

Cristina Marinas

Les cadres rompus d'Ángela de la Cruz

Résumé :

Ángela de la Cruz, artiste peintre née en 1965 à La Corogne (Espagne) et installée à Londres depuis 1989, a été l'une des quatre finalistes en 2010 du très prestigieux prix Turner décerné par la Tate Gallery pour une œuvre originale qui efface les frontières entre la peinture et la sculpture. Les peintures d'Ángela de la Cruz, nées de la destruction physique des cadres et des châssis, sont autant de créations « anthropomorphes » -par leur titre figuratif- et par les tensions violentes portées par les toiles fortement colorées, monochromes, tendues sur des châssis brisés, posées sur le sol, ou suspendues dans d'étranges compositions.

Resumen :

Ángela de la Cruz, pintora española nacida en La Coruña en 1965, vive en Londres desde 1989. En 2010 fue finalista del prestigioso Premio Turner otorgado por la Tate Gallery por la originalidad de su obra que borra las fronteras entre la pintura y la escultura. Las pinturas de Ángela de la Cruz, nacidas de la destrucción física de los marcos y de los bastidores, son creaciones antropomorfas , por los títulos figurativos, y por las violentas tensiones de los lienzos, brillantes óleos monocromos fijados sobre bastidores rotos, colgados en la pared, o colocados sobre el suelo.

Mots-clefs : cadre – encadrement – rupture – peinture – châssis – tableau

Palabras claves : marco – enmarcar – ruptura – pintura – bastidor – cuadro

Référence électronique :

Cristina Marinas, « Les cadres rompus d'Ángela de la Cruz », *QUADERNA* [en ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 25 février 2014. URL : <http://quaderna.org/les-cadres-rompus-dangela-de-la-cruz/>

Tous droits réservés.

Les cadres rompus d'Ángela de la Cruz¹

Cristina Marinas

Ecole Polytechnique/IMAGER

Le peintre et sculpteur Antonio López García, né à Tomelloso (Ciudad Real) en 1936 et célèbre pour ses représentations hyperréalistes de Madrid, déclarait il y a quelques années, en évoquant la conception de ses vues de la Gran Vía, principale artère madrilène :

Avant, la toile était là : sur le mur, et je peignais jusqu'à en être satisfait, je travaillais jusqu'à ce que le tableau atteignît la plénitude expressive que je cherchais. Cela s'est terminé quand j'ai dû m'affronter au motif, quand je suis sorti dans la rue pour peindre, dans la Gran Vía. Alors le tableau disparaissait pratiquement, il ne restait plus que le dialogue avec la nature, qui est quelque chose d'interminable. Le tableau, alors, disparaît, je ne sais pas où est la limite, et je travaille dans l'obscurité, en essayant de reproduire cela, cette lumière : une rue, un intérieur... et c'est cela : interminable, c'est le tableau qui disparaît en tant que limite².

La disparition du tableau, l'effacement des limites de la peinture dans les paysages urbains d'Antonio López s'inscrit dans la tradition de la représentation picturale : la fusion de l'art et de la réalité, de la vision du peintre et celle du monde physique extérieur. Le cadre qui cerne la toile n'existe plus, la peinture est devenue cette nature qu'elle cherche à imiter. Dans l'art des XX^e et XXI^e siècles, la rupture de l'espace pictural est pratiquée avec douceur par les artistes figuratifs, et plus violemment par ceux qui, fidèles aux préceptes esthétiques des avant-gardes, s'interrogent sur la fin et la mort de l'art. Plus récemment, Ángela de la Cruz, artiste peintre née en 1965 à La Corogne et résidant en Angleterre, décrivait en ces termes son œuvre, entre minimalisme et abstraction : « Un jour j'ai enlevé le châssis de la toile et la peinture s'est effondrée... À partir de ce moment j'ai regardé la peinture comme un objet »³. Elle dit aussi : « Je voulais casser la grandeur de la peinture, la

¹ Cet article est issu d'une communication présentée à la journée d'études « Ruptures du/des cadre/s aux XX^e et XXI^e siècles en Italie, Espagne et Amérique Latine (Río de la Plata) », organisée par le groupe de recherche CREER (IMAGER EA 3958) à l'Université Paris-Est Créteil le 11 mai 2012, en partenariat avec le réseau LIRICO (Literatura Rioplatense Contemporánea).

² « *Antes, el lienzo estaba ahí : sobre la pared, y yo pintaba hasta que me gustaba, trabajaba hasta que el cuadro alcanzaba la plenitud expresiva que yo buscaba. Esto se terminó cuando me enfrenté con el tema, cuando salí a la calle a pintar, a la Gran Vía. Entonces, el cuadro prácticamente desaparecía, quedando solo el diálogo con el natural, que es algo interminable. El cuadro, entonces, desaparece, no sé dónde está el límite y trabajo oscuramente, tratando de reproducir aquello, aquella luz : una calle, un interior... y es eso : interminable, es el cuadro el que desaparece como límite* ». Antonio López García, « Lo que nos hace pintar es la emoción », *El arte visto por los artistas*, dir. Francisco Calvo Serraller, Madrid, Taurus, 1987 (cité dans Guillermo Solana, « El viaje sin fin de A.L.G. », *Antonio López*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2011, p. 36).

³ « *One day I took the cross bar out and the painting bent. From that moment on, I looked at the painting as an object* » (cité dans *Angela de la Cruz : After*, File Note #50, Londres, Camden Arts Centre, 2010, <http://www.camdenartscentre.org/exhibitions/?id=1000800>, consulté le 17/03/2012).

rendre plus accessible ; je voulais transformer de la peinture en sculpture et explorer un nouveau langage »⁴.

Les cadres et les châssis rompus des toiles d'Ángela de la Cruz s'insèrent dans cette histoire déjà ancienne de destruction de la matérialité de la peinture. La « grandeur » prônée par Antonio López et les tenants d'une peinture « réaliste », mais aussi par les peintres minimalistes doit être, une fois de plus, détruite⁵. Les éléments structurels du tableau – cadre, châssis – sont brisés, la peinture transformée en « chose », en « objet ». L'originalité de la démarche esthétique de cette artiste, la portée de ses cadres-objets, de même que les interférences entre peinture et sculpture qui s'y jouent, seront présentées dans les pages qui suivent. A travers une étude chronologique des étapes de son œuvre, je montrerai la conception et la réalisation des cadres rompus d'Ángela de la Cruz, depuis ses premiers tableaux « brisés » des années 1990 aux toiles-objets de 2010.

Installée à Londres depuis 1989, de la Cruz a été l'une des quatre finalistes en 2010 du très prestigieux prix Turner décerné par la Tate Gallery. Ce prix a été institué en 1984 par la Tate Modern de Londres et il est décerné à un artiste contemporain britannique ou résidant en Grande Bretagne âgé de moins de cinquante ans, pour une exposition ou toute autre réalisation au cours de l'année. Selon l'organisateur, ce prix « cherche à provoquer des débats sur les arts visuels et l'intérêt grandissant du public pour l'art britannique contemporain en particulier, et il est largement reconnu comme l'un des plus importants et prestigieux prix pour les arts visuels en Europe »⁶.

