleterre du XVIII^e siècle) ; en architecture, puisqu'ils sont à l'origine de la construction du premier bâtiment à plusieurs étages à structure métallique (la filature de lin de Charles Bage, à Shrewsbury, en Angleterre, en 1796) ; sujet du premier ouvrage sur la classe ouvrière (*History of the Framework Knitters*, [*Histoire des tricoteurs sur métier*] de G. Henson, publiée en 1831) ; et sujet du premier texte sémiotique (*La Mode* de Roland Barthes, Paris, 1963³) ; sans oublier que le terme français « métier » renvoie à la fois à l'outil de tissage et à l'activité professionnelle, et que le terme allemand pour textiles (*Stoffe*) désigne également le matériau ou la matière ; c'est aussi le cas du terme néerlandais *stof*, et du terme anglais *material*⁴. » Dans cette phrase haletante qui traverse les siècles et les formations linguistiques, Siegelaub prend la mesure de la tâche énorme qu'il a entreprise.

Dans un ouvrage à paraître, je montre que les textiles se faufilent dans le registre de l'art noble comme dans celui de la création amateur, et le regard théorique de l'historien de l'art doit aussi se porter aussi sur les inégalités liées aux conditions de travail, à la classe, à la race, au sexe et aux critères de valeur sur lesquels reposent ces catégorisations (parfois floues)⁵. Afin de contrer la tendance consistant à trop généraliser la fabrication textile – élan compréhensible, puisqu'elle couvre de vastes régions géographiques et périodes historiques – il est essentiel de s'intéresser précisément aux détails, aux lieux et aux particularités.

En gardant tout cela à l'esprit, j'aimerais évoquer ici un épisode de ma longue histoire avec les textiles. La toute première œuvre que je me souviens avoir vue était *The Dinner Party* de Judy Chicago, au Fox Theater d'Atlanta (Géorgie), l'une des étapes de sa tournée entre 1980 et 1983⁶. Ma mère, féministe et habile couturière, nous avait emmenées, mes sœurs et moi, voir cette table

cérémoniale triangulaire sur laquelle reposaient de grands sets de table sculpturaux faits main, pensant que cette visite serait un complément bienvenu à l'éducation *ad hoc* sur l'histoire des femmes qu'elle s'efforçait sans relâche de nous dispenser. J'avais alors neuf ans, et je n'ai pas compris grand-chose à l'œuvre ; les nombreux noms inconnus inscrits au sol et les assiettes vulvaires étrangement peu pratiques restaient pour moi une énigme. Je me suis donc intéressée à ce que je pouvais comprendre : en entrant, j'étais passée devant des photographies montrant la création de l'œuvre, notamment des femmes utilisant des cadres spécialement conçus pour broder les sets compliqués posés sous chacune des assiettes. J'avais aussi remarqué six grandes bannières tissées remerciant les bénévoles (plus de quatre cents, des femmes pour la plupart) qui avaient consacré leur temps, leurs efforts et leur savoir-faire à la création de l'installation.

À l'époque, ma mère avait les mains pleines, élevant seule ses trois filles tout en poursuivant ses études. Cette excursion au musée est restée gravée dans ma mémoire, non seulement parce que j'étais un peu déconcertée par l'œuvre et toutes ses composantes, mais aussi parce que c'était l'une des rares occasions de « sortie culturelle » à quatre. Pour commémorer l'événement, ma mère acheta les beaux livres de J. Chicago où figuraient les assiettes en porcelaine et les sets de table brodés⁷. Nous avons passé de longues heures avec eux, ma sœur et moi, en partie parce que les deux ouvrages étaient les principaux livres d'art à la maison. L'été dernier, à l'occasion d'un déménagement, ma mère les a retrouvés et me les a donnés. Ils sont aujourd'hui en très mauvais état à force d'avoir été lus et relus. Rétrospectivement, je m'étonne que mon attention ait été captée avant tout par les textiles et les photos montrant les travaux d'aiguille et de tissage. C'est certainement en partie dû au fait que la broderie et les bannières intéressaient tout particulièrement ma mère, qui fabriquait elle-même nos vêtements à la main par souci d'économie, et nous traînait sans arrêt dans les boutiques de tissus. La porcelaine et poterie vernissée ne faisaient pas partie de mon vocabulaire de la création. Contrairement au fil et à l'aiguille, que je comprenais parfaitement.

