

Colloque

« Sculpture. Une femme peut donc créer ». Parcours, pratiques, visibilité et réception des sculptrices, 19^e-21^e siècles



Germaine Richier dans son atelier avec son modèle Nardone au début des années 1950

© Luc Joubert

« Sculpture. Une femme peut donc créer ». Parcours, pratiques, visibilité et réception des sculptrices, 19^e-21^e siècles

Revenir sur les trajectoires artistiques des sculptrices du XIX^e siècle à aujourd'hui, dans une perspective de genre, est l'ambition de ce colloque international. Grâce aux recherches les plus récentes, les contributions mettent en lumière des parcours et des pratiques, situées à la frontière d'autres disciplines artistiques. La visibilité et la réception de l'œuvre de sculptrices sont étudiées, révélant souvent des artistes méconnues. Les études proposées croisent les époques et les courants artistiques, à l'image du parcours de l'artiste Germaine Richier.

À l'occasion des expositions « Germaine Richier », Centre Pompidou, Paris, 1er mars - 12 juin 2023 et « Sarah Bernhardt. Et la femme créa la star », Petit Palais, Paris, 14 avril - 27 août 2023

Jeudi 20 avril 2023

INHA, 2 Rue Vivienne, 75002 Paris (9h30 / 12h30)

Centre Pompidou, Place Georges-Pompidou, 75004 Paris (14h30 / 16h50)

Vendredi 21 avril 2023

Musée d'Orsay, 1 Rue de la Légion d'Honneur, 75007 Paris (9h30 / 12h30)

Petit Palais, Av. Winston Churchill, 75008 Paris (14h30 / 16h50)

En partenariat avec :



Jeudi 20 avril 2023 / INHA, galerie Colbert, auditorium Jacqueline Lichtenstein

Devenir sculptrice

Présidente de séance : Cécile Bargues, INHA, Paris

9h30 Introduction du colloque

10h Keynote Alice Thomine-Berrada, Beaux-Arts de Paris, *Transmettre la sculpture : Isabelle Waldberg aux Beaux-Arts de Paris (1973-1983)*

10h40 Özlem Dagoglu, université McGill, Canada, *Se tailler une place dans le milieu artistique post-ottoman : Le cas de la sculptrice pionnière Sabiha Ziya Bengütaş (1904-1992)* Pause 11h

11h20 Katia Schaal, université de Poitiers, *Des sculptrices-médailleuses à l'assaut du Prix de Rome de gravure en médailles (1911-1929)*

11h40 Emilie Bouvard, Fondation Giacometti, Paris, *Eva Hesse, 1964, passage vers la sculpture*

Discussion 12h-12h30

Jeudi 20 avril 2023/ Centre Pompidou, Petite salle

Une pratique genrée ?

Présidentes de séance : Nathalie Ernoult et Ariane Coulondre, Centre Pompidou, Paris

14h30 Keynote Claudine Mitchell, University of Leeds, Grande-Bretagne, *Une relecture féministe n'est pas une parenthèse de l'histoire*

15h10 Linda Hinners, Nationalmuseum, Stockholm, *Alice Nordin (1871-1948) – Sculptrice des sentiments au début du 20ème siècle*

Pause 15h30

15h40 Karen Benedicte Busk-Jepsen, Musée Thorvaldsen, Copenhague, *Workaround Models Women's Exclusion from Life Classes and the Birth of Animal and Children Sculpture in Denmark* (Communication en anglais) *Traduction simultanée vers le français disponible

16h00 Lexington Davis, University of St Andrews, Royaume-Uni, *Washing Up, Working Through: Domestic Labour and Resistance in Betye Saar and Simone Leigh's Laundry Sculptures* (Communication en anglais) *Traduction simultanée vers le français disponible

16h20 -16h50 Discussion entre Alice Thomine-Berrada, Beaux-Arts de Paris, Elisabeth Ballet (plasticienne, sous réserve) et Christelle Mahoudeau (artiste)

