



«Le féminisme n'est pas un style, c'est une manière de lire le monde»

Giovanna Zapperi en discussion avec Elisabeth Jobin

■ EJ Giovanna, tu as préfacé la récente traduction française du livre *Maîtresses d'Autrefois: femmes, art, et idéologie* (JRP|Editions, 2024) de Rozsika Parker et Griselda Pollock, paru initialement en 1981. En réponse à la critique d'art et commissaire d'exposition Linda Nochlin, qui demandait en 1971 «pourquoi il n'y avait pas eu de grandes femmes artistes», les deux autrices affirmaient qu'au contraire, il y en avait toujours eu, mais qu'il manquait une discipline décidée à se souvenir d'elles. Tu résumes leur propos en avançant que «l'histoire de l'art [...] est l'un des lieux de production et de reproduction de l'idéologie patriarcale». Autrement dit, que l'effacement de l'histoire des femmes artistes a été délibéré. Commençons par cela...

gz Dans leur texte, Parker et Pollock s'opposent à la position libérale de Linda Nochlin, qui adopte une perspective plutôt progressiste: selon elle, les avancées sociales finiront par corriger l'effacement des femmes de l'histoire de l'art. Parker et Pollock défendent, au contraire, l'idée d'un refoulement actif. Elles refusent la rhétorique des «artistes oubliées», qui suppose une forme de passivité, alors qu'il s'agit d'un véritable programme idéologique visant à rendre les femmes invisibles. Parker et Pollock démontrent aussi que c'est la modernité qui a produit ce refoulement. Dans leur livre, elles retracent la généalogie de la discipline, en repartant des *Vies* de Vasari, qui, lui, mentionne des femmes artistes. Certes, il les introduit sur un mode paternaliste, en les présentant comme des exceptions, et en mobilisant tout un arsenal rhétorique. Nous sommes au XVI^e siècle, c'est un autre monde, mais elles existent et leur activité est documentée. Elles continueront d'ailleurs à l'être, même si leur rôle est défini par rapport à la figure du «génie» masculin. Cela change avec la naissance du musée moderne...

■ EJ Giovanna, you wrote the preface to the recently published French translation of Rozsika Parker and Griselda Pollock's 1981 book *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. In it, they addressed the question posed by art critic and curator Linda Nochlin in the title of her 1971 essay "Why Have There Been No Great Women Artists?" Except, in their response, they flipped the premise. Women artists, they insisted, had always been there. What had been missing was a discipline committed to remembering them. You summarize their argument by positing that "art history ... is one of the sites where patriarchal ideology is produced and reproduced." So, in your view, women artists have deliberately been erased from history. Let's start from there.

gz Parker and Pollock took issue with Linda Nochlin's liberal position, which ultimately rested on a progressive narrative: social change, Nochlin suggested, would eventually correct the absence of women from art history. Parker and Pollock argued something quite different—that this absence was the result of active repression. The notion of "forgotten women artists," they insisted, was misleading because it implied a passive process, whereas in fact a coherent ideological project had worked to render women invisible. They also showed that this repression was bound up with the emergence of modernity itself. The book reconstructs the genealogy of art history as a discipline, beginning with Vasari's *Lives of the Artists*, where women artists do appear. Vasari, of course, was writing in the 16th century, which was a very different time. And while his treatment was unmistakably paternalistic—he framed these artists as exceptions and relied on rhetorical apparatus—they were nonetheless present, and their work was documented. That visibility continued for some time, even as women's artistic practice

EJ Nous sommes ici à la fin du XIX^e siècle, c'est cela ?

GZ Oui, et même au XX^e. C'est le moment de la modernité et de la structuration de l'histoire de l'art comme discipline. La coupure intervient quand le savoir sur l'art se systématisait à travers deux cadres institutionnels : celui du savoir (l'histoire de l'art) et celui du musée, espace de légitimation. C'est alors que les œuvres des artistes femmes restent dans les réserves des musées, deviennent invisibles et cessent d'être étudiées. A ce propos, Pollock et Parker établissent une distinction difficile à rendre en français. Celle entre *art history*, la discipline – le système qui organise et distribue le savoir sur les œuvres – et *history of art*, l'histoire de ces objets. Et c'est la première, la discipline, qui, à travers ses choix, a effacé les femmes. Paradoxalement, cet effacement se produit au moment même où les femmes sont très présentes dans le champ artistique en tant qu'artistes, notamment dans les avant-gardes des années 1910, 1920 et 1930. La modernité – celle qui voit naître le féminisme, le socialisme, les congés payés – est aussi l'époque où l'on décide, consciemment ou non, de reléguer les femmes dans les réserves. C'est une contradiction qu'il nous faut absolument mettre en évidence.

EJ Depuis quelques années toutefois, on voit émerger une histoire de l'art plus inclusive, sensible aux questions de genre. Mais le mal est fait : les collections des musées restent largement dominées par les créateurs hommes – au MAMCO aussi –, et elles reproduisent la structure patriarcale qui les a façonnées. Les musées tentent aujourd'hui de combler ces lacunes par acquisitions tardives ou des expositions consacrées à des femmes, comme nous le faisons avec Sylvia Sleight, et comme nous l'avons fait ces dernières années avec Verena Loewensberg, Laura Grisi, Erica Pedretti, Rosemarie Castoro ou Jo Baer. Cette stratégie a quelque chose d'un cours de rattrapage. Elle est nécessaire, évidemment, mais insuffisante : elle ne corrige pas la structure même de cette histoire, telle qu'elle s'est inscrite dans nos collections.

GZ Oui, et c'est un point complexe. D'un côté, il y a effectivement un déplacement du

became defined in relation to the figure of the male “genius.” But things changed with the emergence of the modern museum.

EJ So we're talking about the late 19th century?