Depuis les vestiges antiques de feutre et de lin, témoignages des premiers travaux d'aiguille, jusqu'aux immenses usines fabriquant des vêtements à l'échelle planétaire, les textiles forment un

2. Atelier des travaux d'aiguille pour la réalisation de *The Dinner Party* de Judy Chicago ; photographie montrant les couturières et brodeuses à l'œuvre.

entrelacs avec l'histoire humaine et sont devenus synonymes de l'évolution des modes de travail. Karl Marx fait constamment appel aux métaphores textiles (la conversion de la toile en manteau, le mérite différent attribué au travail du tisserand et à celui du tailleur, sont parmi les principaux exemples tirés du premier volume du *Capital*) ; illustration parmi d'autres de la façon dont les textiles sont devenus le signe abrégé de la production de marchandises, ou leur archétype⁸. Pour Judy Chicago, les processus tels que la couture manuelle sont des modèles de résistance spécifiquement féminine à ce type de production capitaliste de masse, car ils ennoblissent des formes non rentables de « travail de femme ». Malgré tout, avant *The Dinner Party*, ma mère n'avait jamais pensé que son travail pouvait avoir une dimension politique ou idéologique ; c'était simplement le meilleur moyen de vêtir ses filles.

Si j'ai fait ce petit détour biographique, c'est parce que je suis convaincue que l'étude des textiles exige des méthodologies alternatives, notamment parce qu'ils renvoient à un mode essentiel de fabrication d'un matériau destiné à être en contact étroit avec notre corps à chaque minute de la journée ou presque, et qu'ils constituent une interface tactile entre public et privé. Tressés de significations intimes et de liens affectifs, les textiles produisent des subjectivités, dans la mesure où ils renvoient à la structure même du travail (qu'il s'agisse de production de masse ou de création domestique manuelle). Sans aucune formation spécialisée ni connaissance technique, nous sommes tous *de facto* des experts en la matière, puisque nous portons tous des vêtements, nous dormons dans des draps et nous nous asseyons sur des tissus d'ameublement ; les textiles sont plus ou moins épais, plus ou moins durables, respirent plus ou moins, et nous sommes sensibles à toutes ces nuances. Avant même d'être scolarisés, les enfants savent quels tissus grattent, lesquels sont doux, lesquels sont chauds. J'aimerais saluer l'expertise

du profane qui se manifeste de façon éclatante dès qu'un individu (homme, femme, enfant) fait le geste simple mais efficace consistant à frotter l'étoffe entre les doigts pour juger de sa texture, de son épaisseur, de sa souplesse. Notre formation tactile s'étend sur une vie entière afin de nous familiariser avec toutes les nuances des propriétés matérielles des textiles. Pour Siegel, le lien entre textiles et société relève de l'« intime ». Poussant la provocation un peu plus loin, je crois qu'il nous faut une *méthodologie intime*, qui tienne compte du lien profond que nous ressentons tous avec les textiles, et qui soit sensible également à la race, à la classe et au genre.

Aujourd'hui, plus de trente ans après le premier contact, j'ai un grand sentiment d'ambivalence vis-à-vis de *The Dinner Party*, et de grandes réserves à l'égard de nombreux aspects du projet : son esthétique pointilleuse et maniérée, la réduction du genre à une dimension biologique, et surtout la troublante idéologie raciale qu'il manifeste. Il montre seulement deux femmes de couleur – Sacajawea (Lemhi-Shoshone), et Sojourner Truth (Afro-américaine) – et l'assiette qui commémore l'abolitionniste S. Truth (la seule où ne figure pas l'émblématique sculpture vulvaire de l'artiste) est tout particulièrement litigieuse. « Un visage en larmes, un masque africain et un poing noir levé – ce sont bien davantage des clichés que des réinterprétations de l'histoire des femmes », écrivait une critique en 1980⁹. De surcroît, aucune des trente-neuf assiettes ne représente une Asiatique ou une Africaine ; quant aux déesses Kali et Ishtar, deux des rares références à des traditions non occidentales, elles ne sont en rien de véritables figures historiques.