Ángela de la Cruz avait été sélectionnée pour son exposition *After* présentée en 2010 au Camden Arts Centre de Londres. La page de présentation de l'artiste sur le site internet de la Tate justifiait ainsi ce choix : « De la Cruz utilise le langage de la peinture et de la sculpture pour créer des œuvres saisissantes qui combinent la tension formelle avec une profonde présence émotionnelle »⁷. La critique internationale a salué la grande qualité et originalité de son œuvre, présente dans de nombreuses expositions en Angleterre, en Autriche, aux Etats-Unis, en Australie, en Espagne. Sa formation est imprégnée de lectures

⁴ « *Quería romper la grandiosidad de la pintura, hacerla más accesible; quería convertir pintura en escultura e investigar un lenguaje* » (cité dans Ángeles García, « Los Turner son publicidad para la Tate Gallery. Ángela de la Cruz, finalista del premio británico, se 'estrena' en Helga de Alvear », *El País*, 21 janvier 2011).

⁵ « Né aux Etats-Unis au milieu des années 60, interprété comme une réaction au débordement subjectif de l'expressionnisme abstrait et à la figuration du Pop Art, le minimalisme est caractérisé, entre autres, par un souci d'économie de moyens. Il hérite du célèbre principe de l'architecte Mies Van der Rohe « *Less is more* » [« moins c'est plus »], des œuvres de Malevitch, et reconnaît le peintre abstrait Ad Reinhardt comme un de ses pionniers ». Le travail et la réflexion des minimalistes « portent avant tout sur la perception des objets et leur rapport à l'espace. Leurs œuvres sont des révélateurs de l'espace environnant qu'elles incluent comme un élément déterminant » (Centre Pompidou, « Le minimalisme », Dossiers pédagogiques/Collections du Musée, Un mouvement, une période, 2007, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-minimalisme/ens-minimalisme.htm>, consulté le 19/01/2013).

⁶ « *Over the recent decades the Turner Prize has played a significant role in provoking debate about visual art and the growing public interest in contemporary British art in particular, and has become widely recognised as one of the most important and prestigious awards for the visual arts in Europe* » (« Turner Prize », Tate Modern, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain-other-venues/exhibitionseries/turner-prize-series>, consulté le 02/05/2012).

⁷ « *De la Cruz uses the language of painting and sculpture to create striking works that combine formal tension with a deeper emotional presence* » (« Ángela de la Cruz », Tate Modern, <http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/turner-prize-2010/artists/angela-de-la-cruz>, consulté le 02/05/2012).

théoriques. Elle étudie la philosophie à l'Université de Saint-Jacques-de-Compostelle, puis les beaux-arts au Goldsmiths College de Londres, et à la Slade School of Art, où elle obtient en 1996 un Master of Arts en « sculpture et théorie critique ». Pour clore ses études de MA, elle rédige une thèse sur les « nains », sujet qui la passionne et l'obsède⁸. Ses œuvres postérieures portent la trace de références culturelles, nombreuses et variées, issues de l'histoire de l'art, de la littérature (Cervantès, le roman picaresque), de la philosophie (Jacques Derrida, Walter Benjamin), du cinéma (Federico Fellini, Luis Buñuel, Jacques Tati...), de la musique (Steve Reich, Joy Division)⁹.

La question du cadre et de ses ruptures est présente dans l'œuvre d'Ángela de la Cruz depuis ses premiers travaux réalisés alors qu'elle était encore étudiante à la Slade School. Cette notion de cadre se réfère tout d'abord aux marges de la toile, à la bordure du tableau, à la structure matérielle qui, pendant des siècles, a défini la peinture de chevalet. Selon la très précise définition de Geneviève Lacambre le cadre est

l'élément mobilier destiné à assurer la présentation et la protection des œuvres d'art à deux dimensions – peinture, dessin, gravure, broderie – ou en bas-relief. Dérivé de l'italien *quadro*, le terme s'applique d'abord à une bordure de bois de forme carrée ou rectangulaire, mais devient, dès le milieu du XVIII^e siècle, le terme général qui remplace définitivement celui de *bordure* aux applications plus nombreuses et s'emploie quels que soient la forme à la « vue » (rectangulaire, polygonale, ronde, ovale) et le contour extérieur. Le cadre est l'une des solutions matérielles apportées en réponse au besoin quasi universel de délimitation de l'espace figuré [...]. Complément souvent négligé de l'œuvre d'art, le cadre a finalement le rôle esthétique primordial de limiter l'espace et de préserver l'unité de l'œuvre¹⁰.

Le cadre protège l'œuvre peinte et la sépare du monde réel qu'elle imite. Mais il a d'autres fonctions, comme l'a démontré Meyer Shapiro dans un texte fondamental sur l'esthétique du cadre : il est un élément non-mimétique du signe iconique, « un appareil fait pour attirer et centrer l'attention, placé entre le spectateur et l'image, mais qui peut aussi jouer

⁸ « J'étais obsédée par les nains. Je pense que c'est parce qu'au XV^e siècle, ils étaient libres de dire ce qu'ils voulaient, parce qu'ils étaient différents et servaient à amuser, comme les bouffons. Comme des enfants. Et aussi, dans ma culture, le nain était important, en tant qu'être opprimé » (« *I was obsessed by dwarves. I think because in the 15th century they were free to say anything, because they were different, and used for entertainment, like court jesters. Like being a child. Also, in my culture, the dwarf has been important, as an underdog* ») (Valerie Grove, « The conversation/Angela de la Cruz : I couldn't wait to work again », *The Times, Saturday Review*, 4 décembre 2010).

⁹ La brochure fournie aux visiteurs du Camden Arts Centre de l'exposition des œuvres d'Ángela de la Cruz d'avril à mai 2010 contenait une analyse de Carolina Grau ainsi qu'une liste de lectures (*reading list*), une filmographie (*viewing list*) et une liste musicale (*listening list*) proposées par l'artiste. Dans la liste de lecture : Walter Benjamin, *Theses on the Philosophy of History*, 1939 ; Miguel De Cervantes, *El Quijote*, 1605-1613 ; John Cage, *Silence : Lectures and Writings*, 1961 ; Pär Lagerkvist, *The Dwarf Hill and Wang*, 1944 ; Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, 1978. Dans la filmographie : Luis Buñuel, *El Angel Exterminador*, 1962 ; Werner Herzog, *Fitzcarraldo*, 1982 ; Federico Fellini, *8,1/2*, 1963 ; Jacques Tati, *Traffic*, 1971. Dans la liste musicale : Steve Reich, *Drumming*, 1970 ; Joy Division, *Closer*, 1980 (*Angela de la Cruz : After*, File Note #50, Londres, Camden Arts Centre, 2010, <http://www.camdenartscentre.org/exhibitions/?id=1000800>, consulté le 17/03/2012).

