

LIVRET PÉDAGOGIQUE

---

# Artistes femmes

---

Pistes  
et propositions  
pour  
diversifier  
l'enseignement  
des arts  
plastiques

|       |                                                                                      |
|-------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| 4     | Préface                                                                              |
| 6     | Introduction                                                                         |
| <hr/> |                                                                                      |
| 9     | La représentation,<br>ses langages,<br>moyens plastiques<br>et enjeux<br>artistiques |
| <hr/> |                                                                                      |
| I     |                                                                                      |
| I0    | Le dessin : diversité des<br>statuts, pratiques et finalités                         |
| I2    | L'artiste dessinant                                                                  |
| I4    | Le rapport au réel                                                                   |
| I6    | La pluralité<br>des approches et partis pris<br>artistiques                          |
| <hr/> |                                                                                      |
| I9    | La figuration<br>et l'image,<br>la non-figuration                                    |
| <hr/> |                                                                                      |
| II    |                                                                                      |
| 20    | La figuration<br>et la construction de l'image                                       |
| 22    | Le passage à la non-<br>figuration                                                   |
| <hr/> |                                                                                      |

|       |                                                                                                        |
|-------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 25    | La matière,<br>les matériaux<br>et la matérialité<br>de l'œuvre                                        |
| <hr/> |                                                                                                        |
| III   |                                                                                                        |
| 26    | Les propriétés<br>de la matière et des matériaux,<br>leur transformation                               |
| 28    | L'élargissement<br>des données matérielles<br>de l'œuvre                                               |
| 30    | La reconnaissance<br>artistique et culturelle<br>de la matérialité et de<br>l'immatérialité de l'œuvre |
| <hr/> |                                                                                                        |
| 33    | La présentation<br>de l'œuvre                                                                          |
| <hr/> |                                                                                                        |
| IV    |                                                                                                        |
| 34    | Les conditions<br>et modalités de la présentation<br>du travail artistique                             |
| 36    | La sollicitation<br>du spectateur                                                                      |
| <hr/> |                                                                                                        |

|       |                                                                                                |
|-------|------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 39    | La monstration<br>et la diffusion<br>de l'œuvre : lieux,<br>espaces, contextes                 |
| <hr/> |                                                                                                |
| V     |                                                                                                |
| 40    | Les contextes<br>de monstration de l'œuvre :<br>lieux, situations, publics                     |
| 42    | Les fonctions<br>et modalités de l'exposition,<br>de la diffusion, de l'édition                |
| <hr/> |                                                                                                |
| 45    | La réception<br>par un public<br>de l'œuvre exposée,<br>diffusée ou éditée                     |
| <hr/> |                                                                                                |
| VI    |                                                                                                |
| 46    | La monstration<br>de l'œuvre à un large public                                                 |
| 48    | L'exposition comme<br>dispositif de communication<br>ou de médiation de l'œuvre<br>et de l'art |
| <hr/> |                                                                                                |

|       |                                                       |
|-------|-------------------------------------------------------|
| 5I    | L'idée,<br>la réalisation et<br>le travail de l'œuvre |
| <hr/> |                                                       |
| VII   |                                                       |
| 52    | Le projet de l'œuvre                                  |
| 54    | L'œuvre comme projet                                  |
| <hr/> |                                                       |
| 57    | Créer<br>à plusieurs                                  |
| <hr/> |                                                       |
| VIII  |                                                       |
| 58    | La formalisation<br>des processus                     |
| <hr/> |                                                       |
| 6I    | Bibliographie                                         |
| <hr/> |                                                       |

# PRÉFACE

Comment éduquer, « au fil de l'eau », à l'égalité entre les filles et les garçons dans le cadre de l'enseignement des arts plastiques au collège et au lycée ? Voici la question que nous nous sommes posée, il y a déjà bien des années, avec des professeures et professeurs d'arts plastiques de l'académie de Créteil. Au-delà ou en deçà d'une formation artistique personnelle, du goût et de la curiosité pour la création, ainsi que de la connaissance d'œuvres d'art, cet enseignement artistique, qui participe pleinement de l'éducation culturelle de toutes et tous nos élèves, contribue à la formation de citoyennes et de citoyens libres, égaux et éclairés. Les réponses à cette question peuvent être nombreuses, notamment lorsque l'on interroge les modalités pédagogiques, didactiques et organisationnelles d'un cours ordinaire. Des actions éducatives sont régulièrement menées, de manière ponctuelle ou pérenne, au sein des établissements scolaires, souvent dans une approche éducative transdisciplinaire, avec des partenariats internes et externes.

Loin d'être un effet de mode, le sujet est nécessaire, et son urgence est heureusement de plus en plus saisie par les enseignantes et enseignants dans la construction de leurs projets pédagogiques.

Au gré de l'accompagnement que nous prodiguons en tant qu'inspectrice et inspecteur d'académie, nous avons effectué un sondage auprès des enseignantes et enseignants d'arts plastiques de l'académie de Créteil. Il a permis une prise de conscience collective : dans le cadre du projet d'enseignement, qui inclut de convoquer auprès des élèves des références en lien avec les questionnements artistiques tels qu'énoncés dans les programmes, nombre d'entre nous ont des difficultés à citer des artistes femmes, ce qui traduit une méconnaissance. À cela, l'explication est simple : nous transmettons les savoirs qui nous ont été transmis.

Depuis 2018, les « questions limitatives » du baccalauréat en arts plastiques font référence aux œuvres de femmes artistes plasticiennes. Ces œuvres, thèmes et questions de référence, bien qu'à destination des futurs bacheliers et bacheliers et du corps enseignant, doivent constituer un signal fort, y compris au niveau du collège, par les centres d'intérêt et les sujets qu'ils mettent en lumière, et s'inscrire dans le continuum des apprentissages. Afin de lutter contre l'invisibilisation de la création artistique féminine, et dans un souci d'éducation au long cours

à l'égalité entre les filles et les garçons, il apparaît indispensable de réactualiser nos connaissances en culture artistique et d'interroger l'écriture même de l'histoire de l'art et de sa transmission.

Forts de cet objectif, et afin de palier nos lacunes en la matière, nous nous sommes rapprochés de l'association AWARE : Archives of Women Artists, Research and Exhibitions, jugeant qu'elle serait une partenaire experte dans le cadre de la formation continue, dans l'intérêt de toutes et tous : élèves, enseignantes et enseignants, parents, personnels d'encadrement. L'inspection et AWARE ont ainsi animé une équipe d'enseignantes et formatrices en poste dans des collèges et lycées de l'académie de Créteil, afin de réunir des références d'œuvres produites par des femmes,

à destination du corps enseignant, sans prétendre à l'exhaustivité, et en prenant appui sur les questionnements des programmes de la spécialité arts plastiques au lycée. Ce projet a bénéficié du soutien de la direction générale de l'Enseignement scolaire (DGESCO). Transposable à tous les niveaux d'enseignement, ce livret, à partager largement, permettra de rendre la visibilité qui est due aux œuvres d'artistes femmes.

Inés González,  
inspectrice d'académie, inspectrice pédagogique  
régionale Arts plastiques, académie de Créteil

Brice Sicart,  
inspecteur d'académie, inspecteur pédagogique  
régional Arts plastiques, académie de Créteil

# INTRODUCTION

Ce livret pédagogique à destination des enseignant·es des collèges et lycées est le fruit d’une collaboration entre AWARE: Archives of Women Artists, Research and Exhibitions et l’académie de Créteil, initiée en 2023. Proposant une interprétation du programme d’arts plastiques fourni par le ministère français de l’Éducation nationale, cette ressource vise à faciliter l’enseignement d’une histoire culturelle plus inclusive et diversifiée, en mettant en lumière des œuvres d’artistes femmes et non binaires du monde entier. Elle s’inscrit ainsi dans les missions d’AWARE, qui travaille à rendre visibles les artistes femmes et non binaires du XV<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle, en produisant et en diffusant gratuitement, sur son site internet, des contenus consacrés à leurs œuvres. Le site propose aujourd’hui plus de 1400 textes biographiques, des articles de recherche, des interviews, des vidéos animées ainsi que des podcasts disponibles en français, en anglais, et, pour certains, en japonais.

AWARE répond ainsi à la marginalisation systémique des femmes dans l’histoire culturelle, fondée sur des siècles de désavantages matériels, de privation de droits, mais aussi sur la construction de stéréotypes leur assignant un rôle passif<sup>1</sup>. L’invisibilisation des femmes

dans les récits de l’histoire de l’art pèse sur leur situation actuelle, dont les inégalités ont été relevées par la sociologue Mathilde Provansal dans le cadre d’une enquête pluriannuelle<sup>2</sup>. La chercheuse constate une dévalorisation des pratiques artistiques des femmes contribuant à leur discrimination, notamment dans les domaines des expositions individuelles en musée et de la représentation par des galeries commerciales, deux ressorts essentiels à la reconnaissance artistique et à la sécurité matérielle. Ainsi, une femme doit cumuler 7,8 années d’expérience professionnelle supplémentaires pour atteindre le même nombre d’expositions individuelles qu’un homme ; elle doit travailler 17,4 années de plus pour obtenir une visibilité équivalente dans les galeries. Cette sous-représentation persiste alors même que les femmes constituent, depuis les années 1990, la majorité des élèves des écoles supérieures d’art en France.

Le programme éducatif d’AWARE repose sur la conviction qu’il est nécessaire d’introduire tôt dans la vie une diversité de modèles d’identification, afin de déconstruire les stéréotypes de genre et de faire prendre conscience aux jeunes de toute l’étendue de leurs possibilités.

Dans ce cadre, AWARE organise des ateliers destinés aux écoles, aux enfants et aux adolescent·es, s’appuyant sur l’invitation d’artistes femmes et non binaires. Morgane Baffier, Cheryl Ann Bolden, Keywa Henri et le collectif Nest, composé de Biole-Chae Park, Dalle-Chae Park et Constance de Raucourt, ont contribué à ce projet et conçu leurs propositions en dialogue avec les missions d’AWARE.