De nombreuses autres voix se sont élevées lors de la tournée de *The Dinner Party* ; on a notamment reproché à l'artiste d'avoir « exploité » les bénévoles. L'accusation portait plus précisément sur la partie textile de l'œuvre (fig. 2), car les travaux d'aiguille représentaient la tâche la plus fastidieuse et la plus laborieuse de tout le processus de production de la pièce, et J. Chicago elle-même n'avait pas touché la moindre aiguille¹⁰. Jane Gerhard rappelle que de nombreux critiques de l'époque jugeaient que « la célébrité de J. Chicago rabaisait les petites mains qui avaient travaillé à ses côtés¹¹ ». Très contestée à son époque en raison de ces exclusions, *The Dinner Party* continue à susciter la controverse à propos de ses

stratégies de représentation. En 1995, Hilary Robinson estime qu'en dépit d'une volonté d'inclusion affirmée, l'œuvre « répète en réalité d'anciennes exclusions [...] certaines femmes, semble-t-il, sont moins essentielles que d'autres¹² ». En 1996, lors d'une importante exposition baptisée « Sexual Politics », Amelia Jones resituait *The Dinner Party* au sein d'une matrice de pratiques artistiques féministes, s'efforçant de contextualiser l'œuvre dans son moment

propre en l'inscrivant dans une constellation de pratiques apparentées¹³. Une vingtaine d'années après l'émergence du féminisme dans les années 1970, A. Jones cherchait en partie à revigorer les débats sur son influence durable, notamment parce que les œuvres telles que celle de J. Chicago avaient perdu la faveur des critiques (si elles en avaient jamais pleinement bénéficié).

En dépit de ces controverses, *The Dinner Party* a été salué comme une œuvre marquante dans l'histoire de l'art féministe, notamment parce qu'elle représentait la reconquête visible de l'artisanat de la céramique et du textile dans les années 1970. Plus récemment, Helen Molesworth, historienne de l'art et féministe, a proposé une approche plus nuancée de sa réception en montrant que le langage de l'œuvre se rapproche de celui du Maintenance Art afin de complexifier la fausse binarité qui oppose l'« essentialisme » de J. Chicago à la pratique conceptuelle contemporaine de l'artiste Mary Kelly¹⁴ (on pourrait également citer un autre point de comparaison, à savoir le *Post-Partum Document* de M. Kelly, 1973-1980, où figurent aussi des textiles sous la forme de doublures de couches pour bébé et de gilets pour nourrissons). En 2007, après des années sans lieu d'ancrage, *The Dinner Party* a trouvé son institution ; l'œuvre, installée dans une aile réservée du Brooklyn Museum of Art, est la pièce maîtresse du Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art.

Malgré tout, l'attention portée à *The Dinner Party* risque d'occulter d'autres œuvres pionnières signées par des artistes féministes noires des années 1970 qui ont, elles aussi, eu recours aux textiles,

3. Senga Nengudi, série *R.S.V.P.*, performance avec Maren Hassinger, collants en maille (nylon), 1977, Los Angeles, Woods Gallery.

moyen pour elles de contester les récits officiels sur le travail, sa signification et son mérite, artistes parmi lesquelles figure bien entendu Betye Saar avec la *Liberation of Aunt Jemima*. Les deux artistes afro-américaines Senga Nengudi et Howardena Pindell se sont elles aussi tournées vers les textiles dans les années 1970 pour souligner le lien entre leur travail et les traditions non occidentales de fabrication par les femmes. S. Nengudi a libéralement fait usage du collant élastique à titre expérimental (un matériau souvent racialement codé en raison de ses différentes couleurs renvoyant à des « teintes de peau » normatives) dans sa série *R.S.V.P.*, créant dans l'espace des installations à l'aide de collants utilisés comme éléments de la performance (fig. 3). Selon Kellie Jones, « les éléments en filet de nylon sont toujours liés au mouvement. [S. Nengudi] continue à les considérer, d'une manière ou d'une autre, comme des témoignages matériels, performatifs, de l'impact du monde sur le corps. Ils entrent ainsi en conversation avec certaines formes de danses des masques africaines¹⁵ ». L'auteur établit plus particulièrement un lien entre les sinuosités tracées par les collants et l'entrelacs formé par le textile, le genre et la performance dans le *guèlèdè*, la danse des masques nigérienne. On note également qu'Howardena Pindell évoque elle aussi les formes nigérianes à propos des origines de ses toiles rembourrées. Elle raconte comment l'inspiration lui est venue lors d'un voyage en Afrique, où elle a découvert les textiles du Nigeria : « J'ai enlevé la toile du cadre et je ne l'ai jamais remise », dit-elle¹⁶. Ses quadrillages ondulés, qui font fusionner rhétorique visuelle des géométries

4. Theresa Hak Kyung Cha, *Amer*, drapeau, 1976.

5. Yolanda M. López, *Margaret F. Stewart: Our Lady of Guadalupe*, pastel à l'huile sur papier, 1978, collection de l'artiste.

excentriques du post minimalisme et texture du tissu, propice à l'improvisation, démontre toute la force potentielle de ce dernier.

