

## Être et exposer : révéler les problématiques de genre au travail dans l'art contemporain

**Kasia OZGA**

*Université Paris 8, France*

[kasia.ozga@gmail.com](mailto:kasia.ozga@gmail.com)

---

**Abstract:** How can artists explore the rise of women in an institutional and cultural context that does not value female perspectives? In order to represent their professional experiences and those of other workers, both in the domestic sphere and beyond, artists implement strategies including self-portraiture, documentation, and interventions. Through humour, inversion and shock tactics, artists seek to raise awareness of the unseen work carried out daily in our midst, in order to encourage viewers to see and act differently. At the margins of literary fiction, narrative-based visual artworks offer another way to explore and to witness the inequalities of gender-based relationships to paid labor.

**Keywords:** *contemporary art, work and gender, social reproduction, female employment, female artists.*

Les artistes contemporains abordent des problématiques sociales par divers moyens, allant de la représentation à la mise en scène, de la documentation à l'intervention dans des circuits idéologiques et systèmes sociaux. Le choix d'une artiste de prendre comme son sujet le travail, la condition des femmes, et plus précisément le travail des femmes n'est pas anodin : il s'agit de mettre en avant une dimension essentielle, souvent cachée, de l'économie qui révèle des conflits qui sous-tendent des relations de pouvoir que nous rencontrons au quotidien.

En traitant le travail comme phénomène global à travers leurs propres efforts, les artistes-femmes soulèvent la question de ce qu'est la représentation [Heidegger, 2014]. En analysant diverses œuvres de narration visuelle des derniers quarante ans produites en Europe, nous allons étudier comment les artistes compliquent nos perceptions du monde du travail en brouillant les frontières entre perception et action.

### **Cadre historique et contexte politique**

La représentation du travail est un geste politique qui relève d'un cadre historique en même temps qu'il raconte des réalités : « le travail est central non seulement pour ceux dont la vie tourne autour de lui, mais aussi pour ceux qui

sont expulsés ou exclus du travail et marginalisés par rapport à lui »<sup>1</sup> [Weeks, 2016 : 291, n. t.].

Apercevoir les changements au fil du temps de ce qui est montré et de ce qui est rendu invisible, nous permet de tracer une évolution des idées sur le travail.

En séparant les emplois nécessaires au maintien du ménage des emplois rémunérés, la révolution industrielle a non seulement entraîné un déplacement des tâches assumées par les deux sexes, mais aussi un changement de perception de ce qui constituait un travail pour chacun d'eux.<sup>2</sup> [Kessler-Harris, 2018 : 1, n. t.]

Sous la III<sup>e</sup> République en France, la représentation du travail était souvent cantonnée au travail physique dans le monde agricole aussi bien dans la littérature que dans les arts visuels. Avec l'industrialisation, de nouveaux métiers se retrouvent dépeints et, plus tard, photographiés. Néanmoins, l'analyse de ces représentations par des historiens d'art révèle des attitudes liées au genre. Selon Linda Nochlin [2018 : 37-56], les auteurs ont souvent inscrit les représentations des femmes au travail (nourrices, domestiques, serveuses, danseuses) dans le domaine des loisirs en refusant d'analyser ces œuvres avec la même rigueur sociologique accordée aux images des hommes. À la fin du IX<sup>e</sup> siècle, des artistes engagés comme Käthe Kollwitz ont créé des images d'après des événements historiques pour illustrer la misère des travailleuses pauvres, sans filet social de sécurité, et les luttes ouvrières.

Au XX<sup>e</sup> siècle, des photos, films et chroniques sur le travail des femmes dans les usines d'armements, dans les transports et sur le front intérieur ont fait partie des reportages lors de la Première Guerre mondiale, alors que les hommes étaient partis au front. Des films documentaires ont fait connaître au grand public le monde du travail des personnes vivant aux marges de la société [Lacombe, 1928 ; Godechot, 1950]. Cependant, ces images documentaires n'ont été que rarement reprises par les mouvements artistiques d'abstraction successifs (aux États-Unis et en Europe de l'Ouest), fondés sur un modernisme formel et le rejet de tout impératif de représentation. Pendant la guerre froide, le travail est devenu une des thématiques fétiches du réalisme socialiste soviétique, ce qui a contribué à la marginalisation des représentations du travail dans l'art contemporain dans l'Ouest. Ce n'est qu'avec l'arrivée du pop art que la figuration fait son retour, grâce aux images et motifs empruntés à la publicité et aux œuvres de la figuration narrative qui visaient à critiquer la grande consommation.

À partir des années '70, des artistes-femmes, aussi bien en Europe qu'aux États-Unis, ont commencé à contester la vision d'une histoire d'art linéaire, orientée vers des formes de plus en plus épurées et indépendantes de leurs contextes sociaux. En réaction au positionnement supposé universel du minimalisme, des mouvements

<sup>1</sup> "Work is crucial not only to those whose lives are centered around it, but also, in a society that expects people to work for wages, to those who are expelled or excluded from work and marginalized in relation to it."