Vendredi 21 avril 2023/ Musée d'Orsay, Auditorium (niveau -2 du musée)

Se rendre visible

Présidente de séance : Scarlett Reliquet, Musée d'Orsay et de l'Orangerie, Paris

9h30 Introduction

9h45 Keynote Paula Birnbaum, University of San Francisco, *Pygmalion Undone: Chana Orloff and the*

Reception and Legacy of Modern Women Sculptors in France from Camille Claudel to Germaine Richier (Communication en anglais)

10h25 Nina Meisel, Ministère de la culture, *Les sculptrices aux Salons des Beaux-arts avant 1884 : entre enseignement bourgeois et professionnalisation*

Pause 10h45

11h Clémence Rinaldi, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, *Les enjeux de la sculpture dans les expositions féminines au passage du XIXe au XXe siècle : autour de quelques sculptrices du Salon des Femmes*

11h20 Georgina G. Gluzman, National Scientific and Technical Research Council, Buenos Aires, *Envisioning the Nation: Women and Sculpture in Turn-of-the-Century Argentina* (Communication en anglais)

11h40 Elsa Dos Santos, université Paris-Nanterre, *Le rôle du 1% artistique dans la carrière des sculptrices : étude de cas sur les commandes publiques reçues par Alicia Moï Orban (1922-2022)*

Discussion 12h-12h40

Vendredi 21 avril 2023 / Petit Palais, Auditorium (rez-de -chaussée)

Réception

Présidente de séance : Anne-Charlotte Cathelineau, Petit Palais, Paris

14h30 Keynote Eva Belgherbi, université de Poitiers (CRIHAM) / École du Louvre, *Pour une historiographie des sculptrices actives en France du XIXe siècle à nos jours*

15h10 Manon Grégoire, université Bordeaux Montaigne, *Du Salon à l'Union des femmes peintres et sculpteurs : les sculptrices sous la plume des salonnières*

Pause 15h30

15h50 Glafki Gotsi, Aristotle University of Thessaloniki / International Hellenic University, Grèce, *Sculptresses in Athens and their reception by women art writers and feminists, c. 1888-1917* (Communication en anglais)

16h10-16h50 Conclusion : Sarah Wilson, Courtauld Institute of Art, Londres et discussion

Alice Thomine-Berrada

Transmettre la sculpture : Isabelle Waldberg aux Beaux-Arts de Paris (1973-1983)

L'arrivée des femmes au sein des enseignants de l'Ecole des Beaux-Arts précède de peu mai 68, avec la nomination des peintres Esther Gorbato et de Monique Poncelet, deux anciennes élèves de l'Ecole, à une époque où l'institution est encore massivement masculine (moins de 40 % des élèves). Mais ce n'est que dans les années 1970 qu'un atelier est confié, grâce au soutien d'Etienne-Martin, à une femme, Isabelle Waldberg, suivie en 1985 par Lesly Hamilton (atelier de photographie). Cette communication se propose de revenir sur l'histoire de cette lente féminisation du professorat des Beaux-Arts de Paris, à travers l'exemple de la sculptrice franco-suisse Isabelle Waldberg. Elle a pour ambition de rendre compte de la spécificité de son apport dans le domaine des pratiques pédagogiques, des postures artistiques et des relations professionnelles au sein de l'Ecole des beaux-arts, traditionnel lieu d'exploration du corps.