GZ Yes, and into the 20th as well. This was the advent of the modern era—a time when art history was taking shape as a discipline. The shift came as the study of art branched off into two distinct camps: the academic field of art history, and the museum as a space of legitimation. At that point, works by women artists remained in museum storage, fell out of view and ceased to be studied. Pollock and Parker also drew a distinction between *art history* as a discipline—the system that organizes and distributes knowledge about artworks—and the *history of art*, i.e., the history of the objects themselves. It is the former—the discipline—that erased women through a series of deliberate choices. Oddly enough, this erasure happened precisely when women artists enjoyed a high profile, especially within the avant-garde movements of the 1910s, 1920s, and 1930s. So the same modern era that brought us feminism, socialism, and paid leave also saw works by women artists shunted aside into museum storerooms. Whether that decision was conscious or not is up for debate. But it's a contradiction we feel is necessary to emphasize.

EJ Even as art history has become more inclusive and attentive to gender in recent times, museum collections—including MAMCO's—still bear the imprint of the patriarchal structures that formed them, remaining largely dominated by male artists. Institutions are now attempting to address these gaps through retrospective acquisitions and exhibitions devoted to women artists—as we're doing now with Sylvia Sleight, and as we've done previously with Verena Loewensberg, Laura Grisi, Erica Pedretti, Rosemarie Castoro, and Jo Baer. There's something remedial about this approach. And while it's necessary, it cannot by itself transform the deeper historical legacy that shapes our collection.

GZ It's a complicated issue. What we're seeing, on the one hand, is a shift in the canon—

canon – ou du moins du corpus canonique – qui interroge directement sa construction patriarcale. Et c'est frappant de voir comment, depuis les années 2010, les musées européens et nord-américains sont en train de réécrire l'histoire du modernisme occidental à travers de grandes expositions et des leurs acquisitions. L'exposition *elles@centrepompidou*, organisée par Camille Morineau en 2010-2011, malgré les critiques que j'ai moi-même formulées, a eu pour effet un nombre important d'acquisitions, parce qu'il y avait des manques criants. Mais de l'autre côté, ce phénomène s'articule autour de deux types d'expositions parallèles : les monographies d'artistes femmes, et ce qu'on pourrait appeler, pour aller vite, les expositions « art et féminisme ». Ces deux formats ont été très présents ces dernières années. Et tous deux posent, à mon sens, des questions sur la construction même du canon.

Pour commencer, le féminisme tend à devenir une période, un style – un « isme » – comme s'il existait un mouvement féministe dans l'art comparable au Surréalisme, par exemple. C'est absurde. Le féminisme n'est pas un style, ni un langage artistique : c'est une manière de lire le monde. C'est une grille d'analyse, un outil critique. Présenter « l'art féministe » comme un mouvement revient à enfermer la perspective féministe dans une case, au même titre que les autres « ismes ». Et surtout, cela neutralise sa force critique. C'est une opération très ambivalente.

EJ D'autant que plusieurs des artistes présentées dans ce contexte ne se définissaient pas elles-mêmes comme féministes.

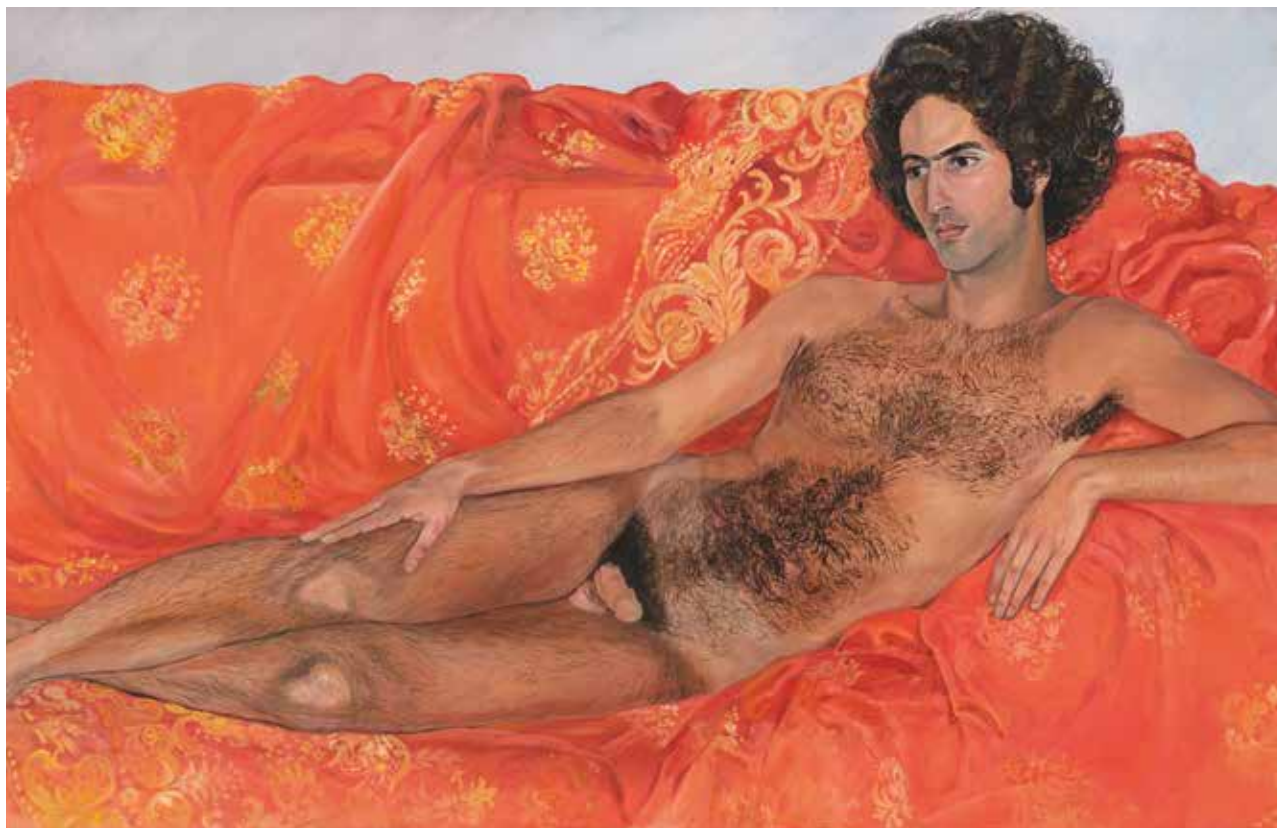
GZ Oui, mais cela importe peu : une œuvre ne peut jamais être résumée à ce que l'artiste dit d'elle-même. Elle existe dans une rencontre – avec d'autres œuvres, avec les publics, avec les institutions. Et réduire le travail d'artistes engagées dans le féminisme à une adhésion politique en contraindrait la lecture. On se dit : « Voilà, on a réglé la question, on s'occupe de Ana Mendieta, de Hannah Wilke, etc. », et on lit leurs œuvres uniquement sous cet angle. Or leurs pratiques touchent à des questions complexes – le corps, la sexualité, le plaisir – qui demandent des outils féministes, certes, mais pas forcément une lecture enfermée dans un mouvement.

