

**À l'abri des politiques de genre
initiatives à double tranchant et irruptions féministes dans le
champ de l'art de la communauté autonome basque**
**Under the Protection of Gender Policies
Double-Edged Initiatives and Feminist Incursions into the Field
of Art in the Basque Country**
**Protegido en contra de las políticas de género
iniciativas de doble filo e incursiones feministas en el campo
del arte de la Comunidad Autónoma Vasca**

Lourdes Méndez

Volume 27, Number 2, 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1027920ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/1027920ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue Recherches féministes

ISSN

0838-4479 (print)
1705-9240 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Méndez, L. (2014). À l'abri des politiques de genre : initiatives à double tranchant et irruptions féministes dans le champ de l'art de la communauté autonome basque. *Recherches féministes*, 27(2), 97–114.
<https://doi.org/10.7202/1027920ar>

Article abstract

This paper analyses the field of Art in the Basque Autonomous Region in Spain in the light of the process of « institutional reflexivity ». Feminist theories, « feminist mutations », Gender Equality Laws, Art institutions, political platforms and women's associations for equal opportunities in Art, all act in this field. Taking into account that initiatives such as organizing exhibitions of « women artists », the FEMINISTALDIA, or the festival Miradas de Mujeres (Women's gazes) are pragmatic adjustments to a situation affected by the institutions created to reach gender equality, it is noted that these initiatives could be counterproductive for the artists.

À l'abri des politiques de genre : initiatives à double tranchant et irruptions féministes dans le champ de l'art de la communauté autonome basque

LOURDES MÉNDEZ

Lorsque après plusieurs décennies de silence, à la fin des années 60, des groupes féministes ont fait irruption sur la scène politique de divers pays, certaines chercheuses en sciences sociales se sont intéressées à un champ d'activité très mythifié par la pensée occidentale moderne : celui de l'art. Attentives à ce qui s'y produisait, elles ont réfléchi aux contenus des catégories « grand artiste » et « génie » en se demandant pourquoi ils ne s'appliquaient pas aux artistes femmes (Nochlin 1973); elles ont organisé des expositions et remis à l'honneur des noms et des œuvres d'artistes femmes qui ne figuraient pas dans les livres d'histoire de l'art (Sutherland et Nochlin 1976) et elles ont aussi rédigé des essais féministes sur l'« art des femmes » (Lippard 1976). À la même période, certaines artistes créaient des œuvres d'art féministe¹ et, au milieu des années 80, des collectifs d'artistes comme les Guerrilla Girls ont produit des œuvres qui dénonçaient, sur le ton de l'humour, la tendance androcentrique et ethnocentrique des expositions et des collections des musées d'art. Si, dans le domaine académique et artistique, ce scénario a conduit à l'émergence d'analyses théoriques et de pratiques artistiques féministes, dans le domaine politique il a permis, dès la fin des années 60 et dans plusieurs pays européens, que certains collectifs féministes exigent que le gouvernement promulgue des lois pour garantir la non-discrimination en raison du sexe. Pour ces collectifs, ces lois devaient être un moyen de parvenir à une réelle égalité entre les femmes et les hommes. Si je rappelle ici ce scénario académique, artistique et politique, c'est parce que, vers la fin des années 80, un scénario très similaire a vu le jour dans la Communauté autonome basque (Comunidad Autónoma Vasca ou CAV)².

Pour bien comprendre ce scénario, je vais d'abord énoncer cinq faits. Tous sont le produit de l'incidence de certaines revendications féministes, en particulier celles qui avaient pour objet d'obtenir l'égalité entre les sexes, et de l'irruption de la

¹ La question de savoir s'il existe ou non un « art féministe » suscite de nombreux débats parmi les théoriciennes de l'art. Dans le contexte décrit, l'expression « art féministe » renvoie à des œuvres produites par des artistes femmes qui maintenaient un étroit dialogue avec les inquiétudes du mouvement féministe de l'époque.

² J'emploie le sigle CAV, en vigueur depuis la Constitution de 1978, et non les termes « Euskadi » ou « Euskal Herria », car ces désignations sont empreintes de positions politiques nationalistes qui requièrent une explication. La CAV est constituée de trois provinces situées dans les limites territoriales de l'État espagnol : Álava (capitale : Vitoria), Guipúzcoa (capitale : San Sebastián) et Biscaye (capitale : Bilbao); en 2010, sa population était de 1 112 697 femmes et 1 061 336 hommes.

catégorie « genre » dans le champ politique, académique et artistique de la CAV. Ces cinq faits permettent d'entrevoir les différentes dimensions du réseau d'interactions qui lie des agents sociaux qui sont partie prenante dans ces champs. Le réseau en question s'est tissé au fil d'une connivence implicite qui articule ces agents sociaux au sein d'un processus de « réflexivité institutionnelle » (Méndez 2006 : 173) au cours duquel chacun d'entre eux lutte pour atteindre des objectifs parfois divergents. C'est cette divergence qui pourra être constatée en examinant certaines initiatives lancées en vue de promouvoir les artistes femmes et leurs œuvres.

Pour mieux circonscrire les effets de la connivence implicite, il faut aussi tenir compte du fait que, pour tous les groupes et associations de femmes ou féministes de la CAV, le processus de réflexivité institutionnelle implique « un ajustement pragmatique à la conjoncture et permet aussi à un petit nombre de femmes de se faufiler et de se projeter individuellement » (Couillard 1994 : 61) dans le champ de l'art ou dans d'autres champs d'activité. C'est à cette adaptation pragmatique que répondent certaines initiatives comme celle qui consiste à exiger l'application de quotas de sexe dans les institutions de l'art ou à créer des prix spécifiques pour les artistes femmes ou encore à soutenir des expositions et des festivals d'art de femmes. Formulées à l'abri des politiques de genre³, ces initiatives sont une arme à double tranchant, car, étant donné qu'elles ne concernent que les artistes femmes, au lieu de saper la « valence différentielle des sexes » (Héritier 1996 : 23), si puissante dans le champ de l'art, elles peuvent entraîner, même involontairement, son renforcement et contribuer à sa matérialisation. Malgré les risques évoqués, une de ces initiatives, soit celle qui consistait à demander l'application de quotas de sexe dans les institutions d'art, a non seulement réactivé certains débats féministes, mais également conduit quelques associations de femmes qui travaillent dans le domaine de l'art et de la culture, à quantifier la présence d'artistes femmes dans les institutions d'art de l'Espagne et de la CAV et à constater, une fois de plus, leur sous-représentation. Ce sont ces initiatives que je vais explorer ici⁴ en me demandant si elles peuvent aider à construire des politiques

³ À partir de la Conférence mondiale sur la femme : égalité, développement et paix » (tenue à Beijing en 1995), les plans d'égalité retiendront, en Espagne et au sein de la CAV, le terme « genre » et l'emploieront comme synonyme de « femme ». Outre les difficultés dérivées de l'adoption du « genre » comme catégorie d'analyse dans des langues latines comme l'espagnol, je tiens à rappeler que les politiques de genre ne sont pas forcément des politiques féministes.

