

Cindy Sherman

1951 | GLEN RIDGE, ÉTATS-UNIS

Plasticienne états-unienne.

Depuis sa célèbre série *Untitled Film Stills* (1976-1980), où elle se met en scène en utilisant les stéréotypes du cinéma, de la peinture, de la littérature et de la vie quotidienne, Cindy Sherman a imposé les thèmes du travestissement, du détournement et de la parodie sur la scène photographique internationale, dont elle est aujourd'hui l'une des figures majeures. Avant de s'installer à New York en 1977, elle étudie la photographie à la Buffalo State College, où elle fonde, avec Robert Longo et Charles Clough, un espace d'exposition indépendant, Hallwalls. Dès son premier travail (*Untitled A-E*, 1975), une série de cinq autoportraits déguisés, elle est son propre modèle. Son imaginaire devient plus contemporain lorsqu'elle passe à la couleur et au grand format avec la série *Rear Screen Projections* (1980) et celle de *Pink Robes* (1982), avant d'élaborer des œuvres plus angoissantes, où les postiches et trucages, grossiers, sont faits pour « être vus ». La série *Fairy Tales* (« Contes de fées », 1985) tourne les contes en cauchemars, et celle des *Horror and Surrealist Pictures* (1994-1996) montre des assemblages de corps et de monstres. La violence s'exacerbe avec la série *Disasters* (1986-1989) et devient pornographique dans celle des *Sex Pictures* (1992) et des *Broken Dolls* (« Poupées cassées », 1999). Au-delà de la subversion et de l'ironie, l'artiste met en scène, comme Hans Bellmer, des poupées et des mannequins désarticulés, aux membres arrachés ou brûlés, qui sont les instruments d'un imaginaire macabre de l'inanimé.

Les travaux de commande qu'elle réalise pour la mode dans les années 1990 tendent également à la déshumanisation ; la série *History Portraits/ Old Masters* (1988-1990) rejoue l'histoire de l'art avec noirceur : l'artiste se déguise en portraits de maîtres, mais les faux nez, faux seins et perruques, ainsi que les couleurs criardes, en exacerbent l'artificialité. C'est logiquement qu'elle a ensuite choisi d'approfondir la question du masque (série *Masks*, 1994-1996) et le thème du clown (série *Clowns*, 2003-2004). Le travestissement, poussé à l'extrême, révèle l'omniprésence de la mort et la fascination pour la laideur, allant jusqu'à la terreur. À l'opposé de l'esthétique documentaire, elle est représentante majeure de la tendance fictionnelle de la photographie contemporaine qui s'épanouit dans une veine grotesque et comique (*History Portraits*) ou dans une théâtralité exubérante et sombre (série *Fashion*, 1983, 1984, 1993 et 1994). Ses autoportraits travestis révèlent une crise de l'identité, particulièrement sensible dans la série *Hollywood/Hampton Types* (2000-2002), où elle joue des comédiens oubliés en recherche d'emploi. Les portraits frontaux, à la manière des photographies officielles, disent le vieillissement et la désillusion, mais aussi le désespoir d'être réduit à un rôle unique.

Elle est considérée comme une photographe féministe quand elle se met en scène sur un mode parodique en dénonçant les stéréotypes véhiculés par le cinéma, la peinture et la photographie. Comme Jo Spence, elle déconstruit le regard sur la femme et utilise le détour de la fiction pour se réapproprier son image. Elle a pourtant été critiquée par les milieux féministes pour sa complaisance envers les stéréotypes féminins et la position de victime qu'adoptent la plupart de ses « personnages ». Mais son œuvre est aussi un retour du corps féminin sur le devant de scène, comme une réaction au féminisme théorique. Ainsi, *Horror and Surrealist Pictures* peut être compris comme une réaction contre l'idéalisation de la femme. La photographie est aussi pour elle une arme contre le « grand art » (« *high art* »), et son iconoclasme apparaît comme une revanche du populaire sur le musée : « J'ai voulu faire quelque chose qui toucherait les gens sans qu'ils aient besoin de lire d'abord un livre sur le sujet ». Comme **Claude Cahun**, elle puise sa matière dans les mythes et l'imaginaire commun. *Untitled Film Stills* montre ainsi l'influence massive du cinéma américain sur la culture populaire : ses « copies sans originaux » (Rosalind Krauss), sans référent, ses citations d'un univers cinématographique vague font d'elle une représentante majeure du postmodernisme. La photographie est pour elle un dispositif à la fois artistique et critique : elle dénonce de façon frontale le triomphe de la télévision et surtout la mode, qui l'a beaucoup sollicitée au début des années 1980. Mais, contrairement à Jeff Wall, à qui elle est

parfois comparée, elle n'a pas développé de discours théorique : il reste donc comme un mystère qui plane sur son œuvre abondamment commentée.

Anne Reverseau

Extrait du *Dictionnaire universel des créatrices*

© Éditions des femmes - Antoinette Fouque, 2013



Cindy Sherman, *Magic Time*, 1975 (impression 2014), épreuve gélatino-argentique tonique, 17,7 x 8,89 cm, Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, © Cindy Sherman

© 2024 Archives of Women Artists, Research and Exhibitions.
Tous droits réservés dans tous pays/All rights reserved for all countries.

Claude Cahun

1894 – NANTES, FRANCE | 1954 – SAINT-HÉLIER, JERSEY

Photographe et écrivaine française.

Reine de l'autoportrait photographique, Claude Cahun est aussi poète, essayiste, critique, traductrice, comédienne et activiste politique. Obsédée par les thèmes de l'identité et de la représentation de soi, elle utilise tous les moyens d'expression. Oubliée après la Seconde Guerre mondiale, redécouverte et largement diffusée dans les années 1990, son œuvre trouve, depuis, un écho considérable qui dépasse l'histoire de la photographie, puisqu'elle suscite par exemple l'intérêt des Gender Studies (études de genre) et des théoriciens du postmodernisme, pour ses jeux de travestissement autour de l'autoportrait. Elle est aussi, avec [Lee Miller](#) et [Dora Maar](#), l'une des grandes photographes surréalistes. Lucy Schwob - elle a adopté son pseudonyme en 1917 - est la nièce de l'écrivain Marcel Schwob, auteur des *Vies imaginaires* (1896). Issue de la grande bourgeoisie intellectuelle, elle est éduquée en Angleterre. Vers 1915, elle coupe ses cheveux très courts et se photographie elle-même, sur fond neutre, en se travestissant tantôt en marin ou en sportif, tantôt en dandy avec un costume d'homme. Son amie d'enfance Suzanne Malherbe (alias Marcel Moore) devient sa compagne en même temps que son assistante. Le couple s'installe à Paris au début des années 1920.