Des enseignantes ainsi que l’inspection des arts plastiques de l’académie de Créteil se sont réunies avec les équipes d’AWARE au sein d’un groupe de travail, à l’origine de ce livret. Celui-ci regroupe 90 œuvres d’artistes femmes et non binaires présent·es dans l’index d’AWARE, organisées selon les axes du programme de l’enseignement de spécialité des arts plastiques du lycée. Cinq œuvres sont mises en avant pour chacun des dix-huit questionnements du programme. Nous avons veillé à proposer une diversité dans la géographie, la chronologie, les médiums utilisés et les démarches artistiques. Des questions ouvertes associées aux œuvres ainsi que des liens vers des informations complémentaires sur le site d’AWARE ont pour objectif de faciliter l’intégration de références d’artistes femmes dans la conception des cours.

Loin d’être pensées comme un corpus modélisant ou exhaustif, les constellations proposées visent à ouvrir un horizon de réflexion pouvant prendre plusieurs sens et faire émerger de multiples mises en citation possibles. À la fin du livret sont proposées des pistes de lecture qui permettront de poursuivre ces recherches et réflexions.

Ce livret est ainsi une invitation adressée aux enseignant·es à interroger les inégalités existantes dans les récits de l’histoire de l’art et à s’emparer du site d’AWARE pour concevoir de nouveaux supports de cours et projets pédagogiques, appelés à se déployer de manière transdisciplinaire et durable, au-delà de l’enseignement des arts plastiques.

Nina Volz,  
responsable du développement international  
d’AWARE

Octobre 2025

1. Comme introduction à ces sujets, voir Linda Nochlin, « *Why Have There Been No Great Women Artists?* », *ARTnews*, janvier 1971, réimprimé le 30 mai 2015 ; Rozsika Parker et Griselda Pollock, *Maîtresses d’autrefois. Femmes, art et idéologie* (1981), traduit de l’anglais par Christophe Degoutin, Paris, JRP Éditions, 2024.
2. Mathilde Provansal, *Artistes mais femmes. Une enquête sociologique dans l’art contemporain*, Lyon, ENS Éditions, 2023.





# La représentation, ses langages, moyens plastiques et enjeux artistiques

I



# LE DESSIN : DIVERSITÉ DES STATUTS, PRATIQUES ET FINALITÉS

Appréhension et compréhension du réel

Intention et communication

Expression et création



Sarah Stone (1762-1844, Royaume-Uni)

*Hibou engoulevent*, 1790, aquarelle sur papier, env. 30 × 25 cm, Canberra, Bibliothèque nationale d'Australie.

Quelles sont les particularités d'un dessin d'histoire naturelle ?

Par quels moyens l'artiste communique-t-elle des observations scientifiques et comment les accorde-t-elle avec l'individualité de son expression artistique ?



Rosa Bonheur (1822-1899, France)

*Une lionne couchée et sept études de sa tête*, 1860-1899, mine de plomb sur papier, 22 × 30,5 cm, Paris, musée d'Orsay, conservé au musée du Louvre.

Sur quoi semble se concentrer l'attention de l'artiste dans ces études ? Que peut-on déduire de sa manière de répéter le motif ?

Pour en savoir plus sur Rosa Bonheur, regardez l'épisode de *Petites histoires de grandes artistes*.

© Photo: RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Thierry Le Mage.

IO

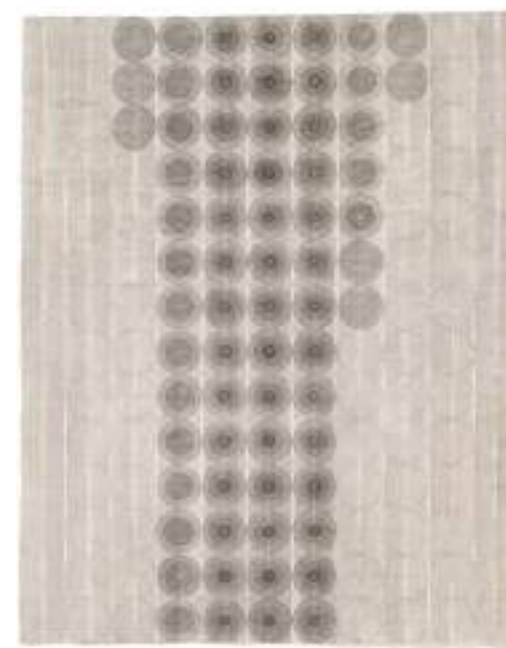


Etel Adnan (1925, Liban - 2021, France)

*Montagnes I*, 2015, encre de Chine sur papier, 38 × 45 cm, Paris, galerie Lelong.

Par le seul moyen de la ligne, l'artiste fait naître l'évocation d'un paysage. Dans quelles conditions cette œuvre a-t-elle pu être dessinée ?

Courtesy Galerie Lelong, Paris. © Etel Adnan.



Eva Hesse (1936, Allemagne - 1970, États-Unis)

*Sans titre* [No Title], 1966, lavis gris et mine de plomb sur papier vélin crème, 35 × 27,4 cm, Cambridge, Harvard Art Museums, Fogg Museum.

Dans ce dessin abstrait, l'artiste s'affranchit-elle du réel ou a-t-elle encore un référent ?

Comment l'image est-elle construite, quels principes s'en dégagent ?

© The Estate of Eva Hesse. Courtesy Hauser & Wirth.



Irma Blank (1934-2023, Allemagne)

*Transcriptions* [Trascrizioni], 1974, encre de Chine sur papier semblable à du parchemin, 33 × 43,5 cm, Bologne, P420.

De l'écrit au dessin, du tracé des lettres à celui de lignes, est-ce une synthèse, une simplification, un déplacement du sens ou autre chose qui s'opère ici ?

© Courtesy Irma Blank Estate, Milano e P420, Bologna. Photo D. Lasagni.

II

# L'ARTISTE DESSINANT

Traditions et approches contemporaines, modalités introduites par le numérique

Outils du dessin conventionnels, inventés, détournés

Extension du dessin

Relation du corps au dessin



Carolee Schneemann (1939-2019, États-Unis)

*Jusqu'à ses limites et y compris celles-ci* [*Up to and Including Her Limits*], 1973-1976, performance, relais vidéo en direct, crayon sur papier, corde, harnais suspendu au plafond.

Dans cette performance, la ligne est une manière d'investir l'espace ; quel rapport au corps matérialise-t-elle alors ?



Elena Asins (1940-2015, Espagne)

*Sans titre (Circonférence)*, vers 1968-1969, encre (machine à écrire) sur papier calque, 34,7 × 24,4 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Dans ce dessin d'un type particulier, l'encre est déposée sur le papier par l'intermédiaire de la machine à écrire ; quels autres outils pourrait-on imaginer employer pour étendre la définition du dessin ?



Vera Molnár (1924, Hongrie - 2023, France)

Dessin issu du cycle *Errance entre ordre et chaos* (réf. A), 1975, conception sur traceur imprimée sur papier, 75 × 75 cm, Rennes, galerie Oniris.

Comment le corps interagit-il avec la machine dans l'acte physique du dessin ?

Quelles sont les possibilités ouvertes par le médium informatique ?

Pour en savoir plus sur Vera Molnár, découvrez son entretien publié par Manuella Éditions et AWARE.



Helena Almeida (1934-2018, Portugal)

*Dessin habité* [*Desenho habitado*], 1975, épreuve argentique, encre de Chine et crins de cheval, 60 × 55 cm.

Et si le dessin se déployait dans l'espace, en trois dimensions - quels seraient alors ses outils ? En quoi le distinguer de la sculpture ?



Nalini Malani (\*1946, Inde britannique)

Dessin mural *in situ*, 2010, fusain sur mur, dimensions inconnues, Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts.

Qu'est-ce qui distingue un « dessin mural » d'une peinture murale ou d'une fresque ? À quels autres supports pourrait-on envisager d'étendre la pratique du dessin ?



# LE RAPPORT AU RÉEL

Mimesis, ressemblance, vraisemblance et valeur expressive de l'écart

Représentation et création

Moyens plastiques et registres de représentation



Sofonisba Anguissola (vers 1535-1625, Italie)

*Portrait des sœurs de l'artiste jouant aux échecs*, 1555, huile sur toile, 72 × 97 cm, Poznań, Musée national.

Qu'apportent à cette scène les choix de perspective ? Comment la répartition des personnages dans l'espace pictural participe-t-elle de la construction narrative et sémantique de l'image ?



Rachel Ruysch (1664-1750, Pays-Bas)

*Nature morte avec des fruits, un scarabée et un nid*, 1717, huile sur toile, 54,5 × 65,2 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

Dans cette nature morte fourmillant de détails, peut-on parler d'une vocation illusionniste ? Quels éléments semblent aller dans ce sens ou à l'encontre de celui-ci ?

Pour en savoir plus sur Rachel Ruysch, regardez l'épisode de *Petites histoires de grandes artistes*.



Anna Atkins (1799-1871, Royaume-Uni)

*Spiraea aruncus (Tyrol)*, 1851-1854, cyanotype, 35,1 × 24,6 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (Alfred Stieglitz Society Gifts).

Cette photographie est produite par le contact direct de l'objet. Est-ce perceptible dans l'image qui en résulte ? Où commencent et où s'arrêtent la fidélité à la nature et son interprétation esthétique ?

© Photo: The Metropolitan Museum of Art.



Pushpamala N. (\*1956, Inde)

*L'Arrivée de Vasco de Gama [The Arrival of Vasco da Gama]*, 2014, impression jet d'encre sur toile (édition de 10 exemplaires), 152,4 × 213,3 cm, collection particulière.

Plus qu'un événement historique, le référent de cette mise en scène est un tableau d'histoire de Veloso Salgado, peintre portugais du XIX<sup>e</sup> siècle. Quels éléments permettent de reconnaître le « filtre » de la peinture d'histoire sur la représentation du réel proposée dans cette photographie ?