⁴ Dans le présent texte, je propose les premières analyses issues d'une recherche en cours sur les interactions entre politiques culturelles féministes, politiques de genre, lois sur l'égalité, mutations du féminisme et irruptions féministes dans le champ de l'art contemporain de la CAV (2005-2016). Je tiens à remercier les personnes qui ont évalué mon article pour leurs commentaires, car elles m'ont aidée à préciser mes objectifs de recherche.

culturelles féministes capables de combattre les inégalités dérivées des lectures socialement dominantes sur le sexe (féminin) de l'artiste et d'appuyer la création d'œuvres d'art féministe ou si, au contraire, elles peuvent dynamiser la possibilité même de leur existence.

Cinq faits en toile de fond d'un scénario complexe

Le premier des faits mentionnés ci-dessus repose sur l'idée que le féminisme « englobe à la fois un ensemble d'idées et un mouvement de changement social et politique fondé sur le refus des privilèges masculins et de la subordination des femmes au sein d'une société donnée » (Offen 2012 : 51). Depuis les années 60, ce double refus a obligé certains États d'Europe occidentale, surpris par l'éruption de « groupes de femmes structurés exerçant une pression, directe ou indirecte, sur eux [...] à créer des structures en charge des questions d'égalité des sexes » (Dauphin 2010 : 15). En Espagne, cette réalité a permis la création d'organismes, comme l'Institut de la femme (1983) ou Emakunde/Institut basque de la femme (1988), qui ont conçu des plans d'égalité successifs. Suivant le fil conducteur de ce qui se passe sur le plan international, ces organismes diffuseront une représentation institutionnelle des femmes « qui transforme l'un des deux sexes en un secteur social dont il faut réformer les conditions de vie [...] en occultant la vision fondamentalement politique du rapport entre les sexes. Cette dépolitisation est le prix à payer pour que puisse être posée globalement la “ question des femmes ” par les États » (Hirata et Le Doare 1998 : 24).

Le deuxième fait se développe dans le champ académique et concerne la publication de textes d'histoire de l'art qui remettent à l'honneur les noms et les œuvres d'artistes femmes espagnoles du XIX^e siècle (Diego 1987). Durant l'année 1987 s'est tenu le premier cours d'été de l'Université du Pays basque intitulé « Arte y Mujer » (Art et femme) et, à la même période, des analyses anthropologiques ont été publiées (Méndez 1987 et 1991). Partant du postulat que le sexe a une nature aussi sociale que la classe et que son rôle n'est pas secondaire comme principe de division du monde, ces analyses examinaient les effets du « sexe social » (Mathieu 1971 : 24) dans le champ de l'art de la CAV.

Le troisième fait est le bon accueil réservé dans le champ de l'art ainsi qu'à l'université, et en particulier dans les facultés des arts, au mouvement *queer* de même qu'aux théoriciens et aux théoriciennes et aussi aux artistes qui s'auto-identifient comme « post » ou « trans » féministes. En ce qui concerne la CAV, ce bon accueil se matérialisera dès le milieu des années 2000.

Le quatrième fait a deux dimensions qui sont le produit des analyses féministes sur la position des artistes femmes et leurs œuvres dans les institutions d'art : celle qui dévoile la tendance androcentrique des collections de musées et celle qui dénonce la rareté ou l'inexistence, au sein des mêmes musées, d'une programmation incluant des expositions d'artistes femmes.

Le cinquième et dernier fait est la création en 2009 en Espagne de l'association Mujeres en las Artes Visuales (Femmes dans les arts visuels) et, en 2011, de Plataforma A (Plateforme A) dans la CAV. Celles-ci défendent l'égalité de genre dans l'art, organisent le festival « Miradas de Mujeres⁵ » (Regards de femmes) et réclament l'application des articles sur l'art et la culture inscrits dans les lois pour l'égalité entre femmes et hommes⁶.

Ces cinq faits énoncés constituent la toile de fond du scénario dans lequel se meuvent les acteurs et les actrices du champ de l'art de la CAV. Qu'il s'agisse d'étudiantes ou d'étudiants en art, d'artistes, femmes ou hommes, émergents ou consacrés, de commissaires, de galeristes, de critiques, de gestionnaires de la culture, ou encore de directeurs ou de directrices de centres culturels ou de musées, chacune de ces personnes, d'une manière ou d'une autre, sera touchée par ces faits.

Un rapport pionnier

Il serait faux d'affirmer qu'au cours des 40 dernières années la position des artistes femmes dans le champ de l'art de la CAV n'a pas varié, que de soutenir que le sexe social (Mathieu 1971) de la personne qui produit l'œuvre d'art est aujourd'hui sans importance pour ceux et celles qui ont le pouvoir de la légitimer en tant que telle. Il serait tout aussi erroné d'affirmer que les changements de position des artistes femmes ne sont pas redevables aux luttes féministes, que de penser que, pour éradiquer les trois vecteurs d'inégalité et de hiérarchie – sexe/genre, race/ethnicité, classe – qui structurent le système social, il suffit d'avoir des plans d'égalité élaborés à partir de perspectives de « genre ». En outre, si l'on appliquait

⁵ Depuis 2012, ce festival se déroule pendant le mois de mars dans plusieurs villes de l'État espagnol.

⁶ En 2005, le Parlement basque a adopté la Ley para la Igualdad de Mujeres y Hombres (Loi pour l'égalité entre femmes et hommes). Son article 25 porte sur les activités culturelles et signale que l'administration publique basque doit adopter toutes les mesures nécessaires pour éviter la discrimination en fonction du sexe et qu'elle doit promouvoir un accès et une participation équilibrée des femmes et des hommes à toutes les activités culturelles qui se développent dans la CAV. En 2007, le Parlement espagnol a adopté la Ley para la Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres (Loi pour l'égalité effective entre femmes et hommes). Son article 26, intitulé « L'égalité dans le domaine de la création et production artistique et intellectuelle », signale : que les autorités publiques se doivent d'appliquer le principe de l'égalité entre femmes et hommes, que les différents organismes de l'administration publique doivent adopter des initiatives destinées à promouvoir les femmes dans le domaine culturel, qu'il faut développer des politiques actives d'aide à la création et à la production artistique et intellectuelle féminine et qu'il faut promouvoir une présence équilibrée de femmes et hommes dans l'offre culturelle publique. Cet article indique aussi que l'on peut avoir recours à toutes les actions positives nécessaires pour corriger les situations d'inégalité en ce qui concerne la production et la création intellectuelle artistique et culturelle des femmes.

ces plans dans un champ de l'art dont les principaux acteurs et actrices ne remettent pas en question l'idéologie charismatique de la création (Bourdieu 1977⁷) qui le sous-tend, leurs conséquences pourraient être contreproductives pour les trajectoires des artistes femmes. Cela étant, je veux me pencher sur le rapport 8 intitulé « Las mujeres en la producción artística de Euskadi⁸ » (Les femmes dans la production artistique d'Euskadi). Ce rapport répond à l'une des lignes d'action prévues dans le Plan de acción positiva para las mujeres de la Comunidad Autónoma de Euskadi (1991-1994) (Plan d'action positive pour les femmes de la Communauté autonome d'Euskadi (1991-1994)).