C. Cahun écrit alors des articles et des nouvelles dans *Le Mercure de France* et publie, en 1919, *Vues et visions*, recueil de poèmes en prose d'inspiration symboliste, illustrée par sa compagne. Marquée par la philosophie nietzschéenne et la littérature décadente, elle part, à travers l'écriture et la photographie, à la découverte de l'autre elle-même. Ce sont surtout ses nombreux autoportraits qui sont connus, pour la façon dont ils jouent avec l'ambivalence sexuelle en reprenant les grands thèmes lesbiens (androgynie, féminité outrancière et dandysme). C'est toute la mythologie personnelle de l'artiste qui émerge lorsqu'elle se représente en Vierge, en monstre, en fée, en poupée ou en garçonne au regard dur.

Pendant près de quarante ans, elle multiplie les images d'elle-même pour atteindre ce qu'elle appelle l'« indéfinition » sexuelle, le « neutre ». Techniquement, elle utilise souvent la double exposition (*Que me veux-tu ?*, autoportrait double, 1928). Dédoubléments, symétries, jeux de miroirs montrent la dualité de l'être dans les portraits qu'elle fait de sa compagne ou de ses amis Sylvia Beach ou Robert Desnos. En 1929, elle rejoint le Plateau, laboratoire théâtral animé par Pierre Albert-Birot, où elle réalise des mises en scène baroques. Se rapprochant peu à peu des surréalistes, elle signe jusqu'à la guerre la plupart de leurs déclarations collectives. En 1934, elle publie un essai polémique contre la politique culturelle du Parti communiste français, *Les paris sont ouverts*, qui vise Louis Aragon en particulier, puis elle participe avec André Breton et Georges Bataille à la fondation du mouvement de lutte révolutionnaire indépendant Contre-Attaque en 1935. *Aveux non avendus* (1930), son ouvrage le plus célèbre, est un important recueil autobiographique élaboré sur plus de dix ans, qui rassemble récits de rêves, poèmes et aphorismes, illustrés de remarquables photomontages. Ces collages, obtenus avec la collaboration de S. Malherbe, utilisent un matériel hétéroclite, en particulier ses anciens autoportraits. Certaines planches de ce livre expérimental d'une grande richesse formelle mêlent distorsions, jeux de miroirs, superpositions et surexpositions. On retrouve la valorisation de l'imaginaire et le vacillement du réel dans ses « tableaux » photographiques, véritables théâtres miniatures faits d'objets et de personnages, proches de *La Poupée* (1934-1939) de Hans Bellmer.

L'artiste illustre aussi avec des photos de ses installations le recueil de poèmes *Le Coeur de pic* de Lise Deharme en 1937. En 1939, elle s'exile avec sa compagne sur l'île de Jersey : toutes deux composent des photomontages politiques inspirés par ceux de l'Allemand John Heartfield. Résistante et juive, C. Cahun est arrêtée et condamnée à mort en 1944, mais échappe de peu à l'exécution. Bon nombre de ses clichés, les « meilleurs » selon elle, sont détruits par la Gestapo. Redécouverte par François Leperlier, son œuvre éclectique ne commence à être largement diffusée que dans les années 1990. Depuis, de nombreux ouvrages sont publiés dans le sillage des rétrospectives de Londres, de Tokyo, de Munich ou de Paris - dont celle notamment du Jeu de paume, en 2011.

Anne Reverseau

Extrait du *Dictionnaire universel des créatrices*

© Éditions des femmes - Antoinette Fouque, 2013



Claude Cahun, *Self Portrait as Elle in Barbe Bleu*, 1929,
photographie, 11,7 x 8,8 cm, © Jersey Heritage Trust

© 2024 Archives of Women Artists, Research and Exhibitions.
Tous droits réservés dans tous pays/All rights reserved for all countries.

Frida Kahlo

1907 – COYOACÁN, MEXIQUE | 1954 – MEXICO, MEXIQUE

Peintre mexicaine.

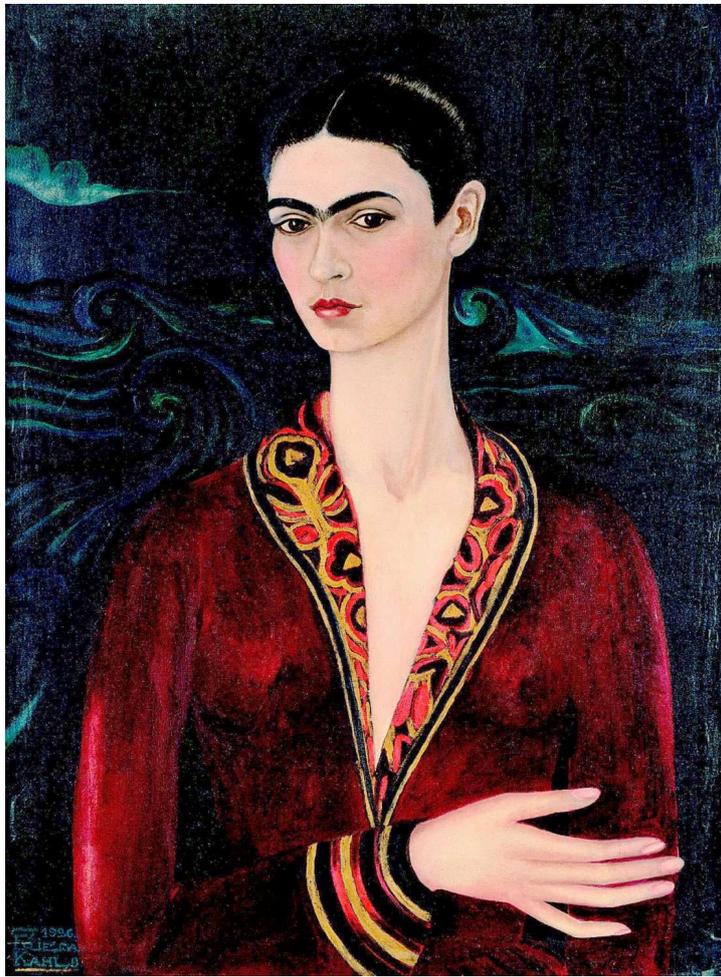
C'est auprès de son père, photographe, que Frida Kahlo apprend la photographie et la retouche en couleurs. En 1925, un violent accident de la circulation la laisse presque morte ; il conditionnera sa vie et toute son œuvre. La longue immobilisation forcée de cette jeune fille très énergique la pousse à se tourner vers l'une des seules activités qu'elle puisse exercer de son lit : la peinture. Enfant de la révolution moderne du Mexique (1911), durant un temps membre du parti communiste, elle est une militante engagée, inspirée par l'exemple de la photographe [Tina Modotti](#). En 1929, elle épouse le géant de la peinture mexicaine : Diego Rivera. Esprit libre, elle affirme à la fois son adhésion à la modernité et la défense de la *mexicanidad*, notamment par ses tenues vestimentaires. Pendant toute sa vie, elle souffre des séquelles de l'accident de 1925, et ses grossesses se terminent toutes par une fausse couche. Mais si son œuvre exprime un rapport au corps essentiellement douloureux, il ne s'agit pas pour autant de se complaire dans la douleur, mais de l'extérioriser pour mieux la dominer, de tenter de la surmonter en la partageant. L'art de l'artiste peintre recherche une catharsis libératrice. Toute son œuvre peut être définie comme un journal en peinture : près de la moitié de sa production est constituée d'autoportraits.

