

**UNIVERSITATEA „BABEȘ-BOLYAI”  
CLUJ-NAPOCA  
FACULTATEA DE ISTORIE ȘI FILOSOFIE  
ȘCOALA DOCTORALĂ DE FILOSOFIE**

**Feminismul în artă:  
valori, identități și diferențe de gen**

**Conducător de doctorat:**

**Prof. univ. dr. Dan Eugen RAȚIU**

**Student-doctorand:**

**Oana Cătălina BUCUR**

**2024**

## Cuprins

Introducere.....	3
Capitolul 1. Reprezentarea femeii în artă.....	16
1.1. Corporalitatea în artă. Reprezentare și semnificații.....	16
1.2. Corpul feminin în artă. Simbolizare și ambiguități.....	23
1.3. Limbajul mut al nudului feminin în artă.....	29
1.4. Corpul feminin și noțiunea de Frumusețe.....	36
1.5. Estetica fragilului.....	42
Capitolul 2. Feminismul în artă.....	48
2.1. Delimitarea conceptelor de „feminism” și „feminism în artă”.....	48
2.2. Feminismul în arta contemporană (feminismul artistic).....	53
2.3. Reinterpretarea conceptului de „obiect artistic” din perspectiva feminismului artistic.....	59
2.4. Feminismul în arta românească.....	63
Capitolul 3. Relația corp – identitate – feminism. Filosofie și artă.....	78
3.1. Relația corp / identitate.....	78
3.2. Relația identitate - experiență estetică.....	85
3.3. Identitate – feminism.....	90
3.4. Corp – identitate – feminismul în artă.....	96
3.5. Noile paradigme artistice.....	104
3.6. Cindy Sherman. Nesfârșitele construcții fictive ale identității.....	108
3.7. Marina Abramović. Reconfigurarea experienței estetice.....	113
Capitolul 4. Artă și gen.....	119
4.1. „Locul” și rolul genului în estetică/artă.....	119
4.2. Gen și genialitate.....	126
4.3. Estetica feministă.....	134
4.4. Gen/artă/putere.....	138
Capitolul 5. Cercetare privind relația Gen - Artist - Artă în societatea românească.....	147
5.1. Premise.....	147
5.2. Ipoteza de lucru și obiective generale.....	153
5.3. Eșantionarea.....	155

5.4. Metode și tehnici de cercetare.....	157
5.5. Analiza rezultatelor obținute.....	160
5.6. Concluziile cercetării întreprinse .....	175
Concluzii .....	181
BIBLIOGRAFIE.....	192
ANEXE .....	200

## Introducere

Atunci când discutăm despre arta contemporană, respectiv estetica sau esteticile contemporane, este necesar să pornim de la premisa că politicile feministe, implicit curentul feminist în artă, laolaltă cu toate direcțiile de manifestare, au jucat și joacă în continuare un rol important în prezentarea de ansamblu a direcțiilor și a sensurilor pe care le capătă astfel arta actuală.

Teza pe care urmărim să o demarcăm și să o susținem în prezenta lucrare se referă la faptul că apariția feminismului în artele plastice a dus la o deplasare și la crearea unei noi paradigme la care ne putem raporta în ceea ce privește arta și esteticile actuale.

Pentru analizarea acestei teze și susținerea ei considerăm oportun să luăm în considerare (pe cât posibil) totalitatea incursiunilor și a subiectelor abordate de feminism și în cadrul feminismului încă de la începuturile sau mai precis cu primele semnale de apariție a acestui curent în arta contemporană (împreună cu totalitatea de curente sau direcții, subiectele abordate și modurile de utilizare a limbajelor plastice).

Pornim de la premisa că lumea artei, arta și artiștii re-prezintă societatea în care trăiesc și creează. Există, bineînțeles, și excepții. Cu toate acestea, legăturile dintre artă, artiști și mediul în care se manifestă, nu au cum să nu fie luate în calcul. Produsele artistice, curentele artistice, indiferent de perioada istorică, reflectă într-o foarte mare măsură „lumea”, experiențele acestora din societatea respectivă. Artă are valențe de a reflecta constructul social în care se manifestă.

În acest context este firesc ca atunci când discutăm despre secolele XX și XXI să discutăm și despre apariția unuia sau a mai multor curente feministe în artă, a unor artiști care să aducă în discuție feminismul în acest context.

Atât feminismul, cât și feminismul din artă, atrag atenția pe de o parte asupra dominației patriarhatului, a supremației impuse de un anumit gen asupra celuilalt în contextul în care primul are ascendentul de a-și atribui rolul de subiect în raport cu obiectul (ce devine astfel *celălalt* gen, genul *pasiv*). Constatăm că această remarcă și critică referitoare la diferențierea de gen se produce cu precădere în interiorul culturii occidentale europene, dar și în cultura americană (având origini și delimitări specifice).

Simultan cu perioada postmodernă în artă, feminismul atacă și poziția de supremație a reprezentării, respectiv încearcă „să răstoarne poziția de „stăpân” al reprezentării arogată

de tradiția occidentală și modernism”<sup>1</sup>. Dar, după cum Craig Owens remarcă, critica feministă a patriarhatului și critica postmodernă a reprezentării sunt separate, ele creionând implicații în special din prisma acestei posibile intersecții<sup>2</sup> pe care Owens urmărește să o exploreze.

De remarcat însă faptul că, dacă feminismul (la modul general) face referire la „exterior” (roluri sociale, relaționare, etc.), feminismul (ca și curent sau direcție în artă) abordează în mod diferit tematicile, într-un mod specific. Pe parcursul lucrării, am considerat oportun să luăm în discuție feminismul manifest în artă, inclusiv estetica feministă, nu drept un derivat sau un subdomeniu al feminismului în general, ci drept una dintre părțile care formează o dihotomie. Cele două direcții se susțin și se construiesc reciproc în egală măsură, declanșând mutații pe planuri diferite, dar în egală măsură necesare unele altora. Dacă feminismul (la modul general) face referire la „exterior”/societate/mediu înconjurător (roluri sociale, relaționare, etc.), observăm că feminismul manifest în artă abordează cu precădere problematicile de gen sau cele sociale/politice din perspectiva *interiorității*, a modului în care subiectul se raportează la sine, la modul în care reușește să se construiască pe sine în interior.

Această diferență de perspectivă, pe care am constatat-o analizând temele abordate de artiști sau cele din scrierile de estetică feministă, nu doar că ne permite să construim ipoteza unor modificări de norme sociale care să accentueze dimensiunea individuală (așadar cu multiple alte consecințe ulterioare la nivel de societate), dar o considerăm și de „utilitate” la nivel social, în contextul abordărilor ulterioare ale subiectelor prezentate.

Printre subiectele și manifestările efective se numără și problematicile de gen sau cele sociale/politice din perspectiva interiorității, a modului în care subiectul se raportează la sine, la modul în care reușește sau intenționează să se construiască pe sine în interior. În anumite cazuri, constatăm că feminismul în artă (prin artiștii reprezentanți) abordează tema individualității și a formării interioare a individului din perspectiva rolurilor și valorilor sociale tocmai ca un „manifest împotriva predeterminărilor sau a cutumelor prestabilite. În

---

<sup>1</sup> Rațiu, Dan Eugen, *Disputa modernism-postmodernism. Introducere în teoriile contemporane asupra artei*, ediția a II-a revizuită și adăugită, Eikon, Cluj-Napoca, 2012, cap. 13.2, p. 269.

<sup>2</sup> Owens, Craig, „The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism”, în Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetics. Essays of Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, Washington, p. 59: (trad.) „Aici, ajungem la o aparentă încrucișare între critica feministă a patriarhatului și critica postmodernistă a reprezentării; acest eseu este o încercare provizorie de a explora implicațiile acelei intersecții. Intenția mea nu este să postulez identitatea între aceste două critici; nici să le plasez într-o relație de antagonism sau opoziție. Mai degrabă, dacă am ales să negociez raportul sinuos dintre postmodernism și feminism, este pentru a introduce problema diferenței sexuale în dezbateră modernism/postmodernism – o dezbateră care până acum a fost scandalos de in-diferentă.”

alte situații, acest „manifest” se prezintă ca o alternativă la cutumele existente, ca un model alternativ de manifestare sau integrare individuală a rolurilor sociale.

Demersul nostru analitic urmărește realizarea unei analize obiective, aplecându-ne atât asupra evoluției artelor plastice din perspectivă istorică, cât și asupra subiectelor care au generat discursul și tematica abordată de artiștii de gen feminin. Urmărim totodată să încadrăm în esteticile contemporane conceptele cheie și ideile în jurul cărora se construiește tematica subiectelor artistice abordate în feminismul artistic, deopotrivă cu implicațiile în politicile publice sau spațiul public generate de acestea.

Urmărind această direcție, am considerat oportun să ne începem demersurile printr-o reliefare în primul capitol a ceea ce semnifică reprezentarea femeii în pictură, respectiv artele plastice, urmărind firul evolutiv al artelor plastice, dar și demersurile particularizante ale acestora. Facem referire aici în special la potențialul de semnificare și semnificație a utilizării în artele plastice ale formelor feminine și a figurilor feminine, dar și la simbolizările, reprezentările, semnificațiile și interpretările posibile ale nudurilor feminine.

Ne interesează situarea acestui capitol ca punct de pornire pentru o înțelegere mai clară a motivelor care au determinat o serie de scindări, o „revoltă” a trupului, concomitent cu atragerea atenției (prin mijlocele artistice, subiectele, tehnicile și practicile) de către feminismul artistic asupra fragmentării și a crizei identitare pe care o experimentează persoanele de gen feminin în epoca contemporană.

În acest sens am considerat necesar să realizăm o prezentare de ansamblu asupra modificărilor paradigmatică de utilizare a corpurilor ca mijloc de exprimare artistică survenite începând chiar din primele decade ale secolului XX. Noile curente artistice, precum suprarealismul (în mod special), Dadaismul, etc, încep să re-configurizeze prezența corporalității în artele plastice prin descompuneri, scoaterea în afara reprezentărilor clasice sau folosirea ca mijloc de exprimare prin intermediul proceselor sinestezice ce reies din îmbinarea mai multor forme de exprimare artistică (pictură/poezie/muzică etc.).

Constatăm faptul că ultima perioadă din sec XX a dus la re-interpretarea perspectivelor asupra corpurilor umane și a modurilor de folosire a acestora ca mijloc de exprimare artistică. Această re-interpretare pare a se grefa pe fundal apariției noilor forme de exprimare artistică (arta fotografică, respectiv cinematografia), dar și popularizarea artelor (publicitate, mass-media, reviste și site-uri de profil, etc.).

Se poate observa o accentuare a problematizărilor referitoare la raporturile de identitate în acord cu apartenența la un anumit tip de corp, glorificarea corpurilor (ca atare),

apariția și dezvoltarea procedurilor bio-tehnice și genetice prin care corpul poate fi supus proceselor de modificare, re-asamblare, re-facere.

Criza identitară – pusă în joncțiune cu prezența și existența corpului, ca mijloc de manifestare în lumea sensibilă – se accentuează și devine astfel din ce în ce mai profundă, atât la nivel de percepere socială, cât și prin intermediul noilor experimentări în cadrul artelor vizuale și/sau plastice. Această criză identitară – corelată cu perceperea (la modul general)<sup>3</sup> a tot ceea ce ține de corporalitate se răsfrânge atât asupra construcției personalității individului, dar și la nivel social, a modalităților de inter-relaționare sau gestionare a spațiului public și/sau privat.

Aceeași criză identitară (corelată cu tot ceea ce semnifică perceperea corporalității) se observă a avea efecte și asupra modalităților de exprimare estetică a temelor și a subiectelor, inclusiv față de alegerea acestora, a modalităților de „rezolvare” plastică și estetică de către artiști, a tehnicilor folosite.

Distorsionarea reprezentărilor și fragilitatea distanței delimitatoare necesare și inerente percepției și experienței estetice face ca interpretarea corporalității în artă să fie tot mai mult pusă sub semnul relaționării identitate-corp-simbol-reprezentare.

Politizarea, în sensul de amplificare a sensului și discursului cu impact social, constatăm că devine tot mai virulentă în creațiile artistice contemporane, respectiv postmoderne. În aceeași măsură, estetizarea discursului public sau trecerea esteticului tot mai pregnant în sfera cotidianului și a culturii de masă face ca artele vizuale astăzi<sup>4</sup> să capete o tot mai mare importanță în construirea valorilor identitare sociale atât publice, cât și private.

De asemenea, constatăm identificarea unor noi valențe ale reprezentărilor corporalității în artă prin identificarea și utilizarea ca mijloc de exprimare artistică din partea creatorilor de artă tocmai a propriului corp asupra căruia se începe o experimentare identificabilă tot în sfera relaționării identitate-corp.

---

<sup>3</sup> Prin „*percepere la modul general*” facem referire la multitudinea de raportări față de corp și corporalitate. Atât din punct de vedere social, al politicilor publice, sistem legislativ de gestionare a tot ceea ce face referire sau trimitere la corp și corporalitate, cât și din prisma valorilor culturale, socio-culturale, a cutumelor, obișnuințelor, modalităților de gestionare individuală a corporalității (proprii sau a celorlalți), atât în spațiul public, cât și privat.

<sup>4</sup> prin demersurile, scopurile, proiectele artistice vehiculate, subiectele abordate, dar și prin libertatea tot mai vizibilă de a inter-relaționa sau aborda subiecte noi, tematici, mijloace de exprimare artistică. De la folosirea simultană a mai multor forme de exprimare (poezie+muzică+colaje+pictură+foto+video, etc.) și până la happening-uri, experimente artistice sau folosirea inteligenței artificiale se constată o tot mai mare „libertate de mișcare” a artiștilor în alegerea mijloacelor de exprimare artistică și/sau a subiectelor pe care le abordează.

Capitolul al doilea urmărește să încadreze structural mult mai clar relația feminism/feminism în artă și să surprindă punctele de referință cu relevanță pentru esteticile și practicile artistice contemporane.

Considerăm relevantă delimitarea celor două direcții de manifestare, respectiv feminismul – față de feminismul artistic, deoarece, după cum se va vedea, scopurile și programele, respectiv discursurile celor două sunt și diferite. În același timp, mijloacele folosite, dincolo de punctele comune, vizează și problematici diferite.

Pe de o parte, feminismul/curențele feministe urmăresc obținerea de drepturi și îmbunătățirea statutului social al femeilor, organizarea de acțiuni prin care femeile aflate în situații vulnerabile să fie ajutate, respectiv percepția socială față de femei/ feminin să se modifice – spre ieșirea din paradigma societății de tip patriarhal.

Pe de altă parte, feminismul artistic (sau feminismul manifestat în artă) urmărește în principal și: să scoată la iveală seria de inegalități care vizează femininul; schimbarea statutului artiștilor de gen feminin și acceptarea acestora ca artiști perfect capabili de a produce opere de artă la fel de bine primite în spațiile publice expoziționale; identificarea de noi mijloace de expresie artistică și de noi teme, în acord și cu/ prin includerea (și a) feminității/femeilor ca generator/ creator de fapte și acte artistice valoroase.

Pentru o mai bună înțelegere a acestui fapt, urmărim să facem o incursiune în ceea ce înseamnă și reprezintă feminismul (împreună cu direcțiile/curențele adiacente) în arta contemporană. Considerăm că este relevant în acest sens să identificăm principalele reprezentante (sau artiști de gen feminin) care prin teme, subiectele și lucrările de artă realizate reliefează mult mai clar zona de manifestare a feminismului artistic contemporan.

Experimentele artistice realizate de artiștii de gen feminin din ultimele decade ale secolului au scos la iveală noi posibilități de exprimare artistică și o serie de nuanțări diferite și noi în același timp a conceptului de „obiect artistic”, dar și referitor la potențialul de receptare senzorială venind dintre privitor/receptorul lucrărilor de artă.

O atenție aparte în capitolul al doilea o vom acorda și feminismului artistic din România. Considerăm că prezența publică foarte slabă a artistelor în spațiul public expozițional în secolul XX (inclusiv în spațiul expozițional românesc), ca de altfel și numărul scăzut al artistelor profesioniste care își construiesc o carieră artistică recunoscută în mediul artistic profesional, determină o serie de interogații referitoare la posibilele cauze ale acestei reprezentări publice foarte slabe.



Scopul acestei părți din lucrare este de a identifica aceste cauze și de a analiza în mod obiectiv capacitatea artistelor de gen feminin din arta românească de a produce opere de artă la fel de valoroase precum artiștii bărbați.

Prezența femeilor artiste în arta românească este relativ recentă, primele artiste ieșind în evidență și începând să fie remarcate abia la începutul secolului XX. Ne întrebăm dacă motivele se datorează accesului lor târziu la școlile de artă și la pregătirea specifică de tip artistic. Simultan, obstacolele întâmpinate din cauza apartenenței la un anumit gen pot fi considerate drept cauza principală a decalajului înregistrat în lumea artei care se întinde pe mai multe decenii? Poate fi considerată diferența de gen o cauză a capacității creatoare?

În corelație directă cu eforturile depuse de femei și bărbați care pledează pentru drepturile femeii în România, feminismul în arta românească se manifestă ca o luptă de lungă durată pentru egalitatea în drepturi pentru femeile artiste, alături, în egală măsură cu colegii lor, artiștii bărbați.

O analiză detaliată a prezenței femeilor artiste cu opere de artă în expozițiile și muzeele românești pe tot parcursul secolului trecut ne va permite să conturăm percepția publicului asupra relației dintre crearea unei opere de artă și apartenența la un anumit gen a creatorului de artă.

Percepția publicului nu este singura sau cea mai evidentă zonă care poate fi influențată de relația directă sau indirectă dintre genul creatorului de artă și capacitatea acestuia de a produce opere de artă valoroase. Regimurile politice, politicile publice, diversele forme de propagandă, asocierea corpului feminin cu multiple valențe de metamorfoză și metaforizarea lui publică (mai ales în timpul regimului comunist) provoacă tot atâtea blocaje sau obstacole în manifestarea spiritului artistic de către femeile artiste.

Datorită diferențelor de percepție, de valori, cultură, cutume, dar și de „bagaj” istoric și cultural al psihologiei societății românești și al modului relativ specific de inter-relaționare în spațiul public și privat românesc, am considerat necesar să realizăm și un studiu specific referitor la modul în care (în spațiul românesc) este percepută relația dintre gen și artă, interdependențele și poziționarea indivizilor față de această tematică.

Cercetarea noastră s-a concretizat sub forma unui chestionar care a fost aplicat în mediul online, urmărindu-se răspunsurile pe o perioadă relativ lungă de timp (aproximativ 7 luni) de la un segment de populație care să acopere cât mai echilibrat atât segmentele de vârstă, cât și familiaritatea cu arta, fenomenul artistic și evenimentele artistice.

Am urmărit ca prin aplicarea acestui instrument de cercetare să putem face o analiză directă și cât mai precisă a modului de percepție actual referitor la modul în care sunt

„văzute” femeile artist, relația dintre apartenența la un anumit gen și potențialul de a produce opere de artă valoroase.

De asemenea, am urmărit să identificăm și dacă în societatea românească<sup>5</sup> există sau se poate stabili o corelație între apartenența la un anumit gen și posibilitatea de valorificare sau de acceptare a potențialului creator. Ne referim aici cu precădere la un așa numit „grad de încredere față de „calitatea” producțiilor artistice și a capacității de a susține pe termen lung o direcție de profesionalizare și de evoluție în ceea ce privește capacitatea de a produce creații artistice valoroase. Mai precis, dacă în percepția și opinia publică românească se stabilește (la nivel declarativ) o corelație, respectiv orice formă de asociere între apartenența la gen și valorificarea publică a creațiilor artistice. Aplicarea chestionarului și interpretarea datelor urmărește în egală măsură și realizarea unei comparații între modul de percepere a genului în relaționare cu domeniile artistice, cu arta și potențial creator în spațiul public românesc. Am urmărit să identificăm dacă există o reacție sau putem identifica o atitudine față de modul și direcția generală, occidentală, internațională.

Unul dintre obiectivele vizate a fost acela de a identifica dacă în percepția publică actuală feminismul în artă este privit ca un *trend* sau o accentuare a acestei problematici și prin urmare respins sau acceptat ca atare.

Chiar dacă cercetarea realizată folosește elemente cheie ale sociologiei și urmărește scoaterea la iveală a unor opinii generale ale indivizilor din societatea actuală, prin modalitatea de abordare și ipotezele, respectiv itemii formulați, am urmărit să identificăm cauzalități între modul de manifestare a feminismului în artă și percepția publicului față de temele adiacente identității de gen, inegalității de gen sau evoluției identitare proprii.

Deoarece noțiunea de identitate joacă un rol central în curentele feministe, atât ca și temă/mesaj, cât și ca element mediator/intermediator între diferitele direcții de manifestare artistică, urmărim să identificăm conexiunile acesteia cu principalele mijloace de exprimare artistică.

În capitolul al treilea („*Relația corp - identitate - feminism în artă*”) ne-am propus să urmărim firul structurant care leagă noțiunea de identitate cu cea de corp, din perspectivă artistică și deopotrivă socială. Aceasta, cu precădere deoarece corporalitatea, ca și noțiune, joacă un rol destul de important în noile direcții artistice, în modalitățile de manifestare ale feminismului, inclusiv în artă, dar și din punct de vedere social, după cum am punctat și anterior.

---

<sup>5</sup> Mai precis în percepția publică românească și la nivel de opinie sau atitudine individuală a subiecților.

Indiferent că vorbim despre arta mimetică sau cea creatoare de iluzii<sup>6</sup>, reprezentările corpurilor umane în artele vizuale determină o serie de influențe în imaginarul colectiv, în „ogîndirea” persoanelor față de ele însele sau față de alte persoane, atât în spațiul privat, cât și în cel public.

Interogațiile de la care pornim (referitoare la relația dintre conceptele de corp – identitate – feminism în artă) vizează nelămuriri precum: în ce măsură corpul influențează propria noastră identitate? De ce nevoia de asumare a unei identități, în cazul unor indivizi, își pune amprenta asupra propriului corp, în sensul că, pentru asumarea unei identități, se fac modificări asupra propriului corp? Poate fi considerată diferența de gen un factor hotărâtor în ceea ce privește formarea identității de sine, respectiv a identității corporale? Ce legătură există între identitatea corporală și experiența estetică?

Corpurile reprezentate artistic și devenite astfel obiecte artistice cu valențe estetice se îndepărtează de modelul original în mod evident, indiferent de tehnicile artistice folosite și gradul de imitare ridicat. În marea majoritate a cazurilor, noile corpuri, respectiv corpurile-artistice, ne apar ca fiind ele însele, noi identități (de sine stătătoare) ce poartă mesaje și caracteristici proprii. Și aceasta se datorează în mod principal intervenției și manipulării artistului a reprezentării. Astfel, acesta intervine din punct de vedere tehnic, estetic, senzorial în scop de a intermedia vizual (și nu numai) diferitele mesaje ale acestuia către receptorul operelor de artă.

Ce rol capătă identitatea individului în acest context, din punct de vedere artistic și estetic? Evident că identitatea artistului, laolaltă cu tot bagajul informațional, cultural, emoțional, diferă de cea a receptorului operelor de artă.

Poate sta experiența artistică la baza modificărilor experiențelor, perspectivelor, percepțiilor în ceea ce privește propriul corp și a identității personale? Și nu în ultimul rând, ce cuvânt a avut/are de spus feminismul în artă, referitor la conceptele anterior menționate?

Întrucât artele plastice, respectiv artiștii, urmăresc să producă o reacție<sup>7</sup>, respectiv o formă de experiență artistică la cei care percep/ au acces la operele de artă, arta figurativă și, implicit, utilizarea corpurilor și figurilor umane va determina o serie de reacții-răspunsuri, mutații în structurile interioare ale privitorului.

---

<sup>6</sup> Danto, Arthur C., *Transfigurarea locului comun: o filosofie a artei*, Ed. Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2012 p. 43

<sup>7</sup> Idem, p.43, inclusiv, așa cum precizează Danto referitor la arta din perioada barocului în op.cit.: „intenția sa a fost aceea de a produce o transformare în sufletele oamenilor”.

Deoarece asupra imaginii corpurilor umane (inclusiv cele feminine) se acționează, în sensul că se produc modificări prin diferitele tehnici artistice/plastice în sensul adaptării lucrărilor de artă finite la mesajele transmise de artiști prin intermediul acestora, reies, în mod inevitabil, o serie de interogații referitor la corporalitate și relaționarea acesteia cu conceptul de identitate. Dacă un artist alege figurativul ca tehnică și mijloc artistic, respectiv întruchiparea ideii de frumusețe prin intermediul unui corp feminin, care va fi reacția și experiența estetică a unei femei reale ( în carne și oase) față de respectiva reprezentare a frumuseții și cum se va raporta ea însăși ulterior la propriul corp sau la ideea de frumusețe? Menționăm că aceste direcții de analiză sunt posibile doar în condițiile în care corpurile reprezentate sunt modificate (proporțiile corpurilor, lumină, culoare, redarea carnalității, expresii, etc), ceea ce se petrece de fapt în majoritatea cazurilor (la majoritatea lucrărilor artistice).

Această posibilă influență face parte din analiza critică a feminismului față de modul în care corporalitatea este percepută la nivel social. Discutăm despre impactul asupra imaginii corporale proprii și a modului în care o persoană poate ajunge să își perceapă corpul în urma vizualizării de imagini modificate și acceptate social, dar și în urma perpetuării unor valori acceptate și impuse la nivel social relativ la corpurile umane și valențele pozitive/negative față de modificările aduse acestora. Relația dintre identitate și corporalitate se dovedește a fi un subiect abordat inclusiv de feminism, în condițiile în care corpul este considerat principalul (sau chiar singurul) mijloc de manifestare a unei persoane în mediul relațional și în condițiile în care societatea determină prin politicile sociale impuse și aparatul legislativ, valori promovate inclusiv cultural, o serie de impuneri mai mult sau puțin evidente asupra indivizilor prin acțiunile care vizează însăși corporalitatea. Identitatea de sine devine astfel un concept subordonat ideii de corporalitate și a valorilor promovate de o societate la un moment dat.

Este drept, de asemenea, că lucrările de artă pot fi analizate doar ca și copii, realizări iluzorii ale unor situații sau persoane. Cu toate acestea, talentul artistului face ca respectivele copii „să prindă viață” și să se delimiteze ele însele ca structuri de sine stătătoare. Însă, tocmai liantul și zona de întrepătrundere dintre original și copie, dintre personajele inițiale care au servit ca model pentru realizarea copiei și rezultatul final, un amalgam de elemente originale trans-mutate într-o nouă „imagine”, face ca toate aceste interogații să fie posibile.

Aceste direcții de analiză considerăm că este necesar să le urmărim și în contextul în care feminismul a atras atenția asupra faptului că analiza/interpretarea/clasificarea operelor de artă s-a făcut de-a lungul timpului doar din perspectiva patriarhală a subiectului care

percepe și care a fost considerat implicit permanent ca fiind un subiect de gen masculin (alb – feminismul american). Experiența estetică s-a considerat că îi este atribuită, respectiv a fost gândită și analizată din perspectiva acestuia, ca receptor al operelor de artă<sup>8</sup>.

Considerăm că prin punctarea acestei situații de interpretare din partea feminismului și a includerii unor serii de noi problematici și subiecte în zona de interes a artelor plastice, se determină o evoluție a schimbării paradigmatică de analiză a esteticilor actuale.

Chiar dacă aducerea în discuție a noțiunii de gen și a perceperii operei de artă din perspectivă diferită, raportată la gen, poate părea ușor destabilizantă și/sau secundară per ansamblu, tocmai analiza acestui raport considerăm că poate aduce o serie de nuanțări și o amplitudine mult mai integratoare a noțiunii de experiență estetică din perspectiva ființei umane ca atare (în întregul ei).

În egală măsură, „discursurile” feministe artistice, subiectele abordate și perspectivele diferite de exprimare artistică ce includ și femininul ca și creator de opere de artă, creionează mult mai nuanțat posibilitățile de exprimare artistică, potențialul de sustenabilitate și de integrare a artelor plastice în spațiile publice, în politicile publice și sociale și în integralitatea societății ca atare.

Capitolul al patrulea („Artă și Gen”) se dorește a fi drept o continuare a capitolului precedent, în încercarea de a analiza relațiile de cauzalitate care se pot stabili între Artă-Gen-Estetică-Genialitate-Experiență Estetică-Societate. Rolurile prestabilite genurilor din punct de vedere valoric și cultural la nivel de societate influențează indivizii atât în plan privat/personal, cât și la nivel de spațiu public și în ceea ce privește percepția generală față de integrarea persoanelor în diferite domenii sau „zone” sociale și culturale. Acest lucru s-a putut remarca istoric și în ceea ce privește arta, respectiv în domeniul esteticii. Este drept că acest lucru s-a produs în mod neuniformizat sau diferit în funcție de contextul istoric, cultural, dar și geografic, în funcție de tipul de societate, cultură și valorile promovate în spațiul respectiv.

O problematică aparte reiese și din modul în care la nivel social se atribuie sintagma de „geniu” sau „genialitate”, deoarece implicit genialitatea semnifică o contribuție de excepție într-un domeniu dat și cu implicații excepționale la nivelul evoluției societății respective, prin aportul de valori noi și originale. Faptul că femeile au fost de-a lungul

---

<sup>8</sup> Un exemplu în acest sens este proiectul *Womanhouse* (1972). Acesta a fost inițiat de Judy Chicago și Miriam Schapiro, fondatoarele Institutului Californian de Artă (CalArts). Acestea regândesc un spațiu expozițional, folosind o clădire abandonată în care fiecare cameră devine un simbol pentru câte unul dintre rolurile sociale pe care le joacă femeile.

timpului excluse de la posibilitatea atribuirii acestei sintagme se datorează mai multor cauze, pe care le vom explora în acest capitol.

Studii recente feministe sau lucrările de specialitate despre femei remarcabile și analiza operelor de artă create de acestea determină ca respectiva sintagmă să se desprindă de percepția care delimitează genialitatea în funcție de gen (sau în acord cu genul persoanei).

În ceea ce privește estetica feministă, ea nu ne apare ca fiind un bloc unitar, ci, mai degrabă, drept un spectru de direcții și interpretări sau analize estetice vizând diferitele subiecte de interes ale feminismului. Printre acestea, cu precădere analiza relației personale, interioare și subiective a individului cu propria corporalitate, interpretarea modului în care feminitatea și femeia propriu-zisă, biologică este „văzută” de și în societate, mai ales în artă și implicațiile în evoluția curentelor artistice și în estetică. Nu uităm nici despre analiza valorizărilor sociale/culturale și artistice a rolurilor, a politicilor publice, a atributelor în acord cu diferențele de gen sau abordarea critică a teoriilor estetice vehiculate și acceptate până la momentul actual, cu accent pe re-configurarea feminității și a femeii propriu-zise în cadrul acestora.

Esteticii feministe i se aduce însă, ca argument critic, în special faptul că tinde spre un subiectivism care exclude abstractizarea și universalizarea specifice unor domenii clasice precum filosofia sau estetica. Se consideră de asemenea că există o orientare prea individualizată și subiectivă pe problematica corporalității, corporalitate considerată, la rândul ei, ca fiind un subiect „slab”, ce ține prea mult de feminin pentru a face parte din subiectele universale și importante tratate de filosofia clasică.

Analizăm astfel, pe parcursul acestei lucrări, rolul și efectele feminismului în artă și estetică, contribuția acestuia în reconfigurarea unor noțiuni sau a temelor abordate, prin re-interpretarea nu doar rolurilor sociale asociate genurilor în acord cu unele preconcepții, ci și a corporalității ca subiect în artă, a identității și a valorilor sociale/culturale asociate indivizilor în funcție de apartenența la un specific gen.

Remarcăm, de asemenea, rolul și în „re-modelarea” teoretică a conceptului de obiect artistic sau estetic sau în re poziționarea față de subiect și subiectivitate în artă și estetică.

Ultimul capitol („Cercetare privind relația gen/artist/artă în societatea românească”) a fost structurat astfel încât să prezinte în mod detaliat rezultatele cercetării concrete întreprinse cu privire la subiectul principal al acestei lucrări.

Am fost interesați de la bun început să stabilim dacă există/ sau nu o corelație sau similitudine între modul de abordare din spațiul cultural românesc a feminismului și a

modului în care societatea românească reacționează efectiv față de acest curent în artă și nu numai, dar și față de temele abordate cu precădere de acesta, respectiv diferențele de gen.

Această verificare ne-a interesat și datorită faptului că temele abordate de feminism, deși sunt vehiculate în cultura occidentală, dar și în alte culturi, nu apar ca fiind esențiale sau cu substrat valoric și în alte culturi (chiar dacă unele dintre acestea sunt considerate regimuri totalitare). Facem aici analogie cu alte culturi și civilizații, precum cele orientale sau africane, unde subiectele centrale ale feminismului nu par a fi abordate, nu prezintă interes sau nu sunt conforme cu acele cutume și valori vehiculate.

Intenția de a verifica într-o manieră de tip cercetare spațiul cultural românesc se datorează profilului de influențe sociale și istorice a valorilor vehiculate în acest spațiu. Astfel, am putut realiza o corelație bazată pe date concrete între cele două „spații” (social și cultural) referitor la abordarea feminismului în artă. Ținem să precizăm că întreaga cercetare s-a axat doar pe conexiunile care se pot realiza sau se realizează efectiv între feminismul din artă, feminismul artistică și temele esteticii feministe și spațiul socio/cultural românesc. Am prelucrat date și referitor la modul efectiv în care persoanele din România validează sau nu temele vehiculate de feminismul în artă referitor la diferențele de gen și modalitățile deficitare sau limitatoare în care sunt percepute femeile în artă.

Informațiile inițiale, studiile la care am avut acces, dar și cele realizate în mod direct pentru această lucrare, scot la iveală faptul că, în instituțiile publice culturale românești (muzeele publice) numărul de artiști de gen feminin prezenți cu lucrări în expoziții permanente este extrem de scăzut (maxim 25% doar în mică parte). Această reprezentare scăzută a femeilor artiștii în muzee este, de altfel, și una dintre temele intens vehiculate și abordate și de către feminismul din spațiul occidental, respectiv american.

Pornind de la această asociere, în acord cu limitările de spațiu și timp, am urmărit să realizăm un studiu care să prezinte abordarea diferențelor de gen din artă, de data aceasta strict referitoare la posibilitățile artiștilor de gen feminin de a evolua profesional (în spațiul socio/cultural și profesional românesc).

Am evitat să abordăm în studiul nostru tematica referitoare la modul de reprezentare a femeii și a feminității în artă și lucrările artistice, în principal datorită procentului scăzut al persoanelor care au acceptat să participe la cercetarea noastră (respectiv chestionarul trimis spre completare). Simbolizările asociate corpurilor feminine și reprezentările „clasice”, clișeele acestora sunt îndeajuns de profund ancorate în subconștientul colectiv, determinând astfel o îngreunare și mai mare a obținerii rezultatelor finale.

Prezenta lucrare se dorește a fi, așadar, o analiză detaliată și actuală a fenomenului referitor la feminism în artă și estetică. În același timp, se urmărește o verificare a validității temelor și subiectelor abordate, în acord cu diferitele culturi (prin comparație cea românească cu cea occidentală).

De asemenea, urmărim și realizarea unei analize a modului în care feminismul reușește să aducă argumente critice sau să modifice valorile și cutumele socio-culturale prezente, transmise socio-istoric în respectivele culturi.



# Capitolul 1. Reprezentarea femeii în artă

## 1.1. Corporalitatea în artă. Reprezentare și semnificații.

A realiza o analiză a corpului uman, așa cum a fost și este prezentat el de-a lungul timpului implică automat și aplecarea asupra reprezentărilor artistice și tehnicilor de redare diferite, folosite în acord cu tendințele epocilor. O istorie a corpului, așa cum bine remarcă Georges Vigarello<sup>9</sup>, cu tot ceea ce implică această noțiune de corp și dincolo de informațiile pe care le primim despre lumea simțurilor, condițiile materiale, civilizație, cultură, modul de percepere a sensibilului, ne arată de fapt o istorie a credințelor, reprezentărilor, determinările în plan real ale conștiinței individuale sau colective.

Relația dintre practicile și normele sociale, dinamicile inter-individuale, atât în spațiul public, cât și în cel privat, imprimă și se lasă imprimate în egală măsură de viziunea asupra corporalității și a modului în care indivizii se raportează la corporalitate.

Practicile corporale, eticheta referitoare la tot ce implică corpul propriu sau al celorlalți, constrângerile, modalitățile de controlare și modelare ale acestuia, normele sociale de frumusețe, estetică, gestică imprimate corpului, fac din acesta cel mai relevant „obiect” material de analiză istorică a evoluției societăților.

Ne aplecăm asupra a tot ceea ce înseamnă istoria corpului deoarece aici regăsim cel mai clar, subiacent, o istorie a corpului feminin unde întâlnim diferite forme de dominații „în care simplele criterii estetice sunt deja revelatoare [...]”<sup>10</sup> și pentru că „Istoria corpurilor, altfel spus, nu ar putea să o evite pe cea a modelelor de gen și a identităților”<sup>11</sup>.

Folosirea corpului uman ca semn grafic în toate formele de artă este o constantă care variază de-a lungul timpului doar ca modalitate de reprezentare și transmitere de mesaje vizuale, descriere, prezentare și figurare a evenimentelor, modului de trai, evoluției societăților așa cum sunt percepute și înregistrate de artiști și/sau personajele cu influență socială ale vremilor respective<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Georges Vigarello (coord.), *Istoria corpului*, Vol. I, *De la Renaștere la Secolul Luminilor*, Ed. ART, București, 2008, pp.5-11.

<sup>10</sup> Idem, p.11.

<sup>11</sup> Ibidem p.11.

<sup>12</sup> Prin comandarea operelor de artă, cerințele acestora referitoare la scenele marcante sau cotidiene din perioada respectivă care să fie descrise, re-create de artiști, expunerea operelor de artă, folosirea acestora în spațiile publice și private.

Evoluția tehnicilor, materialelor, procedeele descoperite și folosite în artă (inclusiv și cu precădere în pictură) a influențat în mod decisiv modul de reprezentare artistică a corpului uman, mesajul operelor de artă variind în acord cu tendințele epocilor și trăsăturile generale ale societăților în care artiștii trăiau și lucrau.

O analiză detaliată a modului în care este perceput și interpretat corpul în artă<sup>13</sup> realizată de Nadeije Laneyrie-Dagen scoate la iveală faptul că prezența corpurilor umane în operele de artă este determinată de regulile, normele, cunoașterea dobândită într-o societate la un moment dat. Laneyrie-Dagen atrage atenția asupra faptului că, de exemplu, până în secolul XIII-XV poziția corpurilor reprezentate este verticală și figurată într-un plan de reprezentare bi-dimensional, și că, începând cu secolul XIII (marcat de descoperirile referitoare la proporțiile geometrice și tridimensionalitate, spațialitate), artiștii încep să folosească corpurile în tot mai variate poziții care să sugereze mișcarea, acțiunea, tridimensionalitatea mișcării<sup>14</sup>.

Efectul de relief obținut prin racursi<sup>15</sup> începând cu secolul XV în Europa determină noi posibilități și orizonturi de exprimare artistică. Artiștii sunt tot mai interesați de posibilitatea de a „*descrie* și a înfățișa pictural (prin intermediul reprezentărilor corpurilor umane) diferitele scene din viața societății sau să re-creeze vizual scenele biblice. În tablourile, frescele, bisericile pictate în această perioadă se poate lesne observa carnalitatea detaliată a corpurilor pictate, minuțiozitatea cu care detaliile pielii, cutelor, pliurilor, figurilor și membrilor corpurilor umane sunt lucrate. Acuratețea detaliului este o caracteristică a exprimării plastice din această perioadă, mergând în același ritm cu tendințele societății la modul general<sup>16</sup>.

Complexitatea imaginilor și a reprezentărilor picturale este în continuă evoluție și în secolele XVII-XVIII, culminând cu o perioadă de căutări și re-construcții ale artelor plastice o dată cu apariția unor noi instrumente de înregistrare a imaginilor precum aparatul de fotografiat și ulterior cinematografia<sup>17</sup>.

Apariția mijloacelor noi de înregistrare ale imaginilor este oarecum prevestită de artiști în încercările lor de a reprezenta deja pe pânză scenele din viața socială între diferitele

---

<sup>13</sup> Cu referire la pictură și sculptură.

<sup>14</sup> Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'invention du corps*, Flammarion, Paris, 2006, p. 48.

<sup>15</sup> Procedeu folosit în artă pentru a crea perspective. Extremitățile obiectului pot apărea astfel mai apropiate sau mai îndepărtate, iar unele dimensiuni pot părea mai reduse sau mult mai mari.

<sup>16</sup> Nadeije Laneyrie-Dagen, „Quand le corps s'impose”, în N. Laneyrie-Dagen, *L'invention du corps*, pp.32-40.

<sup>17</sup> N. Laneyrie-Dagen, *L'invention du corps*, pp. 49-56.

personaje aflate în mișcare sau care comunică, relaționează, sunt surprinse în diferite ipostaze din care reiese acțiunea și mișcarea<sup>18</sup>.

Descoperirea noilor mijloace de exprimare artistică se dovedește a fi esențială în schimbarea focalizării și restructurării scopurilor artistice urmărite în realizarea operelor de artă. Un exemplu elocvent în acest sens este reprezentat de experimentele de îngemănare ale picturii cu fotografia realizate de E. Degas. În 1896 acesta realizează o serie de fotografii având ca subiect principal câteva balerine surprinse în timp ce dansează. Scopul lui era acela de a surprinde actul dansant al mișcării, acțiune pe care ulterior urmărește să o reproducă în tablourile sale, în căutarea de noi efecte picturale și în încercarea de a reproduce (pictural de data aceasta) grațiozitatea dansului balerinelor<sup>19</sup>.

Modurile/ modalitățile în care sunt prezentate corpurile umane de către artiști<sup>20</sup> urmăresc de cele mai multe ori surprinderea (în și prin gesturile și posturile acestora) expresii, emoții, sentimente, stări de spirit, sufletești sau mintale, atitudini, stări psihologice sau caractere, și trăsături de caracter, personalități și feluri de a fi. Punerile în scenă ale corpurilor umane sunt meticuloase, pline de minuțiozitate, în special începând cu secolul al XV-lea, și artiștii se întrec pe sine în încercarea de a reprezenta pictural cât mai accentuat, intens, fățiș sau, dimpotrivă, subtil, stări și emoții asemănătoare celor surprinse de scriitori prin intermediul cuvintelor și scenelor descrise cu ajutorul cuvintelor<sup>21</sup>.

Reproducerea sau, mai degrabă, căutările artiștilor care vizează aducerea la suprafață și manifestarea vizuală prin intermediul gesturilor, fizionomiilor, expresivității chipurilor umane, trăsăturilor fizice, atrage atenția asupra unei relații foarte strânse între materialitatea corpului uman și materializare (prin intermediul acestui) a tot ceea ce ține de sfera emoțiilor și trăirilor sufletești umane (din perspectiva artiștilor). Cu alte cuvinte, aceștia tind să acorde o deosebit de mare importanță capacității de exteriorizare și de expresivitate a corpului uman a tot ceea ce ține de sfera sufletească, de invizibil, de interior.

Unul dintre scopurile principale ale artelor vizuale este considerat a fi acela de a crea experiențe estetice privitorului. În general, acestea se pot obține prin intermediul emoțiilor sau ale unor situații contextuale relaționate cu societatea și cultura, trăirile proprii, interioare ale acestuia. Deoarece vizualul și senzorialul este mijlocul central al artelor, cea mai potrivită „unealtă” în acest sens se dovedește a fi corpul și corporalitatea umană. Ea ne apare așadar

---

<sup>18</sup> Nadeije Laneyrie-Dagen, , op.cit., p. 53.

<sup>19</sup> Nadeije Laneyrie-Dagen, , op.cit., pp.53-54.

<sup>20</sup> Poziția corpului, membrilor, fizionomie, gesturi, gesticulare, inclusiv vestimentație.

<sup>21</sup> Ibidem, Laneyrie-Dagen, op. cit., pp.59- 66.

drept liantul și mediul de intermediere cel mai potrivit, din perspectivă artistică, pentru a pune în relație zonele de vizibil și invizibil trăite de indivizii umani.

Pe de altă parte, relația dintre emoții și corporalitate, respectiv redarea stărilor de spirit prin intermediul corpului uman, se dovedește a fi și una deja delimitată de genul corpului, după cum inclusiv Nadeije Laneyrie-Dagen remarcă în *L'invention du corps*. Aceasta susține că analizele psihologice realizate de artiști prin intermediul personajelor reprezentate în lucrările de artă sunt diferențiate în funcție de gen, iar emoțiile sunt atribuite personajelor în funcție de sexul sau vârsta acestora. De remarcat că această diferențiere este considerată oarecum impusă social/cultural artiștilor. Constatările sunt realizate după analiza lucrărilor artiștilor realizate începând cu secolele XIII-XIV<sup>22</sup>.

Primul exemplu, identificat și analizat de N. L.- Dagen referitor la atribuirea emoțiilor în funcție de genul personajului, este fresca realizată de Masaccio pentru Capela Brancacci, intitulată „*Adam și Eva izgoniți din Paradis*”, unde aceasta remarcă atribuirea unei disperări extrovertite personajului feminin, care are gesturi largi, trăsăturile figurii și gesturile corporale exagerate – în comparație cu reprezentarea lui Adam, care manifestă o disperare interiorizată (de data aceasta) mută, un corp static, mult mai mare reprezentat în raport cu cel al femeii<sup>23</sup>.

Dihotomiile Feminin/Masculin, Femeie/Bărbat, Emoție/Rațiune, Melancolie/Voință, Fragilitate/Putere sunt construite și exprimate în pictură nu (doar) specific într-o anumită perioadă sau curent. De exemplu, Jean Auguste Dominique Ingres, în a doua parte a carierei sale, este considerat inventatorul unui tip de portret feminin prin care asociază acestui gen melancolia și o certă imagine distantă, spre deosebire de portretele masculine pe care le realizează. Personajele masculine din portretele sale manifestă (prin gesturi și poziție) în special puterea și poziția socială<sup>24</sup>. Nu putem să nu remarcăm faptul că accentuarea și demarcarea femininului, respectiv a masculinului, concomitent cu adăugarea de caracteristici specifice, opozabile celor două, apare cu precădere încă din perioada renesanțistă, chiar dacă, evident bias-ul reiese relativ ușor și din analiza celorlalte perioade artistice anterioare.

Cu toate că fiecare perioadă artistică reflectă într-o măsură foarte mare trăsăturile socio-culturale ale epocii respective, observăm că aceste întrepătrunderi dintre artă și societate se accentuează și devin tot mai clare cu cât ne apropiem de perioada contemporană.

---

<sup>22</sup> Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'invention du corps*, p. 67, (trad.) „Analiza psihologică pe care artiștii o realizează în picturile lor îi obligă și pe ei să încerce să diferențieze emoțiile în funcție de sexul sau vârsta personajelor.”

<sup>23</sup> N. Nadeije Laneyrie-Dagen, op. cit, p. 68.

<sup>24</sup> Idem, op.cit., pp. 93-94.

Artiștii tind (de o manieră tot mai accentuată) să exprime, prin intermediul corpurilor umane caracteristici generale ale epocilor/societăților în care trăiesc, accentul punându-se pe reliefaarea dinamicilor inter-subiective în diferitele contexte date.

Astfel, Barocul pune accent pe dinamizarea mișcărilor și gesturilor, urmărind grandiosul și dramatismul, fiind caracterizat de „emfază, libertate de imaginație, mișcare și bogăție ornamentală”<sup>25</sup> și, în același timp, el fiind perioada în care „formele se întrepătrund și descriu curbe și contracurbe”<sup>26</sup>. Rococo-ul vine ca o complementaritate a acestuia, în special pentru că „acțiunea devine pretext pentru risipa de ornamente, pentru etalarea stofelor lucioase și a bijuteriilor luxoase”<sup>27</sup> accentuează frivolitatea, dar și fragilitatea, rafinamentul și surplusul detaliilor exterioare (veșminte, accesorii, peisaje). Neoclasicismul scoate în evidență sobrietatea acțiunilor umane, în acord cu frământările social-istorice specifice epocii, el „reacționează împotriva fanteziei stilului rococo [...], își extrage rădăcinile din voința de regenerare a societății”<sup>28</sup>. Romanticismul este reprezentativ pentru tehnicile picturale specifice de reprezentare a peisajelor (preponderent) și ca aplecare asupra picturalității în sine a naturii. În același timp, poate fi considerat perioada marcantă în care „revoluția industrială schimbă moravurile [...], artiștii se revoltă împotriva acestei noi societăți, mecanice, repetitive și previzibile”<sup>29</sup>. Referitor la romanticism, de subliniat și faptul că „pentru prima dată, artistul se exprimă pe sine prin pictură și nu lucrează doar pentru a satisface pretențiile comanditarilor”<sup>30</sup>.

Secolul XX aduce o multitudine de curente și perioade care se remarcă prin încercările delimitatoare de trecut și căutarea de noi tehnici artistice. Relația dihotomică Feminin/Masculin continuă totuși să fie exploatată în subsidiar, fără ca accentul principal să fie pe aceasta, delimitarea fiind oarecum unanim acceptată deja în mediul artistic. Caracteristic artei în secolul XX este și faptul că „revendicarea libertății în artă sparge frontierele dintre discipline”<sup>31</sup>

Pe măsură ce ne apropiem de contemporaneitate observăm cum obiectualizarea corpului uman se accentuează în sensul că, prin intermediul acestuia, căutările artiștilor țin de încercările de a materializa vizual, tactic, olfactiv (chiar) idei și concepte din ce în ce mai profunde și abstracte sau abstractizabile. Inconștientul colectiv și/ sau ceea ce nu se poate

---

<sup>25</sup> Patricia Fride-Carrassat; Isabelle Marcadé, *Mișcări artistice în pictură*, Ed. Rao, București, 2007, p. 30.

<sup>26</sup> Idem, Patricia Fride-Carrassat; Isabelle Marcadé, op. cit., p. 30.

<sup>27</sup> Idem, op.cit., p. 36.

<sup>28</sup> Idem, op. cit., p. 38.

<sup>29</sup> Idem, op. cit., p. 42.

<sup>30</sup> Ibidem, op.cit., p. 42.

<sup>31</sup> Patricia Fride-Carrassat; Isabelle Marcadé, op.cit., p. 5.

spune, ceea ce stă subtil la baza relațiilor inter-umane la nivelul societăților, spațiul public și privat și tot ceea ce ține de acestea, inclusiv ceea ce poate declanșa disconfort și nu se dorește a fi re-cunoscut, re-marcant, văzut, auzit, pipăit, simțit, gândit<sup>32</sup>.

Relația dintre utilizarea corpurilor umane drept mijloace artistice asupra cărora se intervine cu diferite tehnici pentru modificarea acestuia<sup>33</sup> în acord cu diferitele reprezentări (specifice epocilor) este una care funcționează și în sens invers, după cum atrage atenția și Jacques Gélis, în *Istoria Corpului*. Analiza acestuia face referire însă la natura reprezentărilor corpului și a relației dintre reprezentările corpului și conștiința despre corp din perioada modernă, relație intermediată în principal de influența Bisericii, ca instituție, asupra artei<sup>34</sup>. Această influențabilitate a reprezentărilor corporalității față de conștiința proprie asupra propriului corp poate fi extrapolată și la nivelul schimbărilor survenite în conștiința colectivă, cu atât mai mult cu cât temele religioase au fost doar o parte a temelor asupra cărora aceiași artiști s-au aplecat<sup>35</sup>.

O altă corelație care decurge din utilizarea corpului uman în artă în scopul reprezentării acestuia este cea referitoare la folosirea corpului drept simbol pentru „alt-ceva, motiv pentru care și relația dintre individ și propriul corp sau al altora este destabilizată, asemeni și relația dintre individ și imaginea/raportarea la propriul corp sau al altora. În acest sens, cel mai elocvent exemplu este cel referitor la reprezentările personajelor istorice regale, în special, reprezentările referitoare la rege. Idealizarea corpului regelui reiese încă din textele medievale<sup>36</sup>. Corpul regelui nu îi aparține. El este un simbol al Suveranității și al Regalității instituite în mod divin. Asemeni corpurilor sfinților și corpurile regilor (corpurile regale) sunt purtătoare (și) de *Divinitate*. Idealizarea corpului regelui se face printr-o „strategie a imaginilor”<sup>37</sup>, după cum, în mod just, precizează Vigarello. Puterea regelui este

---

<sup>32</sup> Ne referim aici la arta și artiștii consacrați din secolul XX, la curente cel mai cunoscute și marcante. În acest sens amintim cubismul, arta nonfigurativă, expresionismul abstract, arta conceptuală, constructivismul, transavangarda italiană, etc. În acest sens, o analiză pertinentă a caracteristicilor principale ale fiecărui curent în parte o regăsim în Patricia Fride-Carrasat; Isabelle Marcadé, *Mișcări artistice în pictură*, Ed. Rao, București, 2007, pp. 97-230.

<sup>33</sup> Ne referim aici la proporțiile corpului, teatralitatea gesturilor, exagerarea trăsăturilor fizionomice și a ceea ce se simte sau se trăiește de un anumit individ, compozițiile în care gesturile și acțiunile personajelor sunt accentuate și exagerate pentru a intensifica un anumit mesaj.

<sup>34</sup> Jacques Gélis, „Corpul, Biserica și sacrul”, în Georges Vigarello (coord.), *Istoria corpului, Vol. I, De la Renaștere la Secolul Luminilor*, pp. 120-121.

<sup>35</sup> Idem, Jacques Gélis, op. cit., pp. 115-120. Schimbările sociale sunt și ele luate în considerare și observate ca fiind unul dintre elementele care generează mutații și schimbări în perspectiva omului asupra propriului corp.

<sup>36</sup> Georges Vigarello, „Corpul regelui” (cap. 9), în Georges Vigarello (coord.), *Istoria corpului, Vol. I, De la Renaștere la Secolul Luminilor*, p. 463.

<sup>37</sup> Vigarello, op. cit., p. 481.

manifestă în tablourile în „marile tablouri”<sup>38</sup>, tablouri oficiale ale regalității, simboluri ale puterii manifestate prin corpul regelui<sup>39</sup>. În egală măsură, nici corpurile celor care provin dintr-un mediu nefavorizat, sclavii, slujitorii, țărăncile care alăptează copiii celor din familie nobiliare și înstărite, nu dispun după cum doresc de propriile corpuri, cu toate că sensul „ne-dispunerii” de propriul corp este diferit. Toate aceste situații (și nu numai) reies în mod inechivoc (și) din picturile/operele de artă ale artiștilor care folosesc arta pentru a descrie scene din viața de zi cu zi din diferite epoci date.

Este necesar să atragem atenția și asupra rolului pe care artiștii l-au avut și îl au în continuare în ceea ce privește educarea și modelarea indivizilor prin imaginile și scenele create de aceștia. Putem susține cu ușurință faptul că el, corpul, devine instrument de implementare a unor cutume sociale, reguli și valori acceptate de societate la un moment dat, referindu-ne chiar și numai la modalitățile artistice de reprezentare ale corpurilor regale<sup>40</sup>.

De asemenea, remarcăm corelația simbolică care se stabilește în diferitele epoci și trăsăturile specifice ale acestora prin modul în care este reprezentat corpul în artă. Distingem cu precădere accentul pus în perioada modernă pe conceptul de Suveranitate sau în epoca contemporană pe consumerism, corpurile reprezentate exprimând cu precădere ideea de „obiect de consum”.

Observăm astfel că, indiferent de perioada istorică analizată, reprezentările corpurilor umane sunt folosite pentru a exprima, prin intermediul acestora, „alt-ceva”. Un „alt-ceva” (concept, idee, emoție, conjuncturi) specific epocii respective și care însumează caracteristicile acesteia. Corpul ne apare ca intermediar, liant între ceea ce nu apare în vizibil, dar există, și ceea ce este necesar/se dorește/ se urmărește să fie „văzut”. Astfel, corpul nu există pentru el însuși prin intermediul artei, el devine purtător de sensuri și semnificații, dincolo chiar și de relația directă dintre individ și propriul corp. Această idee nu poate fi nici ea la rândul ei, exclusă din context, în condițiile în care însăși postmodernitatea atrage atenția asupra reprezentării, aduce critici acesteia și urmărește reconfigurarea ei în noi chei, diferite de cele clasice.

---

<sup>38</sup> Vigarello, op.cit., p. 482.

<sup>39</sup> Vigarello, op.cit., 482-483: „În mod identic, marile tablouri în care suveranul apare într-o atitudine solemnă privilegiază imaginea civilă [...]. Portretul lui Ludovic al XIV-lea realizat de Le Brun în 1660 este cel mai bun exemplu în acest sens: corpul regelui solemnizat sub perucă, dantele, panglici, blănuri [...] impune o prezență nouă [...]. O putere eufemizată [...] s-a impus definitiv. Corpul regelui o spune clar, căci acesta îl privește drept în ochi pe cel care privește tabloul.”

<sup>40</sup> Idealizante (și) în acest caz.

## 1.2. Corpul feminin în artă. Simbolizare și ambiguități.

Dacă în partea anterioară am discutat despre reprezentările corpurilor umane în artă (la modul general) analizând semnificațiile acestora, în acest subcapitol ne vom apleca strict asupra a ceea ce semnifică corpul feminin în artă, impactul acestor reprezentări la nivel social și invers.

Conotațiile diferite atribuite corpului feminin în reprezentările artistice generează o serie de interogații privitoare la relațiile care se construiesc între ființele umane și corpurile feminine, cu precădere persoanele de gen feminin și propriile corpuri.

Deoarece corpurile, respectiv formele umane, nu sunt reprezentate pentru ele însele (după cum spuneam mai devreme), ci sunt purtătoare de semnificații, sensuri, valori, înțelesuri date și specifice la un moment dat predeterminat istoric, relația oamenilor cu propriile corpuri este inevitabil și ea una dinamică, construibilă și fluctuantă în diferite sensuri.

În ceea ce privește reprezentările artistice, este relevant faptul că formele feminine au fost folosite în lucrările de artă pentru a reprezenta de la arhetipuri, zeități, principiul feminin până la elogierea frumuseții și a elementelor care reprezintă principiul feminin (scoica, apa, pământul, peștera, luna, etc.).<sup>41</sup>

Spre deosebire de corpul masculin, asupra corpului feminin s-a intervenit pentru a fi modificat în multiple și diferite moduri, mult mai accentuat, pentru a corespunde standardelor de frumusețe specifice epocilor. formele sunt în mod exagerat reprezentate în diferite sensuri (micșorate, alungite, subțiate, îngroșate, colorate sau depigmentate) pentru a simboliza anumite elemente sau pentru a corespunde diferitelor standarde de frumusețe. Corpul feminin este modificat inclusiv în reprezentările artistice și ni se prezintă astfel drept unealtă artistică ce servește diferitelor scopuri și mesaje stabilite de artist pentru a fi transmise prin intermediul lucrărilor de artă<sup>42</sup>.

În căutarea neobosită a unui ideal de frumusețe, artiștii au preluat ca element de bază corpurile și formele feminine, modificându-le cu ajutorul tehnicilor artistice pentru a materializa acest ideal. Discrepanțele evidente care decurg din acest demers sunt relevante

---

<sup>41</sup> Lelia Rus Pîrvan, *Forma feminină între simbol și reprezentare*, Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2013, cap. II, pp. 62-113.

<sup>42</sup> Lelia Rus Pîrvan, „Bizareriile și excesele frumuseții”, în Lelia Rus Pîrvan, *Forma feminină între simbol și reprezentare*, pp. 116-134.



pentru inadvertențele care destabilizează relația persoanelor de gen feminin cu propriile corpuri, dar (în egală măsură) și cu percepția socială (generală) față de corpurile feminine.

Din perspectivă socială, corpul (expus privirii) devine astfel o unealtă, un instrument de intermediere a relațiilor inter-umane, alături de toate celelalte atribute care îl deservesc (veșminte, detalii ale acestora, nevoi fiziologice, constituție, conformație etc). Modificările aduse corpurilor pentru a putea fi admirate și elogiare prin intermediul operelor de artă influențează în mod inevitabil și percepția persoanelor despre propriile corpuri și raporturile acestora cu ele, cu precădere persoanele de gen feminin. Acest fapt este remarcat și exacerbă cu precădere în epoca contemporană, odată cu expansiunea formelor de expresie vizuală (fotografie, cinematografie, tipărituri – reviste de profil, etc)<sup>43</sup>.

Cu toate că modificări sunt aduse deopotrivă și corpurilor masculine, remarcăm faptul că destabilizarea relației și imaginii propriului corp în cazul persoanelor de gen masculin nu s-a produs într-o măsură la fel de exacerbată. Unul dintre motivele pe care le putem identifica este cel referitor la inegalitatea raporturilor de putere și de activism la nivel social. Dacă, din perspectivă istorică<sup>44</sup>, de-a lungul timpului persoanele de gen masculin au avut acces în mod direct la resurse, femeile au depins în mod aproape total de alte persoane, respectiv de bărbați, căci ele au fost „ încă din cele mai vechi timpuri (...) subordonate bărbatului”<sup>45</sup>.

Rolurile multiple pe care le poate juca la nivel social o persoană de gen feminin, pot intra în contradicție și în opoziție unele cu celelalte. De exemplu, rolul de mamă, versus rolul profesional, respectiv a reprezenta o instituție în mod oficial, sau rolul de soție, față de cel de reprezentat politic/lider al unui partid. Și aceasta pentru reprezentările sociale<sup>46</sup>sunt extrem de diferite și opozabile între ele, ceea ce nu se petrece în egală măsură și cu corpurile, respectiv asocierile culturale referitor la persoanele de gen masculin, unde există un nivel mult mai ridicat de toleranță și de nedisimulat între reprezentarea fizică și rolurile atribuite social. Societatea conferă și asociază fiecărui gen în parte caracteristici bine delimitate în funcție de rolurile atribuite, în funcție de valorile culturale și sociale, cutumele și rigorile sociale vehiculate în diferite epoci date. Controlul asupra corpurilor feminine este o temă ce

---

<sup>43</sup> Lelia Pîrvan Rus, *Forma feminină. Între simbol și reprezentare*, Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2013, pp. 116-125.

<sup>44</sup> Cel puțin în cultura și civilizația și cultura occidentală.

<sup>45</sup> Simone de Beauvoir, *Al doilea sex. Vol. I*, Tradus de Diana Bolcu și Delia Verdeș, Ed. Univers București, 1998, p. 29.

<sup>46</sup> Și totodată și reprezentărilor femeilor din operele de artă în diferite „ipostaze”.

reiese (ca problematică) tot mai accentuat în secolul XIX-XX, o dată cu conștientizarea faptului că ele, corpurile, sunt purtătoare de valori<sup>47</sup>.

Artiștii atribuie elemente diferite și metamorfozează corpul feminin în mod mult mai accentual pentru a corespunde diferitelor roluri, simboluri sau pentru o mai mare expresivitate vizuală. Femeia – Zeiță este în mod diferit reprezentată și simbolizată față de Femeia care alăptează. În același timp, tinerețea femeii este folosită pentru a exprima strict inocența și vulnerabilitatea sau frumusețea beatificată.<sup>48</sup>

Femeia-mamă este reprezentată diferit, simbolistica maternității este asociată cu preaplinul formelor, dulceața tandră a gesturilor, vestimentație adecvată, trăsături împlinite, o certă melancolie. Bătrânețea persoanelor de gen feminin este în mod evident asociată cu urâtenia, schimonosirea trăsăturilor fizionomice sau a corpurilor<sup>49</sup>. Ea este folosită pentru a simboliza ceea ce nu este agreat sau este displăcut din punct de vedere social, consumarea resurselor interioare, reprezentarea valorilor morale negative sau încălcarea lor (zgârcenia, avariția, sexualitatea sau promiscuitatea). Tot bătrânețea este asociată și cu dizgrațiosul sau laturile feminității care sunt supuse oprobriului public evident (cu precădere prostituatele, femeile aflate în mediile sociale defavorizate).