Le rapport 8 présente statistiquement la situation des artistes femmes de la CAV en 1991. La date est importante, car, à ce moment-là, neuf années s'étaient déjà écoulées depuis la création du concours « Gure Artea⁹ » (Notre art), de la Faculté des beaux-arts¹⁰ de l'Université du Pays basque et d'ARCO¹¹; et quatre depuis la création du centre d'art Arteleku¹². Même si la CAV ne possédait pas

⁷ Dans cet article, Bourdieu s'interroge sur la production de la croyance et l'économie des biens symboliques et se demande qui crée le créateur. Pour y répondre, il signale que l'idéologie charismatique se situe au principe même de la croyance dans la valeur d'une œuvre d'art. Cette croyance permettrait au champ de production artistique de fonder son autonomie et aux artistes de se donner une allure de génies inspirés. L'idéologie charismatique orienterait le regard du public vers le producteur ou la productrice en en faisant le principe de la valeur de l'œuvre. Pour Bourdieu, la spécificité du champ de production artistique résiderait dans la dénégation de l'économie et dans la revendication d'une autonomie qui irait de pair avec le mythe romantique du génie. Un mythe qui, il faut le rappeler même si l'auteur ne le fait pas, ne se décline pas au féminin.

⁸ Conçu à la demande d'Emakunde, le rapport 8 a été « élaboré, d'après ses propres critères, par Bizilan S.A., avec la participation de Nati Abril, professeure à l'Universidad del País Vasco (UPV/EHU) en qualité de directrice de l'équipe de travail » (Emakunde 1994 : 21).

⁹ Créé en 1982 par le Département de la culture du gouvernement basque, le concours « Gure Artea » a pour objet de promouvoir les arts plastiques et visuels. Chaque année, le jury qui le compose propose des candidates et des candidats qui peuvent opter pour l'un des trois prix suivants : 1) reconnaissance de la trajectoire artistique (25 000 euros en 2014); 2) reconnaissance de l'activité créative (25 000 euros en 2014); 3) reconnaissance des activités réalisées par différentes personnes ou organismes dans le champ de la culture (recherche, diffusion, promotion, distribution, etc.) (15 000 euros en 2014). Afin de se qualifier pour les deux premiers prix, les personnes dont la candidature est proposée doivent soit être nées dans la CAV, soit résider dans la CAV ou y avoir résidé au moins pendant dix ans.

¹⁰ La création de cette faculté est le résultat de la transformation de l'École des beaux-arts inaugurée à Bilbao en 1969.

¹¹ Depuis 1982 a lieu annuellement à Madrid la Feria Internacional de Arte Contemporáneo (ARCO), créée dans le but d'impulser le marché de l'art et le collectionnisme.

¹² Inauguré en 1987, l'Arteleku se définit comme un centre d'art contemporain basque qui s'intéresse à l'expérimentation et qui soutient les artistes émergents.

encore les deux musées¹³ appelés à jouer un rôle important dans le champ local de l'art, soit le Guggenheim-Bilbao qui devrait être inauguré en 1997 et le Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM (Centre-musée basque d'art contemporain) qui devait ouvrir ses portes à Vitoria en 2002, elle comptait déjà le Musée des beaux-arts de Bilbao. Inauguré en 1914, ce musée public était celui qui, après sa fusion en 1945 avec le Musée d'art moderne, avait été chargé d'acheter des œuvres d'art basque des XIX^e et XX^e siècles. Bien que la présence ou l'absence d'œuvres d'artistes femmes dans les musées soit déjà à l'époque un enjeu important pour les théoriciennes féministes de l'art, le rapport 8 n'en retient que quatre problématiques : 1) l'attribution du prix « Gure Artea » à des artistes femmes; 2) la présence d'artistes femmes dans sept galeries du Pays basque (la moyenne oscillerait autour de 30 % de femmes contre 70 % d'hommes); 3) la participation à ARCO (5 % de femmes contre 95 % d'hommes); et 4) le nombre d'étudiantes qui achèvent leurs études à la Faculté des beaux-arts, nombre qui dépasse largement celui des étudiants (61,5 % contre 38,5 %). Pour interpréter ces pourcentages qui montrent que les femmes sont hyper-représentées comme étudiantes et sous-représentées comme artistes dans les circuits professionnels, le rapport 8 donne la parole au critique et historien d'art Xabier Sáenz de Gorbea, à la directrice de la galerie Vanguardia Petra Pérez et à la peintre Juana Cima.

Sáenz de Gorbea, critique et professeur de la Faculté des beaux-arts de l'Université du Pays basque est également cofondateur de la WindsorKulturgingintza¹⁴, galerie dans laquelle, d'après le rapport 8, la présence d'artistes femmes est de 10,7 %. Pour le critique, cette sous-représentation est due au fait que « l'intégration de la femme dans le travail de l'art a été postérieure à celle de l'homme » (Emakunde 1994 : 158) et il indique également que, « actuellement, de multiples générations et promotions d'artistes cohabitent, de sorte qu'il y a plus d'artistes hommes que d'artistes femmes; peut-être que, dans une dizaine d'années, cela s'équilibrera » (Emakunde 1994 : 159). Interrogé sur la raison pour laquelle les artistes femmes vendent moins, il répond que, « étant donné que les acheteurs sont des hommes... et que l'on achète également la projection de l'artiste comme

¹³ Dans un État espagnol en pleine croissance économique, sept musées d'art contemporain ont été inaugurés de 1986 à 1997 : le Centro de Arte Reina Sofía, renommé en 1990 le Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía; le Centro Galego de Arte Contemporáneo; le Museu d'Art Contemporani de Barcelona; le Instituto Valenciano de Arte Moderno; le Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas; et le Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

¹⁴ La WindsorKulturgingintza a été fondée en 1971. À partir de 1989, elle intègre des artistes espagnols et étrangers, tout en faisant une large place aux artistes des groupes d'avant-garde qui, au cours des années 60, formaient l'École basque. Au début des années 80, cette galerie a ouvert ses portes à ceux qui souhaitaient renouveler l'art basque et a exposé des œuvres d'artistes hommes tout juste diplômés de la Faculté des beaux-arts de l'Université du Pays basque.