<sup>2</sup> "In separating the jobs necessary to maintain the household from the jobs done for pay, the Industrial Revolution affected not only a shift in the tasks assigned to workers of both sexes, but a shift in perceptions of what constituted work for each."

féministes ont propulsé la réintroduction de la figuration dans l'art contemporain en s'emparant de la performance et de l'art corporel comme porte d'entrée dans le monde de l'art. Des représentations du travail des femmes par des femmes ont fleuri avec des expositions comme *Womanhouse*<sup>3</sup> à Los Angeles et *Women and Work*<sup>4</sup> à Londres et des projets des collectifs comme les *Hackney Flashers* au Royaume-Uni et de nombreux groupes dans d'autres Pays européens<sup>5</sup>. Cependant, ces mouvements ne se sont pas répandus partout avec la même vitesse, ainsi, en 1994, on pourrait encore écrire que « le féminisme n'a pas eu d'influence sur une histoire de l'art française encore largement dominée par les hommes » [Michaud, 1994 : 9].

Le contexte social et politique des années 1980-2020, en commençant par la fin des Trente Glorieuses et le début du chômage de masse de longue durée, le Reaganisme et le Thatchérisme dans des pays anglophones, ainsi que la montée en puissance de la mondialisation et l'intégration européenne ont amené des artistes à évoquer des marchés atomisés et de nouvelles techniques managériales dans leur travail [Molesworth, 2003]. Des évolutions économiques dans le domaine de la création (montée en puissance spectaculaire d'un marché de l'art spéculatif, internationalisation et concentration du pouvoir des grandes galeries et groupes des musées, diminution des investissements publics dans l'éducation culturelle, les subventions et les commandes artistiques) ont contribué à la marchandisation des œuvres d'art avec des répercussions pratiques pour des créateurs et créatrices en quête de revenus et de légitimité dans un monde de l'art dépassé par son propre marché.

Face au capitalisme néolibéral, celles-ci se retrouvent dans un cadre où le travail même s'éloigne de la création des pièces au sens propre :

[...] la valorisation des œuvres par le monde de l'art n'a pas grand-chose à voir avec les qualités formelles de l'œuvre en soi. Elle a tout à voir avec la manière dont le capital de consommation – le savoir sur l'art – est produit, diffusé et accumulé.<sup>6</sup>

[Sholette, Charnley, 2017 : 193, n. t.]

Or, ce savoir – de réseautage, voire de gestion – est produit par un cadre social et économique qui l'oriente selon ses propres intérêts.

Dans cet article, nous nous focalisons sur les représentations du travail réalisées par des artistes contemporaines et exposées dans des galeries, musées, et centres d'art, alors que cette pratique est largement délaissée aux médias d'un côté

<sup>3</sup> Notamment *Womanhouse*, un lieu d'exposition éphémère créé par Judy Chicago et Miriam Schapiro, cofondatrices du Feminist Art Program du California Institute of the Arts en 1972.

<sup>4</sup> L'exposition emblématique *Women and Work: A Document on the Division of Labour in Industry 1973-1975* de Margaret Harrison, Kay Hunt and Mary Kelly raconte les histoires de plus de 150 travailleuses qui ont participé au projet et offre un compte rendu spécifique des relations des participantes à leurs lieux de travail.

<sup>5</sup> Voir Diana Quinby, « De l'art et du féminisme en France dans les années 1970 », *Archives du Féminisme*, Bulletin n. 8, 2004, et des journées d'étude d'AWARE: Archives of Women Artists, Research and Exhibitions, WAS – Women Artists Shows Salons Societies : expositions collectives d'artistes femmes durant les années 1970 en Europe et Amérique du Nord en 2017 et 2018.

<sup>6</sup> “art world valuation has little to do with the formal characteristics of the artwork in itself. Instead, it has everything to do with the way consumption capital – accumulated knowledge about art – is produced, circulated and accumulated.”

et aux arts sociaux de l'autre. Regarder comment les artistes visuelles s'interrogent sur cette thématique nous permet de révéler des questions plus larges sur le travail à l'œuvre dans l'art contemporain et dans la littérature.

### **La définition du travail – un acte politique**

Le travail est un sujet central des interrogations marxistes sur le capital et ce positionnement a conduit à des disputes entre différents courants philosophiques socialistes et féministes [Ferguson, 2019], qui proposent différentes définitions du travail, qui acceptent ou rejettent la notion d'un emploi rémunéré générateur de plus-value. À travers des œuvres, mais surtout des écrits, des féministes nous demandent quel est le champ propre du travail et qui a le droit de décider de ce qui rentre dedans ?