Pe măsură ce urmărim pleiada de reprezentări ale ipostazelor feminine prin intermediul operelor de artă realizate de-a lungul timpului constatăm un fir central care leagă toate acestea și este cel care declanșează constelația de fațetări. Facem referire aici strict la capacitatea femeii de a da naștere, a procrea, a zămisli. Ulterior (sau secundar), despre aceea de a hrăni, educa, crește, alina, îngriji, vindeca, capacități ce decurg inevitabil din prima caracteristică. Nașterea, prezența copiilor în viața unei femei este considerată ca fiind un punct de cotitură la nivel social și cultural, asociată diferitelor norme. Această etapă apare reprezentată inclusiv la nivel artistic, corpurile femeilor la care este asociată maternitatea fiind reprezentate astfel încât aceasta să fie manifestă/vizibilă<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> Anne-Marie Sohn, „Corpul sexual”, în J.-J. Courtine (coord.) *Istoria corpului. Vol. III. Mutațiile privirii. Secolul XX*, Ed. Art, București, 2009, p. 137: „Corpurile sunt purtătoare de valori, fixate prin gesturi, dar, de asemenea, prin discursurile științifice care înfloresc la sfârșitul secolului al XIX-lea. Ele sunt în aceeași măsură locuri în care se exercită puterea, mai ales corpul femeilor, care este „o miză puternică de gestiune și control colectiv.” ”.

<sup>48</sup> Lelia Rus Pîrvan, „Panteonul zeităților feminine” (cap. I), în L. R. Pîrvan, *Forma feminină. Între simbol și reprezentare*, pp. 13-62.

<sup>49</sup> Ca exemplu în acest sens remarcăm desenul lui Albrecht Dürer, *Portretul mamei*, sau pictura cu tentă satirică a lui Quentin Massys, *Ducesa urâtă* (sau: *O grotească femeie bătrână*).

<sup>50</sup> Lelia Rus Pîrvan, op. cit., pp. 149, 164. În cap. III.2., „Care este idealul feminin de frumusețe? – Repere din istoria artelor -” p.149, Lelia Rus Pîrvan face o trecere în revistă a perioadelor istorice și analizează reprezentările femininului, respectiv a idealului feminin de frumusețe, atât la nivel de „construcții” socio-culturale ale acestui ideal, cât și la nivel de reprezentare artistică și a normelor estetice specifice diferitelor perioade. Aceasta precizează că „la baza mult discutatului ideal de frumusețe feminină” stă „dimensiunea

Constatăm astfel că orice atribuit care se împotrivește sau blochează aceste aspecte principale ale femininului este dezavuat nu doar la nivel de valori sociale, cât și la nivelul simbolizărilor femininului prin intermediul operelor de artă. Această situație poate fi percepută indiferent dacă aceste lucrări de artă sunt realizate la comandă sau doar din interesul propriu al artiștilor, „*de dragul artei*”/„*l’art pour l’art*”/„*art for art’s sake*”.

Referitor la simbolizarea femininului în artă, una dintre interogațiile elementare, dar și esențiale, este cea referitoare la motivațiile din spatele acesteia. De ce este necesară crearea unei experiențe estetice pentru privitor referitor la ipostazele zămisitoare și creatoare/procreatoare ale femininului? Remarca lui Jean-Marie Schaeffer referitor la proprietățile obiectelor estetice, în opoziție cu proprietățile cotidiene sau uzuale ale obiectelor este relevantă în acest sens:

„Un fapt nu este estetic decât raportat la un observator sau la un utilizator. Prin urmare, nu este nevoie să postulăm o clasă specială de proprietăți „obiectuale” care ar fi proprietățile estetice și care s-ar adăuga cumva proprietăților banale ale lucrurilor. Luna rămâne aceeași [...], fie că o privesc pentru a mă orienta, fie că o contempul în mod estetic, ceea ce înseamnă că ea nu dobândește proprietăți noi doar pentru că o privesc dintr-o perspectivă estetică. Este posibil ca privind-o astfel să descopăr proprietăți pe care înainte nu le „văzusem”, dar aceste proprietăți sunt și ele simple proprietăți „banale”. Așa-zisele proprietăți estetice – eleganța unei flori, mărgeția unui arbore etc – nu sunt proprietăți ale florii sau ale arborelui, ci [...] proprietăți relaționale care „survin” odată cu proprietățile obiectelor și sunt expresia aprecierii noastre pozitive sau negative a acestor proprietăți: „elegantă” florii survine, de exemplu, odată cu proprietatea obiectuală „formă zveltă”, ceea ce înseamnă că o aplic florii zvelte dacă evaluez pozitiv această trăsătură [...]”<sup>51</sup>.

Cu alte cuvinte, estetizarea în artă a obiectelor se corelează în mod implicit cu modificarea percepției privitorului în sens pozitiv sau negativ, implicând astfel, într-o oarecare măsură, și amplificarea sau accentuarea unor forme de judecăți valorizante ale subiectului/privitorului față de obiectul estetic/estetizat astfel. În plus, Jean-Marie Schaeffer recunoaște că alege să își construiască discursul referitor la experiența estetică pornind

---

antropologică, ale cărei principale caracteristici sunt atracția sexuală, ca motor al perpetuării speciei și maternitatea, ca rezultat al ei, și dimensiunea estetică, cea care conține reperatele acestor idealuri.”

<sup>51</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Experiența estetică*, Ed. Tracus Arte, București, 2021, pp. 38-39.

dinspre filiera kantiană a analizei obiectului estetic, respectiv la estetizarea obiectelor care survine din relația privitorului cu lucrurile respective, ca fiind cel mai plauzibil în acest sens:

„ Voi folosi așadar în cele ce urmează termenul de „estetic” pentru a mă referi la un tip de experiență și nu la un tip de obiect. [...] Până la urmă acest mod de a proceda corespunde simțului comun [...]. Procedând astfel nu propun nimic original. Într-adevăr, Kant procedase deja în mod similar. În scrierile lui, adjectivul „estetic” trimitea la o atitudine aparte bazată pe atenție care viza obiecte și evenimente ce puteau aparține unor categorii ontologice din cele mai diverse. Altfel spus, termenul „estetic” nu trimitea, în accepțiunea lui, nici la o clasă de obiecte, nici la un ansamblu de proprietăți obiectuale, ci la un tip anume de relație cu lucrurile. Tocmai acest mod de înțelegere a problemei mă va ghida în lucrarea de față.”<sup>52</sup>

Utilizarea corpurilor feminine în artă ca simboluri sau ca reprezentări picturale a acestora sau a altceva, este plauzibilă din mai multe considerente. Pe de o parte, datorită formelor anatomice specifice, corpul feminin este mult mai „accesibil” din perspectiva artiștilor în sensul că armonizarea conținutului formei și a materiei se face în mod mult mai omogen și creează unitate vizuală, dar și conceptuală<sup>53</sup>. Pe de altă parte, datorită raporturilor inegale de putere la nivel social, corpurile feminine sunt mult mai „accesibile” pentru a genera imagini vizuale artistice care să transmită emoții și sentimente precum: fragilitate, emoție, grijă, armonie, vulnerabilitate, sensibilitate, delicatețe, gingășie, etc. ceea ce este în perfectă rezonanță cu una dintre intențiile principale ale artei, „aceea de a produce o transformare în sufletele oamenilor”<sup>54</sup>.

Deoarece o parte dintre mesajele care se transmit prin intermediul operelor de artă țin de registrul „situațiilor de comunicare nesigură, cu riscuri”<sup>55</sup> sau „situații de risc comunicațional extrem: atunci când intrăm în contact cu o alteritate, de exemplu cu morții sau cu ființele ancestrale, când ne adresăm spiritelor și zeilor”<sup>56</sup>, face ca utilizarea corpurilor feminine drept simboluri estetice sau imagini estetice să fie una foarte accesibilă și perfect pliabilă pe aceste situații de comunicare<sup>57</sup>.

---

<sup>52</sup> Idem, p. 39.

<sup>53</sup> Lelia Rus Pîrvan, *Forma feminină între simbol și reprezentare*, Ed. Eikon, Cluj - Napoca, 2013, pp. 100-101.

<sup>54</sup> Arthur C. Danto, *Transfigurarea locului comun: o filosofie a artei*, Ed. Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2012, p. 43.

<sup>55</sup> Jean-Marie Schaeffer, op. cit., pp. 265-266.

<sup>56</sup> Idem, p. 265.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 265.

La joncțiunea dintre două paradigme foarte sensibil inter mutabile (precum arta ca imitare și arta ca și creatoare de iluzii sau purtătoare de elemente imaginare), corpul feminin se dovedește a fi un instrument accesibil ca element transmutabil și purtător de semnificații, mesaje sau simbolizări.

Maleabilitatea acestuia îl face să fie unul dintre elementele principale care pot fi folosite în sensul de transmitere a mesajelor sub forma unor „*semnale costisitoare*”<sup>58</sup>. Simultan însă, tocmai această maleabilitate și accesibilitate pentru metamorfozare a corpului feminin, capacitatea acestuia atribuită de a sta drept simbol pentru multiple alte concepte, idei, structuri ideatice sau (pur și simplu) „alt-ceva”-uri, au declanșat discrepante și mutații în relația persoanelor de gen feminin cu propriile corpuri, dar și în percepția generală, la nivel social, față de corpurile feminine. Ele devin astfel, inclusiv în viața cotidiană, purtătoare de sensuri și simbolizări prin structură, alură, înfățișare, ritualuri de înfrumusețare, accesoriizare, modificare a aspectului (membrelor, fizionomiei, trăsăturilor, părului, unghiilor, etc)<sup>59</sup>.

Susținem că relația dintre modul în care se percepe corpul feminin în viața de zi cu zi, cotidianitatea acestuia este una aflată într-o directă corelație cu corporalitatea transformabilă și modificată în sens artistic, aceea purtătoare de sensuri și semnificații estetice, aceea estetizată și estetizantă.

Această relație directă dintre cele două manifestări ale corpurilor (empiric/mundan dar și aceea de obiect artistic) devine una conflictuală și problematizantă mai ales în perioada contemporană, respectiv începând cu perioada post-modernistă.

Dacă anterior corpul era perceput drept un instrument pasiv, accesibil și modelabil, purtător mut de valori și simboluri pre-determinate social-istoric, începând cu perioada postmodernă, acesta devine un „*agent activ*”<sup>60</sup>, un instrument de rebeliune (chiar) față de prejudecățile și valorile impuse ca atare de societate. Noile forme de manifestare artistică (*body-painting*, *happening-uri*, *performance-uri*) care permit folosirea corpurilor din multiple perspective estetice, declanșează destabilizări ale discursurilor anterioare

---

<sup>58</sup> Schaeffer, op. cit., p. 235.

<sup>59</sup> Idem, p. 235-237. Teoria semnalizării costisitoare este adaptată la estetică de Schaeffer, preluând-o din cadrul biologiei adaptative și face referire la (trad.): „situații de cunoaștere incompletă, adică situații de interacțiune comunicațională ce vizează proprietăți care sunt greu de perceput (sau cu costuri mari) în mod direct și care variază cu privire la calitate, intensitate sau grad între subiecții care semnalizează... S-a dovedit utilă pentru abordarea unei serii de probleme din sfera științelor sociale... ea ne permite să situăm arta și conduitele estetice în cadrul mai larg al altor fapte sociale cu care sunt asociate în majoritatea societăților, precum religia, ritualul, sau conduitele care țin de prestigiu”.

<sup>60</sup> Flavia Lupu, *Corpul: artă și politică în imaginea contemporană*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2021, p. 14.

referitoare la capacitatea corpurilor feminine (în primul rând) de a juca rol de obiecte estetice pasive.

Destabilizarea discursului public implică și relația persoanelor de gen feminin cu propriile corpuri, căutarea (prin diferite mijloace sociale sau artistice) de „*re-intrare în posesie*” a propriilor corpuri, de accesare a suveranității în ceea ce privește relația cu propriul corp, de „*boicotare*” sau de refuzare fățișă a valorilor sociale impuse/percepția uzuală față de corpurile feminine și rolurile sociale prestabilite atribuite acestora.

Discrepanțele dintre corpurile fizice/reale și cele simbolizate/estetizante atât plan estetic/artistic, cât și social, sunt vizibil accentuate, puse sub semnul interogării sau sunt aduse în centrul atenției opiniei publice în special prin intermediul artiștilor de gen feminin, care percep în mod nuanțat, dar și în dublu sens (ca femeie și ca artiști) aceste dezechilibre.

### **1.3. *Limbaajul mut al nudului feminin în artă***

Referitor la simbolizarea corpurilor feminine în artă, considerăm că o analiză aparte este necesar a fi realizată strict referitor la problematica nudului feminin și a implicațiilor din perspectiva percepției vizuale la nivel nu doar artistic, ci și social. Cu atât mai mult acum (vizând această direcție), considerăm că este necesar să ne demarăm și noi demersul, fixând termenul de „nud feminin artistic” în același registru de „situație de cunoaștere incompletă”, folosit și de Jean-Marie Schaeffer pentru a situa „arta și conduitele estetice în cadrul mai larg al altor fapte sociale”<sup>61</sup>.

Volatilitatea și maleabilitatea corpurilor feminine despre care vorbeam anterior, cea care face mult mai accesibilă pentru artiști construirea din perspectivă arhitecturală/plastică/tehnică de imagini artistice, materializarea de simboluri din zonele de cunoaștere incompletă, implicite experiențe estetice pentru privitor, devine cu atât mai accentuată atunci când discutăm despre nudurile feminine în artă (nudurile artistice).

Datorită întinderii limitate a acestei lucrări, nu vom trata diferențiat, în funcție de tipul de artă (pictură, sculptură, fotografie, cinematografie), modalitățile de reprezentare, efectele vizuale sau tehnicile și mijloacele artistice folosite și adecvate în mod particular fiecărui tip de artă. În schimb, putem extrage elementele comune la nivel de conceptualizare

---

<sup>61</sup> Schaeffer, op. cit., p. 237.

a nudului feminin ca obiect artistic și mijloc de expresie estetică, generator de experiențe estetice în dihotomia artist/receptor de artă.

În cele ce urmează urmărim să analizăm simbolistica nudului feminin (respectiv istoria reprezentărilor acestuia) cu precădere din perspectiva paradigmelor artistice occidentale, respectiv cele europene. Cultura europeană își extrage sustenabilitatea din cultura și arta greco-romană. În Grecia Antică, accentul era pus pe nudurile masculine care erau reprezentate pentru a semnifica virilitatea, forța, puterea, curajul, perfecțiunea. Nudurile feminine erau utilizate pentru a reprezenta fecunditatea, zeitățile, femininul dătător de viață, dar și seducător. Remarcăm o nuditate cvasi-prezentă a corpurilor feminine reprezentate în Grecia antică, asemănător și în perioada romană, perioadă în care, deși nuditatea este prezentă la corpurile feminine, acestea continuă să fie reprezentate sub semnul pudorii. Nuditatea este ascunsă, dedusă, prin gesturi, îmbrăcăminte, falduri, umbre, întunecimi, culori sau texturi.

Pudoarea asociată ideii de nuditate este în continuare manifestă (mult mai accentuată) și în perioada evului mediu, în acord cu tendințele religioase și dominația dogmelor religioase specifice epocii. În această perioadă le sunt asociate nudurilor, respectiv goliciunii corpurilor umane, ideile de rușine, pedeapsă, păcat, slăbiciune, ideea de oprobriu public/social.

Renașterea este perioada în care corpul (inclusiv conceptul de nuditate) este re-inventat sau re-poziționat în acord cu tendințele sociale și culturale ale perioadei. Nudul capătă din ce în ce mai multă delimitare ca și gen artistic, studiile<sup>62</sup> artiștilor din perioada respectivă (dar și ulterior) urmărind să redea „carnalitatea”, culoarea, tridimensionalitatea corpurilor, simultan cu urmărirea noilor idealuri de reprezentare ale frumuseții și armoniei proporțiilor umane, noile descoperiri referitoare la tehnici de reprezentare precum numărul sau proporția de aur, liniile de fugă, amplasarea scenică a personajelor, etc.

Corpurile, respectiv nudurile din perioada renașcentistă, încep să „prindă viață”. Acestora li se remarcă potențialul de simbolizare și de transmitere a mesajelor din registrul de „situații de cunoaștere incompletă” despre care am discutat anterior. Gesturile, fizionomia, jocurile de culoare și adâncime, perspectivă, clar-obscurul, străveziul veșmintelor creează zone de interes referitor la invizibilul care poate fi exprimat/ redat prin vizibilul carnalității. Nudurilor li se remarcă tot mai accentuat capacitatea de a media între ceea ce se poate vedea, ceea ce este accesibil și ceea ce nu se poate „spune”, dar se intuiește,

---

<sup>62</sup> Bazate principal pe anatomie și disecarea corpurilor umane pentru o mai bună înțelegere a modului de funcționare și de articulare internă a mușchilor, oaselor, etc.

se deduce. Jocurile de nuanțe sau de întrepătrundere ale lumilor, accesibile prin intermediul nudurilor, reies destul de clar din multitudinea reprezentărilor de îngerăși – trupuri de bebeluși dolofani și goi, cu aripi, zburând prin scenele pictate specifice epocii, sau trupuri dezgolite, perfect proporționalizate de femei și bărbați reprezentând diferitele divinități sau zeități, sfinți sau îngeri.

Privind în retrospectivă paradigmele artistice remarcăm faptul că inflexiunile, respectiv mizele care se tot adaugă, în acord sau în dezacord unele cu celelalte, generează o serie de tensiuni din ce în ce mai accentuate, referitoare la ceea ce reprezintă corpurile umane pentru indivizii/persoanele însele. Toate aceste tensiuni, distorsionări, adăugiri peste adăugiri, asemeni unor falduri multiple, sfârșesc prin a exploda în perioada post-modernă. „Revolta trupului”<sup>63</sup>, ca de altfel și „mutațiile privirii” declanșate în perioada contemporană sintetizează perfect amalgamul de infuzii disociative și asociative atribuite de-a lungul istoriei artei corpurilor, respectiv nudurilor, și în subsidiar, nudurilor feminine (cu precădere).

O altă perspectivă referitoare la potențialitatea de exprimabil a nudurilor și utilă în demersul nostru este redată de François Jullien<sup>64</sup>, chiar dacă analiza sa vizează strict nudurile realizate de fotografii americane Ralph Gibson. F. Jullien remarcă faptul că nudurile în fotografiile acestuia nu joacă rol de „semne” sau simboluri pentru ceva sau altceva. Ele ne apar strict pentru ele însele, transmitând faptul că nu mai poate fi nimic perceput dincolo de ele<sup>65</sup>. Jullien atrage atenția asupra faptului că nudurile au și această calitate: aceea de a ne a apărea drept o limită dincolo de care nu se mai poate trece cu percepția sau cu imaginația, „after the nude there is nothing more”<sup>66</sup> (trad: dincolo de nud nu mai este nimic). Tocmai această caracteristică care semnifică lipsa posibilităților ulterioare, a imaginarului care să

---

<sup>63</sup> Alice Miller, *Revolta trupului*, Trad. de Despina Naghi, Ed. Nemira, București, 2006. Aceasta, în calitate de psihanalist, analizează parcursul biografic și bibliografic al mai multor persoane, cu precădere artiști, respectiv scriitori și constată că există o relație profundă între ceea ce nu „se spune” și bolile somatice ale corpului, respectiv reacțiile acestuia (manifestate ca o revoltă inclusiv la nivelul construcțiilor artistice). Cu cât negarea sentimentelor, angoaselor sau al „propriului adevăr” este mai îndelungată, cu atât corpul tinde să se „revolte”, construind nu doar boli, ci inclusiv situații de viață prin care conflictele interioare să poată fi gestionate/soluționate de persoană.

<sup>64</sup> François Jullien, *The Impossible Nude, Chinese Art and Western Aesthetics*, The University of Chicago Press, Chicago, 2007, pp. 3-4

<sup>65</sup> Am dori să facem precizarea că această caracteristică a nudurilor (artistice) de a fi – pentru ele însele, este una în general valabilă atât în fotografie, cât și în pictură (unde există și o tematică – respectiv o nișă specifică a nudurilor artistice), cât și în sculptură.

<sup>66</sup> François Jullien, *The Impossible Nude, Chinese Art and Western Aesthetics*, p. 2. El detaliază în continuare astfel (trad.): „Ne putem imagina un dincolo la orice: la un peisaj, la orizont, la lume, la nori. Chiar mai mult, alte lumi, tărâmură aluzive. Dar nu există un dincolo de nud. „Iată începutul tău și aici este sfârșitul tău”: o parte a realului se oprește acolo, la această curbă a crupei, la această textură a pielii. Este peremptoriu: după nud nu mai este nimic [...] fiecare ultim strat a fost îndepărtat [...], percepția nu poate ajunge în spatele lui, nu poate smulge nimic în plus din el sau nu poate face un pas mai departe.”



genereze un „un dincolo de”, sugerează Jullien că este motivul pentru care nudurile „ne condamnă la incapacitatea de a merge mai departe, la fixitatea esențelor („un fel de rai”, poate, dar nemișcat, înghețat)”.<sup>67</sup>

Relația dintre goliciune și nuditate este descrisă și explicată de F. Jullien în sensul delimitării celor două, ceea ce determină și „ruperea”, respectiv fixarea de granițe între artă și viață. Dacă referitor la goliciune, el subliniază că se implică și ideea de rușine, vulnerabilitate, milă chiar, nudurile au potențialul de a exprima plenitudinea/prezența totală pentru că se pot oferi contemplării în totalitate. Accesând ideea de nud, transferul de la viață (pe care noi am traduce-o în sens de viață cotidiană, mundană și care implică și goliciunea, rușinea, actul de a se mișca, acțiunea) se face către artă, care implică și imponderabilitatea momentului, „înghețarea” clipei prezente. În plus, mutarea perspectivei subiectului față de propria goliciune (în momentul perceperii obiectului estetic/ experienței estetice a privitorului) se face către perceperea unui „obiect aflat la distanță”, obiectiv, obiectualizat. Se accentuează astfel o formă de detașare față de corp și corporalitate.

Spre deosebire de corpurile goale, dezgolite, prezente în viața cotidiană, nudurile (artistice) au potențialitatea de a fi la granița dintre vizibil și invizibil, generând totodată și percepții referitoare la ideea de Frumusețe, uneori și la cea de Sublim. Fiind la limita dintre carnalitate și întruparea ființelor umane, corpurile devin martori muți, materializați ai inefabilului. Datorită simbolizării artistice și a capacității (deopotrivă) atribuită corpurilor feminine de a simboliza (frumusețea, vulnerabilitatea, maternitatea, zeități, divinități, emoții, sentimente, etc), nudurile feminine cu atât mai mult se metamorfozează în astfel de receptacole ale ambiguităților aflate la granița dintre vizibil și invizibil.

De remarcat însă, după cum constată și F. Jullien<sup>68</sup>, faptul că prezența nudurilor, a corpurilor cvasi sau semi-dezgolite în artă, este o constantă prezentă doar în cultura, respectiv arta occidentală. Din perspectivă istorică, în cultura, respectiv arta chineză (și am extinde), arta orientală, se poate observa o absență evidentă a reprezentărilor artistice ale nudurilor (ca artă în sine). Corpul nu este reprezentat pentru a fi admirat, el însuși, în sine. El este folosit doar pentru a transmite diferite scene specifice epocii, fără a fi glorificat sau privit ca subiect în sine. Spre deosebire, în arta occidentală, începând cu secolele XVIII-XIX, nudurile sunt introduse inclusiv ca obiect de studiu (anatomie, proporții, conceptul de „nud artistic”) în școlile de artă occidentală.

---

<sup>67</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>68</sup> François Jullien, op.cit., pp. 28-31.

Nudurile devin astfel un fapt cultural pe care îl putem înțelege mai bine doar din perspectiva moștenirii culturale istorice la care avem acces ca și persoane născute în cultura europeană - respectiv cea americană. Multitudinea de ambiguități, trimiteri, perspective, simbolizări, interpretări, fragmentarea sau importanța acordată nudurilor laolaltă cu juxtapunerile multidirecționale de sensuri și semnificații o regăsim tocmai în stratificarea direcțiilor diferite ale epocilor.

Grecia antică glorifica conceptul de corp dezgolit, ca de altfel și Roma Antică, ulterior. Peste această perioadă se suprapune Evul Mediu cu influențele și impunerile sociale ale conceptelor și percepțelor creștine, cu accentuarea ideii de rușine și a ideii de păcat original, semn sub care omul este necesar să trăiască. Renașterea se impune cu o regândire a corporalității în sensul de armonie și proporții perfecte, cu accentuare a nudității drept mijloc de aducere în vizibil a Divinității și a lumilor posibile imaginare. Modernitatea atribuie sentimente inexprimabile altfel<sup>69</sup> corpurilor mai mult sau mai puțin dezgolite și transformabile în nuduri artistice pe parcurs.

Cu astfel de „istorie” sub semnul căreia stă nudul artistic, în mod inevitabil epoca contemporană (cu tot ceea ce implică postmodernitatea și/sau societățile de consum) vine cu o serie de ruperi și destabilizări ale paradigmatelor referitoare la semnificațiile nudurilor/corpurilor reprezentate artistic. Aceste „re-interpretări” (sau noi perspective) sunt mult mai evidente ca venind din direcția curentelor artistice feministe sau a politicilor sociale de tip feminist, multe implicând și o serie de negații sau o regândire a trupului feminin/nudurilor artistice din afara conceptului de „societate patriarhală” sau ca răspuns/ opoziție față de aceasta.

Tematica nudurilor în artă nu poate fi delimitată de problematica dezgolirii – respectiv acoperirii corpurilor din punct de vedere social și cultural. Dacă din punct de vedere social, importanța acoperirii corpurilor nu ar fi fost decât una strict de necesitate, neimplicând astfel și ideea de înfrumusețare, simbolizare a statutului social, etc., atunci relația dintre Chip și Corporalitate ar fi fost doar una secundară.

Figura umană însă, chipul, respectiv fizionomia, privirea, potențialul de exprimare a tot ceea ce ține de suflet și emoții umane, implică un raport de conexiune și de stabilire a unor relații inter-umane de profunzime. Chipul uman este ceea ce determină implicații morale. Lévinas atrage atenția asupra faptului că existența unui discurs nu poate fi posibilă decât în prezența unui alt chip uman<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> Precum ideea sau conceptele de Libertate, Sublim, Rafinement, Eleganță, Frivolitate, etc.

<sup>70</sup> Emmanuel Lévinas, *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1991, p. 21.

Corpurile dezgolite subminează potențialul de comunicare a fizionomiei chipului. În studierea artelor plastice, inclusiv portretul și nudul artistic sunt două teme tratate și studiate în mod distinct.

Dacă în portretistică figurile umane sunt realizate de aproape, cu accent pe expresiile fizionomice, în realizarea nudurilor artistice, figura umană, chiar dacă este prezentă și reprezentată laolaltă cu întregul corp, pierde din importanță sau intensitate<sup>71</sup>. Ea devine astfel doar o parte dintr-un întreg în care accentul este pus pe integralitatea corpului.

Dar, „Fața este identitatea însăși a unei ființe”<sup>72</sup>, doar prezența ei permite celuilalt să se așeze în fața noastră pentru o situație de comunicare în care alteritatea este prezentă. Doar prezența feței face ca în celălalt să fie recunoscută umanitatea totală, în care există vorbire/limbaj/comunicare și implicit libertate, etică, respect, egalitate între interlocutori<sup>73</sup>.

Lévinas atrage atenția totodată și asupra faptului că respectul (ca o condiție a eticii, dar și a începutului justiției) apare doar într-o situație de comunicare față-în-față. Doar într-o situație de egalitate putem vorbi despre justiție sau dreptate. În contra-opoziție, „iubirea, în mod esențial, se stabilește între cei inegali, ea trăiește din inegalitate”<sup>74</sup>. Când Justiția devine Totalitate, de abia atunci este depășit empirismul existenței celuilalt, laolaltă cu „slăbiciunile sau feminizarea lumii care se manifestă prin chipul celuilalt”<sup>75</sup>. Referirea la feminizarea lumii în această situație considerăm că este pusă în corelație cu tot ceea ce se considera că reprezintă feminitatea în societate: emoție, sentiment, sensibilitate, lipsa de rațiune sau frivolitate.

În aceste circumstanțe, putem susține faptul că nudurile artistice capătă relevanța de transfigurator al „animalității” omenești, al impulsurilor inferioare, al visceralului, care

---

<sup>71</sup> Ea fiind reprezentată de la o distanță îndeajuns de mare pentru a surprinde integralitatea corpului.

<sup>72</sup> Emmanuel Lévinas, *Între noi. Încercare de a-l gândi pe celălalt*, Trad. de Ioan Petru Deac, Ed. Bic All, București, 2000, p. 41.

<sup>73</sup> Emmanuel Lévinas, *Între noi. Încercare de a-l gândi pe celălalt*, pp. 41-43: „Prezența sensibilă a acestei bucăți neprihănite de piele cu frunte, nas, ochi, gură, nu este un semn ce ne permite să ne ridicăm spre aceea ce semnifică, nici o mască care o scunde. Prezența sensibilă, aici, se de-sensibilizează pentru a lăsa să pătrundă în mod nemijlocit ceea ce nu se referă decât la sine, identicul. Ca interlocutor el se așază în fața mea (...) numai interlocutorul poate să se așeze în fața [...]. Fața ca desensibilizare, ca dematerializare a datului sensibil, desăvârșește mișcarea încă tulburătoare a figurilor monștrilor mitologici în care corpul, sau jumătatea de corp animal, lasă să se ghicească expresia estompată a feței pe care o au, cea a unui cap omenesc. Particularizarea celuilalt în limbaj, departe de a reprezenta animalitatea sau reziduul unei animalități, constituie umanizarea totală a Celuilalt [...]. Fața care mă privește mă afirmă. [...] [Situația] față-în-față reprezintă o imposibilitate de a nega, o negare a negației.”

<sup>74</sup> Idem, p. 44.

<sup>75</sup> Ibidem, p. 44. Considerăm că prin conceptul de „feminizarea lumii”, Lévinas face referire la includerea de sentimente și emoții în raporturile cu celălalt, ceea ce face ca relația de responsabilitate mutuală la care se referă să fie suspendată.

devine astfel mult mai ușor de asimilat și integrat atât din punct de vedere vizual, cât și ca raportare a individului uman la acesta.

Există o doză de înfrumusețare și de articulare artistică ca venind din partea artiștilor ce trans-figurează corpurile omenești în nuduri artistice, astfel încât anonimitatea celui care reiese din reprezentarea trupului devine un subiect de experiență personală estetică, atât la nivel de emoție, cât și la nivel de restructurare interioară/re-considerare a corpului (anonimizat astfel).

Perspectivile analizate până în acest punct au fost cele venind dinspre cel care percepe sau înregistrează vizual nudurile/corpurile/reprezentările artistice ale corpurilor omenești.

Relația dintre Formă și Copie, mimetismul artelor, relația Original/Copie, de sorginte platoniciană ne interesează în acest caz, atunci când discutăm despre joncțiunile care apar în relația dintre modelul utilizat de artiști ca bază pentru realizarea lucrărilor de artă și reprezentările finale. Relația dintre cel/cea care servește ca model pentru lucrarea de artă și propria oglindire în produsul final este cu totul diferită de cea dintre un spectator/privitor neimplicat în procesul propriu-zis al creației și este în situația de a privi aceeași operă de artă. Faza oglingirii (despre care analizează în special și psihanaliza lacaniană) este cu atât mai mult generatoare de ambiguități și subiectivizare în acest caz. Această poziționare devine cu atât mai dificil de fixat într-un cadru, cu cât dezvoltarea artelor vizuale în secolul XX face ca folosirea drept instrumente pasive a corpurilor/model în artă să fie din ce în ce mai supusă interogațiilor.

Orice „produs” artistic, indiferent de perioada și modalitatea de raportare a artistului față de societatea contemporană acestuia, în realitate nu poate fi desprins din contextul culturii și a valorilor promovate social-istoric la momentul respectiv. Pe de altă parte, singura constantă istorică rămâne cea referitoare la faptul că acestea, corpurile, „sunt purtătoare de valori, fixate în gesturi [...]. Ele sunt în aceeași măsură locuri în care se exercită puterea, mai ales corpul femeilor care este o miză puternică de gestiune și control colectiv”<sup>76</sup>.

Scindarea pe care o propune feminismul în analiza reprezentării femininului pornind de la modele „în carne și oase”, respectiv femeile concrete, face referire în principal și la acest aspect.

Femeia nu se poate regăsi în reprezentările artistice tocmai pentru că acestea sunt reprezentări artistice și pentru că intervine potențialul de re-structurare al formelor, culorilor,

---

<sup>76</sup> Ane Marie Sogn, „Corpul sexual”, în Jean -Jacques Courtine (coord.), *Istoria corpului. Vol. III. Mutațiile privirii. Secolul XX*, Ed. Art, 2009, p. 137.

texturilor realizate de artiști. În acest sens, teoriile converg spre a susține că obiectualizările artistice ale nudurilor feminine în artă sunt de fapt exhibițiunii falice prin care bărbații artiști își manifestă fanteziile narcisice<sup>77</sup>. Cu atât mai mult cu cât anonimizarea ființelor umane și inegalitatea raporturilor de putere reiese cel mai puternic din dezgolirea corpurilor, respectiv reprezentarea corpurilor dezgolite și implicit a nudurilor.

Feminismul aduce totodată în discuție și raporturile de putere, vulnerabilitatea vizibilității corpurilor dezgolite (care în artă devin nuduri artistice) – în corelație cu potențialul de exprimare a „disponibilității sexuale”<sup>78</sup> pe care o implică existența unui gol dezgolit. Subiectele exprimate în lucrările de artă ale artiștilor de gen feminin, prin care se critică vechea paradigmă, obiectualizarea corpului feminin ca mijloc pentru și simbol pentru altceva sunt tot mai des întâlnite în ultimele decade ale secolului trecut, în special în perioada anilor '80. Un exemplu în acest sens este lucrarea Barbarei Kruger, o fotografie realizată în 1981 a unui portret feminin din profil<sup>79</sup> sculpat în acord cu proporțiile și stilul antic grecesc al sculpturilor cu următorul mesaj, scris în stânga: „*Privirea ta lovește marginea feței mele*”<sup>80</sup>.

#### **1.4. Corpul feminin și noțiunea de Frumusețe**

Noțiunea de frumusețe este asociată încă din perioada Greciei antice cu armonia sau ideea de perfecțiune. La Platon, Frumusețea apare în triada Adevăr-Bine-Frumos, la Aristotel este în pusă în corelație cu scopul artei, cu conceptele de *catharsis* și *mimesis*. Ulterior, Nietzsche atribuie frumosului valoare din prisma efemerității acestuia și Hegel asociază acestuia libertatea imaginației și corelația pe care o poate stabili între real și metafizic. Simultan, la Kant frumosul este analizat în tandem cu sublimul (chiar dacă le

---

<sup>77</sup> Helen McDonald, *Erotic ambiguities. The female nude in art*, Routledge, New York, 2001, p.17: „Conform teoriei lui Mulvey referitoare la privirea masculină, care a urmat schematizarea lui Lacan pentru ordinea Imaginarului, imaginea „femeii” servește funcția ambiguă a falusului, fetiș sau substitut al lipsei femeii, cu care spectatorul masculin se identifică narcisic. Într-o critică a modului în care „mass-media” a construit imagini despre „femeia ca spectacol”, Mulvey [...] a concluzionat că „adevărata expoziție este întotdeauna falusul” și că „Femeile sunt pur și simplu peisajul/punerea în scenă și prin care bărbații își proiectează fanteziile narcisice” (Mulvey 1987: 131)”

<sup>78</sup> Idem, p.7.

<sup>79</sup> Anexa 1.1.

<sup>80</sup> Barbara Kruger, *Untitled (Your gaze hits the side of my face)*, 1981, fotografie (colecția Ydessa Art Foundation, Toronto), date preluate din Mc.Donald, Helen, op.cit., p.18.

găsește caracteristici diferite) și consideră că virtuțile sunt asociate cu frumusețea<sup>81</sup>. Tot el atrage atenția asupra faptului că senzațiile, emoțiile sau sentimentele, indiferent de polaritatea acestora (pozitive/negative, optimiste/pesimiste, etc) „nu se întemeiază atât de mult pe calitatea obiectelor externe, care le provoacă, cât pe propriile sentimente ale fiecărui om de a fi afectat prin plăcere sau neplăcere”<sup>82</sup>. Este relevant în acest sens, pentru că astfel se face trecerea de la accentul pus pe obiectul „frumos” către subiectul care percepe în jurul său obiecte „frumoase”. Și tocmai această mutație a perspectivei ne interesează cu precădere în această parte a lucrării.

În observațiile pe care le face Kant referitor la frumos, sunt atribuite în funcție de gen caracteristici diferite femeilor față de bărbați, sub formă de generalizare sintetică a temelor abordate de acesta. Atribuind femeilor anumite trăsături, el constată că: „Femeia are un sentiment înnăscut mai puternic față de tot ceea ce este frumos, delicat, ornamental”<sup>83</sup>. Constatările sale referitoare la alăturarea dintre femeie și frumos, respectiv capacitatea feminină de a percepe și de a fi mai sensibilizată de frumos, ne ajută în acest punct să clarificăm (poate) unul dintre motivele pentru care noțiunea de frumusețe în artele plastice este de cele mai multe ori reprezentată sau materializată prin tot ceea ce înseamnă feminin: corp, trăsături, gestică, îmbrăcăminte, detalii minuțioase ale veșmintelor și gesturilor, doza de frivolitate care este asociată femininului sau feminității, pleiada de emoții și sentimente ușor frivole care sunt asociate tot femininului, etc.

Această asociere dintre feminin – femeie și conceptul de frumusețe se dovedește a fi una profund ancorată în inconștientul colectiv, o asociere constantă indiferent de perioadele de timp analizate sau schimbările culturale survenite în societăți de-a lungul timpului. Femeia este astfel, chiar și dacă nu explicit, dar în mod forțat implicit, tributară noțiunii de frumusețe. Ea trebuie să fie frumoasă, sau (cel puțin!) percepută ca fiind frumoasă pentru a putea fi integrată social. În fapt, ea trebuie să fie frumoasă pentru a plăcea, i.e., a avea acces la resurse și a supraviețui.

Relația dintre frumusețea de tip estetic și cea naturală, în relație cu dorința și relația dintre subiect/obiectul artistic este descrisă și analizată în detaliu de T. W. Adorno în cursurile despre estetică din anul universitar 1958/59. Adorno atrage atenția asupra faptului că relația dintre frumusețea naturală (a naturii sau cea fizică, din mediul înconjurător) și cea

---

<sup>81</sup> Immanuel Kant, *Observații asupra sentimentului de frumos și sublim*, Ed. ALL, București, 2008, p.53-55.

<sup>82</sup> Idem, p. 45.

<sup>83</sup> Ibidem, p. 69.

de tip estetic (generată în și de operele de artă) ar trebui înțeleasă ca fiind una de tip dialectic, una de unitate a opusurilor, o relație identitară prin non-identitatea care se generează.<sup>84</sup>

Frumusețea naturală (sau, pentru o bună clarificare, frumusețea naturii) nu există pentru ea însăși, adică pentru a apărea ca frumusețe, ea există pur și simplu în natură, nu este trecută prin filtrul unui spirit subiectiv sau nu este un aspect al spiritualizării: „The beauty of nature is only beautiful for another, i.e. for us, for the mind which apprehends beauty” (trad: „Frumusețea naturii este frumusețe doar pentru un altul, i.e. pentru noi, pentru mintea care înțelege conceptul de frumusețe”).<sup>85</sup>

Pornind de la această premisă, suntem tentați să includem în această dialectică (care cuprinde referirile la natură) și corpul, respectiv ideea de corporalitate, în ideea că și acesta/aceasta ține în egală măsură de fizic, material, empiric și în același timp, frumusețea atribuită corpului este una subiectivizată în funcție de cel care privește. Corpurile sunt în esență doar corpuri. Diferențele dintre constituțiile acestora le face să fie percepute ca fiind frumoase, urâte, respingătoare sau atrăgătoare în funcție de cutumele și tradițiile, valorile sau totalitatea registrelor de simbolizare prezente într-o societate la un moment dat.

Totodată însă, faptul că artei i se atribuie sarcina de a înfățișa aparența vieții și a spiritualului care o animă pentru a crea un corespondent cu conceptul derivă din faptul că frumusețea care se regăsește în mod natural în jurul nostru, frumusețea naturii, nu posedă o subiectivitate ideatică, așadar este necesară construirii Idealului, care nu poate fi găsit în natură și în comparație cu care frumusețea naturii ne apare ca fiind subordonată<sup>86</sup>.

Esteticii i se remarcă de asemenea trecerea de la o estetică dominată de conceptul frumuseții naturale către o teorie a frumuseții artistice și care coincide cu o critică a esteticii formale, a regulilor formale despre ceea ce este plăcut, în favoarea unei estetici centrate pe conținutul prezentat în artă<sup>87</sup>.

Pentru că frumuseții artistice i se atribuie sensul de plăcere dezinteresată, în opoziție cu frumusețea naturală care implică și sensul de dorință/ de a poseda/ de a avea, Adorno justifică creațiile artistice ca având la bază un proces de sublimare o obiectului care, laolaltă cu potențialul de a reprezenta frumusețea artistică (și care implică tocmai o distanțare de

---

<sup>84</sup> Theodor W. Adorno, *Aesthetics*, 1958/59, Polity Press, Cambridge, 2018, Lectura nr 5, p. 64.

<sup>85</sup> Idem, Lectura 2, p. 30.

<sup>86</sup> Ibidem, op.cit., Lectura 2, cu precizarea că Adorno reinterpretează teoria hegeliană în acest punct și face propriile observații cu privire la aceasta.

<sup>87</sup> Ibidem, op. cit., Lectura 2, p. 29.

obiect care nu poate fi atins, pipăit – ci doar văzut de la distanță), face ca opera de artă să fie considerată purtătoare de „ceva spiritual”<sup>88</sup>.

Obiectul artistic, care anterior, în forma sa natură, era obiect accesibil dorinței imediate<sup>89</sup> devine simplă imaginație sau reprezentare. Tocmai acest proces de sublimare care permite accesarea proceselor imaginative consideră Adorno că aduce și generează fericire/împlinire dintr-o perspectivă subiectivă, i.e. a subiectului care percepe opera de artă. El consideră și că, în principal, conexiunea dintre mimetic și/sau restaurarea/reprezentarea unei stări naturale și procesele istorice este una care stă la baza reflectării despre conceptul de frumusețe. Cu această ultimă afirmație înclinăm să fim de acord, cu atât mai mult cu cât, conceptul de frumusețe nu este încă unul bine determinat teoretic, extrem de volatil și influențat/modificabil la nivel social și istoric. În plus, acesta este unul preponderent generat la nivel subiectiv și sensibil definițiilor multiple tocmai datorită gradului mărit de subiectivitate în ceea ce îl privește.

În acest sens, corpul<sup>90</sup>, atunci când este reprezentat în lucrările de artă, inevitabil este încărcat cu semnificații, simbolizări, potențial de reprezentare a altceva, sau, mai precis, a ceva care este în plus și care poate astfel determina noțiunea de frumusețe artistică sau experiență artistică pentru privitor. Tocmai acesta este specificul artelor, respectiv artelor plastice.

Însă, interogațiile privind corporalitatea și modul de reprezentare al acesteia încep să iasă la iveală începând cu perioada modernă, ele devenind din ce în ce mai virulente, pe măsură ce ne apropiem de timpurile actuale.

Începutul secolului XX vine cu problematizarea modului de reprezentare a corporalității în artă, evidentă în mișcarea Dada sau în operele suprarealiștilor precum Picasso, Dali, Miró, ulterior în operelor lui Francis Bacon, sau, în cinematografie și fotografie. Apariția acestor noi forme de exprimare artistică începe să joace un rol hotărâtor în modificarea percepției generale asupra a ceea ce înseamnă artă vizuală și capacitatea de exprimare prin artă. Aceste noi schimbări înclinăm să le punem și pe seama schimbărilor profunde la nivel social generate de tensiunile specifice epocii.

Ne referim aici (cu precădere în ceea ce privește corpul ca mijloc de exprimare artistică), la mutațiile provocate în structura psihică umană, generate de primele două războaie mondiale, de apariția și propagarea regimurilor totalitare, dar și de primele

---

<sup>88</sup> Op. cit., p. 52.

<sup>89</sup> Datorită prezenței în realitatea sensibilă.

<sup>90</sup> Ca de altfel și alte obiecte din mediul natural.



manifestări ale feminismului social. Drepturile acordate femeilor și trecerea la roluri active social, implicarea acestora și posibilitatea de evoluție la nivel profesional și personal la care încep astfel să aibă acces,<sup>91</sup> face ca dinamica relațiilor interumane în spațiul public și privat să se modifice.

Tocmai această pleiadă de schimbări sociale care se imprimă și la nivelul artelor vizuale ne interesează în mod preponderent, ea fiind și una dintre premisele care stă la baza interogațiilor noastre referitor la relația dintre corp-corporalitate-corp feminin și răsfrângerile în scopurile sau schimbările care se produc și la nivel artei.

Referitor la corp din perspectiva artelor vizuale, Yves Michaud<sup>92</sup> face o analiză detaliată asupra modurilor în care perioada modernă și contemporană a influențat reprezentarea acestuia în artele vizuale. El remarcă cum seria de schimbări sociale, apariția noilor dispozitive electronice și tehnice, dezvoltarea aparatelor de înregistrare tehnică, noile descoperiri în medicină, seria de conflicte sociale a dus la apariția a trei tendințe generale în reprezentarea corporalității prin intermediul artelor: corpul mecanizat, corpul desfigurat și corpul de frumusețe<sup>93</sup>.

Corpul mecanizat apare în artele plastice datorită obsesiei din ce în ce mai accentuate față de corpul făcut pentru performanță și/sau mecanizat. Apariția acestuia se datorează interesului crescut față performanțele sportive, jocuri sau pur și simplu nevoia de a obține o cât mai bună performanță fizică (alimentată și de regimurile totalitate).

Corpul desfigurat începe să apară din ce în ce mai virulent în operele artiștilor sau în fotografie și producțiile cinematografice, în special sub influența ororilor războiului și violențelor extreme asupra corpurilor din aceste perioade. Pentru că se constată o serie de limitări în reprezentările sau „*estetizarea groazei*”<sup>94</sup>, mulți artiști aleg să reprezinte aceste violențe într-o „manieră fantasmată, metaforizată și estetizată”<sup>95</sup>, în special în operele suprarealiștilor regăsindu-se aceste forme (Dali, Brauner, Bellmer) sau, ulterior la artiști precum Francis Bacon sau lucrările fotografului american Robert Mapplethorpe.

Corpul de frumusețe, sau, după cum îl numește Y. Michaud, „a treia oglindă a secolului”<sup>96</sup>, revine obsedant în artă, după 1920, odată cu depășirea necesității în artă de a explora descompunerea reprezentărilor (specifică primei decade din sec. XX). Obsesia

---

<sup>91</sup> Despre care vom vorbi ulterior mai detaliat.

<sup>92</sup> Yves Michaud, „Vizualizări. Corpul și artele vizuale”, în Jean -Jacques Courtine (coord.), *Istoria corpului. Vol. III. Mutațiile privirii. Secolul XX*, Ed. Art, 2009, pp. 484-504.

<sup>93</sup> Idem, p. 489.

<sup>94</sup> După cum o numește Michaud în op. cit., p. 491.

<sup>95</sup> Idem, p. 492.

<sup>96</sup> Yves Michaud, op. cit., p. 494.

pentru frumusețe care apare ca o constantă de-a lungul întregului secol se regăsește nu doar la nivel de artă, ci și la nivelul producțiilor materiale per ansamblu și al imaginarului colectiv de masă. Frumusețea se remarcă ca fiind asociată din ce în ce mai mult cu senzualitatea, dorința, seducția, fantezmele, visul, lumea glamour, sex-appeal-ul corporalității, dar și cu estetizarea din ce în ce mai accentuată a pornografiei și a sexualității.

O cauză a acestor noi tendințe de asociere a frumuseții cu alte produse ale imaginarului de masă este identificată de Michaud ca fiind una datorată în principal cinematografului și în special a artei pop care face ca demarcația dintre „marea artă”, cea oarecum de elită și cultura maselor (respectiv cotidianul și banalitatea) să se estompeze până la limita identificării uneia cu cealaltă.

Se constată că limita dintre valorile morale și cele estetice se subțiază. Cele două încep să se întrepătrundă din ce în ce mai mult, astfel încât „ceea ce este frumos este conotat drept bun, inclusiv sub forma valorii recunoscute a hedonismului, iar binele, ca să fie recunoscut și validat, trebuie să îmbrace aspectul frumosului – luând astfel chipul „corectitudinii politice și morale”<sup>97</sup>. Ceea ce, trebuie să recunoaștem că exista ca tendință și înainte de secolul XX, doar că nu într-o măsură atât de accentuată. Aceeași destabilizare a „granițelor” se remarcă ca fiind existentă și în ceea ce privește demarcațiile dintre spațiul public și cel privat, căci zona de intimitate și de privat devine tot mai expusă în spațiul public.

O altă „mutație” cu referire la perceperea și utilizarea corpului ca mijloc artistic constă și în noile modalități de expresie prin care artiștii încep să folosească propriul corp ca mijloc de exprimare (body – art, happening-uri în care sunt folosite propriile corpuri sau tablouri, fotografii, filmări în care obiectul principal de expresie este însuși corpul artistului). Punctul demarcat este identificat a fi perioada anilor '70, moment în care începe să se chestioneze problematica și incertitudinile referitoare la propria identitate sau apariția așa numitului corp post uman – ce a corelat cu ideea de artificii ale bio-ingineriei sau noile descoperiri în materie de tehnologie chirurgicală și genetică. Relația identitate – corp – percepție socială este reprezentată cu precădere și în operele unor artiști feminisți precum Nancy Spero, Judy Chicago, Cindy Sherman, Barbara Kruger<sup>98</sup>.

Pasivitatea corpului ca mijloc de exprimare artistică și intermediar al acesteia tinde să fie înlocuită cu o problematică a corpului ca subiect în sine începând cu secolul XX. Corpul devine din ce în ce mai accentuat un agent activ, subiect și generator de opere de artă.

---

<sup>97</sup> Michaud, op. cit., p. 498.

<sup>98</sup> Idem, op. cit., p. 502.

El este privit ca atare, în sine, analizat și disecat metaforic, conjunctural sau cu implicații generatoare de schimbări sociale în ceea ce privește percepția acestuia.

Michaud susține că, odată cu aceste noi mutații, corpul în artă nu mai joacă rol de reprezentare pentru simplul motiv că „*nu mai există reprezentare*”<sup>99</sup>, în condițiile în care spațiul/distanța de-limitarea pe care o necesită conceptul de reprezentare se volatilizează până la dispariție. El concluzionează astfel că (referitor la contemporaneitate) „confruntarea cu sine însuși a devenit acum o confruntare cu un corp față de care nu putem lua distanță”<sup>100</sup> în condițiile în care „corpul pare să fie [...] singurul nostru punct de sprijin [...] martorul”<sup>101</sup> transformărilor și schimbărilor sociale, tensiunilor generate de reflexivitatea socială.

În acest context dat și din perspectiva noilor paradigme referitoare la subiectivitatea corpului, subiectivizarea acestuia, al fluidizării raporturilor existente între public/privat, identitate/reprezentare/corporalitate, frumusețe/erotism/senzualitate/imagerie publică sau colectivă, corpul feminin ne apare ca fiind cel mai expus presiunilor de a juca noi și noi roluri.

### ***1.5. Estetica fragilului***

Prin fragilitate (ca și noțiune generală) se înțelege acel caracter al materialelor de a fi lipsite de rezistență la solicitările exterioare și ne apare ca fiind un concept pus în același context cu delicatețea și/sau efemeritatea lucrurilor<sup>102</sup>.

La nivel social – fragilitatea se atribuie materialelor, obiectelor, plantelor, animalelor, corpurilor, ființelor care nu se pot opune situațiilor dificile, sensibile, bolnave, ușor casabile, care nu pot opune rezistență vitregiilor naturii sau ale altor obstacole/situații dificile. Perspectiva culturii occidentale este una care dă o notă de peiorativ fragilității. Lucrurile, obiectele, persoanele „fragile” necesită o atenție și o grijă sporită.

Fragile sunt considerate și corpurile copiilor, ale bătrânilor, bolnavilor, persoanelor bolnave psihic sau cu un psihic nestructurat, dar și ale femeilor. În general, corpurilor persoanelor vulnerabile, respectiv persoanele vulnerabile la agresiuni provenite din mediul înconjurător li se atribuie noțiunea de „fragil”.

---

<sup>99</sup> Idem, p. 504.

<sup>100</sup> Ibidem, p. 504.

<sup>101</sup> Yves Michaud, op. cit., p. 503.

<sup>102</sup> Cf. DEX.

Constatăm de asemenea și faptul că fragilității i se atribuie în egală măsură atât conotații pozitive, cât și negative, în funcție de context, situație, problematica abordată sau obiectul asupra căruia se face atribuirea de fragil. Fragilitatea este o caracteristică, un atribut care face corelația dintre casabilitatea și/sau vulnerabilitatea obiectelor, inclusiv a celor artistice<sup>103</sup>, cu vulnerabilitatea și sensibilitatea individului sau a unor grupuri de oameni, atât în ceea ce privește structurile fizice (corp și rezistență fizică), cât și referitor la structurile psihice sau emoționale ale personalității umane.

Despre fragilitate, ca subiect sau temă în artă, regăsim relativ puține informații, în sensul că, deși este abordată ca subiect, nu este foarte frecventă ca temă în sine. Cu toate acestea, o serie de interogații ne apar mai frecvente în ultimele decade artistice, unde constatăm problematizarea vulnerabilității și a fragilității corpurilor umane, dar și a identității personale în asociere cu acestea prin lucrările realizate recent de artiști. Ne referim aici cu precădere la ultimii zeci de ani.

Înclinăm să credem că abordarea tot mai frecventă a temei fragilității în artă se datorează precarității, în special a calității vieții și a accentuării de-personalizării individului în contextul conflictelor armate tot mai dese. Scăderea calității vieții, a fragilizării acesteia ca și sens și importanță pentru o societate (considerată în ansamblul ei) considerăm că este unul dintre principalii factori, dar și argument pentru artiști în favoarea folosirii temei, în special sub formă de „manifest”. Ca „urme” în istoria artelor, regăsim anterior tratată și ideea de fragilitate a ființelor umane în raport cu natura și intemperiiile acesteia, mediul înconjurător, capacitatea de supraviețuire, raporturile ființelor umane cu zeitățile, divinitatea, nevăzutul sau chiar inconștientul.

În artă, fragilitatea poate fi atribuită atât materialelor folosite, tehnicilor<sup>104</sup>, a lucrărilor de artă în sine, cât și subiectelor abordate. În general, fragilitatea este considerată în artă ca fiind și un atribut al frumuseții. Florile sunt fragile – dar sunt și frumoase, lumina și tonalitățile de lumină sunt fragil de redat, dar ne apar ca fiind și (estetic) frumoase în lucrările de artă.

Vulnerabilitatea situațiilor în care se pot construi personajele unei scene artistice/lucrări de artă sunt redată din prisma frumuseții inerente a lucrării în sine. Și, de asemenea, corpurile feminine sunt redată, în mod special sau în mod general, ca fiind frumoase și, în același timp, fragile și vulnerabile.

---

<sup>103</sup> Obiecte de porțelan, vase, desene realizate pe hârtie de pergament, hârtia în sine, uneori sculpturi, etc.

<sup>104</sup> În pictură – jocurile de lumină, umbrele, detaliile, în fotografie – expunerea, etc.

Nuditatea corpurilor feminine este mult mai des redată, prin raportare la reprezentarea corpurilor masculine, care (în arta occidentală) sunt reprezentate preponderent înveșmântate.<sup>105</sup> Nudurile feminine exprimă o frumusețe asociată atât cu grația, cât și cu vulnerabilitatea, accesibilitatea (vizuală), expunerea în întregime, fragilitatea și unduirea formelor.

Încercând să căutăm motivațiile din spatele acestor reprezentări, trebuie să pornim de la bun început de la premisa că ”*arta este o practică culturală*”, așa cum bine remarcă Noël Carroll<sup>106</sup>. Aceasta implică și faptul că arta este o practică publică, accesibilă celorlalți. De asemenea, între artist și audiență trebuie să existe un cadru comunicațional comun: o înțelegere comună a convențiilor sociale sau a strategiilor folosite, pentru ca privitorul să poată înțelege/ să aibă acces la opera de artă respectivă<sup>107</sup>. În plus, percepția, receptarea unui obiect de artă și interpretarea nu sunt, după cum remarcă și N. Goodman<sup>108</sup> operații separate. Nimic nu poate fi văzut ca fiind „gol” sau „dezgolit” de semnificații, ceea ce implică faptul că existența „*ochiului inocent*” și a unui dat absolut ca atare este imposibilă<sup>109</sup>.

Chiar dacă în artă personajele (ca de altfel și natura) reprezentate au un model „în carne și oase” de la care se pornește, aceasta nu înseamnă că acel obiect – real se regăsește în totalitatea sa în reprezentarea artistică. În mod inevitabil, reprezentările artistice sunt însoțite de un „plus”, adăugiri care țin de formă, culoare, carnație, gestică, proporții, tonalități care delimitează de original/modelul folosit, reprezentarea propriu-zisă. Acel „plus” ține tocmai de transformarea modelului în lucrare de artă/ obiect artistic și estetizarea acestuia în raport mai mult sau mai puțin direct cu potențialul tehnic și creator al artistului de a reda în plan artistic un obiect.

Tocmai acest „plus” care ține de capacitatea și potențialul creator de redare al artistului implică o serie de deprinderi sau o bună cunoaștere a convențiilor sociale folosite, astfel încât opera de artă să poată fi percepută și să poată reprezenta ceva în conștiința privitorului, respectiv a publicului receptor.

---

<sup>105</sup> Cu excepția evidentă a lucrărilor de artă din Grecia antică sau, chiar Renaștere (omul vitruvian al lui Leonardo Da Vinci), dar în aceste perioade, chiar dacă nuditatea corpurilor masculine există ca obiecte de reprezentare în artă, ele exprimă în special concepte precum cel de putere, perfecțiunea formelor, curajul, îndrăzneala, rezistența fizică, etc.

<sup>106</sup> Noël Carroll, *Beyond aesthetics: Philosophical essays*, Cambridge University Press, 2001, p. 67.

<sup>107</sup> Idem, op.cit., p. 67.

<sup>108</sup> Nelson Goodman, *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, New York, 1968, p. 8.

<sup>109</sup> Idem, p. 8.

În artă, cu precădere arta occidentală, regăsim asocierea dintre feminin și fragilitate redată în mod constant. Dar o asociere care implică și vulnerabilitatea, volatilitatea, inconstanța, frivolitatea sau chiar ușoara debilitate.

Feminitatea ca „prezență” fragilă reiese ca o asociere firească din reprezentările personajelor feminine: de la personajele feminine ale lui Boticelli (ex Primăvara, Nașterea lui Venus), Leonardo da Vinci (Mona Lisa), Gustav Klimt, Vermeer (Fata cu turban/Fata cu cercei de perle) până la Andy Warhol (Merlin Monroe).

Fragilitatea care nu implică vulnerabilitate o regăsim cel mai bine reprezentată în seria de tablouri realizate de Edgar Degas cu tema dansatoarelor sau tema dansului. Aici mesajul este cel al feminității grațioase care se manifestă prin acțiunea de a dansa. Un alt exemplu în acest sens este și seria de reinterpretări ale lui Matisse referitor la corpurile umane. Acestea, deopotrivă masculine și feminine, reprezentate fluidizant în mișcare, se subordonează tot acțiunii de a dansa. Dansul devine astfel simbolul vizual al grației exprimate prin mișcarea corporală. Chiar dacă, prin folosirea de forme feminine, curbe, se exprimă fragilitatea, aceasta nu este una care să implice o vulnerabilitate casantă, debilizată. Tocmai (sau poate datorită faptului că) aceste corpuri sunt reprezentate în mișcare, acțiuni ale unor forme de a practica dansul ce implică o forță peste medie, rezistență și putere, considerăm ce este posibil să ne apară în acest mod.

Pentru că, în esență, o lucrare de artă pentru a fi percepută ca lucrare de artă trebuie să reprezinte formal sau structural o serie de simboluri sau formule simbolice încastate în forme vizuale ce să poată fi decodificate la nivel de experiență estetică (și implicit emoțională) de către privitor sau de audiență, înclinăm să credem că această asociere specifică folosită de artiști (frumusețe/fragilitate/vulnerabilitate/feminitate) este una care reiese inevitabil din „spațiul” asociativ de simboluri și reprezentări culturale specifice societății în care aceștia au creat.

Preferința artiștilor pentru formele feminine poate fi explicată și datorită formelor „unduitoare”, „moi”, „alunecoase” specifice corpurilor feminine. Acestea pot fi ușor asociate unor simboluri sau cu alte simboluri atribuite feminității: apa (care alunecă / fluidă), peștera (inconștientul), pământul (roditor), zborul, sentimentul de ușor, fluid, etc.

Sensul de fragilitate vulnerabilizată al feminității reiese cel mai puternic din lucrările de artă occidentale. În culturile și tradițiile orientale, respectiv lucrările de artă orientale, feminității – chiar dacă i se atribuie noțiunea de fluiditate, în sensul fragilității percepute la nivel occidental, aceasta nu este considerată de o delicatețe debilizată sau, mai bine zis, „ușor

casabilă”. Surprinzător, apa – ca simbol principal asociat feminității, ca și celelalte simboluri sunt asociate rezistenței și durabilității tocmai prin prezența non-reacției, a fluidității<sup>110</sup>.

Referitor la relația dintre reprezentarea corporală în arta occidentală, în corelație cu cea din culturile orientale, în special cu cea chineză, remarcăm o diferențiere de reprezentare a formelor care poate fi pusă pe seama diferențelor culturale. François Jullien<sup>111</sup> constată această diferențiere și o atribuie faptului că doar în cultura occidentală corpul uman este considerat și luat drept obiect în sine, subiect de sine stătător, mijloc principal de exprimare artistică.

Simultan (și în contrapозиție) lucrările de artă realizate în cultura chineză nu sunt impregnate cu o detaliere anatomică a reprezentărilor corpurilor, altfel spus, acestea ne pot apărea ca fiind primitive din perspectiva receptorului de artă occidental. Experiența corporală care a generat această perspectivă în cultura chineză se consideră a fi tocmai perspectiva de percepere a propriului corp dinspre interior spre exterior, sau, după cum afirmă F. Jullien, „propriul corp perceput intern”<sup>112</sup>. El explică că această principală caracteristică se datorează experiențelor (și obiceiurilor culturale, am adăuga) prin care se experimentează fluxurile și schimburile interioare/interne ale vieții care curge prin corpul uman propriu și practicarea unor forme de exerciții de respirație și mișcare<sup>113</sup>.

Corpul uman devine important din prisma capacității individuale de mărire a fluxurilor interioare care generează viața și vitalitatea, exteriorul devenind astfel o perspectivă secundară și neesențială. Astfel, corpul este privit doar ca susținător al energiei care îl animă iar relația dintre formă și materie<sup>114</sup> să apară ca fiind inexistentă în acest spațiu cultural occidental.

