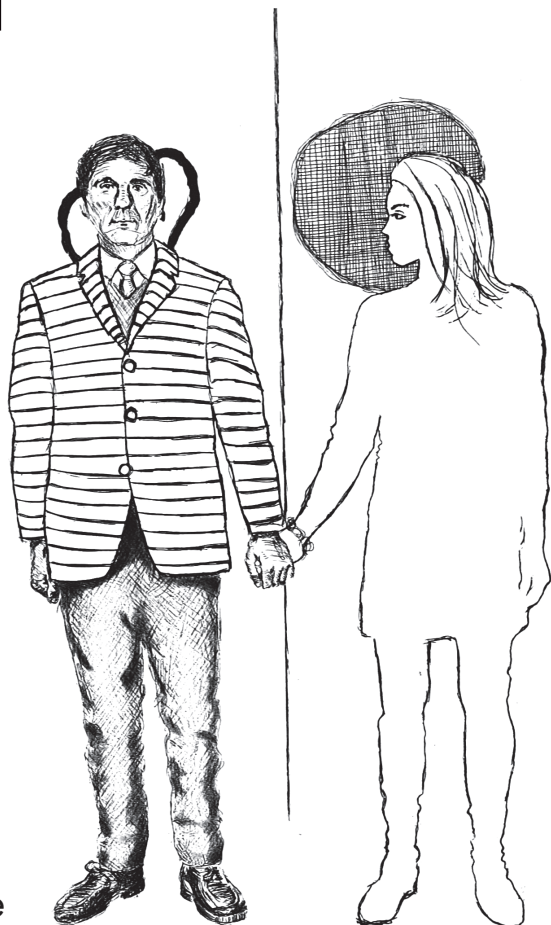


Art x Gender



19.11 2025

> 19.04 2026

@FineArtsBelgium
fine-arts-museum.be

Avant-propos

En tant qu'institution scientifique et patrimoniale, notre rôle dépasse la conservation et l'exposition : il s'agit aussi de questionner, éclairer et transmettre. L'accrochage et le parcours *Art x Gender* proposent une lecture renouvelée de nos collections permanentes, à travers les siècles jusqu'à aujourd'hui. Situé dans une capitale européenne pluriculturelle, ce projet inscrit le musée dans une dynamique de transformation, attentive aux récits qu'il héberge et à ceux qu'il projette.

Changer de regard, ce n'est pas effacer, mais apprendre à voir autrement. Le genre, clé de lecture parmi d'autres, révèle ses tensions et constructions dans les œuvres. Cette démarche, alliant rigueur scientifique et questionnement critique, ouvre des pistes, suscite le dialogue, et invite à une médiation adaptée pour un impact durable. Ce parcours vise à multiplier les regards, à ouvrir le musée vers plus d'inclusivité, de transversalité et d'échanges.

Il est le fruit de la collaboration entre [projet de] recherche [GENDER], conservation et médiation et s'inscrit ainsi tout autant dans la continuité que dans la transformation d'un musée et d'une institution en mouvement. Il est une étape de plus vers un parcours revisité de nos riches collections et de leurs [re]présentations dans une collaboration étroite entre services des musées et acteurs externes. Nous remercions les efforts de chacun-e et vous souhaitons des découvertes et des débats éclairants !

Inga Rossi-Schrimpf

Directrice opérationnelle Collection et Recherche

Introduction

Art x Gender explore la manière dont les stéréotypes de genre influencent les représentations en art. La sélection ici mise en lumière invite à questionner les normes, les attributs et les rôles associés au féminin et au masculin, tout en interrogeant la pertinence de cette division elle-même.

Représentations simplifiées du monde, les stéréotypes reposent sur l'idée que certains comportements – ou traits perçus comme distinctifs – seraient « naturels ». En réalité, ils relèvent de constructions culturelles et sociales qui façonnent nos manières de voir, de créer et de juger. L'art, comme tout langage, participe de ce système de représentations : il en reprend les codes, mais peut aussi les remettre en cause, devenant alors un outil de critique et un opérateur de transformation.

À partir des collections des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, dans leur richesse comme dans leurs limites, cet accrochage propose une « défamiliarisation » du regard : apprendre à voir autrement les œuvres, le musée et ses récits. L'espace d'exposition devient ainsi un laboratoire vivant, un terrain d'expérimentation collective où la recherche, la médiation et l'expérience du public se rencontrent pour construire, ensemble, de nouvelles manières de regarder, de ressentir et de comprendre les œuvres – autrement dit, de les « prendre avec soi ».

Ce guide accompagne l'accrochage ainsi que le parcours proposé au sein des collections permanentes. Il prolonge la réflexion et offre des clés de lecture pour explorer les productions artistiques, en mettant en lumière des approches renouvelées. Que cette visite soit une invitation à imaginer de nouveaux chemins, au cœur du musée et au-delà de ses murs.

Les commissaires, Géraldine Barbéry et Audrey Lasserre

? *Art x Gender* Mode d'emploi

UNE BROCHURE

→ pour vous accompagner dans un parcours jalonné de plus de 70 œuvres au fil des collections permanentes et d'un nouvel accrochage au cœur du circuit (salle 66).

UN PLAN (p. 24-25)

→ pour vous aider à repérer les œuvres sélectionnées.

UN LOGO ART X GENDER

→ pour identifier les œuvres associées au parcours.

DES THÉMATIQUES NUMÉROTÉES

→ pour vous permettre de consulter directement la page consacrée à celles-ci et d'y découvrir l'ensemble des œuvres du parcours qui s'y rapportent.

DE PETITES REPRODUCTIONS

→ pour repérer la notice des œuvres face auxquelles vous vous trouvez.

DES « » ET DES ?

→ pour contextualiser et questionner. Vous lirez parfois dans ces notices des guillemets qui n'engagent pas les auteur·ices mais rapportent des propos cités dans des contextes particuliers ainsi que de nombreux points d'interrogation poussant à la réflexion active et au dialogue.

DES @ ET DES #

→ pour partager vos réflexions sur @FineArtsBelgium (#ArtxGender) avec respect et bienveillance.

0. Délie X Machine désirante

Après une formation classique à Paris, Rome et Milan, **Olga Morano** [1935-1999] s'installe à Bruxelles en 1965 où elle côtoie des artistes comme Marcel Mariën et Marcel Broodthaers. Elle s'empare de domaines intellectuels et de pratiques artistiques longtemps considérées comme réservées aux hommes : celui des mathématiques, de l'art conceptuel et des machines. Elle se fera connaître à l'époque pour ses compositions géométriques qu'elle « transmute » en graphiques érotiques ou poétiques. Parallèlement, elle produit des poèmes visuels, des poèmes-objets, des objets d'ironie... et plus de 300 machines ! Artiste pluridisciplinaire, elle développe un univers hors des sentiers battus qu'elle qualifie d'« à la fois humain, poétique, philosophique, humoristique, quotidien ».



Opération de démontage de Délie par
Olga Morano, octobre 1975, Photo : Pozzo Morano



Olga Morano, *Délie. Machine désirante et désirée* par ses deux amants, 1974

DÉLIE. MACHINE DÉSIRANTE ET DÉSIRÉE PAR SES DEUX AMANTS : MODE D'EMPLOI

Une machine à laver surmontée de deux mains de mannequin retenant un « voile-désir » noir. À l'arrière, « un volant d'échauffement » permet d'actionner la machine au sein de laquelle, derrière le hublot et une épaisse fourrure, deux cœurs peuvent s'agiter parmi d'autres objets. À l'arrière toujours, un « câble à infra-subtil », une lampe, 3 tubes-désir, dont le principal se connecte à un tabouret-amant, tandis qu'un autre tabouret, à l'avant (amant-voyeuriste) regarde la scène. Cette mécanique à la fois dadaïste et conceptuelle a de quoi dérouter. Olga Morano en livre le mode d'emploi sans en livrer le sens, si ce n'est que chaque élément provoque le désir de l'autre.

Version féministe de l'œuvre de Marcel Duchamp [*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923] dans laquelle Olga Morano aurait inversé les rôles ? Référence littéraire pointue à un ouvrage rare et complexe du XVI^e siècle de Maurice Scève (*Délie, objet de plus haute vertu*) où « délie » ne serait autre que l'anagramme de « l'idée » ? Incarnation artistique du concept philosophique et psychanalytique des « machines désirantes » auxquelles Gilles Deleuze et Félix Guattari consacrent le premier chapitre de *L'Anti-Œdipe* [1972] ?

À travers cette œuvre post-1968, chargée de références littéraires, philosophiques et artistiques, Olga Morano use, non sans humour, des stéréotypes de genre pour mieux les déconstruire. La machine à laver, censée émanciper la femme mais pas la libérer des tâches ménagères, devient chez Olga Morano un véritable manifeste du désir féminin, dans toute sa puissance créatrice !

