

MODERNITATE ȘI FEMINISM. ARTISTE ALE AVANGARDEI, REPOZIȚIONĂRI ȘI RECONSIDERĂRI

ANA NEGOIȚĂ*

Universitatea din București, Școala Doctorală „Spațiu, Imagine, Text, Teritoriu”,
Centrul pentru Excelență în Studiul Imaginii (CESI)

OLIVIA DOBREA

Universitatea din București, Școala Doctorală „Spațiu, Imagine, Text, Teritoriu”,
Centrul pentru Excelență în Studiul Imaginii (CESI)

Modernity and Feminism. Avant-Garde Artists, Repositions and Reconsiderations. The study aims to present a critical presentation of the key moments in which there were paradigm shifts towards the integration, consideration and reevaluation of the contribution of women artists to the definition of the conceptual and visual structure of the artistic avant-garde. This approach highlights those cultural and artistic areas that have undergone transformations due to the contribution of artists from the great artistic currents of the 20th century. The case studies referred to were selected based on the principle of representativeness, relevance and impact that individual artistic practices had on an artistic current, group or that generated new forms of artistic expression. The focus is on those artistic examples that transformed the world and the practices of the artistic avant-garde and that initiated a series of new approaches or decisive innovations within plastic thinking. Examples that are contextualized, analyzed starting from the general, socio-cultural framework of the period with the highlighting of those elements that can prove reminiscences that still operate in the contemporary artistic world.

Keywords: art history, feminism, artistic avant-garde, modernity, 20th century artists.

În anii premodernității artistice, femeile au constituit unul dintre modelele (obiecte ale reprezentării) predilecte în istoria artei, au fost funcționat ca embleme ale frumuseții și, deși prezența lor ar putea crea o masă critică în lumea artei, în afara subiectului strict reprezentational, artiste au ocupat un rol de coexistență de tip subordinativ, iar acest fapt s-a extins până în anii '60-'70 când feminismul și studiile avansate despre condiția femeii creator au început să impună în lumea academică și teoretică nume din ce în ce mai sonore, din ce în ce mai vocale. Voci care au avut curajul, care și-au asumat să vorbească și să descrie raportul inegal al genurilor în care era administrată valoarea în lumea artistică.

* anamnegoita@gmail.com.

Autoare de referință din acest domeniu, Linda Nochlin¹ a scris în 1971 faimosul eseu: *Why have there been no great women artists?* Acest studiu a dat startul unei re poziționări generale cu privire la momentul revalorificării artistelor, cu o abordare critică a felului în care a fost scrisă istoria artei care a situat centrifug artistele în zone de „penumbră” și reificare² – nu a primit și analizat în mod „egal”³ artistele și artiștii. Nochlin observă (și reclamă) faptul că istoria artei prezintă de fapt o perspectivă a unei vederi masculine, dominant masculinizată, eliminând în mod consecvent femeile din definierea, formarea și evoluția marilor curente artistice ale modernității și avangardei, practic negând aportul acestora la definitivarea structurilor inovative în artă. Astfel, o preocupare constantă a lumii academice contemporane este aceea de restituire – de a regăsi, de a identifica și de a readuce numele și opera unor artiste atenția publicului, instituțiilor și galeriilor private.

Cazurile în care femeile au activat pe plan artistic sub diverse pseudonime nu sunt puține, iar acest lucru a condus la o serie de atribuiri greșite ale operelor; un fenomen care a avut drept efect anonimizarea acestor artiste care sunt recuperate de critica contemporană. Luând în serios acest paradox, prin care femeile sunt prezente în muzee prin statutul de muze sau modele, arta femeilor artist rămâne de multe ori neexplorată și nerecunoscută, s-a născut un nou curent, definit drept *artă feminisă* care își are epicentrul în *performance*-ul manifest al unui grup de artiste care urmează această idee filosofico-politică în artă ca substanță a unor practici sociale, cunoscute sub numele de „Guerrilla Girls”, și care au pus în 1989 faimoasa întrebare: *Do women have to be naked to get into the Met Museum?*⁴

Este extrem de important demersul contemporan pe care îl fac critica și teoria artei de a aduce în prim plan femei care au contribuit prin operele lor la transformările și schimbările majore de paradigmă din artele vizuale oferind astfel o imagine completă și diversificată a istoriei artei, precum și un exercițiu de re poziționare și analiză a modului în care artistele prezente astăzi în muzee și alte instituții de cultură, în galerii, în colecțiile private și la marile case de licitații, aduc elemente remarcabile, a căror valoare salvează sau îmbunătățește cotele de piață⁵ ale acestora.