¹⁰ Geneviève Lacambre, « Cadre », *Connaissance de la peinture. Courants, genres, et mouvements picturaux*, Paris, Larousse/VUEF, collection « In Extensio », 2001, p. 72-77.

un rôle dans la formation de l'image »¹¹. Le cadre a longtemps figuré la fenêtre ou la porte qui contiennent l'espace de l'image peinte. Les bordures en saillie des tableaux rehaussent l'espace représenté, qu'elles sacralisent. Au début du XX^e siècle, les peintres cubistes s'interrogent sur les limites de l'art et revendiquent l'autonomie de la peinture : les cadres s'intègrent dans les toiles, ils ne séparent plus l'espace pictural du monde réel¹² ; plus tard, pour beaucoup de peintres abstraits

le cadre est repensé dans sa nature, sa fonction, sa structure et sa forme ; il cesse d'être une clôture entre l'œuvre et son dehors ; il devient l'indice d'un nouveau statut de l'œuvre d'art : non plus une représentation où se détache et se creuse illusoirement l'aspect visible d'un segment du monde, mais un plan fragmentaire de l'essence de l'univers, ouvert sur le dehors et sur l'avenir où l'art doit se fondre avec la vie¹³.

Le cadre peut également être perçu comme l'encadrement conceptuel, cadre sans matérialité, qui façonne l'œuvre, lui donne un sens : la peinture est ainsi « encadrée dans un discours »¹⁴, qui est celui de l'artiste, ou celui du spectateur/critique/historien d'art. C'est la notion de cadre telle que la conçoit Mieke Bal, comme une intervention active du contemplateur/observateur, un cadre imposé, et qui peut inclure ou dépasser les marges/bords de l'œuvre¹⁵. Une troisième conception du cadre est déterminée par les titres qui « encadrent » les œuvres, les définissent, camouflent ou éclairent le cadre conceptuel. Finalement, les œuvres sont également encadrées par l'espace dans lequel elles s'insèrent. Cadres matériels, châssis, titres, discours, espace, sont le « parergon » (ornement) qui, pour Jacques Derrida, sert à « donner lieu à l'œuvre » (ou « ergon ») :

le parergon explique, décrit, raconte, fixe, commémore l'œuvre [...]. Le cadre, comme tout parergon, n'est ni intérieur, ni extérieur à l'œuvre. C'est un supplément appelé depuis le manque même de l'œuvre [...]. La loi du parergon pervertit les rapports de la partie au tout. L'œuvre s'entrelace avec son cadre, ils jouent l'un sur l'autre. Dans l'art du XX^e siècle, la

¹¹ Meyer Shapiro, « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques », *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 12.

¹² Pour une étude détaillée sur les fonctions et significations du cadre dans la peinture cubiste, voir Muriel Charrière, « Le cadre et le Cubisme », *Le cadre et le socle dans l'art du XX^e siècle*, dir. Daniel Abadie et Serge Lemoine, Dijon, Université de Bourgogne, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1987, p. 50-52.

¹³ Jean-Claude Lebensztejn, « A partir du cadre », *Le cadre et le socle dans l'art du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴ Ou la troisième catégorie de « métapeinture » (*metapicture*) que W.J.T. Mitchell décrit dans son ouvrage *Picture Theory* : « La peinture qui est encadrée, non pas à l'intérieur d'une autre peinture, mais à l'intérieur d'un discours qui réfléchit sur cette dernière comme un exemplaire de 'picturalité'. Ce troisième sens implique, naturellement, que toute peinture (une simple ligne pour dessiner un visage, une image mobile comme celle du dessin animé *Duck-Rabbit*, *Les Ménines* de Vélasquez) peut devenir une « métapeinture », une peinture qui sert à réfléchir sur la nature des peintures (« *The picture that is framed, not inside another picture, but within a discourse that reflects on it as an exemplar of 'picturality' as such. This third meaning implies, of course, that any picture whatsoever (a simple line drawing of a face, a multi-stable image like the Duck-Rabbit, Velasquez's Las Meninas) can become a metapicture, a picture that is used to reflect on the nature of pictures* ») (cité dans Asbjørn Grønstad et Øyvind Vågnes, « What do pictures want? Interview with W.J.T. Mitchell », *Image & Narrative*, novembre 2006, reproduit dans *IMAGES Journal for Visual Studies*, <http://visual-studies.com/images>, consulté le 13/04/2012).

¹⁵ Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities*, Toronto, U of Toronto P, 2002, p. 133-165.

dislocation du parergon n'a pas détruit l'œuvre, mais s'y est ajoutée. L'œuvre peut contenir son propre effondrement¹⁶.

La tension entre ces différents cadres et leur rupture est sans doute l'un des traits les plus marquants des toiles et peintures-objets d'Ángela de la Cruz.

Elle explore les limites de la peinture depuis les années 1990. En brisant le châssis de ses tableaux, elle détruit le cadre qui enferme la peinture dans ses marges ; ainsi, l'œuvre devient un objet défini par le cadre de l'espace qui lui donne un sens. Ce processus est enraciné dans l'histoire de la peinture et revisite l'esthétique des différents mouvements artistiques de la modernité qui, dans les années soixante, déconstruisent les limites de l'œuvre d'art : l'expressionnisme abstrait, le minimalisme, les toiles brûlées de Joan Miró, le spatialisme de Lucio Fontana¹⁷, les « objets spécifiques » de Donald Judd, les déconstructions du groupe français « Support/Surface »¹⁸.

Mais si de la Cruz partage bien avec ces artistes une même conception de la peinture, son interprétation de l'espace pictural et de ses limites s'éloigne de la sécheresse dogmatique de bon nombre d'œuvres minimalistes. Son travail suit les méthodes de la tradition : les toiles, dressées sur des châssis de bois, sont de grandes surfaces de peinture monochrome, appliquée par de larges coups de pinceau horizontaux. Les couleurs, sombres et terreuses dans ses premières œuvres, brillantes et vives dans ses dernières, recouvrent toute la surface de la toile. Le cadre est peint minutieusement sur les quatre côtés de la toile, comme une épaisse frange sombre ou claire, qui signale la limite de la peinture, qui la définit comme telle : « Je fais des peintures d'une manière très traditionnelle. Elle doivent être parfaites avant que je les détruise »¹⁹. Puis le châssis est brisé, la toile devient un objet que l'on peut suspendre comme un tableau, ou placer sur le sol comme une sculpture.