© Courtesy of the Artist and Nature Morte Delhi.



Novera Ahmed (1939-2015, Bangladesh)

*Une vache et deux personnages [Cow With Two Figures]*, 1958, ciment, h. 31 cm, Dhaka, Musée national du Bangladesh.

Par synthèse, évocation, motifs, comment l'artiste s'y prend-elle pour représenter ses sujets sans mimer le réel ?

© Novera Ahmed.



# LA PLURALITÉ DES APPROCHES ET PARTIS PRIS ARTISTIQUES

Conceptions et partis pris de la représentation du corps

Questions éthiques liées à la représentation du corps

Conceptions de la représentation de l'espace

Modalités de la suggestion de l'espace

Conceptions et modalités de la représentation de l'espace  
et du corps dans les arts du monde



Tarsila Do Amaral (1886-1973, Brésil)

*Abaporu*, 1928, huile sur toile,  
85 × 73 cm, Buenos Aires, Museo  
de Arte Latinoamericano de Buenos  
Aires.

Par les proportions singulières du corps  
représenté, qu'exprime cette œuvre  
sur les plans symbolique, esthétique,  
émotionnel ?

Pour en savoir plus sur Tarsila  
Do Amaral, regardez l'épisode  
de *Petites histoires de grandes artistes*.



Myriam Mihindou (\*1964, Gabon)

*Déchoucaj*, 2004-2006, tirage  
argentique contrecollé sur acier,  
90 × 60 cm.

Dans ce portrait se mêlent forte  
esthétisation et puissance expressive.  
En quoi le modèle peut-il jouer un rôle  
plus ou moins actif dans la réalisation  
de l'œuvre ? Quelles conditions  
et dynamiques (sociales, culturelles,  
de genre...) entrent alors en compte ?

Pour en savoir plus sur Myriam Mihindou,  
regardez son interview sur le site d'AWARE.

© Courtesy Myriam Mihindou & Galerie Maïa Muller,  
© ADAGP, Paris, 2025.

I6



Lee Miller (1907-1977, États-Unis)

*Portrait of Space, near Siwa,  
en Égypte* [*Portrait of Space, near Siwa,  
Egypt*], 1937, épreuve gélatino-  
argentique, 37 × 26,2 cm, Chiddingly,  
Lee Miller Archives.

Comment est construit ce « portrait  
d'espace » ? Que nous donne-t-il à voir  
et qu'enlève-t-il à notre regard ?

© Lee Miller Archives.



Lubaina Himid (\*1954, Tanzanie)

*Nommer l'argent* [*Naming the Money*],  
2004, 90 silhouettes découpées :  
acrylique sur contreplaqué, médiums  
mixtes et son, dimensions variables,  
vue de l'exposition « Navigation  
Charts », Bristol, Spike Island, 2017.

Peints sur des panneaux de bois mobiles,  
ces corps de personnages noirs en tenues  
historiques sont accompagnés d'une  
musique qui résonne dans la pièce.  
Comment interagit notre propre corps,  
lorsque nous visitons l'exposition, avec  
ces corps figurés agencés dans l'espace ?

© Lubaina Himid. Courtesy the artist, Hollybush Gardens, London and National  
Museums, Liverpool. Image © Spike Island, Bristol. Photo: Stuart Whipps.



Ana Mendieta (1948, Cuba - 1985,  
États-Unis)

*Lumière du jour* (*sculptures rupestres*)  
[*Bacayu (Esculturas Rupestres)*], 1981,  
épreuve argentique, 101,6 × 135,3 cm,  
New York, galerie Lelong.

En se servant de son propre corps  
comme outil et comme échelle de  
création, comment l'artiste active-t-elle  
l'espace naturel dans lequel elle crée ?

En quoi l'inspiration de pratiques  
spirituelles et culturelles afro-cubaines  
et taïnos lui permet-elle de renouveler  
la représentation du corps et de l'espace,  
et de leurs interactions ?

© Courtesy Galerie Lelong, New York, © The Estate of Ana Mendieta  
Collection, LLC.

I7





# La figuration et l'image, la non-figuration

II



# LA FIGURATION ET LA CONSTRUCTION DE L'IMAGE

Espaces narratifs de la figuration et de l'image

Temps et mouvement de l'image figurative

Espaces propres à l'image figurative

Dialogues de l'image avec le support, l'écrit, l'oral

Dispositifs de la narration figurée

Dialogues entre narration figurée, temps, mouvement et lieux

Rhétoriques de l'image figurative



Harriet Backer (1845-1932, Norvège)  
*Intérieur bleu*, 1883, huile sur toile,  
84 × 66 cm, Oslo, musée national  
d'Art, d'Architecture et de Design.

Quel rôle jouent le décor et les accessoires  
dans la construction de l'image ?

Quelles relations entre la peintre,  
le modèle et la personne spectatrice du  
tableau sont construites par le regard ?

Pour en savoir plus sur Harriet Backer,  
regardez l'épisode de *Petites histoires  
de grandes artistes*.



Roseman Robinot (\*1944, France  
[Martinique])  
*Transportation 2*, série *Mémoires 98*,  
1998, reprographie, acrylique et fusain  
sur papier, 70 × 100 cm, Rémire-  
Montjoly, Collectivité territoriale  
de Guyane, Maison des cultures  
et des mémoires de Guyane.

L'artiste fait ici des choix figuratifs de  
simplification. Quels usages de la forme,  
du signe et de la couleur lui permettent  
de conférer de l'expressivité à son  
œuvre ? À quel imaginaire fait-elle ainsi  
référence ?

© ADAGP, Paris, 2025.

20



Harriet Powers (1834-1910,  
États-Unis)

*Quilt biblique [Bible Quilt]*, 1885-1886,  
coton, rembourrage, 191 × 227 cm,  
Washington, D.C., National Museum  
of American History.

Comment Harriet Powers s'y prend-elle  
pour dérouler la narration, orienter  
notre regard et nous transmettre  
un récit intelligible ?



Kara Walker (\*1969, États-Unis)  
*Insurrection! (Nos outils étaient  
rudimentaires, mais nous avons  
persévéré)* [*Insurrection! (Our Tools Were  
Rudimentary, Yet We Pressed On)*],  
2000, silhouettes de papier découpé  
et projections lumineuses sur mur,  
dimensions variables, vue de  
l'installation à l'exposition « Moving  
Pictures », New York, Solomon  
R. Guggenheim Museum, 2002-2003.

Comment Kara Walker s'y prend-elle  
pour élargir l'espace de la représentation ?

Quelle forme prend ici la figuration ?

Pour en savoir plus sur Kara Walker,  
regardez l'épisode de *Petites histoires  
de grandes artistes*.



Lalla Essaydi (\*1956, Maroc)  
*Les Femmes du Maroc: la Grande  
Odalisque*, 2008, impression  
chromogène sur aluminium stratifié  
avec protection anti-UV, 85 × 101,5 cm,  
New York, Edwynn Houk Gallery.

Certains œuvres font référence à des  
chefs-d'œuvre anciens, dont elles  
reprennent les codes ou les motifs. Ici,  
comment interpréter les ressemblances  
et les écarts avec *La Grande Odalisque*  
d'Ingres ?

Outre ce dialogue avec l'art du passé,  
comment qualifier l'usage de l'écrit dans  
cette œuvre ?

© Courtesy of Lalla Essaydi and Edwynn Houk Gallery.

À gauche: © Kara Walker, courtesy of Sikkema Malloy Jenkins  
and Sprüth Magers. Photo: Ellen Labenski.

21



# LE PASSAGE À LA NON-FIGURATION

Perte ou absence du référent, affirmation et reconnaissance de l'abstraction

Systèmes plastiques non figuratifs

Processus fondés sur les constituants de l'œuvre ou des langages plastiques

Détermination de l'abstraction



Georgiana Houghton (1814, Espagne - 1884, Royaume-Uni)

*L'Œil du Seigneur* [*The Eye of the Lord*], 1870, aquarelle et gouache sur papier collé sur une planche, inscription à l'encre au verso, 35,6 × 25,3 cm, Melbourne, Victorian Spiritualists Union.

Quelles qualités expressives peut revêtir la ligne lorsqu'elle sature l'espace graphique ? Quels rapports s'instaurent entre les lignes et la couleur ?

Qu'est-ce qui s'exprime à partir de la répétition presque mécanique du geste ? Comment relier cela à la pratique médiumnique de l'artiste ?

© Courtesy Victorian Spiritualists Union, Melbourne, Australie.



Saloua Raouda Choucair (1916-2017, Liban)

*Composition sur module vert pâle* [*Composition on Light Green Module*], 1947, huile sur toile, 55 × 65,5 cm, New York, CRG Gallery.

L'artiste intègre à son œuvre des éléments de l'architecture, de la poésie et de l'art islamiques, dans une perspective moderniste. Dans la composition de ce tableau, quels principes géométriques et de couleur a-t-elle mis en œuvre ?

© CRG Gallery.



Barbara Hepworth (1903-1975, Royaume-Uni)

*Deux figures (menhirs)* [*Two Figures (Menhirs)*], 1954-1955, teck peint, 144,8 × 61 × 44,4 cm, Chicago, Art Institute of Chicago.

Peut-on vraiment parler d'une absence de référent visuel ? Quelles qualités plastiques atteint l'artiste pour faire advenir une émotion esthétique chez le public ?

Pour en savoir plus sur Barbara Hepworth, regardez l'épisode de *Petites histoires de grandes artistes*.



Joan Mitchell (1925-1992, États-Unis)

*Chicago*, 1966, huile sur toile (triptyque), 261,6 × 485,1 cm, collection privée.

Par le filtre de la subjectivité, du ressenti, par le choix des couleurs : quels sont les liens possibles entre abstraction et topographie, entre une œuvre et le lieu auquel elle se réfère ? En quoi cela se rapproche-t-il ou non d'un paysage intérieur ?

Comment le titre d'une œuvre abstraite influence-t-il notre perception de celle-ci ?