or at least in what counts as the canonical corpus—that directly challenges its patriarchal foundations. It's striking to see how, since the 2010s, major museums on both sides of the Atlantic have been actively rewriting the history of Western modernism through large-scale exhibitions and new acquisitions. The 2010–2011 show *Elles: Women Artists from the Centre Pompidou*, curated by Camille Morineau, is a telling example: despite the concerns I raised at the time, it led to a significant wave of acquisitions that addressed glaring gaps. Yet on the other hand, this shift has revolved around two exhibition formats: solo shows of women artists and exhibitions framed around the relationship between art and feminism. In my view, each of these formats raises questions about how the canon itself is formed.

To begin with, feminism is increasingly treated as though it were a historical period or an artistic style, another “ism,” a movement comparable to, say, Surrealism. This is absurd. Feminism isn't a style or an artistic language—it's a way of interpreting the world, a framework for analysis and critical reflection. To frame “feminist art” as a movement is to pigeonhole the feminist perspective alongside other “isms” and, in the process, to blunt its critical force. There's something deeply ambivalent about this way of thinking.

EJ Not least because many of the artists featured in these shows didn't think of themselves as feminists.

GZ Yes, but that doesn't really matter: a work of art can never be reduced to what its maker says about it. Its real meaning emerges through its relationship with other works, with audiences and with institutions. And viewing artists associated with feminism in terms of political affiliation risks narrowing our understanding. If we look at the work of Ana Mendieta or Hannah Wilke, for instance, and say, “yes, these are feminists,” we're applying a narrow label to artists whose practices engage with complex questions around the body, sexuality, and pleasure. The subjects they address do, of course, call for a feminist reading, but they cannot necessarily be confined to a particular “movement.” The idea of a feminist style is untenable in any case. Formally



Et puis, peut-on parler d'un style féministe? Non, évidemment. Qu'y a-t-il de commun, formellement, entre Judy Chicago et VALIE EXPORT? Très peu. Même leur manière d'aborder le genre est différente.

EJ Complètement, oui.

GZ Voilà. Donc il y a un risque réel. Et puis, il y a la question des monographies. Nous sommes en plein dedans, alors que la monographie est une structure très codée de l'histoire de l'art: elle repose sur une certaine conception de l'individu créateur. Répéter ce modèle – le féminiser – sans en interroger les fondements pose problème. Si nous organisons des monographies d'artistes femmes selon les mêmes critères que pour les hommes – le génie, l'innovation, la trajectoire – nous ne faisons que reconduire les croyances qui ont servi à construire un canon patriarcal, qui par essence, exclut. Nous le féminisons, mais nous ne le transformons pas.

C'est un point que j'ai développé, et que Griselda Pollock a aussi beaucoup travaillé: les artistes femmes continuent d'être présentées dans des cadres qui les distinguent, parfois de manière subtile. Prenons Artemisia Gentileschi. L'exposition que lui consacrait la National Gallery de Londres il y a deux ans, s'intitulait *Artemisia*. On ne ferait jamais une exposition *Pablo* pour Picasso. Appeler une artiste par son prénom, c'est l'infantiliser, la réduire – comme une petite fille qu'on appelle par son prénom, pas une figure majeure qu'on désigne par son nom. Je ne dis pas que c'est toujours intentionnel, mais l'effet est là. Tout cela montre à quel point il faut réinventer nos outils pour comprendre les œuvres. Pas seulement remplacer les noms sur les cartels, mais repenser la structure qui organise leur présence – ou leur absence.

EJ Dans l'exposition Sylvia Sleigh et celle qui l'accompagne, consacrée aux représentations du corps par des artistes femmes du XX^e siècle, le nu occupe une place centrale. Tu as souvent rappelé que, depuis la Renaissance, le nu a été l'un des lieux où se négocie la masculinité de l'artiste et du regardeur: tous deux sont supposés actifs, face à un corps féminin passif et offert au regard. Ce schéma s'est imposé pendant des siècles. Il commence pourtant à se fissurer

speaking, what do Judy Chicago and VALIE EXPORT have in common? Very little. Even their approaches to gender differ.

EJ Absolutely.

GZ And so this is where the risk lies. The solo exhibition model itself is also problematic. It's one of art history's most codified formats, grounded in a particular idea of the individual creator. Simply taking this same model and applying it to women artists is an exercise fraught with danger. That's because when we judge women according to genius, innovation, and career path—the criteria typically applied to men—we merely perpetuate the belief system that produced a patriarchal and inherently exclusive canon. Women's names are added to the mix, but nothing fundamentally changes.