bénéfice économique potentiel [...] il semblerait que l'homme va mieux poursuivre son œuvre et sa trajectoire, tandis que la femme a ses tâches, les enfants... Il y a cette raison de type économique et psychologique; en tous cas il continue à y avoir plus d'artistes hommes que femmes » (Emakunde 1994 : 159). L'argumentation du critique et celle de la galeriste Petra Pérez, pour laquelle « le sexe n'a rien à voir, ce qui importe, c'est l'œuvre, la seule chose qui intéresse les gens c'est l'œuvre » (Emakunde 1994 : 167), outre le fait qu'elles transmettent des valeurs de sexe/genre dominantes, assument la mythification proclamée par l'histoire et la critique de l'art du XX^e siècle, selon laquelle l'art, tout comme l'œuvre, n'a pas de sexe. Certes, l'œuvre n'a pas de sexe, mais la personne qui l'a produite en a un et s'il y a une qualité qui a été déniée au sexe social « femme », c'est bien celle du « génie¹⁵ », qualité invoquée pour hiérarchiser les artistes hommes et exclure les artistes femmes du processus de hiérarchisation. Une problématique, celle du « génie » des femmes, que Simone de Beauvoir dénaturalise avec la même radicalité que le fait d'être femme : « à vrai dire, on ne naît pas génie, on le devient; et la condition féminine a rendu jusqu'à présent ce devenir impossible » (Beauvoir 1949 : 176).

Vu les implications sous-jacentes aux arguments du critique et de la galeriste, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'ils ne tiennent pas compte du fait que, dans le champ de l'art, quatre cercles de reconnaissance hiérarchisés et rétroalimentés sont en fonctionnement (Bowness 1989). Le premier cercle est le plus restreint et il est composé des artistes, hommes et femmes. Dans ce cercle, comme dans les autres, des jugements sont émis sur les œuvres, jugements qui ne relèvent pas exclusivement de questions purement intraesthétiques ou artistiques. Le deuxième cercle se compose des critiques d'art et de commissaires; le troisième, de marchands et de collectionneurs; et le quatrième, d'un public très hétérogène qui, à travers les galeries, les expositions et les musées, accède à un nombre limité d'œuvres et d'artistes. S'il est une chose qui caractérise les artistes hommes et femmes qui font partie du premier cercle, c'est que, au moins depuis l'art moderne, ils tentent de prendre leurs distances par rapport aux définitions d'art en vigueur. Ce faisant, ils créent des œuvres qui ne peuvent émerger en tant que telles si on leur applique les critères de perception et d'appréciation existants. Pour leur part, critiques, galeristes, commissaires, marchands ou marchandes ou encore collectionneurs ou collectionneuses jouent le rôle opposé à celui des artistes : leur tâche consiste à « intégrer au domaine de l'art ce qui a été conçu pour en transgresser les frontières, en élargissant ces frontières du domaine artistique à des objets ou à des actes qui traditionnellement n'en relèvent pas » (Heinich 1998 : 79). C'est une tâche d'intégration qui, en ce qui concerne les œuvres des artistes femmes, se révèle problématique pour toutes ces personnes.

¹⁵ Il faut prêter attention au fait que, même si la catégorie « génie » n'est pas aujourd'hui explicitement invoquée, cela ne signifie pas qu'elle a disparu de l'imaginaire.

D'autre part, et c'est un problème supplémentaire pour les artistes femmes, la constitution des valeurs artistiques contemporaines se réalise grâce à l'articulation du domaine de l'art et du marché. Comme le signale Raymonde Moulin, le prix obtenu par une œuvre sur le marché de l'art ratifie le « travail non économique d'octroyer crédibilité esthétique, un travail d'homologation de valeur réalisé par des spécialistes, c'est-à-dire par les critiques, historiens de l'art contemporain, conservateurs de musées, administrateurs de l'art et commissaires d'expositions » (Moulin 2003 : 41). Enfin, pour qu'une œuvre obtienne le label d'œuvre d'art contemporain, celle ou celui qui l'a créée doit se faire connaître et faire en sorte que galeristes, commissaires et critiques s'occupent de sa promotion. Et c'est cet ensemble de conditions, indispensables pour que leur parcours professionnel puisse débiter et peut-être atteindre son apogée, que les artistes femmes peinent à réunir (Méndez 2011). Aujourd'hui encore, le champ de l'art reste très sexué et « les femmes y occupent globalement une position dominée. Ceci est vrai pour les artistes et leurs reconnaissance institutionnelle, ce l'est encore davantage pour le marché, et la tendance se retrouve également en ce qui concerne le pouvoir dans le monde de l'art contemporain » (Quémin 2013 : 383). Cela dit, lorsqu'on peut prouver empiriquement que les principaux acteurs et actrices du champ de l'art qui ont un rôle de légitimation, et parfois les artistes femmes elles-mêmes, éludent toute réflexion sur le caractère sociosexuel de cette difficulté, que l'on constate que les lois sur l'égalité se montrent incapables de la combattre, que l'on observe les féminismes actuellement en mouvement dans l'État espagnol, que l'on voit des jeunes générations avides de nouveautés politiques, théoriques et artistiques, on doit examiner la manière dont cet ensemble de faits prend forme dans la CAV. Mieux connaître cette réalité permettrait de détecter les enjeux auxquels les politiques culturelles féministes devraient faire face pour atteindre leur but qui consiste à soutenir et à promouvoir les artistes féministes et leurs œuvres. Et je dis bien les artistes féministes et non seulement les artistes femmes, ce qui pose un double problème. Un problème politique puisque les sujets de ces politiques culturelles ne seraient pas, ou du moins pas nécessairement, uniquement des femmes; et un problème artistique et esthétique qui renvoie à la question de la possibilité de créer une esthétique féministe (Ecker 1986) et à celle de savoir à partir de quels paramètres on pourrait définir les contenus de l'art féministe.

Des collectifs d'artistes, des mutations du féminisme, des plateformes politiques et des associations pour l'égalité dans l'art

L'année même de la publication du rapport 8, la maison d'édition féministe horas y HORAS¹⁶ a produit un livre dans lequel son auteure affirmait, en réponse à

¹⁶ La maison d'édition, d'abord appelée « LaSal », a été créée en 1978 par cinq militantes féministes. C'est cette maison qui a commencé à traduire et à publier des textes

la question de ses étudiantes à savoir « s'il avait existé des femmes peintres, sculpteurs [...], stupéfaites qu'elles étaient face au défilé de génies, tous des hommes, que je leur présentais en cours » (Porqueres 1994 : 10), l'existence dans l'art d'une tradition féminine qui aurait été occultée par le patriarcat. Toujours en 1994, deux groupes sont apparus dans la CAV, l'un artistique et l'autre politique. Leurs chemins allaient se croiser au cours de la première décennie du XXI^e siècle : le collectif ERREAKZIOA/REACCION (E/R), composé de deux artistes¹⁷ diplômées de la Faculté des beaux-arts de l'Université du Pays basque; et PLAZANDREOK, plateforme politique composée de deux organisations féministes de San Sebastián ouverte à toutes les femmes.