Pour en savoir plus sur Joan Mitchell, regardez l'épisode de *Petites histoires de grandes artistes*.

© Estate of Joan Mitchell.

En haut : © Bowness, © Photo: Art Institute of Chicago, Dist. RMN-Grand Palais / image The Art Institute of Chicago.

À droite : © The Josef and Anni Albers Foundation, © Photo: Tim Nighswander, © ADAGP, Paris, 2025.



Anni Albers (1899, Allemagne - 1994, États-Unis)

*En route* [*Under Way*], 1963, coton, toile de lin et laine, 73,8 × 61,3 cm, Bethany, The Josef and Anni Albers Foundation.

Des médiums tels que le textile ont toujours porté des formes abstraites. Peut-on y voir un signe de l'autonomie de ce médium par rapport à d'autres ? Cela peut-il nous aider à reconsidérer le passage vers l'abstraction dans d'autres domaines ?

Pour en savoir plus sur Anni Albers, regardez l'épisode de *Petites histoires de grandes artistes*.





# La matière, les matériaux et la matérialité de l'œuvre

III



# LES PROPRIÉTÉS DE LA MATIÈRE ET DES MATÉRIAUX, LEUR TRANSFORMATION

États, caractéristiques, potentiels plastiques

Matières premières de l'œuvre

Caractéristiques physiques et sensibles de la matière  
et des matériaux

Modalités et effets de transformation de la matière en matériau

Matériaux de la couleur et couleur comme matériau de l'œuvre

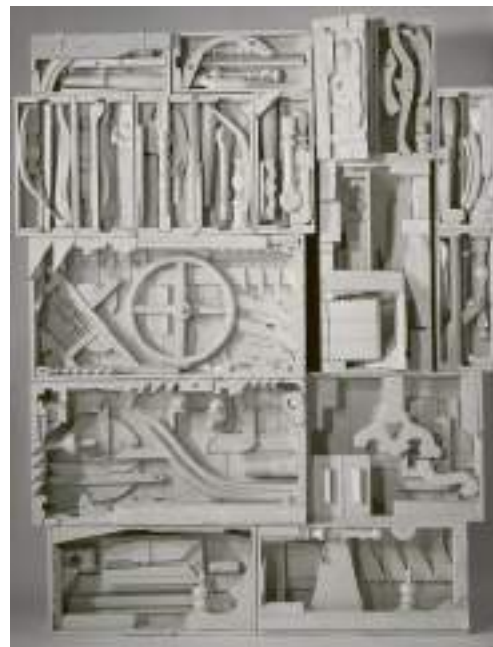
Valeur expressive des matériaux



Adèle d'Affry de Castiglione-Colonna, dite Marcello (1836, Suisse - 1879, Italie)

*Chef abyssin*, 1871, marbre, bronze et lapis-lazuli, 106 × 76 × 51 cm, Paris, musée d'Orsay.

Traditionnellement, une hiérarchie existait en fonction de la préciosité des matières mises en œuvre. Ici, que révèle l'emploi des matériaux par rapport au sujet représenté ?



Louise Nevelson (1899, Ukraine - 1998, États-Unis)

*Dawn's Wedding Chapel IV*, 1959-1960, bois peint en blanc, 276,9 × 221 × 34,3 cm, Londres, Pace Gallery.

Comment l'application de peinture modifie-t-elle la perception du matériau et participe-t-elle de sa transfiguration ?

Courtesy Pace Gallery, © Photo: G. R. Christmas, © ADAGP, Paris, 2025.

26



© ADAGP, Paris, 2025.

Helen Frankenthaler (1928-2011, États-Unis)

*Small's Paradise*, 1964, acrylique sur toile, 254 × 237,7 cm, Washington, D.C., Smithsonian American Art Museum.

Helen Frankenthaler a souvent utilisé une éponge de cuisine imbibée d'eau pour appliquer la peinture sur ses grandes toiles abstraites, disposées sur le sol de son atelier. Quel est l'effet produit par cet usage ?

L'artiste renouvelle-t-elle ainsi les gestes de la peinture et, si oui, comment ?



Keywa Henri (\*1993, France [Guyane française])

*Histoire de perles: le choix d'Anaxi* [Kassulu tolili: Anaxi wonumingali lo moloma], 2025, stop motion, 4 min. 19 s.

En quoi le matériau choisi, les perles, puise-t-il dans le répertoire culturel de la nation kali'na tilewuyu tout en portant une signification commune à de nombreuses cultures ?

Voir le [film en entier](#).



Sheila Hicks (\*1934, États-Unis)

*Atterrissage* [Landing], 2014, pigments et fibres acryliques, 480 × 430 × 260 cm, dimensions variables, Paris, galerie Frank Elbaz.

Comment les matériaux et leurs couleurs interagissent-ils avec l'espace dans lequel ils sont déployés ?

© Photo: Zarko Vijatovic, © Galerie Frank Elbaz, Paris, © ADAGP, Paris, 2025.

À gauche: © AWARE: Archives of Women Artists, Research and Exhibitions

27

© RMN-Grand Palais, musée d'Orsay.



# L'ÉLARGISSEMENT DES DONNÉES MATÉRIELLES DE L'ŒUVRE

Intégration du réel, usages de matériaux artistiques  
et non artistiques

Introduction du réel comme matériau ou élément du langage  
plastique

Traitements et usages de la lumière dans une pratique plastique

Autonomie de la lumière

Extension de la notion de matériau



Meret Oppenheim (1913, Allemagne  
- 1985, Suisse)

*Ma gouvernante*, 1936, métal,  
chaussures, ficelle et papier,  
14 × 21 × 33 cm, Stockholm,  
Moderna Museet.

Le fait de réutiliser des objets quotidiens  
a-t-il forcément une portée symbolique,  
politique ? Quelle pourrait-elle être ici ?



Tayeba Begum Lipi (\*1969, Bangladesh)  
*Rappel 3* [*Recalling 3*], 2014, lames  
de rasoir en acier inoxydable,  
28 × 23 × 54 cm, New York, Singapour  
et Londres, Sundaram Tagore Gallery.

Les lames de rasoir, objets du quotidien,  
ne sont ici pas seulement détournées,  
mais travaillées, courbées, assemblées.  
Elles sont donc traitées comme  
un matériau artistique à part entière.  
En quelle mesure cet usage change-t-il  
notre perception de l'outil familier  
représenté ?



Marinette Cueco (1934-2023, France)  
*Herbier Symphitum Officinalis  
consoude*, 2007, feuilles, 180 × 135 cm,  
Paris, galerie Univer.

L'artiste ne travaille qu'avec des matières  
organiques, récupérées dans la nature.  
Quelles sont les limites ou les nouvelles  
possibilités offertes par cette méthode ?

Quel rapport à la nature et à  
ses matériaux cet « herbier » nous  
communique-t-il par rapport  
à un herbier traditionnel ?

Courtesy Marinette Cueco / Galerie Univers, © Photo: Bertrand Hugues,  
© ADAGP, Paris, 2025.



Olga de Amaral (\*1932, Colombie)  
*Alchimie 006* [*Alquimia 006*  
(*Alchemy 006*)], 2015, lin, gesso,  
acrylique, papier japonais et feuille  
d'or, 200 × 70 cm, collection  
particulière de Valentina Amaral.

Comment les matériaux réagissent-ils  
à la lumière et modifient-ils ou non  
le lieu dans lequel sont intégrées les  
œuvres ? Comment cela influe-t-il sur  
la perception de l'espace par le public ?



Aleksandra Kasuba (1923, Lituanie  
- 2019,  
États-Unis)

*Environnement habitable* [*Live-In  
Environment*], 1971-1972, toile de  
nylon, dimensions variables, Vilnius,  
musée national d'Art de Lituanie,  
Digital Archive of Aleksandra Kasuba.

Dans ses environnements, Aleksandra  
Kasuba réinvente les formes de  
l'architecture pour les rendre souples,  
élastiques et les libérer d'une géométrie  
stricte. Quelle place accorde-t-elle alors  
à la lumière ? Comment cette dernière  
interagit-elle avec les matériaux  
et l'espace ?



# LA RECONNAISSANCE ARTISTIQUE ET CULTURELLE DE LA MATÉRIALITÉ ET DE L'IMMATÉRIALITÉ DE L'ŒUVRE

Perception et réception, interprétation, dématérialisation  
de l'œuvre

Cohérence plastique

Valeur artistique de la réalité concrète d'une création plastique

Authenticité de l'œuvre

Renouvellements de l'œuvre



Fujiko Nakaya (\*1932, Japon)  
*Sculpture de brouillard [Fog Sculpture]*,  
1988, vapeur, dimensions variables,  
Bilbao, musée Guggenheim.

L'artiste revendique ses œuvres  
de brouillard comme des « sculptures ».  
Si l'appellation ne désigne plus  
uniquement des objets concrets, à quels  
autres usages pourrait-on imaginer  
l'étendre ?



Pilar Albarracín (\*1968, Espagne)  
*Les Marmites enragées*, 2006, bois,  
autocuiseurs et machine à fumée,  
440 × 166 × 155 cm, pièce unique,  
Paris, galerie Georges-Philippe  
& Nathalie Vallois.

En mêlant avec humour des éléments  
tangibles (les ustensiles de cuisine)  
et intangibles (la fumée ou vapeur  
qui s'en échappe), quel commentaire  
sur la société et sur l'art nous adresse  
l'artiste ?



© Photo: Isabelle Arthuis, © ADAGP, Paris, 2025.

Ann Veronica Janssens (\*1956,  
Royaume-Uni)

*Chapelle Saint-Vincent, Grignan,*  
2013, intervention avec lumière  
naturelle, lumière artificielle et filtres  
de couleurs, dimensions variables,  
Grignan, chapelle Saint-Vincent.

Intervention minimale ou  
investissement total de l'espace ?  
Que fait l'usage de la lumière au lieu  
existant et en quoi peut-il renouveler  
le regard porté sur lui ?