Le tout premier tableau significatif, *Autoportrait à la robe de velours* (1926), porte la trace de son étude attentive des maîtres italiens de la Renaissance (en particulier Bronzino et Parmigianino), tout en affirmant la singularité d'un style très personnel, miniaturiste, d'inspiration populaire, et une très intense présence frontale du sujet. La plupart de ses tableaux extériorisent les sentiments profonds de l'artiste. La logique qui organise les motifs sur la toile relève d'images mentales (apparition simultanée de temps et d'espaces distincts dans une même œuvre). André Breton pensait que son art s'épanouissait en plein surréalisme. Mais l'œuvre de Frida Kahlo n'est pas réductible à son affinité avec le surréalisme, qu'elle rejette d'ailleurs. La maladie ne l'empêche toutefois pas de courir le monde, de séduire. Elle conquiert New York et son galeriste Julien Levy, l'élégant photographe Nickolas Muray et bien d'autres, hommes et femmes. Découvrant Paris en 1939, elle n'apprécie guère les artistes et intellectuels qu'elle rencontre autour d'André Breton ; seul Marcel Duchamp appelle ses louanges. De retour au Mexique, elle divorce de D. Rivera. Elle peint alors *Las dos Fridas* (Museo de Arte Moderno, Mexico, 1939), l'une des plus célèbres et des plus grandes de ses œuvres. Le tableau montre deux facettes de la personnalité de l'artiste : deux amies assises côte à côte sur un banc, les deux cœurs reliés par une veine. À droite, la Frida mexicaine qui revendique et défend fièrement sa culture ; à gauche, dans une robe de style européen, la Frida émancipée. Avec cette œuvre riche en métaphores, l'artiste se libère de la pulsion suicidaire qui la traverse dans ce moment de rupture. Selon la tradition de l'ex-voto offert au saint en remerciement de la guérison, elle peint en 1951 l'*Autoportrait avec le Dr. Juan Farill*. C'est à la fois un classique autoportrait de l'artiste devant son chevalet et une œuvre emblématique de la peinture et du douloureux sort de F. Kahlo. Assise dans son fauteuil roulant, devant le chevalet où figure le portrait de l'affectionné docteur Juan Farill, elle tient dans sa main une palette qui n'est autre que son cœur et des pinceaux qui ruissellent de son sang. Peindre avec son sang, peindre avec son cœur.

Raphaël Cuir

Extrait du *Dictionnaire universel des créatrices*

© Éditions des femmes – Antoinette Fouque, 2013



Frida Kahlo, *Autoportrait à la robe de velours*, 1926, huile sur toile, 78,7 x 58,4 cm, © FineArtImages/Leemage, © ADAGP, Paris

© 2024 Archives of Women Artists, Research and Exhibitions.
Tous droits réservés dans tous pays/All rights reserved for all countries.

1985 | NEW YORK, ÉTATS-UNIS

Collectif de plasticiennes féministes actif depuis 1985.

Les Guerrilla Girls apparaissent sur la scène de l'art contemporain en 1985. Scandalisé par la faible présence des artistes féminines (moins de 8 %) à l'exposition organisée par le Museum of Modern Art de New York, *An International Survey of Painting and Sculpture*, ce groupe de plasticiennes féministes se forme pour dénoncer le sexisme et le racisme dans les institutions artistiques. Leur mot d'ordre : « Réinventer le mot F (comme) féminisme. » S'autoproclamant la « conscience du monde de l'art », elles dénoncent ainsi, avec humour et ironie, les obstacles rencontrés par les femmes artistes et leur infime représentation dans les collections des musées. Une de leurs actions la plus connue est sans doute la réalisation, en 1989, d'une affiche reproduisant *La Grande Odalisque* d'Ingres, dont la tête a été remplacée par celle d'un gorille rugissant, posant cette question : « Faut-il que les femmes soient nues pour entrer au Metropolitan Museum ? Moins de 5 % des artistes de la section d'art moderne sont des femmes, mais 85 % des nus sont féminins. » Faute de pouvoir le diffuser dans des espaces publicitaires, les Guerrilla Girls le placardent sur les bus et les murs de New York. Derrière ce groupe de militantes se cachent des créatrices anonymes, toutes disciplines confondues. Portant des masques de gorille lorsqu'elles se produisent en public, elles interviennent en empruntant le nom d'artistes décédées et reconnues par les historiens de l'art : [Käthe Kollwitz](#), [Frida Kahlo](#), [Claude Cahun](#), Diane Arbus. Elles sont parmi nous, en tout lieu, et se présentent comme les justicières masquées du monde de l'art, à l'instar d'un Batman, d'un Robin des bois ou d'une Wonder Woman. Le mystère qui entoure leur identité, leur pseudonyme attire l'attention : personne ne sait d'où elles viennent, combien elles sont ni où elles vont frapper la prochaine fois.

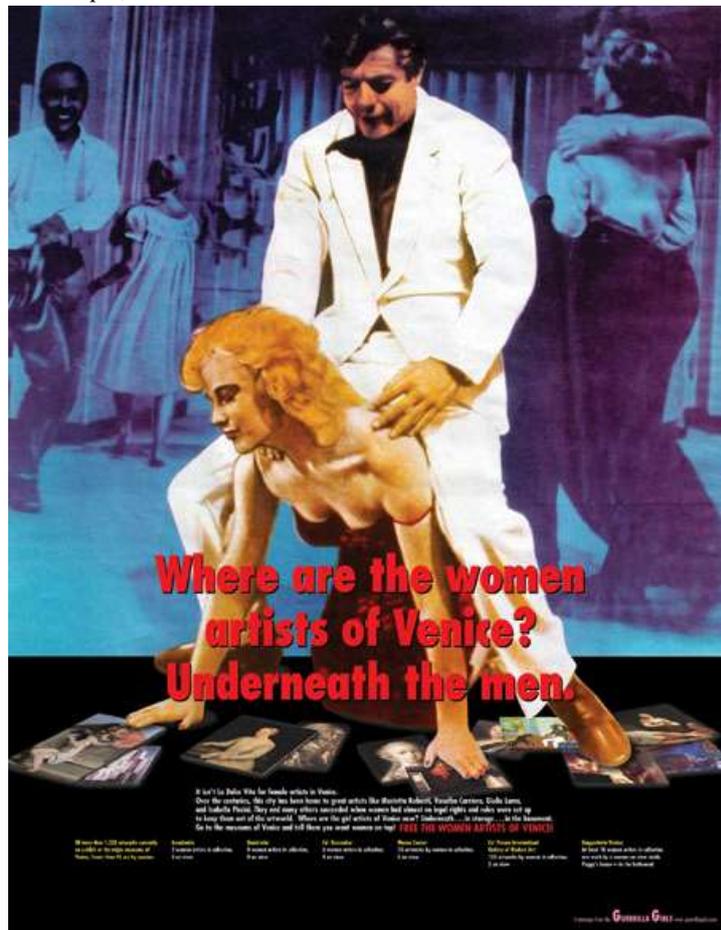
Leur démarche s'inscrit dans une histoire de l'art féministe, à la suite des travaux de [Nancy Spero](#), [Valie Export](#), [Martha Rosler](#), [Yoko Ono](#), et de la réflexion théorique de Linda Nochlin, qui, dès 1971, pose la question : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? » Mais les Guerrilla Girls préfèrent se demander : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu plus de femmes qui soient considérées comme de grandes artistes à travers l'histoire de l'art occidental ? » (1998). En effet, comme le remarque Géraldine Gourbe, leur stratégie est moins de s'interroger sur les conditions de production et de visibilité d'une œuvre d'art que de revendiquer une visibilité paritaire, n'hésitant pas à jouer sur le sentiment de culpabilité (2009). En 1986, elles font parvenir à de nombreux collectionneurs américains un courrier disant : « Très cher collectionneur, Notre attention vient d'être attirée par le fait que votre collection, comme la plupart, ne comporte pas suffisamment d'art produit par des femmes. Nous savons que vous vous sentez fort mal à ce sujet et que vous allez rectifier immédiatement ce manque. Avec tout notre amour. Guerrilla Girls. »