1. Couple X Matrice

À l'instar d'Adam et Ève, le couple homme-femme est souvent considéré comme la norme dans notre société. Il représente un agencement que beaucoup pensent naturel, fondé sur la différence et la complémentarité. Il donne ainsi une image prescriptive de ce que doivent être un homme et une femme. C'est à travers ce modèle que se construisent souvent nos idées sur la sexualité, les rôles dans la famille, et les comportements des uns et des autres. À partir de ce couple, perçu comme la seule forme légitime de relation intime, des rôles dits « traditionnels » sont assignés aux femmes et aux hommes. Mais, certain-es artistes remettent en question cette image en la détournant ou en la critiquant, questionnant ainsi la « normalité » et ouvrant un espace de réflexion sur la diversité des identités et des formes relationnelles.



Lucas Cranach
l'Ancien, Adam et Ève

COMPLICES ?

Dans la tradition iconographique judéo-chrétienne, **Adam et Ève** comptent parmi les couples les plus célèbres de l'histoire de l'art occidental. Mais c'est surtout la scène de la tentation, où « il » et « elle » prennent conscience de leur différence qui a retenu l'attention des « grands maîtres ». Parmi eux, Lucas Cranach l'Ancien [1472-1553] en livra plus de 50 exemplaires ! Le succès de ces représentations, tant auprès des cercles humanistes protestants qu'aristocratiques, s'explique par la double lecture érotisée et moralisatrice. On y trouve ce que l'on cherche sous le couvert de la relecture de la Bible. Quant au cerf, d'une œillade complice, il nous renvoie à notre propre regard. Le succès de ces images produites en série marquera durablement l'histoire des représentations.



Roger Raveel, Couple
humain, 1968-1975

IN & OUT

Quatre siècles après Cranach, Roger Raveel [1921-2013] intègre la figure du couple dans son univers plastique où la banalité du quotidien se mêle à une forme de langage universel. Il s'agit d'André Goeminne et Maryse Bernabé, un couple d'ami-es. Il en réalise une première version sur plaque d'aluminium en 1968 (III. 1) dans laquelle la silhouette de la femme, ajourée, s'ouvre à l'environnement.

Face-profil, pleins-vides, intérieur-extérieur, abstraction-figuration, présence-absence... Formes et figures interagissent chez Raveel pour aboutir à un équilibre parfait de contrastes. Si, pour l'artiste, le vide est pensé comme une « ouverture de la figure dans l'espace », l'effacement de la figure féminine et sa posture tournée vers l'homme ne renvoient-ils pas à un stéréotype ? Celui du couple dans lequel rôle autonome et identité de la femme semblent briller par leur absence...



III. 1: Roger Raveel, Couple humain, 1968.
Coll. privée, ancienne coll. André Goeminne,
Nazareth

2. Amours X Particulier·es

Si le couple formé d'une femme et d'un homme se présente comme la norme, jusqu'à faire définition, il existe pourtant, depuis toujours, d'autres couples, réunis par d'autres amours, désirs ou sexualités. L'interdit social, moral et religieux a relégué ces relations au non-dit, les enfermant dans les marges de la création. Pourtant, de tout temps, les artistes ont affirmé la diversité des désirs. Le couple androgyne, quant à lui, brouille les frontières du masculin et du féminin : il incarne l'union des contraires mais aussi la subversion des genres. Qu'il s'agisse d'amours homosexuelles ou de figures androgynes, ces représentations défient les modèles hétérocentrés, ouvrant la voie à une lecture plus fluide des identités, des corps et du couple comme espace d'égalité et de métamorphose.



Balthazar-François
Tasson-Snel, *Hercule*,
1830

PARTENAIRES PARTICULIER-ES

Depuis des siècles, les artistes dépeignent des couples qui s'éloignent du modèle « normatif ». De façon parfois ambiguë, certain-es peintres brossent le portrait d'autres relations possibles. La figure d'**Hercule** peinte par Balthazar-François Tasson-Snel (1811-1890) bouscule les codes « masculins » généralement associés aux images du héros mythologique. Ici pas de virile massue, mais bien un jeune homme à ses côtés. Si la peinture a peu illustré cette facette de l'histoire, c'est davantage du côté de la littérature que la bisexualité d'Hercule, et notamment sa relation amoureuse avec Hylas, est parfois explorée.



George Morren,
Deux jeunes filles, 1907

Les **Deux jeunes filles** de George Morren (1868-1941) font, par exemple, émerger l'ambivalente frontière qui délimite relations amicales et amoureuses. À une époque où l'amour lesbien est majoritairement tabou, l'amitié féminine est alors prétextée, voire parfois fantasmée, sous le pinceau des artistes hommes.



Fernand Khnopff,
Des caresses, 1896

Dans **Des caresses**, de Fernand Khnopff (1858-1921), deux êtres hybrides semblent pris dans une forme de fusion : il s'agit d'une sphinge (à la fois femme et guépard) et d'un-e androgyne (à la fois homme et femme). Cette œuvre empreinte de mystère pose une énigme : certaines interprétations y décèlent l'image d'un amour platonique entre l'artiste et sa propre sœur, Marguerite ; d'autres y lisent la relation troublante de l'esprit et de la chair.



René Magritte,
Le Mariage de minuit
[1926]

René Magritte (1898-1967) a quant à lui toujours eu l'ambition de questionner l'apparente « normalité » des choses. Dans **Le Mariage de minuit**, tous les rapports semblent remis en question. Jour et nuit, pile et face, haut et bas, endroit et envers, creux et plein, féminin-masculin... S'imbriquent-ils ou s'opposent-ils ?

3. Rose X Féminin

« Le rose, c'est pour les filles », entend-on encore dans certaines cours d'école, énoncé comme une évidence. Ainsi se perpétue, de génération en génération, un ordre social qui sépare – ici par la couleur – filles et garçons, en leur attribuant des caractéristiques différentes. Pourtant, le rose n'a pas toujours été l'apanage du féminin. Au XIX^e siècle en Europe, le rouge était la couleur portée par les garçons, futurs hommes supposés pouvoir affronter la vue du sang, tandis que le bleu, jugé « plus doux », était réservé aux jeunes filles réputées plus sensibles. Comment, dès lors, interpréter l'usage du rose en peinture, qu'il s'agisse d'une femme ou d'un homme, et selon les époques ? L'appellation des couleurs n'est pas non plus exempte de stéréotypes : il existe par exemple un rose délicat, nuance carnée, pâle et raffinée, appelée... « cuisse de nymphe émue ».



Atelier de Nicolas de
Largillierre,
Portrait d'homme

ROSÉ-ES

Poudré et vêtu de rose, ce **Portrait d'homme** de l'atelier de Nicolas de Largillierre (1656-1746) est contemporain de l'engouement pour cette couleur issue, à l'époque, de colorants coûteux. Pourquoi, comme la dentelle ou la spectaculaire perruque, le rose serait attribué au « féminin » ? Cette couleur est une des notes chic d'un portrait à la fois très formel et décontracté qui suit les codes de la mode masculine de la fin du XVII^e siècle.



Marie Laurencin,
L'écharpe rose, ca. 1913

Dans **L'écharpe rose** de Marie Laurencin (1885-1956), le rose est la seule note colorée qui ressort de ce portrait en grisaille. Les traits du modèle rappellent ceux de Nicole Groult (III. 2), créatrice de mode qui fut aussi la compagne de l'artiste bisexuelle. Le rose de l'accessoire accentue, par contraste, les éléments masculins de cette « garçonne » avant l'heure, idéal de beauté qui triomphera dans les années 1920.



III. 2 : Nicole Groult en 1915



Julian Key, *SEX*

Avec l'affiche publicitaire **SEX** pour un groupe papetier, le graphiste Julian Key (1931-1999) reprend les codes stéréotypés du rose associés à la femme « sexy » et à l'érotisme. La lettre X forme les bras et les jambes d'un corps féminin par l'ajout stratégique d'un petit triangle sombre qui stylise des poils pubiens. Dans la foulée des révolutions sexuelles qui marquent la fin des années 1960, le rose est osé et libertin. Mais il réduit aussi l'image de la femme à un corps dénudé et à un stimulus visuel « vendeur » dans une société de consommation.

4.

X

Masculinités

Qu'est-ce que l'identité masculine ? Selon les lieux, les époques et les cultures, elle se décline au pluriel : il existe autant de masculinités que d'hommes qui s'y reconnaissent. Aucune essence immuable de la masculinité – pas plus que de la féminité – ne saurait être définie. La sociologue Raewyn Connell parle de masculinité « hégémonique » pour désigner un modèle qui s'érige sur le rejet de ce qui est perçu comme « féminin » chez les hommes, et sur la stigmatisation de l'homosexualité. Ce modèle est dominant et garantit un système où les hommes exercent une position de pouvoir sur les femmes. L'art, tout à la fois miroir des normes et terrain d'expérimentation, en témoigne : il met en scène des masculinités multiples, loin de toute uniformité, et ouvre ainsi des espaces où se dessinent d'autres possibles.