Des espaces peu ordinaires et des titres très « visuels » encadrent ces peintures au cadre rompu : dans *Ashamed (Honteux)* (1995), la toile jaunâtre enroulée autour de son châssis tordu, est blottie, honteuse de son état, dans un coin ; c'est le premier tableau brisé d'Ángela de la Cruz²⁰. Il est né d'un refus du minimalisme pictural, mais aussi d'une émotion, la tristesse ressentie par de la Cruz à la mort de son père :

¹⁶ Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 92.

¹⁷ Lucio Fontana (1899-1968), peintre italien d'origine argentine, est le fondateur du Mouvement Spatialiste associé à l'Art Informel ; à la fin des années 1940, il peint de grandes toiles monochromes qu'il perce ensuite de trous et d'incisions.

¹⁸ « Dans les années soixante, l'éclatement du cadre est au cœur des problèmes artistiques, prenant toutes sortes de formes, depuis les jeux sur le cadre matériel, jusqu'aux œuvres d'art hors les murs [...]. [D]ans l'Art Minimal, l'œuvre incorpore l'espace qui l'entoure, sans nécessairement se fondre avec lui » (Jean-Claude Lebensztejn, *op. cit.*, p. 18).

¹⁹ « *I make paintings in a very traditional way. They have to be perfect before I destroy them* » (*Front Row : Alex Ross, Richard Eyre, Angela de la Cruz*, BBC, 1^{er} décembre 2010, <http://www.bbc.co.uk/programms/poochkv>, consulté le 03/02/2013).

²⁰ Les œuvres d'Ángela de la Cruz citées dans cet article sont reproduites sur les sites Internet suivants : Anna Schwartz Gallery (<http://www.annaschwartzgallery.com/works/works?artist=3>, consulté le 24/07/2012) ; Camden Arts Centre (<http://www.camdenartscentre.org/whats-on/view/angela-de-la-cruz>, consulté le 24/07/2012) ; Lisson Gallery (<http://www.lissongallery.com/artists/angela-de-la-cruz>, consulté le 24/07/2012) ; Tate Modern (<http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/turner-prize-2010/artists/angela-de-la-cruz>,

A la Slade School j'étais arrivée à un point où je n'avais plus : je ne faisais que peindre le même tableau encore et encore. Un jour, lorsque j'appris la mort de mon père, je détruisis la toile : non parce j'étais en colère, mais parce que j'étais triste. Et c'est ainsi que tout commença. Le cadre était et est la colonne vertébrale d'un tableau, ce qui le maintient droit. Quand il est cassé, il perd cette qualité de droiture. J'étais intimidée par la peinture qui se dresse bien droite, cette figure autoritaire²¹.

Homeless (Sans-abri) (1996), grande toile peinte en jaune sale, a été placée par terre, son châssis brutalement brisé afin de la ranger dans un coin exigü. *Ashamed* et *Homeless* sont installés dans des coins, des lieux peu prestigieux des salles d'exposition ; l'espace dans lequel ils sont situés complète le sens de ces tableaux, humbles et misérables. A l'origine de cette désacralisation volontaire de l'espace muséal, il y a une exposition, l'une des premières à laquelle elle participa, dans les Riverside Studios, où tous les artistes se battaient pour les surfaces murales, délaissant les coins, les couloirs²².

Les peintures d'Ángela de la Cruz sont des objets qui souffrent, qui subissent des amputations, qui tombent, qui ont des accidents. Le caractère anthropomorphe de ces peintures est revendiqué par l'artiste : « J'ai toujours conçu le châssis comme une extension du corps humain [...]. Quelque chose de cassé est plus humain et accessible, moins intimidant »²³. Dans *Self (Soi-même)* (1997), une peinture au châssis cassé, effondrée dans un fauteuil, contemple un parfait tableau monochrome accroché au mur. Tristesse ou nostalgie de l'œuvre blessée, autoportrait de l'artiste, ou de la peinture qui malgré les destructions ne meurt jamais. Ici, le cadre rompu est dépassé par l'encadrement conceptuel de l'installation. Ces œuvres ont une vie propre, des sentiments, des émotions. Elles brisent leur statut d'objet, elles nous parlent, comme les « objets » qui répondent (*speak back*) évoqués par Mieke Bal²⁴.

Les compositions abstraites d'Ángela de la Cruz brisent également la grandeur de la peinture minimaliste classique : rupture donc du cadre de la modernité, qui cependant encadre ses œuvres. Les « objets-spécifiques » de Donald Judd sont aussi empreints de théorie que les exercices de style de l'éphémère groupe « support-surface »²⁵. Les grands

consulté le 02/05/2012). Une vidéo est également visible sur le site de la Tate Modern (<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/turner-prize-2010-angela-de-la-cruz>, consulté le 24/07/2012).

²¹ « *En la escuela, llegó un punto en que me atasqué : no hacía sino pintar el mismo cuadro una y otra vez. Un día, al enterarme de la muerte de mi padre, destruí el lienzo : no de cólera, sino de tristeza. Ahí empezó todo. El marco era y es la espina dorsal de un cuadro, lo que le mantiene derecho. Cuando está roto, pierde esa cualidad de rectitud. Me intimidaba la pintura erguida, esa figura autoritaria* » (Guillermo Espinosa, « El arte de la Obstinación », *El País*, 12 avril 2009).

²² « *Fifteen years ago she produced a work called Ashamed, by deliberately breaking the canvas. Everybody was fighting for wallspace, she says, in a show at the Riverside Studios : she decided to seize the corner and placed ashamed there* » (Valerie Grove, *op. cit.*).

²³ « *Siempre he percibido el bastidor como una extensión del cuerpo [...]. Algo roto es más humano y asequible, menos intimidante* » (Bea Espejo, « Ángela de la Cruz : he pasado años con la pintura hasta el cuello », *El Cultural*, 1^{er} octobre 2010, http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/27911/Angela_de_la_Cruz, consulté le 03/02/2013).

²⁴ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 45.

²⁵ Le groupe support-surface réunit un certain nombre d'artistes français, qui, dans les années soixante, remettent en question les éléments matériels de la peinture (support, toile, châssis, cadre).