Cornelia Sollfrank (\*1960, Allemagne)  
*Net.Art Generator*, 1999/2008, installation  
interactive basée sur réseau; poste  
de travail informatique (table, chaise,  
ordinateur) et boîte en bois avec serveur,  
écran de projection; équipement  
technique: ordinateur (serveur):  
PC avec graphiques et deux réseaux,  
dimensions variables, Karlsruhe, ZKM.

Utilisant l'intelligence artificielle bien  
avant le boom du milieu des années 2020,  
cette œuvre est un programme  
informatique qui glane des contenus  
sur le Web pour en générer de nouveaux.  
Qu'advient-il alors du droit d'auteur,  
de l'idée de « génie » et de l'originalité  
de l'œuvre, notions sur lesquelles s'est  
construite notre conception de l'art ?



Haegue Yang (\*1971, Corée du Sud)  
*Mountains of Encounter*, 2008,  
installation de stores vénitiens en métal  
et projections lumineuses, dimensions  
variables, vue de l'exposition « ETA  
1994-2018. Wolfgang Hahn Prize »,  
Cologne, Museum Ludwig, 2018.

Quels moyens utilise l'artiste pour créer  
des espaces multisensoriels, oscillant  
entre le tangible et l'intangible ?

Comment l'artiste s'y prend-elle  
pour faire changer notre perception  
et le statut des objets quotidiens  
que sont les stores ?





# La présentation de l'œuvre

IV



# LES CONDITIONS ET MODALITÉS DE LA PRÉSENTATION DU TRAVAIL ARTISTIQUE

Éléments constitutifs, facteurs ou apports externes

Prise en compte des données intrinsèques et d'éléments  
extrinsèques à l'œuvre

Fonctions des dispositifs traditionnels de la présentation de l'œuvre

Pratique de l'*in situ*, du *ready-made*



Anna Claypoole Peale (1791-1878,  
États-Unis)

*James Peale* (1749-1831), vers 1821,  
aquarelle sur ivoire, 4,4 × 3,8 cm,  
Philadelphie, Philadelphia Museum  
of Art (gift of the McNeil Americana  
Collection).

Ce portrait fait corps avec son support,  
le cadre, dont il est indissociable.  
En quoi cet élément reflète-t-il les usages  
d'origine de l'œuvre ?

Cette œuvre de très petite dimension  
peut être soustraite à la vue une fois son  
écrin refermé. En quoi cela peut-il  
s'accorder avec une valeur (émotionnelle,  
culturelle...) liée au sujet représenté ?



Suzann Victor (\*1959, Singapour)

*Eaux stagnantes (entre éloignement  
et réconciliation)* [*Still Waters (Between  
Estrangement & Reconciliation)*], 1998,  
panneaux de verre, eau et performance  
*in situ* aux canaux de drainage  
du 2<sup>e</sup> étage, Singapour, Singapore Art  
Museum, vue de l'extérieur.

Comment l'artiste investit-elle le lieu ?  
Participe-t-elle d'une modification de  
sa nature ou d'une révélation de quelque  
chose d'habituellement invisible ?

Quelles réflexions quant aux places  
de l'artiste, de l'œuvre et du public peut  
faire naître cette remise en question  
du fonctionnement spatial  
traditionnel du musée ?



© ADAGP, Paris, 2025.

Nancy Holt (1938-2014, États-Unis)  
*Tunnels solaires* [*Sun Tunnels*], 1973-  
1976, installation, quatre tubes  
de béton, 540 cm de long, Ø 275 cm,  
comté de Box Elder, Utah.

Dans le land art, le terrain est  
déterminant pour l'œuvre. Sur quelles  
caractéristiques Nancy Holt s'est-elle  
appuyée pour réaliser *Sun Tunnels* ?



Araya Rasdjarmrearnsook (\*1957,  
Thaïlande)

*Série Deux planètes: Le Bal du Moulin  
de la galette de Renoir (1876) et des  
villageois thaïlandais* [*Two Planets Series:  
Renoir's Ball at the Moulin de la Galette  
(1876) and the Thai Villagers*], 2007,  
impression numérique, dimensions  
inconnues.

Des reproductions de chefs-d'œuvre  
de l'art occidental sont présentées  
à un public thaïlandais, en plein air.  
Le groupe les observe, les commente,  
les ignore parfois pour parler d'autres  
sujets. Qu'est-ce qui fait un « chef-  
d'œuvre » aux yeux de celui ou celle qui  
le regarde, en dehors du cadre muséal ?

Comment les critères d'appréciation d'une  
œuvre changent-ils selon le cadre culturel,  
géographique, éducatif ou social ?



Rachel Whiteread (\*1963,  
Royaume-Uni)

*Monument*, 2001, résine et granit,  
900 × 510 × 240 cm, installation  
à Trafalgar Square, Londres.

Dans une démarche minimaliste, ce  
« monument » de résine réfléchit la forme  
de son socle en granit. Ce type d'œuvre  
d'art public remplit habituellement  
un rôle commémoratif. Quelle peut  
donc être la visée de celle-ci, qui se veut  
transparente ?

© Rachel Whiteread. Courtesy the artist and Gagosian.  
Courtesy Gagosian.

À gauche : © Courtesy of the artist.



# LA SOLLICITATION DU SPECTATEUR

Stratégies et visées de l'artiste, du commissaire d'exposition ou du diffuseur (éditeur, galeriste...)

Accentuation de la perception sensible de l'œuvre

Rapport au contexte de présentation et de diffusion



Nadia Saikali (\*1936, Liban)

*Paysage géodésique*, 1972, techniques mixtes, 55 × 40 × 40 cm, Sharjah, Barjeel Art Foundation.

La sculpture est souvent une invitation à la mobilité. Ici, les jeux de lumière se révèlent à mesure que l'on s'approche de l'œuvre et que l'on en fait le tour. Certains médiums requièrent-ils plus d'engagement que d'autres de la part du public ? Si oui, lesquels, et comment ?

Avec ces jeux d'optique, l'artiste trouble la perception sensorielle de son public. Cette dimension ludique suscite-t-elle un engagement particulier avec l'œuvre ?



Joanna Rajkowska (\*1968, Pologne)

*L'Oisillon [The Hatchling]*, 2019, plâtre acrylique pigmenté, installation sonore, 180 × 240 cm, Londres, Regents Park, Frieze Sculpture.

Pour faire l'expérience de cette œuvre sonore, il faut y coller son oreille : comment change l'expérience sensorielle du public lorsque non seulement la vue, mais l'ouïe et le toucher sont mobilisés ?

© Photo: Justyna Scheuring.

À gauche : © Courtesy of Barjeel Art Foundation, Sharjah. Droits réservés.



© Zineb Sedira.

Zineb Sedira (\*1963, France)

*Les rêves n'ont pas de titre*, 2022, installation, dimensions variables, Venise, LIX<sup>e</sup> Biennale.

Le public est invité à entrer dans cette œuvre, hommage au cinéma algérien des années 1960-1970, où des accessoires se mêlent à un décor peint et à un marquage au sol signalant l'emplacement à tenir. En devenant les acteurs et actrices de cette pièce, suivons-nous un script ou pouvons-nous nous raconter notre propre film ?



Niki de Saint Phalle (1930, France - 2002, États-Unis)

*Jardin des Tarots*, 1978-1998, Garavicchio (Italie).

On peut entrer dans les créatures fantastiques de céramique qui peuplent ce jardin. En quoi le dispositif permet-il une plongée dans l'univers de Niki de Saint Phalle ? Un tel lieu peut-il garder son âme au-delà de l'action de l'artiste et quels sont les risques qui peuvent peser sur lui ? Quel est en cela le rôle du public ?

Pour en savoir plus sur Niki de Saint Phalle, écoutez l'épisode du podcast *Les Grandes Dames de l'art*.

© Photo: Laurent Condominas, © Niki Charitable Art Foundation, All rights reserved, © ADAGP, Paris, 2025.



Tsuneko Taniuchi (\*1946, Japon)

*Micro-événement n° II: Troc*, 2013, performance, Paris, palais de Tokyo.

La participation du public est constitutive des « micro-événements » conçus par Tsuneko Taniuchi. Ici, l'artiste nous invite à prendre ce que nous voulons parmi les objets déposés sur la table et à laisser en échange, dans un esprit de troc, ce que nous souhaitons. Compte tenu des multiples réactions possibles de la part du public, que peut révéler une telle démarche ?

Pour en savoir plus sur Tsuneko Taniuchi, regardez son [interview](#) sur le site d'AWARE.

© ADAGP, Paris, 2025 Helena Villovitch.





# La monstration et la diffusion de l'œuvre : lieux, espaces, contextes

V



# LES CONTEXTES DE MONSTRATION DE L'ŒUVRE: LIEUX, SITUATIONS, PUBLICS

Atelier d'artistes et monstration de l'œuvre entre pairs ou à des spécialistes

Monstration à un public large ou restreint dans des espaces spécialistes

Lieux non spécialisés et monstrations éphémères



Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803, France)

*Autoportrait avec deux élèves*, 1785, huile sur toile, 210,8 × 82,9 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Cette œuvre a été exposée au Salon de peinture et de sculpture, une exposition qui avait lieu chaque année en France et qui a joué un rôle central dans la reconnaissance des artistes jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. En quoi un tel cadre influence-t-il la perception du tableau ?

Que peuvent nous dire les choix de composition, d'iconographie et de style par rapport à la manière dont l'artiste souhaite être perçue du public dans cet autoportrait ?



Charlotte Salomon (1917, Allemagne - 1943, Pologne)

*Vie? ou Théâtre? [Leven? of Theater?]*, 1940-1942, gouache sur papier, 32,5 × 25 cm, Amsterdam, Musée historique juif.