Ozlem Dagoglu

Se tailler une place dans le milieu artistique post-ottoman : Le cas de la sculptrice pionnière Sabiha Ziya Bengütaş (1904-1992)

En 1927, Sabiha Ziya Bengütaş, élève du département de sculpture de l'Académie des beaux-arts d'Istanbul, remporta le concours qui allait permettre d'effectuer un stage auprès de Canonica à Rome. Elle avait déjà gagné le Concours européen en 1925, mais il fut décidé d'envoyer un homme à sa place. Sa réussite répétée déclencha un tollé au sein de la communauté artistique. Président de l'Union des beaux-arts et peintre de renom Çalli İbrahim déclara au journal *Stamboul*: « Les conditions d'existence sociales de la femme la condamnent à rester, dans l'art de la sculpture inférieure à l'homme, comme d'ailleurs dans n'importe quelle branche de l'activité humaine. Il serait, à tous les points de vue, plus rationnel d'envoyer en Europe un représentant du sexe fort. » La bourse fut néanmoins octroyée à Ziya Bengütaş en 1927. Malgré une réception initiale brutale, elle se tailla une place dans le milieu effervescent de l'art de la sculpture en Turquie.

À travers le cas de Ziya Bengütaş, cette communication propose d'examiner la réception et la reconnaissance des sculptrices au cours des premières décennies du 20^e siècle en Turquie, selon une perspective transnationale et de genre. À quelles opportunités avaient-elles accès afin de développer leurs pratiques artistiques ? Quelle était la place de la sculpture dans la société post-ottomane en profonde mutation ? L'objectif est de mettre en exergue, d'une part, les contributions des sculptrices pionnières à la cristallisation de la République turque moderne. Ces contributions demeurent à ce jour sous-étudiées. D'autre part, l'étude vise à enrichir les recherches portant sur la manière dont ces femmes artistes ont expérimenté les arts modernes et la modernité, au-delà et en dialogue avec les contextes européens.

Katia Schaal

Des sculptrices-médailleuses à l'assaut du Prix de Rome de gravure en médailles (1911-1929)

Alors que les noms de Lucienne Heuvelmans (1881-1944), Lili Boulanger (1893-1918) et Odette Pauvert (1903-1966) restent en mémoire pour avoir été les premières femmes à remporter le Prix de Rome, respectivement, en sculpture (1911), en musique (1913) et en peinture (1925), le nom d'Aleth Guzman (1904-1978) n'est jamais mentionné pour le cas du Grand Prix de gravure en médailles en 1929. Si Guzman demeure la « première », elle n'est cependant pas « pionnière » au regard de la brillante génération de sculptrices-médailleuses formée dans l'atelier officiel de l'École des beaux-arts sous le regard bienveillant d'Auguste Patey, son chef, qui le dirige de façon mixte. A contre-courant de la *doxa* académique qui vise à séparer les sculpteurs des sculptrices, en réservant à ces dernières un atelier successivement dirigé par L. Marqueste, V. Ségoffin et F. Sicard, l'unique atelier de gravure en médailles ouvre ses portes aux femmes dès 1920. Dans ce contexte, la première inscrite est Berthe Dubut (1894-1983). Les années suivantes, les femmes forment un quart des nouvelles inscriptions. Cependant, bien avant le « sacre » de Guzman, la première concurrente est Anie Mouroux (1887-1978). Elle s'y présente dès 1911 et obtient un deuxième second prix en 1919. En se focalisant entre les années 1911 et 1929, cette communication se propose d'éclairer le contexte très propice à la participation des médailleuses à un art lui-même en plein essor depuis les années 1880.

Emilie Bouvard

Eva Hesse, 1964, passage vers la sculpture

Eva Hesse passe à la sculpture en décembre 1964 lors d'une résidence d'un an obtenue par son mari le sculpteur Tom Doyle à Kettwig-am-Ruhr à l'ouest de l'Allemagne dans une fabrique textile abandonnée. Le 4 décembre 1964, elle annonce dans ses carnets: « started Sculpture lead wire through 2 huge screens. Shortage of wire forced a change to plaster. » Mon propos est de suivre pas à pas ce passage à la sculpture, qui se construit selon une triple émulation répondant chacune par certains aspects à sa condition sociale d'artiste femme : la transposition dans la sculpture d'exercices pédagogiques fortement informés et nourris par la pratique psychanalytique et même par la personnalité d'Helen Papanek, psychiatre engagée avec son mari dans des pratiques pédagogiques expérimentales déployant une autre vision de la créativité enfantine, en conséquence, un nouveau regard porté sur le surréalisme de Marcel Duchamp, et une attention à la sculpture contemporaine d'assemblage, dans le cadre d'une position sociale de « femme de sculpteur ». Cette synthèse détonante participe de sa position particulière dedans et dehors du minimalisme au fil des années qui suivirent, et trace, cas non rare pour les artistes femmes, le sillon d'une position originale (mais reconnue) par rapport aux courants dominants.