Parmi leurs divers modes d'expression (tracts, meetings, performances, vidéos, livres), celui qu'elles privilégient, peut-être sous l'inspiration de [Barbara Kruger](#), est l'affiche en grand format, collée sur des placards publicitaires. Sensibles aux liens entre genre, race et classe, elles élargissent leur champ d'action à la défense des minorités peu visibles dans les institutions artistiques, telles que les artistes homosexuels et artistes de couleur, ou encore aux luttes pour la légalisation de l'avortement, les droits des femmes, contre la guerre du Golfe. Néanmoins, quelle que soit leur cible, l'humour grinçant et la dérision, l'ironie et le détournement d'images sont toujours présents. Leur façon de jouer sur l'ambiguïté de la représentation de femmes guerrières à la fois sexy, glamour et enragées est pourtant contestée par certaines féministes, qui y voient une manière de perpétuer une image stéréotypée de la femme (Cottingham, 2000). Ce n'est qu'en 2005 qu'elles font leur entrée dans les institutions qu'elles critiquent, invitées à participer à la Biennale de Venise dirigée, pour la première fois, par deux femmes : Rosa Martínez et María de Corral. Les Guerrilla Girls y exposent six affiches, dont deux d'entre elles dénoncent ouvertement le sexisme de la manifestation. Elles se sont vues de attribuer le Courage Award for the Arts 2010 par l'artiste [Y. Ono](#).

Nathalie Ernoult

Extrait du *Dictionnaire universel des créatrices*

© Éditions des femmes – Antoinette Fouque, 2013



Guerrilla Girls, *Where Are The Women Artists of Venice*, project for the Venice Biennale, 2005, impression sur papier, 60,9 × 45,7 cm, © Guerrilla Girls

© 2024 Archives of Women Artists, Research and Exhibitions.
Tous droits réservés dans tous pays/All rights reserved for all countries.

1907 – POUGHKEEPSIE, ÉTATS-UNIS | 1977 – CHIDDINGLY, ROYAUME-UNI

Photographe états-unienne.

Issue d'une famille aisée, Elizabeth Miller, connue sous le prénom de Lee, est initiée à la photographie par son père. Après un séjour de quelques mois à Paris en 1925, où elle complète sa formation artistique et culturelle, elle étudie la peinture et le dessin à New York, et entame une carrière de mannequin pour *Vogue*. De retour à Paris en 1929, elle devient l'assistante du photographe américain Man Ray. Mannequin pour ses commandes, elle pose également pour ses expériences photographiques - solarisations, « rayogrammes », décadrages et jeux de lumière. Par ailleurs, elle se forme aux techniques de prises de vue et aux manipulations lumineuses. En 1931, elle travaille en commun avec Man Ray sur l'album publicitaire *Électricité* commandé par la Compagnie parisienne de distribution de l'électricité. Ce portfolio imprimé en héliogravure et constitué de dix « rayogrammes » est considéré aujourd'hui comme l'un des ouvrages emblématiques du surréalisme. En 1932, elle tient l'un des premiers rôles dans le film de Jean Cocteau *Le Sang d'un poète*. La photographe commence ensuite à publier ses propres photographies : des images de mode modernistes aux contrastes lumineux prononcés et des compositions empreintes d'une esthétique surréaliste - associations d'objets insolites, compositions abstraites, morceaux d'anatomie isolés, mannequins, vitrines, manèges de chevaux de bois. Elle poursuit par ailleurs sa carrière de modèle auprès du *Vogue* français en posant notamment pour George Hoyningen-Huené.

En 1932, elle retourne à New York, où elle fonde son propre studio qui acquiert rapidement une certaine notoriété. Ses clients sont des agences de publicité, des marques de mode, de parfums et de cosmétiques, des maisons de production cinématographiques et théâtrales. Ses photographies en noir et blanc s'apparentent aux images modernistes du mouvement de la Nouvelle Vision, son activité commerciale ne la coupant nullement des milieux artistiques d'avant-garde. Le galeriste Julien Levy présente une sélection de ses portraits au cours de deux expositions collectives en 1932, puis organise sa première exposition individuelle, composée de vues d'architecture, de natures mortes et de portraits, en 1933. Entre 1934 et 1939, elle réside au Caire avec son mari, Aziz Eloui Bey, haut fonctionnaire égyptien. Puis elle revient en Europe, où elle vit avec l'artiste anglais Roland Penrose, membre du mouvement surréaliste et proche de Paul Éluard et de Pablo Picasso.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, elle demeure à Londres, publiant différents articles accompagnés de clichés dans le *Vogue* britannique, dont elle devient l'un des photographes principaux. Les photographies de mode côtoient des vues documentaires, des portraits et des images de la vie quotidienne sous le Blitz. En 1941, elle publie un ouvrage sur les scènes insolites causées par les bombardements ; dans un esprit surréaliste, *Grim Glory: Pictures of Britain under Fire* (« Une gloire grimaçante, images de la Grande-Bretagne sous le feu », édité par Ernestine Carter) réunit des tirages de mannequins abandonnés dans la rue, de machines à écrire écrasées, de statues couvertes de gravats. Accréditée comme correspondante de guerre officielle de l'armée américaine pour *Vogue* Grande-Bretagne en 1942, elle parvient à se rendre sur le front. Ses reportages illustrent différentes réalités, tant les activités d'un hôpital militaire en Normandie que des scènes de rue en Allemagne. En 1945, elle photographie les camps de Buchenwald et de Dachau, témoignant ainsi des horreurs du régime nazi. Après la guerre, elle poursuit sa collaboration avec *Vogue* quelques années durant en tant que photographe de mode et de portraits. Puis elle se consacre exclusivement à l'écriture : des articles et des biographies d'artistes qu'elle cosigne avec R. Penrose. Passant avec courage du surréalisme et de la photographie de mode au photojournalisme le plus exigeant, L. Miller n'a bénéficié que d'une reconnaissance institutionnelle tardive. Comme [Tina Modotti](#), l'épouse d'Edward Weston, comme [Dora Maar](#), la compagne de P. Picasso, elle a appartenu à cette génération de femmes de l'entre-deux-guerres qui, pour avoir été les muses ou les épouses d'artistes célèbres, ont été reléguées au second rang, sans qu'on daigne, avant longtemps, prendre en considération leur œuvre personnelle.