Luând în considerare această alăturare și comparație de tradiții culturale care impregnează obiectele artistice și implicit experiența estetică, am putea, potrivit, spune, că fragilitatea ne poate apărea ca o lipsă de susținere interioară, internă. Ea capătă conotații negative tocmai din prisma acestui fapt și prin alăturarea dintre acești termeni.

---

<sup>110</sup> Un concept des întâlnit atât în artele marțiale (de exemplu), cât și în modul de inter-relaționare în societățile orientale. Hârtia, un instrument descoperit în mediul oriental, este considerat un instrument deopotrivă extrem de fragil (se rupe ușor), dar și foarte rezistent (te poți tăia foarte ușor sau poate deveni un instrument de atac în anumite condiții).

<sup>111</sup> François Jullien, *The impossible nude. Chinese art and western aesthetics*, p. 35-36.

<sup>112</sup> François Jullien, op.cit., p. 35, (trad.) „Experiența corpului a fost mai presus de toate cea a propriului corp, simțită în interior”.

<sup>113</sup> Tai Chi/qi qong/ etc.

<sup>114</sup> Așa cum este ea percepută în cultura occidentală, cu implicații de formă ideală care se manifestă prin materie, moștenită dinspre filiera grecească antică.

Fragilitatea frumuseții în acest sens devine una care ne relevă imposibilitatea susținerii interioare, cum de altfel ne apare a fi însuși conceptul propriu-zis, vulnerabil la percepțiile sociale și culturale, fluide și în continuă schimbare, caracteristice societăților.

Tocmai această conotație negativă, vulnerabilizarea din spatele fragilității exprimate în plan concret/fizic sau material prin lucrările de artă (subiectele și mijloacele folosite în lucrările de artă) considerăm că este mediul principal generator pentru problematizările și interogațiile generate de feminismul artistic. În aceeași măsură, relația dintre fragilitate și frumusețe sau reprezentările corpurilor în contexte estetice ne apare ca fiind fundalul declanșator pentru aceste noi interogații sau mutații ale perspectivelor declanșate atât de feminism, cât și feminismul în artă (feminismul artistic).



## Capitolul 2. Feminismul în artă

### 2.1. Delimitarea conceptelor de „feminism” și „feminism în artă”.

Considerăm necesară analizarea conceptului de feminism și a implicațiilor sale la nivel de societate în special pentru că este un termen din ce în ce mai vehiculat și uzitat pentru susținerea diferitelor „*agende politice*”. Cu toate acestea, constatăm a fi un termen extrem de volatil și multi-fațetat în ceea ce privește modurile de interpretare.

Deși la prima vedere feminismul pare asociat cu prima jumătate a secolului XX, moment în care femeile au început să obțină pentru prima dată dreptul la vot în mai multe țări, el poate fi considerat drept (mai degrabă) un cumul de acțiuni de revendicare a unor drepturi cu mult înainte de această perioadă. Vorbim aici despre acțiuni mai mult sau mai puțin disparate, ale unor femei<sup>115</sup> pe parcursul mai multor zeci de ani, în diferite țări. Rolul acestor acțiuni era, pe lângă obținerea dreptului de a vota, și de a crea premisele necesare pentru a modifica cutumele sociale referitoare la rolul/rolurile, responsabilitățile, drepturile, posibilitățile de implicare socială în ceea ce privește femeile.

Feminismul debutează sub forma unor mișcări la nivel social<sup>116</sup>, în special ale așa-numitelor „sufragete”<sup>117</sup>. Treptat, de-a lungul timpului, feminismul devine un manifest sub deviza căruia multiple organizații, asociații și mișcări se mobilizează și își construiesc discursul politic.

Datorită multiplelor și variatelor forme și expresii de manifestare, dar și a interesului acordat față de subiectelor abordate, feminismul capătă și o bază teoretică. O bază teoretică despre care am putea spune că este în continuă dezvoltare și ajustare. Actualele teorii feministe se construiesc în jurul ideilor, bazelor construite de revendicările mișcărilor

---

<sup>115</sup> De exemplu putem aduce în discuție acțiunile sufragetelor din Anglia, despre Emmeline Pankhurst și fiicele sale (Christabel și Sylvia) care au înființat în 1903 Uniunea politică și socială a femeilor (Women's Social and Political Union – WSPU). În Germania, mișcarea feministă începe încă din 1865, în Leipzig. Asociația de femei demarată aici este cea care pune bazele mișcării feministe din Germania și care se implică pentru obținerea dreptului la vot (1918). În Elveția, dreptul la vot al femeilor este obținut de abia în 1971, în Arabia Saudită – 2015 (spre deosebire de America -1920). În România, dreptul la vot este obținut inițial doar de către femeile cu studii superioare (1929), urmând ca de abia în 1946 (perioada postbelică) toate femeile să poată beneficia de acest drept.

<sup>116</sup> Primele semnale pot fi încadrate în ultimele decade ale sec XIX și, ulterior, acestea se multiplică și accentuează sub forma unor mișcări sociale din ce în ce mai accentuate și vociferabile la nivel de spațiu public în sec XX.

<sup>117</sup> Partizane din Anglia dar și Statele Unite ale Americii care au militat pentru obținerea drepturilor sociale pentru femei.

demarate în secolele XIX, XX. Aceste teorii continuă să evolueze și să genereze noi problematici, analizând însăși inegalitatea de gen, cauzele derapajelor de putere între sexe, autoritarismul societății de tip patriarhal, relația dintre corp și modalitățile de integrare sau, dimpotrivă, de respingere la nivel social<sup>118</sup>.

Atunci când ne referim *la feminism* este necesar să luăm în calcul și faptul că există mai multe direcții de abordare. De asemenea, constatăm și existența diferitelor forme de manifestare în cadrul acestui termen utilizat în mod generic în marea majoritate a cazurilor.

Când vorbim despre feminism vorbim și despre feminismul academic, teorii politice feministe, feminismul din primul, al doilea sau al treilea val<sup>119</sup> sau feminismul liberal, cel socialist și marxist, feminismul radical, eco-feminismul, feminismul comunitar, feminismul artistic (feminismul în artă), etc.

Mihaela Miroiu, în „*Drumul către autonomie*”<sup>120</sup> descrie în mod detaliat, pertinent și acurat fiecare dintre tipurile de feminism redate mai sus. Ea delimitează astfel, în mod just, forme de manifestare ale feminismului, considerând termenul de *feminism* drept bază pentru toate spectrele de manifestare ale acestui construct<sup>121</sup>.

Precizările referitoare la multiplele forme de manifestare ale feminismului sunt necesare deoarece ele fac referire, delimitează și desemnează diferite moduri de abordare și poziționări față de ideea originară/programul și scopul urmărit inițial. Cu alte cuvinte, agenda rămâne aceeași, scopul urmărit este același, modalitățile de abordare a căilor de a atinge acest scop diferă. De altfel, chiar unele/multe dintre persoanele feministe s-au delimitat în diferite perioade de unele forme de manifestare sau de unele dintre acțiunile întreprinse de diferite mișcări sau organizații. Astfel, de exemplu, feminismul radical este respins de alte forme ale feminismului<sup>122</sup>, unele persoane se delimitează de asocierea cu unele dintre formele de manifestare ale feminismului, etc.

Însă, ceea ce găsim ce găsim comun tuturor forme de manifestare (ca obiectiv/e principal/e) este identificarea și combaterea inegalităților sociale bazate pe gen, contracararea/combateră patriarhatului, obținerea de drepturi, modificarea perspectivei sociale în ceea ce privește rolurile sau modul de repartizare a puterii asociate diferențelor de gen.

---

<sup>118</sup> Din perspectiva apartenenței la un anumit corp/gen.

<sup>119</sup> Numit și post-feminism, asociat cu postmodernismul.

<sup>120</sup> Mihaela Miroiu, *Drumul către autonomie. Teorii politice feministe*, Polirom, 2004.

<sup>121</sup> Idem, p. 30-32.

<sup>122</sup> Ibidem, p.30. Situație care se remarcă inclusiv la nivel de țări și culturi. Unele dintre feministele din India au respins/resping agenda feministelor din Anglia sau Europa, pe motiv că agenda acestora nu le reprezintă.

Una dintre problematicile esențiale vehiculate de feminism ne interesează în mod particular pe parcursul acestei lucrări. Ne referim aici la combaterea rolurilor de gen și la construirea socială de roluri (din perspectiva apartenenței la un anumit gen).

Din punct de vedere social, de-a lungul istoriei, la diferite categorii de acte sociale, „femeile au participat foarte puțin și marginal, și în genere, nu le-au decis ele, nefiindu-le îngăduit să transgreseze rolul de gen”<sup>123</sup>. Așadar, în virtutea apartenenței la un anumit sex (sau gen), se implică o serie de posibilități sau, dimpotrivă, limitări sociale și culturale.

De abia în feminismul valului III, în post-feminismul asociat postmodernismului, se abordează tranșant problema corpului și se construiesc premisele pentru regândirea conceptului de corp.

Dacă până acum<sup>124</sup> se demarează discuțiile referitoare la subjugarea de gen, una dintre cele mai răspândite forme de dominație (datorită faptului că dependența economică de altcineva nu permite construirea autonomiei personale<sup>125</sup>), în post-feminism raportul dintre putere și corp<sup>126</sup> este subminat și contracarat. Este vorba despre modalitățile în care puterea este repartizată în funcție de apartenența la un anumit gen. De asemenea, se aduc în discuție și modurile în care diferite regimuri de putere sau regimuri politice înscriu sau, mai precis, își pun amprenta asupra modurilor în care corpurile sunt percepute, folosite, reprezentate, receptate<sup>127</sup>.

Diferențele de gen și impactul regimurilor în ceea ce privește impunerea de măsuri diverse față de corpul feminin este mult mai evident.<sup>128</sup> Ne referim aici la drepturile femeilor asupra propriului corp în ceea ce privește alegeri personale referitoare la corpul propriu ca de exemplu: avortul, dreptul de a avea sau nu copii, de a concepe<sup>129</sup>, de a alăpta, etc. În general, aceste reguli sau implicări „agresive” ale statului/regimurilor fac referire directă la corpul femeii (biologice) în raport cu capacitatea acesteia de a pro-crea și tot ceea ce ține de alocarea resurselor private (timp, energie, atenție) în direcția creșterii și educației copiilor.

---

<sup>123</sup> Miroiu, p. 158.

<sup>124</sup> Din prisma feminismului liberal, de exemplu.

<sup>125</sup> Miroiu, p. 98.

<sup>126</sup> Așa cum este el prezentat, manifestat, uzitat în societățile de tip patriarhale.

<sup>127</sup> Helen Marshal, „Our Bodies, Ourselves: Why We Should Add Old Fashioned Empirical Phenomenology to the New Theories of the Body” în Price, J., Shildrick, M., (ed.), *Feminist Theory and the Body*, Routledge, New York, 1999, p. 65.

<sup>128</sup> Pe de altă parte, regimurile politice influențează și corpurile masculine. Reglementările referitoare la stagiul militar, de exemplu, sau obligativitatea de a merge la război.

<sup>129</sup> Miroiu, p. 44-45, „Femeile sunt dotate să poarte și să dea viață. Acest fapt este politic relevant, chiar dacă, de exemplu, politica, la fel ca teoreticienii politicului par să fi dat mai multă importanță războaielor decât nașterii. Și totuși, fiecare societate a politizat avortul, contracepția, nașterea. În general, aceste politici au fost făcute exclusiv de bărbați sau în principal de către bărbați”.

Remarcăm astfel că aceste tipuri de politici publice ce urmăresc cu precădere creșterea sau ținerea sub control a procentelor demografice dintr-o populație urmăresc diferitele forme de control în mod special în ceea ce privește corpul femeii (biologice) și implicit a femininului, asociat acesteia ca atribut principal.

Accesul la cunoaștere este iarăși una dintre criticile aduse de feminism societăților de tip patriarhal. Potențialul de dezvoltare, șansele de autorealizare, evoluția profesională, creativitatea socială și culturală sunt aspecte care sunt limitate sau îngreunate deoarece, în acest tip de societăți, nu sunt luate în calcul experiențele „femeiești (altfel decât, de pildă, medical) : sarcina, avortul, nașterea, lăuzia, hrănirea din trup, ciclul lunar, menopauza”<sup>130</sup>. În plus, sunt neglijate (în sensul faptului că nu sunt combătute vehement cultural și politic) experiențele femeilor, experiențe precum: „îngrijirea, munca domestică, violența domestică, violul, pornografia, prostituția, traficul sexual, văduvia, dependența, aservirea, anonimatul, asocierea simbolică cu natura”<sup>131</sup>.

Feminismul pune sub semnul întrebării și modalitățile în care rolurile sociale care sunt construite într-un mod predeterminat în virtutea apartenenței la un anumit gen. Din prisma feminismului sunt aduse în prim plan pentru a fi re-evaluate și idei, concepte sau termeni precum: autonomia personală, discriminarea, drepturile civile și politice, independența economică, subiect/obiect politic, relația dintre spațiul public-privat, rolul/rolurile sociale, obiectivizarea corpului feminin, vizibilitate/invizibilitate, identitate corporală.

Concluzionând, putem spune că feminismul este un conglomerat de acțiuni sociale, cu o agendă politică, susținut de femei și bărbați din diferite „clase” sociale, cu diferite forme de manifestare, în diferite stadii – concomitent, emergent în diferite țări și culturi, al cărui obiectiv principal este acela de a contrabalansa și contracara societățile de tip patriarhal. Prin societăți de tip patriarhal înțelegem societățile în care diferențele de gen stau la baza construirii și constituirii rolurilor sociale și avantajelor sociale și politice în defavoarea (sau în favoarea) unuia dintre genuri, pe considerentul că a deține puterea<sup>132</sup> implică obținerea de resurse și avantaje în folosul propriu.

Pe de altă parte, feminismul ca mod de manifestare în artă<sup>133</sup> delimitează oarecum discursurile și agenda publică a feminismului ca mod general de exprimare. Artiștii care

---

<sup>130</sup> Miroiu, Mihaela, *Lexicon feminist*, p. 7.

<sup>131</sup> Idem, continuare, p. 7.

<sup>132</sup> Orice tip de putere.

<sup>133</sup> Prin artă înțelegând în acest context – toate formele de manifestare artistică.

abordează subiectele feministe aleg între a se delimita de apartenența la feminism (abordând subiectele doar din prismă proprie fără să urmărească în mod voit o agendă de presiune publică) sau, dimpotrivă, se declară ca fiind artiști – feminisți și subiecte abordate/temele/lucrările de artă sunt promovate ca fiind un mod de exemplificare a problematicilor abordate de feminism.

În ambele situații însă, tematica/problematica/subiectele sunt interpretabile și din prisma feminismului. Cu toate acestea, feminismul manifest în artă (sau feminismul artistic) vizează cu precădere analizarea și chestionarea modurilor principale de exprimare în artă, problematicile și subiectele, tehnicile folosite.

Astfel, constatăm apariția unor artiști care, prin lucrările de artă sau discursurile publice referitoare la propria artă, atrag atenția asupra modului în care se fac diferențieri de sex (gen) atât în ceea ce privește folosirea ca mijloc de simbolizare, cât și ca prezență publică a artiștilor, respectiv prezență în expoziții, muzee, colecții publice și private de artă ale artiștilor de gen feminin. Tot din această zonă putem constata apariția discursului referitor la cotarea lucrărilor de artă – în funcție de gen sau recunoașterea talentului artistic (genialitatea) în funcție de apartenența la un anumit gen.

Se problematizează de asemenea și relația dintre corp și identitate, presiunile sociale asupra corpurilor umane, în special cele feminine, rolurile și obligația femeilor/a femininului de a juca și de a se integra social doar prin acceptarea sau integrarea unor anumite roluri sociale prestabilite ca fiind valori standardizate și fixe, imuabile, impuse la nivel de structurare a modurilor de funcționare a societății.

Tot din zona feminismului artistic constatăm o accentuare a problematizării corpului ca mijloc de exprimare artistică, în special a corpului artistului, care începe să fie folosit ca mijloc principal de exprimare<sup>134</sup>. În lucrările de artă astfel create corpul propriu-zis al artistului joacă principalul rol și mijloc de exprimare artistică, asupra lui acționând diferite presiuni sau forme de re-structurare, re-modelare, re-facere.

Cu toate că această tendință de folosire a propriului corp de către artiști a fost utilizată și de către artiștii bărbați, în feminismul artistic utilizarea corpului propriu a jucat rol de problematizare socială a cutumelor, valorilor, normelor impuse de societate asupra corpurilor feminine.

O altă problematică care este abordată de feminismul artistic, inclusiv în studii de estetică de sorginte feministă este cea referitoare la identitatea sau, mai bine zis, la

---

<sup>134</sup> Unul dintre cele mai cunoscute exemple în acest sens fiind Marina Abramović.

apartenența la un anumit gen a privitorului, respectiv a receptorului lucrărilor de artă. Se consideră că lucrările de artă realizate în principal până în anii '60 - '70 din secolul trecut au fost create cu scopul de a fi receptate în principal de către un receptor/privitor de genul masculin sau/ și (cum este cazul feminismului american) de către un bărbat de rasă albă.

Aceste noi abordări sau afirmații generează noi interogații asupra însăși experienței artistice și a modului în care un individ poate accesa sau experimenta/ avea o experiență estetică artistică, indiferent de apartenența la un anumit gen sau dacă experiența estetică artistică poate fi diferită în funcție de apartenența la un anumit gen.

## ***2.2. Feminismul în arta contemporană (feminismul artistic)***<sup>135</sup>

Pornind de la întrebarea „De ce nu au existat mari artiști femei?”, Linda Nochlin<sup>136</sup> caută să identifice răspunsuri plauzibile, demontând concepția referitoare la genialitatea asociată masculinității sau la resursele materiale asociate aristocrației de până la începutul secolului XIX. Critica feministă pe care o face asupra istoriei artei scoate la iveală faptul că, deși au existat artiști excepționali aparținând genului feminin, aceștia au fost marginalizați, cu participări prea puține sau chiar deloc la expoziții publice.

Nochlin susține că nu există nici o urmă de feminitate care să dezavueze sau să micșoreze producțiile artistice ale unor artiști precum: „Artemisia Gentileschi, Vigee-Lebrun, Angelica Kauffmann, Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Suzanne Valadon, Kaethe Kollwitz, Barbara Hepworth, Georgia O'Keeffe, Sophie Taeuber-Arp, Helen Frankenthaler, Birdget Riley, Lee Bontecou, [...] Louise Nevelson, [...] Sappho, Marie de France, Jane Austen, Emily Bronte, George Sand, George Eliot, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Anaís Nin, Emily Dickinson, Sylvia Plath, [...] Susan Sontag.”<sup>137</sup>

Un argument solid în favoarea faptului că numărul de artiști de gen feminin este<sup>138</sup> mult scăzut față de cel al artiștilor – bărbați se referă strict la accesul la educație, la accesul permis la programe de studii care să permită dezvoltarea unui anumit talent, în acest caz

---

<sup>135</sup> Fragmente din acest subcapitol au fost publicate sub formă de articol, „Feminismul în arta contemporană”, în *Tomisul Cultural*, nr. 19, 2020, p. 8

<sup>136</sup> Linda Nochlin, „Why have there been no great Women Artists?”, în Vivian Gornick; Barbara K. Moran (eds.), *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, New York, Basic Books, 1971.

<sup>137</sup> Idem, p. 4.

<sup>138</sup> Analizat din perspectivă istorică.

artistic. De exemplu, doar în ceea ce privește pictura, femeilor li s-a permis de abia în anul 1893 să participe pentru prima dată (la Academia oficială de Artă din Anglia) la cursurile de desen după model (anatomie) și aceasta doar în condițiile în care modelul era parțial acoperit<sup>139</sup>.

În acest context și în condițiile în care ideea de geniu este susținută nu de idei precum apartenența la o anumită clasă socială sau la un anumit gen, ci de efort și muncă susținută într-un anumit domeniu, se poate presupune că numărul redus de femei - artiști excepționali se datorează strict condițiilor de mediu și accesului permis/respectiv refuzat de a cizela, modela un talent, în acord cu apartenența la un anumit gen.

Linda Nochlin susține și faptul că, deși există un număr semnificativ de femei - artiști extrem de talentați care au demonstrat (de-a lungul diferitelor perioade istorice) prin obiectele artistice produse că talentul și genialitatea nu este apanajul unui anumit gen - acesta nu este suficient totuși pentru a demonta ideea că rezultatele excepționale, în realitate, se pot obține doar prin efort susținut și acces la educația care să permită rafinarea talentului (nativ).

Faptul că secolul XX este cel în care s-a realizat deblocarea accesului la multe dintre drepturile femeilor, inclusiv accesul la educație, este una dintre premisele faptului că femeile au câștigat treptat libertatea de a se individualiza, dreptul la autonomie, așadar dreptul de a pune sub semnul întrebării valorile societății în care s-au născut și care le influențează în mod direct.

Într-o societate de tip patriarhat/patriarhală, mai precis:

„în întreaga istorie cunoscută, susține S. de Beauvoir, bărbatul și-a luat rolul subiectului, al sinelui, iar femeia, pe cel al obiectului, al alterității. Femeia este ființă relativă, ea nu există în sine și nici pentru sine, ci în funcție de altcineva, respectiv de bărbat [...]. Femeile nu știu ce și cine sunt prin propriile minți, ci prin teoriile și miturile produse de către bărbați despre ce sunt și, eventual, despre ce rosturi au ele. Rolul reproductiv diferit a făcut ca femeile să fie plasate din punct de vedere istoric mult mai aproape de procreație și de reproducerea vieții decât de producție și de crearea de sensuri și valori”<sup>140</sup>.

Într-un astfel de context, ideea de experimentare, de punere sub semnul întrebării a tot ceea ce este deja *dat*, pre-determinat, prestabilit în ceea ce privește rolurile și, de ce nu,

---

<sup>139</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>140</sup> Mihaela Miroiu, *Drumul către autonomie: Teorii politice feministe*, Polirom, Iași, 2004, p. 64.

feminitatea în sine, devine plauzibilă. În ceea ce privește mediul artistic, feminismul tinde să fie asociat (și aici) cu postmodernismul emergent, specific anilor '70.

Într-un articol publicat în *Chicago Journals*<sup>141</sup>, Judith Brodsky subliniază că mișcarea artistică feministă a apărut pe scena artei la începutul anilor '70, în mai multe orașe din lumea întreagă<sup>142</sup>. Totodată, tot în același articol, Brodsky specifică și faptul că în studiile referitoare la mișcările artistice de până atunci<sup>143</sup> de abia dacă se menționează această mișcare și tendință în artă<sup>144</sup>. În articolul respectiv, cei doi autori susțin ideea că mișcarea feministă din artă a deschis de fapt drumul în postmodernism și că cercetările referitoare la postmodernism este necesar să recunoască și contribuțiile formative ale producțiilor culturale, artistice feministe<sup>145</sup>.

În arta contemporană feminismul revendică femeilor preluarea controlului asupra propriului lor corp, autonomia în ceea ce privește raportarea la corp prin diferite și multiple performance-uri<sup>146</sup>. Anii '70 sunt cei mai „prolifici” în ceea ce privește mutarea centrului de interes al femeilor –artist către ideea de performance și corporalitate ca și „statement” deopotrivă artistic și politic<sup>147</sup>. Femeile – artist atacă tabu-urile, miturile, ceea ce este ascuns sau creează discrepanță între femeia în carne și oase, respectiv femeia concretă, așa cum este ea, și idealul feminin, iconic, spre care trebuie să tindă, la care trebuie să aspire, să se adapteze în raport cu cerințele societății care o obiectivizează.

Mișcările feministe în artă (atât Europa cât și America) au scos și scot în continuare la iveală problematici referitoare la rolurile sociale, la modul în care femininul în sine se raportează sau este obligat să se raporteze la mediul înconjurător, la identitatea asumată, căutată sau interogată prin intermediul artei. De referință pentru anii '70 și cu rezonanță/emblematic pentru mișcarea feministă inițiată în artă este așa-numitul proiect

---

<sup>141</sup> Judith K. Brodsky; Ferris Olin, „Stepping out of the Beaten Path: Reassessing the Feminist Art Movement” în *Chicago Journals*, Vol. 33, No. 2 (Winter 2008), Chicago Press, pp. 329-342.

<sup>142</sup> Idem, p. 330, (trad.) „Mișcarea de artă feministă, o constelație de artiști, curatori, critici și istorici de artă, a apărut pe scena artistică la începutul anilor 1970 în diferite orașe din lume”.

<sup>143</sup> Respectiv anul 2008.

<sup>144</sup> Ibidem, (trad.) „Majoritatea textelor de istorie a artei de masă, inclusiv sondaje ale artei secolului al XX-lea, tind să ignore sau să respingă mișcarea artistică feministă. Arta începând cu 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism (Foster et al. 2004), de exemplu, dedică abia jumătate de pagină mișcării de artă feministă, descriind-o ca un fenomen de moment, fără impact durabil. H. W. Janson, autorul celui mai bine vândut manual de istorie a artei, *History of Art* (1962), a fost adesea citat că a spus că un sondaj a inclus în mod necesar doar punctele înalte ale artei occidentale și că nicio femeie artist nu a îndeplinit acest standard. A șaptea ediție (Davies et al. 2006) include femei-artiste, dar abia menționează mișcarea artistică feministă și nu recunoaște că aceasta a avut un impact intelectual sau estetic semnificativ.”

<sup>145</sup> Ibidem, p. 330.

<sup>146</sup> Jayne Wark, *Radical Gestures, Feminism and Performance Art in North America*, McGill-Queen's University Press, 2006, p. 168.

<sup>147</sup> Idem, p. 170.



*Womanhouse* (1972). Proiectul a fost inițiat de Judy Chicago și Miriam Schapiro, fondatoarele Institutului Californian de Artă (CalArts). Acestea, împreună cu un grup de studente, obțin de la primăria orașului o clădire abandonată, ce urma să fie demolată. Fiecare transformă o cameră sau un spațiu într-un spațiu expozițional de sine stătător, în care sunt expuse obiecte sau sunt create (re-create) ipostaze marcante pentru ceea ce înseamnă a fi femeie și rolurile/statusurile asociate: fiică, mamă, căsătoria, viața casnică, relația cu partenerul de viață, etc.

Proiectul *Womanhouse*, inițial gândit ca expoziție, devine ulterior fenomen și pune problema redefinirii propriei identități – ca femeie. Proiectul explorează femininul forțat să se adapteze la cutumele sociale, un feminin contorsionat, scindat, conflictual pe alocuri, un feminin fațetat care (nu în ultimul rând), așa cum este el sau se modelează stă de fapt la baza formării personalității oricărei femei.

Dar proiectul *Womanhouse* nu este singular în ceea ce privește tendința feministă din artă. Artă feministă a scos la iveală, a preluat din experiențele feminine și a inovat modurile de reprezentare. Experiențele extrase din viața cotidiană, obiecte și evenimente artistice *construite* ca răspuns sau ca opoziție la condițiile politice, sociale, culturale sunt doar o parte din constructul care se numește feminismul în artă.

Totodată, prin intermediul feminismului, se demarează proiecte de tip instalație, video, fotografie, performing (performance), arta de tip practic – colaboratoare/colectivă, în opoziție cu arta de tip solitar (ca produs al artistului genial singuratic), arta care tinde să depășească limitele între artizanat – cultură populară sau artă rafinată<sup>148</sup>.

În domeniul artelor, femeile îndrăznesc să abordeze subiecte noi, să inoveze în artă, pornind de la experiențele strict feminine<sup>149</sup>. Ele contra-balansează obiectivizarea femeii abordând subiecte diametral opuse, experimentează incluzând privitorul/spectatorul într-un construct care depășește ideea de obiect artistic delimitat, static, dezvoltă practici de reprezentare alternativă<sup>150</sup>.

Printre artiștii de gen feminin care au adus contribuții la schimbarea perspectivei asupra subiectelor abordate și care au impulsionat ideea de artă ca manifest prin lucrările lor

---

<sup>148</sup> Judith K. Brodsky; Ferris Olin, „Stepping out of the Beaten Path: Reassessing the Feminist Art Movement” în *Chicago Journals*, Vol. 33, No.2 (Winter, 2008), Chicago Press, p. 331.

<sup>149</sup> Judith K. Brodsky; Ferris Olin, op.cit., p. 338. De exemplu, de la Miriam Schapiro ne-a rămas termenul de „*femmage*”, adică un nou stil de pictură care încorporează în pictură părți din haine, diferite obiecte vestimentare, diferite stoffe, pânză.

<sup>150</sup> Judith K. Brodsky; Ferris Olin, op. cit., p. 340.

de artă, îndemnând la „acțiune socială”<sup>151</sup> putem numi și pe: Georgia O’Keeffe, Frida Kahlo, Louise Bourgeois, Teresa Burga, Barbara Kruger, Carrie Mae Weems, Kiki Smith, Guerrilla Girls, Sarah Lucas, Alexandra Gallagher. De asemenea, printre artiștii feminiști despre care se consideră că au schimbat *lumea*<sup>152</sup> apar și nume precum: Judy Chicago, Georgia O’Keeffe, Frida Kahlo, Cindy Sherman sau Ana Mendieta.

Prin mijloace și artistice diverse (inclusiv folosirea corpurilor feminine și cele proprii) și forme de artă precum fotografia, pictura, happening-uri sau instalații, afișe, video, etc., ele au abordat subiecte dintre cele mai diverse și cu impact puternic vizual, emoțional sau interpretativ.

Cindy Sherman a abordat problema identității și a rolurilor/ipostazelor pe care le femeile le joacă în societate. Ana Mendieta, artist cubanez-american, a atras atenția opiniei publice asupra violenței ascunse, în special asupra violenței față de femei. Una dintre cele mai cunoscute lucrări este o fotografie intitulată *Rape Scene*, realizată în 1972 și expusă actualmente la Tate Modern, Londra<sup>153</sup>.

Georgia O’Keeffe, considerată „*mama modernismului american*”<sup>154</sup>, a re-interpretat în anii ’20 forma și dimensionarea obiectelor în lucrările de artă, în pofida criticilor de la vremea respectivă, florile ei re-dimensionate fiind emblematice în acest sens.

Judy Chicago a reușit să marcheze lumea artei și prin lucrarea „*Cina Festivă*” - „*The Dinner Party*”. Aceasta, expusă actualmente la Centrul pentru arta feministă Elizabeth A. Sackler, muzeul Brooklyn, reprezintă o masă festivă cu 39 de locuri, fiecare atribuit unei femei care a avut un rol social și impact la nivel social de-a lungul istoriei. Fiecare nume este brodat și în dreptul fiecărui nume este plasată o farfurie de porțelan pictată cu o floare re-compusă și de-construită astfel încât să semene (simultan) și cu forma organelor genitale feminine. În dreptul fiecărui loc este amplasat un pocal și tacâmuri. O cină simbolică festivă care depășește granițele timpului și reunește personajele feminine care și-au făcut auzită „vocea” la nivel social.

Barbara Kruger a folosit în special fotografia și colajele pentru a realiza lucrări de artă. Lucrările ei de artă influențează noțiunea de obiect artistic/vizual, pronumele și

---

<sup>151</sup> în articolul scris de Charlotte Lydia Stace, „Feminist Art: 10 Artists Whose Work Calls to Action”, în *Art Land Magazine*, <https://magazine.artland.com/feminist-art-history-most-relevant-artists/>, accesat 21 martie 2023.

<sup>152</sup> Josephine-May Bailey, „The Feminist Artists Who Changed the World,” în *Daily Art Magazine*, (<https://www.dailyartmagazine.com/feminist-artists/>), disponibil la: <https://www.dailyartmagazine.com/feminist-artists/>, accesat la data de 17 martie, 2023

<sup>153</sup> Josephine-May Bailey, „The Feminist Artists Who Changed the World,” în *Daily Art Magazine*, (<https://www.dailyartmagazine.com/feminist-artists/>).

<sup>154</sup> Ibidem, Josephine-May Bailey.

relaționarea acestuia cu puterea socială, identitatea și sexualitatea. Aceasta se remarcă prin abordarea directă, agresivă, critică, minimalistă a tot ceea ce ține de societatea de tip patriarhal, tradițională în ceea ce privește modalitățile de reprezentare ale femininului și a femeii în artă.

Guerrilla Girls este o grupare anonimă de artiști fondată în anul 1985 la New York și care (prin afișele și subiectele abordate) a devenit emblematică pentru mișcarea feministă în ansamblul ei. Ele foloseau măști de maimuță pentru a-și ascunde identitatea și postau afișele în special în locuri interzise sau lângă muzee. Subiectele abordate fac referire la discriminarea de gen din lumea artei, prezența scăzută a artiștilor femei din muzee, folosirea excesive a nudității feminine în artă, etc. Această mișcare/grupare funcționează și la ora actuală, implementând proiecte, organizând acțiuni de protest sau discursuri atât în America, cât și în orice altă parte a lumii.

Sarah Lucas, de origine britanică, este cunoscută încă din perioada anilor '90 pentru lucrările ei cu tentă umoristică, un melanj între fotografie, colaje și diverse obiecte reale, care problematizează stereotipiile de gen sau deconstrucția genurilor.

Alexandra Gallagher, de origine engleză, recompune imaginea senzualității feminine prin încadrarea suprarealistă a unor figuri feminine foarte senzuale în cadre de lumi fantastice sau imaginare.

Pe măsură ce apar artiști din noile generații, observăm o aprofundare tot mai voită și o implicare tot mai accentuată a artiștilor de gen feminin în problematicile de gen specifice feminismului, cu note tot mai extinse ale problematicii, ce implică chestionări vizavi de concepte precum libertate, autonomie, preluarea controlului asupra corpului propriu, individualitate, etc.

Această scurtă trecere în revistă a artiștilor de gen feminin și a subiectelor abordate este realizată pentru a servi la încadrarea postmodernă și contemporană a temelor, tehnicilor, subiectelor abordate în feminismul artistic și a impactului pe care aceste lucrări de artă l-au avut/îl au în continuare la nivelul percepției artei, obiect de artă, estetizarea obiectului de artă, interpretarea experienței estetice și modurile prin care aceasta poate fi generată, dar și ca impact la nivel social al acestor tipuri de lucrări de artă.

Constatăm astfel că feminismul artistic poate fi privit atât ca mijloc generator de problematice la nivel de feminism (social), cât și ca mijloc de exprimare și manifestare în plan artistic a subiectelor abordate de feminism, subiecte precum: identitate – corp, identitate de gen, rol social și gen, violență – gen – societare, corp - imagine – societate, stereotipiile de gen în diferitele domenii profesionale, diferențe rasiale, rasism, etc.

De asemenea, constatăm că lucrările de artă generate de artiștii femei pot re-construi/re-configura noțiunea de obiect artistic și tind să extindă limitele referitoare la perceperea obiectului de artă, a lucrărilor de artă și integrarea artiștilor, indiferent de apartenența la un anumit gen.

### ***2.3. Reinterpretarea conceptului de „obiect artistic” din perspectiva feminismului artistic***

Dacă în segmentul anterior am tratat (succint) relația dintre identitate și experiență estetică, în continuare ne vom referi la modul în care experiența estetică configurează feminismul, dar și la modul în care feminismul, cu precădere ca și curent în artă (feminismul artistic), influențează ceea ce numim experiențele estetice.

Preocuparea artiștilor față de reprezentarea corpului feminin a jucat un rol important de-a lungul timpului, acesta fiind o temă cu o pondere foarte mare în operele de artă. Corpul feminin a jucat un rol cu precădere pasiv, în sensul că era „obiectul” reconfigurat de subiect, respectiv de artiști. Artă contemporană ne apare însă ca o replică la modalitățile tradiționale de raportare artistică la corp și corporalitate.

Artiști precum Cindy Sherman atrag atenția asupra modului în care corpul (mai ales cel feminin) și prezentarea acestuia sub diferite ipostaze este o modalitate de a ne ancora în stereotipuri și prejudecăți culturale. Identitatea de sine este privită ca un construct fragil, maleabil, influențabil de joncțiunea dintre premisele, normele și valorile cerute/impuse la nivel social și intențiile sau interesele personale.

Prin aducerea sub semnul interogației a modalităților perspectivele de tip patriarhal, feminismul atrage atenția și asupra modalităților de reprezentare a corpurilor feminine. Femeile - artist caută să mute centrul de interes și să transforme în subiect femininul (perceput ca fiind pasiv anterior).

O altă mutație face referire la reconfigurarea modurilor în care indivizii se raportează la propriile corpuri, la raporturile de putere care se stabilesc între subiect/propriul corp/zona politicului<sup>155</sup>. Spațiul privat (inclusiv propriul corp) devine astfel un subiect de interogație

---

<sup>155</sup>Mihaela Miroiu, *Lexicon feminist*, p. 122.

în ceea ce privește relațiile de putere care se stabilesc între indivizi sau între indivizi și modul de constituire al unei societăți date.

A vorbi la ora actuală despre o estetică de tip feminist<sup>156</sup> înseamnă a pune sub semnul întrebării natura subiectului și modul de percepție a acestuia în ceea ce privește obiectele artistice<sup>157</sup>. De asemenea, se interoghează inclusiv perspectiva referitoare la frumusețea feminină. Astfel, existența nevoii de înfrumusețare<sup>158</sup> a femeilor își pune amprenta și asupra modului în care o femeie își duce traiul zilnic<sup>159</sup>. Idealul de frumusețe la care se aderă este unul de tip masculin, respectiv unul care provine dintr-o perspectivă masculină (după cum susține feminismul), ceea ce duce la o subjugare și o poziționare pasivă a femininului.

În arta contemporană este vizibil faptul că se problematizează din ce în ce mai puternic conceptul de identitate, identitate corporală, dezintegrarea conceptului de identitate<sup>160</sup> așa cum era el perceput social anterior. Experiențele estetice nu mai vizează exclusiv raportarea subiectului la idealuri și categorii precum: Sublim, Frumos, Armonie, etc. Artă contemporană atrage atenția și asupra a ceea ce este ascuns, refuzat, respins, ultragiatic, perceput ca fiind urât, grotesc, etc.

Noile mutații din artă, chiar dacă aparent haotice și destabilizatoare pentru mediul artistic, permit apariția unor noi interogații referitoare la scopul artei, dar și la experiențele estetice.

Este recunoscut faptul că feminismul a preluat ideea de corporalitate și gen al corpului ca și dat predeterminat social/cultural, el fiind un rezultat al strategiilor de putere existente la nivel de societate. Corpul nu este un instrument pasiv, un obiect de referință pentru un feminin pasiv, prin amprentarea lui se poate modifica schema de putere care funcționează într-o societate dată<sup>161</sup>.

În arta contemporană, feminismul revendică femeilor preluarea controlului asupra propriului lor corp, autonomia în ceea ce privește raportarea la corp prin diferite și multiple

---

<sup>156</sup> O analiză a importanței feminismului în estetică este făcută de J. Shaw, „Why does feminism matter to aesthetics”, publicat în *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 2, No. 1, April, 2005.

<sup>157</sup> Într-o societate de tip patriarhal, subiectul este preponderent masculin, așadar operele de artă sunt create într-un anumit registru (respectiv cel masculin).

<sup>158</sup> „*process of beautification*”, idem, p. 5.

<sup>159</sup> Ceea ce extinde sfera problemei spre o analiză asupra însuși modului de constituire și funcționare a societăților, al rolului și al diferențelor de gen într-un context dat (prestabilit).

<sup>160</sup> Julia Kristeva, Julia, *Aesthetics. politics. ethics.*, p. 7. În dialogul cu Griselda Pollock, aceasta susține că identitatea apare ca o des-identificare. Obiectele artistice vizează kitsch-ul, urâtul, fetișuri prezente la nivel de societate. Identitatea se prezintă ca o disoluție, o fragmentare. De asemenea, ea remarcă o transferare/o modificare a sensurilor lui "a fi": de la fi/ a exista spre "a aparține". (trad.) „După cum a remarcat Proust, în loc să fii, cineva încearcă să aparțină. Această trecere de la ființă ca fundament al identității la apartenență forțează o dorință de a adera la un grup, la o ideologie, la o sectă – pentru că religiile sunt în criză.”

<sup>161</sup> Miroiu, *Lexicon feminist*, p. 61.

performance-uri <sup>162</sup>. Anii '70 sunt cei mai prolifici în ceea ce privește mutarea centrului de interes al femeilor - artist către ideea de performance și corporalitate ca și *statement* deopotrivă artistic și politic<sup>163</sup>. Femeile - artist atacă tabu-urile, miturile, ceea ce este ascuns sau creează discrepanță între femeia în carne și oase/femeia concretă (așa cum este ea) și idealul feminin, iconic, spre care trebuie să tindă, la care trebuie să aspire, să se adapteze, să tindă.

Experiența artistică este în plină modificare și reconfigurare datorită interogațiilor privind natura obiectelor artistice, a eternului corp ideal feminin, a idealului feminin simbolizat în diferite forme prin lucrările artistice și care creează presiuni la nivel (inclusiv) social asupra femeilor și feminității însăși.

În același timp, însă, după cum subliniază și Carolyn Korsmeyer referitor la arta feministă și schimbările survenite în conceptele din artă, prin arta feministă nu se poate categoriza un singur tip de artă sau teme și perspective similare, asemeni și feminismului (social) care nu face referire la o singură direcție sau la o politică socială unitară, uni-direcțională<sup>164</sup>. Simultan însă, ea identifică ca punct de legătură între lucrările de artă ale femeilor - artist un anumit simț sau o constatare a subordonării istorice sociale în ceea ce privește femeile și conștientizarea modului în care arta a perpetuat această subordonare<sup>165</sup>.

Această perpetuare este exemplificată prin mai multe tipuri de acțiuni identificate de Korsmeyer printre care reamintim și acțiuni precum: ignorarea lucrărilor de artă realizate de artiștii – femei, obiectivizarea corpului feminin în pictură sau artele vizuale precum fotografie și cinematografie, romantizarea sau estetizarea în literatură a exploatării sexuale a femeilor sau susținerea sistemelor simbolice în care femininul este prezentat sau considerat drept un rival întunecat sau chiar o latură negativă a masculinului.

O altă remarcă asupra modului în care feminismul artistic a regândit obiectul artistic este cea referitoare la modurile de exprimare alese ca tendințe principale care pot fi deduse din analiza lucrărilor de artă, respectiv: folosirea unor materiale non-standardizate (non-

---

<sup>162</sup>Jayne Wark, *Radical Gestures. Feminism and Performance Art in North America*, p. 168.

<sup>163</sup> Idem, p. 170.

<sup>164</sup> Carolyn Korsmeyer, *Gender and aesthetics. An introduction*, Routledge, New York, 2004, p. 117.

<sup>165</sup> Idem, p. 118, (trad.) „Ceea ce artiste feministe împărtășesc este un sentiment al subordonării sociale istorice a femeilor și o conștientizare a modului în care practicile artistice au perpetuat această subordonare. Această perpetuare a fost realizată prin idei precum ignorarea muncii femeilor, obiectivizarea trupurilor femeilor în pictură și film, romantizarea exploatării sexuale a femeilor în narațiune, folosirea unor criterii de excludere pentru creativitatea femeilor sau purtarea sistemelor simbolice care privesc femininul ca pe un întunecat. rival al masculinului”.

tradiționale) și prezentarea corpului propriu al artistului ca o componentă de artă sau a lucrării de artă în sine<sup>166</sup>.

Printre materialele non-standardizate folosite reamintim și hainele sau materiale textile<sup>167</sup>, obiectele de folosință casnică, inclusiv sânge, broderie sau ceramică, obiecte care fac referire la mâncare, obiecte care se adresează (prin folosire) și altor simțuri (olfactiv, tactil, gustativ).

Folosirea propriului corp s-a realizat în diferite noi modalități de exprimare. De exemplu, Ana Mendieta și-a imprimat corpul într-o siluetă acoperită total de nisip, forma corpului din nisip reamintind despre efemeritatea corpului feminin și a legăturii cu pământul. Cindy Sherman a folosit propriul corp și propriile fotografii, reconstituind portretele istorice din o serie de tablouri cunoscute. Orlan și-a supus corpul la numeroase proceduri chirurgicale prin care și-a modificat trăsăturile ca referire la aparențele idealizante ale feminității și la anumite picturi și sculpturi.

Prin folosirea propriului corp (așa cum reiese și din multitudinea de happening-uri, instalații, lucrări de artă, performance-uri realizate de artiștii – femei) s-a dorit provocarea, dar, într-un anumit sens, și sfidarea artei tradiționale, testarea limitelor referitoare la diferențele dintre real/realitate și artă, obiect artistic sau real.

Artiștii femei au pus sub semnul întrebării distincția dintre obiectul real și cel artistic, respectiv în ce măsură și de unde un obiect real începe să fie considerat reprezentarea a altceva sau devine obiect artistic în sine?

Korsmeyer subliniază că se poate remarca inclusiv folosirea ideii că genul în sine poate fi văzut/folosit ca performance, ceea ce duce și mai departe limita dintre artă, artificiu, artificial și realitate. Ea concluzionează că, prin folosirea corpului în sine în arta feministă de tip performance, s-a produs un efect dramatic pentru că distanța familiară dintre artă și viață s-a evaporat, a devenit ea însăși un construct supus mutațiilor.

În ceea ce privește provocările aduse conceptului de artă, se consideră că această aparentă contracție ontologică a avut un impact uimitor.<sup>168</sup> Un argument pe care îl susținem de altfel și care considerăm că este necesar de abordat în ceea ce privește discuțiile sau dezbaterile referitoare la mutațiile determinate sau implicațiile artei în transformările

---

<sup>166</sup> Ibidem, p. 118.

<sup>167</sup> care, deși sunt acceptate în artele tradiționale – precum tapițeriile, sunt re – interpretate și folosite în moduri noi, non-conformiste sau inovatoare.

<sup>168</sup> Korsmeyer, op.cit., p. 128, (trad.): „Utilizările corpului în arta feministă a performanței au efectul dramatic de a șterge distanța familiară dintre artă și viață, iar în ceea ce privește provocările aduse conceptului de artă, această aparentă contracție ontologică a avut un impact uimitor.”

societății și evoluției generale a acesteia, perceperea calității vieții, dar și a modului de construire a acesteia în diferitele forme cotidiene, private sau publice.

#### **2.4. *Feminismul în arta românească***

Mișcarea feministă în România tinde să parcurgă aceeași traiectorie ca și Mișcarea Feministă din Europa. Multe dintre femeile care conștientizează, la începutul secolului XX, necesitatea acțiunilor de emancipare a femeilor, fac parte din categoria femeilor care și-au continuat studiile în Europa și au luat contact în mod direct cu schimbările din țări precum Franța, Anglia, Germania, Austria.

Necesitatea de a modifica și a îmbunătăți statutul social al femeii se concretizează în acțiuni precum: înființarea unor organizații, asociații, ligii, adunări, articole în presă, înființarea unor reviste, petiții și cuvântări susținute în ședințele publice ale Senatului României.

În acest context, oarecum efervescent de acțiuni pe multiple planuri și paliere sociale, se conturează și acțiuni cu specific feminist în zona artei.

În anul 1916, de exemplu, se înființează Asociația Femeilor Pictore și Sculptore din România, asociație înființată de Olga Greceanu, Nina Arbore și Cecilia Cuțescu-Storck. Scopul acestei organizații este de a organiza multiple expoziții anuale prin intermediul cărora să li se permită tinerelor artiste accesul la simeze, fără ca acestea să fie expuse riscului de a fi discriminate sau să întâmpine piedici datorită prejudecăților. Cecilia Cuțescu-Storck este și cea care pune inițial<sup>169</sup> la dispoziție propriul atelier pentru adunările publice ale Asociației pentru Emanciparea Civilă și Politică a Femeilor din România (A.E.C.P.F.R), organizație înființată în 1918<sup>170</sup>.

Rezultatele demersurilor întreprinse de asociație încep să se concretizeze în anul 1920 când femeilor le este permis să facă parte din Consiliul Superior al Muncii, serviciile căilor ferate și să practice avocatura (iunie 1920). Asociația pentru Emanciparea Civilă și Politică a Femeilor din România este precedată de alte structuri precum Unirea Culturală a Femeilor din România (1915), al cărei scop principal, pe lângă cel referitor la obținerea

---

<sup>169</sup> Ulterior, adunările asociației, datorită numărului prea mare de participanți, se mută într-o locație mult mai adecvată.

<sup>170</sup> Ștefania Mihăilescu, *Din istoria feminismului românesc*, (antologie de texte), Polirom, Iași, p. 37-38.



drepturilor politice și civile, era și cel referitor la susținerea și dezvoltarea, încurajarea muncii intelectuale feminine/îmbunătățirea sistemului de învățământ pentru fete.

Astfel de asociații și organizații se înființează peste tot în țară, multe dintre instrumentele folosite fiind înființarea de reviste, organizarea de conferințe publice, întruniri, petiții înmânate deputaților, dar și luări de cuvânt în Parlament. O serie de acțiuni de protest pentru modificarea Constituției, în special articolul 6, referitor la acordarea de drepturi integrale femeilor, sunt puse în practică de Consiliul Național al Femeilor Române (C.N.F.R), al cărei președinte este Calypso C. Botez.

Însă, dreptul la vot este obținut de către femeile din România mult mai târziu. Legea pentru organizarea administrativă, promulgată la 3 august 1929<sup>171</sup> este cea care prevede acordarea dreptului la vot pentru prima dată femeilor din România. De asemenea, în cadrul aceleiași legi se câștigă și dreptul femeilor de a fi alese în consiliile comunale și județene.

Dacă obiectivele principale ale multiplelor asociații și organizații înființate în România se refereau la obținerea drepturilor depline pentru femei, începând cu dreptul la educație (inclusiv universitară) dreptul la vot sau de a dispune de propriile finanțe în mod independent de prezența unei figuri masculine (soț sau tată), simultan se pot constata presiuni făcute spre și dinspre sistemul educațional de arte plastice pentru includerea și acceptarea persoanelor de gen feminin.

Admiterea oficială a fetelor în școlile de artă românești se realizează mult mai târziu, comparativ cu acceptarea oficială a acestora în învățământul de masă autohton. Unul dintre motive ar putea fi și faptul că școlile de arte plastice (școli de belle arte, după cum erau numite în epoca respectivă) au fost înființate mult mai târziu în România<sup>172</sup>.

Din documentele epocii rezultă faptul că demersurile pentru admiterea fetelor în școlile de artă nu sunt unitare la nivelul întregii țări. Pe de o parte, încă din 1886, directorul Școlii de Arte Frumoase din Iași solicită Ministerului Instrucțiunii acordul de a acorda o bursă unei eleve și este refuzat, cerându-i-se în același timp și justificări și explicații referitor la modul în care școala are ca studentă o fată. Pe de altă parte, în București, demersuri fără succes sunt realizate de Gh. Tătărescu, directorul Școlii de belle-arte, încă din 1892.

După îndelungi dezbateri, de abia în anul 1895 Ministerul Instrucțiunii legiferează accesul fetelor, și, datorită numărului tot mai mare de cereri, se hotărăște în consiliul

---

<sup>171</sup> Idem, p. 45.

<sup>172</sup> Cf Ioana Vlasiu, „Eleve și maeștri. Învățământul artistic românesc și problematica de gen. 1900-1945”, în *Centenarul Femeilor din arta românească*, vol. 2, p. 148.

profesoral din iunie 1902 să fie și elevele „supuse aceluiași concursuri prevăzute în regulament ca și la elevi”<sup>173</sup>.

Schimbările legislative favorabile realizate înainte de 1900 determină o creștere semnificativă a numărului de fete care se înscriu la școlile de belle-arte. Dacă înainte de 1900 erau doar 4 fete înscrise, în perioada 1900-1918 numărul acestora ajunge la 141<sup>174</sup>.

Interesul pentru profesiunea artistică, pentru arte în general, se datorează în epocă și inițiativelor multiple ale artiștilor întorși în țară după realizarea studiilor la Paris sau München, dar și interesul tot mai crescut față de lumea artistică manifestat de familiile înstărite și aristocratice din România.

Regina Elisabeta și Prințesa Maria sunt cele care direcționează atenția publicului spre artele frumoase, ele însele practicând artele decorative, dar și diferite tehnici de pictură (acuarele în special). De asemenea, cele două susțin și girează diferitele organizații și asociații artistice care se înființează, multe dintre acestea fiind patronate de ele.

Statutul artistului în România este supus unor profunde și ample modificări, tot la începutul secolului XIX. Influențele și presiunile vin în continuare și în această direcție, dinspre Occidentul reprezentat cu precădere de viața artistică din Franța și Germania. Tinerii artiști care au studiat la școlile de belle-arte din afara granițelor se întorc în țară, influențează pozitiv viața artistică din București, organizează expoziții, evenimente precum Salonul Independenților din 1898 sau înființează asociații prin intermediul cărora realizează diferite evenimente, proiecte artistice.

Una dintre aceste asociații, Tinerimea Artistică, înființată în 1902, este patronată de Prințesa Maria, iar evenimentele/expozițiile realizate de această organizație crește prestigiul profesiei de artist, determinând, pe parcursul mai multor decenii, și stabilirea statutului de artist profesionist.

Pe fondul acestor schimbări, se remarcă și dezbaterile/discuțiile referitoare la acordarea statutului de artist și femeilor, în condițiile în care problematica de gen este una care creează tensiuni în epocă.

Majoritatea artistelor care expun inițial în cadrul evenimentelor realizate de Tinerimea artistică sunt decoratoare. Ele expun cu precădere broderii și diverse obiecte decorative. Printre expozante se numără și Anna Papadopol, Alexandrina Ghica, Anna Roth, Victoria Nădejde-Beldiceanu, Maria Radu Stanian, Sofia Candiano-Popescu, Marguerite

---

<sup>173</sup> Idem, p. 148-175. Despre actele și documentele din epocă, detalii despre accesul fetelor la școlile de belle-arte românești, statutul artistului în România începutului de secol.

<sup>174</sup> Ibidem, p. 150.

Maican, Wilhelmina Pesky<sup>175</sup>. Interesul crescut față de artele decorative determină înființarea unei secții de arte decorative la secția elevilor de la Școala de Belle-Arte din București. Concursul este câștigat în anul 1916 de către Cecilia Cuțescu-Storck.

În ceea ce privește pictura, se remarcă dificultăți și piedici majore referitor la posibilitatea artistelor de a participa la expoziții. Inclusiv Tinerimea Artistică refuză artistelor dreptul de a expune. Cazul Ninei Arbore rămâne emblematic. Ei îi sunt refuzate picturile în anul 1914 de juriul asociației, cu toate că aceasta practica modernismul în fazele incipiente, în tendințele școlilor frecventate de aceasta la Paris.

Dezacordurile dintre asociație și artiste femei sunt cele care determină câteva artiste să demareze acțiunile necesare înființării unei noi asociații care să reprezinte interesele artistelor femei în mod nemijlocit. Asociația nu se dorește a fi un manifest feminist, ci un mijloc adecvat pentru ca artiste femei să poată expune fără a fi discriminate sau marginalizate, după cum susține și Nina Arbore:

„De ce am înființat acest Salon? Nu ca o mișcare feministă, ci tot din motive artistice. Femeile talentate nu prea erau primite nicăieri. Chiar Arta Română nu prea primea bucuros arta feminină. De aceea am înființat acest Salon în care tinerele talentate să poată expune, fără greutățile pe care le cer expozițiile personale/.../. Nu se poate tăgădui că salonul femeilor nu a făcut cunoscute câteva dintre aceste elemente tinere”<sup>176</sup>

Salonul la care face referire Nina Arbore ( în interviul acordat) este de fapt Asociația Femeilor Pictore și Sculptore din Romania, înființată în anul 1916 de către Olga Greceanu, C. Cuțescu-Stock și Nina Arbore, cu sprijinul Militei Pătrașcu care participa cu lucrări în calitate de sculptoriță la expoziții.

Societatea românească la început de secol XX este, după cum constată Nina Arbore, încă tributară figurilor autoritare de tip masculin. Deoarece femeile sunt doar la început de drum în ceea ce privește câștigarea drepturilor sociale (și nu numai), dificultățile de afirmare artistică sunt mult mai accentuate în ceea ce privește artiștii de gen feminin, față de colegii bărbați. Artiste care reușesc totuși să se afirme sunt sprijinite, încurajate sau primesc girul unei figuri masculine.

---

<sup>175</sup> Ibidem, p. 156.

<sup>176</sup> Dialog cu Petru Comarnescu, „Voroava liniilor adânci. De vorbă cu dra Nina Arbore”, în *Rampa*, 20 martie 1927, preluat de Ioana Vlasiu, op. cit., p. 160.

În general, după cum remarcă și Linda Nochlin, în secolul XIX acestea sunt încurajate și susținute în evoluția artistică de către tați<sup>177</sup>. Începutul secolului XX face ca pe scena artistică românească artistele să poată avea acces cu precădere și în marea lor majoritate dacă sunt căsătorite cu artiști sau sunt sprijinite de către profesor-mentor, indiferent de valoarea artistică a lucrărilor realizate de acestea.

Necesitatea existenței unei forme de înrudire dintre artistele femei și un alt membru acceptat în mediul artistic de gen masculin pentru a fi acceptate în ateliere sau în spații expoziționale este remarcat ca fenomen de mai mulți cercetători, printre care și Catherine Hall<sup>178</sup>.

Spațiile publice artistice, precum cafenelele literare sau artistice, spații publice non-formale erau frecventate de bărbați în marea majoritate. Femeile erau primite în aceste cafenele doar în calitate de soții ale unor artiști sau scriitori și în număr foarte redus. Prezența C. Cuțescu-Storck la o astfel de cafenea este menționată în trecut de Camil Ressu doar pentru că participa alături de soțul său, Frederick Storck<sup>179</sup>.

Pentru a fi acceptate și luate în considerare în spațiul artistic, femeile (cu prisosință față de colegii lor bărbați) trebuiau să facă dovada susținerii în cariera artistică de către un profesor mentor recunoscut în spațiul artistic. Acesta gira pentru acceptarea lucrărilor în lumea artistică atât în anii inițiali de afirmare, cât și ulterior.

Această „necesitate” a susținerii se remarcă cu precădere la artistele de la începutul secolului XX, care, deși talentate și cu studii realizate la școlile din afara granițelor, întâmpină în mod repetat nenumărate piedici și refuzuri datorită apartenenței la genul feminin.

Rodica Maniu are deschidere mai mare datorită încurajărilor tatălui său, Grigore Maniu și ghidării acordate de profesorul și mentorul său Nicolae Vermont<sup>180</sup>. Adina Georgescu, care ulterior semnează lucrările cu Ada Geo Medrea, sculptoriță foarte talentată și remarcată de timpuriu, este îndrumată și ghidată de către profesorul și mentorul Cornel Medrea.

Perioada de la începutul secolului XX este nefavorabilă într-o proporție covârșitoare pentru artistele femei, după cum remarcă și istoricul de artă Radu Popica:

---

<sup>177</sup> Ioana Vlasiu, „Eleve și maeștri. Învățământul artistic românesc și problematica de gen. 1900-1945”, în Centenarul Femeilor din arta românească, vol. 2, p. 161.

<sup>178</sup> Hall, 1997, 52, apud. Iulia Mesea, op.cit, p. 76.

<sup>179</sup> Ioana Vlasiu, op. cit., p. 162

<sup>180</sup> Ioana Vlasiu, op. cit., pp. 160-162.

„Cariera artistică era o alegere dificilă pentru o femeie la sfârșitul secolului XIX. Prejudecățile epocii atribuiau femeilor exclusiv rolul de model și obiect al adorației artistului. Femeia artist era încă privită drept o anomalie. Reprezentantele sexului feminin trebuiau să depășească serioase obstacole dacă doreau să obțină statutul de artist. Porțile Academiei de Arte Frumoase le erau închise. Pentru a dobândi o formație artistică erau nevoite să studieze în particular sau în școli de artă mai puțin renumite. Chiar și aici puteau urma doar un număr restrâns de discipline și erau îndrumate spre tehnici și genuri considerate minore. Creația lor era desconsiderată de criticii de artă și de comunitatea artistică, fiind privită cu neîncredere și ironie.”<sup>181</sup>

Defavorizarea artistelor femei, față de colegii lor, artiștii bărbați, este o situație semnalată și de Raymonde Moulin, sociolog care a analizat problemele vieții artistice. Aceasta susține în *Le marché de la peinture en France*, apărută la Paris în 1967, că apartenența la genul feminin este un atribut care nu ajută în lumea artistică și nu este asociat în lumea artistică cu stereotipul de artist<sup>182</sup>.

Situația se detensionează treptat de-a lungul anilor, datorită eforturilor depuse de către artistele femei în ceea ce privește prezența în spațiul public constantă cu lucrări valoroase, atât în ceea ce privește pictura, cât și sculptura sau artele decorative. Constatăm astfel o prezență din ce în ce mai mare în deceniul patru a artistelor care expun atât în spațiul românesc cât și internațional (expoziții internaționale și Bienale la Paris, Veneția, Berna, Amsterdam, Haga, Anvers, München) și o acceptare a acestora din perspectiva criticilor de artă și a semnalărilor ca prezențe artistice confirmate și cu substanță, dincolo de diferențele de gen<sup>183</sup>.

Artistele din primul val (1900-1920) continuă să expună în țară, dar, mai ales, se remarcă prin participările susținute la expozițiile internaționale, în mod special în cadrul bienalelor sau participări cu lucrări ca reprezentate ale artei românești la expozițiile internaționale.

Perioada interbelică se dovedește a fi prielnică și prolifică în aceea ce privește evoluția artelor frumoase, dar și în ceea ce privește depășirea prejudecăților referitoare la diferențele de gen și potențialul artistic al femeilor-artist. Eforturile susținute și continue ale

---

<sup>181</sup> Radu Popica, „Elena Mureșianu și Elena Popea – deschizătoare de drumuri în arta românească”, în Barcan; Davidescu (editori.), *Centenarul femeilor din arta românească*, vol. 2, Ed. PostModernism Museum Publishing House, f.a., 2018, p. 132.

<sup>182</sup> Apud, Ioana Vlasiu, „Eleve și maeștri. Învățământul artistic românesc și problematica de gen. 1900-1945”, în *Centenarul Femeilor din arta românească*, vol. 2, p. 164.

<sup>183</sup> Ioana Vlasiu, op. cit., p.172.

artistelor din acest prim val se dovedesc a avea finalități pozitive, ele reușind să se remarce și să se impună în lumea artelor ca fiind artiști valoroși, talentați și prolifici din punct de vedere al creațiilor cu care participă în spațiul public expozițional.

Instituirea regimului socialist-comunist determină noi mutații profunde la nivelul societății românești. În aparent, susținător al egalității de gen sau de șanse, regimul comunist oferă posibilitatea artistelor române să fie recunoscute din perspectiva statului de artist și să accedă la diferite contexte profesionale avantajoase inclusiv din perspectiva renumerației<sup>184</sup>.

Regimul comunist vine însă cu alte forme de subjugare. Artiștii promovați și avansați, cei care primesc comenzi oficiale de lucrări sau au acces la diferitele funcții, ca și în alte domenii, sunt cei care sunt dispuși sau fac dovada că se pliază și se realizează la doctrina oficială de partid, sunt dispuși să susțină ideile comuniste și realizează lucrări de propagandă. În cazul artiștilor ne referim la picturi, sculpturi, diferite forme de artă prin care este glorificat partidul comunist sau figurile reprezentative, în speță Nicolae și Elena Ceaușescu. Supraviețuirea fizică (în cele mai multe cazuri) este direct raportată (inclusiv în rândul artiștilor) la capacitatea acestora de a disimula și de a glorifica regimul comunist.

În același timp, datorită ideologiei de tip marxist, referitor la egalitatea de gen, și urmărind materializarea acestui deziderat și pe teritoriul României, politica de partid determină o creștere semnificativă a numărului de artiste prezente în expozițiile oficiale de stat.

