

Subvertir les canons : genre et performance chez María Gimeno

Martine Heredia

CPGE Reims, Sorbonne Université – CRIMIC EA 2561

Résumé : En tant qu'historienne de l'art, Griselda Pollock a souligné qu'en oubliant volontairement les créations des femmes artistes, l'histoire de l'art participe de la production du genre, même si elle se présente comme objective. Apprendre l'art à travers le discours canonique, c'est reconnaître la masculinité comme un pouvoir et un signifiant fort, équivalant à la Vérité et à la Beauté. Étudier, donc, l'histoire de l'art de manière traditionnelle, c'est se soumettre à une méthodologie phallogratique, que l'on soit homme ou femme. En tant qu'artiste, et partant de cette analyse, María Gimeno propose une relecture de l'histoire de l'art. Ainsi, elle entreprend de subvertir les canons pour réparer l'absence des femmes, en engageant son

corps à travers la performance. Il sera question d'analyser comment le travail de María Gimeno bouscule la représentation par un phénomène de destruction, visant la transmission et proposant, de ce fait, une perspective féministe.

Mots-clés : Performance, corps, genre, féminin, María Gimeno.

Resumen: Como historiadora del arte, Griselda Pollock señaló que al olvidar voluntariamente las creaciones de las mujeres artistas, la historia del arte es parte de la producción del género, por muy objetiva que se presente. Aprender arte a través del discurso canónico es reconocer la masculinidad como un poder y significante fuerte, equivalente a la Verdad y a la Belleza.

Estudiar pues la historia del arte de modo tradicional es someterse a una metodología falocrata, sea uno hombre o mujer. Como artista, y partiendo de este análisis, María Gimeno ofrece una relectura de esta historia. Así se propone subvertir los cánones de la belleza para reparar la ausencia de las mujeres, mediante la participación de su cuerpo a través de la performance.

Se tratará de analizar cómo el trabajo de María Gimeno sacude la representación, con un fenómeno de destrucción, que apunta a la transmisión y propone, por tanto, una perspectiva feminista.

Palabras clave: Performance, cuerpo, género, femenino, María Gimeno.

Dans son essai intitulé *En busca de la mujer artista. En Historias de mujeres, historias del arte*, (notons : *Historias de mujeres* avec un H majuscule ; *historias del arte* avec un H minuscule), Patricia Mayayo rappelle qu'en 1989, les militantes féministes du groupe *Guerrilla Girls* inondèrent les murs de la ville de New-York avec des affiches sur lesquelles on pouvait lire : « Moins de 5% des artistes de l'art moderne sont des femmes, mais 85% des nus sont féminins¹ », ce qui mettait en évidence un paradoxe de la culture occidentale : l'hyper visibilité de la femme comme objet de la représentation et son invisibilité comme sujet créateur².

Dans l'imaginaire collectif, l'image de l'artiste est celle d'un homme visionnaire, doué d'une créativité unique et d'un talent extraordinaire, qui est au-dessus du reste des mortels. Dans l'histoire de l'art, la femme apparaît le plus souvent sous les traits de Vénus, de Marie, figure de désir ou d'amour ; toujours objet, jamais sujet. Par conséquent, le mythe du génie artiste, construit par le discours canonique de l'histoire de l'art, rend naturelle l'absence des femmes artistes dans les musées ou les livres d'art. L'historienne espagnole, Estrella de Diego³, rappelle qu'auparavant, d'autres raisons expliquent ce défaut de représentation, liées en particulier au manque de formation artistique et à l'impossibilité pour les femmes d'accéder aux ateliers, si ce n'est en tant que modèles. De ce fait, elles étaient souvent réduites à ne peindre que des natures mortes, thème considéré comme mineur. Aujourd'hui encore, il reste beaucoup à faire pour la reconnaissance des femmes artistes, mais l'enseignement et les théories féministes contribuent à les faire réagir et à revendiquer la place qu'elles méritent. C'est le cas de María Gimeno (Zamora, 1970) qui utilise la performance, comme un outil de création permettant de récupérer la mémoire historique des femmes artistes, tout en offrant une vision critique sur les stéréotypes de genre, tant masculin que féminin.