Composé alors que la jeune artiste, juive, vit recluse dans le sud de la France pour échapper aux nazis, ce livre autobiographique réunit 769 gouaches. Confiée à un proche par la peintre peu avant qu'elle soit déportée, l'œuvre n'a été vue que par un cercle restreint. Elle n'a été éditée que de manière posthume. Comment considérer le destin de cette œuvre à partir de sa rencontre posthume d'un public ?

© Stichting Charlotte Salomon.



© Photo: Yevgen Nikiforov © Alla Horska.

Alla Horska (1929-1970, Ukraine)

*Faucon [Boryviter]*, 1967, panneau en mosaïque, Zhdaniv (actuelle Marioupol), restaurant *Ukraine*, œuvre détruite en 2022.

Quelles sont les particularités d'une mosaïque par rapport à l'espace dans lequel elle s'insère ?

Comment une œuvre est-elle perçue dans un lieu commercial (ici, un restaurant), par rapport à d'autres types d'espaces publics ?



Ágnes Dénes (\*1931, Hongrie)

*Champ de blé: confrontation [Wheatfield: A Confrontation]*, New York, Battery Park Landfill, Downtown Manhattan, été 1982.

Dans cette prouesse emblématique du land art, le blé semé devient le matériau même de l'œuvre; comment ce déplacement affecte-t-il aussi le lieu où elle est présentée ?

La visibilité de cette œuvre par tout passant la rend-elle pour autant remarquable et intelligible par toutes et tous ?



Helen Lieros (1940-2021, Zimbabwe)

*La Dormition de la Sainte Mère de Dieu*, 1997, fresque, dimensions inconnues, Maputo (Mozambique), cathédrale grecque orthodoxe des Archanges Michel et Gabriel.

Dans le cadre d'une œuvre *in situ*, comment interagissent le lieu, ses spécificités spatiales, ses fonctions et l'œuvre qui y est créée ?

Face à une œuvre religieuse, peut-on déceler plusieurs types de réception en fonction du spectateur ou de la spectatrice (fidèle, touriste, croyant ou non, pratiquant ou non...) ?



# LES FONCTIONS ET MODALITÉS DE L'EXPOSITION, DE LA DIFFUSION, DE L'ÉDITION

Dispositifs et concepteurs

Visées, modalités, langages

Diffusion d'une création par l'exposition, l'édition, le numérique

Élaboration, écriture et formalisation de l'exposition

Mise en espace, mises en scène, scénographies

Évolution des concepteurs d'exposition et de la diffusion des œuvres



Zoe Leonard (\*1961, États-Unis)

*Tu vois, j'y suis enfin* [*You See I Am Here After All*], 2008, 3 851 cartes postales, 362 × 4480 cm, vue de l'installation à New York, Dia: Beacon, 21 septembre 2008 - 9 janvier 2009.

Des cartes postales des chutes du Niagara couvrent les murs de l'exposition, mettant en avant la transformation du paysage en destination touristique au fil du temps. Comment cette sobre mise en scène, articulant la profusion d'images avec minimalisme, permet-elle à l'artiste d'accentuer son propos ?



Skawennati (\*1969, Canada)

*Nous tendons les perches* [*Teiakwanahstahsontéhrha*], 2017, techniques mixtes, dimensions variables, vue de l'installation à Abadakone, musée des Beaux-Arts du Canada, 2019.

Quelles solutions peut imaginer une artiste créant principalement des œuvres numériques, donc virtuelles, pour exposer son travail dans l'espace physique ?



Valérie John (\*1964, France [Martinique])

*I telman nwè ki i blé* [*Il fait si sombre que c'est bleu*], 1998-2023, installation, techniques mixtes, papiers tissés, pigments, enluminure (or) et crochet en aluminium, 600 × 300 × 30 cm, galerie ARC.

En quoi cette œuvre peut-elle être considérée comme immersive, en dialogue avec le lieu qui l'abrite ? Peut-on l'imaginer prendre place dans un espace autre qu'une galerie ; si oui, le(s)quel(s) ?

Pour en savoir plus sur Valérie John, regardez son interview sur le site d'AWARE.

© Valérie John.



Gisèle Freund (1908, Allemagne - 2000, France)

*Simone de Beauvoir*, Paris, 1948, diapositive en couleurs, 25 × 36 cm, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Institut Mémoires de l'édition contemporaine.

Les portraits de personnalités pris par Gisèle Freund sont édités dans la presse. Quel statut ont ces images par rapport à celles imprimées dans un livre d'art ?

En quoi ces portraits contribuent-ils à façonner l'image voire l'aura des personnes représentées ?

Pour en savoir plus sur Gisèle Freund, écoutez l'épisode du podcast *Les Grandes Dames de l'art*.



Marta Minujín (\*1943, Argentine)

*Le Parthénon des livres* [*The Parthenon of Books*], 2017, installation *in situ*, Kassel, Friedrichsplatz, XIV<sup>e</sup> Documenta.

En réunissant des livres bannis pour construire un temple, Marta Minujín présente l'ampleur de la censure dans le monde. Cette œuvre constituait l'attraction phare de la Documenta de 2017. Quels liens peut-on tirer entre ses dimensions et le format quinquennal de l'exposition, entre son propos et les ambitions de la manifestation ?

© Marta Minujín.

À gauche: © Photo: IMEC, Fonds MCC, Dist. RMN-Grand Palais / Gisèle Freund, © RMN/Fonds MCC/IMEC.





La réception  
par un public  
de l'œuvre  
exposée, diffusée  
ou éditée

VI



# LA MONSTRATION DE L'ŒUVRE À UN LARGE PUBLIC

Faire regarder, éprouver, lire, dire l'œuvre exposée, diffusée, éditée, communiquée

Élargissement des modalités et formes de monstration, de réception de l'œuvre

Démultiplication des formes de monstration et de diffusion

Données et modalités d'une médiation



Elizabeth Blackwell (1699-1758, Royaume-Uni)

*Coquelicot noir*, 1730, gravure sur cuivre et rehauts d'aquarelle, 38 × 23,5 cm, extrait de *Curious Herbal*, vol. II, Édimbourg, Bibliothèque nationale d'Écosse.

Lorsqu'une œuvre est manipulable, comme cet herbier dont on peut tourner les pages, gravées et peintes à la main, comment nos différents sens sont-ils sollicités ?



Yayoi Kusama (\*1929, Japon)

L'artiste devant son œuvre *Guidepost to the New Space*, 2012, techniques mixtes, installation à Matsumoto, Matsumoto City Museum of Art.

Depuis les années 1960, Yayoi Kusama démultiplie le motif du pois sur des objets et dans l'espace : l'œuvre devient exposition, et vice-versa. Ici, comment l'expérience artistique est-elle transmise au public ?

Pour en savoir plus sur Yayoi Kusama, regardez l'épisode de *Petites histoires de grandes artistes*.

© YAYOI KUSAMA.



© Photo : John Marchael, © Jenny Holzer, © ADAGP, Paris, 2025.

Jenny Holzer (\*1950, États-Unis)

*Protégez-moi de ce que je désire* [*Protect me from what I want*], de la série *Survival* (1983-85), 1985, panneau électronique, 122 × 610 cm, New York, Times Square.

Dans le tourbillon de la ville, quel effet peut avoir sur les passantes et passants cette œuvre au message fort, diffusée comme une publicité ?



Dora Garcia (\*1965, Espagne)

*Volez ce livre* [*Steal This Book*], 2009, pièce participative, dimensions variables, Lyon, Biennale de Lyon.

L'artiste nous invite à voler le livre exposé, autrement dit l'œuvre. Comment peut-on réagir ? Une relation de complicité entre l'artiste et le public peut-elle s'instaurer dans le cadre réglementé du musée ?

Quel est l'impact de cette instruction sur les relations entre visiteurs et visiteuses, et avec le personnel du musée ?

© Archive Michel Rein.



Lotty Rosenfeld (1943-2020, Chili)

*Arc de Triomphe* [*Arco de Triunfo*], 2009, action dans l'espace public, Paris.

La ligne discontinue est un marquage de signalisation aussi banal qu'omniprésent. Comment un simple trait de peinture peut-il en changer la perception ? Sous quel angle cela nous invite-t-il à reconsidérer le paysage urbain ?

© Lotty Rosenfeld / courtesy Fundación Lotty Rosenfeld.  
Photo: Alejandra Coz.



# L'EXPOSITION COMME DISPOSITIF DE COMMUNICATION OU DE MÉDIATION DE L'ŒUVRE ET DE L'ART

Écrits, traces et diffusions, formes, temporalités et espaces

Soutiens à l'affirmation de l'œuvre

Diversité des écrits sur l'œuvre et autour de l'œuvre

Questions de l'accrochage et de la trace de l'exposition

Diversité des espaces et des temporalités de l'exposition



Klonaris/Thomadaki (duo fondé en 1967, Grèce)

*Orlando-Hermaphrodite II*, 1983, installation vidéo, dimensions variables, Paris, Centre Pompidou, Grande Salle, Journées audiovisuelles internationales.

Les artistes Maria Klonaris et Katerina Thomadaki s'impliquent dans la présentation de leurs œuvres, dessinant parfois les plans de leurs expositions, qui associent souvent de multiples projections, des réflexions lumineuses, du son et des objets. Comment cette mise en scène participe-t-elle de la médiation de l'œuvre ?

Pour en savoir plus sur Klonaris/Thomadaki, regardez l'interview de Katerina Thomadaki sur le site d'AWARE.



Sophie Calle (\*1953, France)

*Prenez soin de vous. Comptable, Sylvie Roch*, 2007, épreuve argentique, encre sur papier et cadres, 80 × 100 cm, Paris, galerie Perrotin.

Sophie Calle expose ses séries photographiques et les publie sous forme de livres d'artiste soigneusement conçus. Comment la présentation changeante de ses œuvres, qu'elles soient imprimées dans un livre ou encadrées, accrochées au mur d'une galerie dans le cadre d'une exposition, peut-elle influencer sur leur réception par le public ?