Depuis ses débuts, le collectif E/R cherche à rendre visible le travail des artistes femmes et se conçoit comme un espace qui, en s'éloignant des définitions dominantes de l'art, veut promouvoir des pratiques hétérogènes et générer des résistances féministes. En observant les initiatives en cours dans les pays anglo-saxons qui entremêlent théories féministes, théories sur le genre et pratiques artistiques, E/R réalise son projet le plus emblématique : l'édition, de 1995 à 2000, de dix fanzines qui abordent divers thèmes au travers d'œuvres ou de textes d'artistes femmes et d'auteures de différents pays. L'attention accordée par E/R au domaine international et l'ancrage de ce collectif dans le champ local de l'art se sont concrétisés par l'organisation à Arteleku, en 1997, du séminaire-atelier intitulé « Sólo para tus ojos : el factor feminista en relación a las artes visuales » (Rien que pour tes yeux : le facteur féministe en relation avec les arts visuels). Cet événement a permis de faire connaître à une partie de la jeune génération d'artistes présente dans le premier cercle de reconnaissance du champ de l'art de la CAV les théories féministes principalement anglo-saxonnes créées lors de décennies antérieures, ainsi que les revendications féministes d'égalité dans l'art.

La situation a changé lorsque, dès le début du XXI^e siècle, le champ politique ainsi que celui de la théorie et celui de l'art ont dû affronter les conséquences de l'échec des politiques d'égalité, politiques perçues par certaines militantes du féminisme radical comme le résultat de l'institutionnalisation du féminisme libéral, de la faible présence des connaissances féministes dans les études d'art ainsi que des perspectives *queers*, postféministes ou transféministes qui seront bien accueillies dans le champ de l'art de l'État espagnol et de la CAV. Ce bon accueil est l'une des conséquences de la nouvelle réalité des féminismes en mouvement dans l'État espagnol (Méndez 2014). Il faut savoir en effet que dès les premières années du XXI^e siècle des microgroupes voyaient le jour et certains d'entre eux s'identifiaient

d'auteures féministes francophones et anglophones, ainsi que des travaux d'auteures féministes de l'État espagnol. Il faudra attendre 1991 pour voir paraître la collection « Feminismo » chez Cátedra, maison d'édition commerciale.

¹⁷ Le collectif était constitué à l'origine de Yolanda de los Bueis, Azucena Vieites et Estibaliz Sadaba, mais seules les deux dernières en sont restées membres. Vieites et Sadaba ont suivi leur propre trajectoire artistique.

comme *queers*. Ces nouveaux collectifs¹⁸, majoritairement composés de personnes qui ne dépassaient pas la trentaine, seront très critiques à l'égard du féminisme « institutionnel » et « académique » ainsi que par rapport à l'idée que la « femme » soit le sujet politique du féminisme. Aussi, et c'est important de le retenir, bon nombre de ces microgroupes feront leur l'idée butlérienne de performativité de genre qui sera reprise par des artistes dans certaines de leurs œuvres. L'aura de radicalité politique, artistique et sexuelle entourant les perspectives *queers* s'est rapidement étendue en s'institutionnalisant grâce à son omniprésence dans certains centres et musées d'art contemporain¹⁹. Ce fait nouveau, qui s'est consolidé avant que se concrétise une égalité réelle entre les sexes dans le champ de l'art, a détourné l'attention vers des problématiques très marquées par la multiplicité de corps, de genres et de sexualités et il a déplacé vers la marginalité d'autres approches théoriques féministes. Dans la CAV, cette complexe tessiture artistique, théorique et politique a commencé à se manifester à Arteleku en 2004 au sein du séminaire-atelier intitulé « La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas » (La re-politisation de l'espace sexuel dans les pratiques artistiques contemporaines) et, en 2005, tout au long du séminaire « Mutaciones del feminismo: genealogías y prácticas artísticas » (Mutations du féminisme : généalogies et pratiques artistiques), et s'est reflété dans les déclarations d'un collectif, PRIPUBLIKARRAK²⁰, qui affirmait parcourir les voies ouvertes par le *cyborg* de Donna Haraway, le *sujet nomade* de Rosi Braidotti et la *netiana* de Remedios Zafra. L'allusion à ces trois fictions politiques féministes mérite un commentaire si l'on veut comprendre les voies qu'elles ouvrent.

Dans son essai publié en 2005, Zafra, professeure à la Faculté des beaux-arts de l'Université de Sevilla, conçoit la *netiana* comme étant en dette avec la théorie de la performativité de genre de Butler et comme l'héritière du *cyborg* et du *sujet nomade*. La *netiana* serait une « figuration alternative du sujet [...] un devenir [...] un sujet post-humain et immatériel qui naît et qui se fait²¹ sur Internet, une fiction

¹⁸ Certains collectifs vont rédiger des manifestes qui seront le point de départ d'un réseau d'interactions (par l'entremise d'Internet), de rencontres et de séminaires. C'est le cas du manifeste « Un feminismo que también existe » (Un féminisme qui existe aussi) (2006) et du « Manifiesto para la insurrección transfeminista » (Manifeste pour l'insurrection transféministe) (2009).

¹⁹ En Espagne, le processus a débuté au milieu de 2000 et s'est ancré institutionnellement dans le Musée d'art contemporain de Barcelone grâce au Programme d'études indépendantes soutenu, sur le plan universitaire, par l'Université autonome de Barcelone.

²⁰ Créé en 2005, ce collectif est composé de trois artistes, Aiora Kintana, Olaia Miranda et Saioa Olm, d'une administratrice culturelle, María Murr, et d'une architecte, Oihane Ruiz. Le collectif se présentera publiquement à Arteleku au cours du premier FEMINISTALDIA (Festival de culture féministe) qui a eu lieu en 2006.

²¹ Ma traduction : dans son texte, Zafra écrit *n(h)ace*, synthétisant une double réalité, celle de *nacer* (naître) et celle de *hacer* (faire).

politique qui dépasse les frontières de genre, classe et race et suggère de nouvelles questions sur les façons d'être et d'établir des rapports dans l'univers online. La *netiana* est une conspiratrice du pouvoir [...] une confrontation avec ce qui est dominant » (Zafra 2005 : 17-23). Suivre la voie ouverte par la *netiana*, sujet posthumain dont l'identité serait pur artifice, par le cyborg qui vivrait dans un monde postgenre (Haraway 1995) et par le sujet nomade, « figuration qui accentue le besoin d'agir, tant au niveau de l'identité, de la subjectivité, comme au niveau des différences entre femmes » (Braidotti 2000 : 203), pose d'emblée le défi artistique de savoir comment l'on peut représenter une subjectivité non essentialisée. Et, à mon avis, pose aussi le défi de la manière de construire une politique culturelle féministe capable d'établir, dans le champ de l'art, « des distinctions plus rigoureuses entre les catégories de pensée en dispute (*parmi les féministes*) et les formes de pratique politique que ces catégories mettent en jeu » (Braidotti 2000 : 204). Et, ajouterai-je, les pratiques artistiques que les différentes manières de comprendre ces catégories permettent de mettre en jeu.