Gabriel Grupello,
Narcisse

TROUBLANTS REFLETS

À une époque qui ne pouvait tolérer qu'un homme en aime un autre, Grupello [1644-1730] reprend le mythe de **Narcisse** condamné à s'aimer lui-même pour avoir refusé l'amour de la nymphe Écho. L'artiste baroque chorégraphie le jeune éphèbe en une ligne serpentine et dynamique au moment fatidique où il contemple son reflet. Les mains trahissent son émoi. Figé, face à son image « parfaite », Narcisse dépérit sur place ou, selon les récits, est englouti par le reflet qu'il a voulu embrasser.



Giulio Cesare
Procaccini,
Saint Sébastien
secouru par les anges

SUBLIME

Véritable « Apollon chrétien », **Saint Sébastien secouru par les anges** de Procaccini [1574-1625] met en valeur le corps jeune et souple du martyr, percé de flèches. La tension sexuelle que le récit peut susciter, entre sadisme et masochisme, débouche sur la célébration très charnelle d'un corps sublimé par la grâce divine et qui rejoint son paradis.



Laurent Delvaux,
Hercule au repos

HÉROÏQUES

Fort et courageux, **Hercule** incarne l'image stéréotypée de la virilité. Laurent Delvaux [1696-1778] le montre barbu et musclé comme dans la statuaire

antique, mais pourtant fatigué et las de son parcours du combattant. Hercule traverse-t-il ici un bref moment de doute, après avoir volé les pommes d'or ? En homme mortel, philosophe-t-il sur sa faillibilité en ignorant que, plus tard, il sera divinisé ?



Pierre-Joseph Feyens,
Hercule et Omphale,
reine de Lydie, 1815

C'est à un autre récit, moins connu, que Pierre-Joseph Feyens [1787 / 1789-1854] illustre avec son **Hercule et Omphale, reine de Lydie**. Dans une inversion des rôles et des stéréotypes sociaux, elle s'empare des attributs du héros – massue et peau du lion de Némée –, tandis que lui, docile et à ses pieds, file la laine, activité traditionnellement dévolue aux femmes. Contrairement à d'autres artistes qui n'hésitent pas, souvent à des fins satiriques et misogynes, à travestir le héros transi d'amour, Feyens préserve l'apparence physique du héros : condamne-t-il, comme son époque, « un bref moment d'égarement » ?



Mathieu Kessels,
Discobole, 1828

SEXE FORT ?

Sculpté par Mathieu Kessels [1784-1836] dans le but de propager le modèle antique à suivre et à imiter, la figure du **Discobole** est un exemple type de « la perfection au masculin ». Ce corps jeune et athlétique au visage déterminé incarne la devise « un esprit sain dans un corps sain » [Juvénal]. Le sexe, minimisé pour signifier le refus de la luxure ou de la bestialité a été reconstitué à la fin du XX^e siècle. Tout modeste qu'il soit, il avait été ôté pour être caché sous une feuille de vigne.

5. Famille X Fabrique du genre

Qu'est-ce qu'une famille ? Un ensemble de personnes liées par le sang, par les affinités, vivant ou non dans le même espace social ? Les portraits de famille sont nombreux : on y voit, dès l'art ancien, la famille composée de deux adultes et d'un ou plusieurs enfants. Dans l'Europe industrielle du XIX^e siècle se dessine « la famille de travailleurs » où l'homme est destiné à l'usine ou à la mine, appelé à « gagner le pain », alors que la femme, dans la majorité des représentations, a en charge le soin du foyer et le maternage des enfants. Les rôles y apparaissent alors comme naturels et immuables : l'homme protecteur et pourvoyeur, la femme nourricière et gardienne du foyer. C'est d'ailleurs dans la famille que les identités et les rôles se négocient en premier lieu, par reproduction ou opposition, offrant ainsi un terrain où se fabriquent les normes sociales.



Adrien Isenbrant,
avers du volet
gauche du diptyque
de la Vierge des Sept
Douleurs



Maerten de Vos, *Portrait*
d'Antonius Anselmus,
de son épouse Joanna
Hoofmans et de leurs
enfants Gillis et
Joanna, 1577



Gillis van Tilborgh,
Portrait de famille



Georges Lemmen,
Famille de travailleurs,
1897

PRENDRE PLACE

Force est de constater que les rôles et places des membres de la famille sont intrinsèquement liés au genre. Les hommes et les garçons d'un côté, les femmes et les filles de l'autre. Les femmes, assises, portent dans leur bras les enfants dont elles ont la charge (si celle-ci n'est pas déléguée aux domestiques). Elles sont associées à l'univers du foyer. Dans le **Portrait de famille** de Van Tilborgh (ca. 1625-1678), ce sont des coussins de broderie et dentelle qu'elles tiennent sur leurs genoux, travaux d'aiguille également affiliés à la domesticité. Dans ce tableau, les hommes sont debout, actifs. La gouvernante l'est aussi, pour des raisons davantage liées à sa fonction de travailleuse. Les hommes sont représentés munis de papiers et de plumes, signes d'érudition comme le père dans le **Portrait de famille** par Maerten de Vos (1532-1603).

SUIVRE LA TRACE

Si les jeunes garçons portent encore des robes, comme leurs sœurs, c'est pour des raisons pratiques liées à l'apprentissage de la propreté. Ils sont amenés à suivre la voie paternelle ; celle du commerce et du savoir dans une famille aisée, celle du travail manuel dans une **Famille de travailleurs** telle que représentée par Georges Lemmen (1865-1916).

6. Maternités X Iconiques

Des représentations anciennes, souvent religieuses au Moyen Âge, jusqu'aux œuvres plus contemporaines, l'allaitement, loin d'être un sujet tabou, occupe une place de choix dans l'art. L'image figure le plus souvent une mère allaitant son enfant, le sein découvert, dans un geste à la fois quotidien et sacralisé. Cette scène érige la figure maternelle en icône, devenant un motif emblématique et immédiatement reconnaissable. Elle met également en lumière l'intimité supposée de la relation mère-enfant, à la fois affective et charnelle. Derrière l'apparente douceur de la scène affleure parfois une autre lecture : le corps maternel, exalté dans sa fonction nourricière, se charge également d'une dimension érotique, révélant l'ambivalence persistante des regards portés sur la maternité.



III. 3: école des Pays-Bas méridionaux, *Vierge italo-byzantine de Cambrai*, XV^e siècle

EVA / AVE : D'ÈVE À MARIE

Aboutissement d'une longue tradition qui remonte aux premiers siècles du christianisme, les représentations de Vierge à l'enfant ont connu un succès fulgurant dans la peinture flamande du XV^e siècle. Ce phénomène prend racine à la fin du XII^e siècle avec le concile de Vérone qui instaure le sacrement du mariage. À côté du devoir conjugal, la maternité relève dès lors d'une mission sacrée et définit la femme dans ce rôle primordial. Au XV^e siècle, le culte voué à Marie, mère du Christ, se développe considérablement et se traduit par la diffusion d'icônes dont la fameuse *Vierge italo-byzantine de Cambrai* (III. 3). Celle-ci eut un impact majeur sur la production artistique des primitifs flamands. Marie y incarne le modèle absolu à imiter au quotidien, la nouvelle Ève qui mène au salut.



D'après le Maître de Flémalle, *Virgo lactans*, ca. 1500

CULTE !

La petite *Virgo lactans* [vierge allaitante] d'après le Maître de Flémalle [ca. 1375-1444] est la parfaite incarnation de ces images de « dévotion moderne ». Tout, dans cette scène intime, dont le format correspond aux miroirs de l'époque, est mis en place pour que le processus d'identification opère : du rendu réaliste de la technique à l'huile au regard de la Vierge posé délicatement sur l'enfant jusqu'aux échos formels, tout en rondeur et douceur.



Gérard David, *La Vierge à la soupe au lait*

Cette humanisation du divin culmine dans une œuvre comme *La Vierge à la soupe au lait* de Gérard David [ca. 1459-1523]. Marie, nourricière, s'inscrit dans le quotidien. Elle y est représentée dans un intérieur contemporain, tout à sa tâche, tandis que Jésus joue avec sa cuillère. Sur la table, une pomme véreuse, lourde de symbole...



Lucas Cranach le Jeune, *La Charité*



Gilles-Lambert Godecharie, *La Charité*, 1795

DE GRÂCE !