This is a point I've explored in my own work, and one Griselda Pollock has also addressed extensively—the fact that women artists continue to be framed in ways that set them apart, sometimes quite subtly. When the National Gallery in London devoted a show to Artemisia Gentileschi two years ago, it was titled simply *Artemisia*. No museum would ever hold a show of Picasso's works and call it *Pablo*. Using a woman artist's first name is infantilizing, it diminishes her—as if she were a child rather than a major figure, who would typically be referred to by their last name. The intention may not be explicit, but the effect is real. What this shows is that we need to rethink how we understand art. It's not enough just to put different names on labels. We have to look again at the system that determines who gets shown and who doesn't.

EJ The nude is a central feature of both the Sylvia Sleigh show and the accompanying exhibition on depictions of the body by 20th-century women artists. You've often argued that, since the Renaissance, the nude has been one of the key sites where masculinity is constructed, with both artist and viewer positioned as active agents confronted with a female body cast as passive and offered up to their gaze. That model held for centuries. But it began to fracture in the 20th century as women artists start

lorsque, au XX^e siècle, les femmes se mettent elles aussi à peindre des nus. Comment s'opère ce changement ?

GZ Chaque époque négocie différemment les conditions de production de l'art. Cependant, plusieurs éléments se combinent au moment des avant-gardes. C'est une période de crise de la représentation – pensons aux débuts de l'abstraction –, mais aussi une crise de la masculinité, ou du moins de ses codes. Cela s'exprime de manières très diverses. Prenons Kandinsky : on pense spontanément que son abstraction est éloignée du corps, du genre, de la sexualité. Pourtant, dans son texte *Rückblick* (1913), il décrit la toile vierge comme un corps féminin qu'il va « attaquer ». Il choisit des métaphores explicitement sexuelles et coloniales. Ici, il n'y a aucune image du corps, mais il reste le rapprochement entre le geste pictural et le rapport hétérosexuel. Mais la crise de la forme-tableau ouvre aussi un espace pour repenser la sexualité et la représentation. Peut-être est-ce l'une des raisons pour lesquelles les mouvements d'avant-garde comptent autant de femmes : l'effritement du régime de la représentation crée, dans ses fissures, une possibilité de s'y inscrire autrement.

Ensuite, il y a bien sûr la question de l'enseignement, que Nochlin avait souligné : l'accès au modèle vivant a longtemps été limité pour les femmes. Pour certaines artistes impressionnistes – Mary Cassatt, Berthe Morisot – intervenaient aussi des questions de respectabilité. Et pourtant, il existe des exemples préalables comme Artemisia Gentileschi. Ses personnages féminins sont différents, non parce qu'elle serait « une femme qui peint comme une femme », mais parce qu'elle travaille dans les cadres de son époque en y introduisant quelque chose d'autre. Ses Vierges à l'Enfant, par exemple, montrent des corps fatigués, une maternité moins idéalisée. Ce n'est pas le même registre de représentation.

EJ Tout de même, au début du XX^e siècle, on voit apparaître des inflexions importantes. Dans l'exposition, on montrera par exemple un tableau de Suzanne Valadon, qui ne représente plus une « femme nue se coiffant », mais *Gilberte (Gilberte nue se coiffant, 1920, coll. privée)*. Elle nomme la

painting nudes themselves. How did this change come about?

GZ Every era has its own way of negotiating the conditions under which art is produced. But the avant-garde period saw two crises converge: a crisis of representation—as evidenced by the emergence of abstract painting—and a crisis of masculinity, or at least of its established codes. These factors played out in very different ways. Kandinsky is a prime example. We tend to think of his abstract art as being devoid of notions of the body, gender, and sexuality. Yet in his text *Rückblick* (1913), he described the blank canvas as a female body he was going to “attack,” using explicitly sexual and colonial metaphors. The body might not have appeared in the image, but there was a clear association between the act of painting and a heterosexual encounter. The crisis of the pictorial surface also paved the way for a fresh look at notions of sexuality and representation. The cracks that opened up in the established order provided an opportunity for new practices to take hold, which may help explain why so many women were involved in the avant-garde movement.

And then there's the question of training, which Nochlin also raised. Women were long denied access to live models, and for some Impressionists like Mary Cassatt and Berthe Morisot, issues of respectability came into play. Yet earlier precedents exist, such as Gentileschi, whose female figures stood out not because she was a “woman painting like a woman,” but rather because she brought something else to the conventions of her day, choosing to represent her subjects differently. Her *Madonna and Child* paintings, for instance, depict tired bodies and a less idealized vision of motherhood.

EJ Even so, we can start to see major shifts occurring in the early 20th century. For example, Suzanne Valadon's *Gilberte nue se coiffant* (1920, private collection), which will feature in the exhibition, isn't simply a depiction of an anonymous woman fixing her hair. Valadon gives her subject a name—“Gilberte”—and, in doing so, portrays her as a person rather than an allegory. The show will also include other nudes that follow a similar approach: Alice Neel's

personne, elle ne peint plus un corps anonyme. C'est déjà un geste de subjectivation, loin de l'allégorie. Nous aurons aussi des nus d'Alice Neel (*Joe Gould, 1933, coll. privée*) ou de Leonor Fini (*Portrait de Nico, Monte Carlo, 1942, Musée d'art et d'histoire, Genève*), qui s'inscrivent dans une logique similaire.

GZ Pour une artiste hétérosexuelle qui représente un nu féminin, on ne peut évidemment pas retrouver la même logique que celle du nu dans la tradition masculine, où le corps féminin sert d'appui à l'affirmation de la sexualité masculine. La question est alors : quelle place la sexualité féminine peut-elle avoir dans la construction de soi comme artiste ? Le dispositif traditionnel du nu féminin ne fonctionne plus de la même manière ; un élément du système s'effondre, et cela ouvre des possibles. Mais l'espace qui se crée est fragile, il ne s'autorise pas aisément. N'oublions pas que ces peintres travaillent dans un contexte où leurs modèles restent les œuvres d'artistes masculins. Elles se mesurent à ce canon-là, ce qui implique une négociation complexe.