Claudine Mitchell

Une relecture féministe n'est pas une parenthèse de l'histoire

Comment interpréter aujourd'hui une œuvre effacée de l'histoire de l'art du 20^e siècle ? Des archives de femmes et l'existence d'un public féminin révèlent l'importance du concept de la femme comme être autonome pour comprendre la pratique de Jane Poupelet. Son principe, élaboré vers 1910, consiste en un langage sculptural à double face qui traverse les données de l'esthétique formaliste. La sculpture du nu féminin crée ainsi un espace culturel où les relations entre le physique et le mental au sein de la subjectivité féminine peuvent commencer à se réinscrire dans le langage par le biais de la représentation esthétique.

Quelle pertinence ces concepts ont-ils plus généralement pour les artistes femmes ? La critique d'art nous servira pour observer comment la notion de l'homme comme norme exposée par les penseuses féministes de la fin du 19^e siècle continue à circuler - l'interprétation donnée à *L'Âge mûr* de Camille Claudel demeure exemplaire. Avec les travaux de Rosemarie Castoro, son *Armpit Hair* de 1972, et ceux de Judy Chicago, son *Dome 7 Seven* de 1969, nous retrouverons les questions de la corporalité et du langage à double face à l'époque des mouvements féministes des années 1960s-70s.

En 1918, le sculpteur Américain Anna Ladd et Jane Poupelet ouvrirent à Paris un atelier de prothèses faciales, au service des Gueules Cassées. Le troisième volet de ma communication porte sur les années 1920s et la sculpture *Femme Endormie* que Jane Poupelet ne voulut pas vendre à l'État. Pour en ouvrir le sens, j'entrecroiserai la mémoire d'expériences vécues pendant la Grande Guerre avec une réflexion sur la position des femmes et la politique de reconstruction nationale.

C'est en révélant une faille dans l'Histoire qu'une perspective féministe se met en place.

Linda Hinners

Alice Nordin (1871-1948) – Sculptrice des sentiments au début du 20^e siècle

Alice Nordin (1871-1948) fut la sculptrice qui a eu le plus grand succès en Suède au tournant du XX^e siècle. Avec un grand professionnalisme elle a eu une grande production de décorations architecturales, de monuments funéraires, de portraits et de sculptures de toutes tailles et de tous matériaux. Plusieurs de ses œuvres ont remporté un grand succès et furent éditées dans divers matériaux. En 1911, elle fut la première femme sculpteur suédoise à avoir une exposition monographique.

À son époque, Alice Nordin fut particulièrement appréciée pour son style et son expression féminine. Un critique écrivait en 1920 :

« Pour la plaignante, le trait féminin dans l'art de Mme Nordin apparaît comme le plus frappant. C'est une femme, pour le meilleur et pour le pire, on ne remarque jamais d'aspiration à la masculinité.

La critique témoigne d'un paradoxe qui a touché de nombreuses femmes sculpteurs à l'époque ; c'est-à-dire que, d'une part, Nordin était apprécié pour ses "caractéristiques féminines" typiques telles que l'expression de sentiments. D'autre part - "pour le pire" - ce style et cette expression ne furent rarement inclus dans l'histoire de l'art au XXe siècle.