Cosmin Nasui, în articolul „Femei artiste în comunism”<sup>185</sup> realizează o trecere în revistă detaliată a expozițiilor oficiale (etapizată pe ani) și o analiză a numărului de femei artist, ca pondere față de colegii lor artiști bărbați, prezente cu lucrări în expozițiile anuale de pictură sau grafică. Inventariem pe scurt, în rândurile ce urmează aceste statistici, pentru a ne forma o imagine de ansamblu:

-1953: Expoziția Anuală de Stat a Artelor Plastice, Muzeul de Artă din capitală. Pictură: 218 artiști, dintre care 53 femei (24,3%). Printre artistele participante recunoaștem multe dintre artistele care și-a format o carieră în perioada interbelică, ca de altfel și la celelalte secțiuni. Sculptură: 117 artiști, dintre care 28 femei (23,9%). Grafică: 117 artiști, dintre care 40 femei (34,1%).

---

<sup>184</sup> Cosmin Nasui, „Femei artiste în comunism”, în Buga, Adrian, (ed.), *Centenarul femeilor din arta românească*, vol. 1, Ed. PostModernism Museum Publishing House, 2017.

<sup>185</sup> Cosmin Nasui, op. cit., pp. 100-123.

-1954: Expoziția Anuală de Stat a Artelor Plastice. Pictură: 201 artiști, dintre care 46 femei (22,8%). Sculptură: 115 artiști, dintre care 32 femei (27,8%). Grafică: 145 artiști, dintre care 44 femei (30,3%).

-1962-1963, Expoziția Anuală de Grafică, de la Muzeul de artă al R. P. R. : 500 de lucrări, 143 de artiști, dintre care 65 sunt femei (45,4%).

-1970: Bienala de pictură și sculptură de la Sala Dalles din București unde expun 356 de artiști dintre care 83 de femei (23,3%). La pictură: 248 artiști, dintre care 61 de femei (24,5%). La sculptură: 108 artiști, dintre care 22 femei (20,3%).

-1973: Expoziția Republicană de pictură și grafică a profesorilor de arte plastice de la Sala Dalles unde participă 224 de artiști, dintre care 92 sunt femei<sup>186</sup> (41,07%).

Tot în această perioadă, artiste de femei sunt incluse tot mai des în cataloagele oficiale sau indexate ca artiști profesioniști. De exemplu, în „*Dicționarul Artiștilor români contemporani*”<sup>187</sup>, Octavian Barbosa inventariază un total de 1232 de artiști profesioniști, dintre care 402 sunt femei, adică un procent de 32,6% din totalitatea artiștilor îl reprezintă artiștii de gen feminin.

După cum remarcă și C. Nasui în articolul său despre evoluția artistelor femei în comunism, apărut în volumul colectiv, *Centenarul femeilor din arta românească*, în perioada comunismului, reprezentarea calitativă și cantitativă a femeilor artist este în creștere și datorită accesului pe care acestea îl capătă la premiile oficiale oferite de către organismele oficiale precum: Premiile de Stat, Titlul de Artist Emerit, Premiile oferite de Uniunea Artiștilor Plastici, etc. Titlurile și premiile oferite sunt însoțite de recompense financiare și artiste beneficiază inclusiv de spații pentru a lucra, ateliere sau locuințe.

O altă caracteristică a perioadei comuniste este creșterea exponențială, dar și susținerea de către statul român (în mod special dar și în acord cu doctrina oficială) a cuplurilor de artiști care primesc cu precădere comenzi oficiale pentru lucrări de artă (pictură, sculptură) și se pot susține financiar într-o mai mică sau mai mare măsură din veniturile încasate astfel de pe operele de artă executate<sup>188</sup>.

O evoluție a recunoașterii ca artiști profesioniști se constată în perioada 1940 – 1989 și din perspectiva aparițiilor artiștilor femei în muzeele sau în colecțiile românești de artă private sau de stat.

---

<sup>186</sup> Datele oficiale sunt culese de către Nasui, Cosmin, op. cit. pp. 102-105.

<sup>187</sup> Barbosa, Octavian, *Dicționarul artiștilor români contemporani*, Ed. Meridiane, 1974, citat de Nasui, Cosmin, op. cit, idem, p. 105.

<sup>188</sup> O listă detaliată a unor astfel de cupluri de artiști, soț-soție în mod principal, este redată de Nasui în op. cit., pp. 100-101.

Referitor la prezențele feminine în muzeele bucureștene, istoricul de artă Delia Bran (actualmente cercetător la secția de istorie a Muzeului Municipiului București) face o trecere în revistă detaliată în articolul intitulat „Prezențe feminine în colecțiile muzeale bucureștene”<sup>189</sup>. Informațiile detaliate din acest articol ne permit să încadrăm în mod corect situația reprezentării artiștilor femei în contextele instituționalizate.

De asemenea, istoricul de artă și actualmente manager cultural al Secției de Artă a Muzeului de Artă a Municipiului București, Angelica Iacob, în articolul „Opere semnate de femei artiste în patrimoniul Pinacotecii București”<sup>190</sup> face o trecere în revistă a numărului de artiste femei prezente cu diferite lucrări de artă în Pinacoteca București din perioada interbelică și comunistă. Se poate constata o pondere care tinde să crească pe alocuri în perioada comunistă și numărul de femei artist prezente cu lucrări tinde spre a fi constant.

Considerăm oportună să redăm pe scurt și numărul de prezențe feminine, implicit opere de artă din diferitele colecții, comparativ cu numărul total de artiști și lucrările expuse, în principal pentru reliefaarea situației de fapt existente la acea vreme.

Prima colecție permanentă muzeală publică în care se regăsesc prezente cu lucrări și artiste femei este cea realizată de George Oprescu pentru Muzeul „Toma Stelian”, al cărei prim catalog este publicat în anul 1939<sup>191</sup>. Participă la colecția permanentă un total de 93 de artiști, dintre care 75 de bărbați și 18 femei, ponderea artiștilor de gen feminin fiind de 19,3%. De menționat că din totalul de 18 artiști – femei, 14 sunt pictorițe și 4 sunt sculptorițe, două participând chiar în dublă ipostază (cu pictură și sculptură), după cum este cazul Miliței Petrașcu și Irinei Codreanu<sup>192</sup>.

În colecția particulară alcătuită de Krikor Zambaccian în perioada interbelică, colecție ce a fost donată statului român în anul 1947, se remarcă prezența lucrărilor a șase artiste (pictorițe și sculptorițe) care s-au remarcat în această perioadă, lucrări pe care K.

---

<sup>189</sup> Delia Bran, „Prezențe feminine în colecțiile muzeale bucureștene”, în Cosmin Nasui, (ed.), *Artiste uitate din România: cercetări și studii despre contribuția femeilor la istoria artei românești*, PostModernism Publishing House, 2021 pp. 62-71.

<sup>190</sup> Angela Iacob, „Opere semnate de femei artiste în patrimoniul Pinacotecii București”, în Nasui, Cosmin, (ed.), *Artiste uitate din România: cercetări și studii despre contribuția femeilor la istoria artei românești*, PostModernism Publishing House, 2021, pp. 84-99.

<sup>191</sup> Delia Bran, op. cit., p. 65.

<sup>192</sup> Deoarece este prima expoziție permanentă muzeală publică din România în care sunt incluse și artiste femei considerăm că este necesar să prezentăm și numele artistelor prezente. Artiștele selectate pentru expoziția permanentă de către George Oprescu sunt următoarele: Nutzi Acontz, Maria Pillat Brateș, Mina Wepper Byck, Irina Codreanu, Ecaterina Delighioz Cristescu, Cecilia Cuțescu-Storck, Niculina Dona Delavrancea, Lucia Demetriade Bălăcescu, Micaela Eleutheriade, Olga Greceanu, Letiția Lucasievici, Rodica Maniu, Casilda Miracovici, Adina Paula Moscu, Stela Nelelcovici, Milița Petrașcu, Elena Popea, Elena Vavilyna și, în calitate de sculptorițe: Irina Codreanu, Margareta Cosânceanu-Lavrillier, Céline Emilian, Milița Petrașcu. Lista artistelor apare și în articolul semnat de Bran, Delia, op. cit. p.66.



Zambaccian a dorit să le includă în colecție și să fie donate domeniului public alături de celelalte. Artiste prezentate în colecția Zambaccian sunt următoarele: Lena Constante, Lucia Demetriade Bălăcescu, Micaela Eleutheriade, Magdalena Rădulescu, Milița Petrașcu, Elena Serova<sup>193</sup>.

Delia Bran reușește în articolul mai sus menționat să realizeze și o inventariere cronologică, urmărind expunerile de la bun început a artistelor prezentate cu lucrări pe simezele Muzeului Național de Artă al Republicii. Relația dintre modificările ideologice și politice și prezențele artistelor în colecțiile publice permanente este menționată și luată în considerare inclusiv de autoarea articolului<sup>194</sup>.

În prima expunere a muzeului, cea din 1950, o prezintă ca singură reprezentată a artei primitive și moderne românești pe Cecilia Cuțescu-Storck. Secțiunea de artă contemporană cuprinde deja 8 pictorițe (și 25 pictori), 4 sculptorițe (și 21 de sculptori). Printre artiste prezentate cu lucrări menționăm: Radu Rhea Silvia, Corina Lecca, Paula-Adina Moscu, Lidia Agricola, Justina Popescu, Ecaterina Zăinescu, Mimi Șaraga (Maxy) și sculptorițele Elly Hette, Zoe Băicoianu, Delfina Mirescu, Lelia Zuaf.

Anul 1965 marchează o reevaluare, o abordare de manieră diferită a istoriei artei românești, remarcându-se inclusiv introducerea în circuit a unor nume precum Theodor Pallady sau Gheorghe Petrașcu și Constantin Brâncuși. Acesta este o moment de cotitură inclusiv referitor la prezențele artistelor femei. Din cele expuse anterior, doar patru artiste sunt menționate în catalogul oficial: Nutzi Acontz, Elena Popea, Micaela Eleutheriade și Margareta Cosânceanu – Lavrillier.

După momentul 1989 expoziția permanentă a muzeului se modifică, oferind o panoramă mult mai clară și transparentă a artei românești. La momentul actual sunt menționate 22 de prezențe artistice feminine și anume: Cecilia Cuțescu-Storck, Nina Arbore, Irina Codreanu, Milița Petrașcu, Nadia Bulighin, Merica Râmnicănu, Micaela Eleutheriade, Margareta Sterian, Lucia Dem. Bălăcescu, Céline Emilian, Olga Greceanu, Margareta Cosânceanu-Lavrillier, Mandia Ullea, Rodica Maniu, Elena Popea, Zoe Băicoianu, Nutzi Acontz, Casilda Miracovici, Magdalena Rădulescu, Florența Pretorian, Nuni Dona Delavrancea, Ana Asvadurova Ciucurencu<sup>195</sup>.

Prezențe artistice feminine regăsim și în Muzeul de artă al Municipiului București „Anastase Simu”. Delia Bran inventariază secțiunea de sculptură cu toate mediile specifice:

---

<sup>193</sup> Delia Bran, op.cit., p. 63.

<sup>194</sup> Idem, p.67.

<sup>195</sup> Idem, p. 69.

de la marmură și bronz până la ghips, lemn lut, teracotă sau piatră. Astfel, dintr-o colecție de aproximativ 400 de lucrări, 58 sunt semnate de artiste ( un procent de 14,5%). Nu avem date despre numărul total al artiștilor pentru a ne face o idee referitor la procentajul artistelor femei prezente cu lucrări în colecția permanentă a muzeului. Sunt inventariate totuși un număr de 25 de artiste – sculptorițe, prezente cu lucrări în colecția de sculptură.

Analizând prezențele artistice feminine, Delia Bran, remarcă la rândul ei faptul că, deși prezența feminină în spațiul expozițional muzeal nu a fost neglijată, se poate totuși constata o prezență mult mai redusă față de artiștii bărbați. În plus:

„ La o privire și mai atentă, observăm că cel mai adesea, prezențele feminine fac parte și din cupluri de artiști sau sunt progenituri din familii de artiști. Așadar, dezvoltarea feminină în spațiul românesc a fost și un rezultat al unui mediu efervescent în domeniul creației. (...) trebuie remarcat ... că, pentru a reuși să creeze sau să devină un nume în spațiul românesc, artiste au avut nevoie de o susținere masculină de un oarecare fel, conștientizată sau tacită”.<sup>196</sup>

În regimul comunist artele frumoase, ca de altfel și celelalte tipuri de arte (scrisul, sculptura, artele decorative), erau folosite ca modalitate de propagandă și de educare, influențare a maselor. Se poate susține faptul că, pe de o parte, artiștii erau susținuți inclusiv financiar și material (ateliere, uniuni, premii, materiale pentru pictură, etc.) și simultan, pe de altă parte, libertatea de exprimare era în mod drastic redusă sau redirecționată înspre subiecte care erau agreate de structurile oficiale.

Subiectele neutre precum peisagistica sau naturile statice, florile, etc. erau acceptate și dorite în expozițiile oficiale<sup>197</sup>, iar portretele conducătorilor, în special ale Elenei și ale lui Nicolae Ceaușescu, erau cerute și comandate în mod foarte des (pictură, sculptură, etc). Femeia, ca subiect și temă a lucrărilor de artă trebuia portretizată în acord cu direcția de partid: mama - eroină, femeia -muncitoare, femeia - ca eroină a muncii cotidiene, femeia ca simbol al națiunii, alegorii ale feminității ca reprezentare a națiunii socialiste<sup>198</sup>.

Evident că, datorită politicilor restrictive în ceea ce privește metodele de contracepție și interzicerea avorturilor, dar și cele referitoare la creșterea natalității, sexualitatea femeii devine cu atât mai mult în această perioadă un subiect tabu, interzis în mod explicit uneori, aceasta fiind exclusă inclusiv ca subiect pentru operele de artă.

---

<sup>196</sup> Idem, p. 71.

<sup>197</sup> Idem, Cosmin Nasui, op.cit., p. 112.

<sup>198</sup> Idem, pp. 112-115.

Aflată sub regim comunist pe o perioadă de aproximativ cinci decenii, România, ca spațiu cultural și la nivel mentalitate colectivă, se remarcă printr-o evoluție deficitară relativ la mentalități de tip occidental, inclusiv referitor la spațiul și mediul artistic. Remarcăm un decalaj semnificativ între manifestările publice românești în mediul artistic și nu numai (happening-uri, performance-uri, bio-art, etc.)

În ceea ce privește relaționarea femeii cu propriul corp și identitatea proprie, dar și relaționarea societății față de corpul feminin și rolurile pe care femeia le poate juca în societate (este de dorit sau se consideră necesar a le juca în societate), putem susține că piedicile pe care le întâmpină artiștii de gen feminin continuă să fie mult mai accentuate, față de cele întâmpinate de colegii lor, artiștii bărbați. Datorită presiunii venind dinspre educația de tip socialist a generațiilor anterioare în care feminitatea și corpul feminin este tributar unui anumit model social, femeile artist continuă să se confrunte cu presiunea de a juca doar un rol secundar pe scena artistică românească.

În încercarea de a identifica situația actuală a prezențelor feminine în muzeele românești am încercat să adunăm date despre numărul artistelor prezente cu lucrări la momentul actual. Deși, puțin relevant în acord cu intenția inițială, am considerat oportun să prezentăm și situația actuală din alte muzee românești, din afara orașului București, strict pentru a avea acces la o imagine de ansamblu obiectiv referitor la prezența artistelor cu lucrări în muzeele din întreaga țară. Obiectivul inițial a fost acela de a realiza un studiu documentat despre situația actuală din muzeele reprezentative de pe tot teritoriul României. În acest sens, în perioada 2020-2021 am contactat în mod oficial mai multe muzee, solicitând informații despre colecțiile permanente. Muzeele contactate au fost următoarele: Muzeul de Artă din Brașov, Muzeul Național Brukenthal din Sibiu, Muzeul de Artă – Palatul Culturii din Iași, Muzeul de Artă din Timișoara, Muzeul de Artă Cluj-Napoca, Muzeul de Artă din Constanța, Muzeul de Artă Tulcea, Muzeul Național de Artă. Instituțiile au fost contactate telefonic și ulterior au fost trimise solicitări în format electronic în acest sens, conform cu specificațiile cerute. Majoritatea instituțiilor nu au putut oferi date referitoare la artiștii de gen feminin prezenți în colecțiile permanente, menționându-se faptul că nu există o statistică sau o analiză realizată în acest sens la nivel intern. Singurul muzeu care a dat curs solicitărilor noastre a fost Muzeul din Tulcea care, de altfel, a și trimis o listă oficială cu numărul tuturor artiștilor, date despre lucrările expuse, etc. Muzeul de Artă din Constanța a răspuns parțial, oferindu-se posibilitatea de a accesa aceste date din lucrarea tipărită despre colecția permanentă. În Muzeul de Artă din Tulcea, colecția permanentă cuprinde lucrări de pictură, grafică și sculptură. În colecția de pictură sunt 976 de lucrări a 320 de artiști, din care pentru

64 de artiști sunt femei și sunt prezente cu 146 de lucrări. În acest caz, ponderea artiștilor de gen feminin este de 20% iar ponderea lucrărilor este de 14,9%. În colecția de grafică sunt prezenți un număr de 474 de artiști, cu un total de 4287 de lucrări grafică. Numărul artistelor este de 128 și acestea sunt prezente cu un număr de 816 lucrări. Așadar, ponderea artistelor este de 27% și a lucrărilor de 19%. În colecția de sculptură există un număr total de 289 de lucrări a 141 de artiști, din care 28 de artiste sunt prezente cu un număr de 47 de lucrări. Putem spune că procentul este de 19,8% sculptorițe și, referitor la numărul lucrărilor prezente, acestea sunt prezente cu lucrări în proporție de 16,26%.

Din datele culese referitoare la colecția permanentă a Muzeului de Artă Constanța<sup>199</sup> remarcăm că există un număr de 49 de pictori prezenți cu lucrări, dintre care 6 sunt femei (12,2%), respectiv: Rodica Maniu, Elena Popea, Margareta Sterian, Micaela Eleutheriade, Magdalena Rădulescu și Lucia Dem Bălăcescu. Din numărul total de 560 lucrări de pictură, 19 (adică 3, 39%) sunt realizate de artiste mai sunt menționate. Colecția de sculptură cuprinde 105 lucrări, dintre care 11 (10,4%) sunt realizate de Iulia Oniță (2 lucrări) și Milița Petrașcu (8 lucrări), ele fiind cele două sculptorițe prezente alături de alți 12 sculptori în colecția permanentă. Din datele culese și prezentate mai sus presupunem că în muzeele românești procentul de artiste prezente cu lucrări în colecțiile permanente este, în general, sub 30%.

Procentul relativ scăzut ridică în continuare mai multe semne de întrebare, în contextul în care numărul artistelor profesioniste inventariat în mod oficial în anul 2018<sup>200</sup> era de 2185, un număr mult mai mare comparativ cu numărul de 402, cât fusese inventariat în anul 1974<sup>201</sup>. Comparativ, o analiză a documentele oficiale ale Uniunii Artiștilor Plastice (UAP) realizată de Caterina Preda în *Uniunea artiștilor Plastici și artistul socialist de stat*, scoate la iveală faptul că în anul 1980 acesta avea 1542 de membri, din care doar 493 erau femei<sup>202</sup>.

Schimbarea regimului comunist nu a avut însă ca efect imediat o modificare substanțială în ceea ce privește prezența artistelor în spațiul public expozițional sau o percepție publică mai bună față de operele de artă create. Prejudecățile referitoare la

---

<sup>199</sup> Anca Deliorga, (coord.), *Muzeul de Artă Constanța, Colecția permanentă*, ed. Chimprest Publicity, Constanța, 1998.

<sup>200</sup> Luiza Barcan; Cătălin Davidescu; Cosmin Nasui, (editori), *Centenarul femeilor din arta românească*, vol. II, PostModernism Museum Publishing House, 2018, pp. 10-33.

<sup>201</sup> Octavian Barbosa, *Dicționarul artiștilor români contemporani*, Ed. Meridiane, 1974, apud. Cosmin Nasui, op. cit., p. 105.

<sup>202</sup> Caterina Preda, *Uniunea artiștilor Plastici și artistul socialist de stat*, Ed. Idea Design&Print, Cluj, 2023, p. 85.

perceperea lucrărilor de artă produse de către artiștii de gen feminin sunt remarcate inclusiv de către artiști. De exemplu, artista Anetta Mona Chișa face referire la problematica de gen în domeniul artelor remarcând:

„Un exemplu foarte simplu este că, dacă am vedea o expoziție de autori în exclusivitate bărbați, nu s-ar pune deloc problema genului, pe când, dacă s-ar discuta un proiect de expoziție în care majoritatea artiștilor ar fi femei, indiferent de natura ori tema pieselor expuse, show-ul ar fi etichetat ca feminin, feminist, femeiesc. Același lucru este aplicabil și individual: lucrărilor făcute de o femeie le este întotdeauna atribuită emblema genului; lucrările unui artist sunt acceptate ca Artă cu majusculă, fără epitete de gen. Există artiști și derivatul femeii-artiști.”<sup>203</sup>

Prejudecățile pornind de la gen se remarcă a fi prezente inclusiv în sistemul de învățământ. Dacă, în perioada comunistă învățământul artistic era într-o oarecare măsură echilibrat ca reprezentare de gen, în perioada de după 1989 prezența femeilor nu mai este încurajată sau permisă, cum ar fi de exemplu, cazul catedrei de pictură a Universității de Arte București. Observația este remarcată de către artista și cadrul didactic universitar Marilena Preda Sânc.<sup>204</sup>

Dorim ca prezentarea sub forma unor imagini de ansamblu a schimbărilor și momentelor de referință de pe parcursul secolului XIX -XX să reliefeze cât mai clar situația și evoluția artiștilor de gen feminin în România. După cum se poate remarca, inclusiv prezența cu lucrări de artă în spațiile publice oficiale este (și continuă să fie) foarte redusă, ca de altfel și prezența în funcții de conducere sau ca lideri ai asociațiilor de artiști. Se remarcă inclusiv slaba reprezentare pe piața operelor de artă ca număr de artiști, dar și ca număr de lucrări bine cotate.

Decalajul care se înregistrează între artiștii femei și colegii lor, artiștii bărbați constatăm că poate avea diferite cauze. Pe de o parte, accesul târziu al acestora la școlile cu specific artistic. În plus, seria de piedici multiple referitoare la posibilitatea de a participa la expoziții sau la diferitele manifestări artistice și la mediul artistic în calitate de egali face ca decalajul să se accentueze.

---

<sup>203</sup> Apud, Iulia Mesea, op. cit., p. 55.

<sup>204</sup> În Cosmin Nasui, „Femei artiste în comunism”, în *Centenarul femeilor din arta românească, vol. III: Artiste uitate din România: cercetări și studii despre contribuția femeilor la istoria artei românești*, PostModernism Museum Publishing House, 2021, p. 105.

Întrebarea referitoare la problematica genului în raport cu capacitatea artiștilor de a produce opere de artă este în continuare foarte actuală, cu atât mai mult cu cât (cel puțin până la ora actuală) sunt foarte mulți factori care converg spre ideea că perceperea geniului artistic se face și în raport cu genul artistului.

Într-adevăr, confirmarea genialității în domeniul artistic este într-o foarte mare măsură asimilată modului de percepere din partea criticilor de artă, a publicului și a pieței operelor de artă. Cercul vicios se creează însă din clipa în care prezențele publice ale artiștilor de gen feminin sunt din start excluse sau aduse în plan secund datorită apartenenței la gen.

Simultan, slaba prezență publică și confirmare dinspre critica de artă duce, în mod inevitabil, la o slabă valorificare în plan artistic a operelor de artă create și, implicit, la posibilitatea scăzută a artiștilor de gen feminin de a se remarca pe plan profesional și a construi o carieră solidă în acest sens.

## Capitolul 3. Relația corp – identitate – feminism. Filosofie și artă<sup>205</sup>

### 3.1. Relația corp / identitate

Considerat încă din antichitate (în filosofie și nu numai) drept un vehicul secundar spiritului<sup>206</sup>, corpul rămâne totuși o constantă care nu poate fi neglijată în ceea ce privește raporturile individuale cu propriul Sine. Reprezentarea propriului corp, dar și a celorlalte corpuri, în propria conștiință, își pune amprenta asupra modului în care o persoană se percepe pe sine. Din perspectivă psihologică, relația cu propriul corp este una dintre punctele de bază în jurul căreia se formează personalitatea umană<sup>207</sup>. Ne referim aici la tot ceea ce înseamnă personalitate<sup>208</sup>. Faptul că individualitatea este în mod inevitabil corelată și corelabilă cu corporalitatea este un fapt care cu greu poate fi contestat, atât din punct de vedere psihologic, cât și social.

David Le Breton atribuie conștientizării proprii corporalității așa numita „naștere a individualismului occidental”<sup>209</sup> afirmând că: „În același timp cu descoperirea de sine ca individ, omul își descoperă chipul, semn al singularității sale, și corpul, obiect al unei posesiuni. Nașterea individualismului occidental a coincis cu promovarea chipului.”<sup>210</sup>

Referitor la relația corp/identitate, tot David Le Breton susține relaționarea indisolubilă dintre cele două:

„Corpul reprezintă o temă deosebit de propice pentru analiza antropologică, deoarece aparține, cu drepturi depline, identității omului. Fără corpul care să îi dea un chip, omul

---

<sup>205</sup> O sinteză a acestui capitol a publicat în: Oana Cătălina Bucur, „The Feminist Point of View: A Shifting Breach in the Contemporary Art”, în Taner Murat (ed.), *The 1st Annual Lecture on Exile in Comparative Literature and the Arts*, ALECLA 2018, Anticus Press, Constanța, 2018, pp. 19 – 29.

<sup>206</sup> Cristian Ciocan, *Întrupări. Studiu de fenomenologie a corporalității*, Humanitas, București, 2013, p. 12: "Binomul trup/suflet s-a bucurat mai întotdeauna de grila hermeneutică "stăpân/sclav" iar trupul a fost privit ca instrument al sufletului, ca atare el a fost subordonat ontologic acestuia, având o valoare esențială incomparabil mai mică decât rațiunea discursivă. Sufletul (rațiunea, gândirea) trebuie să stăpânească trupul, să îl domine în vederea acelui ideal al eliberării de sub jugul pulsuniilor primare. Acest dualism a rămas în mare măsură norma pentru înțelegerea esenței corporalității și pentru rolul care i s-a acordat în istoria spiritualist-raționalistă a filozofiei europene."

<sup>207</sup> Identitatea de sine nu este același lucru cu personalitatea. Personalitatea se formează având ca nucleu de bază identitatea de sine.

<sup>208</sup> Cu cele 5 componente: temperament, caracter, aptitudini, inteligență, creativitate.

<sup>209</sup> David Le Breton, *Antropologia corpului și modernitatea*, trad. de Doina Lică, Ed. Amarcord, Timișoara, 2002, p. 18.

<sup>210</sup> Idem, David Le Breton, *Antropologia corpului și modernitatea*, p. 18.

nu ar exista. A trăi înseamnă a reduce continuu lumea la corp, prin simbolistica pe care o propune. Exista omului este corporală. Iar tratamentul social și cultural căruia acesta i se supune [...], valorile distincte, toate ne vorbesc, la rândul lor, despre persoană și despre variațiile pe care definierea sa și modurile sale de existență le cunosc de la o structură socială la alta”<sup>211</sup>.

Această perspectivă vine ca o explicitare a faptului că un individ nu își poate forma o structură identitară în afara prezenței corporalității sale și a semnelor particulare care îi sunt atribuite corpului de care acesta dispune (corpul propriu la care are acces în mod nemijlocit).

Identitatea de sine se formează în cadrul societății, din prisma modului în care ceilalți indivizi se raportează la corporalitatea persoanei respective, mai precis, la semnele distincte pe care acest corp le poartă și le manifestă la nivel social. Experiențele personale sau situațiile prin care trece o persoană sunt în egală măsură hotărâtoare pentru formarea identității de sine. Cu precizarea că inclusiv aceste experiențe personale implică ideea de corporalitate și a corpului care experimentează la nivel de mediu înconjurător.

Din perspectivă științifică, există explicații neurologice referitoare la membrele lipsă ale corpurilor (așa numitele membre „fantomă”) care continuă să transmită semnale pe harta neuronală a creierului chiar și în absență, altfel spus că propriul corp, așa cum îl experimentăm, este el însuși „o fantomă” generată de procesele neuronale<sup>212</sup>. Simultan, existența diferitelor psihopatologii, precum anorexia sau tulburările dismorfice, ne determină să credem că propriul corp (inclusiv creierul) nu este un concept pe care să îl putem trata separat de contextele sociale.

În esență, după cum remarcă și autorii volumului colectiv *Schemă corporală și imaginea corpului. Noi direcții*, nu doar imaginea propriului nostru corp este modelată de contextele sociale, dar și, mai degrabă, întreaga structură a schemei corporale senzorio-motorii. Corpul se dovedește a fi o țintă a privirii sau un subiect al judecății și analizei celorlalți, cât și a noastră proprie<sup>213</sup>. Aceștia susțin că:

---

<sup>211</sup> Idem, p. 5.

<sup>212</sup> Ataria, Tanaka, Gallagher (eds.), *Body schema and body image. New directions*, Oxford University Press, 2021, p. XIII, (trad.): „O explicație neuro-științifică a membrilor fantomă pare să sugereze că corpul nostru poate fi redus la hărți în creier sau că el, corpul, așa cum îl experimentăm, este el însuși o fantomă produsă de procese neuronale.”

<sup>213</sup> Apud, Merleau-Ponty, 2012, în Tanaka (ed.) op. cit., p. XIII – XIV.



„propriile noastre corpuri pot deveni obiecte sau subiect al dorinței, rușinii sau chiar al dezgustului. Și totuși noi putem deveni obiectivizați nu doar de ceilalți, dar și de noi înșine; într-adevăr, după cum putem remarca din popularitatea operațiilor estetice, mulți dintre noi nu suntem niciodată complet satisfăcuți de propriile noastre corpuri. Corpul este locul dramei.”<sup>214</sup>

Schema noastră corporală, ca de altfel și modul în care ne reprezentăm sau ne percepem propriile corpuri, modul în care corpul interacționează în lume și cu ceilalți, se dovedește a fi un rezultat al *hărții noastre proprii mentale* în ceea ce privește propriul corp. În această hartă, mai mult sau mai puțin metaforică, sunt înregistrate neuronal specificul senzorial al fiecărei părți din propriul corp, ca de altfel și imaginea acestuia.

„Corpul mintal, respectiv corpul reprezentat neuronal la nivel de creier tinde să înlocuiască corpul fizic, în sensul că experimentăm prin complexul neuronal și reprezentările acestuia despre propriul corp. Conform acestor abordări neuro-științifice, schema corporală se dovedește a fi o reprezentare senzorio-motorie imprimată în creier și nu cum se credea anterior, adică un sistem holistic care încorporează și corpul fizic care acționează în lumea înconjurătoare<sup>215</sup>.

Aceste noi abordări, în conexiune cu ceea ce se cunoaște deja (și anume că harta neuronală a creierului nu este una prestabilită sau fixă) ne determină să credem că percepția despre propriul corp, interacțiunea cu acesta, imaginea despre propriul corp, toate acestea pot fi și ele modificabile și transformabile în acord cu interacțiunile individului cu mediul înconjurător la nivelul tuturor proceselor senzorio-perceptive.

Ataria, Tanaka și Gallagher suțin că schema corporală este un construct diferit de imaginea corporală. Cu toate acestea, cele două sunt considerate interconectate și se pot influența reciproc. De asemenea, în analiza imaginii corporale și a schemei corporale, aceștia pornesc de la premisa că prin schema corporală se înțelege un sistem de procese senzorio-motorii, majoritar non-conștientizabil (automatizat sau inconștient și subconștient) care în mod regulat reglează postura și mișcarea, și funcționează fără a fi necesară o formă de conștientizare reflexivă sau a unei monitorizări perceptive. Simultan, imaginea corporală

---

<sup>214</sup> Tanaka, ibidem, op.cit. p. XIV, (trad.) „Corpurile noastre pot fi obiecte de dorință, rușine sau chiar dezgust. Cu toate acestea, suntem obiectivizați nu numai de alții, ci și de noi înșine; într-adevăr, după cum indică popularitatea chirurgiei plastice, mulți dintre noi nu sunt niciodată mulțumiți de corpul nostru. Corpul este locul dramei.”

<sup>215</sup> Tanaka, ibidem, p. XVI.

poate fi considerată și drept un sistem (uneori conștient) de percepții, atitudini și credințe referitoare la corpul propriu.<sup>216</sup>

Ceea ce este elementar referitor la cele două și la conexiunea dintre ele este, după cum susține Shaun Gallagher, faptul că nu se realizează în realitate strict la nivel de creier niciuna. Ambele sunt considerate un produs social și cultural și se formează în urma unor procese determinate la nivel social și cultural<sup>217</sup>.

Conflictele dintre cele două, respectiv inadvertențele dintre schema corporală și imaginea corporală pot genera dificultăți în procesele de învățare, în dezvoltarea timpurie a copiilor, în relațiile interumane, în achiziția de abilități noi sau pot sta la baza diferitelor afecțiuni (anorexie, schizofrenie, etc).

Aceste probleme însă se pot extinde la nivelul dimensiunii de formare culturală a indivizilor. Constatarea acestora a determinat și direcții de abordare în filosofia feministă referitor la argumentarea în favoarea faptului că schema corporală nu poate fi ușor separată de ideea efectelor opresive la nivel cultural și social asupra imaginii corporale<sup>218</sup>.

Așadar, feminismul atrage atenția asupra modalităților de reconfigurare corporală ca forme de manifestare și rezultate ale culturii și civilizației și imaginii corporale sau identitare generate de aceasta. Putem astfel să reliefăm și reciprocă, în contextul dat: o schemă corporală instabilă/defectuoasă (semn al unor afecțiuni) fiind de fapt un rezultat al unor destabilizări pe care le putem căuta, identifica și gestiona ulterior în cadrul culturii și civilizației respective.

În ceea ce privește analiza de față, ceea ce ne interesează este dacă identitatea de sine se formează prin raportarea la modalitatea de reprezentare a corpurilor în artă. De asemenea, în acest caz, care ar fi modalitățile prin care corpurile/ reprezentările acestora (în principal cel reprezentat în artă) își pot pune amprenta asupra formării identității de sine.

Aceasta, în contextul în care, după cum specificam și în capitolele anterioare, postmodernitatea și, în general, mutațiile din arta și estetica secolului XX au generat o serie

---

<sup>216</sup> Yochai Ataria; Shogo Tanaka, Shaun Gallagher (eds.), *Body schema and body image. New directions*, Oxford University Press, 2021, p. XV.

<sup>217</sup> Shaun Gallagher, „Reimagining the body image”, în Ataria (eds.), *Body schema and body image. New directions*, Oxford University Press, 2021, p.88, (trad.) „În orice caz, nu se poate face apel la o neuro-știință centrată pe creier pentru a oferi o descriere completă a proceselor de control motric (sau schemă corporală) datorită interacțiunilor dinamice dintre corp și mediu. Schema corpului (sau procesele subiacente care o explică) nu se află în totalitate sau pur și simplu în creier. Într-adevăr, dimensiunile sociale și culturale afectează formarea și menținerea atât a imaginii corporale, cât și a proceselor schematice ale corpului”.

<sup>218</sup> David Moris, „The space of the body schema: putting the schema in movement” în Yochai Ataria; Shogo Tanaka, Shaun Gallagher (eds.), op. cit., p. 31.

de fragilități, respectiv destabilizări ale distanțării necesare și implicite a conceptului de experiență estetică în raport cu obiectul estetic și lucrările de artă, obiectele de artă.

Ne permitem să interpretăm reprezentările corporale din artă, în măsura în care, de-a lungul timpului, acestea au fost permanent supuse unor canoane (modificabile în timp, ce-i drept), în plus, au stat drept semn<sup>219</sup> și simbol<sup>220</sup> (simbolizare) pentru altceva.

Ca exemplu în acest sens ne putem referi la reprezentările corpurilor din Antichitatea Greacă (pictură, sculptură)<sup>221</sup> care, prin redarea lor, urmăreau reprezentarea și glorificarea perfecțiunii umane, situație repetabilă, de altfel și în alte perioade istorice, cu precădere în Renaștere.

Corpurile sunt redade urmărindu-se respectarea strictă a unor anumite canoane, corpurile tind să fie perfecte din punct de vedere al proporțiilor, se redau corpuri tinere, armonioase, proporționate. Nu regăsim sculpturi sau picturi în care corpurile să fie „*non-conforme*” cu un ideal, respectiv idealul urmărit în perioada respectivă.

Canoanele, deși se schimbă de-a lungul timpului<sup>222</sup>, rămân totuși canoane, iar arta rămâne un domeniu în care se caută în continuare reprezentarea/atingerea, manifestarea, exprimarea unor idealuri<sup>223</sup> în formă materială.

Referitor la teoriile estetice, Noël Carroll<sup>224</sup> susține ideea că de-a lungul timpului arta a trecut de la modelul imitativ al naturii (de tip platonice aristotelian din antichitate) spre cel reprezentativ (modernitate) ajungând într-un final la un tipar în care neo-reprezentarea joacă un rol central. În toată această trecere arta suferă transformări hotărâtoare, ceea ce se reflectă și în „produsele” artistice, dar și în raportarea privitorului, spectatorului la acestea.

Ne întrebăm, așadar, ajunși în acest punct, cum se repercutează asupra identității de sine perceperea corpurilor reprezentate (neo-reprezentate) în artă? Dacă și în ce măsură

---

<sup>219</sup> Aurel Codoban, *Gesturi, vorbe și minciuni, Mic tratat de semiotică extinsă și aplicată*, Eikon, Cluj-Napoca, 2014, p. 116: „Cum poți să te ferești de suprainterpretare devine sinonim cu răspunsul la întrebarea cum ști că ceva nu este semn? Nu este semn dacă nu stă în locul a ceva, ci se află în propriul său loc! Adică are valoare de întrebuintare, nu de schimb; nu este purtător de informație, ci este un efect al unor cauze care sunt de ordin substanțial sau energetic.”

<sup>220</sup> Idem, p. 142: „Cel mai simplu indiciu că ne aflăm în prezenta altui semen al nostru este corpul uman. Celălalt este, inițial, numai corp, numai un semnificant analogic sau indicial. De acest corp se agață alteritatea - așa cum percepțiile noastre se agață de prezenta senzațiilor pentru a construi realitatea obiectului -, dar ca „alt eu însumi” ea nu poate avea cu semnificantul corpului decât o relație de motivare, de arbitraritate: din frumusețea sau urâtenia corpului nu putem deduce cu certitudine frumusețea sau urâtenia sufletului!”

<sup>221</sup> Pentru a nu extinde analiza noastră foarte mult, momentan ne vom referi pe tot parcursul acesteia doar la pictură/sculptură/ artele decorative (fără a mai lua în calcul și altele precum literatura sau alte arte corporale: baletul, teatrul, cinematografia, etc).

<sup>222</sup> În Renaștere avem deja omul vitruvian al lui Leonardo Da Vinci.

<sup>223</sup> Indiferent că vorbim despre încercările de reprezentare în sine ale Frumosului, Sublimului, Armoniei, Echilibrului, Grotescului, Urâtului sau Femininului, Masculinului, etc.

<sup>224</sup> În *Philosophy of art, a contemporary introduction*, Routledge, Londra, 1999, pp. 19-27.

putem discuta despre o astfel de repercusiune sau conexiune reciprocă. Simultan, dacă reconfigurarea unuia dintre cei doi termeni prin intermediul artei poate determina implicații directe, mijlocite sau nemijlocite asupra celuilalt și invers.

Pe de o parte, este important de menționat că există percepția modelului (real) față de modul în care este redat (pictural și nu numai). Însă, pe de altă parte, avem percepțiile și experiențele care sunt raportate în mod direct la ceea ce numim privitorul/cititorul/ascultătorul. Simultan, trebuie să aducem în discuție și noțiunea de percepție, respectiv intenția sau obiectivul de manifestare printr-un act/obiect artistic din perspectiva artistului.

Se cuvine să facem aceste precizări deoarece fiecare experiență este diferită, inclusiv în ceea ce privește raportarea individului la obiectul artistic, care este astfel perceput diferit, nu doar în funcție de fiecare individ în parte, cât și de același individ în perioade de timp diferite.

Dorim să atragem atenția asupra faptului că nu punem sub semnul întrebării experiența senzorială ca mod de constituire a eu-ului empiric (sau cu atât mai mult a sine-lui transcendental) în sens kantian.

Ne interesează mai degrabă faptul că acest concept de „*identitate de sine*” ni se prezintă astăzi drept un construct care se formează continuu în urma proceselor de experimentare și schimburi cu mediul înconjurător<sup>225</sup>, ceea ce implică în mod automat și existența unui corp care experimentează la nivel senzorial.

Nivelul senzorial este necesar să fie luat în considerare atunci când analizăm modul în care se percepe un obiect artistic, simultan însă nivelul senzorial ni se prezintă ca fiind doar una dintre etape. Ceea ce influențează modul în care un individ se raportează la el însuși, dar și obiectele din mediul înconjurător, este capacitatea acestuia de a da semnificație, de a da sens acestora<sup>226</sup>.

Cu precădere arta picturală, datorită specificului ei, poate imprima o serie de mutații în ceea ce privește relația unui individ cu propriul corp. De la bun început (și ne referim aici la arta figurativă), sensul de artă imitativă este mult redus. Însăși ideea de transformare a unui obiect real, empiric în unul artistic sau generator de experiențe estetice implică o serie de modificări (tehnice – ce țin de domeniul artistic) prin care obiectul este modificat pentru a purta caracteristicile de obiect artistic.

---

<sup>225</sup> Mark Johnson, „Identity, Bodily Meaning and Art”, în Tone Roald; Johannes Lang (eds.), *Art and Identity, Essays on the Aesthetic Creation of Mind*, p. 15.

<sup>226</sup> Idem, o argumentare mult mai detaliată pp. 19-22.

Inevitabil, din corpul real, folosit ca model, nu mai rămâne decât o parte reprezentată în obiectul artistic. Suficientă însă pentru a crea confuzii sau de a constata înfrumusețarea, gestică, armonia, jocurile de lumini/umbre/clar/obscur care creează noi semnificații, aparențe, etc. Este suficient pentru ca persoana folosită ca model inițial să se întrebe dacă portretul sau corpul reprezentat în lucrarea de artă îi aparține sau nu, dacă aceasta este reprezentarea sa reală în viziunea celorlalți sau dacă nu cumva noul obiect este în mod „real” adevărată sa percepție din perspectiva celor din jur.

Susținem că relația dintre corp și identitatea de sine nu este nici limitată la o anumită perioadă de timp din viață (cum ar fi în special copilăria: 3-7 ani) și nici raportabilă doar la stadiul oglinzii lacanian. Suita de semnificații pe care le acordăm propriului corp (sau corpurilor celorlalți) este atât un construct socio-cultural cât și o serie de amprente personale cu care oamenii își marchează și își modelează propria identitate de sine în mod continuu. Aceste afirmații au relevanță atât în ceea ce privește mediul artistic, cât și societatea luată în ansamblul ei.

De altfel, corpul, după cum susține Merleau-Ponty are o dublă calitate. Pe de o parte el se prezintă drept obiect (pentru alții) și pe de altă parte ca o realitate trăită (pentru subiect). Corpul este definit prin relația cu obiectele, el definește relația cu obiectele, prin el, ființa este prezentă și, în același timp, prezentă în lume<sup>227</sup>.

Așadar, corpul este vehiculul prin care identitatea (de sine) se manifestă în lume și totodată, prin intermediul corpului - identitatea se cristalizează și se conturează permanent, asupra lui acționând simultan prin acțiuni, valori, produse sociale și culturale și interacțiunea cu acestea, însăși societatea în ansamblul ei, modificând și modelând identitatea socială permanent.

Faptul că identitatea de sine este un construct social, este un fapt indubitabil. Relația acesteia cu corporalitatea generează însă noi perspective de integrare și de analiză a modalităților prin care aceasta poate fi generată și construită/construibilă la nivel social.

Constatările referitoare la inter-dependența dintre corporalitate și identitate sunt necesar de adus în discuție în contextul în care formarea individului uman nu este un proces static și influențează societatea în ansamblul ei, o configurează în mod indirect. Chiar dacă această inter-dependență nu este ușor de cuantificat sau îndeajuns de evidentă pe termen scurt și mediu, efectele acesteia la nivel individual și social pe termen lung este necesar să fie luate în considerare și analizate mult mai detaliat.

---

<sup>227</sup> În Elizabeth A. Grosz, *Volatile bodies. Toward a corporeal feminism*, Indiana University Press, 1994, p. 87.

### 3.2. Relația identitate - experiență estetică

Dacă identitatea de sine este un construct care se formează (și se restructurează) permanent prin contactul cu mediul înconjurător, putem susține și faptul că, la rândul lor, și experiențele estetice pot juca un rol la fel de important în remodelarea acesteia.

După cum am văzut anterior, identitatea ni se prezintă ca parte a sinelui, sinele fiind un construct mult mai complex, beneficiind de multiple nuanțe și valențe. Cu toate acestea putem totuși să considerăm identitatea ca parte a „*sinelui-care-experimentează ca întrupat și ca o identitate în diferență*”<sup>228</sup>. Ceea ce ne interesează la acest „*sine întrupat*” (*embodied self*)<sup>229</sup> este tocmai faptul că funcționează ca un sistem deschis, maleabil, în continuă schimbare și restructurare<sup>230</sup>.

Sinele și identitatea de sine, după cum afirmă Peter Burke<sup>231</sup>, sunt constructe sociale, ele reflectă societatea, se formează în urma interacțiunilor sociale. O persoană, prin interacțiunile sociale, ajunge să reflecte asupra sa, să se privească pe sine, să devină obiectul propriilor reflecții. Așadar, a înțelege modul de constituire al identității vizează o reflecție per ansamblu și asupra societății din care individul face parte.

Pentru această analiză, ne vom referi cu precădere la experiențele artistice din cadrul societăților și la modalitățile în care acestea își pot pune amprenta asupra constituirii identității (de sine).

Referitor la relația dintre identitate și experiența artistică, Mark Johnson susține că identitatea de sine se formează prin semnificațiile pe care le accesăm din experiențele pe

---

<sup>228</sup> Dan Eugen Rațiu (ed.), *Arta și viața cotidiană, explorări actuale în estetică*, cap. I, p. 48.

<sup>229</sup> Idem, p. 40.

<sup>230</sup> Ibidem, p.40: „[...] embodied self [...] unitate corp-minte care nu doar percepe, simte, reflectează, deliberează și apreciază ci, de asemenea, decide, reacționează, acționează, comunică, se relaționează cu ceilalți și participă la diferite practici. O estetică practică susține și întărește abordarea sinelui ca fiind întrupat și format-dezvoltat prin interacțiune culturală-socială, prin sublinierea facultăților sau virtuților inseparabile – judecată, simț comun, gust – ale unei ființe sociale-morale implicate și în experiența estetică, precum și a situației sale în context [...] și a deschiderii sale spre celălalt sau alteritate.”

<sup>231</sup> Jan Stets; Peter J. Burke, „A Sociological Approach to Self and Identity”, [www.researchgate.net](http://www.researchgate.net), ianuarie, 2003, accesat 24 martie 2023, [https://www.researchgate.net/publication/252385317\\_A\\_Sociological\\_Approach\\_to\\_Self\\_and\\_Identity](https://www.researchgate.net/publication/252385317_A_Sociological_Approach_to_Self_and_Identity), p. 1, (trad.): „Sinele influențează societatea prin acțiunile indivizilor, creând astfel grupuri, organizații, rețele și instituții. Și, reciproc, societatea influențează sinele prin limbajul și semnificațiile sale comune care permit unei persoane să-și asume rolul celuilalt, să se angajeze în activități sociale. interacțiune și reflecții asupra sinelui ca obiect. Ultimul proces de reflexivitate constituie miezul auto-ului (McCall & Simmons, 1978; Mead, 1934). Deoarece sinele apare în societate și reflectă asupra acesteia, abordarea sociologică a înțelegerii sinelui iar părțile sale (identitățile) înseamnă că trebuie să înțelegem și societatea în care eul acționează și să ținem cont de faptul că eul acționează întotdeauna într-un context social în care există ceilalți-sine (Stryker, 1980).”

care le avem. Structura identitară este formată din obiceiurile stabile de a experimenta, gândi, evalua, simți și acționa și care se întrepătrund pe parcursul vieții.

Procesul reflectiv care stă la baza cunoașterii de sine se formează mai degrabă prin observarea tiparelor și a modelelor, a conținuturilor din ceea ce se experimentează și a reacțiilor pe care le are persoana, inclusiv la nivel emoțional. Din acest motiv, chiar dacă o operă de artă nu îți poate *spune* în mod explicit cine ești, oferă o *lume* posibilă și oferă o întâlnire cu moduri posibile prin care cel care experimentează să fie în lume sau să experimenteze cu aceasta.<sup>232</sup>

De asemenea, referitor la identitate, acesta<sup>233</sup> face referire și la atributul de subiectivitate a acesteia, în sensul că identitatea nu este o construcție în întregime subiectivă, subiectivizată, ci ea se formează și ca urmare a persoanei de a-fi-în-lume, mai precis „ceea ce experimentăm sunt materia și forma auto-cunoașterii”<sup>234</sup>.

Relația dintre experiență estetică și teoria/teoriile estetice ale artei este considerată de Noël Carroll drept una simbiotică, în conexiune și interdependență reciprocă.

Simultan, el atrage atenția asupra faptului că, deși teoriile estetice ale artei au ca punct central noțiunea de experiență estetică, nu putem susține că un produs al creației umane este lucrare de artă doar dacă determină o experiență estetică<sup>235</sup>, respectiv (am adăuga), o experiență estetică în sensul clasic al termenului.

Noël Carroll remarcă totodată și faptul că, la nivelul întregilor societăți (privind istoric), în cultura occidentală (și nu numai) se poate remarca că arta nu a avut ca scop

---

<sup>232</sup> Mark Johnson, „Identity, Bodily Meaning, and Art”, în T. Roald; J. Lang (eds), *Art and Identity. Essays on the Aesthetic Creation of Mind*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, 2013, pp. 35-36, (trad.): „Ești cine ești în și prin semnificațiile pe care ți le oferă experiența ta. Ești obiceiurile relativ stabile de a experimenta, a gândi, a aprecia, a simți și a acționa care se întrepătrund în viața ta. Dobândești înțelegere de sine, nu prin acte presupuse pure ale rațiunii care se întorc reflexiv în interiorul ei însăși. Mai degrabă, înveți cine ești văzând tiparele și conținutul a ceea ce ai experimentat – ce contează pentru tine, ce găsești atrăgător, ce găsești respingător, prin ce ai trecut și ai făcut. Prin urmare, deși o operă de artă nu îți spune direct „cine ești”, ceea ce poate face este să deschidă o lume a experiențelor posibile – o întâlnire cu moduri de a fi în lume. Decupajele Matisse sunt la fel de „accesibile” ca experiențe posibile ca și cotletele de porc. Îți găsești identitatea în cotletele de porc? Ei bine, descoperi că fie ești un carnivora și un mare iubitor de porc, fie, poate, ca evreu ortodox, găsești respingătoare cotletele de porc (sau cel puțin, că acestea sunt în afara limitelor experienței tale gustative). Te regăsești în decupaje Matisse? Ei bine, poate descoperi că ești atras de anumite forme și contururi organice și că t simți ca acasă în jocul dinamic al formelor sale minunate cu culorile lor delicioase. Sau poate înveți că aversiunea sau lipsa ta de interes pentru decupaje îți amintește că ești mai confortabil cu rectiliniaritățile controlate, dar dinamice, și precizia unei lumi Mondrian”.

<sup>233</sup> Procesul reflectiv.

<sup>234</sup> Idem, p. 36, (trad.): „este crucial să-ți amintești că identitatea ta nu este închisă în tine; nu este ceva complet „subiectiv”. Este identitatea ta-în-lumea-ta. Lucrurile pe care le experimentezi sunt materia și forma auto-înțelegerii tale.”.

<sup>235</sup> Noël Carroll, „Aesthetic experience, art and artist” în R. Shusterman; A. Tomlin (eds), *Aesthetic experience*, Routledge, New York/London, 2008, p. 154.

principal în societate producerea unor experiențe estetice<sup>236</sup>. El precizează faptul că majoritatea artei, în special în perioada premodernă, a fost făcută să servească (în mod principal) diferite scopuri sociale precum: religie, moralitate, intelectual, relații inter-sociale – comunitate, etc<sup>237</sup>.

În acest sens putem considera arta și producțiile artistice ca subordonate noțiunii de societate și „modelare a acesteia, de transmitere de mesaje și sensuri, caracteristici ale epocii respective și formă de păstrare a bagajului cultural, valorilor și normelor specifice epocii respective.

Arta figurativă, respectiv picturile figurative, au jucat un rol major în secolele trecute și în a immortaliza figurile importante ale vremurilor (regi, regine, conducători, etc). Din punct de vedere istoric ne-au rămas mărturiile doar imaginile/ tablourile cu imaginile acestora sau descrierile din textele literare care, uneori, se contrazic.

Personajele istorice care apar reprezentate vizual în tablouri sunt înfățișate diferit de scrierile sau relatările istorice ale vremurilor respective, atât referitor la fizionomie, cât și la personalitatea în sine a celor reprezentați în tablouri. Esențial însă în acest context este faptul că, tacit, prin portretizarea artistică a persoanelor și modificarea trăsăturilor (inevitabilă în procesul artistic) s-a transmis și mesajul că propriul corp nu este suficient. Acesta trebuie modificat pentru a transmite artistic o serie de mesaje (inclusiv de tip estetic) sau de a crea o experiență (am adăuga și de tip estetică) privitorului.

Ceea ce considerăm că produce efecte asupra restructurării identității (de sine) este spațiul virtual, golul, distanța dintre ceea ce se reprezintă (neo-reprezentările) în artă și modul în care ne privim pe noi înșine. Idealul, imaginarul chiar, structurile ideatice care prind formă și se materializează prin intermediul operelor de artă (picturi, sculpturi, etc) sau care se prind în diferite în-corporări specifice limbajului artistic creează o distanță între ceea ce suntem noi înșine (atunci când privim o operă de artă, când experimentăm estetic) și ceea ce este reprezentat în obiectul artistic.

Mă regăsesc sau nu în ceea ce este reprezentat în obiectul artistic?<sup>238</sup> Care parte (identitate) din mine se poate regăsi/rezona/identifica cu ceea ce apare în pictura/sculptura respectivă? Este cumva o parte idealizată la modul generic? Care parte din mine este idealizată sau idealizantă?

---

<sup>236</sup> Idem, p. 155.

<sup>237</sup> Ibidem, p. 155.

<sup>238</sup> Eu – în calitate de privitor/receptor/spectator/subiect care percepe operele de artă.



În ceea ce privește artistul, întrebările acestuia vizează mai degrabă capacitatea proprie de a reda prin intermediul operelor sale un ideal sau ceea ce vede, simte, experimentează, etc. Opera de artă se prezintă drept o re-interpretare în cheie personală a ceea ce percepe artistul (atât în lumea exterioară, cât și în lumea interioară).

Pentru a înțelege mai clar relația dintre identitate și experiență artistică ne vom folosi și de analiza făcută de Noël Carroll prezentată prin conceptele de asemănare și reprezentare referitoare la abordările tradiționale față de reprezentările picturale<sup>239</sup>.

Pe scurt, dacă imaginea unui corp într-un tablou seamănă cu o persoană reală, aceasta nu înseamnă că persoana reprezintă acea imagine, că acea imagine este persoana în sine. Asemănarea nu stă drept reprezentare, nu este o bază suficientă pentru reprezentare. Putem spune mai degrabă că imaginea funcționează drept simbol pentru obiectul real, în cazul nostru, pentru corp, așa cum apare el la exterior celorlalți (și nu neapărat cum este el de fapt).

Cu toate acestea, nevoia de a „re-prezenta” corpuri, portrete, imagini statice ale unor persoane/personaje reale există încă din cele mai vechi timpuri și continuă să fie o nevoie pentru care instrumentele de satisfacere ale acesteia se perfecționează de la epocă la epocă<sup>240</sup>. Corpul reprezentat nu este același lucru cu persoana în sine. Și totuși remarcăm ca fiind prezentă nevoia de imagine/ duplicat<sup>241</sup>, privire a ceva ce se aseamănă cu persoana reală, căci altfel nu ar fi rămas prezente și elemente proprii modelelor (reale) folosite.

Pentru a detalia este necesar să ne aplecăm în direcția psihologiei artei. Pe de altă parte, pentru scopurile lucrării prezente, este suficient să precizăm că necesitatea de a percepe /vizualiza/ realiza imagini ale corpurilor/portretelor asemănătoare cu originalul ne duce în sfera necesității de a păstra cumva nealterată influența timpului asupra propriului corp. O încercare de a păstra nealterate anume momente, fragmente din propria viață, de atemporaliza propriul corp și propria imagine de sine care (la limită) putem spune că este influențabilă și de modul în care ne percepem propriul corp.

---

<sup>239</sup> Noël Carroll, *Philosophy of art. A contemporary introduction*, Routledge, Londra, 1999, pp. 35-36, (trad.) „Dar reprezentarea nu este o relație simetrică. Dacă o imagine a lui Napoleon seamănă cu Napoleon, rezultă că Napoleon seamănă cu imaginea lui, dar nu rezultă că Napoleon reprezintă imaginea sa. Căci, deși asemănarea este o relație simetrică, reprezentarea nu este. Astfel, asemănarea nu poate servi drept model pentru reprezentare, întrucât asemănarea și reprezentarea au structuri logice diferite, una fiind simetrică, iar cealaltă nu. Asemănarea nu poate fi o condiție suficientă pentru reprezentare, deoarece vor exista multe cazuri de asemănare — precum faptul că Napoleon seamănă cu portretul său - asta nu va justifica atribuții de reprezentare. Nu este cazul că, dacă Napoleon seamănă cu portretul său, atunci Napoleon reprezintă portretul său.”

<sup>240</sup> Talentul pictorilor de a reprezenta personajele istorice se înlocuiește de-a lungul timpului ușor –ușor cu tehnica fotografică, apoi cu cinematografia, etc.

<sup>241</sup> Sub formă de pictură, desen, fotografie, film, etc.

Pentru spectator, arta funcționează drept catalizator pentru o dublă direcționare a celui care percepe obiectul artistic/ experimentează la nivel artistic, spune G. V. Loewen<sup>242</sup>. O experiență estetică îl poziționează pe cel care experimentează atât în postura de a relaționa, de a se identifica, dar și de a se oglindi la un anumit nivel cu ceea ce este prezentat în opera de artă și, în același timp, se poate observa pe sine ca fiind diferit de ceea ce este prezentat în opera de artă.

Catharsisul devine astfel o punere în scenă a unor lumi posibile sau a unor situații posibile cu care spectatorul interacționează, se identifică și le generează în interior, imaginarul căpătând astfel noi posibilități de impregnare și infuzare a personalității, respectiv ale identității de sine. În acest sens, putem corela și jocurile de rol sau tehnicile utilizate în psihologie/psihoterapie pentru a gestiona, corecta, modifica, re-face imaginea identitară de sine a indivizilor.

Construcția identității de sine este un proces care include (din punct de vedere estetic) și această diferență, acest gol sau spațiu interogativ (am putea spune) care apare din această pendulare dintre cele două ipostaze ale individului.

Conceptul de oglindire la care facem referire nu este neapărat cel în sens lacanian, cât mai degrabă oglindirea ca relație și schimb, interconexiune și prezență activă, implicare pentru stabilirea de sensuri și diferențiere pentru stabilirea propriei structuri identitare<sup>243</sup>.

Artiști precum Robert Morris sau Dan Graham au experimentat în lucrările lor efecte de oglindire/ reflectare (în anii '60/'70). Ideea de reflexie sau de fragmentare/oglundire continuă să fie un subiect fructificat în arta contemporană. În același timp, artiști ca Rafael Lozano-Hemmer<sup>244</sup>, Olafur Eliasson<sup>245</sup> sau Yayoi Kusama<sup>246</sup> abordează tema reflectării subiectului în structuri de tip oglindă, direcționând subiectul experienței estetice spre interiorizare prin intermediul percepției propriului corp.

Abordând tema reflectării, artiștii contemporani răspund, fără să dorească în mod evident sau voit, criticilor aduse de Jean Baudrillard artei contemporane. Pentru acesta, arta

---

<sup>242</sup> Gregory V. Loewen, *The role of Art in the construction of personal identity. Toward phenomenology of Aesthetic Self-Consciousness*, The Edwin Mellen Press, United Kingdom, 2012, p. 97, (trad.) „Arta confruntă observatorul individualizat și îl obligă să ia în considerare a deveni un dublu, atât ca celălalt în lucrare, dar și ca un alt observator care întâlnește și el aceeași operă.”.

<sup>243</sup> Cristina Albu, *Mirror Affect. Seeing Self, Observing Others in Contemporary Art*, University of Minnesota Press, 2016, p. 19.

<sup>244</sup> Performance/instalație, *Body Movies*, 2001.

<sup>245</sup> Instalație, *The Weather Project*, Tate Modern, 2003.

<sup>246</sup> Yayoi Kusama, expoziția *Infinity mirrors*, care a fost expusă fizic la Seattle Museum și care continuă să fie disponibilă online la <http://kusama.site.seattleartmuseum.org>, disponibil la: <https://kusama.site.seattleartmuseum.org/>

contemporană și-a pierdut dorința de iluzie, devenind *trans-estetică*. Disocierea de realitate, o bază solidă a existenței obiectelor artistice este anulată (prin cubism, abstracționism sau expresionism). Trebuie să existe un mister (o formă de mister) care să stea la bază, spune acesta<sup>247</sup>.

Dar misterul nu poate dispărea. Prin arta contemporană misterul se re-allocă unor alte „zone”, se mută perspectiva și astfel centrul de interes se transferă și el. Misterul nu este pânza sau obiectul artistic delimitat fățiș prin înrămare, ci este chiar spațiul cotidian, dar și privitorul, cel care experimentează și se regăsește în postura de a avea o experiență estetică. Însuși conceptul de experiență estetică își modifică tot mai mult forma de definire. Artă contemporană permite, nu printr-o distrugere fără sens, ci prin re-modelare și reconstruire într-un nou registru, accesul la noi forme de mister, de diferențieri între registre, la noi dihotomii (am putea spune).

Obiectul artistic nu mai apare în arta contemporană drept o re-prezentare a obiectelor, așa cum apar ele la exterior. Miza este aceea de a identifica spațiile care există dincolo de aparențele obiectelor.

Cine este cel care experimentează? Ce este dincolo de carnalitate? Cine sunt (până la urmă)? Însuși conceptul de identitate este pus sub semnul întrebării prin intermediul experiențelor estetice din arta actuală contemporană, ceea ce ne permite să susținem rolul (într-o oarecare măsură) chiar etic și constructiv-educativ al modului în care artiștii contemporani înțeleg să re-configurizeze realitatea prin obiectele artistice pe care le aduc în lumina publică. De altfel, privind de la distanță, ceea ce se petrece în arta contemporană nu este diferit de ceea ce s-a petrecut până acum, ca etape în istoria artei.

De fapt, toate curente au pornit, sub o formă sau alta, de la punerea sub semnul întrebării a canoanelor existente până la un anumit moment dat, reevaluând, mutând sfere de interogație, accesând alte zone de interes.

### **3.3. Identitate – feminism**

Relația dintre conceptul de identitate și noțiunea de feminism, în sensul de program social, politic, ideologie sau mișcare cu implicații la nivel social, gravitează în principal în

---

<sup>247</sup>Jean Baudrillard, *The Conspiracy of Art*, Columbia University, New York, 2005, p. 25.

jurul ideii de rol/roluri sociale atribuite implicit unei persoane în funcție de apartenența la un anumit gen din prisma corpului în care s-a născut și căruia i s-a oferit o serie de atribute sociale automat încă de la naștere.