EJ Je pensais à cela en relisant John Berger (*Voir le voir, 1972*), : pour lui, le nu, en peinture, n'est pas un personnage, c'est une construction du désir, un fantasme projeté sur un corps qui n'a souvent rien à voir avec la personne représentée. Entre la réalité du modèle et son image, il y a un gouffre. Ce n'est pas valable pour toutes les peintures que nous montrons, mais chez Sylvia Sleigh, cette question est très présente. Elle disait ne pas peindre des nus, mais des portraits. Ce déplacement est l'une des grandes forces de sa peinture. Dans ses nus masculins comme féminins, on retrouve de mêmes personnes, qui nous regardent, avec une forme d'affirmation de soi, une présence pleine, y compris sexuelle.

GZ Oui, c'est sans doute là que réside l'aspect le plus « révolutionnaire » de son travail, pour reprendre un mot un peu daté. Subjectiver le nu, c'est non seulement contester sa fonction socio-symbolique traditionnelle, mais aussi rompre avec l'allégorie, qui a surtout concerné les figures féminines. Les figures masculines, elles, ont eu des rôles plus variés selon les époques.

Joe Gould (1933, private collection) and Leonor Fini's *Portrait de Nico, Monte Carlo 1942, Musée d'art et d'histoire, Geneva*).

GZ In the male tradition, the female nude often serves to affirm masculine sexuality through the representation of the female body. But the same cannot be said when the artist is a heterosexual woman. The question shifts instead to the role of female sexuality in shaping artistic self-identity. As one component of the traditional system gives way, new possibilities open up. But this newly created space remains fragile and difficult to claim. These painters are still working in a world where the artistic canon is defined by male artists, whose works remain their primary points of reference. Positioning themselves in relation to that canon implies a complex process of negotiation.

EJ Re-reading John Berger's *Ways of Seeing* (1972), I was struck by his idea that the painted nude is not really a person but a projection of desire—a fantasy imposed on a body often disconnected from the individual. There's an enormous gap between the model and the image. That assertion doesn't hold for every painting in our exhibition, but it's central to the practice of Sylvia Sleigh, who insisted that she was painting portraits, not nudes. That shift in perspective is one of the great strengths of her work. Her subjects—male or female—appear as specific individuals who meet the viewer's gaze directly. They are assertive and have a commanding presence, both physically and sexually.

GZ The most “revolutionary” aspect of Sleigh's work—to use a somewhat dated term—may lie precisely in the fact that she turned the nude into a subject. In doing so, she not only challenged the established social and symbolic function of the nude but also broke with the traditionally allegorical representation of female figures. Male figures, by contrast, have occupied a wider range of roles across different periods. An eroticized iconography of the male body does exist, even if it's less well-known. Abigail Solomon-Godeau wrote extensively on this subject in *Male Trouble. A Crisis in*



Il existe d'ailleurs une iconographie masculine érotisée, même si elle est moins connue : Abigail Solomon-Godeau a beaucoup écrit sur le sujet (*Male Trouble. A Crisis in Representation*, Thames & Hudson, 1997). Dans les années post-révolutionnaires, on voit ainsi une prolifération de nus masculins féminisés, vulnérables, qui coexistent avec l'idéal héroïque viril à la Jacques-Louis David. Puis, au cours du XIX^e siècle, cette iconographie disparaît complètement, remplacée par le corps féminin comme image dominante. Ce que montre Solomon-Godeau, c'est que le nu masculin n'est pas exempt de symbolique ; simplement, ses significations ne sont pas les mêmes que celles attachées au corps féminin. On peut donc s'interroger sur la lecture qu'a Sylvia Sleigh de tout cet héritage, de cette stratification de représentations. A quels modèles répond-elle, lesquels rejoue-t-elle, détourne-t-elle ? Ses œuvres ne s'y réfèrent pas toujours directement, mais ce cadre historique est nécessaire pour comprendre la portée de son geste.

EJ Sylvia Sleigh jouait en effet énormément avec la tradition du nu – l'odalisque, la pose, le drapé – mais aussi dans des portraits nus de personnes de son entourage, des amis, des artistes, son mari...

GZ Cela s'inscrit aussi dans son époque. La plupart de ces tableaux datent des années 1960 et 1970, un moment où la nudité acquiert une autre place dans la culture – notamment au sein de la contre-culture, d'une nouvelle libération sexuelle, des mouvements féministes, gays et lesbiens. Le nu, dans la société américaine, change de signification. Sleigh ne réinvestit pas seulement un genre pictural ; elle le réinscrit dans un moment où la nudité elle-même est en train de se redéfinir.

EJ Je suis frappée par sa situation personnelle : quand elle peint ces œuvres, elle a une cinquantaine d'années – elle est née en 1916 – et ses modèles sont des hommes beaucoup plus jeunes. Deux reviennent sans cesse : Paul Rosano (dont *Imperial Nude: Paul Rosano*, 1975, coll. Beth Rudin DeWoody, et *Paul Rosano Seated Nude*, 1973, National Museum of Women in the Arts, Washington) et Philip Golub

Representation (1997, Thames & Hudson). In the years following the French Revolution, images of feminized and vulnerable male nudes proliferated alongside the heroic, virile, idealized figures associated with painters like Jacques-Louis David. Yet these kinds of images disappeared altogether in the 19th century as the female body became the dominant site of representation. Solomon-Godeau explains that the male nude is not devoid of symbolic meaning. Rather, male and female bodies have different meanings associated with them. This raises questions about how Sleigh approaches this layered history of representation, and which models she engages with, repurposes or diverts. Her paintings might not always refer to these precedents directly, but this historical background helps clarify the significance of her work.