Dans cet article, j'illustrerai qu'une lecture genrée de la biographie personnelle est une clé importante pour comprendre l'art et l'artiste, mais que les sculptures de Nordin, exprimant des émotions fortes et avec une parenté avec d'autres formes d'art comme la musique, furent en fait partie d'un grand courant culturel et philosophique au tournant du XXe siècle.

Karen Benedicte Busk-Jepsen

Workaround Models Women's Exclusion from Life Classes and the Birth of Animal and Children Sculpture in Denmark (Communication en anglais) *Traduction simultanée vers le français disponible

This contribution highlights the working conditions of the pioneering women sculptors in Denmark with respect to models. My hypothesis is that their exclusion from life classes made them go for alternative models they could study unhindered. Thereby, I argue, the early women sculptors introduced two important subgenres. The first Danish woman sculptor, Adelgunde Vogt (1811-1892), who made her debut in 1838, introduced animal sculpture in Denmark and was followed by several animalières. The second Danish sculptress, Kathinka Kondrup (1851-1927), became famous for her small-scale sculptures of children, giving rise to another lineage of sculptresses. During my presentation, I investigate the heated debate in the 1870s and 1880s, where the argument for not admitting women to the academy was the alleged unacceptability of their partaking in life classes. Also, I look into the establishment of the first academy-level school for women in 1888. The *Women's School Associated with the Academy* did offer life classes. However, after it was merged with the Royal Academy in 1908, life classes became an issue again, prompting the new-founded Society of Women Artists to spearhead the foundation of an open life drawing school. Meanwhile, animal and children sculpture continued to be favored by women sculptors.

Lexington Davis

Washing Up, Working Through: Domestic Labour and Resistance in Betye Saar and Simone Leigh's Laundry Sculptures (Communication en anglais) *Traduction simultanée vers le français disponible

Heavysset with a wide grin, starched white apron, and colourful hair kerchief, the "mammy" character arguably became the most ubiquitous embodiment of Black womanhood in the United States during the early twentieth century. Though a racist caricature, the mammy stereotype represented real circumstances—domestic service was the primary occupation for

African-American women for many decades following the Civil War. In their sculptural practices, artists Betye Saar and Simone Leigh reflect on this complex history through works exploring the mammy figure and her emotional and political resonances. While of different generations, Saar and Leigh have both made sculptures engaging with what Tavia Nyong'o terms "racist kitsch," offensive bric-à-brac considered low-value but "profoundly laden with meaning" (Nyong'o 2002). Though most famous for her 1972 assemblage *The Liberation of Aunt Jemima*, Saar has engaged with the mammy stereotype for decades, and more recently returned to the character in a series of assemblages combining washboards and mammy figurines found at flea markets. In my paper, I analyze this body of work in conversation with Leigh's monumental sculpture *Last Garment* (2022), which depicts a Black woman washing her laundry in a pool of water, a composition inspired by a souvenir postcard featuring the phrase "Mammy's Last Garment". I argue that, through these works, both artists reclaim the domestic as a site of refusal, while contesting the Black domestic worker's marginalization in histories of revolutionary activity. By focusing on the often invisible labour of laundering clothes and its gendered, racialized history, Saar and Leigh situate the home as a crucial site in the fight for Black liberation, and identify working-class women as its overlooked leaders. Ultimately, I maintain that by simultaneously preserving and transforming America's racist material history through engagement with the mammy character, Saar and Leigh's works reveal how the private has always been a site of radical political activity.