Gaëlle Morel

Extrait du *Dictionnaire universel des créatrices*

© Éditions des femmes - Antoinette Fouque, 2013



Lee Miller, *Portrait of Space, Nr Siwa, Egypt, 1937*, épreuve gélatino-argentique, © Lee Miller Archives

© 2024 Archives of Women Artists, Research and Exhibitions.
Tous droits réservés dans tous pays/All rights reserved for all countries.

Louise Bourgeois

1911 – PARIS, FRANCE | 2010 – NEW YORK, ÉTATS-UNIS

Sculptrice et plasticienne franco-états-unienne.

Issue de parents restaurateurs en tapisseries anciennes, Louise Bourgeois s'oriente, après une année de mathématiques à la Sorbonne, vers l'École des beaux-arts de Paris en 1933. Elle fréquente les académies et les ateliers parisiens des années 1930 (Ranson, Julian, Colarossi, la Grande Chaumière) et suit l'enseignement de Roger Bissière, de Marcel Gromaire, d'Othon Friesz, d'André Lhote et surtout de Fernand Léger qui lui conseille de devenir sculptrice. Elle compte aussi Cassandre et Paul Colin au nombre de ses professeurs. Le rejet dont elle fait l'objet de la part du groupe surréaliste, d'André Breton surtout, la marque profondément, tout autant, paradoxalement, que l'esthétique surréaliste avec laquelle son œuvre continuera de dialoguer. En 1938, après son mariage avec l'historien d'art américain Robert Goldwater, elle s'installe aux États-Unis. À New York, elle fréquente des surréalistes en exil, tels Miró ou Yves Tanguy ; elle se lie avec Nemesio Antúnez, Le Corbusier, Ruthven Todd, Marcel Duchamp. Elle continue à peindre, mais pratique aussi la gravure au burin, réalise de nombreux dessins à l'encre et commence à sculpter. Au début des années 1950, elle passe du bois au plâtre et au latex, mais aussi au marbre blanc ou noir, et élabore des formes évoquant des germinations ou des organes (*Fée couturière*, musée Guggenheim, New York, 1963).

Ce sont des explorations intimes de formes métamorphiques souvent abstraites, parfois exacerbées, comme en témoigne *Fillette*, phallus rosâtre en latex pendu à un crochet (Museum of Modern Art [MoMA], New York, 1968). Pendant les années 1970, elle fréquente les mouvements féministes, qui l'adoubent comme « *foremother* » (« ancêtre ») ; son travail, encore plus engagé, se ressent de ce compagnonnage (*No March*, Storm King Art Center, Mountainville, New York, 1972). Après ses *Nature Studies* des années 1980-1990, de nombreuses œuvres se nourrissent explicitement d'un matériel autobiographique, celui de l'adultère de son père avec la gouvernante, au sein même du milieu familial, qui fait figure de trauma originel. Le style tardif de l'artiste peut être caractérisé tant par une prolifération formelle brouillant la distinction entre installations et sculptures que par des références de plus en plus claires à cette enfance angoissante. La série *Extrême tension* (mine graphite et aquarelle sur papier, 2007), entrée dans les collections du Centre Pompidou à Paris, porte les traces de la perception parcellaire du corps et des émotions et souffrances qui s'y inscrivent.

Émilie Bouvard

Extrait du *Dictionnaire universel des créatrices*

© Éditions des femmes – Antoinette Fouque, 2013



Louise Bourgeois, *Janus fleuri*, 1968, bronze, patine or, œuvre suspendue, 25,7 x 31,8 x 21,3 cm, collection Centre Pompidou, © Photo : Christopher Burke © The Easton Foundation, © ADAGP, Paris

© 2024 Archives of Women Artists, Research and Exhibitions.
Tous droits réservés dans tous pays/All rights reserved for all countries.

Sonia Delaunay

1885 – GRADZISK, UKRAINE | 1979 – PARIS, FRANCE

Peintre, artiste textile et décoratrice russe.

Sarah Stern, que l'histoire connaîtra sous le nom de Sonia Delaunay, a passé sa petite enfance en Ukraine. À 5 ans, prise en charge par son oncle maternel Henri Terk, elle prend le nom de Sonia Terk et s'en va vivre à Saint-Petersbourg. Elle suit une formation artistique à Karlsruhe en Allemagne à partir de 1903, puis s'installe à Paris en 1905, où elle étudie le post-impressionnisme et le fauvisme français, sans se départir du souvenir des icônes aux plages de couleurs vives de la tradition slave. Elle réalise alors une série de portraits expressionnistes au chromatisme fort (*Philomène*, 1907).

Après un bref mariage pour convenance administrative avec le galeriste allemand Wilhelm Uhde, elle divorce et épouse Robert Delaunay (1885-1941) en 1910, union dont naîtra leur fils Charles en 1911.

Dans le contexte des origines de l'abstraction, le couple crée ce que Guillaume Apollinaire appelle « orphisme » et que les Delaunay qualifient plus souvent de « simultanisme » ou « simultanisme » : un art dont le pouvoir constructif et dynamique repose sur la couleur et non sur la forme, ni même sur le sujet. L'artiste, quant à elle, vise une synthèse de la peinture avec ce qu'on n'appelle pas encore le « design » mais les arts appliqués : ainsi, parallèlement à ses toiles de l'époque comme *Prismes électriques* (1914), elle confectionne ses premiers habits et objets, qu'elle intitule « simultanés ». De 1914 à 1921, les Delaunay vivent au Portugal puis en Espagne. Elle peint des natures mortes, des paysages colorés, et prolonge ses expérimentations sur les tissus, les foulards, les poteries et les objets qu'elle achète sur les marchés populaires. La révolution d'Octobre (1917), que le couple accueille avec joie, met fin aux rentes de la famille en provenance de Saint-Petersbourg. Aussi, après avoir expérimenté le décor et la réalisation de costumes pour les Ballets russes (*Cléopâtre*, Londres, 1918), elle ouvre la *Casa Sonia* (1918-1921) à Madrid, une boutique d'accessoires de mode et de décoration intérieure, qui se révèle un succès.

De retour à Paris en 1921, c'est par le biais des spectacles dadaïstes et des bals russes qu'elle présente ses produits - vêtements, entre autres -, avant d'ouvrir en 1924 un atelier de fabrication de textiles, l'atelier Simultané, puis La Maison Sonia (1925-1931). À l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, elle présente ses modèles au sein de la boutique *Simultané*, des confections luxueuses saluées par la presse internationale. Durant la même année, elle réfléchit au moyen de démocratiser la mode avec l'invention du « tissu-patron » - un tissu déjà découpé aux formes du vêtement.