¹ Linda Nochlin, „*Why have there been no great women artists?*”, în Vivian Gornick și Barbara K. Moran, *Woman in Sexist Society: Studies in power and powerlessness*, New York: Basic Books, 1971, pp. 21–36.

² Femeia ca *obiect* al vizualizării, reveriei, pasiunii, dorinței, idealizării etc.

³ „Egal”, adică fără dublu standard, fără preconcepții, fără rea intenție. Sigur că nu poate fi vorba despre vreo egalitate de tip cantitativ, contabil, matematic. Nici nu este vorba de a impune cealaltă extremă, și anume promovarea operelor femeilor în detrimentul autorilor bărbați ori de a le impune desconsiderând aspectul valoric din considerente egalitariste.

⁴ „Guerrilla Girls” reprezintă cel mai activ grup artistic anonim format din femei cu un program artistic militant care luptă împotriva sexismului și a rasismului în artă. Gruparea s-a format în atmosfera newyorkeză de la mijlocul anilor optzeci, ca urmare unei acțiuni de revoltă din anul 1984 îndreptată asupra programului curatorial al Muzeului de Artă Modernă. Principalul deziderat al acestei grupări artistice fiind acela de a semnaliza social, extrem de vocal, inegalități de gen și rasiale în mediile artistice, folosind un tip de bruiaj cultural care se manifestă prin: afișe, cărți, panouri publicitare, prelegeri, interviuri, apariții publice și intervenții din și în mediul online.

⁵ Desigur că fenomenul corelativ „valoare” – „cotă de piață” este deosebit de complex și nu este lipsit de medieri care pot fi sau pot părea discutabile sau mult prea exterioare din perspectiva estetică și, poate, etică. Fenomenul este, în parte, și inefabil, ca moda și ca arta înseși. Nu avem aici spațiul pentru a aborda această problemă. Totuși, corelația nu poate fi nici total ignorată, ori anulată.

Metodologia acestui tip de analiză este structurată pe două axe: estetică, care se concentrează pe opera de artă, și un demers care realizează diferite raportări cu studii care aduc în prim plan fenomenologia receptării, cu scopul de a studia experiența privitorului în fața obiectului de artă, analizarea impactului pe care obiectul artistic îl are la nivel social și individual.

Pentru a radiografia acest demers, este nevoie de o abordare transdisciplinară care pleacă de la analiza operei pentru a o integra cultural într-un fenomen artistic, fenomen care are determinări de tip caleidoscopic: contextul istoric, structura culturală a unui anumit spațiu social etc. Critica contemporană adoptă, în linii generale, un discurs care relaționează opera de artă cu suma schimbărilor produse în societatea modernă, evidențiind în mod direct relația dintre artă și ierarhiile puterii, pentru a defini și exemplifica noțiuni precum: manifest artistic, ierarhii de tip patriarhal sau matriarhal, puterea economică a unei societăți, dar și pentru a identifica cine au fost actorii și factorii de influență de pe piața de artă, cu focus pe arta modernă și care sunt paradigmele care trebuie reformulate în societatea contemporană, pentru a propune un raport echitabil⁶ între genuri și reprezentarea lor în cotele și tranzacțiile de artă.