Je vais terminer ce parcours en m'arrêtant sur un festival qui condense certaines questions auxquelles une politique culturelle féministe devrait faire face. Organisé par la plateforme politique PLAZANDREOK, la première édition du FEMINISTALADIA, Festival de cultura feminista (Festival de culture féministe), s'est tenue en 2006 à Arteleku. Il en est aujourd'hui à sa huitième année. Lors de ce premier festival, on a pu assister aux conférences des *Girls who like porno* et du commissaire d'art indépendant féministe Xabier Arakistain. Ce dernier qui, après avoir gagné un concours public, était sur le point d'être nommé directeur du Centro Cultural Montehermoso Kulturunea (CCMK) avait encouragé la rédaction du manifeste ARCO'05 que j'examinerai plus loin. Durant sa conférence, Arakistain s'est référé à ce manifeste pour signaler que l'exigence des quotas de sexe dans l'art qui y figurait était l'une des bases de son projet en tant que prochain directeur du CCMK. Celles et ceux qui ont assisté à ce premier festival ont pu, en plus des conférences, participer à un atelier sur le cyberféminisme et à un autre sur la thématique *King*, proposé par le groupe féministe *queer* Medeak, et visiter une exposition d'œuvres d'artistes femmes.

PLAZANDREOK, en tant que plateforme organisatrice du premier FEMINISTALDIA et des suivants, outre que cela permet d'entendre des intérêts féministes très divers et d'être l'écho de certaines nouvelles pratiques artistiques (Martínez Collado 2005), a opté pour faire une place en son sein à des expositions d'artistes femmes. Cette pratique renvoie à des initiatives de groupes féministes disparus, comme l'Asamblea de Mujeres (Assemblée de femmes) de San Sebastián qui a organisé en 1986 et en 1987 les premières expositions d'artistes femmes. Cependant, cette initiative, au départ issue du choix militant de certains groupes féministes, a été reprise par des instances politiques institutionnelles et par des commissaires d'art dans des communautés autres que la CAV. On peut ici mentionner l'organisation de l'exposition « Arte/Mujer 94 » (Art/Femme 94),

orchestré par la Direction générale de la femme et la Communauté de Madrid, de celle de « 100 % » (à Sevilla, en 1993), conçue par Mar Villaespesa selon des perspectives féministes, ou de l'exposition « Estación de tránsito » (Gare de passage) (à Valence, en 1995), sous la responsabilité de Nuria Enguita, conçue sans intégrer de perspectives féministes. Afin de comprendre les raisons pour lesquelles des expositions d'artistes femmes continuent d'être organisées aujourd'hui et pourquoi, depuis 2012, des associations telles que MAV et Plataforma A font la promotion du festival « Miradas de Mujeres » (Regards de femmes), il faut savoir que ces initiatives ne sont pas étrangères à des organismes tels que l'Institut de la femme à Madrid ou Emakunde dans la CAV qui, pour concevoir leurs plans d'égalité, ne peuvent pas se passer de la catégorie « femme », car ce sont les personnes socialement assignées à cette catégorie qui sont les destinataires de leurs politiques de « genre ». En s'adaptant de manière pragmatique à cette conjoncture, et, semble-t-il, sans se demander « comment pouvons-nous penser notre situation en société sans utiliser les classifications établies au sein de nos institutions? » (Douglas 1989 : 91), des groupes politiques tels que PLAZANDREOK ou des associations qui, comme MAV ou Plataforma A, luttent pour l'égalité dans l'art, offrent à ces organismes le genre d'initiatives qu'ils en attendent et, en contrepartie, deviennent leurs interlocuteurs privilégiés. Si l'on ajoute à cela le fait que ces organismes disposent d'un budget de misère et qu'ils n'ont aucun pouvoir de décision, leurs réalisations demeurent utopiques. C'est pourquoi je crains que les propositions de Plataforma A²², retenues dans le 6^e Plan d'égalité (2014-2017) d'Emakunde, ne soient pas appliquées par les institutions d'art de la CAV.

Des quotas de sexe, des expositions d'art féministe et des énigmes qui n'en sont pas

En 2002, ARCO a accueilli le premier groupe de travail sur l'art et le féminisme. Depuis cette année-là et jusqu'en 2006, l'initiative a été maintenue, et c'est en 2005 que la rédaction du manifeste intitulé « Las políticas de igualdad entre hombres y mujeres en los mundos del arte » (Les politiques d'égalité entre hommes et femmes dans les mondes de l'art) a été décidée. Ce manifeste a suscité un débat entre les intervenantes, opposant celles qui adhéraient à deux positions politiques féministes divergentes. Il y avait, d'un côté, celles qui défendaient le point de vue selon lequel il fallait exiger des institutions publiques d'art l'application de quotas de sexe dans la programmation d'expositions et dans l'acquisition d'œuvres. De ce point de vue, les quotas de sexe se concevaient comme un instrument capable de

²² Pour avoir accès aux propositions, on peut consulter le site Web suivant : wiki-historias.org. L'association Plataforma A se fait l'écho du manifeste ARCO'05 et des articles des lois pour l'égalité (voir la note 5) et exige qu'ils soient appliqués dans la CAV.

garantir une égalité de chances pour les artistes femmes. De l'autre côté, la position défendue affirmait que cela ne résoudreait pas le problème en argumentant que, pour éliminer la discrimination en raison du sexe, il fallait transformer les institutions artistiques et sociales. On a également insisté sur le fait que, même si l'inégalité entre femmes et hommes se concrétisait quantitativement, le problème demeurerait qualitatif, les institutions d'art ne reconnaissant aux artistes femmes ni le talent exceptionnel ni le génie. Malgré la divergence entre les deux positions, Arakistain, toutes les intervenantes et les quelque 100 personnes, en majorité des artistes de sexe féminin, qui avaient participé au groupe de travail, ont signé le manifeste. S'il est possible d'interpréter celui-ci comme le résultat d'une incursion féministe dans certains espaces artistiques, incursion faite à l'abri des politiques de genre, on peut comprendre aussi qu'en 2007, aux États-Unis, on ait tenté d'incorporer l'art féministe à l'histoire canonique de l'art²³ et que, la même année, une exposition qui avait les mêmes objectifs se soit tenue au Musée des beaux-arts de Bilbao. Sous l'égide d'Emakunde, dans l'exposition « Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo » (Kiss Kiss Bang Bang. 45 années d'art et féminisme), conçue par Arakistain, on a pu voir des œuvres emblématiques de l'art féministe produites des deux côtés de l'Atlantique, regroupées thématiquement selon les grands slogans et les grandes luttes du mouvement féministe. Pour la première et unique fois jusqu'à présent, un musée de la CAV a accueilli une exposition d'art féministe. L'évènement, symboliquement significatif, notamment parce que les œuvres ont été exposées dans l'un des deux musées d'art de Bilbao, n'a toutefois pas conduit ses responsables à réfléchir sur la raison pour laquelle, dans sa collection d'art basque contemporain acquise avec des fonds publics, la proportion d'artistes femmes n'atteignait pas 10 %.