Les mouvements de libération des femmes ont commencé à prendre de l'ampleur lors des années '60, aux États-Unis, en s'interrogeant sur le statut social des femmes et le rapport entre le *labor* (travail) et le *labour* de l'accouchement : les études a posteriori ont affirmé que « le travail joue un rôle important à la fois dans la production et la reproduction des identités sexuées et des hiérarchies: le genre est recréé avec la valeur »<sup>7</sup> [Weeks, 2016 : 299, n. t.]. L'émancipation des femmes suite à l'accès à l'éducation, à la contraception et à l'IVG n'a pas toujours été accompagnée par une évolution des mœurs leur permettant de s'épanouir pleinement dans « la vie active ». Le combat pour l'autonomie s'est caractérisé par le slogan « à travail égal, salaire égal », mais alors que l'égalité de rémunération est inscrite dans la loi en France depuis 1972, on constate que les facteurs d'inégalité sont culturels, et non seulement juridiques. Même dans les domaines où les revenus sont perçus à travers des factures et non pas par des contrats de travail, des écarts persistent entre travailleurs et travailleuses indépendantes<sup>8</sup>. Le mouvement #MeToo qui a secoué l'ensemble des secteurs de l'industrie culturelle a notamment trouvé écho dans la prolifération des comptes « balance ton école d'art » sur divers réseaux sociaux, témoignant des violences sexistes qui persistent à l'encontre des femmes et des minorités sexuelles au sein des écoles d'art.

La position des femmes-artistes dans le monde de l'art est compliquée par leur surreprésentation dans la sphère domestique. En plus du temps dédié à des tâches ménagères, aux soins prodigués, à l'éducation des enfants et au travail émotionnel dans des couples et au sein des familles, ces femmes se retrouvent souvent écartelées entre des obligations professionnelles difficilement compatibles

<sup>7</sup> “work plays a significant role in both the production and reproduction of gendered identities and hierarchies: gender is re-created along with value”.

<sup>8</sup> « En 2011, en France les œuvres d'artistes femmes représentent 21% du budget d'acquisition du Fond national d'art contemporain et 26% du total des budgets des FRAC. 34% des artistes dont les œuvres ont été exposées dans les centres d'art sont des femmes. » Brigitte Gonthier-Maurin, *Rapport Sénatorial d'information fait au nom de la délégation aux droits des femmes et à l'égalité des chances entre les hommes et les femmes* (1) sur le thème « La place des femmes dans l'art et la culture », N° 704, le 27 juin 2013 ; voir aussi CAAP, *La sous-rémunération des femmes parmi les artistes-auteurs affiliés est générale et encore pire que celle observée chez les salariés*, 15 mars 2015, <http://caap.asso.fr/spip.php?article335>

avec leurs responsabilités au sein du foyer<sup>9</sup>. « Les tâches sans fin qui composent le *Care* [...] sont cycliques et non quantifiables et dépendent essentiellement de ressources émotionnelles de chacune. »<sup>10</sup> [Charlesworth, 2015 : 91-92, n. t.; voir aussi Vogel, 2000 : 151-170]. Des études sociologiques constatent qu'« avoir des enfants désengage de la carrière artistique. Se consacrer à une vie de famille ne permet pas de se vouer pleinement à l'art et peut freiner une éventuelle reconnaissance. » [Chevillot, 2019 : 34] Le fait d'intégrer les tâches de la reproduction sociale [Vishmidt, 2017] à côté des activités « productives », dans les représentations du travail, de valeur économique, témoigne d'une volonté d'élargir la sphère du travail et d'éradiquer les barrières entre les sphères valorisées et celles qui sont dénigrées par l'ordre économique actuel.

Au-delà de la sphère intime, le *Care* et les métiers invisibles ont des conséquences sur les carrières des femmes artistes [Child, 2017]. La plupart des artistes ne gagnent pas leurs vies uniquement grâce à leurs œuvres et comblent les déficits avec des salaires gagnés dans des secteurs comme l'éducation, la médiation et la vente (alors que les inégalités persistent dans les domaines visés et le temps partiel exigé touche encore 30% de l'activité des femmes [Essafi, Buffeteau, 2006]). En effet, pour l'artiste Mika Rottenberg, qui réalise des vidéos mettant en scène des travailleuses dans des situations bizarres, grotesques et loufoques, « il y a une synthèse entre le travail effectué par les femmes (répétitif, dévalorisé, invisible) et [les] conditions du travail capitaliste (et de l'art) en général »<sup>11</sup> [Vishmidt, 2008 : 29, n. t.]. Les *a priori* sur les comportements des femmes influent aussi sur les attentes des publics ; si le travail d'un/e artiste aborde le *Care*, il est souvent étiqueté comme appartenant au domaine du militantisme ou de la recherche, bien éloigné de sa vocation, pourtant intrinsèque, esthétique et culturelle.