În general, educația implică și o diferențiere de gen în acord cu principiile promovate de o anumită societate dată, dar și asumarea de roluri sociale în virtutea acestui fapt, roluri care sunt însoțite de o serie de obligații și îndatoriri specifice.

Cu alte cuvinte, identitatea unui individ (din punct de vedere social) este în mod indisolubil legată și de apartenența la un anumit gen. Această pre/judecată socială identitară se realizează atât la nivel de raportare a celorlalți oameni față de individ (sau persoană), cât și ca mod de percepere identitară a individului (în sine) față de sine însuși.

Practic, identitatea unei persoane este potențată sau diminuată, dependentă și tributară conceptului de gen, dar și (implicit) a condiției înnăscute prin care un individ se întrupează în această lume de o parte sau alta a graniței.

Ceea ce aduce în atenția publică feminismul este și discursul referitor la atribuirea de roluri prestabilite în funcție de apartenența la gen. Această atribuire implicită de roluri (în funcție de gen) nu ia în considerare structurile interioare ale individului ca atare, ci doar din prisma raportării principiilor și valorilor sociale la apartenența unui individ la un anumit gen.

Însăși obligația socială de a juca anumite roluri prestabilite în funcție de gen, poate genera mutații destabilizatoare în formarea personalității și a identității unei persoane. Atât prin limitări sociale, cât și prin adăugiri. Aceasta deoarece individul nu este privit ca individualitate în sine, cu întreaga pleiadă de potențialități personale și unice pe care le poate folosi în direcția cea mai potrivită, ci este modelat ca să joace roluri sociale atribuite în funcție de apartenența la un anumit gen.

Constatăm astfel că identitatea de sine (sau pur și simplu conceptul de identitate) nu este un concept independent în sine (încă), unul care ne apare drept relativ în raport cu alți termeni. Ea este automat subordonată apartenenței apriori la un anumit gen. Această formă de limitare se manifestă prin faptul că individul nu se poate privi pe sine însuși ca atare, prin accesarea în mod nemijlocit a capacităților din întregul construct care stă la baza formării personalității: cele referitoare la cogniție, afecte, voință, aparatul senzorio-percepto-receptor, activități și însușiri psihice.

Condiționările sociale prin care personalitatea de sine se cristalizează în timp forțază prin limitarea sau amplificarea potențialului de dezvoltare a individului în acord cu apartenența la unul dintre cele două genuri.

Tocmai analiza și interogarea acestei modalități de abordare a dezvoltării individului considerăm că stă (în subsidiar) la baza programului politic și social generat și dezvoltat de feminism. Prin revendicarea unor drepturi, prin acțiunile la nivel social menite să genereze egalitate de șanse și de gen, prin problematizarea rolurilor și sarcinilor atribuite implicit în virtutea apartenenței la gen, prin acțiuni sociale care să genereze o mai mare autonomie referitoare la deciziile referitoare la propriul corp, feminismul a atras atenția asupra acestor forțări sau delimitări instituite social în ceea ce privește genul.

Chiar dacă discursul inițial viza societatea patriarhală și inegalitatea dintre sexe, atrăgând atenția asupra faptului că unul dintre acestea este într-o poziție de dominație la nivel social, odată cu evoluția problematicilor abordate de feminism se poate constata și o serie de abordări referitoare la toată categoria de persoane aflate în situații vulnerabile sau vulnerabilizabile.

De remarcat însă că feminismului i se poate reproșa tocmai această viziune uni-direcțională relativ la politicile sociale față de gen și rolurile/drepturile implicite ale unui individ în funcție de apartenența la un anumit gen. În acest caz, apartenența la genul feminin.

Pe de altă parte însă, tocmai această abordare a permis scoaterea la iveală a unor problematici mult mai profunde referitor la valorile și principiile de bază după care se ghidează societatea în ansamblul ei. În acest sens, ne referim la atribuirea în funcție de genuri a unor caracteristici precum: curaj, îndrăzneală, voință, fermitate (ca fiind specific masculine) sau blândețe, atenție la detalii, grijă, atenția la detaliile estetice ale vestimentelor (ca fiind specific feminine).

Multe organizații sau fundații, grupuri centrate pe ideea de feminism au abordat aceste delimitări de gen într-un mod problematizant, prin acțiuni sociale concrete și au pus sub semnul întrebării aceste judecăți sociale prestabilite, ceea ce a generat o serie de destabilizări sociale în ceea ce privește modalitățile indivizilor ca atare de a se raporta la aceste valorizări de gen<sup>248</sup>.

Considerăm că feminismul se limitează, respectiv pierde din potențialul de modificare a structurilor sociale atunci când propria agendă nu ia în considerare limitările impuse social ambelor genuri. Un exemplu concret în acest caz este cel referitor la obligativitatea persoanelor care aparțin genului masculin de a participa la conflictele armate în situații extreme. În orice context social, în orice societate dată sau mediu cultural dat, conflictele armate și participarea la acțiuni violente, acțiuni care implică violențele fizice și

---

<sup>248</sup> În acest sens, se pot analiza proiectele/acțiunile întreprinse de gruparea Guerilla Girls, activă și la momentul actual. Acțiunile acestora sunt prezentate pe site-ul acestora, disponibil la: <https://www.guerrillagirls.com/>

psihice față de alte persoane, lasă urme devastatoare în structurile psihice, atât ale persoanelor care realizează aceste violențe, cât și în cazul celor asupra cărora se acționează în mod violent<sup>249</sup>. Sindromul post-traumatic la soldații care au participat la misiuni militare este bine cunoscut și implică destabilizări profunde ale personalității indivizilor, destabilizări care se manifestă ulterior la nivel social și în raporturile acestora cu persoanele apropiate sau cu cei din jurul lor.

După cum susțineam anterior, presiunile impuse social ambelor tipuri de gen tind să provoace destabilizări profunde la nivelul întregii societăți date, atât cu implicații la nivelul individului ca atare pe termen lung, cât și la nivelul societății per ansamblu ca mod de funcționare din punct de vedere cultural, social, inter-personal, la nivelul grupurilor, în spațiul privat sau public.

Drept urmare, analiza anterioară referitoare la relația corp – identitate considerăm că este factorul catalizator pentru abordările referitoare la relația dintre identitate-feminism-feminismul artistic și valorile sociale/morale care sunt puse sub semnul întrebării în acest context.

Presupunem astfel că tocmai prin includerea ambelor genuri în problematica diferențieri de gen și a impactului acestei diferențieri asupra formării personalității umane, putem începe să ne conturăm o posibilă direcție în ceea ce privește noile mutații sociale ale însuși conceptului de gen<sup>250</sup>.

În același timp, disproporțiile și destabilizările tot mai frecvente a tot ceea ce era, până nu demult, considerat ca fiind fix și imuabil referitor la manifestarea socială, privată și publică, a indivizilor prin raportare strict la apartenența la un anumit gen, pot fi astfel abordate dintr-o nouă perspectivă. Astfel, se pot contura soluții viabile atât la nivel de politici publice, cât și la nivel cultural sau în ceea ce privește modalitățile persoanelor de a gestiona spațiul public și privat.

A trata însă conceptul de identitate presupune astfel, în condițiile actuale și în sistemul de valori al societății contemporane, a trata conceptul de corp și implicațiile acestuia la nivel social. Feminismul tratează problematicile referitoare la corpul în sine, având în subsidiar, conceptul de identitate socială a individului, cu precizarea că se tratează (cum precizam anterior) seria de subjugări simbolice ( la nivel de valori culturale și sociale), în

---

<sup>249</sup> Cel mai cunoscut și elocvent în acest sens este experimentul Stanford. Implicațiile psihologice (chiar și numai în condiții de simulare a unor situații potențial violente) asupra personalității umane sunt relevante.

<sup>250</sup> Problematizarea apariției unor genuri noi, dorința unor persoane de a fi numite asexuate, trans-gen, etc.

special a corpului feminin<sup>251</sup>. Tocmai de aceea cele două abordări identitate-corp, respectiv feminism, nu par a se delimita, respectiv apar ca fiind în mare măsură interconectabile.

Referitor la conceptul de identitate și motivațiile pentru care acesta este analizabil și din prisma feminismului, trebuie precizat că între acest concept și cel de sine (sau de eu – rațional) așa cum este el perceput în filosofia tradițională occidentală există o serie de inadvertențe, ceea ce tinde să genereze o serie de problematici referitor la politicile sociale și la societate în ansamblul ei. Linda Martin Alcoff susține că (pentru modernitatea occidentală) rațiunea implică o detașare a priori față de tot ceea ce implică identitatea noastră culturală. Pe de altă parte însă, Alcoff susține și că:

„Deliberarea rațională are loc/apare întotdeauna într-un câmp de semnificații și practici și numai în acest domeniu/câmp putem susține că structura rațională a unei aprecieri deliberative poate fi ea însăși judecată.”<sup>252</sup>

Astfel, separarea rațiunii de conceptul identității (inclusiv a celei culturale) devine problematică și/sau greu de susținut.

Identitatea și construcția identității de sine rămâne un element central în cadrul curentelor feministe, în special al celor de tip cultural. Raportarea la gen și formarea identitară a unui individ în funcție de gen este supusă chestionării și se consideră că acest construct al identității de sine este tributară unor concepte care trebuie la rândul lor deconstruite și de-esențializate în toate aspectele sale<sup>253</sup>.

Feminismul cultural argumentează că genul feminin este construit identitar în cadrul unui sistem cultural predominant de bărbați (respectiv de masculin), un sistem predominant de persoane care au un set de experiențe și interese foarte diferite de cele ale femeilor în sine, ca atare. Utilizând teoriile post-structuraliste, în feminismul cultural se susține și faptul că politicile sociale referitoare la gen și diferențele sexuale care decurg de aici este necesar să fie înlocuite cu o pluralitate de diferențieri prin care genul/ apartenența la gen să piardă poziția de semnificant și semnificație<sup>254</sup>.

---

<sup>251</sup> Jean Baudrillard, *Societatea de consum: mituri și structuri*, Trad. de Alexandru Matei, Ed. Comunicare.ro, SNSPA, București, 2008, p. 77: „Așa cum femeia și corpul au fost solidari în servitudine, emanciparea femeii și emanciparea corpului sunt înrudite logic și istoric [...] Observăm însă că această emancipare simultană se face fără a fi risipită confuzia ideologică fundamentală între femei și sexualitate. Astfel că această confuzie ireversibilă se adâncește sub toate formele, atâta vreme cât, pe măsură ce se „eliberează”, femeia se confundă tot mai mult cu propriul corp. Am văzut însă în ce condiții: de fapt femeia aparent eliberată se confundă cu corpul aparent eliberat”.

<sup>252</sup> Linda Martin Alcoff, *Visible Identities: Race, Gender, and the Self*, Oxford University Press, New York, 2006, p. 56.

<sup>253</sup> Idem, p. 56.

<sup>254</sup> Alcoff, op.cit., p. 134.

Poststructuralismul feminist susține însă că discursul referitor la subiect și relațiile de putere interpersonală constrâng individul la o structură de cunoaștere coercitivă prin care identitatea proprie este astfel implicit legată de apartenența la un anumit gen, recunoscând și legând astfel însăși existența individului și identitatea proprie de apartenența la gen și la construcția socială a acestora.

Critica adusă însă post-structuralismului este că, privind genul ca o construcție socială, se anulează importanța acestuia în construcția subiectului în sine. Această construcție, după cum precizam anterior, este implicit supusă/subordonată condiționărilor sociale, valorilor și principiilor vehiculate de o societate, cu precădere cele referitoare la gen și construcția identitară a individului în acord cu apartenența la gen.

De remarcat însă că analiza conceptului de identitate în raport cu cea de apartenență la gen devine necesară și cu implicații profunde la nivel social, cu precădere în condițiile în care există la nivel social prejudecăți, nu atât referitoare la genul unei persoane, cât la atributele și caracteristicile atribuite genurilor la nivel de politici culturale formale sau non-formale, tradiții sau structuri sociale din cadrul societății date. Astfel, atribuind caracteristici precum: vulnerabilitate, sensibilitate, empatie, grijă, senzualitate, delicatețe, etc. genului feminin și considerând ca fiind secundare, neimportante sau depreciative, în mod necesar și genul feminin va fi afectat, considerat ca atare. Aceași direcție este valabilă și pentru genul masculin, prin atribuirea unor valori sau atribute considerate la nivel social ca fiind pozitive.

Considerăm că direcția principală de abordare la nivel de valori socio-culturale vehiculate la nivel de societate, poate clarifica aceste inadvertențe în momentul în care aceste atribute devin ele însele eliberate de prejudecăți sau de judecăți de valoare care să le valideze sau nu la nivel social.

Totodată, de-structurând valoric aceste atribute și re-gândindu-le, re-poziționându-le prin simboluri și reprezentări la nivel social poate avea ca efect ulterior o re-construcție identitară autentică a indivizilor în cadrul societății și o re-poziționare diferită, mult mai avantajoasă a structurilor sociale cu impact la nivelul întregului aparat politico-socio-cultural. Acesta este o direcție care tot revine sau iese la iveală pe parcursul analizei întreprinse asupra feminismului în artă, motiv pentru care o considerăm ca fiind elementară sau de bază pentru creionarea acestuia ca și construct terminologic.



### 3.4. Corp – identitate – feminismul în artă

Într-un sistem valoric în care distincția corp – minte stă la baza construcției duale vehiculate în filosofia occidentală de tip minte/abstract/non-fizic/intelectual versus corp/corporalitate/concret/material/sensibil/senzitiv feminismul, ca și curent emergent în artă, în special începând cu anii '70, contribuie la re-poziționarea celor două părți și chestionează sustenabilitatea distincțiilor respective<sup>255</sup>.

Această de-construcție și re-construcție a acestui cuplu de concepte, aflat principal în poziționare dihotomică, se datorează în principal exercițiilor de-constructiviste ale relației corp-gen-identitate. Pornind în sens invers, dinspre corporalitate, analizând și manifestând, prin experimente, lucrări de artă, happening-uri, performance-uri, proiecte artistice, feminismul a contestat valorile tradiționale și abordarea tradițională a artei și a esteticii ca fiind perpetuatoare de mituri și prejudecăți relativ la gen și valori estetice asociate diferențiat genurilor.

În ceea ce privește relația dintre corpuri și societate, Moira Gatens analizează formarea subiectivității și relația dintre corpuri – subiectivitate din perspectiva structurilor sociale, atrăgând atenția asupra faptului că diferitele culturi și societăți sunt determinate de construirea culturală și imaginară a așa numitelor „corpuri imaginare.”<sup>256</sup>

Din perspectiva acesteia, „corpurile imaginare” sunt un cumul de imagini, metafore și reprezentări care ajută la construirea diferitelor forme ale subiectivității. Aceste corpuri imaginare sunt construite din imagini pre-stabilite și simboluri prin care dăm sens corpurilor sociale și care le determină (în parte) valoarea și statusul<sup>257</sup>.

Gatens diferențiază între corpurile biologice, anatomice sau psihologice și cele imaginare. În acest sens, ea remarcă faptul că imaginarul (colectiv, respectiv inconștient), alcătuit din forme, imagini, metafore, reprezentări, simboluri, pre-determinate imagini și care se generează într-o cultură dată, este tocmai cel care dă valoare, status și importanță acestor corpuri care, la rândul lor, determină modificări în structurile subiective ale persoanelor, indivizilor umani<sup>258</sup>.

Importanța corpurilor imaginative este dată și de faptul că acestea joacă un rol important în determinarea și predeterminarea celorlalte corpuri, precum corpurile politice,

---

<sup>255</sup> Carolyn Korsmeyer, *Gender and aesthetics: An introduction*, Routledge, New York, 2004, p. 2.

<sup>256</sup> Moira Gatens, *Imaginary bodies. Ethics, power, and corporeality*, Routledge, London, 1996.

<sup>257</sup> Moira Gatens, op. cit., prefață, p.VIII.

<sup>258</sup> Ibidem, p.VIII.

sociale, respectiv psihologice, biologice și/sau subiective. În acest sens, despre valorile, configurările, simbolistica și importanța corpurilor<sup>259</sup>, putem vorbi despre o valoare ontologică a acestora doar în cadrul unei societăți date, a socialului ca atare și a existenței unor raporturi și relații interpersonale între indivizi.

În acest context dat, abordările feministe, respectiv programele politice și abordările la nivel social interogative și critice a corporalității și din prisma feminismului, sunt necesare și relevante pentru re-modelarea socială a corporalității (și nu numai).

Feminismul în artă se caracterizează și prin direcțiile diferite de abordare ale artiștilor femeii, dar care, însumate, vizează destabilizarea tradițională de tip cultural și valoric a unor raporturi inegale, generate de conceptul de putere și autonomie. Din perspectiva relației cu conceptul de putere și/sau autonomie/independență, dihotomia de gen feminin-masculin<sup>260</sup> ni se prezintă una ca fiind una conflictuală, una câștigând în valoare și reprezentare în favoarea celeilalte, în special în detrimentul părții feminine.

Din perspectiva lui Korsmeyer, feminismul a susținut de la bun început că asimetria dintre genuri este una subordonată/subscrisă unui dualism care a pus în opoziție implicită perechea minte/corp, formă/materie, intelect/simțuri, cultură/natură, etc<sup>261</sup>.

Prin repoziționarea artistică și valoric-culturală a corpului și simbolurilor acestuia în lucrările proprii de artă, femeile-artist au determinat declanșarea unor noi mutații a relației dintre corp și identitate, dar și între cea de corp – apartenență la gen și poziționarea genului în structuri socio-culturale date. Acest fapt s-a produs în special în ultimii zeci de ani, perioadă în care feminismul în artă a evoluat din ce în ce mai mult, punctul declanșator fiind estimat a fi perioada anilor '70, în special în lucrările de artă ale artiștilor femeii din America.

Într-unul dintre eseurile publicate în volumul *Femei, artă, putere și alte eseuri*<sup>262</sup>, Linda Nochlin analizează lucrările câtorva femei -artiști pe care le consideră realiste, respectiv ca fiind reprezentate ale curentului realist, în special prin seria de lucrări referitoare la figurativ, dar și includerea corpurilor ca elemente centrale în lucrările proprii de artă.

Artiști precum Sylvia Mangold, Yvonne Jacquette, Susan Crile, Jane Fish abordează subiecte uzuale în pictură, obiecte casnice aflate în imediata apropiere, transformându-le și imprimându-le o direcție și o *textură* pur realistă<sup>263</sup>.

---

<sup>259</sup> Indiferent de perspectiva din care privim și analizăm corpurile (fenomenologic, psihologic, biologic, politic, etc.).

<sup>260</sup> Cu tot ceea ce înseamnă valori culturale și sociale, roluri și caracteristici atribuite social și cultural.

<sup>261</sup> Carolyn Korsmeyer, *Gender and aesthetics: An introduction*, Routledge, New York, 2004, p. 6.

<sup>262</sup> Linda Nochlin, *Women, Art and Power and other essays*, Roudledge, New York, 2018.

<sup>263</sup> Linda Nochlin, op. cit., pp. 94-98.

Referitor la figurativul corpurilor umane folosite, Nochlin atrage atenția că artistele folosesc o detașare rece și o citează pe Susan Sontag care, dintr-o perspectivă de fotograf, remarcă tonul impersonal care însoțește lucrările și care generează oarecum o formă de agresiune implicit morală privind cum subiecții umani din lucrări se transformă în obiecte vizuale fără denotarea niciunei implicații (aparente) din partea artistului<sup>264</sup>.

De asemenea, artiști precum Alice Neel sau Sylvia Sleigh provoacă tradițiile și condiționările culturale, în special prin subiectele abordate și prin modul de reprezentare al corpurilor umane în lucrările de artă create. Alice Neel folosește subiecții umani pentru a reconstrui scene sau imagini care sunt incisive sau provocatoare cultural valoric pentru privitor. Lucrările Alicei Neel se contrapun în mod deliberat clișeele asociate cu maternitatea sau cu zeificarea femeii, portretizează disconfortul, alienarea, oboseala, extenuarea generate de sarcină și maternitate. Simultan, portretizarea figurilor masculine sunt sub formă de seminud, precum schița care îl reprezintă pe Andy Warhol<sup>265</sup>.

Referitor la expunerea și expunerea de sine în lucrările de artă ale artiștilor care le creează, Nochlin susține că există o serie de cutume, respectiv așteptări culturale implicite referitoare la aceasta. Dacă, pe de o parte, suntem condiționați cultural ca subiectul unui portret/auto-portret să fie cu precădere un personaj masculin și în niciun caz nu ne așteptăm ca acesta să fie un nud, pe de altă parte, în cazul unei femei, așteptările sunt inversate.

Dacă ne așteptăm să fie un nud, cu siguranță nu ne așteptăm să fie chiar ea (artistul) subiectul unui autoportret<sup>266</sup>. Nochlin se întreabă retoric despre „*câte portrete de artiști femei la tinerețe*” ne vin în minte când ne gândim la acest fapt. Despre auto-portretizare și pictarea propriului corp (nud sau nu), Nochlin amintește artiste care au experimentat în această direcție precum: Paula Modersohn-Becker (*Autoportret*, 1906), Jane Kogan (*Auto-portret interiorizat*, 1969) sau Sylvia Sleigh (*Philip Golub reclining*, 1971)<sup>267</sup>.

În ceea ce o privește pe Sylvia Seigh de remarcat intenția voită de a inversa roluri de gen, în special în lucrarea „*Philip Golub reclining*” (1971). În această lucrare se reprezintă pe ea însăși în fundal la șevalet, în timp ce pictează un model nud masculin care pozează în fața ei, într-o poziție orizontală, specifică lucrărilor de artă care portretizează nudurile feminine din sec XVII-XVIII. Faptul că lucrările ei capătă un rol de implicare activă în demontarea miturilor și clișeele, dar și că acestea au reușit să creeze un impact la nivel de

---

<sup>264</sup> Linda Nochlin, *Women, Art and Power and other essays*, Roudledge, New York, p. 94.

<sup>265</sup> Linda Nochlin, op. cit., p. 103-104.

<sup>266</sup> Idem, p. 103.

<sup>267</sup> Ibidem, pp.103-104.

percepere socială este reliefat și de etichetele aduse de critici lucrărilor ei precum: incorecte, elaborate, ciudate, prea expresive, mecanice, dezarticulate compozițional, etc.<sup>268</sup>

Nochlin remarcă că atât în cazul Sylviei Seigh, cât și în cazul Marthei Edelheit<sup>269</sup>, deși figurile masculine sunt redată și prin nuduri, ceea ce ar duce la tendința de a efemina corpurile masculine<sup>270</sup>, ele reușesc totuși să păstreze în potențial – puterea și forța asociate genului masculin.

Un răspuns oferit în această direcție este oferit de Nochlin prin faptul că cele două artiste nu reprezintă modele masculine anonime, cu fețe blurate sau lipsite de adnotarea trăsăturilor. Nudurile masculine sunt individualizate, personalizate, acestora li se acordă o identitate care face ca respectivele caracteristici să rămână, doar că sunt reliefate din perspectiva unor artiști- femei. Nu există nimic peiorativ în reprezentările acestor nuduri, nimic care să inferiorizeze sau să destabilizeze valoric cele două genuri, reprezentate prin contrast în lucrările de artă respective<sup>271</sup>.

Stereotipiile sociale, respectiv prejudecățile sociale în ceea ce privește inclusiv reprezentările sociale referitoare la ceea ce înseamnă un artist, pot fi considerate de asemenea drept o serie de limitări pe care feminismul în artă, dar și femeile artist le-au adus în prim plan și le-au supus de-structurării. Simultan însă, tocmai aceste prejudecăți pot fi considerate la rând lor drept declanșatoare de limitări în ceea ce privește perceperea lucrărilor de artă produse de artiștii femei.

O foarte îndelungată perioadă de timp s-a considerat ca general valabilă asocierea imaginii artistului talentat sau genial cu retragerea din sfera publică, lipsa vieții private, a familiei, problemelor/bolilor psihice sau a lipsei de mijloace financiare necesare pentru a supraviețui sau de a fi în continuă luptă pentru supraviețuire. În interiorul acestei paradigme sociale referitoare la potențialul creator/artistic al unui individ, femeile nu ar avea cum să se încadreze, cu atât mai mult datorită rolurilor sociale atribuite acestora încă de la naștere.

Femeile, pentru a nu repudiate sau respinse de societate, au trebuit să se supună narativei general valabile referitoare la rolurile acestora implicite: ele trebuiau înainte de toate să se căsătorească (pentru fi validate social până spre mijlocul secolului XX), să dea naștere copiilor și să se ocupe de treburile casnice. A alege o altă cale, necesita eforturi suplimentare, respectiv renunțarea la ceea ce însemna viața de familie sau la viața personală.

---

<sup>268</sup> Linda Nochlin, *Women, Art and Power and other essays*, Roudledge, New York, p. 105.

<sup>269</sup> Pictoriță cunoscută pentru predilecția de a alege ca subiecte în lucrările proprii de artă nudurile masculine

<sup>270</sup> chiar și numai din perspectiva subconștientului colectiv și a așteptărilor implicite la nivel social.

<sup>271</sup> Linda Nochlin, op. cit., pp.106-108.

Însă, relativ la prejudecățile sociale, în încercarea de a răspunde la întrebarea „De ce nu au existat mari artiști femei?”, Nochlin face referire și la alte prejudecăți sociale sau limitări care de asemenea nu au generat, în concepția general valabilă social, mari artiști și din alte categorii sociale precum: „De ce nu au existat mari artiști din rândurile înaltei aristocrații?” sau „De ce nu au existat mari artiști din rasa neagră?”, etc.<sup>272</sup>

Cu toate acestea, după cum tot Nochlin remarcă, în foarte multe cazuri, analizând societatea și arta din punct de vedere istoric, se poate constata că foarte mulți artiști cu o operă considerabilă și care sunt percepuți drept genii sau foarte talentați provin de fapt din familii cu părinți artiști, crescuți într-un mediu în care arta a fost stimulată și studiile artistice încurajate încă din copilărie. Performanța se asociază astfel în mod evident cu eforturile susținute în timp îndelungat în ceea ce privește exercițiul specific artistic, lucru care este general valabil de altfel și pentru oricare alt domeniu dat.

Chiar dacă multe dintre dificultățile întâmpinate de femeile artist sunt încadrate de feminism în tema referitoare la diferențele de gen, unele dintre artiste femei nu au abordat discursul feminist, respectiv nu s-au considerat pe sine feministe sau, dimpotrivă, au „militat” activ prin intermediul lucrărilor de artă create, cum de altfel există și femei artist care s-au delimitat sau au dorit ca lucrările lor de artă să nu fie incluse în categoria lucrărilor de artă feministe.

Una dintre posibilele cauze poate să fie generată și de tendința criticilor de artă și a percepției generale de a considera lucrările artiștilor femei/ respectiv arta femeilor artist ca fiind preponderent feminină, acest atribut având conotații peiorative și desconsideratoare la adresa lucrărilor respective de artă. Aceasta în condițiile în care, la nivel de percepție generală, prin artă feminină se subînțelege o artă în care predomină attribute asociate genului feminin, respectiv: tușe prea fine, „dantelării inutile”, „dulcegării”, lipsa substanței compoziționale, a tușelor intense care să redea forța, virilitatea sau tensiune lucrărilor<sup>273</sup>.

Deoarece feminitatea (respectiv femininul) a fost considerată o „parte slabă” în arte, în special în artele vizuale, plastice – o contribuție semnificativă la re-dimensionarea conceptului de identitate se poate atribui și feminismului din artă, respectiv a feminismului la care au aderat unele femei -artist și a lucrărilor de artă care au tratat ca atare femininul,

---

<sup>272</sup> Nochlin, op. cit. p. 157.

<sup>273</sup> Nochlin, op. cit., p. 107.

feminitatea însăși a artiștilor femei<sup>274</sup>. Putem considera astfel că această direcție de abordare în artă a adus în discuție în spațiul public reconfigurarea ideii de feminitate.

De asemenea, deoarece se tratează în lucrările de artă însăși feminitatea, se poate considera că această etapă a feminismului în artă poate fi considerată o etapă importantă în structurarea identității de sine a femeilor artist (ca și femei artist, respectiv în calitate de femeie - artist). Pe de o parte, feminitatea a fost tratată ca subiect în sine, ca atare, în lucrările de artă sau producțiile artistice, pe de altă parte, feminitatea (ca parte integrantă a femeilor – artist) a fost transformată în subiect și instrument de simbolizare și reprezentare în lucrările de artă.

Ambele direcții de abordare au însă aceeași importanță și relevanță, chiar dacă modalitățile de raportare ale artiștilor față de subiectul respectiv sunt diferite (gradul de subiectivitate, de modul de raportare la tema aleasă, implicațiile urmărite, etc.). Incluzând feminitatea ca atare în temele abordate, se produce în mod inevitabil o asumare și o integrare diferită, dar autentică a acesteia în structurile identitare ale artiștilor (femei).

Referitor la conceptul de identitate, respectiv asumarea identității personale ca și femeie – artist, remarcăm o serie de tensiuni, dar și de problematici care pot decurge din această conjunctură specifică la care sau în care unele femei sunt, pot fi sau se încadrează pe sine.

Putem afirma că identitatea de sine ca și femeie-artist sau atribuirea sintagmei de femeie-artist unei persoane a început de prea puțin timp a fi susținută la nivel social și cultural, prin instituții specifice sau nu, prin cutume sau valori sociale vehiculate sau transmise trans-generațional, prin educație și prejudecăți asimilate ca fiind adevăruri general valabile la nivel social. În aceste condiții, construirea identității de sine este supusă unor procese mult mai complexe și mai dificile, unor re-deconstruiri și re-constituiri ale identității de sine în plan personal mult mai profunde și cu implicații mult mai radicale atât în plan personal, cât și în spațiul social.

În lipsa unor precedente, sau, cel puțin în lipsa unor precedente care să fi fost vehiculate mai des sau preponderent în istoria artelor<sup>275</sup>, parcursul socio-profesional, dar și

---

<sup>274</sup> Despre feminitatea tratată în artă ca subiect în sine de către femeile artist a tratat în detaliu Clare Johnson în *Femininity, time and feminist art*, McMillan Publishers Limited, UK, 2013, subiectul abordat fiind însoțit și de exemple concrete, respectiv de artiști femei și imagini, descrieri ale lucrărilor de artă ca atare.

<sup>275</sup> Chiar dacă au existat femei artist de-a lungul timpului (Lisa Bonheur, Emily Mary Osborn, Käthe Kollwitz, Hannah Höch, etc.), lucrările de artă ale acestora au fost puțin vehiculate sau reproduse, analizate sau tratate de critica de artă specializată sau în albumele de artă, etc.

identitar, de identificare cu un anumit status sau rol social asociat femeii – artist a devenit astfel dificil de parcurs și lipsit (în mare măsură) de repere.

Lipsa de precedente sau necesitatea creării de către indivizii de sine stătători a unor astfel de repere, este o treaptă esențială de altfel pentru orice alt domeniu<sup>276</sup>, nu doar în toate domeniile adiacente și secundare din arte. În acest sens însă, fără aportul și implicarea instituțiilor sociale, respectiv a societății în ansamblul ei, prin diferitele mecanisme socio-culturale, acest lucru devine extrem de dificil.

Profesionalizarea domeniului artistic pentru femei, deși aparent accesibil în ultimii zeci de ani, devine dificil pentru că tinde să intre în contradicție cu rolurile pe care o femeie este necesar să le joace la nivel social și astfel timpul necesar pentru perfecționare scade considerabil. Simultan, însăși domeniul respectiv tinde să fie limitativ din perspectiva recunoașterii sociale<sup>277</sup>. Genialitatea în artă este în continuare, ca de altfel și în multe alte domenii, considerată (încă) un atribut specific persoanelor de gen masculin<sup>278</sup>.

Cu privire la genialitatea în artă sau, mai precis la ceea ce este considerat unic și caracteristic unor mari artiști, Christine Battersby remarcă și analizează tradiția occidentală de asociere a genialității cu anumite tipuri de personalități (masculine), anumite roluri sociale (masculine) și anumite tipuri de energii specific masculine, precizând totodată, că de-a lungul timpului, femeilor li s-a refuzat sau le-a fost imposibil să acceadă la genialitate pentru simplul, singurul și principalul motiv că s-au născut femei<sup>279</sup>.

În acest sens, ea atrage atenția asupra faptului că femeile care doresc să evolueze profesional în domeniul artistic (respectiv să creeze) trebuie în continuare să „manipuleze concepte estetice”<sup>280</sup> preluate dintr-o mitologie și o biologie profund anti-feminine. În mod similar, realizările unei femei care a reușit să creeze sunt obscurizate de o ideologie care asociază reușitele culturale cu activitățile persoanelor de gen masculin.

Construcția identitară a femeilor în corelație cu arta și producțiile artistice pot fi considerate și abordate în dublu sens. Pe de o parte, constatăm un proces de reconfigurare personală proprie, în calitate de femeie-artist. Pe de altă parte, constatăm o dimensiune de reconfigurare socială a atributelor asociate femininului, a feminității și a ceea ce din punct

---

<sup>276</sup> Exemplu: medicină, arhitectură, management, inclusiv management cultural, marketing, IT, etc.

<sup>277</sup> Dar aceasta cu precădere și datorită numărului (relativ) scăzut de femei care au profesat/specializat în diferitele domenii artistice.

<sup>278</sup> Christine Battersby, *Gender and Genius. Towards a feminist aesthetics*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1990, pp. 151-154.

<sup>279</sup> Christine Battersby, „Gender and Genius (The Clouded Mirror)”, în J. Tanke; C. Mcquillan (eds.), *The Bloomsbury Antology of Aesthetics*, Bloomsbury Academic, New York & London, 2012, pp. 559 – 564.

<sup>280</sup> Idem, p. 559.

de vedere social este considerat a fi ca aparținând genului feminin. Aceasta se face deopotrivă separat sau în tandem cu masculinitatea și reconfigurarea simultană și a acesteia.

În ceea ce privește re-configurarea identitară a persoanelor care aparțin genului feminin din punct de vedere al percepției sociale și a spațiului public, ne referim aici și la rolurile asociate feminității/femeilor, cât și la stereotipurile și prejudecăților asociate genului feminin în cultura și structurile sociale preponderent occidentale.

De-construcția și re-configurarea femininului în spațiul artistic, respectiv în lucrările artistice și în artele vizuale, are o implicație și un impact nu doar la nivelul artelor și a esteticii ca atare, ci și în plan social. Griselda Pollock subliniază că, prin analiza femininului, a feminității și a conceptului în sine de a fi femeie, artiștii au determinat aducerea în discuție a diferențelor dintre a fi artist - femeie, în opoziție cu ceea ce se poate numi o femeie care este artist. Precizarea este necesară a fi făcută deoarece, în interiorul modelului psiho-simbolic al identităților sociale și hetero-normative utilizate actualmente, termenul de femeie este folosit drept calificativ de gen care implică definiții prestabilite<sup>281</sup>.

În ceea ce privește această precizare, Pollock atrage atenția și asupra referirii făcute de Julia Kristeva care subliniază faptul că sintagma de „a fi femeie” nu desemnează o identitate ca atare, ci doar precizarea faptului că (la nivelul modelului social de atribuire) o persoană se încadrează într-un anumit segment de gen. Această precizare referitoare la apartenența la gen face parte dintr-un proiect mai amplu, spațio-temporal, referitor la problematicile psihanalizei și ale feminismului în ceea ce privește relația masculin/feminin, definirea, delimitarea, conceptualizarea femininului și masculinului în raport cu și prin apartenența la gen<sup>282</sup>.

Delimitând conceptul de gen față de cel al identității, feminismul aduce o contribuție aparte și semnificativă, chiar în contextul destabilizării (la nivelul spațiului public) a celor două concepte, indiferent de modalitatea de raportare la acestea<sup>283</sup>.

Simultan, prin abordarea corporalității și a simbolisticii asociate acesteia, prin reconfigurarea și sondarea imaginarului colectiv, respectiv a corpurilor imaginative și a implicației acestora față de construirea corpurilor politice, considerăm că artiștii femei<sup>284</sup> au adus o contribuție importantă și semnificativă la re-poziționarea și re-structurarea acestora.

---

<sup>281</sup> Griselda Pollock, „Rethinking the artist in the woman, the woman in the artist and that old chestnut, the gaze” în Carol Armstrong; Catherine de Zegher (eds.), *Women artists at the millennium*, Massachusetts Institute of Technology, Harvard, 2006, pp. 35-85.

<sup>282</sup> Griselda Pollock, op. cit., p. 59.

<sup>283</sup> La nivel de societate, instituții sociale, spațiu privat, relaționări indivizi, teorii estetice, practici culturale, etc.

<sup>284</sup> Indiferent de decizia sau afirmarea/negarea curentelor feministe și a implicării în agenda politică a acestora.



Conceptele de corporalitate, identitate, feminin, feminitate, inclusiv simbolistica socială asociată genului unei persoane devin astfel concepte cu precădere „fluide” din perspectiva asocierilor și a întregului cumul de structuri valorice asociate în mod tradițional acestora. Nu negăm faptul că acestea ar putea sau sunt de fapt vehiculate sau puse sub semnul întrebării și în alte contexte sau de alte curente, însă, cu precădere putem atribui feminismului demersurile prin care aceste concepte sunt supuse unui amplu proces de re-configurare.

### 3.5. *Noile paradigme artistice*

Dacă referitor la arta secolului XX putem vorbi, ca linie comună directoare, despre abstractizarea formelor, de la cele exterioare până la cele interiorizate, individuale și subiective<sup>285</sup>, începutul secolului XXI aduce noi valențe referitoare la depășirea limitelor clasice/tradiționale ale mijloacelor de exprimare. În același timp însă, tocmai abstractizarea, respectiv însuși procesul de abstractizare a formelor din secolul anterior a permis și a deschis accesul pentru noi forme de exprimare în artă și pentru noi direcții paradigmatic referitoare la rolul artistului în societate, la modul în care este percepută arta, la modificarea și interogarea scopurilor și obiectivelor acestora.

Noile mișcări din modernitate, secolul XX, dar și ulterior, permit o tot mai mare eliberare a artistului de canoane și modalități stricte de exprimare artistică, cu mențiunea că mesajul transmis de operele sale începe să capete o tot mai mare importanță, în relație cu lucrările în sine de artă, dar și cu publicul privitor/receptor.

Artă secolului XXI (cu prefigurări structurate spre sfârșitul secolului XX) problematizează însăși conceptualizarea de obiect artistic, rolul artei și artiștilor ca subiecți activi, implicați în evoluția societății actuale, spațiile expoziționale, impactul globalizării asupra artelor<sup>286</sup>.

Artele devin un jucător important pe scena publică și politică globală, datorită faptului că „toate formele de cultură construiesc și deconstruiesc identități și relații sociale”<sup>287</sup>.

Noțiunea de identitate<sup>288</sup> devine una de o importanță majoră în contextul dat, în condițiile în care indivizii se conștientizează prinși într-o dimensiune a fragmentarismului

---

<sup>285</sup> Ceea ce se remarcă ca tendință și în continuare.

<sup>286</sup> Dan-Eugen Rațiu, (ed.), *Politica culturală și artele: local, național, global*, p. 7.

<sup>287</sup> Idem, p. 7.

<sup>288</sup> Abordată pe parcursul acestei lucrări cu precădere din perspectiva feminismului în artă.

identitar aflat în plin conflict cu structurarea unor direcții de globalizare a societăților (în ansamblul lor).

Explorarea granițelor<sup>289</sup> devine astfel un subiect intens investigat și studiat, cum este de altfel și acela de „structuri individuale subconștiente și inconștiente”, inconștientul colectiv, identitatea spectatorului/receptorului sau transfigurarea locului/locurilor comune/clasice, pre-determinate ca și spații banale/obișnuite.<sup>290</sup>

Artiștii nu mai sunt și nu se mai simt îngrădiți de spațiul clasic al reprezentărilor picturale, încep să exploreze, continuă să conceptualizeze și merg spre abordarea/problematizarea unor concepte universale precum: moartea, identitatea de sine, viața, spațiul, etc.

Printre artiștii care sunt considerați la ora actuală reprezentativi pentru scena artei contemporane, artiști care expun inclusiv până în prezent sau până de curând amintim: Jean-Michel Baquiat, Peter Doig, Richard Prince, Jeff Koons, Christofer Wool, Zeng Fanzhi, Damien Hirst, Marina Abramović, Yayoi Kusama, etc<sup>291</sup>.

Remarcăm faptul că artiștii nu se mai simt îngrădiți de raportarea strictă la cadrul clasic al pânzei, ci își arogă dreptul de a-și extinde viziunea din ce în ce mai mult, prin folosirea unor mijloace tot mai inovatoare și insolite.

Ceea ce ne apare drept caracteristică majoră conturabilă pentru arta secolului XXI este impactul tot mai mare al mesajului pe care o lucrare de artă îl poartă, în sensul de popularizare și de posibilitate de mediatizare la scală globală. De asemenea, constatăm faptul că mijloacele de expresie în sine încep să fie considerate secundare în raport cu mesajul urmărit a fi transmis de artist. Artiștii dobândesc o tot mai mare libertate (pe care și-o asumă sau și-o arogă), referitor la posibilitatea de a alege din mediu înconjurător orice mijloc/mediu/material artistic necesar și în acord cu propriile interese pentru exprimare.

Valorile estetice tradiționale încep să intre într-un oarecare conflict cu valorile și direcțiile vehiculate și generate în arta contemporană. Frumosul sau sublimul, ca și categorii estetice principale în esteticile tradiționale, nu mai sunt valori primordiale de urmărit în realizarea unei opere de artă. Mai degrabă mesajul, impactul și capacitatea artistului de a ajunge la publicul receptor – sunt considerate esențiale pentru obținerea unui impact tot mai

---

<sup>289</sup> Dan-Eugen Rațiu, ibidem, p. 39, Constance De Vereaux.

<sup>290</sup> Facem aici referire la titlul volumului publicat de Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Common place: A Philosophy of Art*, Am folosit pentru prezentul proiect traducerea în limba română apărută la Ed. Ideea, Cluj-Napoca, 2012.

<sup>291</sup> Daniel Nicolescu, „Cei mai bine cotați 10 pictori contemporani, 2011”, în *Arta Vizuală*, disponibil la: <https://artavizuala21.wordpress.com/>, accesat la data de 12 februarie, 2023.

mare la nivelul privitorului sau spectatorului. Însuși conceptul de experiență estetică cu valențele sale tradiționale este pus acum sub semnul întrebării și re-interpretabil.

Analizând evoluția artelor plastice, dar și a discursului estetic și a esteticilor vehiculate în spațiul artistic dintr-o perspectivă retrospectivă, putem considera că feminismul manifestat în arta anilor '70 face parte dintr-un cumul de schimbări paradigmatică care au modificat în chip profund discursul estetic și artistic din artele vizuale și, implicit, plastice.

Deoarece arta și construcțiile artistice de pe toate palierele se poate considera ca fiind un întreg sistemic aflat în simbioză cu societatea și cu modul de evoluție al acesteia, indiferent de perioada istorică sau spațiu geografic, putem observa și că modificările și noile transformări ale societății occidentale au impregnat în egală măsură nu doar construcția/spațiul public și privat al individului ca atare, cât și arta ca atare.

Un exemplu în această direcție ar fi de notat descoperirile în domeniile ingineriei bio-medicale și în domeniile științifice în general, acestea determinând o serie de experimente, producții artistice (bio-art) și lucrări de artă la limita dintre artistic și bio-inginerie medicală<sup>292</sup>. Totodată, schimbările climaterice și necesitatea de a re-face legătura dintre om și mediul înconjurător (în sensul de protejare a acestuia) a determinat iarăși o serie de produse artistice, precum experimente, happening-uri, proiecte artistice, instalații cu mesaje și teme ecologiste.

O altă schimbare paradigmatică la care asistăm este apariția inteligenței artificiale (AI) ca producător, respectiv generator de imagini artistice, inovatoare și extrem de bine elaborate, ceea ce ne determină să chestionăm înseși conceptele de artist, artă, creație sau lucrare de artă autentică. Apariția AI se dovedește a fi una care determină mutații profunde pe termen mediu și lung la nivel social. Problematika corporalității – în raport cu identitatea/statusul identitar al unei persoane este accentuată/influențată astfel de apariția primului robot, Sofia, căruia i se acordă cetățenie în Arabia Saudită.

Simultan, artiștii conștientizează rolul propriu în societate și potențialul de impactare al acesteia, multitudinea de lucrări de artă, producții artistice (inclusiv interactive) sau generatoare de problematizări culturale și sociale fiind evidentă în acest sens.

Chiar dacă arta (în mod direct și nemijlocit) nu poate genera schimbări sociale, în sensul de legislativ sau structural prin modificarea instituțională ca atare, artiștii își asumă în mod conștient rolul de agenți activi față de problematicile societății. În acest sens, arta

---

<sup>292</sup> Reamintim în această direcție experimentele lui Eduardo Kac printre care și iepurele transgenic – Alba – care iluminează în noapte, produs în colaborare cu INRA (Institutul National de Cercetare Agronomică din Franța și primul din Europa).

generată nu mai păstrează atributele de generatoare de frumos/sublim, etc. – în acord cu tradiționalele concepții și teorii estetice. „Noua artă” abordează tematici diferite, noi, în disonanță cu abordările tradiționale, precum urâtul, inadaptarea individului, problematici sociale (traficul de persoane, violența, sărăcia, dezumanizarea persoanelor, etc.)

Întrepătrunderea actuală dintre artă și spațiu comun, între artă și cotidianitate, între artă și putere de reprezentare, simbolizare și influențare a percepției sociale față de toate acestea determină o reconfigurare a tot ceea ce semnifică rolul și atributele artistului care devine astfel actor activ în re-fațetarea societății ca atare. Constatăm astfel o schimbare paradigmatică inclusiv în ceea ce privește statutul artistului care, din actor pasiv, doar mediator între spații de reprezentare, devine astfel un participant activ și determinant de modificări sociale mai mult sau mai puțin vizibile pe termen scurt, imediat.

Observăm (în același context) și creșterea gradului de autonomie, respectiv autonomia tot mai crescută a artiștilor relativ la subiectele abordate în planul producțiilor artistice, modul de abordare și mijloacele folosite. Deoarece arta nu mai este în mod principal una subordonată și comandată de instituțiile sociale oficiale, respectiv politizarea artei nu se mai face în mod oficial, prin instituțiile unui stat, se câștigă astfel în gradul de independență al artistului față de politicile, valorile, cutumele și conglomeratul cultural oficial (și tradițional) promovate dinspre această „zonă”.

Toate aceste schimbări și transformări din lumea artei nu pot fi trecute cu vederea. Valorile, sensurile, dezbaterile și subiectele abordate în arta contemporană trec astfel și în zone adiacente, precum istoria artei sau esteticile contemporane, cu repercusiunile de rigoare.

Constatăm astfel că aceste zone se transformă și evoluează rapid, implicând tot mai accentuat noțiunile de valori sociale, rol și importanță a cunoașterii, dar și relaționarea acestora cu evoluțiile culturale la scară tot mai mare, după cum remarcă în mod pertinent Jonathan Harris în introducerea sa de la *Noua istorie a artei*<sup>293</sup>.

În acest context, arta contemporană semnifică nu doar o relație reciproc transformabilă între artist și societatea în care trăiește și pe care o experimentează, ci și o simbioză între întregul construct paradigmatic în care funcționează societățile per ansamblul lor, laolaltă cu toate schimbările din interiorul acestora și efectele/cauzele în care se regăsesc și artiștii (în mod direct sau indirect).

---

<sup>293</sup> Jonathan Harris, *The new art history: a critical introduction*, Routledge, New York, 2001, pp. 1-3.

### 3.6. *Cindy Sherman. Nesfârșitele construcții fictive ale identității.*

Cindy Sherman (n. 1952) este un artist vizual stabilit la New York care continuă să lucreze și să expună inclusiv la ora actuală. A devenit cunoscută cu seria de lucrări *Untitled Film Stills* realizată în perioada 1975-1980<sup>294</sup>. Creează doar fotografii în care subiectul principal (în marea lor majoritate) este chiar ea, deghizată în diferite personaje fictive, în diferite ipostaze care determină privitorul să presupună că sunt instantanee dintr-un film sau o poveste aflată în plină desfășurare. Personajele feminine care apar în lucrările lui Cindy Sherman nu sunt personaje specifice, concrete, ci tipologii. În plus, aceasta încurajează privitorul să-și construiască mental un cadru în care să le amplaseze, datorită teatralității mișcărilor executate<sup>295</sup>. Fotografiile par a fi instantanee, fragmente nemișcate dintr-un film care este în desfășurare, dar la care nu avem acces. Simultan, datorită nenumăratelor personaje pe care le creează (de fiecare dată altul), devine aproape imposibil pentru privitor să înțeleagă care anume este „povestea” pe care o spune femeia privită în imagine și care, totuși, apare ca fiind un personaj ce se știe a fi privit, care joacă un rol, spune o poveste. Una la care privitorul nu are acces.

Seria de lucrări realizate în perioada 1977-1980 cuprinde 69 de fotografii alb-negru reprezentând tot atâtea personaje unice, „interpretate” de Cindy Sherman<sup>296</sup>. Artur Danto atribuie interesul crescut al criticii și publicului pentru această serie faptului că sunt construite să fie percepute ca niște reconstituiri ale unor reclame pentru filme ce urmează să fie distribuite. Asemeni unor reclame, fotografiile respective sunt menite să genereze interes, ele fiind „simultan și în mod inseparabil și fotografii și performance-uri”<sup>297</sup>. Chiar ea recunoaște că imaginile sale nu au în vedere un „anume film” și că: „unele persoane chiar mi-au spus că își amintesc filmul din care una dintre imaginile mele este derivată, dar, de fapt, nu am avut în minte niciun film în minte”<sup>298</sup>.

---

<sup>294</sup> Prima serie de fotografii a fost realizată în anul 1975, în perioada studiilor universitare. Seria se numește *Untitled A-E* și este formată din 5 fotografii (prim-planuri) ale lui Cindy Sherman care întruchipează 5 personaje diferite. Anexa 3.1.

<sup>295</sup> Amanda Cruz, „Movies, Monstrosities, and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman”, în Amada Cruz; Elizabeth A. T. Smith; Amelia Jones, *Cindy Sherman: Retrospective*, Thames & Hudson, New York, 1997, pp. 2-3

<sup>296</sup> Seria a fost oprită de Sherman în 1980, atunci când a conștientizat că a început să realizeze dubluri ale stereotipurilor create de ea. Amanda Cruz, op.cit., p. 4.

<sup>297</sup> Arthur Danto, apud, Amanda Cruz, op. cit., p. 4

<sup>298</sup> Apud Rosalind E. Krauss, *Cindy Sherman. 1975-1993*, Rizzoli International, New York, 1993, p. 17.

Relația distorsionată copie/original reconfigurată de Sherman este reliefată și de Rosalind Krauss în analiza pe care o face referitor la seria de fotografii realizate în perioada 1975-1993. Krauss susține că principala caracteristică a tuturor fotografiilor este tocmai faptul că ele sunt construite să ne apară drept copie a unor originale (care nu există). Fotografiile sunt realizate să pară a fi reclame pentru filme care, în realitate, nu există. Tocmai din această asociere indusă privitorului creează condiția de „simulacre” pentru scenele prezentate în fotografiile sale<sup>299</sup>.

Chiar dacă pentru următoarele serii de fotografii Sherman alege să folosească alte tehnici, tipuri de compoziții sau surse de inspirație pentru personajele create<sup>300</sup>, fotografiile ei continuă să se prezinte drept reacții ironice, ușor nostalgice, dar și critice la adresa tiparelor și clișeele vehiculate de mass-media în ceea ce privește femeile și rolurile sociale atribuite cultural acestora. Indiferent de seriile realizate și de temele sau sursele de inspirație folosite, Sherman păstrează permanent în fotografiile sale tonalitatea ironizantă, accentuarea voită a scenelor și construcției personajelor create. Artificialitatea și falsitatea pe care o denotă personajele și cadrele din fotografiile ei ni se prezintă ca o replică acidă, cu tușe voit agresive la adresa stereotipurilor și modelelor culturale vehiculate de industria modei, de reclame, filme și alte mijloace de mass media în ceea ce privește construcțiile dezirabile ale feminității.

O altă caracteristică a lucrărilor realizate de Sherman este „mascarada” voită, accentuarea exagerată a trăsăturilor, gesturilor, scenografiei. Pasivitatea exagerată a personajelor este însoțită de o construcție elaborată a cadrelor și a peisajelor. Toate acestea asociate cu alegerea de a fi prezentă, ea însăși ca subiect al propriilor creații, în calitate de subiect/ personaj într-un cadru creat de Sherman în calitate de artist au generat asocieri ale lucrărilor sale cu teoriile feministe referitoare la mascarada feminității ca rezistență la patriarhat<sup>301</sup>. Sherman preia controlul asupra propriului corp (feminin) pentru că alege să îl folosească (ea însăși) ca instrument (maleabil) pentru propriile concepții și construcții artistice. Persoana din spatele aparatului foto, cea care realizează de fapt fizic fotografia, nu este autorul acesteia, ci doar executantul unui construct artistic realizat de însăși personajul din cadrul acesteia. Tocmai acest „joc” al perspectivelor și inversarea rolurilor (tradiționale),

---

<sup>299</sup> Rosalind E. Krauss, op. cit., p. 17.

<sup>300</sup> Cum ar fi trecerea la realizarea fotografiilor color sau la încadrarea compozițională verticală, folosirea colajelor sau a unor compoziții fotografice în care ea nu apare ca personaj.

<sup>301</sup> Amelia James, „Tracing the Subject with Cindy Sherman”, în Amada Cruz; Elizabeth A. T. Smith; Amelia Jones, *Cindy Sherman: Retrospective*, Thames & Hudson, New York, 1997, p. 35.

inclusiv la nivel de creator/creație, este ceea ce a atras de asemenea atenția asupra lucrărilor realizate de Cindy Sherman<sup>302</sup>.

Urmărind parcursul subiectelor abordate și a construcției lucrărilor putem observa cum Sherman extinde propriul joc al privirii în trecut (re-interpretând în stilul caracteristic figuri istorice și lucrări de artă), prezent sau viitor. În seria de lucrări „istorice” reconstruiește personaje sau lucrări de artă cu același ton ironizant, o mascaradă voită a unor imagini/reprezentări urmărind parcă să le demitizeze, să distrugă fascinația pe care o generează în privitor<sup>303</sup>. În seria *Society Portraits* aceasta portretizează stereotipul femeii foarte bogate din clasa superioară americană, accentuând defectele și tipologia acesteia<sup>304</sup>. Totodată, continuă să urmărească mass-media ca sursă de inspirație, în special canalele mass-media comerciale, revistele de modă sau filmele, considerate pentru multă vreme drept „principalele instrumente ale obiectivizării femeilor de către bărbați”<sup>305</sup>. Sherman continuă să ridiculizeze în special „obsesia” pentru operațiile estetice, dorința femeilor de a atenua și de a șterge cu orice preț efectele îmbătrânirii, de a fi acceptate și/sau primate<sup>306</sup>.

Analizând suita de teme și contexte abordate de-a lungul carierei sale putem susține că interpretarea lucrărilor sale de către Rosalind Krauss, realizată în 1993 în *Cindy Sherman. 1995-1993*, se dovedește în continuare actuală și se justifică. La momentul respectiv (1993) Krauss a considerat fotografiile ca fiind, înainte de toate, demistificatoare, într-un context generat de aplicarea termenilor de semnificant/ semnificat<sup>307</sup> atribuite acestora. Mitul este discurs depolitizat și ideologie, spune Krauss.<sup>308</sup> În cazul seriilor de fotografii din 1975-1980 (Untitled Still Films) mitul vizat este chiar presupusul (dar inexistentul) film original pentru care aceste fotografii ne apar ca fiind „reclame”<sup>309</sup>. Ulterior, seriile de fotografii continuă să ne apară ca fiind de-mistificări ale unor alte mituri generate în inconștientul colectiv, de mass-media sau de semnificanții și semnificații generați de contextele culturale (specifice). În ordine, următoarele serii au, fiecare în parte, o țintă specifică: *Sex Pictures* (supra-sexualizarea corpurilor), *Clowns* (masca însăși și ideea de mascaradă), *Society Portraits*

---

<sup>302</sup> Amelia James, op.cit., pp. 43-44.

<sup>303</sup> Anexa 3.2.

<sup>304</sup> Anexa 3.3.

<sup>305</sup> Nancy Princenthal, „Cindy Sherman: Woman of an Uncertain Age”, în *The New York Times*, 24 ianuarie 2024, sursa web: <https://www.nytimes.com/2024/01/24/arts/design/cindy-sherman-photography-hauser-wirth.html>, accesat la data de 15 aprilie 2024.

<sup>306</sup> Anexa 3.4.

<sup>307</sup> Preluată de aceasta de la Roland Barthes.

<sup>308</sup> Rosalind E. Krauss, *Cindy Sherman. 1975-1993*, Rizzoli International, New York, 1993, p. 25.

<sup>309</sup> Rosalind Krauss, op. cit., p. 28.

(mitul opulenței femeilor din înalta clasă a societății), *Imitation of Life* (stereotipurile vieții cotidiene și a rolurilor jucate de femei în viața de zi cu zi). Sherman însăși susține acest proces al de-construcției de mituri prin comportamentul său. De-a lungul timpului ea a atras atenția presei și criticii inclusiv prin faptul că apărea deghizată în diferite alte personaje inclusiv la propriile vernisaje și expoziții. De-abia acum, spre sfârșitul carierei, începe să pozeze fără „filtre”, măști sau deghizări. Înclinăm să credem că această alegere personală se datorează conștientizării faptului că ea însăși a devenit un mit, ca de altfel și stilul imprimat lucrărilor sale de artă. Entuziasmul și atenția pe care a primit-o în mod constant pe tot parcursul carierei, atât ea, cât și lucrările sale de artă, din partea presei, criticii de artă și a publicului larg a sfârșit prin a o transforma pe ea, ca de-mistificator al miturilor, într-un nou mit<sup>310</sup>.

Atunci când Cindy Sherman abordează subiecte/personaje feminine (ceea ce este de altfel și preponderent în lucrările sale), modul de construcție al fotografiei, subiectele și modul de „rezolvare” al temei, caracteristicile personajelor care apar, stilurile, toate acestea denotă re-prezentarea unor stereotipuri ale feminității, surprinsă în diferite ipostaze. Însă, tocmai acestor alegeri, diferiți autori au atras atenția asupra faptului că, din fotografiile sale, se poate deduce faptul că între femeia reală și imaginea acesteia este o discrepanță. Fotografiile lui Sherman reliefează faptul că imaginile nu ne arată feminitatea reală, ele sunt feminitatea așa cum este ea construită cultural și valoric, stereotipuri și tipuri ale acesteia, că feminitatea reală și feminitatea construită cultural sunt două lucruri diferite.<sup>311</sup> Faptul că ceea ce vedem nu este identic cu realitatea și că obiectivul principal al lui Cindy Sherman este tocmai acela de a atrage atenția asupra acestui fapt reiese din modul de construcție al tuturor fotografiilor sale.

Într-un interviu acordat lui Ted Mooney, ea însăși confirmă acest lucru. Fiind rugată să descrie propriile fotografii, ea a construit povești (fictive) pentru încadrarea personajelor, detaliile date făcând referire în special la consumerismul generat de societatea actuală, de miturile construite prin intermediul reclamelor, la imaginile care sunt mai importante în acest context față de realitate. Întrebată dacă ea crede în artist ca și concept, răspunde că nu, doar în imagine<sup>312</sup>. Anterior, întrebată fiind care crede că este cel mai important eveniment istoric

---

<sup>310</sup> Rosalind Krauss, op. cit., p. 32.

<sup>311</sup> Rosalind Krauss, op. cit., p.28, 41.

<sup>312</sup> Ted Mooney, „Cindy Sherman: An Invention for Two Voices”, în Shelley Rice (ed.), *Inverted odysseys : Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, MIT Press, Londra, 1999, p. 155.



din ultima decadă, ea susține că aceasta este dispariția comunismului și triumful economiei de piață, adică a consumerismului, pe care îl rezumă în felul următor: „creăm poftă pe care nu le avem pentru lucruri de care nu avem nevoie și apoi ne irosim viețile urmărindu-le. Publicitatea este de mare ajutor. Adică imaginea.”<sup>313</sup> Prezentându-i-se o altă fotografie realizată de ea i se cere să o descrie și o asociază cu noțiunea de celebritate, despre care susține că „a înlocuit noțiunea de identitate în cultura occidentală”<sup>314</sup> și că, dacă înlocuim termenul de „identitate” cu cel de „celebritate”, vom observa că nu orice persoană are identitate (în loc de celebritate) atribuibilă în societatea contemporană. Cu alte cuvinte, „mai degrabă nu toată lumea are o identitate fixată. Doar mass-media poate face o asociere și să fixeze o identitate, și chiar și atunci doar pentru o perioadă limitată. Cincisprezece minute se dovedesc a fi chiar destul de mult”<sup>315</sup>.

Însăși identitatea este privită de Sherman ca fiind un construct care se modifică permanent, un construct care „anexează noi teritorii”<sup>316</sup>. De asemenea, pe măsură ce posibilitatea de a accesa diferite „identități” (false) crește, individul manifestă o creștere proporțională a morbidității. Aceasta se datorează faptului că:

„implicită în generarea de identități multiple este chiar dorința de a fugi de moarte. Cu toate acestea, din moment ce ființele umane rămân creaturi muritoare, cel puțin pentru moment, aceste încercări de a evita moartea (prin generarea eurilor [...]) au efectul paradoxal de a face moartea din ce în ce mai palpabilă. Ca cineva care încearcă să nu se gândească la cuvântul „elefant”, schimbătorul de formă gravitează inexorabil spre ceea ce el sau ea a încercat să evite— în acest caz, fixitate, adică moarte.”<sup>317</sup>

În acest context, imaginile create de Cindy Sherman ni se prezintă ca fiind un nesfârșit șir demistificator al miturilor generate și amplificate de dorințe și nevoi (iluzorii la rândul lor) existente într-un construct (social) în continuă schimbare și transformare.

---

<sup>313</sup> Ted Mooney, op. cit., p. 153.

<sup>314</sup> Ted Mooney, op. cit., p. 154.

<sup>315</sup> Idem, p. 154.

<sup>316</sup> Ted Mooney, op. cit., p. 156, „Obiceiul nostru de a face distincția între ceea ce este însuflețit și ceea ce nu este nu mai funcționează așa cum trebuie să o facă. Nu doar că oamenii sunt din ce în ce mai probabil să fie un amalgam de viu și neviu — câți oameni cunoașteți cu stimulatoare cardiace electronice, de exemplu, sau cu lentile de contact? — dar distincția în sine devine învechită. Sinele, care este invenția umană cel mai prețuită de fabricanții săi, se anexează tot felul de noi teritorii, dezvoltându-se, dacă vrei. Zilnic.”

<sup>317</sup> Ted Mooney, op.cit., p. 156.

Singurul element imuabil ni se prezintă a fi chiar procesul în sine prin care imaginile, laolaltă cu (falsele) identități, sunt construite și de-construite deopotrivă.

### 3.7. *Marina Abramović. Reconfigurarea experienței estetice*

Cunoscută în special pentru performance-urile inedite care urmăresc să testeze limitele corpului și conștiinței umane, Marina Abramović (n. 1946) este un artist conceptual sârb care a inovat noțiunea de experiență artistică, într-un context care a implicat permanent supunerea corpului la diferite experiențe pentru a testa rezistența fizică și psihică umană.