EJ Sleigh's work clearly engages with the long tradition of the nude: the odalisque, the posed body, the draped figure, and so on. But she also painted nude portraits of her friends, fellow artists, her husband, and others close to her.

GZ These paintings are also very much a product of their time. Most date from the 1960s and 1970s, when nudity was taking on new meanings within American society. This was the era of counterculture, sexual liberation and feminist, gay and lesbian movements. Sleigh wasn't simply reconnecting with the tradition of the painted nude. She was re-situating the genre at a time when the concept of nudity itself was being fundamentally redefined.

EJ What strikes me is Sleigh's personal situation at the time she painted these works. She was born in 1916, which put her in her fifties. Yet many of her models were much younger men. Two appear repeatedly: Paul Rosano—in works such as *Imperial Nude (Paul Rosano)* (1975, Beth Rudin DeWoody collection) and *Paul Rosano, Seated Nude* (1973, National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C.)—and Philip Golub (*Philip Golub Nude*, 1971, Julia Trotta collection, New York). She depicted them in markedly passive, at times overtly sensual, poses.





(Philip Golub *Nude*, 1971 coll. Julia Trotta, New York). Elle les peint dans des poses très passives, parfois explicitement sensuelles.

Ⓔ Je ne suis pas certaine d'y voir de la sexualité au sens strict, mais il y a une sensibilité, oui. Je dirais plutôt que Sleigh travaille l'intimité. Le nu masculin, dans un cadre hétérosexuel, ne peut pas jouer le même rôle que le nu féminin dans la tradition patriarcale : il ne peut pas être simplement un objet pour le regard. Cela oblige à renégocier les positions. Et comme tu le dis, ce sont des portraits. Ici, le nu n'est pas une « forme », mais une personne individualisée. Cela crée d'emblée une relation – complexe, sans doute multiple – entre la peintre et son modèle. A mes yeux, ces tableaux évoquent surtout la proximité, une forme d'intimité non nécessairement sexuelle, mais réelle. En outre, lorsqu'on regarde son œuvre comme un ensemble, on ne voit pas seulement une série de portraits, nus ou habillés, mais aussi la représentation d'un milieu. On reconnaît souvent les mêmes intérieurs, les mêmes meubles, le même environnement. C'est un monde homogène socialement, très différent, par exemple, de celui d'Alice Neel, à qui on la compare parfois, mais qui est plus divers et explicitement politisé. Il y a chez Sleigh un côté rassurant, presque « hippie » dans l'esprit, un univers de confiance, de douceur, où le nu devient une forme de présence partagée. Elle peint, dans son œuvre, un monde social qui s'auto-représente, confortable – un entre-soi, disons, où chacun est nommé, identifié, portraituré.

Ⓔ Sylvia Sleigh a aussi beaucoup pratiqué l'autoportrait (*Working at Home*, 1969, coll. Ursula Hauser Collection ; *The Blue Dress*, 1970, coll. Anastasi, New York). Un exemple plus ancien, que nous montrerons aussi, est celui de Louise Breslau (*L'Artiste et son modèle*, 1921, Musée d'art et d'histoire, Genève). Dans les deux cas, les artistes se montrent en train de travailler. Quelle est, selon toi, la portée politique de ces autoportraits d'artistes femmes ?

Ⓔ Je crois que ces autoportraits sont d'abord des déclarations d'identité professionnelle. Ces artistes se placent au centre

Ⓔ I wouldn't describe what we see in these paintings as sexuality in the strict sense, although there is certainly a form of sensibility, a concern for intimacy. The male nude simply cannot play the same role as the female nude in the heterosexual, patriarchal tradition: as an object to be offered up to the viewer's gaze. That difference means roles need to be renegotiated. And, as you pointed out, these are portraits: the nude here is not a formal category but an individual, which immediately establishes a complex and likely multi-layered relationship between painter and model. Above all, the sense I get from these paintings is one of closeness, of intimacy—not necessarily sexual, but real all the same. And when you look across Sleigh's work as a whole, you see not just a series of portraits—nude or clothed—but a socially homogeneous world complete with the same interiors, the same furniture, the same settings. It's a very different world from the one depicted by someone like Alice Neel, to whom Sleigh is sometimes compared, but whose work is more diverse and explicitly political. There's something gentle, trusting, soothing, almost “hippie” about Sleigh's paintings, where nudity is akin to a form of companionship. She depicts a social world representing itself—a kind of comfortable inner circle in which everyone is named, identified, and portrayed.

Ⓔ Self-portraiture occupies an important place in Sleigh's work, as seen in pieces such as *Working at Home* (1969, Ursula Hauser collection) and *The Blue Dress* (1970, Anastasi collection, New York). But the show will also feature a much earlier example of self-portrait, Louise Breslau's *L'Artiste et son modèle* (1921, Musée d'art et d'histoire, Geneva). In both cases, the artists depict themselves at work. How do you view the political significance of these self-portraits by women artists?

Ⓔ For me, self-portraits like these are first and foremost assertions of professional identity. By placing themselves at the center of the composition, and depicting their studio, their tools and themselves in the act of painting, they unequivocally reject the role of model traditionally assigned to female



du tableau pour éviter toute ambiguïté et refuser d'être renvoyées au rôle traditionnel du modèle, longtemps assigné aux femmes dans la peinture. Montrer l'atelier, les outils, le geste, c'est revendiquer clairement la position d'artiste. Breslau se représente ici avec son modèle, une jeune femme qu'elle et sa compagne ont recueillie. La présence de la jeune femme ajoute une dimension intime. Le tableau met en scène un genre de relation mère-fille. On pourrait dire qu'il articule travail créatif et travail reproductif – deux sphères que la culture patriarcale oppose d'ordinaire. Cela anticipe, d'une certaine manière, des questions que l'art féministe des années 1970 rendra explicites : la visibilité des liens entre femmes, de leurs relations, et de leurs conditions de travail.