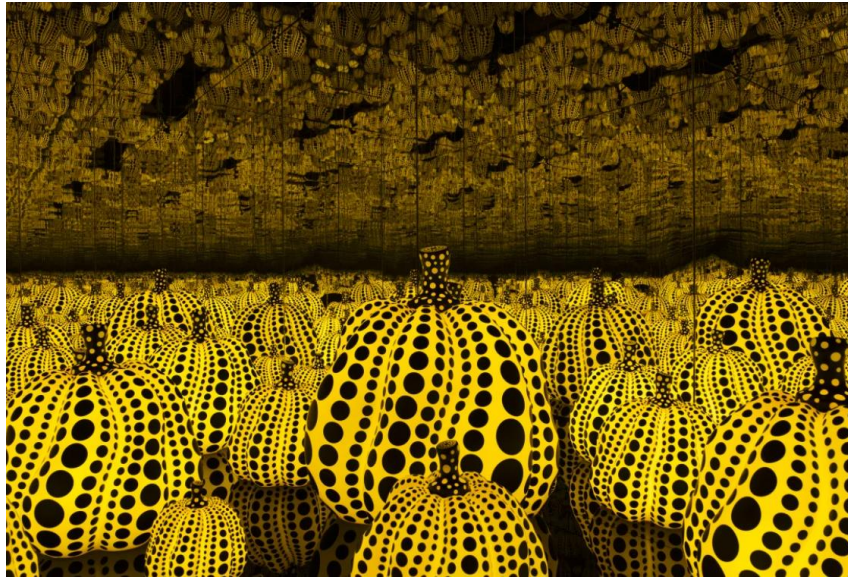
Critica contemporană în analiza pionieratului feminin în artă și racordarea acestuia la arta postconceptuală și contemporană operează cu o serie de concepte precum: modernitate, modernism, precum și pe cel de metamodernitate, identificând un tip nou de gândire a plasticității (în artele vizuale) – un model feminin de gândire care a generat o schimbare a ierarhiei în istoria artei, dar mai ales în mecanismele generale specifice pieței de artă, definind o piață de artă la feminin.

La acest rezultat general au contribuit major o serie de galeriste⁷, curatoare, colecționare, istorici de artă și critici femei care au promovat în mod constant artiste și care au militat pentru egalitate de gen în domeniul artistic. Impunerea, aducerea în atenția publicului prin marile instituții culturale a unor nume importante de artiste s-au produs treptat urmând o traiectorie deja stabilizată, parte din cutuma domeniului prin: acceptarea și participarea femeilor la cele mai importante bienale de artă, festivaluri și prezența lor la târgurile de artă, la licitații internaționale, la retrospective dedicate marilor curente artistice ale sfârșitului de secol XIX și începutul secolului XX, curente care au integrat și artiste, prin includerea acestora în expoziții individuale sau colective, organizate de către marile instituții de artă.

În ultimele decenii putem identifica chiar un fenomen care poziționează munca artistelor în programe elaborate de marketing; sunt artiste care, alături de galerii, pun bazele unui brand personal (de artist) și, astfel, ia naștere o nouă categorie de clasificare a operelor de artă: opere care devin iconice și care au autori din rândul femeilor artist (ca în exemplul prilejuit de Yayoi Kusama).

⁶ Niciun termen nu este ofertant: „echitabil” este imprecis, „firesc” este adesea încărcat ideologic, „just” readuce analiza într-o zonă a autorității și înspre discuția despre construcția și posibila deconstrucție a acesteia în sensul posibilității de a ne apropria de un echilibru în evaluarea contribuțiilor „de gen” în artă. Reamintim, absența dublului, triplului standard este ceea ce clarifică într-o măsură mulțumitoare despre ce este vorba aici.

⁷ Fără vreo legătură cu fotbalul. Nici „galerist” (adică, profesia asumată de patronul unei galerii de artă) nu e un termen prea fericit, dar „galeristă” ne reamintește despre rezistența limbii înseși față de „exodul” femeilor în spațiul public, o „intruziune” pe care pareă o ironizează prin denumirile pe care le permite.



Yayoi Kusama, *All the Eternal Love I Have for the Pumpkins*, 2016.



Yayoi Kusama, 2019.

Desigur că este necesar ca aceste mecanisme de marketing să fie atent chestionate analizând procesele de iconicizare și deconstrucția acestora (printr-un proces de deiconicizare), în funcție de perioade, modă sau strategii financiare specifice pieței de artă. Un alt termen care s-a impus atât în vocabularul comun cât și în cel de specialitate desemnează o nouă categorie „socio-artistică”: *the great women artists*. Articolul aduce în prim plan, urmărind direcțiile de studiu mai sus menționate, o serie de studii de caz – femei artist din perioada modernă și contemporană care se individualizează în interiorul marilor curente artistice ale secolului XX, gestionând un spațiu care se definește după o structură feminină, cu elemente din arta activistă în procesul de recuperare și recunoaștere a statutului profesional al artistelor.

Studiile de caz sunt expuse și analizate cronologic, punctând momentele-cheie cu referințe la curentele principale ale modernității, de exemplu, în cazul artistei Camille Claudel, a cărei analiză stilistică este cel mai adesea făcută prin comparație cu Auguste Rodin, sau o serie de cazuri particulare ale femeilor artist din suprarealism, futurism sau curentele abstracționiste ale avangardei, sau și mai particularele exemple ale artistelor fotograf; acele voci extrem de puternice și individuale care s-au remarcat printr-un discurs total particular, puternic și care au produs modificări de durată ale domeniului: cazul artistei Vivian Maier sau cazul artistei multimediale Yayoi Kusama.