Creațiile sale artistice (preponderent sub formă de performance-uri, respectiv evenimente artistice, în anii '70) încep să prindă conturul unor instalații care presupun și implicare din partea publicului (anii '80) și apoi spre crearea de obiecte artistice (și situații) care să implice deopotrivă și performer-ul, dar și publicul (anii'90).<sup>318</sup> Într-un interviu acordat în 2017 lui Adrian Parr aceasta descrie transformarea artei sale explicând că, după ce a renunțat la pictat, a început să experimenteze cu sunetul. Evenimentele artistice realizate de ea, pornind de la sunet, au deschis direcția folosirii propriului corp în lucrările sale de artă, ceea ce condus la realizarea de performance-uri, cu o implicare din ce în ce mai accentuată din partea publicului spectator. Experimentând artistic cu ajutorul sunetului a înțeles importanța ritmului și a repetiției ritualice, utilizate de altfel în mod covârșitor în toate evenimentele artistice performate de ea, în special în seria *Rhythm* (anii '70)<sup>319</sup>.

În același interviu ea susține importanța implicării audienței în creațiile sale artistice, susținând că în această perioadă contemporană nu mai este suficient pentru public doar să privească, el are nevoie să fie implicat, să participe la experiența estetică, să aibă o experiență a sa proprie, directă și nemijlocită<sup>320</sup>. Pornind de la această constatare ea a început să creeze performance-uri care să conecteze oamenii între ei și care să accentueze de asemenea și

---

<sup>318</sup> Mary Richards, *Marina Abramović*, Routledge, New York, 2010, pp. 23-24.

<sup>319</sup> Adrian Parr, „Breaking the World. Adrian Parr interviews Marina Abramović, April 2017”, în Brad Evans; Adrian Parr (eds., *Conversations on Violence. An Anthology*, Pluto Press, Londra, 2021, pp.12-13.

<sup>320</sup> Idem, Adrian Parr, op. cit., 10-11.

ideea de comunitate<sup>321</sup>. De altfel, aceasta decide în ultimii ani să și renunțe la noțiunea de *performance*, pe care o înlocuiește cu cea de *community events*<sup>322</sup>.

Urmărind seria de lucrări realizate de-a lungul timpului se poate constata o schimbare nu doar în ceea ce privește relaționarea cu publicul, ci și a modurilor de abordare a temelor și a mesajelor pe care le transmite. Primele serii de lucrări (anii '70) sunt privite ca modalități prin care frica să fie înfruntată, forme de acțiuni prin care un individ să poate elibera de frici și temeri prin expunerea la ceea ce generează frica. În cazul ei fiind vorba inițial tocmai despre frica de a sângera și inclusiv frica de durere (datorită unei boli asociate cu sângerarea masivă suferite în copilărie).<sup>323</sup> Seria de performance-uri realizate în perioada 1973-1975, *Rhythm*<sup>324</sup>, *Freeing the Voice* sau *Lips of Thomas*, sunt auto-distructive, implică testarea limitelor corpului propriu, a rezistenței fizice, emoționale și psihice, dar și despre control, nevoia de a controla mediul înconjurător sau propriile acțiuni. *Rhythm 0* este considerată și la ora actuală una dintre cele mai intense și relevante performance-uri în ceea ce privește interacțiunea directă a unui artist cu publicul spectator. 72 de obiecte diverse (de la flori până la cuțite, dar și un pistol încărcat) sunt așezate pe o masă, la dispoziția celor prezenți. Timp de 6 ore, Marina Abramović stă nemișcată și permite persoanelor aflate în public să folosească obiectele pe corpul ei după cum doresc. Situația escaladează până la violență din partea publicului.<sup>325</sup> Descriind evenimentul ulterior, Abramović atrage atenția asupra faptului că a lăsa un eveniment în seama publicului poate duce la moartea artistului<sup>326</sup>.

Într-o analiză psihologică a *performance*-ului *Rhythm 0*<sup>327</sup>, Maria Walsh susține că o posibilă motivație din spatele pasivității artistului de pe toată perioada evenimentului constă mai degrabă în nevoia de a transcende condiția de a fi obiectivat de către alte persoane, o

---

<sup>321</sup> Precum performance-ul *The Cleaner*, 2017, Muzeul din Stockholm, disponibil la <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/marina-abramovic/>, accesat la data de 21 martie 2024

<sup>322</sup> Adrian Parr, op. cit., p. 11. „Asta este ceea ce fac acum, evenimente comunitare. Nu le mai numesc performance-uri. Am realizat că de-a lungul unei perioade lungi de timp că am devenit un obstacol pentru experiență pentru că, din moment ce sunt fizic prezentă într-un spațiu și oamenii interacționează cu mine, devin un obstacol pentru propria mea muncă. Așadar acum fac totul din spatele scenei. Sunt mai degrabă ca un dirijor care, folosind instrumente simple, facilitez experiența publicului.

<sup>323</sup> Mary Richards, *Marina Abramović*, Routledge, New York, 2010, pp. 8-10.

<sup>324</sup> *Rhythm 10, Rhythm 5, Rhythm 4, Rhythm 2, Rhythm 0*.

<sup>325</sup> Mary Richards, *Marina Abramović*, Routledge, New York, 2010, pp. 87-88.

<sup>326</sup> Nevenka Koprivšek, „Audience to be”, în *The Theatre Times*, <https://thetheatretimes.com/audience-to-be/>, accesat 22 aprilie 2024. „Ce am învățat a fost că...dacă lași în seama audienței, te pot ucide. M-am simțit efectiv agresată: mi-au tăiat hainele, mi-au înfipt țepi de trandafiri în stomac, o persoană a luat pistolul și mi l-a îndreptat spre cap, o alta i l-a luat. S-a creat o atmosferă agresivă. După exact 6 ore, așa cum era planificat, m-am ridicat și am început să merg spre public. Toată lumea a început să fugă pentru a scăpa de o eventuală confruntare.”

<sup>327</sup>O imagine din timpul performance-ului este prezentată și în Anexa 3.5.

dorință de a experimenta pe propriul corp distrugerea și supraviețuirea sa ca „obiect”. În acest proces, al interacțiunii dintre obiect și subiect, după o primă etapă în care subiectul interacționează cu obiectul, urmează distrugerea obiectului de către subiect și, uneori, poate interveni și „supraviețuirea” obiectului în urma acțiunilor distructive, etapă în care obiectul efectiv se situează în afara subiectului, apărând simplu ca un ecran pe care se proiectează diferite fantezii<sup>328</sup>.

În perioada colaborării cu artistul german Ulay (Frank Uwe Laysiepen), seria de performance-uri încep să piardă din energia și simbolistica auto-distructivă, axându-se mai degrabă pe relaționarea psihică, emoțională și fizică dintre doi indivizi între care există o doză accentuată de intimitate. Experimentele și evenimentele realizate de aceștia în perioada 1975-1988 sunt cunoscute sub numele de *Relation series*<sup>329</sup> și explorează tensiunile, fricile, disconfortul sau provocările generate în interiorul unei relații de profundă comuniune și iubire dintre două persoane. Relația de cuplu dintre cei doi artiști se pare că a funcționat foarte bine în acord cu rolurile de bărbat și femeie așa cum sunt ele „construite” valoric și determinate tradițional (patriarhat). Experimentele artistice realizate în perioada de colaborare dintre aceștia și direcțiile de explorare în arta lor nu au avut ca scop punerea sub semnul întrebării și analiza acestor concepte tradiționale de atribuire de roluri (de gen: bărbat/femeie). În biografia artistei, Mary Richards atribuie această situație pe seama faptului că ambii înțelegeau noțiunile de bărbat și femeie ca fiind mutual interdependente<sup>330</sup>. În plus, inclus Marina Abramović a declarat în mai multe ocazii că în fosta țară socialistă Yugoslavia inegalitatea de gen nu era așa de accentuată ca în Europa Occidentală, prin urmare nu a fost în mod particular interesată de această problematică. Cu toate acestea, 2

---

<sup>328</sup> Maria Walsh, *Art and Psychoanalysis*, I.B.Tauris, New York, 2013, pp. 120-121.

<sup>329</sup> Mary Richards, *Marina Abramović*, Routledge, New York, 2010, pp. 17-19. *Relation in Space* (1976): cei doi artiști, dezbrăcați, aleargă unul spre altul cu viteze diferite și se lovesc. Performance-ul s-a oprit atunci când cei doi au decis să se oprească; *Interruption in Space* (1977): într-un spațiu despărțit de un perete, cei doi aleargă unul spre altul din direcții opuse, ciocnindu-se la nesfârșit de peretele despărțitor; *Relation in Time* (1977): cei doi stau spate în spate, pe scaune, fiecare cu părul prins și legat de părul celuilalt. Evenimentul artistic a durat 17 ore, dintre care doar la ultima oră a fost permis accesul publicului; *Relation in Movement* (1977): cei doi artiștii și-au folosit micul camion Citroën (care era și casa lor mobilă la momentul respectiv) să conducă în cerc timp de 16 ore în afara Muzeului de Artă Modernă din Paris în timpul celei de-a 10-a Bienale de la Paris. Ulay conducea în timp ce Abramović a folosit un megafon pentru a anunța numărul de circuite efectuat. Numeroasele repetări au marcat spațiul curții atât cu un cerc negru mare (ca urmare a scurgerii de ulei din motor), dar și verbal pentru cei prezenți. Această performanță exploratorie a fost doar un alt aspect al deciziei lor de a experimenta prin crearea de artă din relația lor, dar și față de lumea din jurul lor. Decizia de a trăi nomad („în mișcare”) a fost astfel materializată și sub formă de performance.

<sup>330</sup> Mary Richards, *Marina Abramović*, Routledge, New York, 2010, p. 19.

dintre lucrările realizate în perioada colaborării cu Ulay, *Talking About Similarity* (1976) și *Rest/Energy* (1980), pot fi interpretate strict în direcția relației femeie/bărbat<sup>331</sup>.

O serie de lucrări realizate în anii '90 atrage atenția în mod special, datorită simbolisticii, modurilor de rezolvare a tematicii artistice alese și a reconfigurărilor survenite de-a lungul timpului. În *Cleaning the Mirror* (I, II, III)<sup>332</sup>, performance-uri realizate în 1995, Abramović este filmată în timp ce curăță la nesfârșit cu o perie și apă oase umane. Simbolistica este referitoare la acțiunile pe care oamenii le repetă la nesfârșit (și fără nicio finalitate) în ceea ce privește urmele lăsate de violență, în special de războaie și conflictele inter-umane. În *Cleaning the Mirror I* (MoMA), 5 monitoare sunt montate unul deasupra celuilalt și se filmează simultan atât mâinile artistei în timp ce curăță cu peria repetitiv timp de 3 ore oasele unui schelet, cât și expresiile feței acesteia. Pe măsură ce oasele se curăță, sângele și noroiul de pe ele se transferă pe corpul performerului. De asemenea, simbolistica este pusă în acord și cu ritualurile tibetane referitoare la moarte, prin care pregătesc oamenii pentru propria moarte și trece în alt plan<sup>333</sup>. În *Cleaning the Mirror II* un schelet uman este așezat pe corpul gol al artistei care respiră profund și, în acest fel, scheletul uman începe să se miște în același ritm cu corpul artistului. Al treilea eveniment din seria *Cleaning the Mirror* (*Cleaning the Mirror III*), a implicat folosirea unor obiecte asociate cu moartea, numite de artistă „obiecte tranzitorii”<sup>334</sup>. Obiectele au fost așezate în jurul ei dar în întuneric, în timp ce artista stătea cu mâinile așezate deasupra lor sau se mișca în jurul acestora, în încercarea de a acumula energia emanată de acestea și a început să „funcționeze” pentru publicul spectator în calitate de conductor al potențialităților obiectelor de a emana energii și informații acumulate de-a lungul timpului. Toate evenimentele implică folosirea pe mai multe planuri a acțiunii de a curăța atât corpul, cât și mintea și sufletul, având ca finalitate trecerea omului într-un alt plan, ceea ce implică și noțiunea de moarte (fizică sau psihică).

---

<sup>331</sup> Idem, Mary Richards, op. cit., p. 19.

<sup>332</sup> Anexa 3. 6.

<sup>333</sup> Nancy Spector, „Marina Abramović. Cleaning the Mirror #1”, în [www.guggenheim.org](http://www.guggenheim.org), disponibil la : <https://www.guggenheim.org/artwork/4374> , accesat în data de 25 aprilie 2024.

<sup>334</sup> Mary Richards, *Marina Abramović*, Routledge, New York, 2010, p. 28. Timp de mai multe luni, Abramović a căutat în diferite culturi obiecte asociate cu ritualurile referitoare la moarte și înmormântare. Ea a împrumutat de Muzeul Pitt Rivers din Oxford: rămășițele mumificate ale unei păsări ibis din Egipt (considerată pasăre sacră), o pereche specială de încălțăminte cu pene considerată specială pentru ritualurile referitoare la moarte de către populația aborigenă din Australia, o cutie de medicamente din Nigeria, o oglindă veche din piatră, o sticlă din Sussex.

De altfel, artista recunoaște că acțiunea de a curăța funcționează în lucrările ei cu sensul de metaforă<sup>335</sup>.

Seria de lucrări din anii '90 (în special *Cleaning the Mirror*) este semnificativă în contextul evoluției subiectelor abordate și a modului de punere sub forma unor acte artistice, deoarece este reluată în anul 2017 la Muzeul de Artă Modernă din Stockholm cu o nouă structură și reconfigurare artistică. Noul performance sau, după cum îl numește chiar ea, „community event”<sup>336</sup> (*The Cleaner*), s-a realizat pe parcursul unei săptămâni într-o clădire ce a funcționat ca biserică și care a fost re-organizată ca și clădire pentru evenimente. Clădirea a fost aleasă în special datorită acusticii și arhitecturii. În colaborare cu peste 30 de cântăreți și coriști, artista a folosit sunetele și muzica într-o nouă formă care a permis persoanelor participante să se conecteze profund la muzică, spațiu, emoții și ceilalți participanți<sup>337</sup>. Deși a fost prezentă pe tot prezentul evenimentului, Marina Abramović a instruit coriștii și cântăreții să preia „rolul” de performeri și să intermedieze desfășurarea evenimentului și participanți. Scopul a fost acela de a reconecta participanții la propriile emoții, dar și la comunitate ca un întreg, o structură unitară din care fiecare individ face parte<sup>338</sup>.

Trecerea de la artele plastice clasice, în special pictură, către o artă performativă s-a datorat în special faptului că Abramović a considerat necesar să folosească propriul corp ca instrument pentru a crea (prin intermediul acestuia) situații și experiențe estetice menite să modifice percepțiile publicului într-un mod direct și tranșant. De altfel, în ceea ce privește folosirea corpului în artă și a creației în general, ea însăși declară că: „Cel mai dificil este să ai idei bune. Dacă ai două idei bune, asta te face un geniu. Cred că am avut o singură idee bună – aceea de a lucra cu propriul corp”<sup>339</sup>.

---

<sup>335</sup> Shira Wolfe, „Marina Abramović – The Cleaner. Retrospective at the Museum of Contemporary Art Belgrade”, în *Magazine Artland*, disponibil la <https://magazine.artland.com/>, accesat la data de 25 aprilie 2024. disponibil la: <https://magazine.artland.com/marina-abramovic-the-cleaner/>, accesat la data de 25 aprilie 2024: „Curățarea este o metaforă pentru mine; curățarea trecutului, curățarea minții.”

<sup>336</sup> Adrian Parr, „Breaking the World. Adrian Parr interviews Marina Abramović, April 2017”, în Brad Evans; Adrian Parr (eds.), *Conversations on Violence. An Anthology*, Pluto Press, Londra, 2021, pp. 10-11.

<sup>337</sup> Despre *The Cleaner* în pagina online a evenimentului a site-ului Muzeului de Artă Modernă din Stockholm, disponibilă la: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/marina-abramovic/performance-the-cleaner/>, accesată la data de 26 aprilie 2024.

<sup>338</sup> Idem, pagina online a evenimentului a site-ului Muzeului de Artă Modernă din Stockholm, disponibilă la: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/marina-abramovic/performance-the-cleaner/>, accesată la data de 26 aprilie 2024.

<sup>339</sup> Shira Wolfe, „Marina Abramović – The Cleaner. Retrospective at the Museum of Contemporary Art Belgrade”, în *Magazine Artland*, <https://magazine.artland.com/>, disponibil la: <https://magazine.artland.com/marina-abramovic-the-cleaner/>, accesat la data de 26 aprilie 2024.

La ora actuală, în ceea ce deja poartă numele de „metoda Abramović”<sup>340</sup>, folosirea propriului corp în crearea de experiențe artistice este însoțită și de utilizarea așa-numitelor „obiecte tranzitorii”<sup>341</sup>, de sunete sau acțiuni repetitive (preponderent), cu o anumită conotație ritualică și/sau shamanică. În acest fel, corpul nu mai este corelat la *reprezentare*, ci la *prezentare*, pentru că este cel mai accesibil „instrument” pentru a transmite „ideea de comportament”<sup>342</sup>, în contextul în care „comportamentul este unul dintre instrumentele pe care societatea le folosește pentru a te judeca și a defini cine ești și cine suntem”<sup>343</sup>.

Așadar, în cazul Marinei Abramović corpul trece de la paradigma de instrument pasiv, la cea în care acesta devine „obiect” principal de construire și constituire a reprezentării. Chiar dacă artistul continuă să îl folosească (el însuși) ca intermediar pentru generarea de experiențe și situații artistice, corpul câștigă în „potențial”, el este factor de generare a acțiunilor, comportamentelor, emoțiilor și ideilor (uneori). Corpul este valorizat în acest nou context în sensul că este purtător activ și transmițător de sensuri și semnificații „în mișcare”, active și la care publicul are acces în mod direct – fără intermedierea imaginației. În acest nou context, locul și rolul reprezentărilor sunt preluate de *prezentare*, aceasta fiind de altfel și unul dintre elementele esențiale ale artei performative, respectiv *performance*-urilor.

---

<sup>340</sup> Numită așa inclusiv pe site-ul de prezentare a Institutului de arte performative, MAI (Marina Abramović Institute), disponibil la: <https://www.mai.art/the-abramovic-method>, accesat la data de 24 aprilie 2024.

<sup>341</sup> Idem, obiecte care „interactive, care conectează corpul cu pământul”.

<sup>342</sup> Tania Bruguera, „Conversation: Marina Abramović and Tania Bruguera”, în Steven Henry Madoff (ed.), *Art school : (propositions for the 21st century)*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 2009, p. 181.

<sup>343</sup> Tania Bruguera, idem, op. cit., p. 181. Răspunsul Marinei Abramović referitor la arta performativă ca și disciplină de studiu în universitățile de arte.

## Capitolul 4. Artă și gen

### 4.1. „Locul” și rolul genului în estetică/artă <sup>344</sup>

Analizând impactul și rolul genului în estetică<sup>345</sup>, putem susține că există o tendință în creștere atât referitor la abordarea subiectului ca atare în mediile de cercetare (prin studii de cercetare publicate), cât și prin folosirea conceptului de gen pentru producerea de mutații paradigmatică în interiorul artelor direct de către artiștii înșiși.

Una dintre mutațiile relevante pentru poziționarea conceptului de gen în estetică este cea referitoare la chestionarea acestuia din perspectivă culturală, respectiv a cutumelor care determină „alipirea” unor atribute specifice genului, în funcție de apartenența individului la unul dintre cele două genuri<sup>346</sup>. Astfel, noțiunea de *feminin* și *masculin* devin analizabile și drept „identități” culturale, dincolo de apartenența corpului fizic, concret, la o anumită structurare, respectiv apartenență prin naștere a corpului fizic la un anumit sex.

Considerăm că posibilitatea de a transfera, jongla, asocia sau disocia conceptul de gen (din prisma rolurilor și interpretărilor valorice culturale atribuite) se datorează în mare măsură și apariției, dezvoltării noilor mijloace de exprimare artistică precum cele media (foto, video). Imaginile în mișcare, indiferent că vin din sfera foto/video, respectiv cinema sau televiziune (mai nou – generate prin tehnologie) s-au propagat rapid și au generat o serie de noi elemente estetice, precum lumina și culoarea, spațiul bi-dimensional, spațiul tri-dimensional, spațiu-timp-mișcare, sunetul, toate împreună formând baza esteticilor de tip media<sup>347</sup>.

Herbert Zettl susține inclusiv faptul că (noile) estetici aplicate accentuează, respectiv subliniază, faptul că arta nu este sau (am adăuga) nu mai poate fi redusă la/privită drept o serie de obiecte care sunt izolate în muzee și că experiențele estetice sunt într-o mare măsură o componentă a vieții cotidiene. În același context, el atrage atenția asupra faptului că arta,

---

<sup>344</sup> Acest subcapitol a fost publicat sub formă de eseu. Oana Cătălina Bucur, „Locul și rolul genului în estetică și artă”, în *Ex Ponto: Text/image/metatext*, nr 4 (79), 2023, pp. 155-165.

<sup>345</sup> după cum se poate deduce și din analizele (inclusiv punctuale) făcute în capitolele anterioare din lucrarea de față.

<sup>346</sup> După abordarea „clasică”/binară am îndrăzni să adăugăm, fără a intra prea mult în detalierea referitoare la noile posibilități de auto-definire a indivizilor ca aparținând unui gen dintr-o clasificare cu multiple posibilități (precum: non-binar, a-gender, binar, gender-fluid, etc.).

<sup>347</sup> Herbert Zettl, *Sight, Sound, Motion: Applied Media Aesthetics*, San Francisco State University, CENGAGE Learning, 2015, prefață, p. XXIV.



indiferent de formele sale, este esențială ca prezență în viața de zi cu zi pentru că oferă acesteia demnitate și calitate, dar și educă emoțiile.<sup>348</sup>

Esențial pentru demersul nostru este însă analiza făcută de acesta referitor la *context*, mai precis la ceea ce Zettl numește „*Associative Context*”/„*Contextul asociativ*”. El susține că foarte multe dintre percepțiile noastre sunt ghidate, mai mult chiar, „dictate” de contextul în care se produc.

De cele mai multe ori, interpretarea unui eveniment ține strict de experiența și cunoașterea noastră referitor la acea situație, dar și în acord cu prejudecățile noastre. Contextul asociativ face referire la faptul că tindem să interpretăm diferit aceleași imagini, în funcție de situația dată. Zettl face referire, de exemplu, la scrierea cifrei 13 de mână, care într-un șir de nume precum CNN, CBS, FOX, ne apare ca fiind litera B, pe când într-o înșiruire de cifre, ne apare ca fiind chiar cifra 13<sup>349</sup>. Contextul estetic însă, în plus, face referire la procesele perceptive care pot fi inclusiv manipulate (vizual cu precădere). Zettl face referire aici la iluziile optice. De asemenea, aceste iluzii pot fi create și prin raportare la unghiul sau distanța/ perspectiva celui care creează lucrarea de artă, dar și a celui care o privește, a receptorului<sup>350</sup>.

Privind din acest unghi, constatăm că putem considera sau analiza inclusiv construcția socio-culturală a identității de gen drept una care nu doar că nu este fixă, ci din contră, una care poate fi modificată (ca percepție generală și nu numai) prin utilizarea noilor mijloace de expresie multi-media.

A pune în contexte „prestabilite” (ca aparținând unui anumit gen – persoane sau simboluri ale celui alt gen) poate declanșa astfel cu ușurință noi schimbări de perspectivă în percepția generală referitoare la identitatea de gen a unei persoane și a constructului socio-cultural asociat fiecărui gen în parte. În acest sens, arta, noile mijloace artistice media, capătă o tot mai mare relevanță și influență sau impact la nivel de gestionare și de construire a unor concepte/valori sau structuri la nivel social, inclusiv în ceea ce privește construcția socială a conceptului de gen.

O importanță aparte pentru transmiterea mesajelor sau a construirii structurilor tematice în lucrările de artă se consideră a fi și mijlocul/ mijloacele artistice folosite de către artiști. Regăsim astfel diferențe notabile atât între folosirea, de exemplu, a culorilor de apă față de uleiuri (în realizarea unui tablou), sau, dimpotrivă, alegerea realizării unui tablou față

---

<sup>348</sup> Idem, p. 5.

<sup>349</sup> Idem, pp. 8-9.

<sup>350</sup> Idem, pp. 10-11.

de alegerea realizării unei sculpturi, a unui film sau, dimpotrivă, a unei fotografii.

Astfel, transmiterea unei idei, a unui mesaj sau a unor emoții și construcții imaginative se poate amplifica și potența prin combinarea mijloacelor de expresie. În acest sens înțelegem mult mai clar de ce la artiști (respectiv: în mediul artistic) se constată un tot mai mare interes față de îngemănarea, întrepătrunderea sau juxtapunerea mijloacelor, tehnicilor și mediilor folosite.

Tehnicile mixte sau folosirea (în expoziții și nu numai) a unor multitudini de tehnici sau mijloace, separate sau juxtapuse, se observă a fi o practică din ce în ce mai folosită și observată în mediile artistice. Happening-urile, performance-urile sau, pur și simplu, îngemănarea dintre tehnicile foto-video și pictură sunt o constantă în procesul de hibridizare tot mai accentuat care se poate remarca în practicile artelor contemporane.

Una dintre cele mai importante cauze care stau la baza acestui proces de hibridizare considerăm a fi tocmai interesul artiștilor de a intensifica reacțiile perceptive și experiențele estetice ale privitorului. Și aceasta în contextul în care mijloacele media sunt tot mai răspândite, accesul este tot mai facil, granițele dintre spațiul public și privat sunt mai fragile și disponibilitatea privitorului/spectatorului pentru a recepta mesajele artiștilor devine un subiect tot mai problematizant<sup>351</sup>.

Totodată, problematica construcției socio-culturale a conceptului de gen, vehiculat tot mai accentuat în societatea contemporană, se regăsește și în seria de preocupări ale artiștilor contemporani, cu precădere artiștii femei. Lucrările de artă, expozițiile, evenimentele artistice tind să includă și această tematică, nu doar la nivelul unor anumite zone socio-culturale sau geografice ale societății actuale. Carolyn Korsmeyer atribuie artiștilor feminisți două noi modalități de folosire a tehnicilor/materialelor artistice, în special ca o reacție de respingere a artei tradiționale. Prima se referă la folosirea materialelor non-standard și a doua implică folosirea și prezentarea corpului ca și componentă a lucrării de artă.<sup>352</sup>

Prin includerea acestei problematice referitoare la gen (și/sau percepția/construcția socială a acestuia) în propriile lucrări de artă și aducerea în spațiul public a acestei tematici, putem observa cum, de fapt, seria de preocupări a artiștilor referitoare la modul de funcționare a societății crește. Artele beneficiază astfel de lărgirea orizontului tematic, dar și

---

<sup>351</sup> Și aceasta în contextul în care oamenii se regăsesc tot mai des în situația de a fi „bombardați cu mesaje media, multi-media, evenimente care sunt promovate prin diferite căi de comunicare, dar și de multitudinea (uneori, și în anumite medii sociale sau comunități) de evenimente artistice precum expoziții (vernisaže-finisaje), festivaluri de artă, spectacole, cinema, televiziune, internet, etc.

<sup>352</sup> Carolyn Korsmeyer, *Gender and aesthetics: An introduction*, Routledge, New York, 2004, pp. 118-120.

de implicarea artiștilor în teme/subiecte dificil de gestionat pentru societatea contemporană. Ne putem referi aici cu ușurință la teme referitoare la agresivitatea împotriva femeilor sau la împiedicarea acestora de a beneficia de educație<sup>353</sup>, abuzuri atât de natură fizică, cât și emoțională sau psihică. Aceasta, din prisma faptului că femeile sunt considerate în continuare în multe zone geografice ca făcând parte dintr-o categorie vulnerabilă și incapabilă să acționeze în propriul interes sau să re-acționeze la abuzuri. Seria de inegalități sociale ce pot decurge din diferențele de gen includ de asemenea și altele precum, de exemplu: remunerarea mult mai scăzută pe aceleași considerente, atribuirea de sarcini multiple casnice în baza atribuirii socio-culturale de roluri prestabilite, ele producând astfel în continuare discrepanțe cu privire la posibilitățile la care au acces pentru dezvoltarea profesională și nu numai.

O altă consecință a includerii problematicilor referitoare la gen este punerea sub semnul întrebării și problematizarea constructelor de gen ca atare și așa cum sunt ele percepute, acceptate, vehiculate și promovate în continuare la nivel de societate, din perspectivă socio-culturală, atât în spațiul public, cât și privat. Rolurile și atribuțiile sociale stabilite și prestabilite în funcție de genul unei persoane sunt și ele puse sub semnul întrebării și re-gândite sau re-analizate din perspective noi și diferite.<sup>354</sup>

Prin regândirea conceptuală a unor lucrări de artă se aduc în fața opiniei publice și în spațiul public noi interpretări sau chiar atitudini, trăiri, experiențe personale directe ale artiștilor femei față de rolurile atribuite implicit prin apartenența la genul feminin. În general, aceste noi interpretări ale rolurilor atribuite nu sunt conforme cu percepția generală sau cu ceea ce societatea consideră că ar trebui să fie o raportare individuală față de aceste roluri<sup>355</sup>. Astfel, prin artă se reconfigurează inclusiv aceste valori, cutume, obișnuințe, identități culturale construite și transmise trans-generațional referitoare la modurile în care percepem genul indivizilor și rolul social al acestora în acord cu apartenența la un anumit sex.

Abordând problematica de gen, artiștii scot la iveală un factor important pentru perceperea generală a ceea ce înseamnă feminin, respectiv masculin. Una dintre caracteristicile principale ale modului în care femininul a fost perceput până spre mijlocul

---

<sup>353</sup> Cum se întâmplă cu precădere inclusiv în acest moment în unele țări cu regimuri totalitare sau extremiste.

<sup>354</sup> Carolyn Korsmeyer, *Gender and aesthetics: An introduction*, Routledge, New York, 2004, pp. 122-128.

<sup>355</sup> Exemple concrete de artiști și lucrări aducem pe parcursul acestei lucrări și în alte subcapitole. Ne referim totuși aici la artiștii femei care abordează teme precum maternitatea, nașterea, munca cotidiană a femeilor sau existența de zi cu zi a acestora fără a mai idealiza aceste aspecte, ci din contră, arătând în lucrări și epuizarea fizică sau psihică, depresia, alienarea, conflictul interior generat de presiunea de a alege între maternitate și evoluția profesională proprie, etc. Un exemplu concludent în acest sens este seria de lucrări realizate pe aceste teme de Alice Neel.

secolului XX a fost tocmai fragilitatea femininului, în sensul de lipsă de putere și apărare a femeilor, motiv pentru care și existența abuzurilor, respectiv neacordarea unor drepturi sau a recunoașterii sociale.

Unui „feminin” care nu este considerat un element de „forță” într-o societate preponderent patriarhală, nu îi pot fi girate atribute care să permită o integrare armonioasă a acestuia. Femeinitatea este „desconsiderată” tocmai datorită faptului că, la nivel social, prezența acesteia se consideră că implică automat și lipsă de putere, de forță sau de alte caracteristici referitoare la acțiunea, specific atribuite bărbaților, respectiv masculinului manifestat prin bărbați. Un feminin subordonat masculinului, fără drepturi sau capacitatea de a decide pentru sine este forțat să perpetueze și să manifeste permanent lipsa suveranității și a autodeterminării, simultan cu neputința de a se manifesta ca atare, mai precis, a se manifesta doar în anumite limite (impuse de masculin sau patriarhat).

De precizat însă că această construcție culturală a femininului, cea în care femininul este secundar în raport cu masculinul, cu alte cuvinte atributele femininului sunt considerate „slabe” în raport cu atributele masculinului, se poate regăsi în societățile/culturile contemporane sau în țările puternic influențate de sisteme/culte religioase axate și ele, la rândul lor, pe dominarea patriarhală a societății<sup>356</sup>.

Dacă se depășește dihotomia inițială masculin/feminin, în sensul unor percepții/prejudecăți generalizate cum ar fi că artiștii cei mai valoroși sunt artiștii bărbați, cele mai importante și valoroase opere sunt realizate de bărbați, etc. vom constata că artele pot câștiga pe mai multe paliere prin includerea și acceptarea artiștilor femei.

Pe de o parte, orizontul de abordare a temelor, subiectelor sau tehnicilor din artele plastice se extinde foarte mult și datorită tematicilor, subiectelor sau perspectivelor abordate de artiștii de gen feminin. Pe de altă parte, asistăm la o re-prezentare nuanțată și mult mai reală, dincolo de idealizări iluzorii a femininului la nivel atât social, cultural, cât și ca raportare individuală a acestuia.

Simultan, o altă miză a acestui demers, o miză despre care vom mai vorbi și în capitolele următoare, se referă la integrarea mult mai echilibrată și autentică atât a atributelor feminității, cât și a atributelor masculinității în structurile identitare ale indivizilor, dincolo de apartenența acestora la un anumit gen. Atunci când atributele femininului/masculinului sunt acceptate prin acordarea acestora de valențe socio-culturale, necesare în egală măsură la nivelul societății, una dintre consecințele implicite ar putea fi și aceea a integrării

---

<sup>356</sup> Despre diferitele modalități de a considera femininul și rolul acestuia în societate, în funcție de structura culturală a diferitelor societăți, am discutat mai detaliat și în primul capitol.

armonioase la nivel identitar a ambelor ipostaze. Și aceasta, indiferent de apartenența la un anumit gen a individului.

Integrarea atributelor de gen (atât feminin, cât și masculin) este un subiect de relevanță și în ceea ce privește psihologia comportamentală a individului ca atare. În acest sens, exercițiile imaginative din câmpul artelor, provocatoare la nivel de percepere și impact față de privitor/ receptorul operelor de artă se dovedește a fi utilă și chiar necesară.

„Spațiul” semantic al artelor poate fi considerat (tocmai din acest punct de vedere) foarte ofertant, deoarece implică o serie de transpuneri posibile ale unor situații mai mult sau mai puțin imaginative, reinterpretări ale unor situații, emoții sau sentimente, registre de acțiuni și atitudini la nivel de personaje fictive sau nu. Toate acestea pot juca efectiv un rol destul de important în ceea ce privește re-construcția interioară/exterioară a persoanelor la nivel individual, inclusiv la nivel de roluri și atribuirii de roluri sociale în funcție de gen.

Trebuie remarcat însă că tematica genului în artă, adică abordarea genului ca tematică în artă, nu este singura care declanșează mutații la nivelul artelor. Experimentele sau inter-corelările cu alte domenii sau alte subiecte care nu au mai fost abordate până în ultimele decade ale secolului anterior sau în arta contemporană generează și ele, la rândul lor, multiple interogații sau re-configurări structurale.

Putem include în această discuție tematici despre percepția publicului, modul de raportare al privitorului la artă, interogații privind conceptul de lucrare sau obiect artistic, re-analizarea și re-structurarea conceptului însuși de artă și impactul său în ceea ce privește societatea, valorile socio-culturale vehiculate și promovate de societate, inter-conectivitatea acesteia cu spațiul public și privat, inclusiv în viața cotidiană.

Faptul că artele<sup>357</sup> își extind aria de acoperire și abordează (prin diferite tehnici și conexiuni diverse) hibridizări cu alte domenii sau se „inspiră” din cu totul alte domenii, generează noi abordări paradigmatică. În acest sens amintim despre relaționările provocate de artiști în diferitele manifestări artistice dintre arte și biologie, științele medicale, tehnologie, ecologie, multiple arte, psihologie, sociologie, fizică, chimie sau matematică. Un trend ascendent în ceea ce privește relaționarea artelor cu alte domenii se dovedește a fi în ultima perioadă și utilizarea tot mai frecventă a inteligenței artificiale în producerea operelor de artă (imagini sau chiar filme, literatură, etc).

Analizând modalitățile „de a fi” ale artelor de-a lungul timpului constatăm că ele joacă un rol, nu doar de scrib sau martor tacit al resorturilor interioare ale unei societăți

---

<sup>357</sup> Indiferent că vorbim despre artele plastice, despre teatru, muzică, fotografie, cinematografie, etc.

oarecare (date la un anumit moment), ci și ca (mai nou) generator de tendințe, trenduri sau schimbări paradigmatică la nivelul societății. În mod evident, acest lucru este declanșat chiar și de acțiunile propriu-zise ale artiștilor și prin modurile acestora de abordare ale tematicilor, modurilor efective de a produce artă.

Simultan, însăși modalitatea prin care se poziționează artiștii față de ceea ce creează și modul în care își „negociază” la nivel personal rolul social pe care doresc să îl joace în calitate de artiști, considerăm că este în egală măsură la fel de important.

De notat, de altfel, și mutațiile sau interogațiile actuale vizavi de „locul” genului (sau apartenenței la un anumit sex) în special în arta oficială, cu precădere cea care se regăsește în muzee sau expozițiile oficiale. Ne referim aici la prezența femeilor în muzee în calitate de artiști cu lucrări de artă expuse, și nu în calitate doar de obiect artistic sau model pentru reprezentări artistice<sup>358</sup>.

Constatările referitoare la prezența redusă a acestora în muzee sau în expozițiile oficiale în calitate de artiști a dus la o serie de abordări sau acțiuni de protest (în general foarte controversate<sup>359</sup>), atrăgând atenția opiniei publice și a mass-media despre inegalitățile de gen în artă.

Problematica genului în artă rămâne o constantă, inclusiv la nivel individual (la nivelul artiștilor care sunt femei), indiferent dacă se aduce sau nu în discuție, se abordează sau nu în lucrările proprii de artă această problematică. Indiferent de poziția femeilor artist față de feminism și diferitele forme de manifestare ale acestuia, problematica genului rămâne totuși un subiect cu care se confruntă sub o formă sau alta pe parcursul evoluției profesionale. Există o serie de implicații totodată și la nivel individual deoarece trebuie luate o serie de decizii prin care trebuie gestionată sfera vieții personale<sup>360</sup>. În același timp, facem referire la multitudinea seriilor de acțiuni care trebuie întreprinse într-un sistem de evoluție profesională în care femeile au fost acceptate/incluse relativ recent.<sup>361</sup>

Deoarece în artă, ca de altfel în orice alt domeniu, performanțele se obțin doar prin alocarea unei perioade semnificative din viață, provocările femeilor (inclusiv ale femeilor

---

<sup>358</sup> Deoarece această problematică a mai fost abordată în detaliu pe parcursul acestei lucrări, o abordăm în acest subcapitol doar punctual.

<sup>359</sup> Precum mișcarea Guerilla Girls, actuală inclusiv la momentul actual, și cu acțiuni specifice de protest atât în America, unde a fost înființată inițial, cât și pe plan global.

<sup>360</sup> De exemplu decizii referitoare la căsătorie, maternitate, rolul de mamă, bunică, etc. și care presupune o serie de „renunțări” sau reconsiderări ale parcursului atât profesional, cât și la nivel de roluri în viața personală.

<sup>361</sup> Și acest subiect a fost abordat în capitolele anterioare, prezentând faptul că femeile au început să fie acceptate în instituțiile de arte, dar și în expozițiile oficiale colective sau nu de abia spre sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX, cu provocările de rigoare (care s-au extins și în deceniile ulterioare).

artist) ajung să includă astfel și modalitățile prin care își pot gestiona și armoniza viața privată (rolurile aferente în calitate de femeie) cu cele referitoare la evoluția profesională (în acest caz: artistică).

În mod tradițional, în ceea ce privește rolurile atribuite social persoanelor de sex masculin, provocările referitoare la armonizarea vieții personale cu evoluția profesională nu sunt atât de evidente sau chestionabile la nivel de cutume sociale și culturale<sup>362</sup>. Și, chiar dacă acestea există, ele nu apar drept un impediment sau drept conflicte între posibilele statusuri ale acestor persoane. Însă, în ceea ce privește persoanele de sex feminin, aceste confruntări sunt privite drept o constantă pe care persoanele de sex feminin o regăsesc în tot acest periplu socio-profesional, inclusiv în spațiul privat sau public.

În acest context, dar și ca un corolar al acestei problematice, menționăm și relația dintre esteticile feministe și lumea artelor, inclusiv domeniul esteticii ca atare. Mai precis, de remarcat atât modul în care se poziționează estetica feministă în interiorul esteticii, cât și tematicile abordate.

Astfel, chestionând și problematizând genul, estetica feministă aduce în discuție inclusiv perspectiva asociată receptorului de artă, care, în funcție de gen, poate fi diferită, ca de altfel și experiențele de viață anterioare ale acestuia.

De asemenea, pornind tot de la abordări care au la bază genul persoanelor, sunt aduse în discuție subiectivizarea experiențelor cotidiene (în special), dar și intime, private, experiențe personale care pornesc de la situații concrete cu care se confruntă persoanele în societate în funcție de rolurile atribuite în baza genului de care aparțin<sup>363</sup>.

#### 4.2. *Gen și genialitate*

Termenii de „geniu” și „genialitate” sunt termeni relativ ambigui și cu multiple conotații, adăugate sau excluse de-a lungul timpului de la o perioadă istorică la alta. Există caracteristici specifice identificate ca fiind de bază pentru stabilirea personalităților ca fiind

---

<sup>362</sup> Cel puțin, nu până în ultimii zeci de ani, când implicarea persoanelor de sex masculin în viața privată, de familie, nu era considerată drept o necesitate, respectiv rolurile și atribuțiile domestice nu erau împărțite în mod aproximativ egal sau echitabil astfel încât să existe în ambele cazuri un echilibru. Constatăm însă noi tendințe sau direcții de re-poziționare (la nivel social) a atribuțiilor vizavi de ambele roluri (dintr-un cuplu) față de implicarea în viața de familie, cu precădere atunci când sunt implicați și copii (în calitate de părinți, buni, etc.) și o echilibrare în acest sens a atribuțiilor și sarcinilor referitoare la viața privată, ceea ce, în mod evident, conduce și la posibilitatea echilibrării de șanse, respectiv a timpului alocat dezvoltării profesionale la indivizii de ambele sexe.

<sup>363</sup> Carolyn Korsmeyer, *Gender and aesthetics: An introduction*, Routledge, New York, 2004, pp. 145-147.

geniale în funcție de fiecare domeniu în parte. Simultan, constatăm și o doză foarte mare de subiectivitate în analizele făcute de diferiți autori în ceea ce privește această problematică.

Aparent, relaționarea dintre gen și genialitate pare insolită sau cu o miză mult prea semnificativă. Abordând însă subiectul din perspectivă istorică și culturală observăm totuși o raportare mai mult sau mai puțin indirectă în cultura occidentală (cel puțin) a termenului de genialitate direct la genul persoanei.

Se presupune în cultura occidentală că persoanele care sunt biologic bărbați au mai mari șanse și există o mai mare deschidere din partea societății pentru a fi incluse sau considerate, conform cutumelor și valorilor culturale, ca fiind „de geniu” sau geniale.

După cum vom observa din analiza întreprinsă, tocmai datorită volatilității și a subiectivității cu care se abordează subiectul genialității, a modificărilor de sens istorice și culturale, aceste delimitări există și au influențat societatea. Cum de altfel, tot datorită acestei volatilități a definirii noțiunii de geniu, putem aborda într-un mod critic și nepărtinitor la momentul actual această tematică.

La momentul actual, în general, la nivelul limbajului comun, prin termenul de geniu înțelegem și facem referire la o personalitate marcantă dintr-un anumit domeniu cu rezultate excepționale, cu mult peste medie care, prin viziune și produsele create, revoluționează nu doar domeniul în care activează, ci și societatea în ansamblul ei, datorită noilor valori sau viziuni care intră în circuitul informațional și cultural al respectivei societăți.

Psihiatrul Patrick Lemoine, urmărind să identifice trăsăturile anormale ale personalităților geniale, oferă în lucrarea sa, *„Sănătatea psihică a geniilor”*, o caracterizare succintă a acestora, cu referire în special la spiritul vizionar, potențialul creator excepțional și revoluționarea domeniului în care au activat<sup>364</sup>.

Relația dintre gen și genialitate este adusă în discuție tangențial de către feminism (și nu numai), în special în studiile referitoare la creație, creativitate sau producțiile din domeniile tehnice atribuite în mod generic bărbaților. Problematika este însă una deschisă. Există controverse referitoare la acceptarea sau respingerea sexului biologic (cel feminin) ca punct de plecare în confirmarea sau nu a genialității unei persoane. Dar se atrage atenția și asupra necesității de a reconfigura conceptul de genialitate, inclusiv din prisma prezentării

---

<sup>364</sup> Patrick Lemoine, *Sănătatea psihică a geniilor: genii ale binelui, genii ale răului*, Ed. Trei, București, 2023, p.17: „Au făcut ca umanitatea să progreseze cu pași mari, au revoluționat cunoașterea pe care o avem despre lume, pământ, om, s-au bătut pentru ideile lor, au schimbat cursul istoriei, au fost vizionari, au inventat o frumusețe fără egal; toate și toți au împlinit lucruri mărețe, au devenit legendari, numele lor traversează secole și frontiere”.



acestui drept concept specific patriarhal, rezultând astfel excluderea sau includerea de caracteristici noi și extinderea conceptului.

Autori precum Parker și Pollock susțin că nu există o perspectivă feminină în artă și că o estetică feministă trebuie să accepte valorile societății patriarhale și, implicit, doar să încerce deconstrucția acestor standarde specifice din interior<sup>365</sup>. Un punct de plecare în această direcție este o analiză care pornește de la delimitarea și separarea femininului/feminității și a construcției sociale a acestuia față de sexul biologic, respectiv biologia unei persoane de sex feminin.

Teoria lacaniană ne prezintă femeia ca fiind un Altul sau Alceva, o formă de absență culturală. Femininul nu are semnificație „pozitivă”<sup>366</sup>, el indicând de fapt o absență de natură psihică, ceea ce duce la excluderea femininului în tot ceea ce înseamnă/reprezintă conceptul de genialitate.

Așadar, pentru a analiza și trata relația dintre gen și genialitate este oarecum necesar să facem distincția dintre sexul biologic al unei persoane și noțiunea de feminin sau cea de feminitate. Aceasta, pentru că, pe de o parte, caracteristicile femininului și ale masculinului pot exista în proporții diferite în structurile interioare ale indivizilor, indiferent de sexul biologic atribuit natural încă de la naștere. În acest mod s-ar putea soluționa problematica includerii femeilor, respectiv a persoanelor care sunt femei conform sexului biologic, în categoria de persoane geniale. Dar, astfel rămâne totuși discutabil modul în care societatea se raportează la conceptul de geniu. Ce este o persoană genială și atributele genialității pot fi extrase doar din caracteristicile masculinului? Poate fi, la rândul său, și femininul genial? Și dacă da, în ce măsură și care sunt elementele care îl pot delimita sau include în categoria genialității?

În articolul „Is There a Feminine Genius?” Julia Kristeva analizează lucrările produse de mai multe femei (H. Arendt, Melanie Klein, Simone de Beauvoir sau Colette) în domenii considerate până nu demult specifice doar bărbaților (precum filosofia politică, psihanaliza sau literatura) pentru a identifica puncte de reper posibil atribuibile genialității<sup>367</sup>.

Kristeva consideră termenul de geniu drept o „*hiperbolă provocatoare*”<sup>368</sup>, iar abordarea problematicii genialității unui individ trebuie făcută din perspectiva atât a

---

<sup>365</sup> Battersby, Christine, *Gender and Genius. Towards a feminist aesthetics*, Indiana University Press, 1990, p. 9.

<sup>366</sup> Din perspectiva prezenței ca și rațiune.

<sup>367</sup> Julia Kristeva, „Is There a Feminine Genius?”, în *Critical Inquiry* / Spring, 2004.

<sup>368</sup> Julia Kristeva, „Is There a Feminine Genius?”, în *Critical Inquiry* / Spring 2004, pp. 493-494.

capacității acestuia de a depăși obișnuitul, cât și a aceleia de a ajunge la o unicitate care să dureze și să fie universală<sup>369</sup>.

Kristeva susține că baza acestei analize a genialității unor femei creatoare, este o încercare pe care o face pentru a elibera condiția feminină (în mod particular), dar și condiția umană (în mod general) de condiționările biologice, ale societății, ale destinului. Aceasta se poate realiza prin accentuarea importanței pe care o are faptul că un subiect, în mod mai conștient sau nu, se confruntă cu programe dictate de diferite determinări<sup>370</sup>.

Concluzia ei despre condiția de geniu este că genialitatea se plasează dincolo de limbaj, vârstă, diferențele sexuale sau identitatea asociată cu un individ și că genialitatea este o extensie a capacității unei persoane de a contesta și a depăși toate condițiile socio-istorice care îi definesc identitatea<sup>371</sup>.

Perspectiva Juliei Kristeva referitoare la genialitatea feminină este însă o perspectivă care nu *atacă* în mod direct și abrupt această problematică. În mod tradițional, genialitatea este considerată o caracteristică care poate fi atribuită doar persoanelor de gen masculin, indiferent de domeniul în care se manifestă, dar cu precădere în domeniile tehnice sau artistice. O caracteristică aparte a genialității se dovedește a fi creativitatea ieșită din comun și capacitatea de realiza produse care să determine mutații, respectiv schimbări de paradigmă în domeniile respective, prin extensie, la nivelul întregii societăți. Kristeva reliefează în articolul menționat contribuțiile aduse în diferitele domenii de personalitățile feminine alese, abordând în trecut problematica conceptului de *feminitate* pe care, de altfel, îl consideră ca fiind posibil de abordat și în afara termenului de a fi femeie (biologic), astfel feminitatea putând fi atribuibilă (în grade diferite) oricărui individ în parte<sup>372</sup>.

Prejudecățile, valorile sau cutumele sociale, inclusiv paradigmele după care se ghidează o societate la un moment dat sunt (în mod evident) în mare parte specifice epocilor respective și a dezvoltării socio-culturale și istorice a societății respective. Ceea ce se remarcă este faptul că, de multe ori, valorile sau cutumele, inclusiv standardele de evaluare socio-culturale ale unei societăți evoluează, se modifică, se schimbă, accentuează sau sunt înlocuite cu altele, pe măsură ce și societatea respectivă evoluează sau se schimbă (într-o direcție sau alta). Același lucru îl putem observa și constata inclusiv în ceea ce privește

---

<sup>369</sup> Idem, p. 494.

<sup>370</sup> Ibidem, p. 496.

<sup>371</sup> Ibidem, op. cit., p. 504.

<sup>372</sup> Julia Kristeva, op. cit., p. 497. Adăugăm și faptul că noțiunea de *feminitate* și *masculinitate* ca fiind atribute care se pot plia în grade diferite pe structurile de personalitate ale unor indivizi, indiferent de sexul biologic de care aparțin, este o direcție pe care o regăsim abordată în mai multe lucrări de specialitate, inclusiv, în ceea ce privește analiza trăsăturilor de personalitate reliefate la diferite personalități considerate geniale.

evoluția concepției generale despre ceea ce numim astăzi *genialitate* sau posibilitatea de a atribui noțiunea de geniu unei personalități marcante într-un anumit domeniu dat. Facem aici cu precădere referință la domeniile artistice, la domeniul artei.

Inițial, termenul de geniu, provenit din latină (*genius*), semnifica spiritul creator și protector al bărbatului care conducea o familie și asigura continuitatea generațională a clanului<sup>373</sup>. Referirea era strict la capacitatea „tatălui” de a proteja familia (inclusiv genetic) și de a asigura toate cele necesare pentru abundența și bunăstarea acesteia.

Treptat, pe măsură ce arta se desprinde de sinonimitatea cu termenul de meșteșug și artiștii încep să câștige în independență, nu doar față de ideea a fi simpli meșteșugari, dar și față de ideea de a fi simpli executanți, noțiunea de creator începe să fie asociată artelor, implicit artiștilor<sup>374</sup>.

Conceptul de „geniu” începe să prindă astfel contur și începe în modernitate să fie asociat cu ideea de creație, potențial creator, iar artistul- creator să fie asociat cu ideea de supra-om, el devenind un subiect cu un rol activ în procesul de producere al artei.<sup>375</sup> Acest fapt se răsfrânge într-o mare măsură și asupra artelor, ele desprinzându-se astfel de mimetismul specific asociat acestora încă din antichitate.

Analizând problematica genului în raport cu genialitatea în lucrarea „*Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*” și Christine Battersby urmărește evoluția istorică și culturală a noțiunii de *geniu*. De asemenea, aceasta urmărește și modul în care este folosită această expresie astăzi în cultura occidentală, cu precădere în sensul de a prezenta ca fiind

---

<sup>373</sup> Christine Buttersby, *Gender and Genius*, p. 27, (trad.) „Astfel, termenul englezesc 'genius' era la fel de asociat cu puterile sexuale și generative masculine ca și latinescul 'genius', care însemna inițial 'spiritul de naștere al familiei întruchipat în paterfamilias' [Nietzsche, 1975, p.4]. De fapt, [...] geniul roman implica aspectele divine ale pro-creativității masculine care asigurau continuarea proprietății aparținând genelor sau clanului masculin. A implicat fertilitatea pământului, precum și fertilitatea omului. Aici găsim rădăcinile celui de-al doilea sens al 'geniului' în timpul Renașterii. „Genii” erau spirite și divinități protectoare masculine atașate locurilor, oamenilor și obiectelor naturale”.

<sup>374</sup> Constantin Aslam, Cornel-Florin Moraru, *Curs de filosofia artei. Mari orientări tradiționale și programe contemporane de analiză*, vol. 2, *Filosofia artei în modernitate și postmodernitate*, Ed. UNArte, București, 2017, pp. 70-71/

<sup>375</sup> Idem, p. 72: „Cu alte cuvinte, pentru prima dată în istoria artei, artistul începe să fie privit ca un creator liber, nu ca un executant – fie el simplu meșteșugar sau înzestrat cu har divin ca în epocile precedente. Acesta este și punctul de plecare al conceptului de geniu care, după cum am văzut, este gândit în modernitate ca fiind facultatea creației prin excelență. Omul de geniu este acela care un simț aparte, o înclinație innăscută, pentru surprinderea mecanismelor naturii și a redării lor prin artă. Practic, el reprezintă sublimarea concepției antice, medievale sau renașcentiste despre artist în toate trimiterile la munca fizică și la factorii „exteriori” actului de creație. Creația artistului este într-o oarecare măsură tot un fel de producere, are și ea o componentă tehnică, însă este o producere integral mentală în care rolul subiectului este unul activ, nu pasiv ca în cazul epocilor anterioare. El nu urmează reguli date de alții, ci surprinde natura și regulile acesteia într-un mod intuitiv și o redă într-un mod spiritualizat. Aceste transformări subtile în concepția despre statutul artistului au avut loc de-a lungul a peste un mileniu. Rezultatul lor este acela că, din meșteșugar obișnuit, el a ajuns să fie văzut, într-un fel, ca un fel de supra-om, ce are capacitatea să preia ceea ce vede din natură și să îl redea pentru a provoca plăcere estetică publicului.”

excepționali anumiți indivizi, respectiv excepțională contribuția acestora prin produsele/operele de artă/scrierile realizate de aceștia la dezvoltarea societății.

Pe măsură ce Battersby analizează din punct de vedere istoric și socio-cultural evoluția termenului de geniu, aceasta ia în considerare și modul în care apare prezentată femeia în lucrările de referință ale epocilor respective, modul în care este privită socio-cultural, caracterizările acesteia. Simultan, se urmăresc și argumentele specifice pentru care, de-a lungul timpului, femeia este exclusă de la posibilitatea atribuirii noțiunii de geniu, indiferent de contribuțiile pe care unele femei le-ar fi putut aduce la evoluția unor domenii, cu precădere cele artistice.

Battersby identifică anumite caracteristici care nu se schimbă de-a lungul timpului atunci când se vorbește despre genialitate, de exemplu faptul că indivizii geniali sunt atipici, „outsideri” sub o formă sau alta, greșit înțeleși de societate sau în profund dezacord cu valorile tipice acesteia<sup>376</sup>. Ea remarcă totodată și caracteristici specifice atribuite geniilor din perioade istorice diferite precum evul mediu, romantismul, renașterea, etc.

Dincolo însă de clasificările diferite sau asemănătoare ale personalităților geniale realizate în literatura de specialitate și nu numai, Battersby distinge însă o constantă referitoare la gen și/sau apartenența la un anumit sex biologic. Femeile sunt excluse de la bun început. Ele nu pot fi genii într-un anumit domeniu sau geniale, în primul rând pentru că nu dispun de organe sexuale masculine. Un alt motiv face referire la faptul că femeile, fiind conectate biologic în primul rând la corp/corporalitate. Din această cauză se consideră că nu au acces la *logos*, sau, dacă reușesc, acesta este un simulacru de *logos*<sup>377</sup>, în special pentru că, fiind femei, le lipsește virilitatea masculină necesară pentru a-l accesa.

Cu toate acestea, deși femeile sunt excluse din context tocmai datorită lipsei unei așa numite virilități specifice doar persoanelor biologic masculine, de cele mai multe ori, în special în domeniul artelor, genialitatea este văzută ca un fenomen ce apare în special la artiștii (bărbați) ce manifestă o foarte dezvoltată latură feminină.

Această atribuire sau caracteristică se remarcă în mod special la perioada romantică, perioadă în care artiștii excepționali și geniali erau cu precădere artiștii (bărbați), cu o foarte dezvoltată creativitate, cu capacitatea de a-și depăși propria biologie, de a accesa „divinitatea” și forme divine de comunicare<sup>378</sup>.

---

<sup>376</sup> Battersby, op. cit. p. 13.

<sup>377</sup> Idem, op. cit., în special pp. 3-9, pagini în care Battersby detaliază diferite concepții sau comentarii făcute de-a lungul timpului (Cesare Lombroso, William Duff, Aristotel sau Jung) despre problematica genului, sexului biologic și a genialității.

<sup>378</sup> Idem, Battersby, op. cit., pp. 2-11.

Remarcăm astfel cum, din punct de vedere socio-cultural, dar și valoric, feminitatea și masculinitatea apar ca fiind două construcții reprezentative, sociale, valorizate inclusiv ele, la rândul lor, diferit, în funcție de gradul de prezență al acestora la indivizi, în funcție de sexul/genul biologic al acestora. O feminitate accentuată a bărbaților se dovedește a fi acceptată și o expresie a evoluției individului, a stării de androginitate ca expresie a stării de perfecțiune la care poate ajunge un individ (bărbat). Nu același lucru se poate exprima însă despre indivizii care biologic sunt femei. O accentuare a masculinității acestora, în special a femeilor care au evoluat și care și-au adus contribuția în diferite domenii, inclusiv artistice, a fost privită de-a lungul timpului drept o masculinizare excesivă<sup>379</sup>.

În plus, tocmai această masculinitate (repudiată însă la nivel de societate) este adusă ca argument suplimentar pentru faptul că anumite domenii cu adevărat sunt specifice doar bărbaților, ca o scuză sau explicație suplimentară, acceptabilă pentru recunoașterea valorii, talentului, genialității unor femei în diferite domenii (precum, de exemplu, George Sand în literatură).

Evoluția, respectiv schimbările sociale, inclusiv modul de percepere al artiștilor și modificarea rolului acestora, implicațiile și reconsiderarea rolului acestora, a determinat o serie de mutații și în ceea ce privește modul de percepere al femeilor în artă. Ostilitatea împotriva femeilor a început să fie remarcată cu precădere din perioada în care statutul de meșteșugar al artistului a început să fie înlocuit treptat cu cel de „creator”.<sup>380</sup>

Capacitățile creatoare ale femeilor de cele mai multe ori au fost puse sub semnul întrebării, considerate uneori o expresie a unei masculinități accentuale, alteori o formă de imitație slabă a potențialului creator specific masculin sau chiar o manifestare a unei devieri specifică unor indivizi singulari. Acceptarea femeilor ca și personalități de geniu, în special în domeniul artelor plastice, ne apare ca fiind pusă sub semnul întrebării. Acest lucru se datorează în special valorizării socio-culturale a conceptului de geniu și a modului în care a fost prezentat acesta de-a lungul timpului în sistemul epistemologic specific culturii occidentale (în mod special).

De remarcat însă că valorizarea „feminității” s-a făcut (în plan social și cultural) în mod diferit față de modul în care a fost valorizată femeia propriu-zisă, respectiv femeia - ca

---

<sup>379</sup> Idem, Battersby, op. cit., pp. 12-22.

<sup>380</sup> Idem, pp. 25-26, (trad.) „Apoi, în secolul al XII-lea, termenul de magister a fost folosit ca parte a titlului de șef ales al unei bresle meșteșugărești. 'Maestrul' era un fel de lider de sindicat. După cum începe să arate studiile feministe, femeile erau active în aceste bresle – în ciuda nevoii de a-și dovedi meritele cu o „capodopera”. Ostilitatea față de femei în artă a crescut abia atunci când statutul artistului a început să se distingă de cel al meșterului, iar artele în general au fost reprezentate ca activități potrivite doar pentru cele mai perfecte exemplare (masculine) ale umanității.”

individ biologic<sup>381</sup>. Dacă prezența și exprimarea feminității la personalitățile excepționale de gen biologic masculin a fost considerată acceptabilă, mai mult, un semn al potențialului creator excepțional, nu același lucru este acceptat ca fiind valabil și în cazul femeilor. Trăsăturile masculine accentuate la femei au fost considerate un semn pentru respingerea potențialului acestora „ca femei”, respectiv un argument în favoarea faptului că o femeie, poate produce lucrări excepționale doar prin exacerbarea și prin accentuarea trăsăturilor masculine, adică prin accesarea masculinului.

Astfel, în ceea ce privește corelația dintre gen și genialitate, direcția de abordare cea mai potrivită pare a fi cea referitoare la motivațiile din spatele acceptării sau, mai precis, a respingerii sub o formă instituționalizată, formală sau „oficială” a personalităților de geniu feminine, inclusiv în arte. Aceasta, în special prin consemnarea în lucrările de specialitate, înregistrarea și aducerea în vizorul opiniei publice a operelor realizate de femeile artist.

Considerăm că nu existența femeilor artist de geniu ar trebui analizată, ci mai ales cauzele care au dus la excluderea sau, în cele mai multe cazuri, la marginalizarea femeilor artist în istoria artei, în special în istoria artei occidentale.

După cum se constată din diferite studii recente, există o serie de artiste excepționale, „de geniu”, care au produs lucrări remarcabile, nu doar în artele plastice, cât și în literatură sau alte domenii. Existența și prezența acestora în cărțile de istorie a artei sau în diferite lucrări de specialitate a fost trecută până nu demult doar sub forma unor note de subsol sau doar ca simplă informare.

Faptul că femininul este valorizat socio-cultural (chiar dacă diferit de masculin), dar femeilor biologice le-a fost limitat accesul, respectiv recunoașterea potențialului creator la nivelul societății, declanșează o serie de interogații referitoare la acest aspect.

Una dintre cele mai evidente problematice pare a fi tocmai relația dintre funcțiile biologice asociate celor două sexe. Funcțiile biologice asociate femeilor biologice sunt corelate cu percepția, respectiv atribuirea implicită de roluri acestora din punct de vedere social și din perspectiva politicilor publice (așa cum sunt construite sau generate ele de către societate în diferite perioade de timp).

Perpetuarea speciei, asigurarea genelor, liniei genetice sau asigurarea unor șanse cât mai mari a urmașilor la supraviețuire<sup>382</sup> este considerată, în mare măsură, ca fiind o sarcină

---

<sup>381</sup> Idem, p. 138, (trad.) „Un lucru pe care îl dezvăluie istoria conceptului de 'geniu' este că a fi femeie și a fi 'feminin' sunt lucruri radical diferite. Sunt femeile cele care au fost excluse din cultură; nu femininul.”

<sup>382</sup> Hrană, îngrijire, educație primară.

ce aparține de sexul biologic în primul rând, respectiv acestea sunt atribuite ca fiind, ca făcând parte din atribuțiile femeilor.