Pour propager les idées de Luther, en opposition au culte de Marie que le protestantisme rejette, les valeurs de charité chrétienne prennent l'apparence d'une femme, souvent allaitante, accompagnée d'une ribambelle de bambins. Ces allégories de *La Charité* [*Caritas*] à caractère didactique vont connaître une très large diffusion. Elles forgent profondément l'imaginaire culturel judéo-chrétien, véhiculant le stéréotype d'une femme associée « naturellement » à la grâce, au don de soi, au devoir de procréation, à la charité, au soin et à la propagation de ces valeurs par l'éducation.



Maurice Denis, *Jeune mère*, 1921

DIVINE IDYLLE ?

Sur une plage bretonne, une **Jeune mère** goûte aux « joies de la maternité » pendant que d'autres se reposent ou dansent. La scène, jusqu'aux couleurs, semble paradisiaque ! En élevant cette scène du quotidien au rang d'icône moderne, le peintre nabi Maurice Denis (1870-1943), fervent catholique, livre ici une vision idyllique de la maternité.



Lydia Wils, *Mère et enfant*, 1964

FROIDE INTIMITÉ

Avec l'art moderne, d'autres facettes de la maternité apparaissent. Lydia Wils (1924-1982) se situe comme nombre d'artistes femmes, à la marge du paysage artistique belge des années 1960. Elle développe un univers mystérieux dans des tonalités sourdes, peuplé de figures humaines aux larges yeux et aux physionomies étranges qui évoluent dans des atmosphères de froide intimité. Ici, l'artiste nous offre une vision originale de la relation **Mère et enfant** sans doute plus proche d'une réalité vécue. Nous sommes loin des représentations iconiques ou idylliques du « bonheur » maternel.

7. Savantes X Fatales

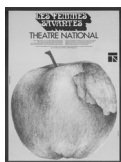
De Pandore à Ève, la figure de la femme savante incarne depuis toujours une menace : celle du pouvoir et du désir d'émancipation. Dans un univers symboliquement gouverné par les hommes, le savoir féminin dérange, car il déplace les frontières de ce qui est permis ou possible. Qu'elle soit érudite ou artiste, la femme qui apprend, qui lit ou qui crée, transgresse les rôles socialement assignés. En s'appropriant le langage, les outils ou les secrets réservés aux hommes, elle rompt le pacte de soumission et met en péril l'ordre établi. Les mythes, tout comme les images, construisent ainsi un répertoire de figures ambivalentes – de la tentatrice à l'intellectuelle – où se mêlent fascination et réprobation. Ces représentations disent autant la peur de la subversion que la force d'affirmation des femmes qui refusent de taire leur pensée en exprimant leurs désirs de connaissance ou de création.



Madeleine van Thorenburg, Ève

CROQUÉ-E !

Madeleine van Thorenburg [1880-1961] sculpte **Ève**, première femme et mère de l'humanité dans la tradition judéo-chrétienne, comme une Vénus sortant des flots. Est-ce avant le péché originel, frêle et innocente, presque enfantine ou après la « faute », les bras en prière, se cachant la poitrine ? La longue chevelure, image du serpent tentateur, masque le pubis.



Manfred Hürig, Les Femmes savantes, 1972

La pomme croquée, absente chez Van Thorenburg, se retrouve dans l'affiche **Les Femmes savantes** que Manfred Hürig [1937-2013] réalise pour le Théâtre national. Le fruit de l'« arbre de la connaissance » fait ici explicitement le lien entre Ève et les protagonistes passionnées de sciences, de philosophie et de poésie moquées par Molière.



Gustav Adolf Mossa, Eva Pandora, 1907 (donation Gillon Crowwet 2006. Dépôt de la Région de Bruxelles-Capitale)

Dans **Eva Pandora** de Gustav Adolf Mossa [1883-1971], Ève est reconnaissable à ses attributs : le serpent et la pomme qui, à y regarder de plus près, est un homme dont elle ne s'apprête à faire qu'une bouchée. Cette femme vêtue à la dernière mode « Belle Époque »

incarne également Pandore. Dans la mythologie grecque, celle-ci porte la lourde charge d'avoir introduit tous les maux sur terre en les libérant d'une boîte, ici un coffret plein de pièces d'or. Mossa fusionne deux femmes fatales en une, déterminée par l'appât du gain et l'anéantissement de l'homme.



Jan Massys, Loth et ses filles, 1565

TENTATRICES

Jan Massys [ca. 1509-1573] peint l'histoire biblique de **Loth et ses filles**, seules survivant-es de la destruction de la cité de Sodome par la colère de Dieu. En enivrant et en séduisant leur père, les jeunes filles s'unissent deux nuits de suite avec lui. Par ces incestes, elles assurent une descendance à la cité détruite. L'aînée, assise sur les genoux de Loth, nous regarde droit dans les yeux. À qui le peintre adresse-t-il cette « œillade » ? Qu'induit-elle, à l'époque ? Morale, complicité ? Et aujourd'hui ?



Attribué à Cornelis Massys, La Tentation de saint Antoine

Dans **La Tentation de saint Antoine**, se détachent les nus lumineux de deux jeunes femmes. Le moine retiré dans le désert rejette celles-ci et repousse également le plat qu'une des deux lui tend. Plus loin, une autre créature, grimaçante et toutes griffes dehors, révèle ouvertement la nature diabolique associée aux femmes au XVI^e siècle.

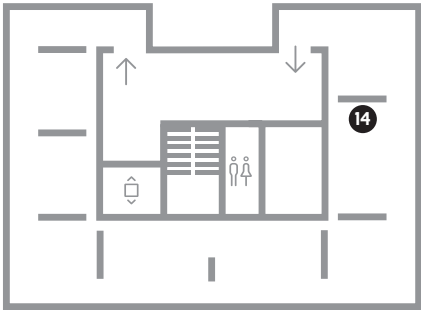
Parcours

- | | | |
|-------------------------------|------------------------------|--------------------------|
| 0 Délie x Machine désirante | 6 Maternités x Iconiques | 12 Désirs x Consentement |
| 1 Couple x Matrice | 7 Savantes x Fatales | 13 Corps x Fétiches |
| 2 Amours x Particulier-es | 8 Au Prix x Mépris des corps | 14 Femmes x Puissantes |
| 3 Rose x Féminin | 9 Femme x Adultère | 15 Artistes x Femmes |
| 4 x Masculinités | 10 Nu-es x Vu-es | 16 Muses x Génie |
| 5 Famille x Fabrique du genre | 11 Exotisme x Colonialisme | |