blocs métalliques de Richard Serra semblent confirmer par leur aspect massif que la dernière modernité artistique est encore produite par l'artiste, homme, pour l'éternité²⁶. Pour ces raisons, le travail d'Ángela de la Cruz a été salué par les critiques et historiennes de l'art féministes. Dans la grande exposition organisée par Linda Nochlin et Maura Reilly en 2007 au Brooklyn Museum de New York sous le titre « Global Feminism », *Ashamed*, placé dans un coin, était pour la critique américaine Michele C. Crone, une « merveilleuse œuvre qui dit exactement ce qu'elle signifie, mais beaucoup de visiteurs ne la verront pas, car elle est blanche sur un mur blanc, petite, abstraite, et mal placée »²⁷. L'œuvre avait été installée dans la partie « émotions », l'une des quatre (les trois autres étaient intitulées : « *life cycles* », « *identities* » et « *politics* ») de cette exposition qui réunissait les œuvres de 90 femmes artistes du monde entier. Plus précisément, c'est la démythification de l'art tel qu'il a été pratiqué par les artistes hommes, le mélange de sensualité (ou de sensibilité) et de force qui, pour Linda Nochlin, définit les productions de ces femmes artistes : « Ce sont des femmes dont l'art est délibérément imprégné de plaisir et de violence. Une de mes grandes favorites est Ángela de la Cruz qui, je pense, est tout à fait admirable. Elle combine la rage et l'élégance et c'est une artiste de portée tout à fait mondiale »²⁸. Les éloges de Linda Nochlin, auteur d'une étude fondamentale sur l'histoire de l'art féministe²⁹ et spécialiste de la peinture du XIX^e siècle, sont remarquables car ils soulignent le caractère exceptionnel de l'œuvre d'Ángela de la Cruz : les affinités esthétiques de l'historienne de l'art américaine sont illustrées en partie dans l'exposition qu'elle co-organisa au musée de Brooklyn, où la plupart des œuvres présentées étaient figuratives. Mais en saluant la sensualité, l'émotivité, « la puissante beauté abstraite »³⁰ de ces œuvres, Linda Nochlin affirme que l'art abstrait peut lui aussi être féministe. Si les artistes « mâles » sont enclins à produire un art « éternel », grandiose, unique, les femmes rejettent alors cette rigidité en faveur d'un art souple, éphémère, à l'encontre de la solennité des œuvres masculines³¹.

²⁶ Donald Judd (1928-1994) et Richard Serra (1939-) sont deux artistes américains rattachés au minimalisme. Donald Judd publie en 1965 un texte « Specific Objects » où il annonce la fin de la distinction entre sculpture et peinture ; il crée des « objets spécifiques » dépourvus d'effets anthropomorphiques, des volumes géométriques en trois dimensions, aux couleurs industrielles. Richard Serra est connu pour ses grandes sculptures en métal.

²⁷ « *a wonderful piece that says exactly what it means, but many visitors will miss it, for it is white on a white wall, small, abstract, and poorly situated* » (Michele C. Cone, « « Female troubles », *Artnet Magazine*, 2007, <http://www.artnet.com/magazineus/features/cone/cone5-3-07.asp>, consulté le 24/04/2012).

²⁸ « *These are women who deliberately make their art entangled with pleasure and violence. One of my absolute favorites is Angela de la Cruz, who I think is utterly splendid. She combines rage and elegance and is very much a world artist* » (cité dans Barbara A. MacAdam, « Where the Great Women Artists Are Now. Linda Nochlin on the many faces of contemporary feminist art », *ARTnews*, 2 janvier 2007 : <http://www.artnews.com/2007/02/01/where-the-great-women-artists>, consulté le 17/03/2012).

²⁹ Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists ? », *ARTnews* 69 (1971), p. 22-39.

³⁰ Linda Nochlin « Women Artists Then and Now : Painting, Sculpture, and the Image of the Self », *Global Feminisms : New Directions in Contemporary Art*, dir. Maura Reilly et Linda Nochlin, New York, Brooklyn Museum, 2007, p. 50.

³¹ « Je ne pense pas que les œuvres (des femmes artistes abstraites) aient surgi du vagin ou de quelque chose de semblable. Je pense qu'elles sont nées de la pensée d'artistes très ambitieux, qui de plus étaient des femmes. Ces femmes se sont demandé : comment puis-je me situer par rapport au langage artistique actuel ? Et c'est ainsi qu'elles ont pensé que les œuvres peuvent être faites à partir de quelque chose d'éphémère ; qu'elles peuvent ne pas être géométriques dans un sens, mais pas toujours ; qu'elles pouvaient avoir des références organiques, même si elles étaient abstraites ; qu'elles pouvaient être vulnérables et susceptibles de disparaître... Tout cela peut être en quelque sorte défini comme féminin. Pendant ce temps, d'autres – essentiellement des artistes hommes – faisaient des œuvres censées durer pour l'éternité » (« *I don't think the work all came out of*

L'art d'Ángela de la Cruz, avec ses peintures « burlesques », qui se moquent du minimalisme sérieux et masculin, et que certains critiques ont qualifié de « Mark Rothko dégonflés », brise l'encadrement formel et viril de la modernité, même si un autre cadre - celui du féminisme- cherche à le cerner.

Ángela de la Cruz classe ses compositions en plusieurs catégories ou séries : les premières, *Everyday Paintings* (1995-1999) (*Peintures de la vie quotidienne*) sont des peintures-objets qui évoquent la fragilité et les faiblesses de la condition humaine : *Ashamed, Homeless, A broken painting making a reverence* (*Peinture brisée faisant une révérence*) (1996), *Crash (Accident)* (1997), *Flood! (Inondation !)* (1997). Les *Site-Specific Paintings* (*Peintures destinées à des espaces particuliers*) regroupent des œuvres qui s'adaptent aux lieux dans lesquels elles sont exposées. La plus remarquable de ces compositions est *Larger than life* (*Plus grand que nature*), conçue dans une première version pour la salle de danse du Royal Festival Hall de Londres (1998), et plus tard présentée en Espagne (en 2004 au MARCO de Vigo et en 2005 au Centro Andaluz de Arte Contemporáneo). L'énorme toile envahit l'espace clos, les cadres qui l'entourent se brisent afin de remplir complètement la pièce. La rupture du cadre induit ici la fusion de la peinture et de l'architecture, donnant lieu à un étrange et monstrueux objet. Le spectateur peut à peine le contourner, l'œuvre transmet, là encore, un sentiment, une émotion : angoisse, oppression. À l'origine de cette composition, comme souvent dans les œuvres d'Ángela de la Cruz, il y a un fait réel : ici, c'est l'image d'un obèse, ancien soldat de la guerre de Corée, photographié dans son lit en 1992 par la revue *Granta*³². Lors de son installation à Londres, *Larger than Life* était, pour l'artiste, « comme une énorme femme qui n'arrivait pas à danser et qui finissait par tomber par terre »³³. Les peintures d'Ángela de la Cruz sont humanisées, elles dépassent les marges formelles, et elles ont une vie propre. Mais cette œuvre renvoie également à l'excès de la production de peinture :

Cette installation est une réflexion sur l'histoire et la longévité de la peinture, mais en même temps, elle évoque l'excès de production, elle est comme un tableau qui représenterait par lui-même tous les tableaux qui ont été peints ou qui seront peints³⁴.

the vagina or anything like that. I think it all came out of the thinking of very ambitious artists who happened to be women. These women wondered, How I am going to place myself in relation to the art language of today? And this one way they thought about it - that the work could be made out of something ephemeral; that it was going to be antigeometric in a sense, though not always; that it was going to have organic references even though it was abstract; that it might be vulnerable and subject to disappearance - all of which reads as somehow feminine. Meanwhile, others - male artists, mostly - were making things that might last forever. Linda Nochlin, « Why Have There Been », *op. cit.*

³² Cité par Carolina Grau dans la conférence-présentation conjointe avec Ángela de la Cruz sur son œuvre (« Turner Prize Artist's Talks: Angela de la Cruz », Tate Modern, 12 novembre 2010, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/turner-prize-artists-talks-angela-de-la-cruz>, consulté le 24/07/2012). La photo illustre la couverture de la revue *Granta*, n°39, publiée au printemps 1992, et consacrée au corps (« The Body », *Granta* 39 (1992)).