### **Narration visuelle et représentation du travail**

Des artistes abordent le sujet du travail de différentes manières, en partant des formes de représentation « classiques » qui reprennent des codes des portraits peints (Celia Paul) et des reportages photographiques (Martine Franck) et en allant vers des formes d'art participatif à vocation sociale (Kirsten Dufour, MAIZ\_Autonomous Center for and by Migrant Women).

En analysant un corpus de plus de 100 œuvres créées en Europe après 1980, nous pouvons identifier quelques grandes tendances différentes : faire des autoportraits/témoignages, proposer des images documentaires et concevoir des interventions/insertions dans le réel. Ces trois approches impliquent soit l'usage des corps mêmes des artistes, soit la représentation du travail des autres, soit encore l'usage

<sup>9</sup> Les travaux récents de Silvia Federici sur des problèmes féministes contemporains font suite au mouvement pour le salaire au travail ménager des années 1970. [Federici, 2014] [Dalla Costa, James, 1973]

<sup>10</sup> “The unending tasks which make up ‘care’ [...] are cyclical and unquantifiable and more often than not reliant on one’s emotional resources.”

<sup>11</sup> “there is a synthesis between the kinds of work done by women (repetitive, devalued, invisible) and abstract labour as the condition of capitalist work (and art) in general.”

d'objets/sites qui deviennent des métaphores pour le travail de chacun et le travail en tant que tel.

La première tendance puise dans l'expérience intime et autobiographique des auteures, ainsi que dans la capacité protéiforme des artistes d'incarner elles-mêmes d'autres personnages et identités à travers les jeux de rôle et la mimésis.

La deuxième concerne la documentation de l'art socialement engagé, mais également la recherche d'images des travailleuses et de leurs gestes, la réalisation des affiches/visualisations des données, des collages à partir des images trouvées et de textes/entretiens/récits/enquêtes qui visent la sensibilisation des publics [Foster, 1996].

La troisième a pour résultats des sculptures/praticables, installations/situations, performances/vidéos qui détournent des outils de travail pour proposer d'autres visions de la production et de la productivité.

### **Techniques de représentation, techniques de contestation**

Pour réaliser leurs œuvres, les artistes utilisent une gamme de techniques capables d'aborder les conditions de travail qu'elles observent et subissent. Certains historiens ont constaté une évolution diachronique des pratiques féministes en partant de la mise en scène essentialiste du corps vers des installations plus conceptuelles. Dans son étude sur des mouvements alternatifs des artistes femmes des années '70, Fabienne Dumont décortique les oppositions entre des groupes comme La Spirale, qui cherchaient à renouer avec un corps féminin pur, et le collectif Femmes/Art (et notamment Françoise Eliet), qui refusaient un tel « univers de la communion » [Dumont, 2014 : 143], et démontre que les pratiques visuelles issues du féminisme n'ont pas une histoire linéaire mais relèvent de plusieurs approches et écoles de pensée. Pour la commissaire d'expositions Helen Molesworth, promouvoir des démarches conceptuelles à la place des approches corporelles n'est pas une idée productive – le projet féministe consiste d'abord dans la réarticulation de la distinction entre la sphère privée et la sphère publique : elle affirme « l'un des héritages de la critique féministe est d'établir que c'est la sphère privée qui peut nous aider à réarticuler la sphère publique, à l'encontre de l'inverse »<sup>12</sup> [Molesworth, 2000 : 83, n. t.].

Les artistes professionnelles sont rares, comme Caroline Walker, Sanja Iveković, ou Gillian Wearing, à créer des images réalistes du quotidien des femmes qui travaillent dans d'autres domaines.

Certaines réalisent des représentations qui reprennent les codes des études académiques, ou encore des reportages, tout en portant un regard critique sur le travail (Nil Yalter, Dominique Torrente). Même si leurs œuvres peuvent paraître de simples reportages sur la réalité, elles valorisent et analysent les situations montrées :

---

<sup>12</sup> “one legacy of feminist criticism is to establish that it is the private sphere that can help us to rearticulate the public sphere, as opposed to the other way around.”

L'art est critique lorsqu'il contient des idées critiques dans son contenu, sa forme ou son usage. L'art est également critique lorsqu'il révèle les limites ou les hypothèses des pratiques dominantes, en particulier dans les sphères économiques, politiques, domestiques et culturelles.<sup>13</sup> [Beech, 2019 : 4, n. t.]

En valorisant les histoires des femmes face à celles des hommes, saluées toutes par la notion de « mémoire ouvrière », ces artistes révèlent comment nos attitudes par rapport au passé influent sur nos pratiques actuelles.