Sheila Levrant de Bretteville (\*1940, États-Unis)

*Couverture du catalogue de l'exposition « Womanhouse »* (Los Angeles, 30 janvier 28 février 1972), organisée par Judy Chicago et Miriam Schapiro, cofondatrices du Feminist Art Program de CalArts.

Entre catalogue d'exposition et livre d'artiste, la différence est parfois ténue. Comment un livre, dans sa forme comme dans son contenu, peut-il expliquer, compléter ou prolonger une exposition et les œuvres qui y sont présentées ?



Julie Mehretu (\*1970, Éthiopie)

*Vue d'exposition avec œuvres à l'encre et acrylique sur toile*, Venise, LVIII<sup>e</sup> Biennale, 2019.

Les expositions peuvent prendre des formes variées : individuelles ou collectives, en galerie ou en musée, lors de foires, de manifestations indépendantes ou de biennales, comme ici à Venise. Comment ces conditions influent-elles sur le choix des œuvres présentées, sur leur scénographie, sur les textes qui les accompagnent ?

Pour approfondir la réflexion, lisez l'article de Magali Le Mens, « *“May You Live in Equal Times” : une exposition internationale paritaire, des pavillons nationaux majoritairement masculins* », *AWARE*, 6 juillet 2019.



Judy Chicago (\*1939, États-Unis)

*The Dinner Party*, 1979, céramique, porcelaine, textile et matériaux divers, 91,5 × 1463 × 1463 cm, New York, Brooklyn Museum.

Cette installation fait partie du parcours permanent du Brooklyn Museum, où elle occupe une salle entière et attire un public nombreux. Pensez-vous à d'autres œuvres qui affectent le musée au point de changer son parcours pour s'y adapter ?



# L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre

VII





# LE PROJET DE L'ŒUVRE

Modalités et moyens du passage du projet à la production artistique, diversité des approches

Structuration d'une intention et d'un projet en vue de réaliser l'œuvre

Langages et supports de communication de l'intention ou du projet



Christina Chalon (1749-2008, Pays-Bas)

*Esquisses d'une femme pesant de l'or et d'enfants*, 1771, encre et aquarelle sur papier, 15 × 18,4 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

L'artiste dessine à plusieurs reprises le même motif et ses variations avant de se décider à en aquareller un. Quels éléments, dans le regard de l'artiste ou dans celui du public, font passer une même scène dessinée du statut d'esquisse à celui d'œuvre ?



Marie Bashkirtseff (1858, Ukraine - 1884, France)

*L'Académie Julian*, 1881, huile sur toile, 165 × 185 cm, Dnipro, musée d'Art de Dnipro.

Comment s'organise le processus de création, tel qu'il nous est donné à voir dans cet atelier collectif d'apprentissage ?



Sophie Taeuber-Arp (1889-1943, Suisse)

*Étude pour une marionnette*, 1918, graphite sur papier monté sur carton, 30,2 × 18,1 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

L'œuvre est d'abord imaginée par le dessin, en deux dimensions, avant de devenir un objet tridimensionnel. Quels similitudes, adaptations et écarts résultent de ce passage ?



Natalia Gontcharova (1881, Russie - 1962, France)

*Étude pour un rideau du ballet « Le Coq d'or »*, 1913-1914, mine de plomb et aquarelle opaque sur papier marouflé sur carton Whatman, 37,8 × 53,8 cm, San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco.

Parfois, les études constituent la seule trace d'œuvres détruites ou perdues. Dans quelle mesure nous permettent-elles de les imaginer ?

Que peut-on comprendre du processus créatif de l'artiste en observant ses études ?

Pour en savoir plus sur Natalia Gontcharova, regardez l'épisode de *Petites histoires de grandes artistes*.



Yoko Ono (\*1933, Japon)

*Grapefruit* (détail), 1964, livre d'artiste, impression offset sur papier, 13,9 × 13,6 × 3 cm, Cambridge, Harvard Art Museums, Fogg Museum.

Yoko Ono nous invite à suivre les instructions consignées dans ce livre comme autant de projets d'œuvres. Devenons-nous alors acteurs et actrices de son œuvre ou nous-mêmes créateurs et créatrices ?



# L'ŒUVRE COMME PROJET

Dépassement du prévu et du connu, statut de l'action, travail de l'œuvre

Processus créatif, intentionnalité, formalisation, non-directivité de l'artiste

Devenir du projet artistique



Claude de Soria (1926-2015, France)

*Pli*, 1979, ciment, 40 × 28 × 17 cm, collection particulière.

Comment l'artiste peut-elle incorporer et revendiquer comme constitutives de son œuvre les réactions imprévisibles et non entièrement maîtrisables du matériau ?



Dorothee Selz (\*1946, France)  
et Antoni Miralda

*Traiteurs coloristes*, 1971, affiche pour la Eat Art Galerie de Daniel Spoerri, Düsseldorf (Allemagne), 29 × 22 cm, collection de l'artiste.

Des « sculptures éphémères comestibles » sont présentées lors d'une exposition sous forme de banquet ; l'œuvre trouve son achèvement lorsqu'elle y est mangée. Quels sont les points de comparaison pertinents entre la recette et le projet, le plat et l'œuvre ? La seule intention artistique permet-elle d'en faire une œuvre ?

© Courtesy Dorothee Selz, © ADAGP, Paris, 2025.



Ana Gallardo (\*1958, Argentine)

*Matériau jetable*, 2000, bouquets de persil sur mur, dimensions variables.

Une œuvre constituée de matériaux organiques est amenée à changer d'apparence, de texture, de dimensions et d'odeur au fil du temps. Si elle continue d'évoluer, que peut-on considérer comme son état d'« achèvement » ?

Comment accueillir le passage du temps, la dégradation, dans la création ? Comment se combinent l'auctorialité et les forces naturelles, par essence incontrôlables ?



Irene Chou (1924, Chine - 2011, Australie)

*Sans titre [Untitled]*, 1995, encre et peinture sur papier, dimensions inconnues, collection d'Akiko Yamazaki et de Jerry Yang.

Le fait de projeter l'encre sur son support revêt pour l'artiste une dimension cathartique. Quelle valeur prend alors le geste ?

Comment accueillir la part de hasard ainsi introduite dans l'œuvre ?

© Courtesy du Cantor Arts Center.



Marina Abramović (\*1946, Serbie)

*The Artist Is Present*, 2009, performance, 700 heures, New York, Museum of Modern Art.

Dans cette performance, l'artiste fait acte total de présence. Le public est invité à laisser libre cours à ses réactions, qui vont du rire aux larmes, de la mélancolie à l'euphorie. Un seul et même projet, mais une œuvre unique ou autant d'œuvres que de personnes qui font face à l'artiste ?



# Créer à plusieurs

## VIII





# LA FORMALISATION DES PROCESSUS

Contextes et dynamiques de collaboration et cocréation

Situations et modalités d'association, visées et compétences associées, auteurs et signature

Traditions et approches contemporaines de l'atelier collectif ou du collectif d'artistes

Déterminismes de la création à plusieurs

Économie de la production collective



Claude Cahun (1894, France - 1954, Royaume-Uni)  
[Lucy Schwob]

*Aveux non avendus*, Paris, Éditions du Carrefour, 1930, livre illustré d'héliogravures par Marcel Moore d'après les projets de Claude Cahun, 22 × 17 cm, New York, Museum of Modern Art.

Les écrits de Claude Cahun s'associent aux images de Marcel Moore, sa compagne ayant pris, comme elle, un pseudonyme masculin. Au-delà de l'illustration, quels rapports observe-t-on entre le travail des deux artistes, unifié dans une œuvre commune ?

Pour approfondir la réflexion, lisez l'article d'Amelia Groom, « Toucher les objets dans l'obscurité avec Claude Cahun », *AWARE*, 19 septembre 2025.



Pélagie Gbaguidi (\*1965, Sénégal)

*Le Lien manquant. Éducation à la di-colonisation chez M<sup>me</sup> Smiling Stone* [The Missing Link. Dicolonisation Education by Mrs Smiling Stone], 2017, bureaux d'école, photographies, feuilles de glassine, dessins au crayon de couleur, à la terre et au rouge à lèvres sur papier, carnets imprimés et peints, vidéos, enregistrement sonore, marionnettes, morceaux de céramiques de Cassel et jouets divers.

L'œuvre est le fruit d'ateliers organisés par l'artiste avec des élèves sur l'esclavage, la discrimination et l'idéologie raciale. En explorant la portée de l'éducation dans la réécriture des récits historiques, quel rôle endosse l'artiste : guide, ressource, encadrante ?

© Pélagie Gbaguidi. © Angelos Giotopoulos



© Guerrilla Girls.

Guerrilla Girls (collectif fondé en 1985, États-Unis)

*Faut-il que les femmes soient nues pour figurer au Metropolitan Museum ?* [Do Women Have to Be Naked to Get Into the Met. Museum?], 1989, sérigraphie sur papier, 28 × 71 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Leurs masques de gorille rendent les artistes du collectif féministe Guerrilla Girls anonymes. Comment cette stratégie peut-elle renforcer, approfondir ou fragiliser leurs actions artistiques, indissociables de leur engagement militant ?



La Couture d'un quilt, Gee's Bend (Alabama), 1937, photographie par Arthur Rothstein.

Certaines pratiques artistiques reposent sur des traditions culturelles, locales, communautaires ou familiales. Quelles questions peuvent alors se poser quant au rôle de la tradition et à la part d'inventivité qui revient à chacune ?

Comment les dynamiques de cocréation influent-elles sur la prise de décision, l'auctorialité, la distribution des revenus générés par l'œuvre ?

Pour approfondir la réflexion, lisez l'article d'Aby Gaye-Duparc, « Le Gee's Bend Quilt Collective, une histoire du Sud des États-Unis », *AWARE*, 14 septembre 2023.