³³ « *This staggering wreck, crashlanded in the hall, was, the artist said, like a huge woman who couldn't dance and had fallen to the floor* » (cité dans Adrian Searle, « Angela de la Cruz's brush with death », *The Guardian*, 5 avril 2010, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/apr/05/angela-de-la-cruz>, consulté le 12/03/2012).

³⁴ « *Esta instalación reflexiona sobre la historia y la longevidad de la pintura, pero al mismo tiempo habla sobre el exceso de producción, como un cuadro que desease representar todos los cuadros pintados o por pintar* » (cité dans Bea Espejo, *op. cit.*).

Plus tard, dans les *Commodity Paintings (Peintures marchandises)*, elle explore les concepts de série et de répétition, et produit plusieurs séries : *Ready to wear (Prêt-à-porter)* (1997-2000), *Nothing (Rien)* (1998-2005), *Loose Fit (Ample)* (1999-2005), *Deflated (Dégonflé)* (2009-2011), *Hung (Accroché)* (2009-2011). Dans les œuvres *Ready to wear*, monochromes à l'huile ou à l'acrylique bleues, rouges, blanches, les toiles-vêtements, revêtent les châssis-corps. Souvent, les châssis se déshabillent et la peinture dévoile ses intérieurs. Comme dans l'industrie britannique du prêt-à-porter, les toiles sont produites en trois tailles : « *small* », « *medium* », « *large* ». Dans *Loose Fit*, les toiles flottent sur un châssis trop grands : ces peintures fripées cassent le cadre normatif du minimalisme, la rigidité des toiles bien tendues. Les œuvres intitulées *Nothing* sont de brillants monochromes qui ont été rejetés, oubliés (parfois dans un coin, sous une chaise) : les toiles sont dépourvues de leur châssis et de leur cadre, chiffonnées comme ces boules de papier que l'on jette dans la corbeille d'un bureau. Ces peintures, qu'Ángela de la Cruz définit comme « peintures en attente » ou au contraire « peintures qui ont déjà rempli leur rôle », contiennent toujours la référence à leur état primitif : le cadre est peint sur les bords, dans une couleur souvent contrastée³⁵.

Dans la série *Still Life* (2000-2001), les peintures s'unissent à des objets, font corps avec eux. Elles ont acquis la masse, le volume de la sculpture : « Ce sont des peintures qui ont le langage de la sculpture et, en même temps, ce sont des sculptures qui ont un langage pictural »³⁶. Dans *Still Life (Table) (Nature morte (Table))* (2000), les pieds de la table pointent sous la toile du tableau, transformé en objet. Mais la sculpture peut à son tour devenir peinture comme dans *Square (Table) (Carré (Table))* (2003) : sous le tableau se cachent les pieds repliés de la table.

Ángela de la Cruz recycle les matériaux de ses œuvres : toiles, châssis, vieux meubles –chaises, tables, armoires. Ce recyclage comprend également des idées issues du cinéma, de la littérature, des actualités et faits divers, ainsi que de ses propres circonstances personnelles :

Pour moi, la peinture est une sorte de langage. Je fais ce que je veux, j'emprunte le langage du minimalisme, qui conduit à une répétition, laquelle peut être recyclée lorsqu'elle est excessive. J'ai beaucoup de mal à jeter quoi que ce soit, c'est pour cela que je recycle continuellement [...]. Ma vie personnelle a également de l'influence. De fait, ma dernière œuvre est fondée sur tout ce qui m'est arrivé³⁷.

Dans la série d'œuvres intitulées *Clutter (Fatras)*, réalisées entre 2003 et 2009, de la Cruz réutilise des toiles et des châssis qui sont manipulés dans leur matérialité. Il s'agit de

³⁵ « *De la Cruz has described these as paintings in waiting or that have already fulfilled their function* » (Carolina Grau, *op. cit.*).

³⁶ « *Son pinturas que tienen un lenguaje escultórico, y a la vez, son esculturas que tienen un lenguaje pictórico* » (cité dans Bea Espejo, *op. cit.*).

³⁷ « *Para mí la pintura es un tipo de lenguaje. Me dedico a hacer lo que me da la gana, tomando prestado el lenguaje del minimalismo, que invita a una repetición que, cuando es excesiva, se puede reciclar. Me resulta muy difícil tirar nada, así que reciclo continuamente [...]. Mi vida personal influye también. De hecho, mi último trabajo se basa en todo lo que me ha pasado* » (cité dans Bea Espejo, *op. cit.*).

réceptacles-peintures (boîtes, sacs) qui contiennent les restes brisés de châssis et de peintures. *Super Clutter XXL (Pink & Brown)* (*Super-Fatras XXL (Rose et marron)*) (2006) renferme, dans sa robe fuchsia enroulée, d'autres toiles, comme si elles étaient « rentrées à la maison – c'est à dire le châssis – après un voyage »³⁸ ; dans *Clutter with Blanket (Fatras avec couverture)* (2004), posé sur le sol, un tableau sans châssis recouvre d'autres toiles cassées. Comme l'a souvent affirmé l'artiste, cette œuvre est directement liée à des événements contemporains : la guerre d'Irak, les attentats du 11 mars 2004 à Madrid, ceux des Twin Towers à New York, et les images récurrentes dans les médias des corps des victimes sous des couvertures. Mais de la Cruz reconnaît également que ce *Clutter* est inspiré par les restes de toiles qui gisent sur le sol de son atelier recouverts par un plastique³⁹. Les toiles-objets évoquent ici la mort, les corps morts. Le corps – sa présence ou son absence – est essentiel dans son œuvre. L'artiste utilise ses propres dimensions (elle mesure 1,53 m) dans ses compositions : dans les *Clutter Bags (Sacs fatras)*, (2003-2009), *Torso (Torse)* (2004), *Clutter with Wardrobes (Fatras avec garde-robres)*, (2004), armoires entassées et suspendues au mur, qui s'adaptent comme des cercueils au corps de l'artiste :

J'ai toujours été attirée par le fait d'être enfermée dans un espace clos, comme lorsque, enfants, nous attrapons une mouche dans un verre et qu'elle ne peut pas sortir. Quand j'étais petite, j'ai été très impressionnée par les films de la série *Histoires pour ne pas dormir*, et aussi par le film *La cabine* avec José Luis López Vázquez. C'est de là que vient mon intérêt pour le volume corporel⁴⁰.