Il sera question ici de montrer comment María Gimeno affirme son double statut d'artiste et de femme, dans une attitude transgressive qui vise à briser les catégories des évidences sensibles dans lesquelles s'enracine la normalité du discours de l'art, discours centré généralement sur la création au masculin, avec pour principal objet le corps au féminin. En vérité, l'enjeu pour l'artiste consiste à « déconstruire » le discours et les normes, en vue de proposer une relecture de l'histoire de l'art et de déclencher une prise de conscience chez le spectateur.

1. MAYANO, Patricia, *En busca de la mujer artista. En Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 21.

2. *Ibid.*

3. DE DIEGO, Estrella, *La mujer y la pintura del siglo XIX español*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009.

1 - L'histoire de l'art, partie prenante de la production du genre

Tout a commencé dans les années 1970, quand les chercheuses et historiennes de l'art — nord-américaines pour la plupart — se sont demandé pourquoi il n'y avait pas eu, dans l'histoire de l'art, de grandes artistes femmes. Cette question que s'est posée, en particulier, Linda Nochlin (1931-2017)⁴, est née de l'observation des manuels et livres sur le sujet qui, non seulement, font référence, mais surtout servent d'outils pour l'enseignement de l'histoire de l'art. Il n'y a, en effet, pas d'équivalent féminin à Léonard de Vinci ou Rembrandt, à Picasso ou Matisse, à De Kooning ou Warhol. Les raisons ne sont pas à chercher, comme on a pu l'entendre, dans les hormones ou dans une absence naturelle de talent artistique, mais tiennent, plutôt, à un ensemble de facteurs institutionnels et sociaux qui ont empêché ce talent de se développer. Quand il y avait des femmes artistes, elles étaient perçues comme une menace. De la Renaissance au xx^e siècle, on considérait la créatrice soit, comme une exception au sein même de son genre, et l'on s'étonnait même qu'une œuvre d'art de qualité pût être créée par une femme; soit, on cherchait, dans sa production, les traces d'une « sensibilité » dite féminine, dans la délicatesse des traits ou la douceur des couleurs; soit, enfin, on vantait ses qualités personnelles de femme, telles que la beauté physique ou la distinction, par-dessus ses qualités d'artiste.

Dans les années 1980, Rozsika Parker et Griselda Pollock⁵ portent leur réflexion sur le discours même de l'histoire de l'art. Dans un livre intitulé « *Old Mistresses* », elles s'aperçoivent qu'il n'existe pas d'expression pour signifier le même respect pour les artistes femmes que celui dont jouissent les « Vieux Maîtres »; d'où l'ironie du titre de leur ouvrage, construit à partir de l'expression qui sert à désigner les grands peintres. De même, ces chercheuses remarquent qu'on ne parle jamais d'hommes artistes ou de l'art des hommes; on parle simplement de l'art ou des artistes. C'est que la place de l'art est toujours déjà occupée par le masculin qui se pose comme étant universel et, donc, neutre. Comme l'analyse Sarah Kofman à partir de la pensée esthétique de Freud dans son livre *L'enfance de l'art*⁶, cela s'expliquerait par le fait qu'au cœur de l'histoire de l'art moderne, existe une structure psychique, à la fois narcissique et théologique, dans l'idéalisation des artistes⁷. Il s'agit d'une idéalisation perpétuelle du masculin dans la figure du héros ou du père, auxquels l'artiste est identifié, au lieu d'une attention désintéressée et impartiale pour toutes les productions culturelles. Tout cela maintient un canon exclusivement masculin, présenté comme un fait naturel, qui exclut, de ce fait, les femmes de l'histoire. Par conséquent, à partir de l'oubli volontaire de ce qu'ont créé les femmes artistes, on peut dire que l'histoire de l'art participe de la production du genre, même si elle se présente comme objective, les historiens étant à l'origine

4. NOCHLIN, Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993, traduit de l'anglais (U.S.) par Oristelle Boris.

5. PARKER, Rozsika, et POLLOCK, Griselda, *Les vieilles maîtresses : les femmes, l'art et l'idéologie*, Londres, Pandora, 1981.