Parallèlement à ces créations qui relèvent autant du vocabulaire constructiviste russe que de la richesse ornementale de l'Art déco, la problématique abstraite se retrouve dans la présentation des vitrines de mode et de ses *Groupes de femmes peints*. La crise économique précipite la fermeture de la boutique *Simultané* en 1930, mais l'atelier reste en activité jusqu'en 1934 : l'artiste adopte alors le langage abstrait strict et épuré, caractéristique de la peinture concrète des années 1930. Les moyens d'expression du métier sont, aux yeux du couple, aussi importants que l'impératif formel de l'abstraction. Avec son projet d'un phalanstère d'artistes à Nesles-la-Vallée, R. Delaunay proclame l'ère du « Modern Age » et le retour à l'artisanat.

Engagés dans la cause de l'art mural, les Delaunay participent à de grands projets collectifs. Ils fondent notamment avec l'architecte et décorateur Félix Aublet l'association Art et Lumière qui signe la décoration des pavillons de l'Air et des Chemins de fer de l'Exposition internationale des arts et des techniques de 1937, où ils remportent une médaille d'or.

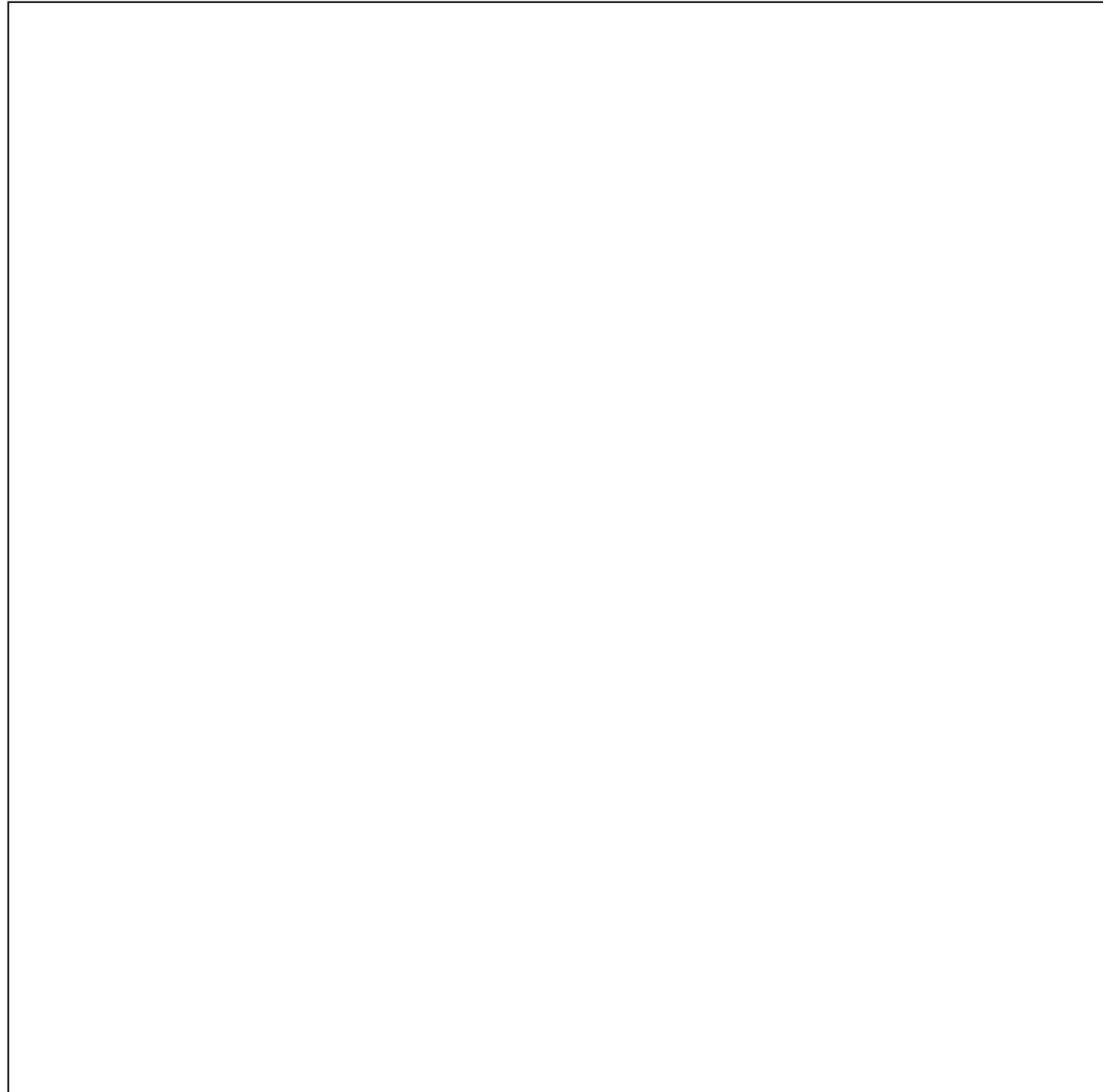
Après le décès de son époux, survenu en 1941, S. Delaunay se bat pour que l'œuvre de celui-ci soit reconnue. Elle continue aussi de créer, tant des objets du quotidien que des projets d'intégration architecturale. Elle adhère aux différentes factions de l'art abstrait et participe aux expositions de la galerie Denise René au moment où l'abstraction géométrique se renouvelle sous l'impulsion de l'art optique. Avec la collaboration de la galerie Artcurial, elle édite des lithographies et des articles dérivés de ses recherches de l'entre-deux-guerres, production qui nourrit encore aujourd'hui le débat sur la

reproductibilité de l'œuvre d'art. Avec son fils Charles, l'artiste effectue plusieurs donations importantes. Elle exécute sa dernière gouache quelques semaines avant de s'éteindre. Un an après sa mort, une rétrospective itinérante lui rend hommage aux États-Unis.

Cécile Godefroy

Extrait du *Dictionnaire universel des créatrices*

© Éditions des femmes - Antoinette Fouque, 2013



Recherches iconographiques en cours

© 2024 Archives of Women Artists, Research and Exhibitions.
Tous droits réservés dans tous pays/All rights reserved for all countries.

Sophie Taeuber-Arp

1889 – DAVOS, SUISSE | 1943 – ZÜRICH, SUISSE

Peintre, sculptrice, danseuse et artiste textile suisse naturalisée française.