Plusieurs artistes mélangent fictions et réalités en se livrant à des mises en scènes et reconstitutions des scènes de travail à travers des photographies (Jo Spence), des installations (Christine Hill, Maya Bajevic) et des vidéos (Mika Rottenberg). D'autres artistes encore mettent en avant outils (Marie Orensanz, Renate Bertlmann) et meubles de travail (Maria Pinińska-Bereś, Mona Hatoum, Sarah Lucas) avec des sculptures et des objets trouvés, détournés de leur fonction initiale (Joana Vasconcelos, Annette Messager). En jouant avec les artefacts des vrais cadres de production, elles dévoilent ce qui reste caché dans le monde du travail :

L'autonomie de l'art ne consiste pas dans le fait d'être séparé du monde du travail mais d'y être relié: d'une part, il peut sélectionner, rejeter ou nier certains processus techniques, ou, de l'autre, les pousser à l'échec, en révélant leurs contradictions constitutives.<sup>14</sup> [Bernes, 2017: 33, n. t.]

Certaines œuvres sur le thème du travail misent sur l'humour (Esther Ferrer, Elżbieta Jabłońska) ou l'ironie (Katharina Cibulka, Rose Finn-Kelcey), d'autres, sur des méthodes de choc – y compris la violence – (Birgit Jürgenssen, Lara Lidén).

Beaucoup de pièces évoquent l'effacement à travers le maquillage et le camouflage (Rosemarie Trockel, Hannah O'Shea), l'obscurcissement (Helena Almeida, Annagret Soltau) et le gommage (Alexis Hunter), ou encore la perte d'identité et d'individualité à travers la routine (Marie-Noëlle Décoret, Elisabeth Ballet).

### **Dehors et dedans : Le positionnement des auteures**

Même si beaucoup de femmes en Europe abordent le sujet du travail féminin à différentes périodes, il s'agit rarement d'un thème qui se développe tout au long d'une carrière, comme dans le cas des autofictions de Cindy Sherman ou du *Maintenance Art* de Mierle Laderman Ukeles aux États-Unis.

À première vue, l'acte même semble inutile, voire redondant : pourquoi aborder le travail des femmes alors qu'une femme artiste incarne déjà une femme

<sup>13</sup> "Art is critical when it contains critical ideas in its content, form or use. Art is also critical when it reveals the limits or assumptions of dominant practices, particularly in the economic, political, domestic and cultural spheres."

<sup>14</sup> "Art's autonomy does not lie in being separate from the world of labor but from being connected to it: it can select, reject, or negate certain technical processes, on the one hand, or push some to the point of failure, on the other, revealing their constitutive contradictions."

travailleuse ? Cependant, le travail des femmes artistes ne bénéficie ni du même niveau de diffusion ni de rémunération que le travail des hommes artistes. En parlant de ses propres conditions d'exercice et en représentant le travail, on met en avant aussi ces inégalités, ainsi que la frontière souvent poreuse entre la vie intime et la vie professionnelle [Chevillot, 2019 ; Emin, 1995].

Pour une femme artiste, parler du travail, c'est s'ouvrir au monde, en mettant sa vie intime à la portée des autres et en accueillant les réalités des autres dans sa création personnelle. En travaillant sur le travail, les artistes évitent une boucle infinie autoréférentielle en valorisant et partageant la perspective offerte par l'expérience vécue (Orlan, Kirsten Justesen, Helen Chadwick), par la mise à distance/objectivisation du sujet d'étude (Estefanía Peñafiel Loaiza), ou en mélangeant ces deux tendances (Maud Sulter, Pilvi Takala, Sylvie Ungauer).

De plus, le positionnement politique de l'artiste qui se sert de la narration visuelle est ambigu ; en soi, la représentation peut viser à maintenir ou à contester une réalité politique (en s'efforçant trop de faire valoir la femme qui travaille, on court le risque de cautionner le système qui la garde à sa place). Faire de l'art peut être ressenti comme un champ de libération par certaines et comme un lieu d'affirmation implicite de l'ordre économique existant par d'autres.

Au niveau pratique, être artiste veut dire inscrire ses activités dans un cadre économique, soit à travers la vente de ses œuvres soit par des activités connexes qui permettent la poursuite de la pratique artistique (entre autres l'enseignement, ou d'autres pratiques amateurs fréquentées majoritairement par des femmes). Dans le monde capitaliste, « l'artiste agit comme une remplaçante capable de poursuivre des projets irréalisables et de découvrir ce qui peut en résulter. Grâce à l'artiste, le bourgeois a la possibilité de vivre une expérience de libération par procuration. »<sup>15</sup> [Grant, 2017 : 114, n. t.] Ainsi le travail même de l'artiste peut contribuer à la réification de la condition sociale qu'elle souhaite contester. Pointer le doigt sur sa réalité subjective, sur des conditions ignorées du travail des autres, ou sur les conséquences de la commodification des biens est une manière de retrouver une certaine émancipation par rapport au marché.