Paula Berimbau

Pygmalion Undone: Chana Orloff and the Reception and Legacy of Modern Women Sculptors in France from Camille Claudel to Germaine Richier (Communication en anglais)

In the Greek myth of Pygmalion, a woman, Galatea, is cast in the passive role of inanimate sculpture, while the male sculptor, donned with godlike powers, breathes life into his creation and then falls in love with her. Since the late nineteenth century, women sculptors have broken that myth, with media images revealing their agency in forging international professional careers. In this paper I use Chana Orloff's critical reception and media image as a case study to show how a selection of women sculptors working in France from the late-nineteenth to the mid-twentieth century, from Camille Claudel to Jane Poupelet and Germaine Richier, led independent lives and distinguished professional careers, and produced significant bodies of work, all of which challenges us to reconsider them, as well as to ask why they have remained on the margins of art history. I focus on how each artist's critical reception has shifted over time, from gendered stereotypes and, sometimes, marginalization experienced during their careers, to present-day interest in their serious engagement with the history of modern sculpture. By analyzing their media images and critical reception, the paper shows how, although they shattered the Pygmalion myth and achieved significant recognition during their lifetime, each navigated stereotypes and assumptions based on gendered identities that have persisted until recently.

Nina Meisel

Les sculptrices aux Salons des Beaux-arts avant 1884 : entre enseignement bourgeois et professionnalisation

Cette étude porte sur les trajectoires des sculptrices de la seconde moitié du XIXe siècle et s'appuie sur l'analyse des catalogues des Salons, où même en y étant aux marges, elles restent une part significative de cette cohorte d'artistes inscrit·e·s dans une logique institutionnelle genrée.

Des enjeux importants se dégagent de l'analyse de la présence des sculptrices dans les catalogues des Salons, notamment sur la sociologie et la professionnalisation de ce groupe. Ces annuaires permettent l'étude à plusieurs échelles de la présence des femmes sculptrices dans le monde de l'art académique. Il est possible de brosser des portraits sociologiques et d'identifier des trajectoires personnelles et professionnelles des artistes, qui évoluent au fil des ans. Certains éléments, comme l'adressage, permettent d'étudier des phénomènes transverses. On y observe des comportements spécifiques aux différents âges de la vie et certaines tendances se dégagent dans le groupe des candidates. Ils illustrent également la professionnalisation et les vocations des sculptrices. Pour certaines, le souhait de faire carrière et la nécessité de gagner sa vie transparaît.

Le corps enseignant illustre la sociabilité artistique du moment, certains noms se retrouvent systématiquement associés. Ces relations relèvent parfois de la filiation artistique puisqu'elle raconte des élèves qui se professionnalisent et enseignent aux côtés de leurs propres professeur·e·s. Les Salons sont aussi le lieu de l'étude des sujets et des techniques questionnant l'attribution de certains champs esthétiques au féminin.

Clémence Rinaldi

Les enjeux de la sculpture dans les expositions féminines au passage du XIXe au XXe siècle : autour de quelques sculptrices du Salon des Femmes

Il n'est pas anodin que les fondatrices des sociétés d'artistes femmes soient généralement des sculptrices : Hélène Bertaux est la fondatrice de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs en 1881, Thélicka Rideau-Paulet du Syndicat des artistes femmes en 1904, Ernesta Robert-Mérignac des Unes en 1906, puis Geneviève Granger des Unes Internationales et des Quelques en 1907. En effet, si les femmes artistes rencontrent des discriminations sexistes dans les milieux artistiques au XIXe siècle, les sculptrices, qui s'attaquent au « plus noble des arts, le plus viril¹ » selon l'expression d'Émile Zola, ont d'autant plus besoin de s'associer pour unir leurs forces. La place accordée à la sculpture dans les expositions féminines, proportionnellement aux autres médiums, constitue pour la critique un critère d'appréciation déterminant leur qualité et leur légitimité. Ce critère discriminant est intégré par les artistes elles-mêmes et constitue un point de clivage les scindant en plusieurs associations, accordant plus ou moins de place à la sculpture. A travers l'étude de cas du Salon des Femmes, nous nous demanderons

dans quelle mesure les associations d'artistes femmes et leurs expositions constituent pour les sculptrices des espaces privilégiés d'entraide et d'émulation, mais également de visibilité sur la scène artistique parisienne de la fin du XIXe siècle, conformément à la mission qu'elles se sont donnée.