Tandis que le Musée des beaux-arts présentait les œuvres de l'art féministe, ce qui « leur a permis de pousser un grand soupir et de clore le chapitre des revendications [...] parce que pour [le musée] la femme (que ce soit comme objet de désir, de représentation religieuse ou comme braillarde féministe assommante) est un sujet comme un autre » (Barcenilla 2011), le Guggenheim-Bilbao se préparait à fêter son dixième anniversaire. Dans un effort pour faire « comme si » tout au long de la décennie écoulée il s'était inquiété du contexte local de l'art, la commissaire Rosa Martínez et l'artiste basque Juan Luis Moraza ont été chargées par ce musée d'organiser deux expositions. Martínez devait organiser une exposition d'art basque contemporain et Moraza devait faire de même mais à partir des fonds de la collection muséale. Tandis que la commissaire a organisé l'exposition « Chacun à

²³ En 2007, a eu lieu au MoMA de New York le symposium « The Feminist Future Symposium » et, au Brooklyn Museum, l'exposition « Global Feminisms »; l'exposition « WACK; Art and the Feminist Revolution » a eu lieu au Musée d'art contemporain de Los Angeles.

son goût²⁴ » et atteint la quasi-parité entre les deux sexes sans que personne le lui ait demandé explicitement, l'artiste a renoncé à mener à bien sa tâche en constatant que les fonds d'art basque contemporain acquis par ce musée se réduisaient aux œuvres de neuf artistes. J'ignore si Moraza a prêté attention au fait que l'on y comptait seulement une femme, mais ce que je sais, en revanche, c'est que, pour sortir de l'impasse, il a créé « Incógnitas²⁵ » (Inconnues), sorte de cartographie-diagramme qui mêlait quatre générations d'artistes basques et dans laquelle figuraient de nombreuses artistes. S'il s'avérait nécessaire de faire la démonstration du grand nombre d'artistes femmes présentes dans le champ de l'art de la CAV en y mettant cette fois-ci noms et prénoms, force est de constater que les artistes femmes étaient bien là et formaient, avec les artistes hommes, un grand cercle qui englobait les centres de formation artistique, les spécialistes de l'histoire de l'art, les musées, les galeries, les salles d'exposition et les gestionnaires d'art.

La cartographie de l'art contemporain dans la CAV contient peut-être des inconnues, mais il ne faut pas oublier que certaines réalités vécues par les artistes femmes ne sont pas des inconnues. Une réalité qui n'en est certainement pas une est la raison pour laquelle les artistes continuent d'être sous-représentées dans les musées. Elles le sont parce que personne n'est parvenu à « une véritable intervention féministe dans la discipline “ histoire de l'art ” afin de révéler le sexisme structurel de ce discours fondé sur l'ordre patriarcal de la différence sexuelle » (Pollock 1994 : 63). Le fait de ne pas y arriver entraîne que l'on continue à donner des cours d'histoire de l'art où, dans le meilleur des cas, on mentionne des artistes femmes sans les intégrer structurellement, c'est-à-dire sans montrer que l'idéologie de la différence sexuelle est constitutive de la discipline « histoire de l'art ». De cette manière, la formation reçue par les étudiants et les étudiantes continue de s'appuyer sur des connaissances androcentriques et ethnocentriquement biaisées que seul un petit nombre remettra en question. Et, pour en finir avec une autre inconnue qui n'en est pas une non plus, je mentionnerai le seul centre de la CAV dans lequel des quotas de sexe ont été appliqués de 2008 à 2011 : le CCMK. C'est dans ce centre que Xabier Arakistain et Beatriz Herráez ont mis sur pied un projet de politique

²⁴ La commissaire a sélectionné des œuvres de sept artistes hommes et de cinq artistes femmes appartenant à une génération déjà reconnue à la fin des années 90. Il faut signaler que Rosa Martínez, commissaire en 2000 avec Arakistain de « Transexual Express. A Classic for the Third Millenium », propose habituellement des expositions où les artistes femmes sont très présentes. Ce fait a été constaté lors de la 51^e Biennale de Venise qui s'est tenue du 12 juin au 6 novembre 2005. Les deux commissaires espagnoles ont proposé deux expositions parallèles : « Always a little further », pour Rosa Martínez, et « The Experience of Art », pour María de Corral.

²⁵ Moraza définit *Incógnitas* comme un essai dans lequel il cartographie l'art contemporain en Euskadi. Pour le réaliser, il a envoyé une lettre ouverte et un long questionnaire à des artistes, femmes et hommes, du champ de l'art de la CAV. Il a élaboré son diagramme à partir des réponses obtenues.

culturelle féministe centré sur l'art contemporain. En appliquant les quotas de sexe exigés dans le manifeste ARCO'05 et en défendant l'idée que les théories féministes apportent des connaissances fondamentales à la compréhension du monde, le CCMK a joui d'une vaste reconnaissance locale, étatique (Trafi-Prats 2012) et internationale²⁶. Rien de tout cela n'a suffi pour qu'en 2012 la nouvelle direction du CCMK assume un projet de politique culturelle féministe qui avait démontré, pendant quatre années, que les politiques d'égalité et la recherche d'excellence artistique étaient compatibles. Dans le champ de l'art de la CAV, personne n'ignore que la nouvelle direction du CCMK a abandonné le projet de l'équipe précédente parce qu'elle ne partageait pas ses fondements féministes. Mais ce n'est que l'un des volets du problème. L'autre est le silence d'Emakunde et du gouvernement basque, non pas devant la disparition du projet de politique culturelle féministe du CCMK, mais quant au fait que les lois pour l'égalité ont cessé de s'appliquer dans ce centre. La raison de ce silence n'est pas non plus une inconnue : elle répond au manque de volonté politique d'exiger des institutions publiques d'art d'appliquer les lois en question.