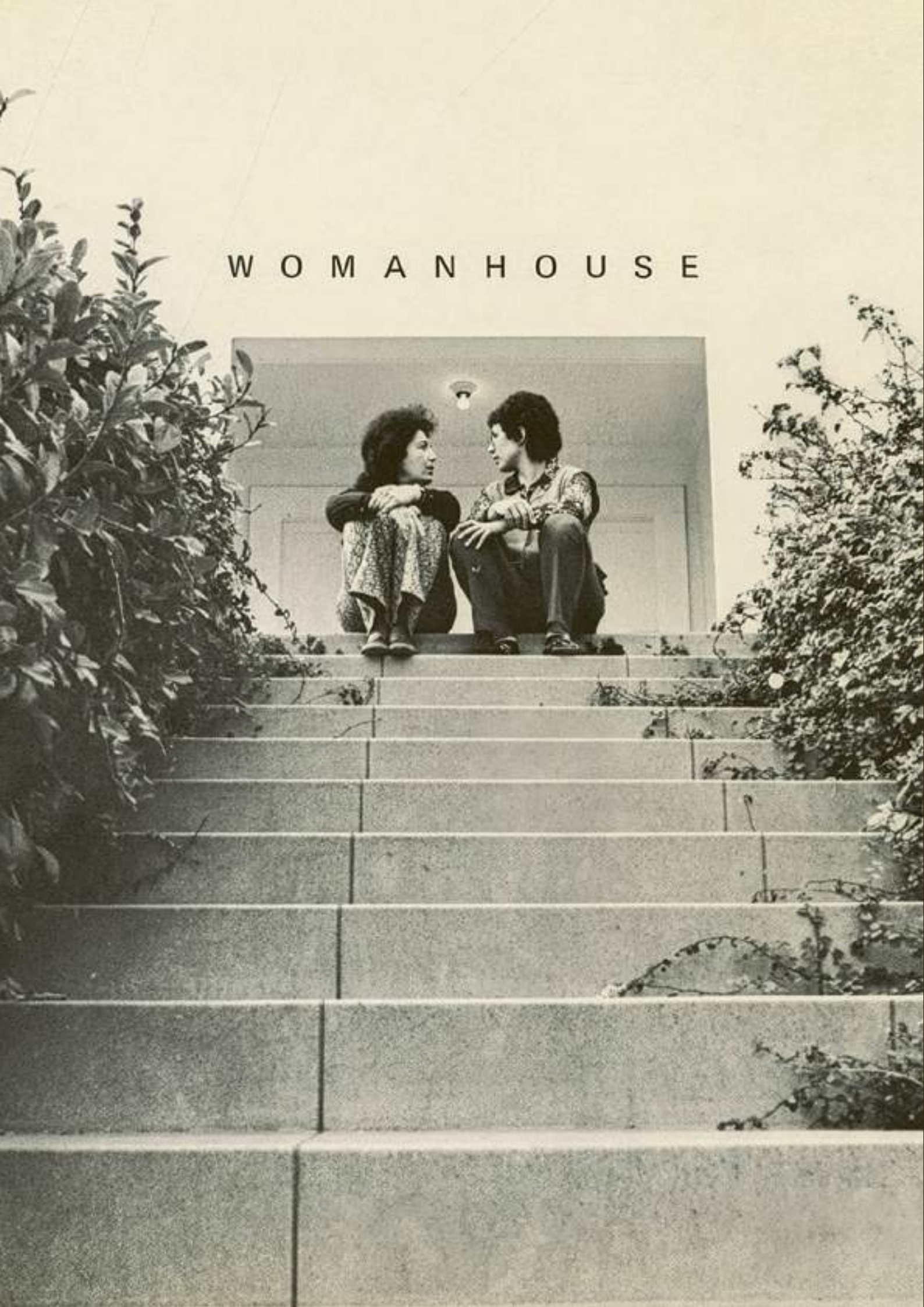
Zorka Ságlová (1943-2003, République tchèque)

*Étendre des serviettes près de Sudoměř*, prairies du site de la bataille de Hussite à Sudoměř, mai 1970, performance, participants : Zorka Ságlová, Josef Janíček, Ivan Jirous, Věra Jirousová, Milena Lamarová et Jan Ság. « À l'endroit où s'est déroulée la fameuse bataille, nous avons étalé environ 700 carrés de tissus blancs sur l'herbe en forme de grand triangle et les avons laissés là. »

Dans cette œuvre, l'artiste réunit des proches pour réaliser une performance qu'elle a imaginée. Peut-on parler d'instructions ou plutôt d'une œuvre collaborative ?

© Photo Jan Ság.





# BIBLIOGRAPHIE

## Ouvrages sur l'art et le genre

Fabienne Dumont, *La Rébellion du deuxième sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Dijon, Les Presses du réel, 2011.

Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici, *Femmes artistes / artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.

Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader*, Londres et New York, Routledge, 2003.

Amelia Jones et Erin Silver (dir.), *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories*, Manchester, Manchester University Press, 2015.

Anne Lafont (dir.), *Plumes et Pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850)*, Dijon et Paris, Les Presses du réel et Institut national d'histoire de l'art, 2012.

Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir, et autres essais* (1989), traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, Nîmes, J. Chambon, 1993.

Rozsika Parker et Griselda Pollock, *Maîtresses d'autrefois. Femmes, art et idéologie* (1981), traduit de l'anglais par Christophe Degoutin, Paris, JRP Éditions, 2024.

Lucia Pesapane et Delphine Wanes (dir.), *Paroles d'artistes femmes (1869-1939)*, Paris, La Martinière, 2025.

## Catalogues d'exposition

Alix Agret et Dominique Païni, *Surréalisme au féminin ?*, cat. exp. (Paris, musée de Montmartre, 2023), Paris, In fine, 2023.

Martine Lacas (dir.), *Peintres femmes (1780-1830)*, cat. exp. (Paris, musée du Luxembourg, 2021), Paris, Gallimard et RMN-Grand Palais, 2021.

Emma Lavigne (dir.), *Couples modernes. 1900-1950*, cat. exp. (Metz, Centre Pompidou-Metz; Londres, Barbican Centre, 2018-2019), Paris et Metz, Gallimard et Centre Pompidou-Metz, 2018.

Christine Macel et Karolina Ziębińska-Lewandowska (dir.), *Elles font l'abstraction*, cat. exp. (Paris, Centre Pompidou; Bilbao, Museo Guggenheim, 2021-2022), Paris, Centre Pompidou, 2021.

Camille Morineau, *Elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du musée national d'Art moderne, Centre de création industrielle*, cat. exp. (Paris, Centre Pompidou, 2009-2010), Paris, Centre Pompidou, 2009

Catherine Morris et Rujeko Hockley (dir.), *We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965-85: A Sourcebook*, cat. exp. (New York, Brooklyn Museum, 2017), New York, Brooklyn Museum, 2017.

Maura Reilly et Linda Nochlin (dir.), *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, cat. exp. (New York, Brooklyn Museum; Wellesley, Davis Museum and Cultural Center, 2007), Londres, New York et Brooklyn, Merrell et Brooklyn Museum, 2007.

## Ouvrages sur l'éducation et sur l'enseignement artistique féminin

Frédéric Duhautpas, Charlotte Foucher Zarmanian et Hélène Marquié (dir.), *Médiatrices des arts. Pour une histoire des transmissions et réseaux féminins et féministes*, Nanterre, Presses universitaires de Nanterre, 2022.

bell hooks, *Apprendre à transgresser*, traduit de l'anglais par Margaux Portron, Paris, Syllepse et M Éditeur, 2019.

Marion Lagrange et Adriana Sotropa (dir.), *Élèves et Maîtresses. Apprendre et transmettre l'art (1849-1928)*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2023.

Marina Sauer, *L'Entrée des femmes à l'École des beaux-arts (1880-1923)*, traduit de l'allemand par Marie-France Thivot, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1990.

Sibylle Vabre, avec Matylda Taszycka (dir.), *Faire œuvre. La formation et la professionnalisation des artistes femmes aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, actes de colloque (Paris, Centre Pompidou et musée d'Orsay, 2019), Paris, AWARE, 2023.





Membres du groupe de travail

*Pour l'académie de Créteil*

Inés González,  
inspectrice d'académie,  
inspectrice pédagogique  
régionale Arts plastiques

Brice Sicart,  
inspecteur d'académie,  
inspecteur pédagogique  
régional Arts plastiques

Sophie Aumaitre,  
enseignante et formatrice  
académique, lycée Maximilien-  
Perret, Alfortville

Juliette Bertron,  
enseignante et formatrice  
académique, lycée Darius-  
Milhaud, Le Kremlin-Bicêtre

Nathalie Campana,  
enseignante et formatrice  
académique, lycée Pablo-  
Picasso, Fontenay-sous-Bois

Aude Chevallier,  
chargée de mission  
d'inspection, enseignante  
et formatrice académique,  
Collège international,  
Noisy-le-Grand

Laura Fernandez,  
enseignante et formatrice  
académique, collège Jean-  
Charcot, Fresnes

Corine-Ida Mordier-Kancel,  
enseignante et formatrice  
académique, lycée Marianne,  
Villeneuve-le-Roi

*Pour AWARE: Archives  
of Women Artists, Research  
and Exhibitions*

Tamara Choukair Hilal,  
chargée du centre  
de documentation  
et des programmes publics

Nina Volz,  
responsable du développement  
international

Direction éditoriale  
Nina Volz et Delphine Wanes

Contributions  
Tamara Choukair Hilal  
et Elisa Leïla Durand

Iconographie  
Consuelo Crulci-Perrois

Conception graphique  
Lisa Sturacci

*Remerciements*

Nous remercions la direction  
générale de l'Enseignement  
scolaire (DGESCO) du ministère  
de l'Éducation nationale de  
France pour son soutien, et tout  
particulièrement Perrine Vigroux  
et Sarah Akacha, conseillères  
arts visuels et patrimoine de  
la Mission éducation artistique  
et culturelle, Judith Klein, cheffe  
du bureau de l'égalité et de la lutte  
contre les discriminations,  
et Maéva Olivier, chargée  
d'études au même service.

A Archives  
W A of Women Artists  
R Research  
E & Exhibitions