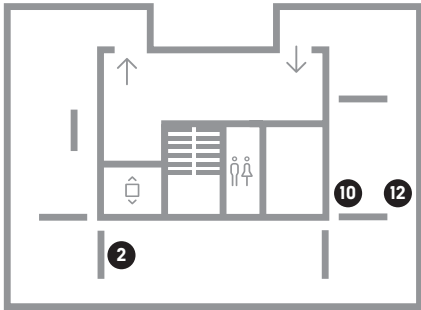
Old Masters 0



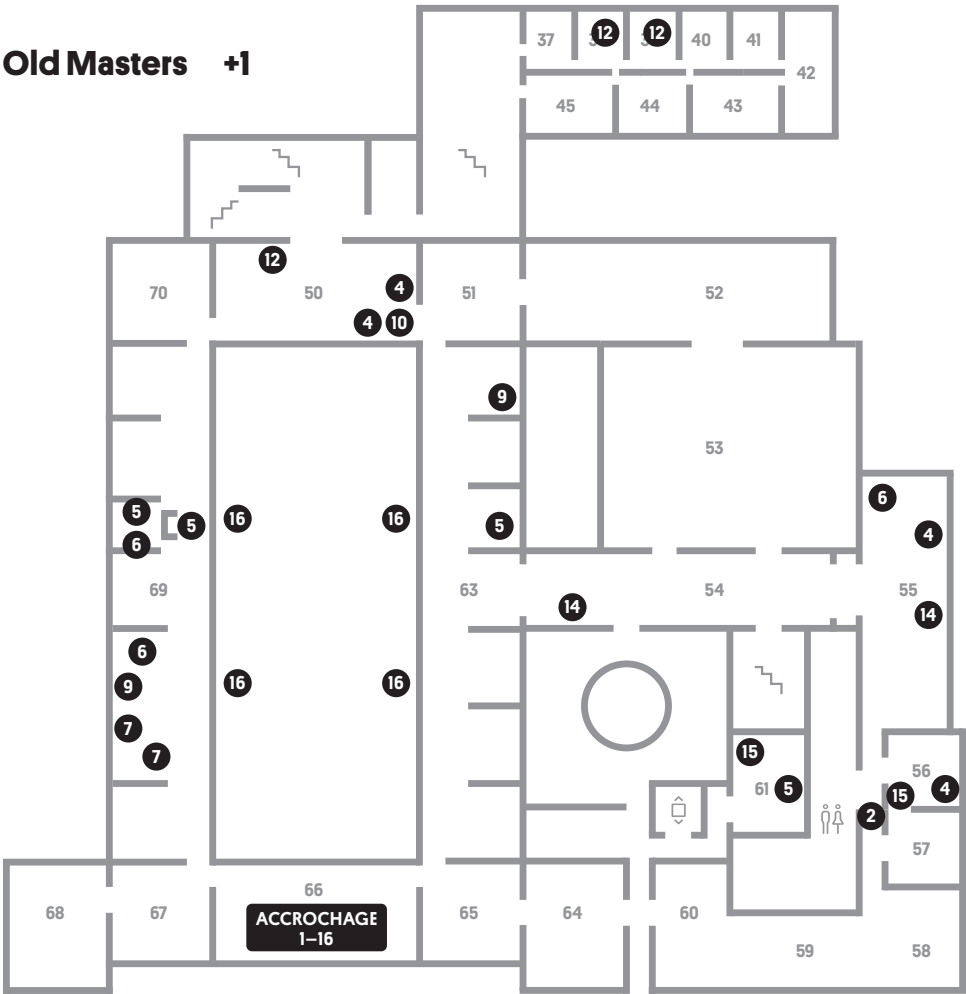
Musée Magritte +2



+3



Old Masters +1



8. Au prix X Mépris des corps

Corps de femmes captifs, violés, prostitués, exhibés : les musées regorgent de ces scènes. Épisodes mythologiques, bibliques ou scènes prétendument dédiées à la « beauté » : quelle empreinte laissent ces images, tant sur la production artistique que sur nos propres représentations ? La prostitution, presque toujours présentée comme féminine, révèle la domination masculine économique. Le client est un homme qui paie pour obtenir un service. Ce type de représentation interroge le statut du corps vécu, pris entre asservissement à l'autre et libre disposition de soi. Lorsque genre et domination raciale se croisent, traite, viols de guerre, colonisation font du corps – le plus souvent féminin – un territoire à conquérir. Tout au long de l'histoire de l'art, cette violence a été esthétisée, dissimulant la férocité du geste sous le voile du mythe ou de l'allégorie.



Vic Gentils, *Rua de amor*, 1969

DE LA RUE...

Dans cet assemblage de pièces de bois récupérées, Vic Gentils (1919-1997) expose des « corps-objets » au sens propre comme au sens figuré. Cette scène s'inspire de son voyage au Brésil et du souvenir d'une rue surnommée la ***Rua de amor*** dans laquelle les femmes prostituées noires étaient séparées des blanches. On y découvre un homme blanc en érection mettant la main aux fesses d'une femme noire, fétichisée, tandis que sa comparse à la peau plus claire, occupe l'autre pan de l'armoire. Caché derrière ses lunettes noires, le client rappelle à travers cette œuvre les rapports de domination qui nourrissent nombre d'inégalités économiques, sociales et raciales.



Arman, *Le Harem du croisé*, 1960-1963

... AU HAREM

Ces rapports de domination et de marchandisation du corps des femmes ont-ils inspiré Arman (1928-2005) pour le titre de son œuvre ? En accumulant des clés anciennes enfermées à leur tour dans du polyester et en intitulant son œuvre ***Le Harem du croisé***, l'artiste ouvre la porte à de multiples questions : que renferment ces clés ? Qui peut en posséder autant ? Quels verrous forcent-elles ? Quelles serrures verrouillent-elles ?

Des ceintures de chasteté aux harems fantasmés, du nord au sud, d'est en ouest en passant par la *Rua de amor*, les corps des femmes deviennent terres de conquêtes. On les « collecte » comme on collectionne leurs représentations. On les exhibe comme on les expose.

9. Femme X Adultère

L'épisode de la femme adultère, dans la Bible, enseigne certes la miséricorde et la remise en cause des jugements moraux hâtifs, mais il justifie surtout l'idée que le lien charnel d'une femme mariée avec un autre homme est un péché absolu. À la femme, la culpabilité ; à l'homme, la tentation. C'est ce que raconte autrement l'histoire de Suzanne : mariée, célèbre pour sa beauté et sa piété, Suzanne est surprise au bain par deux vieillards qui l'épiaient en secret. Ils la menacent : céder ou être accusée d'adultère. Elle refuse et est condamnée à mort. Innocentée par le prophète Daniel, elle échappe à la sentence, tandis que ses accusateurs sont punis. Ce récit, souvent représenté dans l'art, fait d'une scène éphémère une représentation qui perdure dans le temps. La femme victime est ainsi transformée en spectacle, et le public confronté au regard voyeur des agresseurs.



Jan Massys, *Suzanne et les vieillards*, 1567

ACCUSÉES

Les peintres des siècles passés ont représenté de nombreuses scènes religieuses. Principalement à partir du XVI^e siècle, les épisodes bibliques (mais aussi mythologiques) permettent aux artistes de dévoiler le corps des femmes de manière « acceptable » aux yeux de la société. Ce corps est souvent considéré comme nécessairement coupable... Parce que féminin ? Il est dès lors exposé sans complexe, presque jeté en pâture à certains regards moralisateurs.

Dans l'histoire de *Suzanne et les vieillards*, les deux juges usent non seulement de leur pouvoir dans la cité, mais partent également du principe que ce corps féminin leur appartient, et qu'ils devraient détenir le droit d'en jouir. Dans le tableau de Massys (ca. 1509-1573), la chair blanche de Suzanne est révélée en point focal. Elle est soumise aux regards voyeuristes et lubriques ainsi qu'aux doigts accusateurs des deux vieillards.



Peter Paul Rubens, *Le Christ et la femme adultère*

Dans l'épisode du *Christ et de la femme adultère*, tiré de l'Évangile selon Jean, une femme est amenée auprès de Jésus pour être jugée car elle est blâmée d'adultère. Dans le tableau de Peter Paul Rubens (1577-1640), c'est à nouveau la chair blanche de la femme qui capte le regard au centre de l'œuvre. Une subtile larme, sur son torse, attire l'attention. Sa poitrine, son épaule, sont présentées comme à la fois désirables et honteuses. Son corps tout entier est entouré de la pression exercée par les jeux de regards et de mains des nombreux hommes qui la cernent.

10. Nu·es X Vu·es

Au Moyen Âge, la nudité est surtout présente dans des contextes religieux [Adam et Ève, par exemple] et symbolise notamment la pureté ou l'impureté. À partir du XVII^e siècle, le nu féminin devient dominant dans l'art européen. Il sert à démontrer les compétences techniques de l'artiste, sa maîtrise de l'anatomie et de la composition. L'étude du modèle vivant, nécessaire pour la peinture d'histoire et les académies, s'ouvre progressivement, mais avec des restrictions aux artistes femmes. Longtemps réalisé par des hommes et destiné au regard masculin, le nu féminin a servi à célébrer un corps sexualisé, dans une logique de consommation visuelle. Objet de désir, le corps féminin devient surface de projection érotique. Le nu pose alors la question du regard porté sur le corps des femmes, de la personne qui regarde mais également de la manière dont ce corps est dévoilé et regardé.



Pierre Bonnard, *Nu à contre-jour*, ca. 1908

BAIGNEUSES

Le ***Nu à contre-jour*** de Pierre Bonnard [1867-1947] inaugure une série de nus féminins à leur toilette. Est-ce Marthe, sa compagne ou Paquita, modèle parisienne ? Détail étonnant, le miroir ne reflète aucune d'entre elles mais une Vénus de Médicis qu'il possédait en carte postale. De dos et de face, deux corps, aux couleurs chaudes et froides s'offrent à nous. Comme à travers le trou d'une serrure, le regard du peintre, pareil à la lumière, aspire à être caresse, partout et sur tout, dans la pièce...



Anna Staritsky,
Baigneuses, Nice, F
11-3, 1945

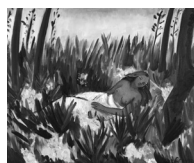
Les ***Baigneuses*** d'Anna Staritsky [1908-1981] semblent se dissoudre en une œuvre quasi abstraite. L'éclat rouge d'une serviette, brandie comme un drapeau politique, cache-t-il ou suggère-t-il l'intimité corporelle des baigneuses ? Nul voyeurisme cependant : le dynamisme des mouvements et les touches lyriques insufflent un vent de liberté !



Attribué à Annibale
Carracci, *Diane au bain
surprise par Actéon*

Ayant violé par le regard l'intimité de ***Diane*** et ses nymphes ***au bain***, le chasseur Actéon fut transformé en cerf puis dévoré par ses chiens.

L'artiste [Annibale Carracci ?] [1560-1609] s'empare du mythe raconté par Ovide pour exploiter avant tout le thème des corps dénudés.