¹ Émile Zola, *L'Œuvre*, 1886, Paris, G. Charpentier, p. 294.

Georgina Gluzman

Envisioning the Nation: Women and Sculpture in Turn-of-the-Century Argentina
(Communication en anglais)

In Latin America, the late 19th-century and early 20th-century art is a fertile period for feminist interrogations. This period offers a very interesting chance to examine the changing relations between “women,” “modernity,” and “art”. Between the 1890s and the 1930s women’s artistic activities in Argentina, particularly in the city of Buenos Aires, both diversified and changed, thus acquiring an importance they had not enjoyed before. Regular salons held at a pioneer centre, the Ateneo, gave women the chance to display their works in a mixed-gender environment. Soon after, many female Argentine artists engaged in the construction of a national iconography by practicing history painting and commemorative sculpture. Moreover, a rather large group of female sculptors began their careers. Fuelled by both public and private patronage, their successful trajectories seem to differ from the stereotypes offered by Argentine and, more broadly speaking, Latin American art-historical literature. However, women’s involvement with sculpture in Argentina challenges this linear and gradual scheme. As a matter of fact, from 1890 on several female sculptors began working professionally. To better understand women’s involvement with materials and practices that have been considered unfeminine by masculinist art history, this proposal aims to describe and examine the careers of female sculptors, such as Josefa Aguirre de Vassilicós, Lola Mora, and Luisa Isella. Exploring their practices, critical reception, commissions and chosen materials allows for new gendered readings of Argentine women artists, one that surpasses biographical accounts and challenges traditional hierarchies.

Elsa Dos Santos

Le rôle du 1% artistique dans la carrière des sculptrices : étude de cas sur les commandes publiques reçues par Alicia Moï Orban (1922-2022)

Les recherches récentes sur les achats artistiques de l'État sont révélatrices de la place et du rôle attribués aux femmes dans le dispositif du 1% artistique. Cependant, aucune étude de ces commandes sous le prisme du genre n'a été menée. Or il est aujourd'hui nécessaire de revenir sur le rôle du « 1% » dans la carrière des sculptrices. Cette communication propose une première clé de lecture à travers l'étude de cas des commandes reçues par Alicia Moï Orban dans le cadre du « 1% ». Créé en 1951, ce dispositif est l'expression d'une volonté publique de soutien à la création et de sensibilisation des publics. Il stipule que les projets de construction

publique doivent obligatoirement dédier 1% de leur budget de travaux à la réalisation d'une œuvre d'art. Parmi elles, les sculptures commandées par la Caisse des Dépôts à l'artiste Alicia Moï Orban. La documentation inédite des projets de l'artiste permet de questionner la place du genre dans les enjeux urbains, territoriaux, économiques, sociaux et esthétiques de la commande. Elle offre également un éclairage sur les relations nouvelles entre l'artiste, le commanditaire et le public et questionne la qualité esthétique et les critères de sélection de ce qu'elle nomme ses « micro-sculptures monumentales ». L'étude de l'œuvre d'Alicia Moï Orban pose également la question de leur fonction, de leur réception, et de leur conservation. Plus largement, elle interroge la place attribuée aux sculptrices dans la sphère publique.

Eva Belgherbi

Pour une historiographie des sculptrices actives en France du XIXe siècle à nos jours