Vivian Maier (1926–2009), „Autoportret”, 1955.



Vivian Maier, „Autoportret”, New York, an estimat, 1950.

Maniera în care destinele acestor femei artist sunt redescoperite și revalorificate astăzi pe piața contemporană de artă demonstrează faptul că s-au produs schimbări esențiale în interiorul paradigmatelor interpretării operelor de artă, acest proces de analiză are în general valențe biografice, destine artistice personale care sunt relaționate cu teorii din sfera studiilor feministe și studii de gen, abordări teoretice care prezintă un nou model al evoluției și criticii artei, mai mult, o serie de lucrări importante semnate de artiste din perioada menționată sunt integrate într-un nou tip de analiză, prin intermediul unor elemente care sunt specifice comerțului de artă, într-un context general nou, care își propune redefinirea pieței și lumii artei în societatea contemporană.

Autoare precum Griselda Pollock, cu lucrările *Vision and Difference. Feminism, feminity and histories of art, Differencing the Cannon* și *Inscriptions in the feminine*⁸, Linda Nochlin, spre exemplu, cu lucrarea *The Women Artists Reader*⁹, Amelia Jones, prin lucrarea intitulată *The feminist and visual culture reader*¹⁰, Tamara Garb, prin

⁸ Griselda Pollock, „Inscriptions in the feminine”, în Catherine de Zegher (coord.), *Inside the visible. An elliptical traverse of 20th century art in, of, and from the feminine*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1996, pp. 58–72.

⁹ Maura Reilly (ed.), *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*, New York, Thames & Hudson, 2015.

¹⁰ Amalia Jones (ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, London, 2010.

opera *The forbidden gaze* și Whitney Chadwick¹¹, cu antologia *Women, Art, Society*, aduc în prim-plan, în atenția publică și în discuție o problemă complexă a raportului dintre genuri în structurile culturale și artistice, propunând o metodologie de rescriere a istoriei artei din perspectiva studiilor de gen. Propunem o serie de concepte operaționale care reglementează felurile de a privi și a înțelege o operă de artă, sub o nouă perspectivă, care implică relaționarea cu domeniul educațional, context în care studiile de gen reprezintă un pilon.

Linda Nochlin, în *Why have there been no great women artists?*, evidențiază câteva aspecte esențiale ce țin de limitarea femeii în practica artistică. Arta și, mai ales, „marea artă” (*the great art*) se defineau din punctul de vedere al hetero-normativității impuse de o societate predominant patriarhală. Femeile artist nu erau luate în serios, cu repercusiuni de prestigiu și financiar, iar opera lor era subversiv etichetată drept „artă feminină” (*feminine art*), termen care de cele mai multe ori sugera insidios (în „subtext”) un tip de inferioritate tehnică, tematică sau conceptuală. Linda Nochlin subliniază faptul că în cazul mediului artistic nu sensibilitatea, genialitatea sau expresia artistică a femeilor au stat în calea acestora de a ocupa un loc egal cu cel al bărbaților, ci limitarea lor în ceea ce privește educația artistică, dar și mijloacele de a se dezvolta ca artiste și de a fi acceptate în cercurile profesionale. În cazul în care nu erau susținute de familie, de colegii lor artiști (bărbați), de galeriști, colecționari sau mecena, femeile aveau mai puține șanse (spre niciuna) să-și construiască o carieră artistică de succes. Acest fenomen este strict relaționat de accesul la educația artistică academică a femeilor, căci, până în secolul XX, femeile nu erau admise la lecțiile de desen în care se lucra după model nud, iar în cazul excepțiilor, aceste erau permise doar dacă modelul urma să fie parțial acoperit. Deși poate părea un aspect minor, anecdot, acest detaliu este în fapt simbolic și reprezintă o decizie care *priva* femeile artist de o etapă extrem de importantă de formare profesională, o etapă esențială pentru a înțelege și a explora nuditățile și corporalitatea umană, consecința imediată fiind aceea că femeile artist vor aborda genuri minore precum: portretul, natura moartă sau peisajele.