Les artistes qui rentrent dans notre champ d'étude incarnent différentes attitudes envers le rôle de l'artiste dans le monde. À part des performances participatives à plusieurs (Maja Bajevic, *Women at Work*, Shwemy Sewing Cooperative *12-Hour Working Day*) et des œuvres d'art contextuel (comme le *Women-led Workers' Cooperative* de Wochen Klausur à Glasgow en 2013), c'est extrêmement rare de trouver des œuvres plastiques collaboratives réalisées par des femmes, qui abordent le travail comme thématique.

Le travail de la reproduction sociale est présent dans environ 20 % des œuvres étudiées. Environ la moitié des œuvres du corpus dépeignent des corps entiers ou des parties des corps des femmes (une œuvre sur dix met en avant des nus) en évoquant le body art (Gina Pane) et des artistes américaines de la première

<sup>15</sup> "The artist acts as a surrogate who is able to pursue impractical goals and discover what may result. Through the artist the bourgeois is given an opportunity to enjoy a vicarious experience of liberation."



vague du féminisme (Carolee Schneemann). Ce choix peut s'expliquer par le lien fort entre les métiers du *Care* et le corps humain, par le rapport entre la représentation artistique et la présentation du corps féminin dans la publicité et la pop culture, ou encore par le rapport à l'expérience intime évoqué précédemment.

Les réalisations témoignent d'une grande diversité des méthodes (peinture sur toile, collage, photographies, performances, vidéos, sculpture en bois, en silicone, en métal, en caoutchouc, en céramique, en plâtre, couture, installations lumineuses à partir des néons, tricot). Les pièces dans des matériaux lourds et « nobles » (pierre, bronze, peintures monumentales) sont quasi-absentes. De telles réalisations demandent des investissements importants en termes de capital et les commandes publiques concernent rarement la thématique du travail (les rares commandes d'art public sur le thème du travail des femmes étant réalisées majoritairement par des hommes, avec des exceptions comme *Marilyn (PA)*, 2011 de Joana Vasconcelos<sup>16</sup> et la statue récente de Mary Wollstonecraft à Londres par Maggi Hambling<sup>17</sup>).

La grande majorité des artistes contemporaines abordent le travail de manière individuelle, à partir de leurs propres expériences ou des situations observées et étudiées chez les autres, pour répondre à une réalité qui dépasse l'individu et qui est fondamentale dans la construction de notre monde commun.

Alors que dans d'autres domaines artistiques le travail collectif est une nécessité et une réalité du terrain, il s'avère être une exception dans l'art contemporain,<sup>18</sup> comme dans la littérature. Néanmoins, même si les œuvres sont produites indépendamment, leur distribution nécessite la présence d'un réseau d'acteurs : « les mondes de l'art sont bien structurés par des réseaux sociaux qui organisent aussi bien les modes d'entrée et de maintien des artistes dans ces mondes que la valorisation de leurs œuvres et de leurs noms d'artistes. » [Buscatto, 2015 : 146] Intégrer cette réalité dans l'ensemble des étapes de production à travers des réalisations collectives peut être l'opportunité de tisser des liens qui avantagent les praticiens qui s'y impliquent et qui leur permettent de montrer autrement le travail des femmes.<sup>19</sup>

### **La réception critique, institutionnelle, et commerciale des œuvres.**

Alors que notre analyse se concentre sur les œuvres des artistes, ces pièces ne sont pas créées en vase clos. Lors des derniers quarante ans, les structures à travers lesquelles l'art est produit, vendu, exposé et analysé ont beaucoup évolué et

<sup>16</sup> L'œuvre, exposée à la Galerie des Glaces au Château de Versailles, a été produite dans le cadre d'une vaste commande faite à l'artiste pour des œuvres temporaires dans l'ensemble du domaine en 2012. Le site en ligne de l'exposition <http://www.vasconcelos-versailles.com/>

<sup>17</sup> Ce dernier a généré une large polémique de la part des conservateurs et défenseurs des droits des femmes.

<sup>18</sup> [Petry, 2012]. Même quand les œuvres sont produites par des assistants, l'artiste reste auteur des pièces.

<sup>19</sup> Les collectifs de courte durée se sont notamment constitués pour exposer des artistes femmes dans les années 70, mais il s'agissait rarement d'œuvres entières produites collectivement. Lucy R. Lippard and Candace Hill-Montgomery témoignent de l'importance des pratiques collectives qui impliquent également des publics non avertis [1982 : 19-20] [Dumont, 2019] [Jakubowska, Deepwell, 2018].

les conséquences de ces changements de cadre sur la production méritent d'être analysées de plus près. Aujourd'hui, on peut positionner l'artiste au sein d'un réseau avec « des petites mains » du monde de l'art, allant des enseignants aux producteurs et consommateurs des produits dérivés [Sholette, 2017 : 190] et cette multiplicité d'acteurs compliquent une fois de plus la mythologie d'un créateur isolé à l'abri des demandes du marché.