En 2005 Ángela de la Cruz a une hémorragie cérébrale alors qu'elle est enceinte de sa fille. Après quelques semaines dans le coma, elle va passer six mois dans un hôpital jusqu'à la naissance de son enfant. Depuis, elle est incapable de marcher et a de grandes difficultés pour s'exprimer. Ce n'est qu'en 2009 qu'elle reprend son activité, aidée dans son travail par ses assistants. Elle est dans son fauteuil roulant comme « un réalisateur de cinéma », son travail est devenu plus conceptuel et elle regrette le contact physique avec la matérialité de la peinture :

Je sens que mes œuvres sont plus claires, comme si j'avais moins de temps à perdre. Je crois aussi que mon travail antérieur était plus lourd et qu'il est maintenant beaucoup plus léger, comme s'il avait été délivré d'un poids. Pour le reste, j'ai toujours travaillé avec une équipe pour réaliser mes œuvres, et mon travail est conceptuel, dans ce sens par conséquent il n'a pas beaucoup changé. Mais j'ai des difficultés à rentrer dans la peinture comme autrefois. J'ai

³⁸ « *Lo reciclo todo. Los lienzos que no funcionan pasan a formar parte de otros [...]. Como si se marcharan por ahí y después de un tiempo volvieran a casa, que es el bastidor. Suerte que aunque estén hechos polvo se pueden colgar igual* » (cité dans Brenda Otero, « Ángela de la Cruz, arte contra viento y marea », *El País*, 14 août 2010).

³⁹ « Turner Prize Artist's talks », *op. cit.*

⁴⁰ « *Siempre me ha llamado la atención lo de estar atrapado en un espacio, como cuando eres pequeña y atrapas una mosca en un vaso y no puede salir. De pequeña, se me quedaron grabadas las películas de la serie « Historias para no dormir » y « La cabina », con José Luis López Vázquez. De ahí viene mi interés por el volumen corporal* » (cité dans Bea Espejo, *op. cit.*). *Historias para no dormir* est une série télévisée d'horreur diffusée entre 1966 et 1982. *La cabina*, film réalisé par Antonio Mercero en 1972, est le récit kafkaïen d'un enfermement : le protagoniste (rôle interprété par l'acteur J. L. López Vázquez) est enfermé dans une cabine téléphonique dont il ne peut sortir.

passé beaucoup d'années avec de la peinture jusqu'au cou. J'adore la sensation de la toucher et de la sentir⁴¹.

Flat (A plat), (2009) est l'une des premières œuvres d'Ángela après sa maladie : cette chaise en plastique orange, aux pieds écartés, objet aplati posé sur le sol et incapable de se relever, renvoie au vécu de l'artiste paralysée. C'est une méditation sarcastique sur l'impuissance du corps ; la chaise, trouvée dans un hôpital, avait été écrasée par une personne obèse et de la Cruz récupère l'objet, l'encadre de sa biographie et conserve son aspect burlesque : « L'humour est essentiel dans mon œuvre. Et dans ma vie : les choses de la vie quotidienne me font rire »⁴². Elle affirme aussi : « J'aime l'humour burlesque et absurde. J'aime l'idée que les peintures se conduisent mal »⁴³. *Deflated (Dégonflé)* (2010) est une série de tableaux sans châssis : la toile, peinte dans des couleurs brillantes, est accrochée au mur et pend comme un vêtement sans corps. Dans cette série, comme dans la série *Hung (Accroché)* (2010), le cadre est peint sur le pourtour de la toile : c'est une large bordure tracée dans une couleur plus sombre ou plus claire, qui rappelle que l'œuvre est également une peinture. L'intégration du bord du tableau à l'espace pictural avait déjà été exécutée par le peintre américain Barnett Newman⁴⁴ dans quelques-unes de ses toiles sans cadre des années 1940, sous forme de « zips » ou lignes de ruban adhésif peintes sur des toiles monochromes⁴⁵. Mais chez Ángela de la Cruz, les cadres peints qui entourent la couleur, seul contenu du « tableau », sont plus proches des cadres peints en trompe l'œil de la peinture baroque européenne. De plus, son interprétation du cadre est humoristique et toujours auto-référentielle. Ainsi, *Deflated* est aussi une évocation de sa maladie : lors de son séjour à l'hôpital, elle reçut la visite d'un ami qui lui dit qu'elle ressemblait à un ballon dégonflé ; l'artiste trouva que l'observation était « une idée fantastique » et la reprit ainsi dans cette série de peintures⁴⁶.

Ángela de la Cruz explore les limites de la peinture et de la sculpture ; elle revendique son amour de la peinture dans sa matérialité (odeur, toucher...). Sa déconstruction de la peinture est une histoire de ruptures et de reconstructions ; elle montre que la rupture physique des cadres et des châssis produit de nouveaux sens, des encadrements nouveaux. La peinture libérée de son cadre ne meurt pas, elle revit

⁴¹ « *Noto que mis obras son más claras, como si tuviera menos tiempo que perder. También creo que mi trabajo de antes pesaba mucho y ahora es mucho más ligero, como si se hubiera liberado de una carga. Por lo demás, siempre he trabajado con un equipo para realizar mis obras, y mi trabajo es conceptual, por lo que en este sentido, no ha cambiado tanto. Aunque me resulta difícil el hecho de no poder meterme en la pintura como antes. He pasado muchos años con la pintura hasta el cuello. Me encanta la sensación de tocarla y olerla* » (cité dans Bea Espejo, *op. cit.*).

⁴² « *El humor es esencial en mi obra. Y en mi vida : cosas de la vida cotidiana me hacen reír* » (cité dans Angeles García, *op. cit.*).

⁴³ « *I like slapstick and silly humour. I like the idea of paintings behaving badly* » (« Turner Prize 2010 : Ángela de la Cruz », Tate Modern, *op. cit.* ; transcription disponible sur : <http://www.channel4.com/news/turner-prize-10-angela-de-la-cruz>, consulté le 12/03/2012).

⁴⁴ Barnett Newman (1905-1970) est l'un des principaux représentants de l'expressionnisme abstrait.

⁴⁵ Pour une analyse de ces œuvres de Barnett Newman où se joue la « répétition rythmique du 'bord' dans le champ pictural », voir Bernard Goy, « Barnett Newman : à partir du bord », *Le cadre et le socle dans l'art du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 146.

⁴⁶ « Turner Prize Artist's Talks », *op. cit.*

transformée, déguisée en chose, en objet revêtu d'émotions. La rupture des cadres de la modernité est conceptuelle : révision et détournement du minimalisme, critique de la grandeur et de la noblesse de l'art. Mais ces différentes ruptures sont elles-mêmes encadrées par les titres figuratifs, les discours de l'artiste et des critiques, le regard des contemplateurs, les différents contextes qui entourent les œuvres et déterminent leur création. Les peintures-objets d'Ángela de la Cruz confirment l'indispensable présence du parergon. Le champ pictural – celui qu'Antonio López García cherchait à franchir dans ses grandes toiles urbaines de Madrid peintes sur le motif et qu'Ángela de la Cruz explore dans son atelier – nécessite ses limites, ses bords, son cadre ; l'œuvre d'art est cette « île imaginaire qui flotte entourée de réalité » et qui ne peut exister sans le cadre qui la cerne de toutes parts, qui attire notre regard et qui sépare l'art de la vie⁴⁷.