6. KOFMAN, Sarah, *L'enfance de l'art*, Paris, Éditions Galilée, 1970.

7. POLLOCK, Griselda, « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du Genre*, 2007/2 (n° 43), p. 45-69. www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-45.htm (DOI : 10.3917/cdge.043.0045), consulté le 27 octobre 2018.

de la construction du discours. Dans un entretien avec Jacqueline Lichtenstein⁸, Griselda Pollock explique que l'histoire de l'art est partie prenante de la production par laquelle la hiérarchie des pouvoirs, des valeurs et des identités sont produites et sans cesse renouvelées. C'est pourquoi étudier l'histoire de l'art de manière traditionnelle, à travers le discours canonique, c'est reconnaître la masculinité comme un pouvoir et un signifiant fort et considérer tout cela comme équivalent à la Vérité et à la Beauté ; c'est se soumettre à une méthodologie phallogratique, que l'on soit homme ou femme.

2 - María Gimeno ou comment raconter l'Histoire différemment

En tant qu'artiste et partant de cette analyse, María Gimeno s'est mise à réfléchir sur son art, afin de proposer des méthodes nouvelles qui permettent un questionnement. C'est par la performance, dans laquelle elle engage son corps, qu'elle va proposer une problématique féministe et entreprendre de subvertir les canons pour raconter l'histoire différemment et rétablir la vérité. María Gimeno s'inscrit dans le courant de l'art contemporain qui a abandonné les pratiques traditionnelles — comme la peinture, par exemple — pour s'intéresser à l'image en prise avec la réalité et la culture, mais surtout aux effets produits entre l'artiste et l'œuvre en train de se faire. La performance est ce moment privilégié qui a une temporalité et un lien direct avec un corps qui travaille, celui d'une personne en chair et en os, donc d'une subjectivité, qui, grâce à l'action en public, va créer un événement intersubjectif.

En 2014, María Gimeno décide alors de revoir, sous un autre angle, l'*Histoire de l'art* de Ernst Gombrich, livre édité en 1950, puis réédité et complété de 1966 à 1995. Ouvrage reconnu internationalement, il est le manuel de référence en la matière, qui a formé des générations d'artistes et d'étudiants en histoire de l'art et qui, malgré ses 600 pages, n'inclut aucune femme. Dans une performance-conférence, intitulée *Queridas Viejas* (2014-2017) — à partir d'un jeu de mots avec *Old Mistresses* —, María Gimeno entreprend de réparer l'erreur de Gombrich — et ses oublis — par une action physique, et surtout visuelle. Remarquant que l'histoire de l'art, telle que nous l'enseignent les manuels, est une histoire très linéaire, il lui sembla opportun de couper ce fil imaginaire, afin de rétablir la vérité. C'est pourquoi elle s'attaque alors — au sens littéral du mot — à l'objet livresque, en utilisant un grand couteau de cuisine, manière à elle de transgresser les codes, vêtue d'une veste d'homme et d'une cravate, tenue vestimentaire qui, socialement, fait œuvre d'autorité. Tout en se débarrassant, au fil de la performance, des attributs masculins, jusqu'à terminer en bras de chemise, elle fait s'affronter symboliquement deux espaces : la culture — la sphère sociale —, domaine traditionnellement réservé aux hommes, et la cuisine — la sphère domestique — celui habituellement réservé aux femmes. Elle découpe alors des pages de l'ouvrage de Gombrich, pour faire place à

8. LICHTENSTEIN, Jacqueline et POLLOCK, Griselda, « Griselda Pollock : Féminisme et histoire de l'art », *Perspective* [En ligne], 4 | 2007. journals.openedition.org/perspective/3564 (DOI : 10.4000/perspective.3564), mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 27 octobre 2018.

de nouvelles pages qu'elle-même a confectionnées et qui incluent, cette fois, la biographie et les illustrations des œuvres de femmes artistes omises. Tout cela, en essayant d'endommager le moins possible le livre original; elle utilise en l'occurrence, son propre exemplaire d'abord, puis d'autres qu'elle emprunte, à chaque nouvelle performance. Elle n'arrache aucune page ni ne retire aucun artiste, son objectif n'étant pas de tronquer, mais d'amplifier la connaissance. Dans ce travail de longue haleine mené depuis 2014, María Gimeno a commencé par inclure des artistes à partir du x^e siècle et a, jusqu'à présent, ajouté cinquante artistes au livre de Gombrich. Autant par la recherche que par l'action, elle ne se contente pas de réparer l'oubli, mais voyage dans l'art du passé comme une archéologue, en quête des traces du féminin.