Des initiatives récentes visent à soutenir les femmes artistes et à diffuser et valoriser leur travail, mais il est encore difficile pour des projets associatifs, caritatifs, voire gouvernementaux, de combler les écarts produits par un marché mondialisé<sup>20</sup>. L'événement *elles@centrepompidou* (2009-2011) reste une exposition phare pour la visibilité des artistes femmes, mais, comme en témoignent les artistes engagées (Américaines) les *Guerrilla Girls*<sup>21</sup> et de nombreuses études sur les inégalités dans les secteurs culturels, des discriminations persistent (en 2017, seuls 13,7% des artistes vivants représentés par des galeries en Europe et en Amérique du Nord étaient des femmes [Bocart, Gertsberg, Pownall, 2017])<sup>22</sup>.

Les représentations du travail des femmes contribuent au changement d'orientations critiques dans l'art contemporain pour un art plus engagé dans les luttes pour la parité et le changement social. Cet art peut expliciter comment « le travail n'est pas seulement un lieu de non-liberté, il est aussi un lieu de résistance et de contestation »<sup>23</sup> [Weeks, 2016 : 314, n. t.] et proposer des modèles de résistance au patriarcat aussi bien aux femmes-artistes qu'à l'ensemble des travailleurs victimes des pratiques discriminatoires.

Les artistes-femmes réalisant ces œuvres nous invitent à reconsidérer le travail (et le travail de la reproduction sociale), dans ses multiples contextes. Leurs actions visent à élargir, transformer – voire subvertir – les institutions qui organisent et hiérarchisent le travail à l'heure actuelle. Elles incitent à regarder de près un sujet à la fois banal et essentiel, tout en réfléchissant à la capacité de l'art contemporain de poser des questions sur l'organisation économique et politique de notre monde en commun.

---

<sup>20</sup> Notamment, la base de données AWARE Archives of Women Artists, Research and Exhibitions diffuse depuis 2014 des contenus sur des artistes femmes, avec les soutiens des mécènes publics et privés en France.

<sup>21</sup> En 2016 les *Guerrilla Girls* ont contacté plus de 400 centres d'art en Europe dans le cadre de leur exposition au Whitechapel Gallery. Environ un quart des institutions contactées ont répondu. Parmi elles, deux seulement ont 40% ou plus de femmes artistes dans leurs collections, tandis que 21 en ont moins de 20%. Selon les artistes, la majorité des musées européens ne tiennent même pas de statistiques sur le genre des artistes exposés. <https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/guerrilla-girls/>

<sup>22</sup> Seulement 11% des acquisitions dans 26 grands musées américains au cours de la dernière décennie étaient des œuvres d'artistes femmes. Art Agency, Partners (AAP) and Art net News, *In Other Words*, Special Issue: Women's Place in the Art World – Why Recent Advancements for Female Artists Are Largely an Illusion, 19/09/2019. Il n'y a pas d'étude comparable sur les acquisitions à l'échelle des musées européens.

<sup>23</sup> “work is not only a locus of unfreedom, it is also a site of resistance and contestation.”