Jane Graverol,
Les Hautes Herbes,
1946

DÉCOUVERTES

Dans ses peintures des années 1940, Jane Graverol [1905-1984] multiplie les apparitions de femmes solitaires, rêveuses ou errantes dans des décors insolites. ***Les Hautes Herbes*** entourent une jeune femme endormie. La luxuriance de la nature est comme un écrin pour la quiétude du sommeil. Jane Graverol précise plus tard que « [ses] toiles sont des rêves éveillés, des rêves conscients ».



René Magritte,
Découverte, 1927

En 1927, René Magritte [1898-1967] s'inspire d'une carte postale érotique d'une femme nue. Il conserve la pose du modèle mais transforme partiellement la chair en bois. Le poète Paul Nougé baptisa avec perspicacité cette « pin-up » revisitée ***Découverte***, titre qui évoque l'idée d'invention. Mais le mot s'accorde aussi à l'image d'une femme dé-couverte et donc... dénudée.

11. Exotisme X Colonialisme

L'exotisme, ce « goût pour l'étranger », a nourri l'imaginaire artistique européen dès le XIX^e siècle. Passionnés par l'ailleurs, les artistes ont célébré des terres perçues comme inconnues, empreintes de sensualité et de mystère. Derrière ces visions rêvées de femmes érotisées et de paysages luxuriants, se dessine pourtant une construction fantasmée du monde, souvent éloignée des réalités. Envoyés et rémunérés par l'État, certains artistes ont participé, consciemment ou non, à la diffusion de l'idéologie coloniale. Leurs œuvres, mêlant fascination et domination, témoignent d'un regard où l'autre est réduit à l'objet de désir ou d'étude, révélant ainsi les liens étroits entre art, pouvoir et colonialisme. Leur rapport au portrait féminin redouble là encore les rapports de domination : le modèle noir, souvent nu, incarne ce « mystérieux continent noir » où se projettent fantasmes de sensualité et représentations de sauvagerie.



Arsène Matton, *Danse au clair de lune* [1911]

« LES FEMMES, SURTOUT, S'ENFUYAIENT (...) »

En 1908, le Congo devient possession de l'État belge, qui y envoie des artistes pour servir la propagande coloniale, nourrir des théories dites « scientifiques » racistes et légitimer une mission « civilisatrice ». En 1911, Arsène Matton (1873-1953) décrit, dès son arrivée, les habitants comme des « bronzes vivants ». L'artiste est le premier sculpteur belge à être envoyé au Congo pour y réaliser une mission qu'il qualifie lui-même de « scientifique et artistique ». Il y produit, en quelques mois, une série de moulages à même des corps forcés à se plier aux méthodes des colons : « Les femmes, surtout, s'enfuyaient car elles ne voulaient pas se montrer nues. »

À la suite de ces moulages, et d'un ensemble de photographies ou d'impressions, Arsène Matton produit une série d'œuvres classicisantes d'inspiration coloniale dans lesquelles il sexualise et exotise en « clichés » tridimensionnels ses souvenirs de voyage (*Danse au clair de lune*).



Pierre de Vauleroy, *Femme enduite de tukula*, Luba-Kasaï [Congo] 1927

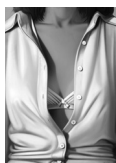
« (...) UN VIEUX JARDIN SAUVAGE OÙ POSER SON MODÈLE »

Dans *Femme enduite de tukula*, Pierre de Vauleroy (1892-1980), trouve sur les hauts plateaux du Kasaï cet Éden perdu où déployer ses aspirations esthétiques : « Tu me demandes ce que je peins : des arbres et des femmes nues, [...] Presqu'exclusivement, d'après nature et d'imagination. Ce sont les deux formes qui m'intéressent le plus. J'ai trouvé un vieux jardin sauvage où je puis poser mon modèle en plein air, dans les feuillages. »

Ces œuvres portent en elles un lourd héritage. Elles posent aujourd'hui question sur la façon dont les musées les exposent, les conservent en réserve ou tentent de les contextualiser. Les exposer, est-ce risquer d'en reproduire les stéréotypes ou offrir l'occasion de les déconstruire ?

12. Désirs X Consentement

Il y a vingt ans, le mouvement *Me Too* ravivait la réflexion sur le consentement, accord libre, éclairé et réversible. En art, le nu féminin – femmes sans voix et souvent sans visage – amène à s'interroger : le corps féminin lorsqu'il est sexualisé et exposé au désir va-t-il jusqu'à normaliser les comportements non consentis ? La charge est redoublée lorsque le viol, qui bafoue le consentement, est représenté. Longtemps, le mariage a servi de cadre au « viol légal », autorisant la possession du corps féminin sans autre accord que le contrat lui-même. Célèbre pour sa vertu, Lucrece est quant à elle violée sous le toit conjugal. Elle choisit la mort pour reprendre symboliquement possession d'elle-même, son geste entraînant la chute de la monarchie romaine. Pourtant, elle est parfois représentée dans toute l'ambiguïté érotique d'un corps mourant et dénudé, percé par une dague phallique, et offert aux regards.



Roger Wittevrongel,
Torse [1975]

DÉCORSETÉES

Le **Torse** peint par Wittevrongel [°1933] est caractéristique des images hyperréalistes de l'artiste. Rendant hommage à la beauté des formes féminines, dit-il, l'artiste explore des fragments corporels recadrés en images du désir.



Louis Gallait, *La Robe de nocces*, 1873

Dans **La Robe de nocces**, le peintre romantique Louis Gallait [1810-1887] crée, sur le thème du mariage, une image à l'érotisme ambigu. Une jeune femme, un dé à coudre au doigt et un bouquet de fleurs d'orangers en main, est assise, l'expression incertaine. Songe-t-elle aux bouleversements que ce changement de statut apporte ou anticipe-t-elle, le corsage dégrafé, la nuit de nocces où le mariage est physiquement consommé ?



Maitre du Saint-Sang,
Lucrèce

Au début du XVI^e siècle, le Maître du Saint-Sang a comme nombre de ses contemporains peint l'image tragique de **Lucrèce**. Les yeux rougis, l'antique dame romaine se transperce la poitrine d'une lame effilée. Ce coup réitère le viol qu'elle a subi par son cousin Sextus Tarquinius. Le manteau rouge bordé de fourrure évoque un

vagin, tandis que l'arme agit comme un symbole phallique. Le très grand nombre de versions existantes de cette peinture à la Renaissance laisse songeur.



Carlo Maratta,
Apollon à la poursuite de Daphné [1681]

L'AUBE DÉSARMÉE

Le nombre élevé de représentations témoignant d'une culture du viol dans les collections du Musée mérite d'être interrogé. Ces récits sont souvent empruntés à la mythologie, comme l'illustre Carlo Maratta [1625-1713] avec la métamorphose de **Daphné** transformée en laurier pour échapper à **Apollon**. Le monde gagne une plante mais, pour toujours, la jeune femme est sacrifiée.



Willem Van Mieris,
Suzanne et les vieillards, 1714

L'histoire biblique de **Suzanne et les vieillards** est, elle aussi, étonnamment populaire dans nos collections d'art ancien. Traditionnellement, les deux vieillards observent la jeune femme nue s'apprêtant à se baigner. Willem Van Mieris [1662-1747] les fait physiquement passer à l'action : attouchements, déshabillage...



Philips Wouwerman,
À la chasse

Dans **À la chasse**, de Philips Wouwerman [1619-1668], notre regard est d'abord attiré par la masse claire et vive d'un cheval blanc sellé de rouge. Mais, plus à gauche, un chasseur met la main au décolleté d'une fermière occupée à traire une chèvre. Un ancien catalogue signale « qu'il paraît vouloir user de son droit du seigneur ».



René Magritte, L'aube
désarmée, 1928

En inscrivant dans les contours d'une femme nue terrorisée la silhouette d'un homme habillé dont elle ne parvient pas à se défaire, René Magritte [1898-1967] (**L'Aube désarmée**) est peut-être l'artiste qui suggère le plus explicitement l'agression d'un viol et le traumatisme qui en résulte.

13. Corps X Fétiches

Le corps, en art, est souvent mis en scène à la manière d'un fétiche, comme un objet de désir, fragmenté et chargé d'une puissance érotique. Décomposé en détails – nuque, hanche, bouche, main – il se fait corps morcelé, réduit à une succession de signes érotiques. Ce morcellement traduit la manière dont le regard, dit « masculin », s'approprie et consomme le corps comme un ensemble de fragments désirables, plutôt que comme un être complet et pensant. Cette vision d'un corps « en morceaux », héritée d'une longue tradition visuelle, participe d'une réification du corps : transformé en objet, en matière à contempler ou posséder, il perd toute autonomie. Certain-es artistes s'en emparent pour en déconstruire les codes, exposant la violence symbolique du regard et la tension entre désir, pouvoir et identité.