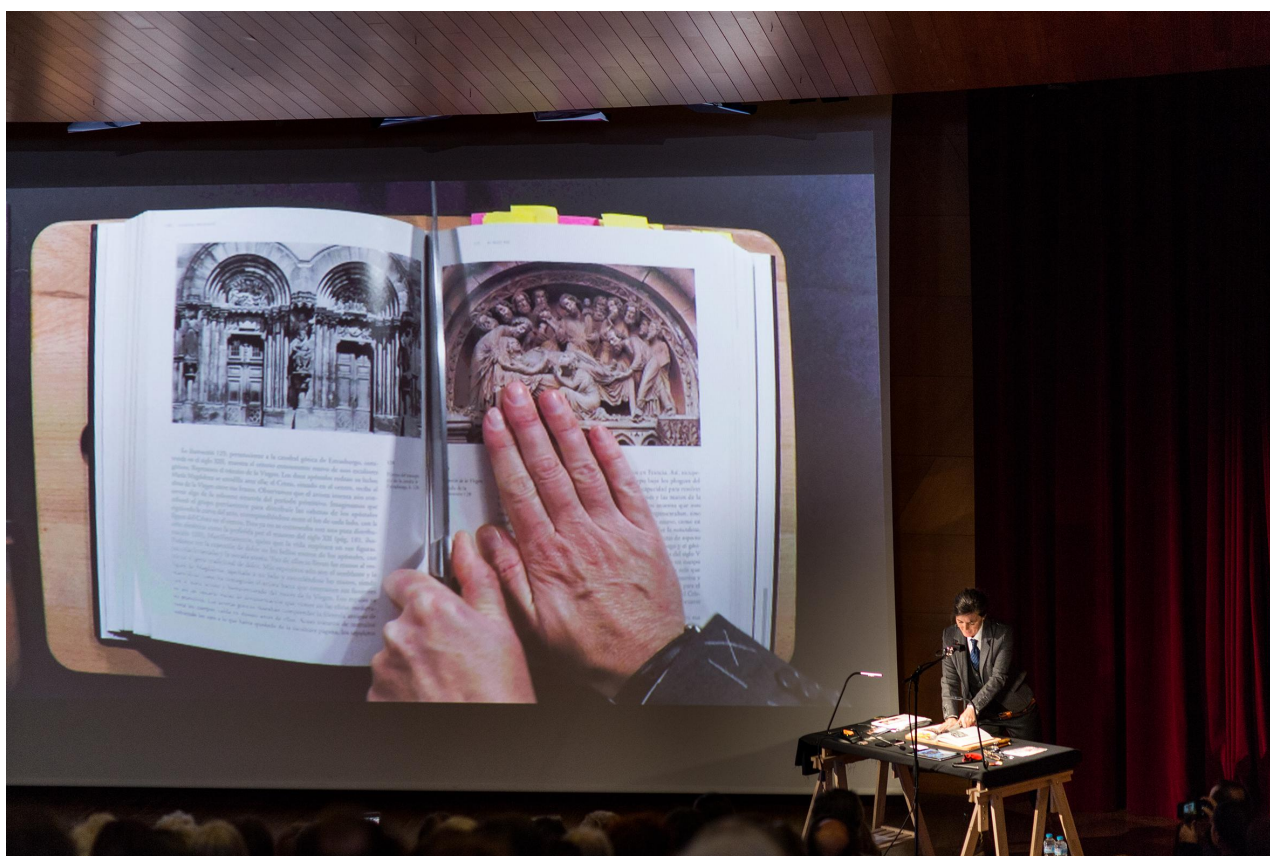


FIG. 1. — *Queridas Viejas*. Museo Nacional del Prado, Madrid 2019. © Pedro Martínez de Albornoz.