EJ Justement, à ce propos : Sylvia Sleigh a peint des femmes entre elles, notamment des fondatrices de l'A.I.R. Gallery de New York (*A.I.R. Group Portrait*, 1978-1979, Whitney Museum of American Art, New York), un espace réservé à la présentation d'œuvres d'artistes femmes. Dans l'exposition que nous préparons en parallèle à celle de Sleigh, j'ai eu envie de montrer d'autres représentations de femmes entre elles, dans un esprit de sororité : ces deux amies peintes par Marie Laurencin (*Deux amies*, 1912-1913, Musée d'art et d'histoire, Genève), ce dessin d'Aloïse Corbaz (*Bonne année*, vers 1951-1960, MCBA Lausanne), ou encore le portrait de Meret Oppenheim par Irène Zurkinden (*Meret à l'oiseau*, 1940, Kunstmuseum Basel).

GZ Oui, et ce n'est pas anodin. L'amitié féminine a longtemps été un impensé du patriarcat, un véritable interdit. L'un des apports majeurs du féminisme des années 1970 a justement été de valoriser les relations entre femmes, sans héroïsation excessive, comme dans ce tableau de Sleigh : les groupes de conscience, les collectifs, les solidarités quotidiennes. Montrer ces liens, c'est déjà un geste politique. Et c'est aussi ce qui, historiquement, a effrayé l'ordre patriarcal : que serions-nous sans nos amies ? Le patriarcat vise toujours, d'une manière ou d'une autre, à isoler et à faire taire.

EJ D'où, pour moi, l'importance de montrer ces œuvres. Elles donnent à voir quelque chose qu'on ne veut pas voir : deux femmes

figures in art. In Breslau's case, she portrays herself alongside her model, a young woman she and her partner had taken in, whose presence introduces a note of intimacy, suggesting something akin to a mother-daughter relationship. In a way, the composition brings together creative labor and reproductive labor—two spheres that patriarchal culture typically keeps separate. Breslau could thus be seen as foreshadowing concerns that would be addressed more explicitly by feminist artists in the 1970s, namely, questions around the visibility of links between women and of their relationships, and women's working conditions.

EJ To pick up on that point, Sleigh also painted groups of women, including the founders of New York's A.I.R. Gallery (*A.I.R. Group Portrait*, 1978-1979, Whitney Museum of American Art, New York), a space that exclusively showed works by women artists. For the exhibition we're working on alongside the Sleigh show, I wanted to include other images of sisterhood—of women together—such as Marie Laurencin's painting of two female friends (*Deux amies*, 1912-1913, Musée d'art et d'histoire, Geneva), Aloïse Corbaz's drawing *Bonne année* (c.1951-1960, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne), and Irène Zurkinden's portrait of Meret Oppenheim (*Meret à l'oiseau*, 1940, Kunstmuseum Basel).

GZ That detail matters. Within patriarchal culture, friendship between women had long remained something unthinkable, forbidden even. The 1970s feminist movement played a decisive role in bringing these relationships into view—not by glorifying them but, as in this Sleigh painting, depicting the everyday reality of sisterhood, collectives and support groups. Just showing these relationships is itself a political act. The prospect of women supporting women has always been deeply unsettling to the patriarchal order which, in one way or another, has always worked to isolate women and silence their voices.

EJ For me, this is precisely why these works need to be shown. They make visible something that often remains suppressed: two women together, without male mediation, bound by affection or creative endeavor.

entre elles, sans médiation masculine, dans un lien affectif ou créatif. Chez Zurkinden, c'est une artiste qui en peint une autre, mais c'est aussi un hommage à une amitié, et à la force créative d'une artiste. Elle peint Meret Oppenheim en 1940, au moment où Oppenheim traverse une profonde crise personnelle et artistique, après sa période parisienne surréaliste et l'image très ambivalente qui s'était construite autour d'elle.

GZ Oui, elle était très jeune quand elle est arrivée à Paris, et son image publique a largement été façonnée par Man Ray : un corps, une muse, une figure sexualisée. Le portrait de Zurkinden renverse cette représentation. J'aime beaucoup la manière dont Zurkinden met en avant la tête d'Oppenheim : elle paraît presque disproportionnée par rapport au corps, comme pour réaffirmer l'intellect, la pensée, la créativité d'Oppenheim. C'est tout le contraire de l'image Surréaliste, centrée sur la nudité et le corps désiré. C'est aussi une manière de lui rendre sa puissance, son autonomie, dans un moment de fragilité. Et cela dit beaucoup du rôle que les femmes artistes ont joué entre elles. Elles ont créé leurs propres images, leurs propres solidarités, souvent en marge du champ visible dominant.

EJ Pour terminer, j'aimerais aborder la manière dont certaines artistes de l'exposition – Sleigh, mais aussi Jacqueline Marval (*Les Odalisques*, 1902–1903, Musée de Grenoble), Alice Bailly (*Danseuse*, 1928, Musée d'art et d'histoire, Genève), Eleanor Antin, Kiki Smith (*Earth*, 2012, coll. Garance Primat, Genève) – se réapproprient l'allégorie, les sujets classiques, l'iconographie canonique. Prenons par exemple le *Jugement de Paris* revisité par Eleanor Antin (*Judgment of Paris (after Rubens)* – *Dark Helen*, 2007, coll. MAMCO, Genève) à partir d'une toile de Peter Paul Rubens, ou encore *The Court of Pan* de Sleigh, d'après Luca Signorelli (*The Court of Pan (after Luca Signorelli)*, 1973, coll. Beth Rudin DeWoody). Dans ces réinterprétations, peut-on parler de parodie, d'humour ?