Poziția domestică imaginată pentru femei și atribuită obligatoriu femeii în societățile patriarhale limita accesul la profesia de artist a femeilor, de cele mai multe ori, acestea erau nevoite să adopte o abordare, neconformă social, neconvențională, dacă își doreau să fie recunoscute din perspectiva unei cariere artistice. Astfel, ele au fost nevoite să își atribuie trăsături „masculine” pentru a-și facilita integrarea într-un grup sau grupare artistică.

Modernismul specific secolului XX a propus o nouă promisiune a unei emancipări a femeii artist și a unei posibile reinventări a sinelui feminin prin opoziție cu noțiunile tradiționale; „femeia nouă” (*the new woman*) se va identifica așadar cu progresul, libertatea și cu schimbările radicale din societate, depărtându-se de stigmatul elementelor ultra-feminine, negate și refuzate de artiste și ajungând la constituirea unui manifest, prin care combăteau conceptul de *overfeminization*. Însă realitatea istorică a indicat

¹¹ Whitney Chadwick, *Women, Art, Society*, ediția a-6-a, Londra, Thames & Hudson, 2020. V. și Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist movement*, Londra, Thames & Hudson, 2021.

faptul că poziția femeii și rolul său ca artist nu au suferit totuși schimbări radicale în această jumătate de secol, hegemonia masculină fiind un factor de interdicție extrem de puternic care s-a manifestat prin procesul revers de *underfeminization*.

Începând cu anii 1970, cu definitivarea mișcării feministe în cultura vizuală și în zona politică, s-a încercat o schimbare de paradigmă și o evoluție către o redescoperire și redefinire a artei realizate de femei. Griselda Pollock, în *Inscriptions in the feminine*¹², anunță faptul că o interogare feminista a prezentului ne permite să descifrăm trecutul și astfel să realiniem realitățile actuale prin intermediul unei mai bune înțelegeri a continuităților și contribuțiilor femeilor artist din perioada modernă. Prin abordarea perspectivei feministe în analiza istoriei și evoluției condițiilor femeii, asistăm la repolitizarea problemei genului. Contribuțiile feminine și feministe oferă mai mult decât o alternativă a unei sensibilități artistice și politice, eliberând gândirea și esteticul de capcana binarității dată de gen. O istorie neglijată a femeilor artist începe să fie excavată și regăsită, iar opera acestora își redobândește valoarea pierdută în lumea artei contemporane. Modul dominant de a consuma și de a celebra, accepta sau critica arta se face print-un sistem instituționalizat al mecanismelor pieței de artă, cea mai importantă etapă fiind dată de recunoașterea făcută de către marile muzee și instituții artistice. Acest mod dominant a început să fie criticat datorită faptului că nu permite valorificarea practicilor artistice care nu i se conformează.

Practicile curatoriale și de evaluare din prismă feminista au rolul de a dezvolta forme de analiză care să combată noțiunea de „femeia ca *celălalt*” și să evidențieze sensul termenului de *celălalt* în timp ce expune discursul politizat și sexualizat dominant în instituții. Această nouă abordare a permis definitivarea unui spațiu al continuului feminin care să excludă mărcile patriarhatului. Griselda Pollock explică „inscripțiile la feminin”¹³ (*inscriptions in the feminine*) – termen abordat prima dată de artista vizuală Mary Kelly – ca fiind urmele subiectivității formate de un feminin interior și în conflict cu un sistem falocentric. Inscripțiile iau locul acelor spații goale în care narativele artistice clasice, istoria artei și societatea modernă nu au reușit să identifice urma unei culturi (politică, sexuală, socială și semiotică) create de femei și privesc dincolo de vizibil, în căutarea unor noi înțelesuri. Julia Kristeva¹⁴ propune ca mișcărilor din evoluția artistică și socială a femeilor să li se atribuie o lege simbolică pentru a deveni un subiect semnificativ în istoria socială și pentru a depăși diferența dintre cele două sexe, masculin și feminin.

Opera multor artiste este fascinantă și uneori greu de pătruns deoarece se conturează sub teorii surprinzătoare ale dispersării identității, ale invenției unei multiple corporalități și al jocului cu măști, al hibridizării genului, pentru a demonstra că feminitatea nu își are esența într-o normă clară de gen, ci, dimpotrivă, se situează în afara normelor fixe de gen sau de identitate și întrece orice limite.

¹² *Ibidem*, p. 8.

¹³ *Ibidem*, p. 3.

¹⁴ Julia Kristeva, „*The Severed Head: capital visions*”, Columbia University Press, New York, 2012, pp. 55–68.