**BIBLIOGRAPHIE**

- Beech, 2019 : Dave Beech, *Art and Postcapitalism: Aesthetic Labour, Automation and Value Production*, London, Pluto Press, 2019.
- Bernes, 2017 : Jasper Bernes, *The work of art in the age of deindustrialization*, Palo Alto, Stanford University Press, 2017.
- Bocart, Gertsberg, Pownall, 2017: Fabian Bocart, Marina Gertsberg et Rachel Pownall, "Glass Ceilings in the Art Market", In *SSRN Electronic Journal*, 2017.
- Buscatto, 2015 : Marie Buscatto, «La féminisation du travail artistique à l'aune des réseaux sociaux », in *Sociologie de l'Art*, opus 23 & 24(1), 2015, pp. 129-152.
- CAAP, *La sous rémunération des femmes parmi les artistes-auteurs affiliés est générale et encore pire que celle observée chez les salariés*, 15 mars 2015, <http://caap.asso.fr/spip.php?article335>.
- Charlesworth, 2015 : Amy Charlesworth, "Caught Between the Factory and the Home", in *Third Text*, n. 29:1-2, 2015, pp. 91-92.
- Chevillot, 2019 : Anaïs Chevillot, « Frontière de l'intime chez les femmes artistes en France (2006-2016) », in *Enfances Familles Générations*, 34, 2019, <https://id.erudit.org/iderudit/1070309ar>.
- Child, Reckitt, Richards, 2017 : Danielle Child, Helena Reckitt, Jenny Richards, "Labours of Love", in *Third Text*, n. 31:1, 2017, pp. 147-168.
- Dalla Costa, James, 1973 : Mariarosa Dalla Costa, Selma James, *Le pouvoir des femmes et la subversion sociale*, Genève, Librairie Adversaire, 1973, (1re éd. : 1972).
- Dumont, 2014 : Fabienne Dumont, *Des sorcières comme les autres: Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- Essafi, Buffeteau, 2006 : Cédric Afsa Essafi and Sophie Buffeteau, « L'activité féminine en France : quelles évolutions récentes, quelles tendances pour l'avenir ? », in *INSEE, Économie Et Statistique*, n° 398-399, 2006, pp. 85-97.
- Dumont, 2019 : Fabienne Dumont, « À l'assaut ! Explosion d'expositions de femmes artistes en France pendant le mouvement féministe », in *Artl@s Bulletin* 8, n° 1, Article 18, 2019, pp. 255-266.
- Federici, 2014 : Silvia Federici, *Caliban et la Sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, Paris, éd. Entremonde, 2014.
- Ferguson, 2019 : Susan Ferguson, *Women and Work: Feminism, Labour, and Social Reproduction*, London, Pluto Press, 2019.
- Foster, 1996: Hal Foster, "The Artist as Ethnographer", in *The Return of the Real*, Cambridge, MIT Press, 1996, pp. 302-309.
- Godechot, 1950 : Pierre Godechot, *Au Ménéham* (film), 12'50", 1950.
- Gonthier-Maurin, 2013 : Brigitte Gonthier-Maurin, *Rapport Sénatorial d'information fait au nom de la délégation aux droits des femmes et à l'égalité des chances entre les hommes et les femmes (1)* sur le thème « La place des femmes dans l'art et la culture », N° 704, le 27 juin 2013.
- Grant, 2017 : Kim Grant, *All About Process: The Theory and Discourse of Modern Artistic Labor*, University Park, PA, Penn State University Press, 2017.
- Heidegger, 2014 : Martin Heidegger, *De l'origine de l'œuvre d'art*, trad. Clement Layet, Paris, Rivages, 2014, (orig. 1935).
- Jakubowska, Deepwell, 2018 : Agata Jakubowska, Katy Deepwell, *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s*, Liverpool, Liverpool University Press, 2018.
- Kessler-Harris, 2018 : Alice Kessler-Harris, *Women Have Always Worked: A Concise History*. Champaign, IL, Feminist Press et University Of Illinois Press, 2018.
- Lacombe, 1928 : Georges Lacombe, *La zone*, film muet de 25', 1928.
- Lippard, Hill-Montgomery, 1982 : Lucy Lippard et Candace Hill-Montgomery, "Working Women/Working Artists/Working Together", in *Woman's Art Journal*, n. 3(1), 1982, pp. 19-20.
- Michaud, 1994 : Yves Michaud, *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1994.

- Molesworth, 2000 : Helen Molesworth, "House Work and Art Work", in *October*, Vol. 92 (Spring), 2000, pp. 71-97.
- Molesworth, 2003 : Helen Molesworth, *Work Ethic*, University Park, PA, Penn State University Press, 2003.
- Nochlin, 2018 : Linda Nochlin, "Morisot's Wet Nurse: The Construction of Work and Leisure in Impressionist Painting (1988)" in *Women, Art, and Power*, London, Routledge, 2018, pp. 37-56.
- Petry, 2012 : Michael Petry, *The Art of Not Making: The New Artist/Artisan Relationship*, London, Thames & Hudson, 2012.
- Quinby, 2004 : Diana Quinby, « De l'art et du féminisme en France dans les années 1970 », in *Archives du Féminisme*, Bulletin n° 8, 2004, <https://www.archivesdufeminisme.fr/sommaires-des-bulletins/bulletin-08/quinby-d-l-art-du-feminisme-en-france-les-annees-1970/>
- Sholette, Charnley, 2017 : Gregory Sholette and Kim Charnley, *Delirium and Resistance: Activist Art and the Crisis of Capitalism*, London, Pluto Press, 2017.
- Vishmidt, 2008 : Marina Vishmidt, "Situation Wanted: Something about Labour", in *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, n. 19 (Autumn/Winter 2008), p. 29.
- Vishmidt, 2017 : Marina Vishmidt, "The Two Reproductions in (Feminist) Art and Theory since the 1970s", in *Third Text*, n. 31:1, 2017, pp. 49-66.
- Vogel, 2000 : Lise Vogel, "Domestic Labor Revisited", in *Science & Society*, n. 64(2), 2000, pp. 151-170.
- Weeks, 2016 : Kathi Weeks, "The Problem with Work" in Eckert A. (ed.), *Global Histories of Work*, Boston, De Gruyter, 2016, pp. 291-326.