GZ Je ne crois pas. Ou disons : cela dépend des œuvres. Eleanor Antin travaille clairement dans un registre parodique. Son *Jugement de Paris* détourne Rubens en le

Zurkinden's portrait operates on multiple levels: an artist painting another artist, but also a tribute to a friend, an artist whose creativity she admired. The painting was made in 1940 when Oppenheim was in the midst of deep personal and artistic crisis, having emerged from her Surrealist period in Paris with an ambivalent public image.

GZ That's right. Oppenheim was very young when she arrived in Paris. Her public image was largely shaped by Man Ray, who treated her as a body, a muse, a sexualized figure. Zurkinden's portrait casts her in an entirely different light. I especially like how Oppenheim's head is given such prominence—almost oversized in relation to her body—as if foregrounding her intellect, capacity for thought and creative agency. Zurkinden's composition stands in direct contrast to the Surrealist focus on nudity and the body as an object of desire. Painted at a moment of deep personal fragility, the portrait restores a sense of autonomy and strength. And it speaks volumes about how women artists have long supported one another, seeking to produce their own representations, often on the margins of established circles.

EJ Before we conclude, I'd like to talk about how some of the women artists featured in the exhibition revisit allegory, classical subjects, and canonical iconography. Alongside Sleigh, there are Jacqueline Marval (*Les Odalisques*, 1902–1903, Musée de Grenoble), Alice Bailly (*Danseuse*, 1928, Musée d'art et d'histoire, Geneva), Eleanor Antin, and Kiki Smith (*Earth*, 2012, Garance Primat collection, Geneva). Consider, for instance, Antin's reworking of Rubens's *The Judgement of Paris* (*Judgment of Paris (after Rubens)* – *Dark Helen*, 2007, MAMCO collection, Geneva), or Sleigh's take on Luca Signorelli's *The Court of Pan* (*after Luca Signorelli*) (1973, Beth Rudin DeWoody collection). Can these reinterpretations be described as parody or humor?

GZ I don't think so. Or rather, it depends on the work in question. Parody is obviously at play in Antin's work, for instance. Her version of *The Judgement of Paris* confronts Rubens on his own ground: the

prenant sur son terrain, celui du nu érotisé, du regard masculin, d'un peintre de cour dont les compositions sont saturées de sensualité et d'héroïsation. Antin retourne ce dispositif. On peut donc parler de parodie, ou d'appropriation critique par la parodie. Mais ce n'est pas le cas de Sleigh. *The Court of Pan* n'a pas cette intention. C'est davantage une actualisation, une réinscription d'un motif de la Renaissance – et d'un certain imaginaire du Quattrocento – dans un langage pictural contemporain. Sleigh déplace la scène, mais elle ne la tourne pas en dérision. Il y a chez elle un côté plus « conservateur », au sens technique, car elle reste attachée à une certaine tradition picturale. Et si elle choisit *The Court of Pan*, ce n'est pas pour en faire une parodie : Pan, c'est la nature, les éléments, une certaine forme de sexualité diffuse. Ce n'est pas un sujet construit sur la domination masculine ou la compétition entre femmes, comme le *Jugement de Paris*. Ce n'est pas non plus une scène qui engage les mêmes enjeux du point de vue féministe.

EJ La toile de Signorelli dont elle s'inspire contient de nombreux nus masculins, ce qui a pu l'intéresser.

GZ Oui, je pense. On peut y voir une forme d'abondance – être entourée d'hommes nus, un certain plaisir du regard – mais aussi une inscription dans une généalogie masculine de l'histoire de la peinture. Elle se positionne par rapport à cette tradition. On oublie souvent que les nus masculins ont une place immense dans le Quattrocento florentin. Et cela est lié, entre autres, à l'histoire des pratiques homoérotiques dans la Florence de Laurent de Médicis. Les tableaux de Signorelli ou d'autres artistes de la Renaissance mettent en scène un corps masculin exposé, offert, bien plus que ne le fera l'art ultérieur. Avec la Réforme, les régimes de représentation changent, les normes morales aussi, et ce type d'iconographie disparaît presque complètement. Autrement dit, les images doivent toujours être replacées dans leur contexte, dans les systèmes sociaux, sexuels, politiques, qui les ont produits. Et c'est seulement à partir de là qu'on peut mesurer ce que fait une artiste comme Sylvia Sleigh : en réactivant ces traditions.

eroticized nude, the male gaze, the sensual and heroic language of the court painter. By turning that code on its head, Antin clearly engages in an exercise in parody—or, perhaps, critical appropriation through parody. Sleigh's *The Court of Pan* operates differently, updating or reworking a Renaissance theme—a product of the 15th-century creative imagination—using contemporary visual language. Here, the scene is displaced rather than mocked. Technically speaking, there's something more “conservative” in Sleigh's approach, reflecting her continued attachment to a particular tradition. The choice of subject is also significant. Sleigh is not seeking to poke fun at Pan, a figure who evokes nature, the elements and a diffuse form of sexuality. Unlike *The Judgement of Paris*, the narrative in *The Court of Pan* is not structured around male domination or competition between women. Nor does the scene touch on the same feminist concerns.

EJ The original Signorelli painting contains numerous male nudes, which may have appealed to Sleigh.

GZ Yes, that seems likely. The scene offers both a kind of visual abundance—the experience of being surrounded by naked men, and a certain pleasure in looking—and a way for Sleigh to position herself within this tradition, claiming her place in a masculine lineage of painting. We often forget how prominent the male nude was in Lorenzo de Medici's Florence, tied in part to the homoerotic culture of the 15th century. In works by Signorelli and other Renaissance artists, the male body appears exposed and offered up to view far more openly than it would be in later art. With the Reformation, systems of representation shifted, moral norms changed and this kind of imagery all but disappeared. In other words, images must always be understood within their context and the social, sexual and political systems that produced them. Only then can we understand what an artist like Sleigh is doing when she brings these traditions back into play.