La recherche sur les sculptrices actives en France au XIXe siècle se situe au croisement de l'histoire de l'art de la sculpture du XIXe siècle, des études de genre et des méthodologies issues des transferts nationaux. A partir de la seconde moitié du XIXe siècle déjà (Elizabeth Ellet, 1859) puis au tout début du XXe siècle (Maria Lamers de Vits, 1905), des historiennes de l'art se sont intéressées à la question de l'histoire des femmes artistes, dont des sculptrices. Si le début du XXe siècle donne lieu à la publication d'articles et ouvrages sur des sculptrices, voire des expositions, il faut attendre les années 1970, pour voir se développer une véritable recherche sur les sculptrices du XIXe siècle actives en France. C'est en effet à partir des années 1980 que l'attention du grand public se porte sur Camille Claudel qui fait office de sculptrice maudite, victime, dont l'héroïsation mènera dans certains cas à occulter toute une histoire collective des réseaux de sculptrices du XIXe siècle, notamment Hélène Bertaux qui fut pourtant au coeur des travaux des historiennes de l'art féministes Tamar Garb et Catherine Gonnard dès les années 1990. Au-delà des monographies, comment se construit depuis le XIXe siècle une histoire collective des sculptrices ? Leurs oeuvres sont-elles conservées et exposées dans les musées consacrés au XIXe siècle ? Quelles méthodologies ont été mises à profit, entre approches formalistes et sociologie de l'art ? Qui travaille aujourd'hui en France et à l'étranger sur les sculptrices actives en France au XIXe siècle ?

Manon Grégoire

Du Salon à l'Union des femmes peintres et sculpteurs : les sculptrices sous la plume des salonnières

Si la condition de l'artiste femme demeure difficile dans la seconde moitié du XIXe siècle, celles qui désirent produire par le burin et les ciseaux rencontrent d'autres écueils. Non seulement les ateliers de sculpture ouvrant leurs portes aux femmes sont peu nombreux et leurs productions sont souvent invisibilisées, mais c'est aussi leur pratique même qui, considérée virile pour les conditions physiques qu'elle nécessite, oppose alors les sculptrices au concept de féminité, entravant leur carrière et leur reconnaissance. Néanmoins, les femmes se sont emparées tant de la pratique de la sculpture que de sa critique. À cet égard, les sculptrices ne bénéficieraient-elles pas d'une meilleure reconnaissance critique sous la plume des

salonnières ? Au contraire, ces dernières reproduisent-elles des discours participant à isoler leurs productions ? Cette communication propose d'orienter nos regards vers la réception des sculptrices par les critiques d'art du même sexe depuis les années 1860, au moment où la fondatrice de l'Union des femmes peintres et sculpteurs Hélène Bertaux (1825-1909) gagne en reconnaissance, jusqu'à son décès en 1909. Les questions de soutiens entre professionnelles du monde de l'art comme celles de la légitimité des pratiques artistique et critique seront traitées. Nous nous concentrerons également sur les organes de presse au sein desquels les salonnières choisissent d'accorder, ou non, visibilité et reconnaissance critique aux sculptrices de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Glafki Gotsi

Sculptresses in Athens and their reception by women art writers and feminists, c. 1888-1917
(Communication en anglais)

Kleoniki Gennadiou, Aggeliki Empedocleous-Kountouma, Eleni Voziki-Georganti, Aggeliki Stefanou, Ioulia Skoufou are some of the sculptresses who exhibited, studied or worked in the Greek capital during the late 19th and early 20th century. Some produced and showed small figures in clay, while others carved the stone and created large scale pieces or monuments. Professional aspirations prompted women sculptors to demand better education at the state School of Art in Athens, whereas some of them turned to painting or the decorative arts as well. Sculptresses' activities and works were discussed in the press by women art writers and feminists, like Kallirroï Parren, Athena Gaitanopoulou and others, who either defended women artists and their rights, or described the obstacles they faced and had to overcome. Informed by recent scholarship on both women artists and women art writers the present paper proposes a history of sculptresses in late 19th-early 20th century Athens interrelated to the history of their reception by their female contemporaries. As it will be argued gender affected women sculptors' development in many ways. The difficulties they had, the fights they gave and the victories they achieved were felt by women writers and feminists of their time, who pointed out the hardships women artists endured, hailed their struggles and embraced their production. Occasionally women sculptors' support by feminists led to new readings of their work or to unique analyses of their position in history. Moreover, inspired by the sculptresses' endeavors women art writers and feminists were able to promote further their general ideas about women's position in society.