De père allemand et de mère suisse allemande, Sophie Taeuber grandit dans un milieu où la culture et l'art imprègnent la vie quotidienne. À Saint-Gall, elle apprend le dessin décoratif et les techniques de la broderie et de la dentelle, puis étudie dans les « ateliers expérimentaux » de Hermann Obrist et de Wilhem von Debschitz, à Munich, où elle se forme à toutes les disciplines artistiques, y compris au travail sur bois et à l'architecture. En 1912-1913, elle apprend également le tissage à l'École des arts décoratifs de Hambourg. À Zurich, en novembre 1915, elle rencontre le peintre et poète Hans (ou Jean) Arp, et s'engage avec lui dans le mouvement dada. Ils se marient en 1922. Sa participation à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes (1925) la conduit à Paris, où le couple, qui obtiendra la nationalité française l'année suivante, côtoie les surréalistes. Leur maison-atelier devient, de 1929 à 1939, un foyer de rencontres artistiques internationales. S. Taeuber-Arp rejoint les associations Cercle et Carré et Abstraction Création. En collaboration avec César Domela, H. Arp et des collectionneurs et mécènes new-yorkais, elle édite la revue multilingue *Plastique* (1937-1939) jusqu'à la veille de la guerre. Très concernée par l'évolution politique, elle s'efforce ainsi de renouer les liens entre les artistes dispersés. L'exode avec son mari les conduit à Grasse, où ils réalisent, avec Alberto Magnelli et [Sonia Delaunay](#), des dessins à quatre mains, manifestes de leurs positions antifascistes. Après l'échec de leur projet d'exil aux États-Unis, le couple se réfugie en Suisse en novembre 1942. La mort de S. Taeuber-Arp à Zurich, le 13 janvier 1943, reste une énigme.

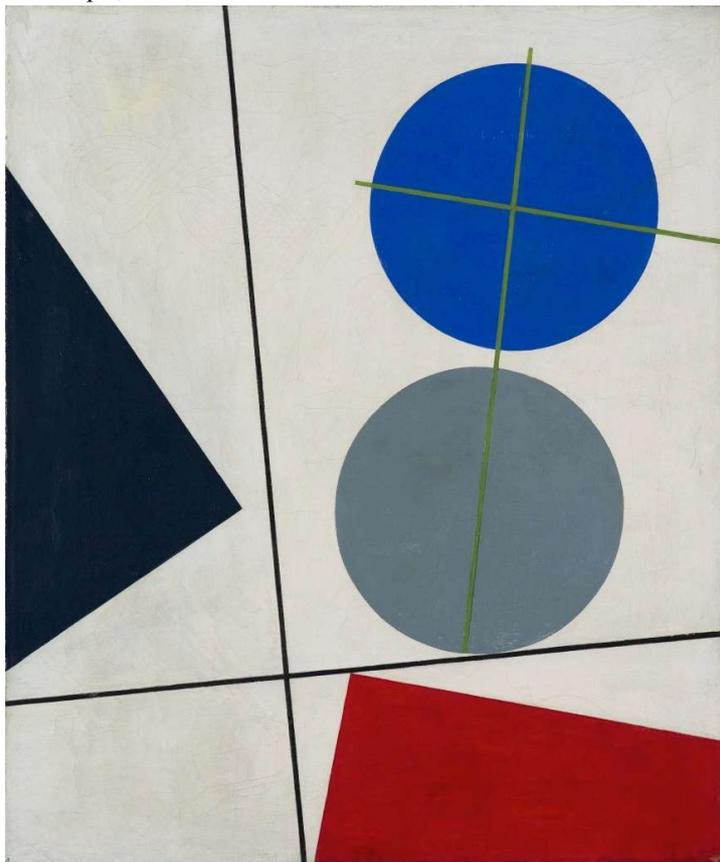
L'œuvre de cette artiste plurielle se caractérise par la réalisation d'une véritable « synthèse des arts ». Élève de Rudolph von Laban, elle participe, dès 1915, aux recherches sur la danse et sur la notation chorégraphique, à Zurich et au sein de la colonie utopiste de Monte Verità, dans le Tessin. Avec son amie Mary Wigman, elle introduit la danse dans le mouvement dada, au Cabaret Voltaire de Zurich. Elle aborde la création plastique par son expérience du travail sur textile, tant théorique que pratique. Partant du principe qui régit le tissage – le croisement de la verticale et de l'horizontal –, elle dessine au crayon de couleur des constructions orthogonales. Ses dessins (*Composition verticale-horizontale*, 1915-1916) sont contemporains des œuvres de Kazimir Malevitch et de Piet Mondrian, reconnues pour avoir introduit l'abstraction géométrique. Pionnière de l'art concret géométrique en Suisse (*Composition verticale-horizontale à triangle réciproques*, 1918), son langage plastique influence H. Arp, et le couple réalise des œuvres en collaboration, dont la série *Duo-collage* (1918-1919). Durant les années dada, elle aborde la création tridimensionnelle par le bois tourné peint, en jouant sur la tension entre objet et sculpture avec un récipient bipartite (*Coupe dada*, 1916). Suivront des sculptures semblables créées avec son époux. L'originalité de ses marionnettes (1918) lui confère la reconnaissance publique. Parmi les *Têtes* qu'elle réalise en bois tourné peint, elle crée le *Portrait de Jean* (ou Hans) *Arp* (1918), son autoportrait, *Tête* (1920) et *Tête Dada* (1920) – véritable « manifeste plastique dadaïste ».

À Strasbourg, de 1926 à 1928, elle exécute de grandes peintures murales et des vitraux, et suscite la collaboration de H. Arp et de Theo van Doesburg pour la création du décor intérieur de l'Aubette (1928), surnommée « chapelle Sixtine de la modernité ». Elle développera ensuite de nombreux reliefs et peintures de cette lignée. Durant les années 1930, anticipant l'art minimal et l'op'art (« optical art »), elle introduit de nouveaux concepts plastiques, avec des séries de peintures comme *Compositions à espaces* dans lesquelles verticales, horizontales, croix, diagonales et cercles jouent sur l'équilibre (*Quatre espaces à croix brisées*, 1932) ou *Échelonnement* (1934). L'artiste s'intéresse aussi à la forme du cercle avec *Cercles mouvementés* (1934). Les reliefs en bois peint des années 1930, réunifiant peinture et sculpture, constituent l'aboutissement de son œuvre, dont les compositions plastiques tendent vers ses constructions spatiales, voire architecturales. Tant en Europe qu'aux Amériques, des artistes seront marqués par cette œuvre construite, qui explore la grille, le module et le sériel, et donne la priorité à l'expérimentation. Par son jeu entre le rationnel et le poétique, S. Taeuber-Arp apparaît comme une « figure lumineuse » dans l'évolution de l'art abstrait.

Gabriele Mahn

Extrait du *Dictionnaire universel des créatrices*

© Éditions des femmes - Antoinette Fouque, 2013



Sophie Taeuber-Arp, *Composition*, 1931, © Museum of Art in Lodz

© 2024 Archives of Women Artists, Research and Exhibitions.
Tous droits réservés dans tous pays/All rights reserved for all countries.

Tamara de Lempicka

1898 – VARSOVIE, POLOGNE | 1980 – CUERNAVACA, MEXIQUE

Peintre polonaise.