Vers 1976, l'artiste d'origine coréenne Theresa Hak Kyung Cha tamponne à l'encre sur un drapeau américain les lettres AMER soigneusement positionnées le long d'une rayure (fig. 4). Commentant la fonction symbolique du drapeau et sa forme matérielle, T. Cha a recours à un jeu de mot bilingue dont elle a le secret, indiquant qu'en raccourcissant le nom « America », on obtient le mot français « amer », qui sonne aussi comme « à mer »¹⁷. Elle n'a pas choisi par hasard une rayure blanche pour son intervention à l'encre ; certes, les lettres sombres se détachent mieux sur ce fond, mais l'espace renvoie surtout au déracinement des immigrés. Cha n'est pas la première artiste féministe de couleur à reconfigurer le textile hautement politique qu'est le drapeau. L'artiste afro-américaine Faith Ringgold exécute à partir de 1969 plusieurs versions (peinture et patchwork) du drapeau américain qui dénoncent directement les discriminations liées à la race ou au sexe aux États-Unis. S'intéressant particulièrement aux frontières poreuses entre texte et textile, T. Cha conçoit également sur d'autres types de tissu des œuvres où les mots figurent en bonne place ; citons notamment *The Word* ([*Le Mot*], 1975), qui disloque le terme « americanism » en fragments (« A Marr Can Ism », par exemple) imprimés sur une série de T-shirts, un vêtement des plus ordinaires qui se prête ainsi à un jeu verbal conceptuel.

En 1978, l'artiste chicana Yolanda M. López réalise un pastel à l'huile de sa mère en train de coudre à la machine une étoile bleue constellée d'étoiles. L'œuvre fait partie d'une série d'images revues et corrigées de la Vierge de Guadalupe ; cet hommage rendu par l'artiste, baptisé *Margaret F. Stewart: Our Lady of Guadalupe* (fig. 5), se concentre sur « la grande inconnue du labeur des couturières, invisible d'un point de vue social et économique, encadrant de manière honorifique sa mère [...] dans la mandorle de la Vierge », nous dit Laura Pérez¹⁸. L'œuvre de Yolanda López nous montre comment l'acte même de fabrication spécialisée est déjà inscrit dans le terme *fabric* (« fabrique »), et octroie une place centrale au savoir-faire de la couturière – ouvrière du vêtement totalement occultée par la mise en avant insistante du tailleur par Marx.

Ces artistes féministes de couleur (B. Saar, T. Cha, Y. López, S. Nengudi, H. Pindell), mettent

en valeur divers aspects des textiles, incorporant dans leur art langage, objets produits en masse, mouvement et travail manuel revendiqué. On fait appel aux tissus afin de créer une texture signifiante qui raconte des histoires personnelles et politiques tout en servant de support culturel ou d'élément iconographique. En abordant l'œuvre comme si elle proposait sa propre méthodologie intime, il est sans doute possible d'imaginer comment la fabrication textile, dans toutes ses itérations, pourrait servir à méditer sur l'étendue du champ de l'histoire de l'art, et sur ceux et celles dont le travail importe à la discipline.

Ce texte a été traduit par Françoise Jauouën.