Le résultat est un livre plus important dont l'action de l'artiste vient combler les lacunes qui, de la part de Gombrich, n'étaient sans doute pas volontaires, mais révélatrices d'une habitude à considérer le travail des femmes comme insignifiant. Et comme tout ce qui est habituel semble naturel, ne pas citer les femmes artistes, c'est non seulement ne pas les reconnaître, mais c'est nier tout simplement leur existence. Du point de vue des femmes, ne pas être présentes dans la conscience historique collective, mais aussi dans leur propre conscience, a eu pour conséquence de les faire douter de leur propre capacité. Découper le livre représente, donc, pour María Gimeno, une action choc qui restera dans la rétine du spectateur, un geste radical pour rendre visible une absence, en même temps qu'il ouvre la possibilité du questionnement sur nos présupposés et qu'il instruit la problématique de l'universalité des normes. Si María Gimeno « corrige » le manuel de

référence de l'histoire de l'art, elle ne prétend pas pour autant être une historienne d'art ; elle intervient bien en tant qu'artiste et fait bien de l'art. Il ne s'agit pas, pour elle, d'ajouter une histoire de l'art féministe aux histoires de l'art qui existent déjà, mais de déconstruire les grands discours des histoires de l'art, par une intervention et un point de vue féministe, de montrer qu'il existe d'autres versions possibles à l'histoire officielle. Cependant, si elle reconnaît elle-même qu'elle reproduit un des travers de Gombrich en se concentrant exclusivement sur des femmes artistes blanches et occidentales, oubliant ainsi l'Amérique latine et l'Afrique, les femmes indigènes et les femmes noires, elle mesure par là-même l'étendue de l'« amnésie » à l'égard des artistes femmes. À l'instar des diverses éditions que Gombrich réalisa pour plusieurs pays, María Gimeno rêverait d'en faire autant, en dehors de la péninsule ibérique, pour pouvoir inclure de nouvelles artistes en fonction du pays concerné.

Consciente de l'importance de l'image et de sa circulation, elle choisit de donner une autre dimension à la performance en fixant les images sur le support vidéo, moyen plus efficace de transmettre un message, le plus largement possible, et d'établir une communication par sa distribution dans les musées ou les galeries. L'empreinte vidéo devient alors une stratégie de visibilité et de diffusion, une forme de transmission artistique et politique. Cependant, la performance reste l'action ayant le plus d'impact sur le public ; les actes de l'artiste sont réels, ils existent en soi et, par conséquent, interpellent directement le spectateur, l'atteignent en le choquant et continuent à vivre dans sa tête. Selon Paul Ardenne, le geste de l'artiste performeur est un geste d'implication, engageant une présence physique, un *être-là* au cœur du monde des hommes⁹ et un *être-ensemble* combinés, qui invite à la possibilité d'une catharsis immédiatement vécue¹⁰. Autrement dit, il y aurait interaction entre la personne qui agit et celle qui regarde, le « *Je* », devient « *nous* » et la performance, un espace de liberté. Ce qui détermine le geste de la performance chez María Gimeno, c'est de pouvoir atteindre l'excès, comme manifestation de désobéissance aux codes, afin de donner à réfléchir sur la manière dont elle-même s'implique. L'artiste se nourrit du réel ; l'enjeu consiste à défaire le discours et les normes. À partir d'une sorte de mise en abîme d'une production, issue de la réalité — le livre de Gombrich — et d'une production artistique — la performance — issue de cette production, elle se réapproprie cette dernière, pour en déconstruire le code, l'idéologie, et offrir au regard un nouveau « Gombrich », transgressé. Et s'il y a transgression, c'est bien, comme le dit Néstor García Canclini, parce qu'il existe des structures qui oppriment et des discours qui les justifient¹¹. Ainsi, María Gimeno a davantage de chances de conduire le spectateur à reconsidérer ses conceptions de l'art et son rapport à la culture.

3 - Rompre avec la représentation du corps féminin

La performance est, pour elle, le moyen de donner accès à la visibilité des femmes artistes où, tout en mobilisant un savoir, elle peut être à la fois actrice, créatrice et sujet. Dans cet espace particulier entre l'art et la vie, María Gimeno questionne l'invisibilité et la visibilité de

9. ARDENNE, Paul, *L'image corps*, Paris, Éditions du Regard, 2011, p. 332.

10. *Ibid.* p. 201.

11. GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La sociedad sin relato : antropología y estética de la inminencia*, México, Katz editores, 2011, p. 17.

la création des femmes artistes, en passant par un activisme du corps. *Nu à la palette* (2014) est une vidéo de vingt et une minutes où l'artiste apparaît nue, de dos, devant une toile blanche, une palette à la main, réalisant son autoportrait. La scène est, en fait, le double d'un dessin de 1927, réalisé par l'artiste française Suzanne Valadon (1865-1938), plus connue comme modèle (de Renoir et de Toulouse-Lautrec) et comme mère de peintre (de Maurice Utrillo) que comme artiste, et à laquelle María Gimeno veut rendre hommage. Dans la société patriarcale, le nu féminin était une image conçue pour le regard des hommes; les yeux et le corps de la femme perçu comme objet de désir étaient tournés vers le spectateur, comme offerts à lui. Dans ce simple dessin fait d'un trait de fusain, Suzanne Valadon affirmait déjà la présence féminine de façon brutale et audacieuse pour l'époque. En effet, elle a su d'abord rompre avec la représentation du corps féminin, en humanisant, par exemple, celui des femmes prolétaires, exposé jusque-là au regard voyeur, qu'elle rend moins misérabiliste. Elle a ensuite bravé les interdits en s'attaquant aux nus masculins; en inversant les rôles traditionnels — et genres — attribués au peintre et au modèle, elle rétablissait ainsi le traitement égalitaire au sein de l'art. Oubliée dans l'histoire de l'art du xx^e siècle, Suzanne Valadon fit pourtant preuve d'un courage particulier dans un monde essentiellement dominé par les artistes masculins. Consciente de la révolution picturale entamée par cette pionnière, c'est avec la vidéo que María Gimeno veut poursuivre l'entreprise. Pour cela, elle réinterprète le dessin de Suzanne Valadon, pour remettre en question le rôle de la femme, en rejetant sa qualité de simple objet de contemplation, afin de mieux affirmer sa position de créatrice. En tournant le dos au spectateur, elle s'affranchit de la tradition, dans une remise en cause du nu académique et du concept de créateur/auteur, en vue de proposer une relecture de l'histoire de l'art. Si María Gimeno définit sa création comme féministe, c'est pour revendiquer la liberté et l'égalité pour tous, quel que soit le genre. La performance est, pour elle, une manière de se concevoir en tant qu'artiste qui peut agir dans le monde; pour cette raison, seule compte l'action dans son immédiateté, en dehors des conventions académiques de la représentation qu'il s'agit d'agresser pour les transgresser. La stratégie étant d'ébranler les codes qui conditionnent la perception du public, mais aussi de l'artiste, celle-ci prend les risques nécessaires pour créer les conditions de perturbation des cadres et rendre l'action percutante. De cette façon, elle réussit à nouer l'intime et le politique.

4 - Une remise en cause de l'oppression

Le livre de Gombrich est, de toute évidence, le reflet d'un phénomène plus global, au cœur duquel, le masculin étant posé comme norme universelle, le féminin ne peut jouer un rôle que comme miroir négatif, comme signe d'infériorité. Soucieuse de mettre en jeu des situations faisant état du maintien de statut en minorité, d'oppression ou de déni de reconnaissance à l'égard des femmes, c'est naturellement que María Gimeno, après avoir voyagé dans le Moyen Orient, s'est intéressée à l'image de la femme dans le monde islamique. Le point de départ de la performance, intitulée *Cage Action*, est une sorte de sculpture en laine, réalisée au crochet — dont les connotations au féminin sont évidentes — qui couvre intégralement le corps d'une femme, à l'exception de ses yeux, comme sous une *burqa*. L'effet produit est celui d'une cage contenant une femme. L'action consiste, pour María Gimeno, à défaire la sculpture en tirant sur le fil, tout en reconstituant les pe-