Fernand Khnopff
Portrait de Marguerite
Portrait de la sœur
de l'artiste (1887)
(Prêt temporaire de
la Fondation Roi
Baudouin)



Robert Detheux,
Madame de Sade,
Théâtre de l'esprit
frappeur, 1976

ENCLOSES

Le **Portrait de Marguerite**, sœur de Fernand Khnopff [1858-1921] est une œuvre fétiche auquel il tenait comme à la prunelle de ses yeux. Droite et élancée, le bras droit bloqué par le gauche dans le dos, Marguerite détourne le visage du spectateur. Déjà ailleurs, elle est encadrée par les moulures d'une porte sans poignée qui resserre l'espace autour d'elle. Le blanc prédomine dans le décor, le vêtement épuré et très ajusté adopte le même ton virginal. Les mains gantées et la couture telle une cicatrice suturée sur le corsage attirent notre attention sur le corps tout en le cachant. Le cadre d'orfèvre dessiné par le peintre accentue l'idée d'un monde clos en soi et où la sœur de l'artiste est appelée à jouer un rôle mystérieux, entre objet d'adoration et prêtresse mélancolique.



Peter Klasen, *Femme
bandée + interrupteur*,
1968

Femme bandée + interrupteur de Peter Klasen [°1935] additionne deux images en donnant à toutes deux le statut d'objet. En travaillant à l'aérographe et à l'aide d'un projecteur photographique, l'artiste précise de manière froide et inexpressive les images. Fragmenté, ventre et jambes entièrement bandés, le corps de la femme doit-il virtuellement être « allumé » grâce à l'interrupteur qui interrompt le bandeau rouge ? Le chaud et le froid traversent cette œuvre, à la manière d'un courant électrique qui alimente un érotisme de la cruauté.

THÉÂTRE DE L'ESPRIT FRAPPEUR

Un éclat rouge sang griffe la rondeur pulpeuse d'une fesse dans l'affiche de Roger Detheux [°1932] qui réduit ici la femme à son anatomie fétichisée. Cette blessure fait référence au plaisir « sadique » mais il pourrait aussi connoter un sexe féminin. Dans **Madame de Sade**, le dramaturge Yukio Mishima adopte le point de vue de la marquise de Sade qui avait montré envers son mari une fidélité indéfectible pendant les longues années qu'il a passées en prison.

14. Femmes X Puissantes

La puissance est plus souvent associée aux hommes, la fragilité aux femmes. Les représentations artistiques en témoignent : corps masculins héroïsés, corps féminins d'une infinie délicatesse. Et pourtant, il ne s'agit que de constructions symboliques, destinées à légitimer un ordre social établi. Qu'en est-il lorsque l'artiste choisit de représenter une femme puissante ? Le corps lui-même, que l'on perçoit comme naturel, est le résultat d'une socialisation de genre : les activités encouragées selon les sexes, comme l'alimentation proposée, façonnent des corps différents. L'impuissance des femmes est construite quand elle n'est pas pure illusion. Car au-delà de la force physique des travailleuses par exemple existent d'autres formes de puissance que l'art permet d'exprimer.



Cécile Douard,
Boraine, 1892



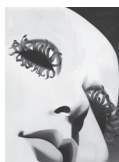
Evelyne Axell,
L'égocentrique 2, 1968
(prêt temporaire
de la Fondation Roi
Baudouin)



René Magritte,
Le Galet, 1948

DRAGONNES !

La **Boraine**, habitante du Borinage wallon – ancienne région minière et ouvrière, connue pour ses charbonnages –, personnifie une identité populaire, laborieuse et solidaire, forgée dans les luttes et la culture du travail. Sous le pinceau de Cécile Douard [1866-1941], cette femme de force et d'endurance, à la peau burinée, renverse les codes dits habituels en inscrivant la représentation des femmes dans l'épaisseur de leur corporalité.



Danielle, *Le Dragon*

Pour incarner cette puissance des femmes, **Le Dragon** de l'artiste Danielle [Danielle de Fays, °1944] est un autre possible : figure ambivalente, pouvoir destructeur, il pourrait évoquer la force indomptée de ces femmes que l'on a voulu soumettre ou invisibiliser. La nuit fascine Danielle. Lieu de révélation, elle s'éclaire d'une lune propice à toutes les métamorphoses...

Dans les deux œuvres, contrastes et vues en contreplongée accentuent l'effet de puissance de ces femmes.

DE L'OUBLI À L'EMPOUVOIREMENT

Dans le contexte de la deuxième vague féministe et du mouvement d'émancipation sexuelle de 1968, Evelyne Axell [1935-1972] produit **L'égocentrique 2**, réinterprétation de l'œuvre **Le Galet** de Magritte. Dans ce dernier, l'artiste surréaliste y brosse un portrait de sa femme Georgette Berger, présentée dans une pose érotisée. Evelyne Axell se réapproprie l'image : elle semble transformer la muse passive, objet de désir, en icône pop, sujet de son propre plaisir.



Rachel Labastie,
Charlotte, 2021

Avec son installation, Rachel Labastie [°1978] réhabilite **Charlotte** Corday. Personnalité de la Révolution française, elle est connue pour avoir assassiné Marat. Pendant son procès et après son exécution, ses détracteurs poussent l'hypothèse d'un acte qui ne peut être l'initiative d'une femme seule, nécessairement sous influence masculine. Rachel Labastie brandit son image comme celle d'une femme indépendante et érige son portrait dans un médaillon, suspendu à une structure en bois ; présentoir à bijoux ou guillotine ? Les entraves en porcelaine jouent aussi de cette ambivalence, entre la préciosité supposément féminine associée à la technique et la violence brutale des objets eux-mêmes.

15. Artistes X Femmes

Être artiste et femme a longtemps relevé de l'exception ou de la gageure. Les artistes femmes y ont persévéré malgré les difficultés de tous ordres. Elles ont été – et sont toujours – confrontées à des stéréotypes persistants sur leurs capacités à produire des œuvres jugées « majeures ». À elles, on réserve des sujets réputés féminins – maternité, intimité, fleurs – et des techniques dites mineures, comme le dessin, l'aquarelle ou le tissage. On les juge « moins fécondes » en art car on estime qu'elles se doivent avant tout d'être mères. Le champ artistique leur accorde rarement la même reconnaissance et les mêmes moyens. Évoluant dans un espace symbolique qui peine à les reconnaître, ou qui les réduit à leur identité [de « femme »], ces artistes affirment par leurs pratiques leur place légitime dans le monde de l'art.



Philippe Van Brée,
L'Atelier des femmes
peintres [ca. 1833]

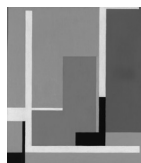
PEINTRESSES

Si la peinture en tant que loisir domestique – complétant l'éducation artistique d'une jeune fille de bonne famille – est totalement acceptée, l'idée qu'une femme puisse créer avec des aspirations professionnelles heurte les esprits. Dans *L'Atelier des femmes peintres* de Philippe Van Brée (1786-1871), le modèle qui prend la pose avec les accessoires d'Hercule est moqué ; la massue est soutenue à l'aide de fils presque invisibles, révélant sa faible force. Comme si ces femmes prétendaient à un statut qu'elles ne peuvent assumer...



Berthe Art, Les Pavots
rouges [ca. 1897]

Au XIX^e siècle, celles qui se risquent à exposer leurs œuvres sont avec sarcasme nommées « peintresses » par la critique. Elles s'illustrent dans certains genres artistiques qui leur sont principalement réservés, tels que les natures mortes. Berthe Art [1857-1934], spécialisée dans les pastels de fleurs comme *Les Pavots rouges*, doit comme de nombreuses femmes se tourner vers un « atelier pour dames » pour se former (l'accès aux académies leur étant encore refusé). Elle fréquente celui d'Alfred Stevens à Paris.



Marthe Donas,
Construction [1920]

MINEURES X MAJEURES

En ce qui concerne les domaines artistiques, les pratiques « mineures » [arts décoratifs] sont majoritairement investies par les femmes, alors que les arts majeurs [Beaux-Arts] demeurent l'apanage des hommes. Marthe Donas* (1885-1967), réfugiée en Irlande pendant la Première Guerre mondiale, s'y forme à la technique du vitrail. À son retour, elle s'oriente vers la peinture abstraite, un milieu résolument masculin. Son audace lui coûte vraisemblablement la pleine reconnaissance de son travail : on lui conseille de signer « Tour d'Onasky » puis « Tour Donas », pseudonyme non genré, pour que la critique ne sache pas qu'elle est une femme.

* Les œuvres de Marthe Donas, prêtées par nos musées au KMSKA (Anvers) et au Saarland Museum – Modern Gallery (Saarbrücken) n'ont pu être présentées dans cet accrochage.