Din această perspectivă înțelegem<sup>383</sup> mult mai clar corelația profundă dintre mecanismele de control socio-cultural (în primul rând) față de corpul biologic al femeii și apoi referitor la modul în care femeia biologică este valorizată la nivel socio-cultural, restricțiile, limitările sau îngrădirea (inclusiv religioasă) în anumite norme și valori a funcției biologice de reproducere. Delimitând funcția biologică de femeia propriu-zisă, concretă sau chiar și de feminitate, observăm cu ușurință cum accentul și presiunea socio-culturală se transferă către funcția de reproducere, respectiv perpetuarea speciei.

Există însă zone ambigue, inclusiv în ceea ce privește diferențele (conceptuale sau de definire a termenilor) dintre sexul biologic și gen.

### **4.3. Estetica feministă**

Deși, în diferitele subcapitole anterioare am făcut referiri la estetica feministă sau la tipurile de corelații dintre estetică și feminism, considerăm oportun să tratăm acest subiect și într-un mod separat. O analiză a esteticii feministe realizată într-un mod de sine stătător este necesară datorită temelor aduse în discuție de aceasta, dar și datorită implicațiilor și contribuțiilor pe care estetica feministă le-a adus în artă și estetică în genere.

Deși preferăm să considerăm estetica feministă drept un întreg construct, aceasta într-adevăr ne poate apărea constituită din multiple direcții, perspective și abordări, în special referitoare la „obiectivul comun de a pune capăt subordonării femeilor în arte și în discursurile despre artă”<sup>384</sup>, după cum subliniază Eaton. Aceasta implică multiple conexiuni interdisciplinare, inclusiv între artă, critică de artă, filosofie feministă, istoria artei, psihanaliză<sup>385</sup>, etc.

---

<sup>383</sup> După cum am analizat și în capitolele anterioare.

<sup>384</sup>A. W. Eaton, „Feminist Philosophy of Art”, în *Philosophy Compass* 3(5):873-893, September 2008, disponibil la: [https://www.researchgate.net/publication/249474217\\_Feminist\\_Philosophy\\_of\\_Art](https://www.researchgate.net/publication/249474217_Feminist_Philosophy_of_Art), p. 873, (trad.) „Filosofia feministă a artei nu este o singură poziție particulară și nici nu implică un singur angajament metodologic. Mai degrabă, categoria reunește o varietate de abordări destul de diferite pentru a explica arta și experiența estetică în jurul obiectivului comun de a pune capăt subordonării femeilor în arte și discursurile despre arte. La fel ca multe alte sub-domenii din filosofia feministă, filosofia feministă a artei este profund interdisciplinară, bazându-se în arte, critica artei, istoria artei, studii de film, psihanaliză și alte subdomenii din filosofia feministă”.

<sup>385</sup> Idem, p. 873.

Deși Eaton subliniază că articolul și analiza sa face referire la filosofia feministă a artei, interpretarea filosofiei artei drept o multitudine de perspective se poate aplica și esteticii (feministe) care ni se prezintă totuși ca o subdiviziune a filosofiei artei.

Chiar dacă esteticii de tip feminist i se aduce ca și contraargument faptul că a început să se dezvolte relativ recent, așadar prezintă multiple lacune sau o fundamentare teoretică deficitară, joncțiunea și implicațiile feministe în cadrul esteticii pot fi privite și considerate necesare chiar și numai din prisma subiectelor pe care le abordează. Karen Hanson subliniază importanța feminismului în estetică prin tematicile abordate precum examinarea critică a unor termeni estetici sau a unor teorii, inclusiv referitoare la dezvoltarea unor alternative care, fiind centrate pe femei, pot oferi perspective noi<sup>386</sup>.

Analizând relația dintre feminism și estetică, Joshua Shaw (2005) remarcă trendul ascendent al impactului din ultimele decade al feminismului și al analiticilor estetice feministe asupra modului în care se reconfigurează estetica contemporană. Acesta atrage atenția asupra faptului că, deși ideile feministe nu sunt o noutate pentru lumea artei, se poate constata o tot mai crescută atenție și alocare a tematicilor în cadrul unor reviste de specialitate recunoscute ca atare<sup>387</sup>.

Shaw argumentează în favoarea faptului că esteticile feministe este necesar să fie luate în considerare tocmai datorită specificului lor de a fi orientate spre detalierea diferențelor masculin/feminin. El subliniază faptul că filosofii tind să găsească dificilă aprecierea esteticilor feministe și să le trateze drept idei filosofice sau structuri care să țină de domeniul filosofiei artei. Acest fapt se datorează tocmai datorită specificității cu care sunt abordate subiectele, analiza subiectivă, respectiv subiectivitatea analizelor adiacente subiectelor feministe tratate<sup>388</sup>.

Implicațiile modului în care se pliază feminismul (inclusiv la nivel de estetică) sunt mult mai profunde, după cum constată Shaw, în sensul că, prin implicarea tematicilor și

---

<sup>386</sup> Karen Hanson, „Feminist Aesthetics”, „Feminist Aesthetics,” în Berys Gaut; Dominic McIver Lopez, (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, 2nd Edition, Routledge, New York, 2005, p. 557, (trad.) „Feminismul poate influența estetica într-o varietate de moduri. [...] Dar pentru că „estetica” poate însemna ramura filosofiei care se ocupă cu creația, natura și receptarea artei, sau o teorie a frumuseții și aprecierea ei, sau studiul percepției senzuale, astfel „estetica feministă” poate transmite, printre alte posibilități, practica de căutare și remediere a excluderii femeilor din istoria artei sau examinarea critică a termenilor și teoriilor estetice pentru părtinirea masculină sau dezvoltarea unor relatări alternative, „centrate pe femeie”, despre artă, crearea și efectele sale, sau interjecția sensibilității de gen în conturile percepției senzuale. Estetica feministă poate provoca sau poate suplimenta alte tradiții, metodologii și concluzii estetice, iar diferite versiuni ale esteticii feministe pot fi în dezacord unele cu altele.”

<sup>387</sup> Joshua Shaw, „Why does feminism matter to aesthetics”, în *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 2, No. 1, April 2005, p. 1.

<sup>388</sup> Idem, pp. 1-2.



perspectivelor feministe, se constată o criză cu care estetica a ajuns să se confrunte. Aceasta vizează astfel relația dintre particular (cazurile particulare) și universal, adică universalizarea (inclusiv, am adăuga) experienței estetice. De asemenea, modul în care estetica se poziționează față de tratarea particularului/universalului și cum anume reușește să gestioneze aceste două poziționări este considerat de Shaw esențial pentru legitimarea esteticii din partea filosofiei.

Privind din această direcție, constatăm că esteticile de tip feminist nu doar că ni se prezintă drept o „provocare” în raport cu includerea lor în registrul esteticilor actuale, dar ele sunt puse în situația de a se manifesta în două direcții. Pe de o parte, pot adera la modul clasic de construire a esteticii sau, dimpotrivă, să militeze pentru includerea ca direcție validă și a modurilor extrem de subiectivizate de raportare la subiectele și tematicile esteticii.

Chiar dacă estetica feministă se remarcă în special prin criticile aduse perspectivei sistemice de tip patriarhal sau a diferențierilor de gen, modalitățile de valorificare în plan estetic/plastic a corpului și a corporalității, a femininului și a feminității, constatăm și alte subiecte abordate care tind să determine mutații în estetică.

Printre acestea se numără și contribuții<sup>389</sup> în chei diferite asupra teoriilor tradiționale referitoare la gust, la sublim sau frumusețe prin care au „expus concepte pretinse neutre și universale”<sup>390</sup> după cum subliniază Peg Brand.

În capitolul intitulat „Feminism și estetică”, publicat în *Ghidul Blackwell al Filosofiei Feministe*, aceasta atrage atenția și asupra faptului că feminismul estetic a adus în discuție și a provocat reconsiderarea diferențelor rigide dintre estetic/non-estetic introducând și factorii contextualii, cu referire la alte „zone” ale cunoașterii și culturii (social, etic, politic)<sup>391</sup>.

Considerând drept tradițional și relativ unanim acceptată structura experienței estetice alcătuită din cinci părți vehiculată și susținută de filosofii empiriști englezi, Brand subliniază faptul că studiile feministe au adus contribuții semnificative în reconsiderarea și remodelarea acesteia. Componentele modalității clasice de constituire a experienței estetice (teoria gustului) la care face referire Brand sunt: percepția, facultatea gustului, rezultatul

---

<sup>389</sup> Articole, studii, eseuri, cărți de specialitate publicate de diferiți autori cu această tematică și care, după cum se poate observa în ultima perioadă, sunt din ce în ce mai multe ca apariții editoriale, în special în Europa și America.

<sup>390</sup> Peg Brand, „Feminism and Aesthetics”, în Linda Martin Alcoff; Eva Feder Kittay (eds.), *The Blackwell guide to Feminist Philosophy*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2007, p. 257.

<sup>391</sup> Peg Brand, „Feminism and Aesthetics”, în Linda Martin Alcoff; Eva Feder Kittay (eds.), *The Blackwell guide to Feminist Philosophy*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2007, p. 258.

mental al gustului – general acceptat ca fiind plăcerea estetică, tipologia obiectului (încărcat cu proprietăți estetice) și judecata de gust<sup>392</sup>.

Brand subliniază că prin intermediul feminismului filosofic aceste componente de bază tradiționale și modul de analiză și interpretare al acestora a fost pus sub semnul întrebării și supus unui proces de reconfigurare prin introducerea unor noi elemente de la care să se pornească construcția acestora. Feminismul filosofic și estetic face aici referire la necesitatea introducerii și diferențelor de gen, rasă sau clasă. De asemenea atrage atenția asupra necesității introducerii și integrării în mod conștient a factorilor contextuali extinși precum dimensiunea socială, etică sau politică în dimensiunea conceptuală a artei și a aprecierii acesteia<sup>393</sup>.

Printre cele mai vehiculate interpretări critice sunt și cele referitoare la teoriile tradiționale ale lui Hume (standardele clasice ale gustului atribuite prin referire doar la bărbații albi și educați cu referire la artă), Kant (referitor la frumusețe bazate pe diferite presupuneri elementare despre natura umană, folosite pentru a legitima facultățile masculine raționale și a devaloriza unele trăsături feminine considerându-le vicleșuguri specific feminine) sau ierarhizarea tipică empiristă a categoriilor estetice în care sublimul apare ca fiind masculin, așadar superior, și frumosul – drept feminin și inferior<sup>394</sup>.

Brand o menționează și pe Carolyn Korsmeyer căreia îi recunoaște contribuția, în special prin re-analizarea teoriei referitoare la gust specifică secolului XIX și căreia îi extinde definiția și interpretarea prin includerea simțurilor fizice (mirosul, vederea sau papilele gustative)<sup>395</sup>.

Provocările esteticii (implicit ale filosofiei feministe) includ așadar o revizuire a canoanelor istorice ale artelor care să ia în considerare valoarea estetică a unei lucrări de artă fără delimitări referitoare la gen, rasă sau clasă, sau, mai precis, prin includerea și a altor caracteristici sau valori estetice care să poată universaliza (dincolo de gen, rasă, clasă sau origine) lucrările de artă și valoarea estetică a acestora.

Prin studiile, cercetările și argumentele aduse de feminismul estetic și filosofic se urmărește aducerea în discuție a abordării și constituirii unei noi istorii a artelor în care analiza estetică să nu se mai delimiteze de luarea în considerare și a factorilor culturali și istorici ai creării unei opere de artă<sup>396</sup>. Și tocmai reconsiderarea factorilor adiționali poate fi

---

<sup>392</sup> Prezentate pe scurt aici și doar numite la modul general.

<sup>393</sup> Idem, pp. 257- 258.

<sup>394</sup> Ibidem, p. 258.

<sup>395</sup> Op. cit., p. 258.

<sup>396</sup> Ibidem, op. cit., p. 259.

un argument potrivit și îndeajuns de puternic pentru reconsiderarea esteticii feministe, atât în cadrul esteticii, cât și a filosofiei artei.

Într-adevăr, dificultățile esteticii de a fi considerată o ramură a filosofiei la fel de importantă ca și epistemologia sau metafizica, par a fi accentuate de modalitățile esteticii feministe prin care abordează particularul față de universală, după cum afirmă Shaw<sup>397</sup>. Aceste dificultăți nu apar însă ca fiind specifice doar esteticii, sau esteticii feministe, căci în situații asemănătoare s-au regăsit și alte domenii, fiind la început.

Totuși, abordările care prin natura lor extind analizele estetice asupra artelor și a experiențelor estetice sau a modului acestora de constituire aduse în discuție de estetica feministă pot contribui la sistematizarea conținutului gnoseologic și a valorificării unor teme în formule aprofundate și specializate.

#### **4.4. Gen/artă/putere**

Aparent, între artă și conceptul de *putere* se pot stabili relativ puține conexiuni. În general, datorită faptului că asocierea noțiunii de *putere* este mai degrabă atribuită politicului, politicilor care implică sfera publică și societatea civilă în ansamblul ei.

Legăturile bine cunoscute până în prezent sunt cele de subordonare ale artei față de politic, în sensul de structură principală de propagare a unor sisteme de cunoștințe, ideologii și valori la nivel de societate la un moment dat. Arta, în sensul de aservire față de instituțiile principale, cu precădere în regimurile totalitare (și nu numai) este un fapt bine cunoscut și acceptat la nivel istoric.

O relație conflictuală sau, dimpotrivă, armonioasă se poate construi/stabili pe rând sau simultan între acestea, în funcție de perspectiva din care sunt privite ca inter-relaționând.

Scindarea raporturilor dintre artă și politic se remarcă cu precădere începând cu secolul XX când artiștii, prin lucrările de artă și teme abordate încep să se desprindă de

---

<sup>397</sup>Joshua Shaw, „Why does feminism matter to aesthetics”, în *Postgraduate Journal of Aesthetics*, vol. 2, nr. 1, Aprilie, 2005, p. 10, (trad.) „Estetica a fost întotdeauna o ramură nepotrivită a filosofiei, părănd adesea prea aproape de critica de artă pentru ca filosofii din domenii mai abstracte, cum ar fi metafizica și epistemologia, să o ia în serios. Interesul tot mai mare pentru artele individuale nu este de bun augur, la rândul său, pentru eforturile noastre de a câștiga respectabilitate filosofică. Nouă, esteticienilor, ne-a fost destul de greu să câștigăm respectul când eram obsedați să identificăm condițiile necesare și suficiente pentru ca un obiect să fie calificat ca artă; va fi cu atât mai dificil acum că am abandonat acest proiect în meditații concentrate asupra picturii impresioniste, a filmului de avangardă și a romanelor realiste. Dar, așa cum esteticienii se luptă să-i convingă pe filosofi că munca lor are implicații largi pentru alte domenii ale filosofiei, tot așa și feministele s-au străduit să-i convingă pe esteticieni că munca lor are implicații largi pentru estetică.”

ideea general acceptată a artei ca mijloc de propagare a unor structuri ideologice vehiculate ca fiind fundamentale la un moment dat. În acest sens amintim diferite curente sau mișcări artistice precum Dada, Bauhaus sau expresionismul, cubismul, suprarealismul, expresionismul abstract. Artă începe așadar să își conștientizeze și să își revendice independența și puterea în sensul de asumare a propriei suveranități. În artă se demarează o serie de demersuri incipiente, dar intense și cu profund impact (inclusiv la nivel social) prin care se urmărește să devină ea însăși un agent al puterii în sensul de declanșator și propagator al politicului.

Simultan, artiștii privesc diferit relația dintre artă și implicarea socială sau responsabilitatea socială a artei. Pe de o parte, unii consideră că arta nu trebuie interferată cu zona politicului pentru a putea rămâne independentă și pentru ca înșiși artiștii să rămână liberi în alegerea temelor, subiectelor sau modurilor în care își creează arta. Pe de altă parte, alți artiști consideră că arta are un rol fundamental sau cel puțin destul de important în modul de constituire și de funcționare a unei societăți, prin implicarea la nivel de responsabilitate socială, datorită temelor și subiectelor pe care aleg să le abordeze și care pot genera un impact la nivel de societate.

În ambele situații există argumente valide și puternice pro sau contra, ambele direcții fiind în egală măsură considerate viabile și perfect plauzibile. În ambele situații, artiștii tind să își afirme poziția în mod public. Ca exemple de artiști care și-au afirmat poziția artei create într-o direcție sau alta reamintim pe Orhan Pamuk sau Gao Xingjian (care au susținut că arta nu trebuie să fie corelată cu zona politicului) sau, pe de altă parte, Frida Kahlo și Ai Weiwei (artist plastic contemporan chinez care susține că „*Totul este artă. Totul este politică*”<sup>398</sup>).

Referitor însă strict la societatea contemporană, problematica relației dintre artă - gen - putere se reliefează structural în contextul mutațiilor emergente atât în artă, cât și în politicile sociale, în modul de funcționare, de relaționare inter-personală atât în spațiul public, dar și în cel privat.

Accentul pus pe consumerism, dar și pe fractalizare, în aproape mai toate domeniile, face ca societatea contemporană să fie una profund scindată, scindabilă și vulnerabilă la entropie. Pe de altă parte însă, societatea de consum, ca și principală caracteristică pentru

---

<sup>398</sup> Cătălina Miciu, „Disidenții. „Totul este artă. Totul este politică” - Ai WEIWEI”, în *Dilema Veche*, www.dilemaveche.ro, nr 460, 6-12 decembrie 2012, accesat 21 aprilie 2023.

societatea contemporană, implică tocmai „refracția trăsăturilor colective”<sup>399</sup>, respectiv exacerbarea narcisismului ce decurge din accentuarea dorinței de a plăcea, a se plăcea, a fi plăcut celorlalți în societate, după cum accentuează Baudrillard. Această caracteristică, în corelație cu impactul accesului rapid și global la sursele mass-media și la impactul tot mai accentual al acesteia în viața de zi cu zi a majorității indivizilor, creează în mod inevitabil noi fațetări și restructurări ale artelor, dar și ale sferei politicii.

Artele, la ora actuală, cu mici excepții și doar în anumite cazuri, nu mai sunt un atribut accesibil doar elitelor. Determinând mutații la nivelul societății de masă, în mod inevitabil și raporturile acestora cu noțiunea de putere se modifică. Indiferent de alegerea personală în ceea ce privește potențialul de politizare a artei în general și a propriei artei în particular, artiștii se regăsesc în poziția de a lua în considerare și aceste noi aspecte ale impactului artelor la nivel de societate de masă. În contextul acestei noi paradigme, raporturile dintre artă și putere devin esențiale, datorită potențialului de reconfigurare a structurii societății și (am adăuga cu mici rezerve) a constructelor identitare la nivel de individ.

Seria de relaționări care se poate stabili între artă și conceptul de putere survine din însăși structura artelor și a scopului implicit al acestora: acela de a transmite sentimente, mesaje sau idei sub formă de simboluri. În acest sens, tocmai faptul că artele au fost folosite de-a lungul timpului și continuă să fie folosite ca mijloc de propagare al doctrinelor, dogmelor sau valorilor sociale, de către diferitele regimuri implică necesitatea de a lua în considerare arta ca mod de impactare la nivel social (și) din perspectiva politicilor publice sau private care tind sau urmăresc modelarea sau re-modelarea spațiului public inter-relațional.

Referitor la relația dintre estetică și politică, Roland Bleiker susține interdependența dintre cele două și faptul că acestea pot câștiga ambele prin corelare, în special zona politicii, și mai precis, politica mondială chiar dacă, la prima vedere, cele două abordează zone și teme fără nicio legătură. Acesta amintește că, deși problematicile politicilor mondiale precum terorismul și sărăcia sunt mult prea importante pentru nu fi abordate în mod profesionist de specialiști, aceasta nu înseamnă că estetica nu poate contribui, ba dimpotrivă, tocmai prin specificul ei, poate aduce o viziune nouă datorită abilității pe care o presupune,

---

<sup>399</sup> Jean Baudrillard, *Societatea de consum: Mituri și structuri*, trad. Alexandru Matei, Ed. Comunicare.ro, SNSPA, București, 2008 p. 121.

aceea de a reflecta detașat, dar și datorită tipurilor de intuiții și înțelegeri pe care le generează<sup>400</sup>.

Dacă despre politizarea artelor putem spune că este un dat relativ bine cunoscut și generat la nivelul societăților<sup>401</sup>, despre estetizarea politicului, Crispin Sarwell susține că, în esență se poate atribui tuturor politicilor (sub o formă sau alta) calitatea de a fi estetice și de a folosi esteticul pentru a transmite propria ideologie<sup>402</sup>. În plus, referitor la estetizarea politicului, Sarwell atrage atenția și asupra faptului că întrupările estetice ale pozițiilor politice sunt transformări și intervenții materiale, cu efecte concrete în plan empiric, tocmai datorită multi-senzorialității estetice folosite în context sau împrejurările în care textele, mesajele, discursurile sunt transmise și indiferent dacă acestea sunt adevărate sau false, de admirat sau nu<sup>403</sup>.

În ceea ce privește politizarea artelor, susținem că aceasta, deși este bine-cunoscută și a fost utilizată permanent în societate (cu precădere în ultimele secole) se constată o răspândire din ce în ce mai mare și se utilizează ca mijloc de manifestare sau afirmare în cadrul artelor. Politizarea mesajelor transmise prin intermediul artelor s-a realizat simultan cu creșterea independenței artelor și a artiștilor față de sistemele principale politice și sociale. De asemenea, nivelul tot mai crescut al independenței artiștilor a generat un impact și față de mesajele, subiectele, temele, tehnicile și/sau stilurile utilizate. Acestea tind să influențeze societatea din ce în ce mai vizibil și datorită mijloacelor de transmitere a vizualului (media, rețele de socializare, etc) tot mai accesibile publicului larg.

Tot cu referire la capacitatea de politizare a artelor sau la implicarea socială a artelor și a mesajelor artistice, Roland Bleiker o atribuie artelor din prisma faptului că perspectivele estetice au potențialul de a implica și a conecta practicile reprezentărilor în moduri noi și creative. În plus, tocmai datorită acestui fapt ele capătă relevanță politică. Prin aceste modalități noi și creative se pot reliefa și evidenția moduri noi prin care este constituită

---

<sup>400</sup> Roland Bleiker, *Aesthetics and World Politics*, Palgrave Macmillan, Hampshire, Anglia, 2009, pp.1-2, (trad.) „Problemele care bânuie în prezent politica mondială, de la terorism la sărăcie, sunt mult prea grave pentru a nu folosi întregul registru al inteligenței umane pentru a le înțelege și a le gestiona (...). Estetica, în acest sens, se referă la capacitatea de a da un pas înapoi, de a reflecta și de a vedea conflictele și dilemele politice în moduri noi. Acesta este motivul pentru care estetica se referă nu numai la practicile de artă – de la pictură la muzică, poezie, fotografie și film – ci și, și mai presus de toate, la tipul de percepții și înțelegeri pe care le generează.”

<sup>401</sup> Prin societăți înțelegând și raportându-ne la orice tip de societate: de la cea tip occidentală, democratică, până la cele de tip orientale sau gestionabile de către alte tipuri de regimuri, indiferent dacă sunt totalitare sau nu. Prin politizarea artelor înțelegem utilizarea artei ca mijloc de propagare, exprimare, transmitere a unor subiecte sau teme referitoare la problemele societății respective.

<sup>402</sup> Crispin Sarwell, *Political Aesthetics*, Cornell University Press, New York, 2010, pp. 1-2.

<sup>403</sup> Idem, p. 2.

lumea, o construim și o înțelegem<sup>404</sup>. El continuă susținând că cel mai semnificativ potențial politic al esteticului nu se regăsește acolo unde ne-am aștepta cel mai mult să îl găsim: în arta angajată politic<sup>405</sup>. Aceasta deoarece un obiect de artă, un poem, un tablou, o imagine poate căpăta pentru publicul larg valoarea unei (am putea spune) declarații politice, datorită modului în care rezonază acesta cu lucrarea respectivă, dincolo chiar de prezența sau absența unui angajament personal politic al artistului respectiv.

Relația dintre artă și politic, în sensul de modalități de gestionare a spațiului public și a relațiilor inter-umane în comunități, este una care se accentuează în societatea contemporană tot mai profund cu implicații de ambele părți. Referitor la această corelație tot mai accentuată, Jacques Rancière constată că fuziunea dintre artă și viața cotidiană, așa cum a fost demarată/ promovată de modernitate, tinde să șteargă specificul artelor și, în același timp, să estompeze granițele care separă artele de viața cotidiană<sup>406</sup>.

Am adăuga, în același registru configurat de Rancière, că această îngemănare și întrepătrundere dintre artă și viața de zi cu zi determină și o modificare a registrului de percepere și de receptare a artei (și a vieții de zi cu zi) a spectatorului, respectiv privitorului/receptorului lucrărilor de artă. Lucrările de artă în acest sens devin „creații vii”, receptorul fiind din ce în ce mai implicat în lucrarea de artă și mesajul pe care aceasta îl transmite. Această implicare poate fi analizată nu numai din punctul de vedere al percepțiilor, cât și ca proces de re-configurare personală și individuală (prin intermediul lucrărilor de artă) a modului în care este percepută lumea, mediul înconjurător sau pe sine.

Din perspectiva lui Gabriel Rockhill, referitor la conexiunea dintre artă și estetică și structurile conceptuale stabilite de Rancière, noțiunea de „împărtășire/distribuire a sensibilului”<sup>407</sup> sau distribuire/împărțire a zonei de sensibil este tocmai cea care poate însuma cel mai potrivit concepția acestuia<sup>408</sup>. Conform acestuia<sup>409</sup>, concepția lui Rancière poate fi subsumată ideii că arta și politica sunt consubstanțiale, deoarece ambele gestionează,

---

<sup>404</sup>Roland Bleiker, op. cit., p. 8, (trad.) „, Abordările estetice au potențialul de a implica aceste practici de reprezentare în moduri creative. Procedând astfel, ele dobândesc relevanță politică în modul cel mai elementar și larg: ei subliniază modul în care înțelegem și construim lumea în care trăim.”

<sup>405</sup> Idem, op. cit. p. 8.

<sup>406</sup> Jacques Rancière, *Aisthesis: Scenes from the aesthetic regime of art*, Trad. de Paul Zakir, Ed. Verso, Londra, 2013, prolog, p. XII.

<sup>407</sup> Gabriel Rockhill; Philip Watts (eds.), *Jacques Rancière. History, Politics, Aesthetics*, Duke University Press, Durham and London, 2009, p. 196.

<sup>408</sup> Vom folosi în limba română termenul de „împărtășire a sensibilului” în acord cu traducerea realizată de Ciprian Mihali realizată pentru Jacques Rancière, *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*, La Fabrique-éditions, 2000. În acest sens, a se vedea Jacques Rancière, *Împărtășirea sensibilului: Estetică și politică*, Traducere și note de Ciprian Mihali, Ed. Idea Design&Print, Cluj, 2012, pp. 5-7.

<sup>409</sup> Idem, pp. 196-197.

organizează o lume care se dovedește a fi comună prin faptul că este alcătuită din fapte evidente ale percepției senzoriale.

Similitudinile pe care Rancière le identifică între cele două domenii sunt sintetizate de acesta într-o serie de trei „regimuri” de funcționare, respectiv de reprezentare, echivalându-le între ele. În acest sens, în artă se poate discuta despre regimul/sistemul/organizarea etică a imaginilor, capacitatea de reprezentare a acestora și estetica sa. Simultan, aceste forme și subcategorii se pot corela la trei forme ale politicului, respectiv arhi-politicul, para-politicul și meta-politicul.

Numitorul comun și fundamental între practicile de tip estetic și cele politice rămâne însă (în sistemul interpretativ dat de J. Rancière) reprezentat de „*împărtășirea sensibilului*”. Prin conceptul de „*împărtășire a sensibilului*” acesta înțelege totalitatea faptelor evidente ale percepției senzoriale sistematizate și care (luate toate împreună) dezvăluie astfel existența a ceea ce este comun, dar și delimitează părțile și pozițiile acestora în cadrul sistemului<sup>410</sup>. În acest fel, esteticul și politicul împărtășesc aceleași caracteristici de reliefare ale unui întreg de tip senzorial și, implicit, potențialul de funcționare a părților în întreg. Această ultimă precizare ne interesează cu precădere, în special din perspectiva implicării indivizilor în acest sistem al percepției senzoriale și modalitatea prin care aceștia pot contribui la această distribuire a sensibilului.

Deoarece atât artele, cât și politicul ni se prezintă drept structuri emergente în și prin intermediul comunităților, putem susține faptul că artele<sup>411</sup> și politicul contribuie la modelarea spațiului public și imprimă un sens de identitate comunității. În egală măsură acest fapt se produce indiferent de valoarea imprimată de acestea discursului care poate tinde sau se dorește a fi drept unul care să domine, să fie o formă de emancipare sau, dimpotrivă, o formă de tip „subversiv/ subminator la adresa valorilor și normele general acceptate în cadrul comunității respective.

Dacă prin conceptul de putere ne referim la capacitatea și potențialul unor structuri, precum artele (implicit esteticul) sau politicul de a modifica, remodela sau reconfigura spațiul public prin ceea ce manifestă printr-o „*împărtășire a sensibilului*” care să determine

---

<sup>410</sup> Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Trad. de Gabriel Rockhill în engleză, Continuum International Publishing Group, New York, 2004, p. 12, (trad.): „ Eu numesc distribuția/împărtășirea sensibilului sistemul de fapte evidente de percepție senzorială care dezvăluie simultan existența a ceva în comun și delimitările care definesc părțile și pozițiile respective în cadrul acestuia. O împărtășire a sensibilului stabilește, așadar, în același timp ceva comun, care este părți împărtășite și exclusive. Această împărtășire/împărtășire a părților și a pozițiilor se bazează pe o distribuție a spațiilor, timpuri și forme de activitate care determină chiar modul în care ceva în comun se pretează la participare și în ce mod diverși indivizi au un rol în această distribuție. ”

<sup>411</sup> Cu toate formele sale (de la arta spectacolului până la literatură și pictură, sculptură sau muzică).



reconfigurarea spațiului public dintr-o comunitate, atunci putem susține importanța asocierii respectivelor concepte. În acest sens, atribuim artelor și politicului, prin și datorită potențialului de a reconfigura spațiul public, necesitatea asumării și integrării acestui potențial. Aceasta, indiferent dacă politicul și esteticul se manifestă ca interconectate sau ca structuri separate în societate, și prin extensie, în comunități.

În același timp însă, remarcăm contextul societății actuale care se reliefează prin modificări structurale generate de politicile geo-socio-economice, de schimbările climatice sau de problematizările aduse în discuție de mișcarea feministă. Analizând conceptul de putere din perspectiva istoriei artei și a implicațiilor acesteia asupra societății actuale constatăm astfel o serie de implicații reciproce. Cea mai problematizată este cea referitoare la relația istoriei artei cu puterea.

Deoarece istoria artei se consideră a fi scrisă din perspectiva istoriei artei occidentale europene, prezentându-ni-se ca fiind principala formă de artă (cu tot cu implicațiile istorice), putem extrage, după cum și Craig Owens remarcă, modalitatea în care aceasta „colaborează cu puterea”<sup>412</sup>. Istoria artei devine astfel un mijloc prin care s-au vehiculat principalele valori, cutume sau principii ale societății date la un moment dat, ea devenind astfel un instrument al puterii deținute în mod oficial de un anumit sau anumite sisteme configurate ca principalele structuri de vehiculare și sistematizare ale cunoașterii. Sub diferite forme și prin diferite mijloace, această remarcă sub formă de analiză critică este adusă sistemului de propagare oficială a artelor și esteticii tradiționale și de către curentele feministe.

Din perspectiva acestor curente feministe (precădere) constatăm un discurs critic la adresa istoriei artei oficiale/sistematizată, în sensul că este problematizată însăși structura vehiculată despre caracteristicile receptorului operei de artă, ca fiind una legitimă și totalizatoare. Simultan, feminismul (în special cel feminismul american emergent din anii '60-'70) pune în discuție prezența redusă a artiștilor femei în colecțiile publice ale muzeelor sau în majoritatea cărților de istorie a artei vehiculate în spațiul public.

Genificarea rolurilor (în majoritatea tipurilor de arte) este un alt aspect important pe care feminismul îl remarcă și îl aduce în dezbatere<sup>413</sup>. În acest sens, se aduce în discuție

---

<sup>412</sup> Craig Owens, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, University of California Press, 1992, p. 93, (trad.): „În ciuda pretențiilor lor de dezordine, științele umaniste lucrează de fapt pentru a legitima și a perpetua hegemonia culturii vest-europene: istoria artei, de exemplu, este istoria artei vest-europene, de la originile ei în lumea antică. prin culmea sa pe acest continent. Acesta nu este, după cum vom vedea, singurul mod în care istoria artei colaborează cu puterea; semnalează totuși necesitatea unei reevaluări amănunțite a principiilor umaniste deschise pe care se bazează istoria artei.”

<sup>413</sup> În acest sens, cu precădere acțiunile și mesajele transmise prin diferitele mijloace mass media, în special de grupul Guerilla Girls, activ inclusiv la ora actuală, atrag atenția opiniei publice despre diferențe de reprezentare

obiectualizarea femeii, respectiv a femininului. Spre exemplu, unele mișcări feministe sau susținători/susținătoare ale feminismului susțin că majoritatea lucrărilor de artă expuse în muzee sau vehiculate drept reprezentative pentru diferitele etape istorice din istoria artei (arta oficială) o reprezintă nudurile feminine sau reprezentări ale femeii în posturi idealizante într-o foarte mare măsură. Astfel, prezența femeilor în muzee este majoritar acceptată sub formă de obiect, reprezentare, model și nu în calitate de generator de artă.

Implicațiile obiectualizării corpului feminin se remarcă la nivel social și cultural mai ales în perpetuarea anumitor tipare sau tipologii, roluri, dar și modele, clișee, pattern-uri în ceea ce privește acceptarea și validarea socială și culturală a femininului, a feminității. Astfel, femeile resimt presiunea socială de a adopta aceste pattern-uri validate social și cultural pentru a se integra în societatea dată.

Feminismul în artă se caracterizează și prin direcțiile diferite de abordare ale artiștilor femei, dar care, însumate, vizează destabilizarea tradițională de tip cultural și valoric a unor raporturi inegale, generate de conceptul de putere și/sau cel de autonomie. Din perspectiva relației cu conceptul de putere și/sau autonomie/independență, dihotomia de gen feminin-masculin ni se prezintă una ca fiind una conflictuală, una câștigând în valoare și reprezentare în favoarea celeilalte, în special în detrimentul „părții feminine”.

Din perspectiva Carolinei Korsmeyer, feminismul a susținut de la bun început că asimetria dintre genuri este una subordonată/subscrisă unui dualism care a pus în opoziție implicită perechea minte/corp, formă/materie, intelect/simțuri, cultură/natură, etc<sup>414</sup>.

Prin repoziționarea artistică și valoric-culturală a corpului și simbolurilor acestuia în lucrările proprii de artă, femeile-artist au determinat declanșarea unor noi mutații a relației dintre corp și identitate, dar și între cea de corp – apartenență la gen și poziționare genului în structuri socio-culturale date. Acest fapt nu s-a produs doar în ultimii zeci de ani, perioadă în care feminismul în artă a evoluat din ce în ce mai mult, punctul declanșator fiind estimat a fi perioada anilor '70, în special în lucrările de artă ale artiștilor femei din America.

Într-unul dintre eseurile publicate în volumul *Femei, artă, putere și alte eseuri*, Linda Nochlin analizează lucrările unor femei - artiști pe care le consideră „realiste”, respectiv ca fiind reprezentate ale curentului realist, în special prin seria de lucrări referitoare la figurativ și prin includerea corpurilor ca elemente centrale în lucrările proprii de artă<sup>415</sup>.

---

de gen a artiștilor în muzee sau despre lipsa de perspectivă a artiștilor de gen feminin sau despre dificultățile cu care artiștii de gen feminin se confruntă pe parcursul evoluției profesionale.

<sup>414</sup> Carolyn Korsmeyer, *Gender and aesthetics. An introduction*, Routledge, New York, 2004, p. 6.

<sup>415</sup> Linda Nochlin, „Some Women Realists”, în *Women, Art and Power and other essays*, Routledge, 2018, New York, pp. 86-108.

Artiști precum Sylvia Mangold, Yvonne Jacquette, Susan Crile, Jane Fish abordează subiecte uzuale în pictură, obiecte casnice aflate în imediata apropiere, transformându-le și imprimându-se o direcție și o textură pur realistă. Artiști precum Alice Neel sau Sylvia Sleigh de asemenea provoacă tradițiile și condiționările culturale, în special prin subiectele abordate și prin modul de reprezentare al corpurilor umane în lucrările de artă create. Alice Neel folosește subiecții umani pentru a reconstrui scene sau imagini care sunt incisive sau provocatoare cultural valori pentru privitor. Lucrările Alicei Neel se contrapun în mod deliberat clișeele asociate cu maternitatea sau cu zeificarea femeii, portretizează disconfortul, alienarea, oboseala, extenuarea generate de sarcină și maternitate. Simultan, portretizarea figurilor masculine sunt sub formă de seminud, precum schița care îl reprezintă pe Andy Warhol<sup>416</sup>.

Stereotipiile sociale, respectiv prejudecățile sociale în ceea ce privește inclusiv reprezentările sociale referitoare la ceea ce înseamnă un artist pot fi considerate de asemenea drept o serie de limitări pe care feminismul în artă, respectiv femeile artist, le-au adus în prim plan și le-au supus de-structurării. Simultan însă, tocmai aceste prejudecăți pot fi considerate la rând lor drept declanșatoare de limitări în ceea ce privește perceperea lucrărilor de artă produse de artiștii femei.

Astfel, din perspectiva relației artă-gen-putere, analizând-o cu precădere în cheie feministă putem contura multiple inter-conexiuni. Putem reliefa astfel asumarea potențialului generator de schimbări sociale prin intermediul artei, remodelarea identitară a maselor prin artă, dar și re poziționarea raportului de putere în ceea ce privește perceperea socială, general valorică a genurilor, prin intermediul lucrărilor de artă și subiectelor ca atare folosite în artă de femeile-artist.

Toate acestea pot constitui, în egală măsură, tot atâtea diferite direcții de analiză și de legitimare a corelațiilor existente între artă, gen și putere, în special în societatea contemporană. Considerăm că această perspectivă de relaționare este necesară și importantă, mai ales datorită proceselor accentuate de modificare și transformare a societății contemporane, intermediare, dar și generate de propagarea rapidă a surselor de informare și relaționare inter-personală prin intermediul tuturor canalelor mass-media, evident foarte accesibile fiecărui individ în parte.

---

<sup>416</sup> Idem, pp. 103-104

## Capitolul 5. Cercetare privind relația Gen - Artist - Artă în societatea românească

### 5.1. *Premise*

Feminismul problematizează și analizează modalitățile prin care se realizează la nivel social și se structurează identitatea culturală, atribuirea de roluri sociale, valorizarea individului în raport cu genul biologic atribuit încă de la naștere. Tocmai de aceea am urmărit să analizăm și modalitățile prin care feminismul se răsfrânge în artă, estetică și modalitățile de constituire efectivă în acest spațiu, respectiv în multitudinea de planuri artistice și de creație.

Ne-am interesat atât de modalitățile în care artiștii au relaționat și interacționat cu feminismul, cât și modurile în care au abordat tema în sine și tematicile aferente acestui concept și curent. Simultan, ne-am interesat de efectele pe care feminismul abordat în câmpul esteticii și artelor propriu-zise le-a avut în plan social și cultural, prin lucrările de artă, conceptele și expozițiile sau vehicularea de către artiști în spațiul public a subiectelor adiacente, dar și prin lucrările de specialitate care au abordat subiectele feminismului și au analizat modalitățile de construire și constituire a acestui curent.

Analizând tendințele la nivel cultural și socio-cultural am observat o decalare în manifestarea curentului în funcție de spațiu cultural, formare culturală pe bazele istorice ale diferitelor culturi, dar și o abordare diferită a subiectelor, de cele mai multe ori și ele raportate la fondul structural al fiecărei culturi și societăți ca atare. Nu atât feminismul, ca și curent (în artă), dar mai ales modalitățile de manifestare ale acestuia, ritmul și modalitățile de accentuare și construire în spațiul public al discursului și temelor, modalitățile de reacție și de dialogare la nivel de societate, inclusiv la nivel de politici publice (culturale).

Cea mai relevantă corelație pe care o prezentăm este cea referitoare la modul și perioada în care a început să se manifeste în spațiul public feminismul în artă în spațiul socio-cultural american, comparativ cu spațiul socio-cultural românesc.

Dacă feminismul în artă începe să se manifeste și să atragă atenția ca și curent artistic, cu subiecte și teme specifice în cultura americană încă din anii '70, temele și subiectele feministe încep să prindă contur în spațiul socio-cultural public românesc de abia în ultimele decade și sub forme relativ disparate sau slab, vag promovate și mediatizate.

Unul dintre motivele evidente pentru acest decalaj se dovedește a fi și perioada comunistă, o perioadă cu limitări evidente și subiecte, tematici impuse într-un mod propagandist de regimul comunist.

O relație în mod inevitabil mai mult sau mai puțin direct proporțională cu realitățile socio-structurale ale societății românești reiese și din modul în care femeile valorizează spațiul public românesc, inclusiv profesional. Prezența redusă a femeilor în politica românească, respectiv în funcții de conducere, ne determină să credem că există un decalaj profund între conceptul de putere și relaționarea acestuia/ respectiv asocierea acestuia cu genul (biologic în primul rând) feminin.

Această „delimitare” între conceptul de putere și gen este una care se reliefează în societatea românească mai degrabă ca o cutumă sau ca parte a unui sistem valoric transmis trans-generațional, cu valori și norme specifice referitoare la rolul, rostul și modul în care femeia trebuie să „funcționeze” social, profesional, cultural și în structurile din spațiul privat al familiei.

Deoarece arta și sistemele estetice în general reflectă destul de adecvat structurile funcționale ale unei societăți, tendințele și valorile socio-culturale, considerăm că, orientându-ne și analizând spațiul artistic românesc, putem deduce atât tendințele, cât și resorturile interioare ale modului de funcționare ale acesteia.

Am luat totuși în considerare faptul că percepția generală a societății și modalitățile în care se repercutează în sistemul de valori uzuale, la nivelul limbajului comun sau al atitudinilor directe, manifestate în spațiul public de persoane nu este similar cu multitudinea de subiecte, tematici sau direcții, sfere de interes ale artiștilor profesioniști sau modalitățile acestora de abordare a temelor și a întregului construct despre care discutăm.

Un alt considerent de la care am pornit a fost cel referitor la prezența redusă a artiștilor femei în muzee. Dezbaterele aduse în discuție de feminism în spațiul public referitor la acest subiect în cultura europeană și americană sunt destul de vehiculate, mediatizate și cu efecte concrete în ceea ce privește politicile culturale muzeale, publice și/sau private. Urmărind subiectul în spațiul cultural muzeal românesc am constatat aceeași tendință<sup>417</sup>, respectiv numărul redus al prezențelor artiștilor femei cu lucrări și/sau expoziții.

---

<sup>417</sup> În subcapitolul 2.4., „Feminismul în arta românească”, am prezentat detaliat atât cercetările privind prezența femeilor artist în muzeele românești, realizată de mai mulți autori și prezentată în volumele colective editate și coordonate de Nasui, Cosmin, *Centenarul femeilor în arta românească*, vol I, II, III, cât și rezultatele noastre referitor la prezența muzeală redusă (la momentul actual) al femeilor artist. Atât cercetările noastre, cât și cele întreprinse de autorii prezenți în volumele mai sus menționate reliefează faptul că, indiferent de ramura artistică aleasă de artiștii femei (pictură, sculptură, tapiserie, etc.), numărul lucrărilor realizate de acestea este net inferior ca prezență activă pe simezele muzeelor românești. Proporția lucrărilor, dar și a artiștilor femei constatăm că

Deși numărul persoanelor de gen feminin care finalizează cursurile facultăților de arte nu este foarte mic, așa cum se întâmpla în perioada de început a secolului XX, adică la începutul perioadei în care femeile au început să fie acceptate ca și studenți la facultățile de arte, diverse profiluri, numărul prezențelor muzeale continuă să fie redus.

Un număr redus constatăm și în ceea ce privește<sup>418</sup> includerea femeilor artiști în structurile profesionalizate ale „breslelor” de artiști. Deși se înregistrează o creștere în ultimii zeci de ani în rândurile acestora, numărul este în continuare foarte scăzut și nu se reflectă în aparițiile publice muzeale, în special referindu-ne la colecțiile muzeale permanente publice.

Datorită întinderii ca perioadă de timp și resurse nu am putut realiza o cercetare mai detaliată referitoare la numărul absolvenților de gen feminin din cadrul universităților de artă din țară, comparativ cu numărul artiștilor care continuă acest parcurs și profesionalizează domeniul artistic, pentru a urmări evoluția și diferențele și /sau pentru a identifica posibilele cauze ale decalajelor.

În schimb, pentru a ne forma un punct de vedere valid în această direcție, am urmărit să realizăm o cercetare care să ne permită conturarea unei „imagini” de ansamblu referitor la modul în care societatea percepe și se raportează nu doar la profesionalizarea artei în ceea ce privește persoanele de gen feminin, dar și în ceea ce privește modul în care este „primită”, percepută, receptată și considerată arta/ lucrările de artă atunci când este cunoscut genul biologic al artiștilor<sup>419</sup>.

Am urmărit și să identificăm modul concret în care este percepută arta, în sensul că ne interesează să aflăm dacă există un prag de acceptare a artei doar dacă aceasta este realizată de artiștii bărbați. Implicațiile ar fi multiple: o femeie, în virtutea faptului de a fi femeie (biologică) nu ar putea sau ar avea posibilitatea de a atinge același prag de acceptare (din perspectiva opiniei publice).

Dacă există însă o problemă referitoare strict la „validarea” produsă și acceptată de-a lungul timpului de către artiștii bărbați, ar însemna că „validarea ” produselor artistice produse de către femeile (biologice) artist se poate realiza, dar va implica o serie de acțiuni sociale și culturale, implicarea efectivă mult mai accentuată a femeilor în plan expozițional public.

---

nu depășește (cu foarte mici excepții) un procent de 25% din totalul artiștilor și al lucrărilor din muzeele românești.

<sup>418</sup> Cel puțin în artele plastice și vizuale.

<sup>419</sup> Indiferent de gradul de profesionalizare al artiștilor. Ne-am referit aici strict la expozițiile de artă ca atare (indiferent de spațiul expozițional ales: privat sau instituționalizat, adică muzee și galerii oficiale).

Revenim astfel prin a aduce în discuție modalitățile în sine prin care femeile însele se raportează la propriul mod de a „evolua” artistic în și prin spațiul public expozițional și reconsiderările necesare pentru reconfigurarea identitară atât în calitate de femei (care sunt artiști), cât și ca artiști (care sunt femei).

Deoarece ne-a interesat să identificăm percepțiile și opiniile, modul de raportare al indivizilor la nivelul general al societății, am urmărit să identificăm care sunt acestea, indiferent de gradul de specializare sau de familiaritate al subiecților cu fenomenul artistic sau cu arta, direcțiile estetice din artă.

Am urmărit să analizăm pe un lot cât mai extins modalitățile de raportare individuală a subiecților față de relația dintre gen – artă – artiști în spațiul românesc, tocmai pentru a putea realiza o analiză comparativă între valorile, tendințele culturale din spațiul socio-cultural românesc actual, comparativ cu tendințele și direcțiile de evoluție culturală internațională.

Miza principală urmărită a fost aceea de a identifica posibilele cauze ale prezenței scăzute ale artiștilor de gen feminin în spațiul public. Simultan, datorită faptului că subiectul este foarte slab vehiculat sau abordat (încă) în spațiul public, am dorit să observăm și să înregistrăm și „reacțiile” efective ale respondenților față de tematica propusă și gradul de acceptare sau respingere a problematicii, „poziționarea” efectivă și modul de reacție față de tematica relației gen și artă în spațiul artistic românesc.

În studiul realizat am urmărit să identificăm și să notăm aceste direcții de analiză inclusiv ca modalitate de punctare a diferențelor culturale și a modului în care feminismul se poate manifesta sau poate evolua într-o societate dată în funcție de profilul cultural și socio-istoric al societății respective. Respectiv, care sunt cauzele pentru care poate evolua diferit, se poate manifesta și este perceput (acceptat/respins) diferit și integrat ca și curent (în cazul de față – preponderent artistic), dar și ca totalitate de tematici și subiecte specifice abordate.

Unul dintre subiectele abordate de studiile feministe se referă la relația dintre genul unei persoane și potențialul de genialitate manifestat într-un domeniu, respectiv capacitatea unei societăți de a percepe ca fiind geniale și acceptate social produse și structuri realizate de persoane, indiferent de apartenența la un anumit gen. Din studiile și cărțile de specialitate la care am avut acces – reiese ca fiind o polemică încă vie și actuală corelația dintre gen și genialitate, inclusiv în domeniile artistice, cu precădere în cultura europeană, dar și în cea americană. Acesta este unul dintre motivele pentru care am inclus problematica respectivă și în studiul nostru.

Posibilitatea de a exclude, ca și concepție generală într-o societate, corelația directă sau implicită dintre gen și genialitate ne interesează cu precădere în domeniile artistice, respectiv artele plastice, datorită impactului pe care îl poate avea la nivel general socio-cultural atribuirea sintagmei de „geniu” sau de creator „excepțional” asupra operelor de artă și a producției artistice, în general, a unui artist. Această corelație și atribuire este importantă și datorită faptului că în domeniul artistic, valoarea lucrărilor de artă ale artiștilor profesioniști este de cele mai multe ori dată și de cotația acestora pe piața lucrărilor de artă.

Cu cât lucrările de artă ale unui artist sunt cotate mai bine, respectiv mai bine vândute pe piața lucrărilor de artă, cu atât valoarea lui artistică este mai bine recepționată de public și lucrările acestuia au mai mari șanse de a fi vehiculate, receptate și promovate în spațiul public și privat.

Constatăm însă că (simultan) lucrările de artă ale unui artist au tendința de a fi valorificate și promovate în funcție și de „girul” criticilor de artă, al curatorilor și promotorilor piețelor lucrărilor de artă. Sensul pe care aceștia îl dau sintagmei de „geniu” sau artist excepțional este edificator pentru evoluția ulterioară artistică a unui creator.

Dacă aceștia corelează conceptul de geniu cu apartenența sau nu a unui artist la un anumit gen biologic sau dacă aceștia consideră relevantă apartenența la un anumit gen în aplicarea și exprimarea conceptului de geniu relativ la respectivul artist, atunci și valoarea operelor de artă va fi influențată în egală măsură. Inițial, aceasta se produce doar în spațiul restrâns, „elitist”, apoi în direcția spațiului public, pentru că valoarea atribuită operelor de artă influențează „vizibilitatea” și expunerea în spațiile publice sau în mediul public.

Într-un studiu publicat în *Journal of Cultural Economics* (2022)<sup>420</sup> referitor la diferențele de reprezentare în funcție de genul biologic al artiștilor pe piețele internaționale de artă, cu referire la perioada 2000-2017, autorii analizează totalitatea vânzărilor operelor de artă de la cele mai importante case de licitații internaționale (Europa și America) și concluzionează că în topul primilor 40 cei mai bine vânduți artiști nici unul nu este de gen feminin.

De remarcat faptul că în studiul respectiv se pornește de la comparație făcută între numărul de lucrări vândute de artiste femei la licitațiile internaționale și prezența acestora cu lucrări de artă în colecțiile permanente majore expuse de muzeele din Europa și

---

<sup>420</sup> Fabian Bocart; Marina Gertsber; Rachel Pownall, „An empirical analysis of price differences for male and female artists in the global art market”, în *Journal of Cultural Economics*, 2021, [https://www.researchgate.net/publication/349296635\\_An\\_empirical\\_analysis\\_of\\_price\\_differences\\_for\\_male\\_and\\_female\\_artists\\_in\\_the\\_global\\_art\\_market](https://www.researchgate.net/publication/349296635_An_empirical_analysis_of_price_differences_for_male_and_female_artists_in_the_global_art_market), accesat 14 mai 2023, p. 544.



America<sup>421</sup>. Procentele sunt între 3-5% ca prezență în muzee, iar ca prezență ca artiști prezenți cu lucrări la casele de licitație este de aproximativ 4%.

Dacă facem o comparație între procentul de artiști femei prezenți cu lucrări în muzeele internaționale (3-5%) și artiști femei prezenți în muzeele majore românești (15-25%)<sup>422</sup> constatăm o diferență foarte mare. Acesta ar putea fi de altfel o altă cauză pentru care feminismul în mediul artei nu a generat încă un impact major în spațiul public românesc.

Autorii studiului menționat realizează și o analiză amănunțită a numărului comparativ al lucrărilor de artă vândute la casele de licitații în acest interval de 18 ani și constată că numărul lucrărilor de artă vândute de artiștii de gen masculin reprezintă 96,1% (2,572,346) din totalul lucrărilor de artă vândute. În același timp, o proporție asemănătoare se constată și în ceea ce privește numărul efectiv de artiști prezenți cu lucrări în cadrul vânzărilor organizate de casele de licitație.

Numărul artiștilor de gen masculin reprezintă 95.2% din totalul artiștilor prezenți cu lucrări pe piața internațională a operelor de artă. Comparativ, dacă există în perioada de timp analizată, un număr de 110.938 artiști bărbați, femeile artist sunt doar 5612<sup>423</sup>.

Chiar dacă există o tendință de creștere ca prezență și cu număr de lucrări al artiștilor femei născute după 1985, numărul acestora este în continuare foarte scăzut, deși, după cum remarcă și autorii studiilor, numărul artiștilor femei care finalizează cursurile facultăților de arte este în continuă creștere și reprezintă aproximativ 50% din numărul absolvenților<sup>424</sup>.

Concluziile studiului reliefează faptul că nu doar numărul artiștilor femei este foarte mic pe piața internațională a operelor de artă (aproximativ 4%), dar și faptul că lucrările de artă ale acestora se vând, în medie, cu prețuri mult mai mici decât cele ale colegilor lor, artiștii bărbați.

Orientativ, într-o analiză a licitațiilor organizate de Artmark în România, anul 2022, se poate constata faptul că printre cei mai bine vânduți artiști (moderni și contemporani), 2 din cei 8 artiști menționați sunt artiști de gen feminin (Magdalena Rădulescu și Elena Muller-Stăncescu)<sup>425</sup>. Fără a intra în detalii sau a verifica raporturile și analizele pe anii

---

<sup>421</sup> Idem, p. 544.

<sup>422</sup> Cu aproximație, prin rotunjire.

<sup>423</sup> Idem, pp. 545-546, unde sunt detaliate și graficele referitoare inclusiv la valoarea efectivă financiară a lucrărilor de artă vândute. Aici, autorii constată însă o pondere de aproximativ 8% mai mare ca valoare financiară a lucrărilor de artă vândute de artiștii femei (prin comparație cu prețul, numărul lucrărilor și valoarea efectivă a lucrărilor vândute de artiștii bărbați).

<sup>424</sup> Autorii studiului se referă la numărul absolvenților masterului de arte frumoase (Master of Fine Arts) din America. Nu cunoaștem să existe la momentul actual studii de gen referitoare strict la numărul absolvenților de gen feminin de la universitățile de arte românești.

<sup>425</sup> Patricia Marinescu, „Scădere a vânzărilor prin licitații la Artmark, în ultimul an. Recorduri, stabilite de artiști moderni și contemporani”, în *Curatorial*, disponibil la: <https://curatorial.ro/arta/scadere-a-vanzarilor->

precedenți, am considerat oportun doar să urmărim succint piața de artă românească pentru a observa dacă există sau nu similitudini și aici cu rezultatele studiului menționat anterior. Am considerat suficient să luăm în calcul doar anul 2022 deoarece studiul menționat extrage concluziile dintr-o perioadă de timp foarte îndelungată, anterioară. Dacă nu ar fi existat similitudini în anii anteriori, reprezentarea procentuală referitor la artiștii de gen feminin ar fi fost diferită (cu siguranță mult mai mare).

Toate aceste considerente prezentate mai sus ne-au determinat să includem în studiul realizat referitor la percepția indivizilor din spațiul socio-cultural românesc nu doar ipoteze referitoare la relaționarea artă-gen, cât și disponibilitatea financiară de direcționare a unor posibile investiții în zona artelor în funcție de gen.

Cercetarea întreprinsă și metodologia acesteia s-a realizat pornind de la tema acestei lucrări, respectiv s-a urmărit să se stabilească dacă și în ce măsură genul unui artist joacă un rol în dezvoltarea sa profesională, respectiv poate avea un impact în modul în care este perceput la nivel artistic-profesional și în profesionalizarea producerii lucrărilor de artă.

## ***5.2. Ipoteza de lucru și obiective generale***

Pentru a înțelege mai clar fenomenul de relaționare între genul unei persoane și capacitatea sa de a crea, dar și pentru a demarca perspectiva societății românești actuale referitor la aceste aspecte, am realizat, punctual, un chestionar având ca subiect relația Gen și Artă și care a fost pus la dispoziția respondenților pentru completare în mediul virtual. Acesta a fost pus disponibil pentru completare și colectarea efectivă a datelor s-a realizat în perioada 4 octombrie 2022 – 22 iulie 2023.

Datorită perioadei de timp relativ mică alocată acestui studiu și datorită disponibilității reduse a persoanelor de a se implica în acest studiu, am considerat oportun să acceptăm răspunsurile tuturor celor care au dorit să se implice în studiu și să acceptăm totodată variantele incomplete, pe care le-am evaluat ca atare.

De asemenea, am considerat ca fiind propice și adecvat să acceptăm și răspunsurile persoanelor care au considerat oportun să facă referire la toate ramurile/subdomeniile artistice.

---

prin-licitatii-la-artmark-in-ultimul-an- recorduri-stabilite-de-artisti-moderni-si-contemporani, accesat la data de 21 Iulie 2023

Astfel, sunt persoane care au răspuns referindu-se la domenii artistice precum pictură, sculptură, literatură, cinematografie, artă fotografică, etc. Cum de altfel sunt persoane care au răspuns făcând referire strict sau cu precădere doar la anumite domenii specifice (literatura sau pictura, fotografia sau sculptura, etc.).

Am optat pentru aplicarea chestionarului în mediul online pentru a avea o cât mai mare întindere geografică (pe de o parte), dar și datorită posibilității relativ scăzute de deplasare. Datele sunt astfel salvate, publice și disponibile oricând pentru consultare și analize ulterioare.

**Obiectul cercetării** face referire la relația gen-artă. Prin acest chestionar am urmărit să documentăm statistic percepția socială relativ la relația gen – artă – potențial creator.

Construirea ipotezelor de cercetare s-a făcut plecând de la premisa că există posibilitatea ca și în societatea românească să existe forme de corelare între genul și artă, între genul unui artist și modul în care lucrările sau „construcțiile” lui artistice sunt primite, acceptate și /sau validate de indivizi. Am urmărit să punctăm cele mai importante critici aduse de feminism în artă și estetică într-un mod sintetic, dar și posibil de verificat și validat în societatea și cultura românească. Verificarea acestor ipoteze într-un mod punctual și documentat ne permite astfel să asumăm o poziție justă, critică și/sau imparțială față de modul în care se reliefează relația gen/artă dar și pozițiile de putere în spațiul cultural autohton.

În același timp, ne putem construi și o imagine de ansamblu asupra valorilor vehiculate în acest spațiu referitor la artă. Implicațiile și posibilitățile de gestionare a rezultatelor pot conduce astfel la abordări detaliate, valide și juste în raport cu acestea. Răspunsurile primite confirmă sau infirmă prejudecăți, concepții, cutume, opinii personale sau valorizări implicite, transmise sau nu trans-generațional sau inter-personal.

Ne-am asumat verificarea unui număr destul de ridicat de ipoteze, respectiv 4, însă am urmărit să construim o metodă de cercetare îndeajuns de aprofundată și extinsă încât să acopere punctual toate ipotezele avute în vedere. Dimensiunea propriu-zisă a metodei folosite (ca timp alocat) s-a urmărit să fie îndeajuns de accesibilă pentru participanți<sup>426</sup>, inclusiv din prisma subiectelor prezentate acestora.

Astfel, ca **ipoteze de cercetare** avem:

---

<sup>426</sup> Am gândit chestionarul astfel încât participanții să nu fie nevoiți să aloce mai mult de 10 minute acestuia.

- a. *Dacă receptorii/privitorii/spectatorii lucrărilor de artă (inclusiv creații literare) cunosc genul artistului, aceștia tind să fie influențați în judecarea estetică a acestor lucrări.*
- b. *Dacă genul unui artist este cunoscut, atunci acesta va fi perceput diferit și se consideră că are mai multe sau mai puține șanse la evoluția și recunoașterea artistică profesională, în funcție de gen.*
- c. *Implicit, dacă un artist aparține unui anumit gen biologic, acest fapt se răsfrânge asupra potențialului de vânzare a lucrărilor de artă produse de acesta.*
- d. *Dacă un artist aparține unui anumit gen biologic, datorită acestui fapt, va fi influențată capacitatea acestuia de a produce opere de artă valoroase.*

Într-adevăr, aceste ipoteze nu pot acoperi toată aria de teme și subiecte abordate de feminism referitoare la relația dintre gen și artă. Pe de altă parte, neavând acces, neștiind să fi fost făcute până la data prezentă alte studii în acest sens (vehiculate în spațiul public) care să ne permită construirea diferențiată sau diferită, pe segmente date (neacoperite deja), am considerat oportun să identificăm răspunsuri și validări de bază a subiectelor și temelor cel mai des luate în considerare (uzuale).

### **5.3. Eșantionarea**

S-a realizat pe un număr de 145 de respondenți. Completarea s-a realizat în mod anonim. Chiar dacă toți cei care au răspuns la chestionar au lăsat înregistrată adresa de mail și s-au înregistrat răspunsurile în mod individual, nu am solicitat acordul pentru prelucrarea datelor personale și din acest motiv nu am realizat o corelație între datele personale și răspunsurile individuale la întrebări.

Diseminarea chestionarului s-a făcut în mediul online, în special pe grupurile de socializare (Facebook), dar și pe diferite grupuri de comunicare la distanță, precum grupuri<sup>427</sup> specializate, formate din persoane interesate de participare la forme de terapie psihologică.

Pe grupurile de socializare, link-ul de completare a chestionarului a fost distribuit și în diferite grupuri specifice, profesionalizate (grupuri de scriitori, grupuri ale Uniunii Artiștilor Plastici, grupuri ale absolvenților facultăților de arte).

---

<sup>427</sup> Organizate pe WatsUp de psihologi acreditați și care organizează cursuri și diferite formări în psihologie.

Totodată, am contactat atât în mediul online (în privat), cât și în mod direct (față în față) persoane, în special persoane cu legături directe sau indirecte cu mediul artistic. Printre aceste persoane se numără scriitori, oameni care activează în presă sau diferite organizații cu profil socio-cultural și cu implicații în societatea civilă. Printre persoanele contactate pentru a răspunde la chestionar se numără și profesori (activi sau pensionari), persoane angajate/pensionate de la instituții culturale (în speță muzee), persoane interesate de artă și fenomenul artistic sau persoane fără nicio legătură directă cu domeniul artistic, respectiv specializate în alte domenii precum ingineri, medici, profesori, angajați în sectorul bancar sau economiști.

În alegerea respondenților nu s-a urmărit de la bun început o delimitare a respondenților în două sau mai multe eșantioane, în funcție de gradul de specializare și familiaritate cu fenomenul artistic. Și aceasta deoarece, inițial, chestionarul s-a dorit să fie aplicat/aplicabil doar persoanelor foarte familiare cu mediul artistic (de la artiști până la colecționari de artă, critici de artă, etc.). Pe parcurs însă am observat că numărul celor care doresc să participe la chestionar este foarte mic și rata de refuz s-a dovedit a fi foarte mare, din momentul în care persoanelor li s-a adus la cunoștință tema studiului.