lotes de laine. Peu à peu, la sculpture disparaît, pour laisser apparaître la femme dans toute sa nudité. Lentement, celle-ci devient l'objet du regard du public, découvrant son intimité, en commençant par les pieds. Le visage et les yeux, que les spectateurs ont pu croiser au cours de l'action, seront révélés en dernière instance. María Gimeno explique que le but recherché est de provoquer l'inquiétude, le désir et de créer une attente. Ainsi, la frontière entre le privé et le public disparaît, pour laisser la place à la contemplation de l'interdit. Défaire la cage revient à défaire la prison dans laquelle les femmes sont enfermées; la notion de pouvoir et d'exploitation à combattre place le corps au centre de la représentation. Mais, en même temps, la situation finale de la performance révèle une femme, prisonnière cette fois-ci de sa propre nudité, c'est-à-dire contrôlée selon des paramètres que la société lui a imposés. En effet, si la *burqa* est le symbole de la prison des femmes du Moyen Orient, celui des femmes occidentales est, selon María Gimeno, le stéréotype esthétique de la beauté, de la mode et des tailles. Ce qui se joue ici est une remise en cause de la tyrannie des contraintes et des normes, en même temps qu'une critique de la représentation du corps. La présence — et, donc, la rencontre — avec le public constitue le pivot de l'expérience, à travers laquelle l'artiste pose la question de la représentation du féminin, comme moyen pour subvertir les codes. La performance devient un geste de soutien pour l'égalité des sexes, un geste contre la chosification de la femme, un geste contre les attitudes machistes.



FIG. 2. — María Gimeno, *Cage Action*, performance, collection de l'artiste.

Sakineh est une autre performance qui s'est construite, en 2009, à partir de l'image reproduite dans tous les journaux du monde de cette femme iranienne, Sakineh Mohammadi Ash-

tiani, qui fut condamnée à être lapidée pour adultère posthume. Pour cela, María Gimeno réalisa un portrait de la jeune femme, brodé sur une petite pièce de lin (6,5 x 5 cm) ; le choix de la broderie est, encore ici, un geste de positionnement contre les stéréotypes concernant les activités traditionnellement attribuées aux femmes. La pièce est posée sur une table noire, le portrait caché sous une pierre. La participation du public est ici essentielle, pour que l'expérience soit complète. Le spectateur doit lever la pierre, pour voir l'image, puis la reposer au même endroit, acte qui ne peut que provoquer un sentiment de malaise, destiné à faire prendre conscience que le portrait n'est pas qu'une image de l'actualité, mais bien une réalité vécue par une femme, comme par tant d'autres. Si le modèle de départ est iranien, il n'en a pas moins un impact important en Espagne, où les manifestations du 8 mars 2018 et 2019 ont montré à quel point les Espagnol(e)s sont sensibilisé(e)s à la question des violences machistes. C'est sans doute pour cette raison qu'il existe deux autres versions de cette pièce : celle de 2010, intitulée *Es una mujer, podría ser yo*, où María Gimeno remplace le portrait de l'Iranienne par son autoportrait ; et celle de 2012, où la broderie ressemble à une vieille photo de journal, dont les couleurs délavées renvoient à l'oubli de la société, auquel est condamnée cette femme en attendant son jugement. Ainsi, la performance met en jeu une nouvelle conception de la subjectivité, moyen de connaissance du monde et de soi-même et, en tous les cas, tentative de poser la question des relations entre vivre et créer, entre l'art et la vie.

Pour conclure, si, comme l'énonce Judith Butler, les normes et les discours nous constituent au travers de ce qu'ils nous disent ou nous empêchent de dire, ils nous donnent également une puissance d'agir¹² et nous autorisent à nous adresser à d'autres. C'est pourquoi les créations de María Gimeno cherchent à bousculer la représentation dite du courant de « pensée majoritaire ». La performance est alors un moyen de proposer un discours véhiculé par le corps et, en même temps, de produire un débat ; l'important étant de laisser la trace d'une expérience. Ce que nous disent ses créations, c'est que nous sommes formés par des représentations, mais c'est grâce à l'art que ces normes peuvent changer et que créer c'est résister. María Gimeno fait ainsi évoluer son statut de femme artiste, qui n'est plus cette figure de second plan, transmise par le discours dominant de l'histoire de l'art et des institutions. Il est ce corps qui s'engage au service de l'autre, avec qui elle souhaite partager et transmettre sa conception du monde, pour remettre en cause les valeurs établies, pour rendre le spectateur conscient de sa soumission aux normes et changer sa perception. Ses créations se placent, dans ce cas, à la fois sur le plan idéologique et sur le plan transgressif, ce qui fait de l'expérience sensible un moteur politique.

12. BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent*, [1996], Paris, Éditions Amsterdam, traduction française 2004, p. 50-51.