Née d'un père juif russe et d'une mère polonaise, Tamara de Lempicka passe son enfance entre Saint-Pétersbourg, Varsovie et Lausanne. De ses premières années, elle garde le souvenir d'une vie privilégiée, ponctuée par de prestigieuses soirées dans l'entourage cultivé de la noblesse pétersbourgeoise. Tout juste mariée depuis 1916 à l'avocat polonais Tadeusz Lempicki, elle voit le bonheur aisé auquel elle se destinait emporté par la révolution d'Octobre 1917. Obligé de fuir le régime bolchevique, le couple se retrouve à Paris, où la jeune femme doit vendre ses bijoux pour survivre. Elle divorce en 1928 pour se remarier avec le baron Raoul Kuffner en 1933. À Paris, elle fréquente les ateliers de Maurice Denis et d'André Lhote. Elle parvient à trouver son propre style vers 1925, quand, encouragée par le comte Emanuele di Castelbarco, galeriste milanais, elle peint 28 nouveaux tableaux en six mois, dont une trentaine sont exposés à la galerie Bottega di Poesia à Milan. Devenue très rapidement l'une des portraitistes les plus à la mode, elle enchaîne les portraits des représentants de la haute bourgeoisie et de l'aristocratie italienne et française - le marquis d'Afflito (1925) ou la duchesse de la Salle (1925). Outre les acteurs de la société brillante qu'elle peint et veut conquérir, c'est la modernité elle-même qui transparait comme fil conducteur de ses œuvres. Le cadrage ultraserré et le regard théâtral de certains des personnages semblent venir du cinéma muet du début du XX^e siècle. L'architecture contemporaine, la ville et surtout les gratte-ciel new-yorkais qui la fascinent, se retrouve dans l'arrière-plan de ses tableaux.

Son style, qui associe le néocubisme à la finition et à l'expressivité du maniérisme italien, s'inspire de Jean Auguste Dominique Ingres, en y ajoutant une touche de perversité. Sa manière est étonnante : bien qu'elle ne produise presque aucune étude préparatoire, ses figures sont modelées à perfection. La *linea serpentina*, expression suprême de la beauté pour les théoriciens italiens du XVI^e siècle, anime les corps et imprègne l'œuvre d'un dynamisme surprenant. Ainsi, le célèbre *Portrait d'André Gide* (vers 1925) réduit le personnage à une « charge d'énergie comprimée », selon l'expression de Germain Bazin, avec ses yeux vides et noirs sans lunettes dans un visage tordu. Le traitement des personnages représentés traduit souvent leur détermination et leur sensualité, laquelle est d'autant plus affichée que le flirt préside souvent aux séances.

Revendiquant sa bisexualité, l'artiste ose peindre la femme comme peu d'hommes l'avaient fait, s'apparentant à Gustave Courbet dans l'impudence et la lascivité de ses nus féminins. Une certaine Rafaela pose ainsi pour elle pendant près d'une année et sert de modèle pour le célèbre tableau *La Belle Rafaela en vert* (vers 1927), dont la somptuosité des formes, la franchise de l'attitude et l'effet dramatique de l'éclairage en font l'un des nus les plus extraordinaires de l'histoire de l'art. Souvent désignée comme « femme peintre de femmes », l'artiste avouera que c'est son propre portrait qu'elle peint à travers chaque œuvre. Et, quand on lui commande un autoportrait, elle se représente dans une Bugatti verte, qu'elle n'a jamais possédée, avec gants et casque de luxe empruntés à une photographie de l'époque. Dans ce tableau, intitulé *Mon portrait ou Autoportrait dans la Bugatti verte* (1925), l'artiste se transforme en véritable icône de la femme moderne, maîtresse de la mode et de la vitesse. Installée aux États-Unis depuis le début de la Seconde Guerre mondiale avec son second mari, la peintre devient pratiquement oubliée dans une Europe peu intéressée par le monde qu'elle dépeint. Il faut attendre 1972 pour qu'une exposition à la galerie du Luxembourg la redécouvre et pour que l'on se passionne à nouveau pour, selon les mots de Magdeleine Dayot, « l'improbable et assurément curieuse trinité du modernisme extrême, du classicisme le plus pur et du romantisme le plus brûlant » qu'incarna T. de Lempicka.

Hanna Murauskaya

Extrait du *Dictionnaire universel des créatrices*

© Éditions des femmes - Antoinette Fouque, 2013



Tamara de Lempicka, *Andromède*, 1929, © Photo :
Electa/Leemage, © ADAGP, Paris

© 2024 Archives of Women Artists, Research and Exhibitions.
Tous droits réservés dans tous pays/All rights reserved for all countries.

Yayoi Kusama

1929 | MATSUMOTO, JAPON

Plasticienne japonaise.

Née dans une famille prospère et conservatrice, Yayoi Kusama vit ses premières années dans un pays en guerre. À 10 ans, elle souffre d'hallucinations. Elle se met à dessiner pour combattre un sentiment de désintégration devant la prolifération d'un univers invisible et sa peur d'y être engloutie. Dès le début, elle place ainsi sa maladie mentale au cœur de son processus de création. Elle suit les cours de l'école municipale des arts de Kyoto et s'initie à la peinture *Nihonga*. Dans les années 1950, elle explore des formes plus abstraites, appréciées aussi bien par les cercles artistiques que psychiatriques japonais. Les motifs de ses dessins d'enfant (fleur, cosmos, cœur) sont répétés en réseau uniforme infini. Douze ans plus tard, elle s'installe à New York et étudie à la Arts Students League. Elle réalise alors la série *Infinity Net* (« Réseau infini »), dont les compositions de plus en plus grandes, exposées pour la première fois à la Brata Gallery en 1959, semblent engloutir le public dans un réseau de lignes et de pois. Ce travail lui vaut d'être classée par la critique Lucy Lippard dans le mouvement de l'Éclectique Abstraction, qui se caractérise par un refus du minimalisme strict et l'inclusion des émotions, de la sensualité, par l'utilisation de matières synthétiques aux formes organiques et aux résonances sexuelles.

En 1963, l'artiste présente sa première installation à New York à la galerie Gertrude Stein, *Aggregation: One Thousand Boats Show*, un bateau recouvert de formes phalliques blanches dans une pièce dont les murs arborent un papier peint portant ce même motif. Ses séries d'objets obsessionnels s'attachent à la sexualité, à la nourriture et aux meubles. En 1963, elle réalise ses premiers happenings libertaires, puis des défilés de mode. Elle retourne au Japon en 1973, où elle crée, après 1980, des sculptures souples et des environnements qui jouent sur les effets de miroirs et de lumière artificielle : des milieux clos et sensuels, toujours saturés de ces pois qui constituent en quelque sorte son emblème. Dans les années 1990, plusieurs expositions assurent sa reconnaissance internationale, lui permettant de réaliser de monumentales installations d'objets gonflables et des sculptures en plein air.

Fabienne Dumont

Extrait du *Dictionnaire universel des créatrices*

© Éditions des femmes - Antoinette Fouque, 2013



Yayoi Kusama, *Flower H. A. H.*, 1954, tempera sur papier, 31,1 x 28,7 cm, © Brooklyn Museum, © Yayoi Kusama

© 2024 Archives of Women Artists, Research and Exhibitions.
Tous droits réservés dans tous pays/All rights reserved for all countries.