Une réflexion conclusive mais pas concluante

Force est donc de reconnaître que, du moins dans la CAV pendant la période explorée dans mon article, ni les analyses féministes qui dévoilent les biais sexistes des théories de l'art, ni l'application des quotas de sexe dans les expositions d'art contemporain, ni les initiatives mentionnées dans ces pages n'ont réussi à éradiquer la marginalisation matérielle et symbolique des artistes femmes et de leurs œuvres. C'est pour cela que toute politique culturelle féministe devrait être conçue en vue de répondre à un double défi : celui de contribuer à inscrire les artistes femmes et les artistes féministes dans les circuits de l'art sans les enfermer dans des initiatives monosexuées (expositions, festivals, collections, etc., d'artistes femmes) et celui de promouvoir les artistes femmes et les artistes féministes et leurs œuvres. Relever ce double défi oblige à assumer l'existence d'une différence entre l'art des femmes et l'art féministe. En 2008, Françoise Collin²⁷ s'est penchée sur ce double défi lors d'un séminaire qui a eu lieu au CCMK. Dans sa conférence, elle a proposé de distinguer et de tenir compte de ce qu'elle a nommé les effets « Beauvoir » et

²⁶ Un excellent exemple est le cours *Producción artística y teoría feminista del arte : nuevos debates*. De 2008 à 2011 vont y participer, entre autres, Ann Sutherland Harris, Griselda Pollock, Linda Nochlin, Elizabeth Lebovici, Kate Deepwell, Janet Wolff, Laura Mulvey, Lynda Nead, Hillary Robinson et Teresa de Lauretis. Les quatre volumes avec les actes de chaque cours ont été publiés en espagnol, en basque et en anglais.

²⁷ Collin a été l'une des invitées du séminaire *La Mirada Iracunda* (Le regard furieux) au cours duquel elle a proposé une conférence intitulée « L'art des femmes et/ou l'art féministe. Entre Beauvoir et Duchamp ». Le livre qui contient son texte est toujours sous presse au CCMK.

« Duchamp ». Pour la philosophe, l'effet Beauvoir aurait comme résultat l'implantation d'initiatives destinées à « pallier, ne serait-ce que d'une manière relative, l'asymétrie sexuelle en veillant à une présence des femmes dans toutes les manifestations » (Collin à paraître). C'est cet effet qui anime certaines des initiatives examinées plus haut. Quant à l'effet « Duchamp », il renvoie au fait qu'un objet quelconque est susceptible d'être affirmé comme œuvre d'art. Cependant, pour que cet effet soit possible, il est nécessaire de « renforcer l'autorité de celui ou de celle qui l'affirme, car cet objet quelconque ne peut être décrété œuvre d'art par n'importe qui » (Collin à paraître). Puisque l'autorité n'est toujours pas reconnue aux femmes, et peut-être encore moins aux féministes, qu'elles soient artistes ou non, toute politique culturelle féministe devrait trouver les moyens de la renforcer.

RÉFÉRENCES

BARCENILLA, Haizea

2011 « Million Dollar Baby. Sobre adquisiciones artísticas y género. Un caso en Euskadi », *A*DESK Magazine*, 86, [En ligne], [www.a-desk.org] (23 mai 2013).

BEAUVOIR, Simone de

1949 *Le deuxième sexe*, t. I : « Les faits et les mythes ». Paris, Gallimard.

BOURDIEU, Pierre

1977 « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13 : 13-45.

BOWNESS, Alan

1989 *The Conditions of Success : How the Modern Artist Rises to Fame*. Londres, Thames & Hudson.

BRAIDOTTI, Rosi

2000 *Sujetos nómades*. Barcelone, Paidós.

COLLIN, Françoise

À paraître

« L'art des femmes et/ou l'art féministe. Entre Beauvoir et Duchamp », dans Xabier Arakistain (dir.), *La Mirada Iracunda*. Vitoria, CCMK.

COUILLARD, Marie-Andrée

1994 « Le pouvoir dans les groupes de femmes de la région de Québec », *Recherches sociographiques*, XXXV, 1 : 39-65.

DAUPHIN, Sandrine

2010 *L'État et les droits des femmes. Des institutions au service de l'égalité?* Rennes, Presses universitaires de Rennes.

DIEGO, Estrella de

1987 *La mujer y la pintura del XIX español. (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Madrid, Cátedra.

DOUGLAS, Mary

1989 *Ainsi pensent les institutions*. Florence, USHER.

ECKER, Gisela (dir.)

1986 *Estética Feminista*. Barcelone, Icaria.

EMAKUNDE

1994 « Las mujeres en la producción artística de Euskadi » [Les femmes dans la production artistique d'Euskadi], *rapport 8*. Vitoria-Gasteiz, Communauté autonome basque.

HARAWAY, Donna

1995 *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra/Feminismos.

HEINICH, Nathalie

1998 « Des conflits de valeurs autour de l'art contemporain », *Le Débat*, 98 : 72-86.

HÉRITIER, Françoise

1996 *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*. Paris, Odile Jacob.

HIRATA, Helena, et Hélène LE DOARE (dir.)

1998 « Les paradoxes de la mondialisation », *Cahiers du Gedisst*, 21 : 5-34.

LIPPARD, Lucy

1976 *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*. Toronto, Fitzhenry & Whiteside Limited.

MARTÍNEZ COLLADO, Ana María

2005 *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia, Cendeac.

MATHIEU, Nicole-Claude

1971 « Notes pour une définition sociologique des catégories de sexe », dans Nicole-Claude Mathieu (dir.), *L'anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe*. Paris, Côté-femmes : 17-41.

MÉNDEZ, Lourdes

2014 « Feminismos en movimiento en el Estado español : ¿Re-ampliando el espacio de lo político? », *Revista Andaluza de Antropología*, 6 : 11-30.

2011 « Ellos, artistas a secas; ellas, "mujeres artistas"; que no es lo mismo », *Agencia feminista y empowerment en artes visuales/ Feminist Agency and empowerment in Visual Arts*. Madrid, Museo Thyssen-Bornesmiza : 153-169.

2006 « Administrando la desigualdad entre los sexos. ¿Los estudios de género a la deriva? », dans F. García Selgas et C. Romero Bachiller (dir.), *El doble filo de la navaja : violencia y representación*. Madrid, Trotta : 169-189.

1991 « Ils voient des différences, elles n'en voient pas. Des artistes femmes dans le champ de production artistique », *Recherches féministes*, 4, 2 : 61-74.

1987 « Género, obra y arte », *La Mujer y la Palabra*. Donostia, Primitiva Casa Baroja : 97-129.

MOULIN, Raymonde

2003 *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*. Paris, Flammarion.

NOCHLIN, Linda

1973 « Why have there been no Great Women Artist? », dans Th.B. Hess et E.C. Baker (dir.), *Art and Sexual Politics*. New York, Macmillan : 1-43.

OFFEN, Karen

2012 *Les féminismes en Europe. 1700-1950*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.

POLLOCK, Griselda

1994 « Histoire et politique : l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme? », *Féminisme, art et histoire de l'art*. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts : 63-90.

PORQUERES, Bea

1994 *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*. Madrid, horas y HORAS.

QUÉMIN, Alain

2013 *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistique dans les arts visuels*. Paris, Centre national de la recherche scientifique (CNRS).

SUTHERLAND, Ann, et Linda NOCHLIN

1976 *Women Artists : 1500-1950*. New York, A.A. Knopf.

TRAFI-PRATS, Laura

2012 « De la cultura feminista en la institución arte », *Desacuerdos. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español*, 7 : 214-245.

ZAFRA, Remedios

2005 *Netianas. N(h)hacer mujer en Internet*. Madrid, Lengua de Trapo.