16. Muses X Génie

Longtemps, les femmes ont été admises dans l'art comme muses, rarement comme génies. Réduites à leur beauté, on les expose à moitié nues. La question provocatrice que posaient en 1985 les Guerilla Girls – Les femmes doivent-elles être nues pour entrer au musée ? – reste encore aujourd'hui d'actualité et révèle combien le musée, espace de légitimation culturelle, constitue aussi un espace de domination symbolique. En tant qu'instance de sélection des œuvres jugées « dignes du musée », celui-ci a longtemps perpétué une histoire au masculin, où le génie était l'apanage de l'homme. Interroger ces mécanismes, c'est dévoiler les biais qui structurent le canon artistique. Il ne s'agit pas seulement de réhabiliter des créatrices auparavant cantonnées au rôle d'inspiratrices, mais aussi de montrer que le génie artistique est une construction historique et sociale, dont on peut retracer les composantes et les usages.



Guillaume Huyg(h)ens,
*La Sculpture exécutant
le buste de Rubens*
(1811)

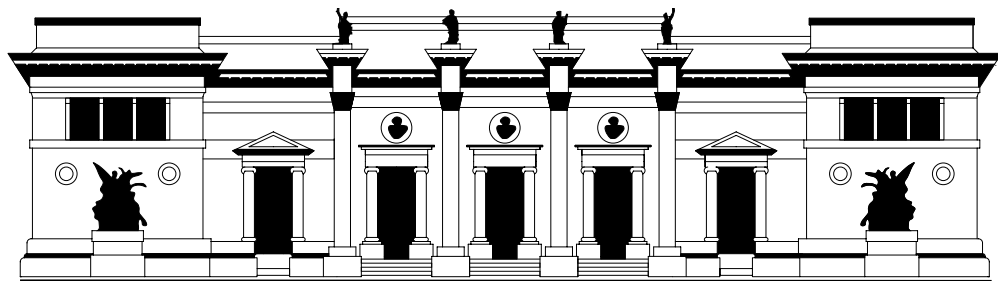


Charles van der
Stappen, *L'Antiquité*,
1889

GÉNIALES !

La Sculpture exécutant le buste de Rubens de Guillaume Huyg(h)ens [1773-1820] est présentée en 1811 au premier concours organisé par une toute nouvelle société des Beaux-Arts. Le jury couronne l'unique participant en louant notamment que « la Sculpture y est représentée sous la forme d'une jeune Muse drapée et de la figure la plus gracieuse ». Presque systématiquement, au XIX^e siècle, de jeunes femmes idéalisées sculptées par des hommes incarnent les vertus et les disciplines artistiques, tandis que les grands artistes hommes ont droit à leur nom et des effigies individualisées.

Au sein des collections, la modeste allégorie de Huyg(h)ens se retrouve entourée de nombreuses consœurs et le petit buste de Rubens rejoint ses pairs. Baptisé « Palais des Beaux-Arts » à l'origine, le bâtiment classique conçu par Balat est orné de sculptures monumentales au début des années 1880. Le programme se compose en majorité d'allégories féminines en bronze. Installées dans des niches qui dominent l'actuel forum, sont représentées **L'Antiquité**, **Le Moyen Âge**, **La Renaissance** et **l'Art moderne**. À l'extérieur, sur sa façade principale, quatre autres figures dominent les colonnes de l'entrée. Ce sont **La Musique**, **L'Architecture**, **La Sculpture** et **La Peinture**. Elles montrent des femmes qui pratiquent les arts à un moment où c'était tout sauf une réalité dans les circuits officiels. Au-dessus des portes, les bustes de grands artistes, gloires nationales issues de nos régions et hommes bien entendu : le sculpteur **Giambologna**, le peintre **Rubens** et l'architecte **Jan Ruysbroeck**. Pour les deux groupes colossaux qui encadrent cette façade imposante, une femme incarne **L'Enseignement de l'art**, tandis qu'un homme prête ses traits au **Génie de l'Art**.



... Programme & activités

GROUPES SCOLAIRES ET CULTURELS

Des visites guidées sont organisées uniquement sur réservation.

Info et réservations :

reservation@fine-arts-museum.be

www.fine-arts-museum.be

→ rubrique médiation & éducation

INDIVIDUELS

Special Day

Performances, visite guidée

et parcours poétique

08.02.2026

Cycle de conférences Art x Gender

12.12.2025 x 23.01.2026 x 13.02.2026

27.03.2026 x 17.04.2026

Visites agenda

Visite commentée

14.12.2025 x 11.01.2026 x 08.02.2026 x 08.03.2026

Free Guide

Visite gratuite, 1^{er} mercredi du mois

03.12.2025 x 07.01.2026 x 04.02.2026

04.03.2026 x 01.04.2026

Visites adaptées

Personnes aveugles et malvoyantes

06.02.2026

Personnes sourdes et malentendantes

[en langue des signes LSFR]

17.01.2026 x 22.03.2026

Info et réservations :

www.fine-arts-museum.be

→ rubrique agenda

Ce guide de la visite accompagne le parcours
Art x Gender (19.11.2025 – 19.04.2026) aux
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Direction générale

Kim Oosterlinck

Commissariat

Géraldine Barbéry et Audrey Lasserre

Collection et Recherche

Inga Rossi-Schrimpf [directrice opérationnelle],
Audrey Lasserre [chercheuse MRBAB / UCLouvain]
Sophie Van Vliet [responsable du Service des
expositions], Gaëlle Dieu [coordinatrice exposition]

Services aux publics

Isabelle Vanhoonacker [directrice opérationnelle]
Géraldine Barbéry [responsable de la Médiation
culturelle] et l'équipe

Textes

Audrey Lasserre [introductions], Géraldine Barbéry,
Virginie Mamet et Jean-Philippe Theyskens [notices]

Relectures

Audrey Lasserre, Géraldine Barbéry
Jean-Philippe Theyskens, Gaëlle Dieu
Josefien Magnus, Sophie Van Vliet,
Isabelle Vanhoonacker

Suivi éditorial

Fabrice Biasino et Gaëlle Dieu

Conception graphique

Sarah Cleeremans en collaboration
avec Piet Bodyn et Vladimir Tanghe

Crédits photographiques

© Bruxelles, Musées royaux de Beaux-Arts de
Belgique : p. 23bc, 38c / photo : Grafisch Buro Lefevre,
Heule : p. 19ad, 29b / photo : Guy Cussac : p. 31c /
photo : Jelle Van Seghbroeck : p. 10c, 20a, 36a, 41c,
43abc, 45b / photo : J. Geleyns – Art Photography :
p. 9ac, 10ab, 10 d, 13ad, 15ab, 19bc, 20b, 23bde, 27ab, 29a,
31abde, 35abde, 36b, 38b, 41abd / photo : Photo
d'Art Speltdoorn & Fils : p. 13b, 17d, 35c – © Fondation
Roi Baudouin : p. 39a – © IRPA, Bruxelles : p. 7, 15cde,
17abc, 19e, 23a, 32ab, 45a – © Kristien Daem, Bruxelles :
p. 41e – © Pozzo Morano : p. 6 – © DR : p. 9b, 13c.
Tous droits réservés.

Crédits patrimoniaux

© Raveel – MDM / Sabam, Belgium, 2025 – pour
les œuvres de Roger Raveel © Sabam Belgium,
2025 – pour les œuvres d'Arman, Evelyne Axell,
Danielle, Robert Detheux, Pierre de Vaucleeroy, Marthe
Donas, Vic Gentils, Jane Graverol, Julian Key,
Peter Klasen, Rachel Labastie, Marie Laurencin et Olga
Morano. © Succession René Magritte / Sabam Belgium,
2025 – pour les œuvres de René Magritte © des
artistes et de leurs successions pour les œuvres de
Manfred Hürig, Gustav Adolf Mossa, Anna Staritsky,
Lydia Wils et Roger Wittevrongel.

Image de couverture : Roger Raveel, *Couple humain*, 1975
© Raveel – MDM / SABAM

Remerciements

Madame Marleen Raveel – De Muer [Fondation Roger
Raveel] ; Madame Danielle de Fays [Danielle] et Madame
Hélène de Zagon, Madame Elisa de Jacquier & le
personnel des archives du Musée L. [Louvain-la-Neuve],
La Fédération Wallonie-Bruxelles, Vandi Makubikua,
Klara Laboux, Lucile Duval, l'ensemble des conservateurs,
conservatrices des MRBAB et toutes les personnes qui
ont contribué à la réalisation de ce projet.

É.R. : Kim Oosterlinck, Rue du Musée 9, 1000 Bruxelles
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique
www.fine-arts-museum.be

Le projet *Art x Gender* a bénéficié du soutien de

maecenas Circle

Become
a Friend



#ArtxGender