Julia Bryan-Wilson, University of California, Berkeley
 juliabw@berkeley.edu

1. Voir notamment la très intéressante biographie de Courtney J. Martin dans *Now Dig This! Art and Black Los Angeles, 1960-1980*, Kellie Jones (dir.), cat. exp. (Los Angeles, Hammer Museum of Art at UCLA, 2011-2012), Los Angeles/Munich/Londres/New York, 2011, p. 151-152.
2. « the combination of grotesquery, pop icons, and symbols of violence in *The Liberation of Aunt Jemima* encapsulates both the fury of the Black Power era and the decisiveness of women's liberation », Lisa E. Farrington, *Creating Their Own Image: The History of African-American Women Artists*, Oxford/New York, 2005, p. 165.
3. 1963 est la date de rédaction du texte : Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, 1967.
4. « The intimate relationship between textiles and society can also be seen in the fundamental role it played in the rise of the capitalist system, as the first large-scale capitalist industry (the production and export of wool in medieval Flanders); in the industrial revolution (the mechanisation of cotton spinning and weaving in eighteenth-century England); in architecture, as the object of the first multi-storied iron frame building (Bage's flax mill in Shrewsbury, England in 1796); as the subject of the first working-class history (Henson's *History of the Framework Knitters* in 1831); or as the subject of the first semiotic text (Roland Barthes, *La Mode*, Paris, 1963); not to mention that the French word for loom is the same as the general word for profession or trade (*métier*), and the German word for textiles is the same as the general word for material or matter (*Stoffe*), which is also the case for the Dutch word *stof*, as well as in English, with the word "material" », Seth Siegel, « A Very Brief but Speculative Note on Textiles and Society », dans *Bibliographica Textilia Historiae: Towards a General Bibliography on the History of Textiles Based on the Library and Archive of the Center for Social Research on Old Textiles*, New York, 1997, p. 9.
5. Julia Bryan-Wilson, *Fray: Art and Textile Politics*, Chicago, à paraître en 2017.
6. *The Dinner Party* fut exposé au Fox Theater de juin à octobre 1983.
7. Judy Chicago, *The Dinner Party: A Symbol of our Heritage*, Garden City [N.Y.], 1979 ; Judy Chicago, Susan Hill, *Embroidering our Heritage: The Dinner Party Needlework*, Garden City [N.Y.], 1980.
8. Karl Marx, *Le Capital. Critique de l'économie politique* (1867), dans *Œuvres*, I. *Économie I*, Maximilien Rubel (éd.), Paris, 1963. Glenn Adamson analyse l'évolution conjointe de l'artisanat et de l'industrialisation dans *The Invention of Craft*, Londres/New Delhi/New York/Sydney, 2013.
9. « a weeping face, an African mask and angry fist with upraised fist – these are clichés rather than reinterpretations of women's history », Laura Holland, « It's Art! It's Feminism! It's The Dinner Party! », dans *Valley Advocate*, 3, 49, 23 juillet 1980, p. 18-19 ; cité dans Jane F. Gerhard, *The Dinner Party: Judy Chicago and the Power of Popular Feminism, 1970-2007*, Athens [Géorgie], 2013, p. 225. Je suis redevable à J. Gerhard, qui fournit un récit détaillé de la réception de l'œuvre et établit une chronologie précise.
10. Sur les autres accusations d'exploitation, voir Gerhard, 2013, cité n. 8, p. 227.
11. « Chicago's own celebrity belittled the workers who labored alongside her », Gerhard, 2013, cité n. 8, p. 226.
12. « in fact [it] repeated old exclusions [...] some women, it seemed, were less essential than others », Hilary Robinson, « Reframing Women », dans *Circa* (1972), voir Gerhard, 2013, cité n. 8, p. 233.
13. Amelia Jones, *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, Los Angeles, 1996.
14. Helen Molesworth, « Cleaning Up in the 1970s: The Work of Judy Chicago, Mary Kelly and Mierle Laderman Ukeles », dans Michael Newmann, Jon Bird (dir.), *Rewriting Conceptual Art*, Londres, 1999, p. 107-22.
15. « the nylon mesh pieces were always connected to movement. She continues to see them, in one way or another, as performative, material evidence of how the world affects the body. In this way, they are in conversation with forms of African masquerade », Kellie Jones, « Beyond Reverie », dans *Senga Nengudi: Alt*, Londres, 2014, p. 33.
16. « going to Africa and seeing the textiles in Nigeria – I took the canvas off the stretcher and never put it back », « Artist's Statement: Howardena Pindell », dans Katy Siegel (dir.), *High Times, Hard Times: New York Painting 1967-1975*, New York, 2006, p. 105.
17. Une reproduction de l'œuvre figure dans le livre de Constance M. Lewallen, *The Dream of the Audience: Theresa Hak Kyung Cha*, Berkeley, 2001, p. 105.
18. « the great unknown of women's socially and economically invisible labor as seamstresses, honorifically framing her mother [...] within the Virgin's mandorla », Laura Elisa Pérez, *Chicana Art: The Politics of Spiritual and Aesthetic Altarities*, Durham, 2007, p. 52.