Bibliographie

- Angela de la Cruz : After*, File Note #50, Londres, Camden Arts Centre, 2010, <http://www.camdenartscentre.org/exhibitions/?id=1000800>, consulté le 17/03/2012.
- BAL, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities*. Toronto, U of Toronto P, 2002.
- CENTRE POMPIDOU. « Le minimalisme », Dossiers pédagogiques/Collections du Musée, Un mouvement, une période, 2007, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-minimalisme/ens-minimalisme.htm>, consulté le 19/01/2013
- CHARRIERE, Muriel. « Le cadre et le cubisme ». ABADIE, Daniel, et Serge Lemoine (dir.). *Le cadre et le socle dans l'art du XXème siècle*. Dijon, Université de Bourgogne, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1987 : 50-53.
- CONE, Michele C. « Female troubles », *Artnet Magazine* (2007), <http://www.artnet.com/magazineus/features/cone5-3-07.asp>, consulté le 24/04/2012.
- DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris, Flammarion, 1978.
- ESPEJO, Bea. « Ángela de la Cruz. He pasado años con la pintura hasta el cuello », *El Cultural*, 1^{er} octobre 2010, http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/27911/Angela_de_la_Cruz, consulté le 03/02/2013.
- ESPINOSA, Guillermo. « El arte de la Obstinación », *El País*, Madrid, 12 avril 2009.
- GARCÍA, Ángeles. « Los Turner son publicidad para la Tate Gallery. Ángela de la Cruz, finalista del premio británico se 'estrena en Helga de Alvear », *El País*, 21 janvier 2011.
- GOY, Bernard. « Barnett Newman : à partir du bord ». ABADIE, Daniel, et Serge Lemoine (dir.). *Le cadre et le socle dans l'art du XXème siècle*. Dijon, Université de Bourgogne, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1987 : 146-147.

⁴⁷ « *Es la obra de arte una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes* » (José Ortega y Gasset, « Meditación del marco », *El espectador*, vol. 3, Madrid, Espasa Calpe, 1996 [1921], p. 115).

- GRAU, Carolina. « Angela de la Cruz ». *Angela de la Cruz : After*, File Note #50, Londres, Camden Arts Centre, 2010, <http://www.camdenartscentre.org/exhibitions/?id=1000800>, consulté le 17/03/2012.
- GRØNSTADT, Asbjørn, et Øyvind Vågnes. « What do pictures want ? Interview with W.J.T. Mitchell », *Image & Narrative*, novembre 2006 (reproduit dans : *IMAGES Journal for Visual Studies* : <http://visual-studies.com/images>, consulté le 13 /04/2010).
- GROVE, Valerie. « The conversation/Angela de la Cruz : I couldn't wait to work again », *The Times, Saturday Review*, 4 décembre 2010.
- LACAMBRE, Geneviève. « Cadre ». *Connaissance de la peinture. Courants, genres et mouvements picturaux*. Paris, Larousse/VUEF, 2001 : 72-77.
- LEBENSZTEIJN, Jean-Claude. « A partir du cadre ». ABADIE, Daniel, et Serge Lemoine (dir.). *Le cadre et le socle dans l'art du XXème siècle*. Dijon, Université de Bourgogne, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1987 : 6-19.
- MACADAM, Barbara A. « Where the Great Women Artists Are Now. Linda Nochlin on the many faces of contemporary feminist art », *ARTnews*, 2 janvier 2007, <http://www.artnews.com/2007/02/01/where-the-great-women-artists>, consulté le 17/03/2012.
- NOCHLIN, Linda. « Why Have There Been No Great Women Artists ? », *ARTnews* 69, (janvier 1971) : 22-39.
- . « Women Artists Then and Now : Painting, Sculpture, and the Image of the Self ». REILLY, Maura, et Linda Nochlin (dir.). *Global Feminisms : New Directions in Contemporary Art*. New York, Brooklyn Museum, 2007 : 47-69
- ORTEGA Y GASSET, José. « Meditación del marco ». *El espectador*, vol. 3. Madrid, Espasa Calpe, 1996 [1921] : 113-115.
- OTERO, Brenda. « Ángela de la Cruz, arte contra viento y marea ». *El País*, 14 août 2010.
- SEARLE, Adrian. « Angela de la Cruz's brush with death ». *The Guardian*, 5 avril 2010, <http://www.guardian.co.uk/artandesign/2010/apr/05/angela-de-la-cruz>, consulté le 12/03/2012.
- SHAPIRO, Meyer. « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques ». *Style, artiste et société*. Paris, Gallimard, 1982 : 7-34.
- SOLANA, Guillermo. « El viaje sin fin de A.L.G. ». SOLANA, Guillermo, et María López (dir.). *Antonio López*. Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 2011 : 35-58.
- « The Body », *Granta* 39 (1992).

Documents numériques : images, vidéos, audio

- « Angela de la Cruz », Anna Schwartz Gallery, <http://www.annaschwartzgallery.com/works/works?artist=3>, consulté le 24/07/2012.
- « Angela de la Cruz », Lisson Gallery, <http://www.lissongallery.com/artists/angela-de-la-cruz>, consulté le 24/07/2012.

- « Angela de la Cruz », Tate Modern, <http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/turner-prize-2010/artists/angela-de-la-cruz>, consulté le 02/05/2012.
- « Angela de la Cruz : After », Camden Arts Centre, <http://www.camdenartscentre.org/whats-on/view/angela-de-la-cruz>, consulté le 24/07/2012.
- Front Row: Alex Ross, Richard Eyre, Angela de la Cruz*, BBC, 1^{er} décembre 2010, <http://www.bbc.co.uk/programms/poochkv>, consulté le 03/02/2013.
- « Turner Prize », Tate Modern, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain-other-venues/exhibitionseries/turner-prize-series>, consulté le 02/05/2012.
- « Turner Prize 2010 : Angela de la Cruz », Channel 4, <http://www.channel14.com/news/turner-prize-10-angela-de-la-cruz>, consulté le 12/03/2012.
- « Turner Prize 2010 : Angela de la Cruz », Tate Modern, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/turner-prize-2010-angela-de-la-cruz>, consulté le 24/07/2012.
- « Turner Prize Artist's Talks : Angela de la Cruz », Tate Modern, 12 novembre 2010, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/turner-prize-artists-talks-angela-de-la-cruz>, consulté le 24/07/2012.