Din acest considerent am extins aria de acoperire căutând să includem în studiu persoane fără să mai luăm în considerare și profesionalizarea acestora. Am permis astfel celor care au participat la studiu să definească și să noteze singuri gradul de familiaritate cu mediul artistic. La finalul acestuia, în etapa de analiză a datelor, am decis să clasificăm răspunsurile în trei categorii referitoare la gradul de apropiere, cunoaștere și familiaritate cu mediul artistic, respectiv:

1. persoane fără studii
2. artiști amatori sau amatori sau pasionați de artă
3. persoane cu studii în domeniul artelor, specializate în oricare dintre domeniile artistice<sup>428</sup>.

După cum se poate observa și din graficul prezentat în anexe<sup>429</sup>, distribuția pe cele trei categorii este relativ proporționată, cu un număr totuși mai scăzut de persoane specializate în domeniul artelor care au acceptat să participe la chestionar (40 din 145, respectiv 27,60%).

---

<sup>428</sup> de la studenți și absolvenți de facultăți cu profil de arte până la doctoranzi, profesori, artiști profesioniști, etc.

<sup>429</sup> Vezi Anexa 5.1.

Intenția finală de clasificare a avut ca scop delimitarea unor categorii de persoane care să acopere toată „zona” de familiaritate cu domeniile artelor (foarte familiari, amatori și persoane cu alte studii interesate de a intra în contact cu artele doar în calitate de receptori/spectatori/privitori).

De asemenea, nu am urmărit selectarea respondenților în funcție de vârstă și gen. Cu toate acestea, în ceea ce privește vârsta, categoriile de vârstă s-au dovedit reprezentate relativ proporționat, cu o excepție în ceea ce privește categoria celor cu vârste cuprinse între 45-50 de ani care s-a dovedit a fi categoria cea mai reprezentată (30 respondenți, 20,7%)<sup>430</sup>. O altă categorie de respondenți este cea a categoriei de vârstă 19-25 de ani care apare fiind și cel mai slabă reprezentată (5 persoane, 3,5%).

În general, se poate observa că, în medie, peste 50% din respondenți au declarat că au vârste situate între 40 – 60 de ani, ceea ce ne permite să considerăm că rezultatele acestui studiu tind să scoată la iveală percepții, valorizări, cutume și mod de analiză a temelor abordate în special la acest segment de populație.

În ceea ce privește genul biologic al persoanelor care au participat la studiu, remarcăm un procent ridicat ca participanți de gen feminin (65,5%), un procent relativ scăzut ca număr de participanți de gen masculin (32,4%) și un procent foarte mic de persoane care nu au dorit să precizeze genul propriu<sup>431</sup>.

Nedistribuirea proporțională pe genuri s-ar putea considera că are o influență asupra rezultatelor obținute, doar dacă am lua în calcul și acest considerent.

Deoarece nu ne-am propus să comparăm răspunsurile individuale cu genul persoanei, rezultatele finale nu vor include și referiri la această reprezentare la chestionar din perspectiva genului.

#### ***5.4. Metode și tehnici de cercetare***

***Metoda de cercetare utilizată:*** ancheta bazată pe interviu – respectiv chestionar realizat online, disponibil în aplicația Google și distribuit online participanților.

De punctat faptul că o parte din întrebări au fost construite astfel încât răspunsurile să fie individuale, întrebări cu răspunsuri deschise, așadar, mai dificil de cuantificat. Am

---

<sup>430</sup> Vezi Anexa 5.2 și 5.3. Eșantionarea și eșalonarea participanților la studiu în procente și numărul acestora distribuit pe categorii de vârstă.

<sup>431</sup> Distribuirea pe genuri a participanților este inclusă și se poate analiza în Anexa 5.4.

urmărit ca prin acest tip de întrebări să obținem răspunsurile personale, directe și nealterate de o prestabilire a stării de fapt.

Ne-a interesat cu precădere să valorificăm aceste răspunsuri individuale sub forma extragerii unor direcții orientative, să putem „lua pulsul” percepției generale ale indivizilor de sine stătători și să identificăm inclusiv modalitățile, atitudinea, reacțiile personale față de subiectele și tematica abordată în chestionar.

Totuși, deși nu se pot sistematiza în mod clasic, am inclus și o analiză a acestor răspunsuri, pe care le vom prezenta prin citare, pentru o mai mare exactitate.

În continuare prezentăm modelul de chestionar pe care l-am folosit și care a fost aplicat, respectiv folosit pentru a obține informații referitor la temele abordate de la respondenți.

Chestionarul în sine a cuprins o serie de 21 de întrebări ( în afara celor premergătoare și necesare pentru distribuirea pe categorii a respondenților). Aceste întrebări au fost deopotrivă întrebări deschise, oferindu-se posibilitatea de a detalia individual răspunsurile, dar și întrebări închise cu variante pre-formulate/ scale de valori.

Setul de întrebări cuprins în chestionar a fost următorul:

1. *Considerați că apartenența la un anumit gen poate influența într-un mod sau altul capacitatea de a produce opere de artă valoroase?*
2. *Se spune că "femeile sunt marginalizate în arta românească". Sunteți de acord cu această afirmație?*
3. *Considerați că lumea artistică ar trebui să fie un teritoriu rezervat doar bărbaților?*
4. *Cum vă raportați la următoarea afirmație: „femeile nu pot avea o carieră artistică profesională remarcabilă deoarece își întemeiază o familie și aleg să se ocupe de creșterea copiilor”.*
5. *Considerați ca femeile au în mai mică măsură capacitatea de a produce opere de artă valoroase în raport cu bărbații?*
6. *Din perspectiva dumneavoastră - care sunt motivele pentru care femeile produc mult mai puține opere de artă față de colegii lor, artiștii-bărbați?*
7. *Considerați ca femeilor - artist li se poate aplica sintagma: „geniu în artă”? Vă rugăm să detaliați / justificați părerea dumneavoastră personală.*
8. *Să presupunem că mâine doriți să achiziționați o operă de artă. Apartenența la un anumit gen a creatorului va influența sub o formă sau alta decizia de a cumpăra opera de artă?*

9. *Considerați că operele de artă produse de artiste femei sunt la fel de bine cotate pe piața operelor de artă ca și operele de artă produse de colegii lor, artiștii bărbați?*
10. *Genul unui artist ar putea, în opinia dumneavoastră, influența disponibilitatea de a participa la vernisajul unei expoziții personale a acestuia?*
11. *Considerați că la ora actuală societatea românească oferă mai multe posibilități de afirmare și recunoaștere profesională femeilor în domeniul artei față de trecut?*
12. *Credeți că există anumite domenii artistice în care femeile se pot exprima și evolua în carieră, indiferent de apartenența la gen?*
13. *Dacă răspunsul la întrebarea anterioară a fost DA, vă rugăm să dați exemple.*
14. *Care considerați că sunt ramurile artei/ domeniile artistice în care femeile pot accede mai greu la funcții și recunoaștere publică, datorită apartenenței la genul feminin?*
15. *Care sunt ramurile artei/domeniile artistice în care considerați că femeile se pot exprima, manifesta artistic și pot evolua profesional, fără să fie limitate de apartenența la genul feminin?*
16. *Credeți că pot exista diferențe majore în modul de conducere dacă postul de conducere într-o instituție de artă (galerie, fundație culturală, organizație culturală, muzeu, instituție de învățământ) este ocupat de o femeie față de un bărbat?*
17. *Vă rugăm să detaliați alegerea răspunsului la întrebarea anterioară.*
18. *Credeți că un artist ajuns la maturitatea de creație a operei sale prezintă mai multă credibilitate dacă este bărbat?*
19. *În ce domenii/ ramuri ale artei considerați că un artist-femeie poate prezenta la fel de multă credibilitate ca și colegii lor, artiștii - bărbați, odată ajuns la maturitatea de creație a operei/ maturitate artistică?*
20. *Considerați că sintagma de artist se aplică în mod nediferențiat tuturor persoanelor care creează opere de artă, indiferent de apartenența la gen?*
21. *Care sunt primele cuvinte sau imagini care vă vin în minte atunci când vi se cere să spuneți ce este un artist?*

Construirea chestionarului s-a făcut de o așa manieră încât persoanele au avut posibilitatea de a refuza să răspundă la întrebările la care nu doresc sau nu se simt confortabil cu oferirea de să răspunsuri, acestea nefiind obligatorii pentru finalizarea chestionarului și înregistrarea acestuia ca atare.

Menționăm și că persoanele chestionate nu au răspuns la toate întrebările în proporție de 100%. Astfel, sunt întrebări și analize ale răspunsurilor realizate și pe un procentaj mai



scăzut și nu reliefează în toate cazurile eșantionul de 145 de persoane, motivul pentru care vom preciza la fiecare categorie în parte numărul de răspunsuri efective alocate acestora.

După cum se poate observa și din prezentarea punctuală a întrebărilor de mai sus, acestea tind să acopere întreaga paletă de subiecte adiacente relației dintre gen-artă-artist. Pe de o parte, ne interesează să aflăm opiniile referitoare la relaționarea dintre gen – capacitatea de a produce opere de artă valoroase (itemii 1, 5, 20, ). Totodată, am urmărit să identificăm și opiniile din mediul și spațiul socio-cultural românesc referitor la potențialul de valorificare a creațiilor artistice, dar și de profesionalizare al artiștilor, în funcție de apartenența la gen (itemii 8, 10, 11, 18, 19, 20). Cum de altfel am dorit să identificăm și maniera de raportare sau de analiză la nivel individual a unor subiecte de bază referitoare la artă și estetică, precum întrebarea 21, referitoare la ceea ce este un artist și ce consideră fiecare respondent că reprezintă acesta.

Relația dintre gen și management în artă face trimitere și la seria de prejudecăți sau de cutume ale unei societăți în care funcțiile de conducere sunt în mod predeterminat atribuite bărbaților. Ea este verificată prin itemii 14, 16 sau 17.

Cercetarea urmărește să obțină informații valide și verificabile empiric referitor la subiectele formulate. Într-adevăr, verificarea opiniei publice și a modalităților în care indivizii dintr-o societate nu determină obținerea unor răspunsuri reale, validate sau nu epistemologic.

Cu toate acestea, în contextul dat, modalitățile în care acționează și reacționează segmentul de populație vizat poate influența posibilitățile și maniera în care artiștii pot gestiona spațiul public din perspectiva relaționării cu acesta (prin intermediul operelor de artă), dar și sinteze și modalități de abordare a unor posibile noi teme artistice.

### **5.5. Analiza rezultatelor obținute**

În ceea ce privește corelația dintre gen și capacitatea unei persoane de a produce opere de artă valoroase, prezentată prin itemul 1 ( „*Considerați că apartenența la un anumit gen poate influența într-un mod sau altul capacitatea de a produce opere de artă valoroase?*”)<sup>432</sup> doar 66,7% dintre cei intervievați au considerat că genul nu influențează potențialul creativ. 15,9% consideră că da, apartenența la gen are o influență, iar restul de

---

<sup>432</sup> Anexa 5.5.

13,8% dintre persoane consideră că apartenența la un anumit gen este posibil să influențeze capacitatea de a produce opere de artă valoroase. Restul de 3,4% oscilează și preferă să ofere răspunsuri individuale pro sau contra<sup>433</sup>.

Există așadar un procent relativ scăzut de persoane care nu consideră genul drept o temă relevantă pentru considerarea calității creațiilor artistice. Acest fapt ne determină să credem că există, într-adevăr, în percepția generală publică din spațiul autohton o astfel de corelație care se face mai mult sau mai puțin intuitiv sau conștient.

Despre posibilitatea marginalizării artiștilor femei în arta românească (itemul 2: „Se spune că *„femeile sunt marginalizate în arta românească”*. Sunteți de acord cu această afirmație?”) doar 43,4% (63 persoane din 145) au considerat că nu este adevărată această posibilitate (respectiv afirmație). 17,2% (25) dintre respondenți au considerat că afirmația este adevărată, 36,6% nu s-au putut pronunța, iar restul de 2,8% (4) au răspuns individual, în favoarea sau defavoarea acestei afirmații<sup>434</sup>.

Considerăm că, dacă tema sau ideea de *marginalizare* nu ar fi fost prezentă în arta românească sub o formă sau alta, procentul celor care nu consideră adevărată afirmația ar fi fost, în mod evident, mult mai mare. Indiferent de formele sau modurile în care această „*marginalizare*” se manifestă sau este prezentă, numărul mic al celor care neagă existența ei, ne determină să credem că se poate analiza și prin alte studii/cercetări această tematică și modalitățile prin care ea se manifestă. Deocamdată, pentru studiul prezent, obiectivul a fost doar acela de a constata dacă există sau nu, dacă putem aduce în discuție sau nu forme de limitare și/sau marginalizare relativ la artiștii femei în spațiul artistic românesc.

Itemul 3 face trimitere la conceptul de societate patriarhală, datorită asocierii strict între genul masculin și domeniul artelor. Practic, li se cere respondenților să răspundă la întrebarea: „*Considerați că lumea artistică ar trebui să fie un teritoriu rezervat doar bărbaților?*”. Într-un procent foarte ridicat (98,6% ) 143 persoane afirmă că nu consideră spațiul artistic drept unul rezervat doar bărbaților, o singură persoană consideră că este posibil (0,7%) și o persoană afirmă că este de acord cu această afirmație (0.7%)<sup>435</sup>. Cu toate

---

<sup>433</sup> Enumerăm printre răspunsuri și următoarele: „*Cred că pot exista diferențe în modul de exprimare date de sex*”, „*Nu înțeleg întrebarea...gen... de care?...dacă e vorba de feminin, depinde de domeniul artei alese...*”, „*În zilele noastre nu cred că mai există această situație*”, „*întrebarea este vag formulată*”, „*Să dăm exemplul scenariștilor: Într-un fel scrie o femeie personajele și intră în substraturile intime și în alt fel o face un bărbat. Genul are un impact asupra artelor, pentru că este o parte importantă din ființa ta. Asta nu face ca un gen să fie superior celuilalt.*”

<sup>434</sup> Vezi Anexa 5.6. Răspunsurile personalizate sunt redactate ca procentaj în grafic. Le redăm individual în continuare: „*Parțial, sau doar din anumite puncte de vedere*”, „*Arta e un spațiu al exprimării libere, nu aș miza pe marginalizare. Poate pe neînțelegerea unui demers, poate pe lipsa infrastructurii artistice care să ajute la conștientizarea posibilității de expresie prin artă*”, „*Nu numai în arta românească, ci în artă în genere*”.

<sup>435</sup> Graficul este prezentat în Anexa 5.7.

acestea, datorită formulării itemului, nu am căutat să identificăm dacă efectiv se consideră că domeniul artelor este un domeniu patriarhal, ci dacă există tendința de a considera că ar trebui să fie așa. Aceasta pentru a ne permite să formulăm o posibilitate viitoare sau actuală în tendințe și o inadvertență între ceea ce este actual și cum se dorește a fi.

Procentul foarte scăzut ( sub 1%) de persoane care sunt de acord cu această afirmație nu este relevant pentru susținerea unei ipoteze referitoare la o tendință spre patriarhat.

Itemul 4 verifică ipoteza referitoare la distribuirea efortului între carieră și viața privată, cu referire la persoanele de gen feminin. Întrebarea propriu-zisă este următoarea: *Cum vă raportați la următoarea afirmație: „femeile nu pot avea o carieră artistică profesională remarcabilă deoarece își întemeiază o familie și aleg să se ocupe de creșterea copiilor”.*

Acest subiect apare în chestionar deoarece este unul dintre argumentele vehiculate în spațiul public referitoare la capacitatea persoanelor de gen feminin de a face, respectiv de a construi o carieră în mediul artistic. Tocmai limitările venite dinspre viața privată (întemeierea unei familii, copii, etc.) sunt aduse în discuție atunci când se abordează perspectiva performanței atunci când se analizează posibilele rezultate ale artiștilor de gen feminin. Aceste „limitări” care implică și timp, energie, organizare diferită a priorităților, pot fi considerate drept un impediment în ceea ce privește dezvoltarea și evoluția profesională, motiv pentru care femeile pot fi desconsiderat sau defavorizate atât la nivel de percepție generală, dar și la nivel individual, prin alegerile proprii referitoare la carieră. Această situație nu este posibil să fie proprie doar domeniului artelor plastice, ci și o constantă posibilă în alte domenii și, implicit, modalități de acțiune și gestionare a potențialului de profesionalizare a multor alte domenii pe care femeile le aleg.

Chiar dacă, în mod explicit, această ipoteză nu a fost trecută la ipotezele principale, am considerat utilă verificarea acesteia. Aceasta, deoarece astfel am putea identifica limitările pe care societatea le percepe ca fiind asociate cu evoluția artistică profesională a femeilor. Scala de valori a fost situată pe următorul interval: *de acord* (2 – 1,4 %), *acord parțial* (11 – 7,6%), *dezacord* (38 – 26,2%), *dezacord parțial* (14 – 9,7%), *dezacord total* (72 – 49,7%)<sup>436</sup>. Observăm astfel, că majoritatea persoanelor au situat răspunsurile personale între *dezacord* și *dezacord total*, ceea ce implică o formă de acceptare socială a rolurilor multiple pe care o femeie le poate gestiona.

---

<sup>436</sup> Anexa 5.8.

Totodată, dezacordul față de afirmație ne înclină să credem că persoanele nu sunt de acord cu relaționarea dintre performanță (artistică) și atribuirea de roluri în viața privată, respectiv atribuțiile în cadrul întemeierii unei familii.

Referitor la ipoteza d<sup>437</sup>, itemul 5 (*Considerați ca femeile au în mai mică măsură capacitatea de a produce opere de artă valoroase în raport cu bărbații?*) a permis respondenților să aleagă între *da*, *nu*, *posibil* și *nu mă pot pronunța*. 136 de persoane din 145 (93,8%) au răspuns că femeile nu au în mai mică măsură capacitatea de a produce opere de artă valoroase, în timp ce 4 persoane sunt de acord cu afirmația, 3 susțin că este posibil și 2 aleg să nu se pronunțe<sup>438</sup>.

Observăm așadar că majoritatea persoanelor participante la chestionar nu asociază creativitatea și potențialul creativ din sfera artelor cu genul unei persoane. Relația dintre creativitate și gen nu doar că nu este confirmată și nu este susținută, ci este și o posibilitate pentru un procent mult prea scăzut dintre persoanele care au luat parte la chestionar pentru a fi luată în considerare.

Prin itemul 6 (*Din perspectiva dumneavoastră - care sunt motivele pentru care femeile produc mult mai puține opere de artă față de colegii lor, artiștii-bărbați?*) am urmărit să identificăm cât mai multe răspunsuri individuale și opinii referitoare la subiect astfel încât se ne putem contura o percepție validă și întemeiată.

La acest item doar 139 de persoane au ales să răspundă. Dintre acestea, 35 de persoane au susținut că nu cunosc sau nu știu să existe motive în acest sens.

Pe de altă parte, sintetizând celelalte 104 răspunsuri, am clasificat seria de motive invocate de respondenți în următoarele:

- timpul limitat pe care îl au la dispoziție femeile (datorită sarcinilor suplimentare pe care acestea le au atribuite în virtutea rolurilor atribuite genului)
- alocarea majorității timpului familiei și copiilor
- responsabilitățile suplimentare și rolurile sociale atribuite în virtutea genului biologic (în cadrul vieții private)
- lipsa de vizibilitate sau promovare în spațiul artistic românesc
- numărul mic de femei care aleg domeniul artistic
- genetica
- lipsa motivației în a produce lucrări de artă valorificabile în spațiul public

---

<sup>437</sup> Ipoteza d a studiului: „Dacă un artist aparține unui anumit gen biologic, datorită acestui fapt, va fi influențată capacitatea acestuia de a produce opere de artă valoroase.”

<sup>438</sup> Vezi Anexa 5.9.

- educația dobândită în familia de origine sau în mediul din care provine persoana respectivă.

Surprinzător, deși asumarea rolurilor în viața privată nu este considerată un argument în ceea ce privește construirea unei cariere remarcabile, ea apare menționată ca motiv pentru care femeile pot produce mult mai puține opere de artă.

Tindem să explicăm această situație prin faptul că, deși se constată situații particulare în ceea ce privește conflictul dintre aceste statusuri multiple, nu se dorește generalizarea acestui conflict și atribuirea lui către un întreg segment sau a unei întregi categorii de persoane. Cu alte cuvinte, nu se dorește formarea sau accentuarea formării unei prejudecăți în ceea ce privește atribuirea de roluri și posibilul conflict care poate genera din această multitudine de roluri alocate.

Printre motivele invocate de respondenți atrag atenția și motivele referitoare la vizibilitate/promovare, dar și lisa motivației sau educație și mediul din care provine persoana respectivă. Aceste motive țin oarecum de sfera spațiului privat și de perspectivele pe care fiecare persoană le consideră sau le ia în considerare atunci când stabilește un așa-numit plan de carieră.

Relația dintre gen și genialitate (în artă) este verificată prin itemul 7. Concret, persoanelor care au ales să participe la chestionar li s-a cerut să răspundă la următoarea întrebare: *Considerați că femeilor - artist li se poate aplica sintagma: "geniu în artă"? Vă rugăm să detaliați / justificați părerea dumneavoastră personală.*

Răspunsurile au fost însoțite (în cele mai multe cazuri) de argumente și explicații personale. Din cele 145 de persoane 8 au ales să răspundă că „*nu știu*” sau să nu răspundă la întrebare (2 persoane). În același timp, 5 persoane consideră că nu se poate asocia genialitatea cu potențialul artistic al femeilor. Restul de 132 de persoane au răspuns afirmativ, aducând ca argumente în favoarea răspunsului faptul că nu se poate asocia genialitatea cu genul (cele mai frecvente răspunsuri), exemple de artiști femei sau situații personale (lucrări de artă văzută, expoziții, etc) din care au dedus că genialitatea poate fi atribuită și femeilor<sup>439</sup>.

Faptul că o parte dintre persoanele care au răspuns afirmativ au considerat oportun să aducă argumente concrete, exemple de artiști, ne determină să credem că acest subiect este în continuare considerat unul conflictual, fără răspunsuri „definitivate”/clare. Ne apare astfel că această problematică este încă una deschisă și nerezolvată. Genialitatea apare ca

---

<sup>439</sup> Procentual și numeric, înregistrarea răspunsurilor apare în Anexa 5.10.

fiind încă asociată genului, inclusiv în societatea românească, chiar și numai dacă într-o formă tradițional acceptată și în actuală depășire simbolică, inclusiv ca percepție la nivelul opiniei publice.

Ipoteza „c” a studiului nostru<sup>440</sup> a fost verificată prin itemul 8, respectiv prin următoarea întrebare: „*Să presupunem că mâine doriți să achiziționați o operă de artă. Apartenența la un anumit gen a creatorului va influența sub o formă sau alta decizia de a cumpăra opera de artă?*”. La această întrebare au ales să răspundă 144 de persoane din 145.

La acest item au fost construite răspunsuri predeterminate, ca variante de răspuns fiind oferite următoarele: *da/nu/posibil/cu siguranță/iau în calcul și acest aspect*. 126 de persoane (87.5%) au afirmat că nu condiționează achiziționarea unei lucrări de artă de apartenența la gen a artistului. 10 persoane (6.9%) au afirmat că există această posibilitate, 6 (4.2%) au răspuns cu „da”, 2 (1,4%) susțin că iau în calcul și acest aspect, în timp ce nicio persoană nu a fost sigură referitor la acest subiect, alegând varianta de „*cu siguranță*”<sup>441</sup>.

Procentul relativ scăzut al celor nu condiționează genul de achiziția lucrărilor de artă tindem să credem că apare datorită referirii la domeniul artelor vizuale și plastice. Includerea și altor subdomenii ale artelor, precum literatura și muzica, considerăm că ar fi determinat o creștere a acestui procentaj.

Cu toate acestea, comparativ, există o tendință foarte mare care se poate constata referitor la persoanele care nu asociază valoarea pecuniară, financiară cu genul persoanei care produce o lucrare de artă și nu consideră investiția financiară într-o lucrare de artă ca fiind justificată în funcție de genul persoanei care o produce.

Acesta ar putea fi un argument suplimentar în ceea ce privește „deschiderea”, extinderea sau manifestarea feminismului în spațiul autohton, unul dintre temele abordate de acesta fiind și accesibilitatea redusă a lucrărilor produse de artiștii femei, respectiv monopolul creat în ceea ce privește distribuirea și vânzarea lucrărilor de artă de către artiștii de gen masculin.

Aceeași ipoteză a fost verificată și prin itemul 9<sup>442</sup>. La această întrebare au ales să răspundă 144 de persoane. Din acestea, 42 consideră că lucrările de artă sunt cotate la fel, indiferent de gen, 42 nu au știut să răspundă, 21 consideră că doar uneori se fac diferențieri,

---

<sup>440</sup> Ipoteza c: Dacă un artist aparține unui anumit gen biologic, acest fapt se răsfrânge asupra potențialului de vânzare a lucrărilor de artă produse de acesta.

<sup>441</sup> Detalierea grafică numeral și procentual se regăsește în Anexa 5.11.

<sup>442</sup> Item 9: „*Considerați că operele de artă produse de artiste femei sunt la fel de bine cotate pe piața operelor de artă ca și operele de artă produse de colegii lor, artiștii bărbați?*”.

19 consideră că prețul variază în funcție de context, 4 consideră că acesta variază doar în anumite situații și 5 consideră că foarte rar acesta poate varia<sup>443</sup>.

Prima ipoteză, referitoare la corelația dintre gen și receptarea estetică a lucrărilor<sup>444</sup>, este verificată prin itemul 10 din chestionar („*Genul unui artist ar putea, în opinia dumneavoastră, influența disponibilitatea de a participa la vernisajul unei expoziții personale a acestuia?* ”), chiar dacă doar parțial pentru că se face referire strict la artele vizuale.

Chiar dacă persoanele au avut mai multe variante de răspuns (*da/cu siguranță, da/ poate/ nu/ nu am luat în considerare acest aspect/ cu siguranță, nu*) pentru eficientizare am decis să grupăm răspunsurile în 3 categorii finale: *da/nu/ poate*. Astfel, 124 de persoane din 145 afirmă că genul artistului nu influențează disponibilitatea de a participa la un vernisaj, 9 persoane afirmă că sunt influențate în decizia lor de acest aspect și 12 susțin că este posibil să fie influențate<sup>445</sup>.

Observăm, de asemenea, și în această situație o reprezentare destul de scăzută a persoanelor care iau în considerare sau ar putea lua în considerare corelarea genului cu activitatea în sine de a deveni receptor în cadrul unui eveniment artistic.

Cu toate acestea, numărul acestora este mult mai mare, comparativ cu cel de la itemul 8, unde corelarea dintre decizia achiziționării și genul este mult mai mică. Înclinăm să credem că în rândul acestor persoane există un „soi” de neîncredere în capacitatea artiștilor de gen feminin de a produce lucrări de artă valoroase. Cu toate acestea, dacă lucrările de artă și produsele artistice sunt validate de critică, experți sau mediul artistic, la aceste îndoieli se poate renunța/ respectiv persoanele sunt înclinate să renunțe.

Ipoteza b<sup>446</sup>, referitoare la evoluția și recunoașterea artistică în relaționare cu apartenența la gen, este analizată și prin itemii 11 și 12.

Itemul 11<sup>447</sup> verifică percepțiile persoanelor referitor la modificările valorice și socio-culturale ale societății românești referitor la această tematică. Variantele de răspuns sunt predeterminate și intervievații au avut de ales între următoarele: *da* (42.4%) / *nu* (6.9%)

---

<sup>443</sup> Graficul detaliat este redat în Anexa 5.12.

<sup>444</sup> Ipoteza a: *Dacă receptorii/ privitorii/ spectatorii lucrărilor de artă (inclusiv creații literare) cunosc genul artistului, aceștia tind să fie influențați în judecarea estetică a acestor lucrări.*

<sup>445</sup> Graficul procentual și numeric este redat la Anexa 5.13.

<sup>446</sup> Ipoteza b : „Dacă genul unui artist este cunoscut, atunci acesta va fi perceput diferit și se consideră că are mai multe sau mai puține șanse la evoluția și recunoașterea artistică profesională, în funcție de gen”.

<sup>447</sup> Item 11: *Considerați că la ora actuală societatea românească oferă mai multe posibilități de afirmare și recunoaștere profesională femeilor în domeniul artei față de trecut?.*

/ poate (18.1%) / nu este nicio diferență (2.8%) / perspectiva societății s-a modificat pozitiv în această privință (15.3%) / nu mă pot pronunța (14.6%)<sup>448</sup>.

Chiar dacă majoritatea răspunsurilor sunt în favoarea acestei afirmații, constatăm un procent relativ ridicat și de persoane care nu consideră că la ora actuală sunt îndeajuns de multe schimbări pozitive referitor la neinclusiunea genului în procesul de evoluție profesională.

Cu toate că doar aproximativ 42.4% consideră că societatea românească oferă mult mai multe oportunități de afirmare, la itemul 12<sup>449</sup>, 59.3% (86 persoane) consideră că există domenii artistice în care femeile se pot exprima și evolua în carieră, fără ca apartenența la gen să fie un impediment sau o limitare<sup>450</sup>.

Numărul ridicat al persoanelor care au dat astfel de răspunsuri confirmă într-o măsură ideea că modul în care societatea percepe evoluția persoanelor de gen feminin într-un domeniu este influențat cu precădere și de exemplele concrete pe care fiecare individ în parte le întâlnește în viața cotidiană.

Simultan, în funcție de caracteristicile fiecărui domeniu în parte, există decalaje în evoluția persoanelor de gen feminin, inclusiv la nivel de percepere publică, perspectivă analizată în chestionarul elaborat. Există, într-adevăr, posibilitatea de a verifica această perspectivă printr-o cercetare empirică referitoare la numărul concret de persoane de gen feminin care activează în fiecare domeniu pentru a reliefa evoluția în fiecare domeniu în parte. Aceasta însă nu face parte din studiul prezentat în această lucrare.

Itemii 13, 14 și 15 au fost elaborați pentru a colecta răspunsurile individuale, persoane și opiniile celor care participă la chestionar. Ne-a interesat cu precădere să observăm dacă persoanele participante la chestionar pot face asocieri concrete și directe între potențialul anumitor zone/subdomenii de manifestare artistică de a fi ne-restrictive în ceea ce privește apartenența la gen, respectiv „*deschise*” și fără limitări în ceea ce privește evoluția artistică și a artiștilor de gen feminin.

Totodată, am dorit să identificăm și dacă (în conștiința colectivă) există și domenii opuse, respectiv domenii în care femeile artist pot evolua mai greu, unde există limitări sau dificultăți în ceea ce privește dezvoltarea profesională, acceptarea acestora sau efectiv sunt mai „*închise*” în raport cu altele, permițând accesul mai greu.

---

<sup>448</sup> Graficul referitor la itemul 11 este prezentat la Anexa 5.14.

<sup>449</sup> Item 12: *Credeți că există anumite domenii artistice în care femeile se pot exprima și evolua în carieră, indiferent de apartenența la gen?*

<sup>450</sup> Anexa 5.15 prezintă în mod detaliat răspunsurile la acest item.



Printre domeniile și ramurile artistice enumerate de participanții la chestionar la itemul 13<sup>451</sup> se numără în mod preponderent următoarele: literatura, muzica, pictura, fotografia, teatru, design vestimentar. Unele persoane consideră că nu există domenii artistice în care femeile nu pot evolua la fel de mult ca și colegii lor, artiștii bărbați. 85 de persoane din 145 au ales să răspundă la acest item. Din cele 85 de persoane, 14 au susținut că femeile se pot exprima în orice domeniu artistic, fără vreo legătură cu genul biologic, în timp ce restul de 71 de persoane au notat, punctual domeniile în care consideră că există posibilitatea evoluției, fără acest „*impediment*”.

Remarcăm numărul scăzut de persoane care aleg să răspundă la acest item, ca de altfel și numărul (și mai scăzut) dispuse să ofere răspunsuri concrete și punctuale.

În mod surprinzător, la itemul 14, unde se solicită respondenților „*să enumere ramurile artei/ domeniile artistice în care femeile pot accede mai greu la funcții și recunoaștere publică, datorită apartenenței la genul feminin?*”, sunt precizate aceleași domenii artistice ca și la punctul anterior. La acest item, există o pondere mult mai mare de răspunsuri (130), comparativ cu itemul anterior (85), semn că persoanele intervievate au fost mai deschise în a aborda tematica propusă a itemului.

Din cele 130 de persoane – 51 (39%) nu au dat răspunsuri punctuale, ci au precizat că: „*nu știu/ nu cunosc/ nu există/nu consideră că sunt, etc*” și am încadrat toate răspunsurile lor într-o singură categorie<sup>452</sup>. Printre cele mai exemplificate domenii enumerate de cele 79 de persoane (61%) se numără cu preponderență următoarele: arhitectura, muzica, literatura, artele spectacolului, grafica, sculptura, pictura.

Câteva răspunsuri includ și un grad mai mare de subiectivism și detaliere. Redăm în continuare câteva dintre acestea:

- „*Funcții de conducere sunt mai greu accesibile.*”
- „*Funcțiile poate nu sunt accesibile, recunoașterea publică - sigur, da*”
- „*La pozițiile de conducere/putere/reprezentare din Uniunea Artiștilor Plastici, de exemplu, și din alte spații instituționale.*”
- „*Într-o țară încă limitată structural și în care toate structurile sunt saturate de minți depășite din altă generație femeile încă au bariere puse în fața lor și sunt în continuare privite cu scepticism în anumite poziții din structurile artei românești.*”
- „*Domeniile artistice care încă nu și-au schimbat centrul de putere, și unde factorii decizionali sunt în mare parte domni trecuți de 60 de ani. Nu susțin generalizările, și*

---

<sup>451</sup> Itemul 13: „*Dacă răspunsul la întrebarea anterioară a fost DA, vă rugăm să dați exemple.*”

<sup>452</sup> Anexa 5.16.

*cu siguranță există și excepții, dar e pura observație a domeniului artelor spectacolului în care activez.*

- „Poate în funcții de management a anumitor instituții.”

Din aceste răspunsuri, cuantificarea și tipul acestora, pare a se reliefa și o formă de nemulțumire generală față de modul de funcționare și gestionare a politicilor publice, care, tindem să credem, este asociată intuitiv și cu problematica inegalității de gen, chiar dacă la nivel numai intuitiv sau indirect.

Itemul 15 reia (sub o formă diferită, dar și mai detaliată) tema propusă la itemul 13. De această dată, față de numărul răspunsurilor anterioare (85), s-au înregistrat 130 de răspunsuri. Persoanelor participante li s-a cerut să precizeze: *„Care sunt ramurile artei/domeniile artistice în care considerați că femeile se pot exprima, manifesta artistic și pot evolua profesional, fără să fie limitate de apartenența la genul feminin?”*. Rata și procentajul răspunsurilor în acest context tinde să fie diferită. Astfel: 45 de persoane consideră că femeile se pot manifesta artistic și pot evolua profesional indiferent de apartenența la gen în toate domeniile artei; 14 persoane susțin că „nu știu/ nu cunosc” ramuri specifice ale artei; 70 de persoane au răspuns prin exemplificare și o singură persoană a susținut că în niciun domeniu nu există această posibilitate<sup>453</sup>.

Persoanele care au exemplificat oferă aceleași exemple de domenii ca și la ceilalți itemi, în special pictura, muzica, literatura, balet, dans, actoria, etc. Aceleași domenii sunt menționate și ca fiind printre cele în care este dificil pentru o femeie să evolueze profesional. Aparenta necongruență și incompatibilitate inclinăm să credem că face referire tot la zona de promovare și vizibilitate publică, ca de altfel și la situațiile concrete și particulare, exemplele de artiști întâlnite de respondenți și care confirmă sau nu evoluția profesională.

Itemul 16 urmărește să colecteze informații despre raportarea la diferențele de gen și capacitatea de a deține o funcție de conducere, respectiv de a manageria o instituție de profil. La acest item, respectiv: *„Credeți că pot exista diferențe majore în modul de conducere dacă postul de conducere într-o instituție de artă (galerie, fundație culturală, organizație culturală, muzeu, instituție de învățământ) este ocupat de o femeie față de un bărbat?”* 144 din 145 au oferit răspunsuri. Cele mai multe persoane consideră că nu există diferențe majore (64, respectiv 44.4%), urmează categoria celor care susțin că este posibil să existe astfel de diferențe (49, respectiv 34%) și cele mai puține persoane consideră că da, există astfel de diferențe (31, 21.5%).<sup>454</sup>

---

<sup>453</sup> Detalierea grafică procentuală și numerică a răspunsurilor la acest item este reprezentată în Anexa 5.17.

<sup>454</sup> Detalierea procentuală apare în Anexa 5.18.

Observăm că deși o mare parte a persoanelor nu face diferențieri de gen în ce privește potențialul managerial al unei persoane, poate fi semnalată totuși prezența unei segment semnificativ de persoane care diferențiază stilurile de a conduce și pune acest lucru pe seama diferențelor de gen.

Considerăm oportun de semnalat această constatare, nu datorită valorii de adevăr, cât ca o percepție a societății care poate fi valorificată în contextul politicilor publice culturale. Nu ne referim aici strict și concret la genul persoanelor care funcționează sau gestionează instituții publice și private de cultură, ci doar la modalitățile de manifestare a atributelor asociate intuitiv și tradițional de populație genului persoanei.

Privitor la diferențele în stilul sau modul de a conduce, în sensul de a se preciza dacă respondenții sunt în favoarea unui anumit gen sau altul, respectiv dacă apartenența la un anumit gen a unei persoane poate determina o mai slabă capacitate de a manageria o instituție culturală, am construit itemul 17. Aici, persoanele au fost invitate să ofere răspunsuri față de acest subiect într-un mod individualizat, personal și liber, formularea fiind următoarea: „*Vă rugăm să detaliați alegerea răspunsului la întrebarea anterioară*”.

La această întrebare am constatat din nou că numărul persoanelor care au ales să răspundă este mult mai mic, respectiv 118 din 145 persoane, ceea ce ne indică din nou că pe de o parte persoanele nu doresc o implicare personală prea detaliată în subiect, pe de altă parte, răspunsurile oferite anterior sunt în marea lor majoritate intuitive, trecute în mare printr-un filtru personal de judecată.

Clasificarea răspunsurilor s-a făcut pe două categorii: cei care consideră că nu există diferențe de conducere și nu se poate asocia genul cu capacitatea de a conduce/manageria o instituție de artă. În această categorie avem 46 de răspunsuri, adică 38.9%. Restul persoanelor care au răspuns au detaliat ori cu argumente în favoarea persoanelor de gen feminin, ori în favoarea persoanelor de gen masculin.

Nu am considerat oportun și util pentru obiectivul general al studiului nostru să realizăm categorii și pentru aceste răspunsuri. Totuși, majoritar la aceste variante de răspuns apar calități referitoare la sfera emoțională (pozitive: empatie, implicare, toleranță, etc sau negative: dezinteres, intoleranță) sau capacități de organizare și gestionare a timpului, resurselor, etc. în favoarea sau defavoarea persoanelor care aparțin unui gen sau altul. În general, răspunsurile individuale la aceste întrebări au început prin formulele: „*Femeile sunt mai....*”, respectiv „*Bărbații sunt mai ....*”.

Constatăm astfel că un număr semnificativ de persoane asociază punctual calități sau defecte ale unor persoane aflate în funcții de conducere cu genul persoanei respective, cu

precizarea că această asociere este făcută strict referitor la instituții culturale publice sau private. Această analiză se poate extinde ulterior, în funcție de context sau subiectele adiacente urmărite și către alte domenii sau sfere de interes la nivelul politicilor publice.

A doua ipoteză a studiului nostru, referitoare la perceperea socială valorică a produselor artistice în funcție de apartenența la gen a artistului<sup>455</sup>, a fost verificată și prin itemul 18. La această întrebare („*Credeți că un artist ajuns la maturitatea de creație a operei sale prezintă mai multă credibilitate dacă este bărbat?*”) persoanele au ales între mai multe variante de răspuns prestabilite: *da/nu/posibil/nu mă pot pronunța/depinde de domeniul artistic*. Și la acest item au răspuns majoritatea persoanelor, respectiv 144 din 145 de participanți.

Majoritatea persoanelor consideră că nu există o corelație între maturitatea de creație și gen (99 persoane, respectiv 68.8%), 20 de persoane (13.9%) susțin că nu se pot pronunța, în timp ce 9 persoane (6.3%) consideră că acest lucru este posibil. De asemenea, 10 persoane (6.9%) consideră că acest fapt depinde și de domeniul artistic, în timp ce 6 persoane (4.2%) afirmă că da, un artist aflat la maturitatea de creație prezintă mai multă credibilitate dacă este bărbat<sup>456</sup>.

Și răspunsurile la acest item vin să confirme în mare măsură cauzele și motivele pentru manifestarea relativ redusă a feminismului artistic în România. Deși majoritatea persoanelor nu asociază maturitatea de creație cu genul artistului, există un număr relativ prezent care oscilează între a diferenția între tipurile de artă și a confirma această asociere.

Revenim prin a susține din nou că nu este relevant pentru noi valoarea de adevăr a modalităților de raportare a populației față de subiectele abordate, ci de a extrage informații empirice și verificabile despre percepția publică actuală, evidențiind astfel impactul dintre temele abordate de feminism și mediul socio-cultural autohton.

Ipoteza referitoare la evoluția profesională și recunoașterea socio-culturală și valorică a creației artistice care poate fi sau nu influențată de apartenența la un anumit gen a artistului (ipoteza b) a fost verificată și prin itemul cu numărul 19. Mai exact, participanților la chestionar li s-a cerut să enumere acele ramuri ale artelor în care consideră că artiștii de gen feminin pot prezenta la fel de multă credibilitate ca și colegii lor artiștii de gen masculin.

La acest item 128 de participanți au ales să răspundă (sub o formă sau alta). Analiza datelor s-a făcut pornind de la un total de 145 de răspunsuri. Din cele 145 de persoane

---

<sup>455</sup> Ipoteza b: „*Dacă genul unui artist este cunoscut, atunci acesta va fi perceput diferit și se consideră că are mai multe sau mai puține șanse la evoluția și recunoașterea artistică profesională, în funcție de gen.*”

<sup>456</sup> Graficul cu răspunsurile procentuale aferente apare prezentat în Anexa 5. 19.

participante doar 44,13% (64 de persoane) au răspuns afirmând că în toate domeniile artiștii de gen feminin ajunși la maturitatea creației pot prezenta la fel de multă credibilitate ca și colegii lor, artiștii de gen masculin. Separat, 53 (36,55%) de persoane au ales să ofere răspunsuri punctuale, respectiv să numească domenii și ramuri ale artelor plastice în care consideră că se poate ajunge la aceeași credibilitate (indiferent de gen). Cele mai multe răspunsuri includ domenii precum: muzica, dansul, baletul, teatru/actorie, design, literatura, artele plastice (specificat în mod concret aici: pictură, grafică, fotografie). 11 (7.58%) persoane afirmă că nu știu/nu cunosc să precizeze. Graficul realizat <sup>457</sup> cuprinde toate cele 4 categorii de răspunsuri atât procentual, cât și numeric.

Într-adevăr, credibilitatea nu poate fi cuantificată sau măsurată. Însă, ea face referire la acceptarea publică generală, la valorizarea unor produse și rezultate culturale, artistice din perspectiva societății actuale per ansamblul ei. Credibilitatea implică acțiuni de acceptare sau respingere viitoare (în cazul care aceasta nu există), necesare de altfel în cazul domeniilor artelor. A fi credibil ca artist semnifică și faptul că spectacolele, expozițiile, lucrările de artă, publicațiile, fotografiile realizate sunt sau au potențialul de a fi valorificate în spațiul public, că există și poate exista o deschidere din partea publicului către ceea ce se realizează. Implicit, subiectele abordate în calitate de artist au/sau nu au potențialul de a fi receptate de public și de a declanșa mutații, schimbări, trans-formări în structurile sale identitare.

A nu beneficia de credibilitate în calitate de artist implică generarea unor eforturi mult mai mari, pe mai multe paliere și din mai multe perspective pentru a obține această credibilitate, implicit „acces” la public și receptorii lucrărilor artistice ale respectivului artist.

Faptul că femeile artist au/sau nu, beneficiază sau nu de credibilitate din partea publicului se răsfrânge automat și asupra evoluției carierei acestora, dar și asupra gradului de acceptare și implicare psiho-emoțională a publicului în raport cu produsele artistice create de acestea.

Itemul 20 verifică modul în care participanții la chestionar fac asocierea între artist/gen. Mai precis, acestora li s-a cerut să răspundă, fără răspunsuri predeterminate, la libera alegere, la întrebarea: „*Considerați că sintagma de artist se aplică în mod nediferențiat tuturor persoanelor care creează opere de artă, indiferent de apartenența la gen?*”. Din 145 de participanți, 8 nu au dorit să răspundă, lăsând spațiul gol la acest item. 111 persoane au răspuns afirmativ (*da, cu siguranța da, bineînțeles, cu siguranță, etc.*), 10

---

<sup>457</sup> Anexa 5. 20.

persoane au răspuns negativ (*nu*), în timp ce 16 persoane au oferit răspunsuri care au oscilat (*posibil, probabil, ar trebui, nu știu să răspund, uneori, nu prea, etc*).

După cum se poate observa, am solicitat participanților să constate, puncteze dacă au observat sau deduc faptul că în societate se aplică această sintagmă în mod diferențiat sau nu. Nu am solicit opinii personale (considerați că ar trebui... etc.), ci doar confirmarea, infirmarea sau notarea unor observații personale din viața de zi cu zi și din inter-relaționările, contactul cu mass-media personal, experiențele proprii.

Există și aici un procent destul de semnificativ de persoane care au dubii, care neagă ne-corelarea artist/gen din experiențele personale din viața de zi cu zi. Într-adevăr, procentul, per ansamblu este foarte mic, cu toate acestea, el reliefează o serie de inadvertențe, omisiuni, scăpări în spațiul public/privat referitor la mediul artistic.

Considerăm că, deși procentul acestor persoane este mult prea mic pentru a reliefa o structură argumentativă referitoare la inegalitățile de gen în spațiul și mediul artistic, el punctează totuși o situație de fapt care este necesar să fie luată în considerare și analizată pentru a identifica soluții și/sau cauze, motivații, direcții viitoare de abordare.

Itemul 21 oferă posibilitatea participanților de a oferi răspunsuri personale, individualizate referitoare la noțiunea de artist. Obiectivul este de a realiza un „mini-brainstorming” pentru a reliefa modul în care persoanele din mediul socio-cultural românesc actual se raportează și conceptualizează despre ceea ce reprezintă artistul.

Punctăm faptul că la această întrebare („*Care sunt primele cuvinte sau imagini care vă vin în minte atunci când vi se cere să spuneți ce este un artist?*”) au fost înregistrate 145 de răspunsuri, spre deosebire de alte întrebări deschise anterioare unde numărul de răspunsuri nu a înregistrat o pondere de 100%.

Răspunsurile detaliate și individualizate sintetizează totuși, printre caracteristicile cele mai des enumerate, și asocieri cu ideea de creativitate, dar și asocieri cu noțiunile de sensibilitate, frumos, libertate, exprimare originală, talent, educație, imaginație, nonconformism, ingeniozitate, viziune. Însă nu toate răspunsurile implică o doză de conformism. Unele sunt glumețe („*Un crocodil bătut cu o tigaie!*”/ „*alt chinuit!*”/ „*Cer senin, iarbă proaspătă*”/ „*Imaginea unei femei din anii '20 cu o umbrelă*”/ „*Divă, haha*”), altele dau exemple concrete de artiști („*Victor Rebenciug, Salvador Dali, Frida Kahlo, eu*”). Predomină însă și răspunsurile mai complexe. Pe o parte dintre acestea le redăm în continuare, în special datorită construcției și a mesajelor pe care le transmit:

- „*In societatea actuală titlul de artist poartă cu sine o anumită stigmată. Cumva consider că acest titlu este doar o etichetă în acest moment. A fi artist înseamnă a iubi cu adevărat*

*arta și a avea o oarecare experiență. Titlurile pe care le avem sau ne sunt date de un sistem care este oricum foarte bolnav pentru mine nu contează absolut deloc, pentru că la finalul zilei sunt doar eu și pânza mea; titlurile sunt doar niște etichete ale unei lumii pline de rechini; de galerii care se folosesc de artiști indiferent de sex, vârstă sau status. Lumea artei suferă de ipocrizie, misoginism, de un ego bolnav și de falsitate. Sper ca în viitor să se vindece și să numai conteze decât valoarea persoanei respective, nu sexul, țara din care provine, ideologia artistului sau construcția sa psihologică. Maybe one day.”*

- *„Creativitate, ingeniozitatea modului de exprimare artistică, persistența actului artistic, mesajul, emoția artistică, abilitatea de a stăpâni tehnici artistice.”*
- *„Creativitate, exprimare, emoție, talent, tehnică și educație în acel domeniu.”*
- *„Ființa umană care reproduce lumea printr-o perspectivă proprie și unică, făcând plăcere celor din jur să admire rezultatul.”*
- *„O persoană care se ocupă cu plăsmuirea personală și practică a esteticului.”*
- *„Libertate, proces de creație, căutare, existența unui receptor, din păcate de multe ori și precaritate în România.”*
- *„Om care-l manifestă pe Dumnezeu.”*
- *„Un artist este un creator.”*

Ceea ce remarcăm ca fiind comun tuturor răspunsurilor primite este că, deși acestea fac referire și trimitere directă sau indirectă la asocieri dintre idea de a fi artist și creație, frumos, sublim, expresivitate, tehnici artistice, ingeniozitate – nici un răspuns nu face referire la atribute referitoare la capacitatea artiștilor de a produce schimbări majore în societate prin intermediul artei și a lucrărilor de artă create. Cumva, în societatea românească, la un anumit nivel, asocierea dintre artist și posibilitatea de a fi inovator în sensul de activist/contestatar/militant, etc. scapă din perspectiva opiniei publice. Artistul este asociat cu ideea de frumos și estetic. Și atât. Există într-o mare măsură o asociere care rămâne tributară sistemelor tradiționale de interpretare a artei și a rolului artei, al artistului prin intermediul acesteia, una asemănătoare unei spațiu de sine stătător utopic și idealizat la care persoanele par că doresc să adere și să le ofere (în continuare) o specie de refugiu față de banalitatea și ariditatea emoțională a vieții cotidiene.

Considerăm că și această direcție de percepere a artei și a noțiunii de artist face parte din cumulul de argumente și motive care apar în spatele proliferării foarte scăzute a feminismului în arta românească până la acest moment dat actual.

Precizarea este necesară deoarece poate fi analizată și ca posibilă sursă de reacție și integrare/respingere sau excludere și a altor curente/modalități/perspective artistice actuale în interiorul spațiului socio-cultural românesc.

### ***5.6.. Concluziile cercetării întreprinse***

De la bun început este necesar să precizăm că prin cercetarea realizată nu putem susține faptul că aceasta reflectă în totalitate percepția actuală a societății românești față de relația dintre gen și creație artistică, respectiv corelația dintre apartenența la gen și prezența, respectiv absența unei relaționări dintre gen și evoluție profesională artistică (inclusiv în spațiul public).

Unul dintre motivele majore care au dus limitări în cercetarea noastră se referă la faptul că eșantionul folosit este destul de redus. În același timp, datorită reacției de respingere și procentului destul de ridicat de refuz în ceea ce privește participarea, am întâmpinat dificultăți și a fost necesară o extindere a „zonelor” publice de selectare a participanților (rețele de sociale, abordare directă – față în față, poștă electronică). Astfel, am folosit inclusiv solicitări individuale și am contactat în mod direct subiecții (cu explicații detaliate despre proiect). În această situație aflându-se mai mult de jumătate dintre participanți. Proiectul inițial viza o participare strict de la persoane care au grad ridicat de familiaritate cu mediul artistic.

Analizând rezultatele obținute, am putut observa, dar și concluziona, despre un grad ridicat de reticență în ceea ce privește implicarea directă și personală în forme de dialogare despre subiectul central al chestionarului.

Putem afirma că problematica genului în raport cu formele de evoluție profesională este considerată o problemă despre care în general persoanele nu doresc să ofere informații filtrate de sistemul personal și propriu de valori. Și, chiar dacă acest lucru este necesar, putem remarca o doză mărită de abordare cât mai sintetică și spre zona de clișeu informațional. Majoritatea întrebărilor care au vizat răspunsuri personalizate, „libere” și trecut printr-un sistem propriu de analiză și judecată au înregistrat un număr scăzut de răspunsuri. Pe măsură ce întrebările și subiectele deveneau tot mai sensibile în sensul de aprofundare a răspunsurilor personale, numărul persoanelor care alegeau să răspundă devenea tot mai mic.



Faptul că tema generală a chestionarului este una „*dificil*” de abordat valoric și sub forma unor judecăți proprii de valoare reiese și din comparația de răspunsuri procentuale dintre întrebările deschise de pe parcursul întregului chestionar (și care vizau problematica genului și a artei), față de procentul foarte ridicat de răspunsuri (100%) de la ultima întrebare, referitoare strict la o problematică generală și unanim discutată și acceptată (în linii mari) referitoare la semnificația a ceea ce este un artist.

Luăm în calcul evident și timpul sau disponibilitatea personală a respondenților de a participa la un studiu în mod voluntar și fără nicio implicație din partea acestora, respectiv fără nicio formă de „recompensare” concretă, directă sau imediată. Ne referim aici atât la componenta financiară (niciun participant nu a fost recompensat financiar), dar și la recompense care să implice nevoile de bază ale unei ființe umane (auto-realizare, stima de sine, etc). Singura excepție face referire strict la acordul persoanelor de a se implica într-o cercetare ce poate oferi răspunsuri validate socio-valoric într-un context dat.

Pornind de la rezultatele studiului efectuat, cu toate că feminismul ca atare în artă nu reiese ca fiind foarte vehiculat sau considerat o zonă de interes majoră, observăm că o parte dintre temele, subiectele și criticile aduse atât de estetica feministă, cât și de curentul ca atare, reies ca fiind prezente și în mentalitatea din zona socio-culturală românească.

Din răspunsurile colectate reiese că o parte dintre persoane iau în calcul genul unui artist atunci când aleg să participe la o expoziție/vernisaj, ceea ce confirmă prezența și în spațiul socio-cultural valoric românesc a criticii aduse de feminism referitor la relaționarea gen- artă. Într-adevăr, procentul celor care iau această decizie în funcție de genul artistului nu este foarte mare, totuși această decizie de a include genul în alegerile personale în ceea ce privește acceptarea sau nu a posibilității de a deveni receptor de artă, există și este o realitate a deciziilor receptorilor de artă.

Aceeași situație se reflectă și în ceea ce privește răspunsurile și abordarea față de procesul în sine de achiziționare a operelor de artă. Observăm și aici că există persoane care țin cont de genul artistului, ceea ce ne determină să afirmăm că există în bagajul cultural autohton o atribuire valorică a produselor artistice asociată mai mult sau mai puțin cu genul artistului.

Cu toate acestea, procentul persoanelor care asociază genul artistului cu atribuirea valorică a produselor artistice, respectiv valoarea estetică, este relativ scăzut procentual.

Suntem înclinați să susținem că, tocmai datorită acestui procentaj scăzut în corelarea genului cu valoarea artistică, feminismul nu apare ca fiind extrem sau intens vehiculat în spațiul cultural românesc. Aceasta deoarece, în principal, el a apărut ca o formă de protest și

de critică la adresa unor concepții sau construcții socio-culturale de respingere și de blocare/limitare sau marginalizare (inclusiv) a produselor artistice realizate de artiștii de gen feminin.

Pe de altă parte, abordând direct subiectul marginalizării femeilor în arta românească, am putut observa că există un procent destul de scăzut al persoanelor care susțin că nu sunt de acord cu faptul că femeile sunt sau ar putea fi marginalizate în arta românească, așadar o formă de disproporționare în ceea ce privește genul există.

O posibilă explicație referitoare la prezența redusă a feminismului (și a abordării acestuia sau valorificării) în spațiul public cultural românesc, dar și a discrepanțelor în ceea ce privește abordarea genului în raport cu spațiul artistic, poate fi și cea referitoare la însuși modul în care femeile (artist) se poziționează față de evoluția profesională și implicarea în extinderea orizontului de „expunere” a propriilor creații (indiferent de domeniul artistic în care se manifestă sau creează).

Această problemă sau poziționare de auto-limitare sau de acceptare a unor cutume sau percepții culturale limitatoare în ceea ce privește evoluția profesională artistică a fost adusă în discuție sub diferite forme și diferiți autori din sfera feminismului. Modalitățile propriu-zise și efective prin care o femeie artist se situează pe sine ca artist față de propria artă și expunerea/respectiv promovarea lucrărilor artistice, dar și dezvoltarea profesională în acest sens, sunt la fel de importante ca, de altfel, și percepția publică.

Constatăm astfel o dublă pendulare a interacționării dintre artă/societate și din prisma apartenenței la un anumit gen. Pe de o parte, se poate constata și reliefa seria de mentalități, cutume, valori vehiculate la nivel inter-personal atât în spațiul public, cât și în cel privat, la nivelul societății per ansamblul ei. Pe de altă parte, relația artă/societate/apartenență la gen este un subiect abordat și de artiști în mod direct sau implicit în lucrările de artă, indiferent de genul acestora sau chiar este luat în considerare în ceea ce privește evoluția propriei cariere artistice.

Considerăm oportună să punem însă accentul pe artiștii de gen feminin deoarece, în cazul acestora, există relativ mult mai puține precedente în ceea ce privește confirmarea artistică publică, așa după cum reiese și din studiile analizate sau chiar și numai din analiza empirică a spațiilor artistice publice de expunere de tip muzeu, galerii de artă, etc. Un alt argument în favoarea acestei accentuări se datorează și atribuirilor implicite de roluri sociale, în special în cadrul familiei și a multitudinii de sarcini și de diversificare a timpului alocat diferitelor sectoare atât publice, cât și private ale vieții unui individ.

Situația se prezintă relativ diferit, în funcție de tipul de artă sau domeniu artistic în care artiștii evoluează. Inclusiv din răspunsurile primite în chestionarul realizat reiese faptul că sunt „spații” sau domenii artistice în care există o mai scăzută corelare între gen și artă, așadar, implicit, mai puține prejudecăți și mai mari șanse sau posibilități de a evolua și de confirmare a creațiilor artistice.

Într-o astfel de situație se regăsesc și literatura, muzica, pictura, fotografia, actoria, acestea fiind cele mai vehiculate și luate în considerare ca domenii artistice în care legătura dintre gen și artă este cel mai puțin luată în considerare. Observăm totuși că fix în aceste domenii sunt relativ destul de multe precedente de artiști de gen feminin astfel încât putem spune că în aceste domenii s-a intrat într-o oarecare zonă de „confort” față de acceptarea artiștilor, indiferent de apartenența la gen.

Cu toate acestea, domeniile mai sus enumerate apar și ca fiind considerate relativ dificil de gestionat în ceea ce privește inclusiv pozițiile de „putere”, referindu-ne aici la funcții de conducere, gestionare, coordonare și de management.

Această conexiune dintre capacitatea de a coordona, gestiona sau conduce dintr-o funcție publică o instituție de artă (publică și/sau privată) și genul persoanei, reiese și din chestionarul aplicat în cadrul cercetării prezentate în acest capitol. Nu doar că există un procent relativ ridicat de persoane care fac diferențieri între genul persoanelor care gestionează astfel de instituții, dar inclusiv există judecăți de valoare, în funcție de gen. Astfel, bărbații care conduc astfel de instituții sunt priviți diferit și se consideră că gestionează din prisma altor valori instituțiile, inclusiv la nivel concret, senzorial și empiric. Pe de altă parte, femeile sunt judecate și ca atare (cu plusuri și minusuri), dar și prin comparație cu colegii lor, bărbați, în sensul că se face o comparație de stil, atitudine, modalitate de a acționa sau, inclusiv, stil de conducere personal.

O altă tendință care reiese destul de evident din analiza răspunsurilor primite este și cea referitoare la intenția de excludere a genului din ecuația cu privire la tot ceea ce ține de domeniul artei sau a esteticului. O parte, relativ importantă ca și categorie de persoane, consideră ca nefiind relevantă problematica genului în ceea ce privește evoluția artistică, profesionalizarea sau confirmarea potențialului creator. Aceeași tendință o regăsim confirmată și în ceea ce privește relațiile de putere sau de conducere. Genul nu este privit, de acest segment de persoane, ca fiind un criteriu sau ca având relevanță atunci când este judecată sau evaluată o persoană (sub orice formă) aflată într-o funcție de conducere.

Dar și acest segment de populație pare a fi divizat în două categorii. Pe de o parte, sunt persoanele care exclud din start, într-un mod ironic, agresiv sau condescendent

problematica genului, abordând drept „nerelevantă” sau fără sens această chestiune. Pe de altă parte, există și persoane care, analizând critic tematica dată, filtrând informațiile, dar și experiențele personale într-un mod propriu și personal, concluzionează că nu există diferențe de gen, nici în ceea ce privește „valorificarea” artei, nici în ceea ce privește construirea unor raporturi de putere (instituționalizată).

Constatăm astfel o reprezentare destul de pestriță și amestecată a atitudinilor din sfera opiniilor proprii și personale ale persoanelor care participă la chestionar. Sunt îndeajuns de multe persoane care adoptă atât poziții contra, cât și pro sau, dimpotrivă, respingere și indiferență.

Tonul agresiv înregistrat la unele răspunsuri ne face să considerăm că și aceasta este o formă prin care se limitează extinderea feminismului ca și curent, formă de manifestare multiplă, atât în artă, cât și în alte domenii. Aceasta ar putea fi un motiv/argument suplimentar referitor la extinderea și manifestarea scăzută a formelor de feminism în spațiul socio-cultural românesc.

Totuși, în pofida sau tocmai datorită identificării acestei multitudini de perspective și considerații, atât pro, cât și contra sau dimpotrivă indiferente, constatăm că, inclusiv cei intervievați observă o schimbare paradigmatică în modalitățile concrete de abordare a genului și a artei în spațiul socio-cultural românesc. Această schimbare de atitudine, de percepție, de analiză critică sau nu, de reconsiderare a propriilor valori sau a ceea ce se petrece în spațiul public se direcționează și spre alte domenii, nu doar artistice, referitor la această problematică a genului în raport cu valori, evoluție profesională, exprimare, construcție identitară.

Mai mult, ne-am putea permite să afirmăm (în virtutea celor constatate) că există posibilitatea astfel ca în societatea românească să se poată prelua activ și diferențiat mai degrabă rezultatele și realizările obținute de feminism ca și curent manifest în cultura occidentală. Și aceasta, fără a se mai trece prin același parcurs problematic, conflictual, tensionat sau îngreunat, așa cum s-a produs în cultura occidentală și americană în ceea ce privește temele abordate de feminism.

Pe de altă parte, această tendință poate fi accentuată, dezvoltată și amplificată inclusiv prin schimbarea, modificarea sau dezvoltarea unor noi modalități de construire a parcursului profesional al artiștilor femei. Aceasta însemnând de fapt asumarea unei direcții de dezvoltare profesională artistică care să depășească, respectiv să evite și să excludă limitări de gen, limitări sociale, culturale, sociale sau sub forma unor cutume și roluri acceptate tacit și fals generalizatoare (în detrimentul acestora).

Re-construcția identitară vizează astfel, inclusiv în societatea românească, în principal artiștii de gen feminin care se pot re poziționa în situații care să depășească problematica genului în raport cu propria creație artistică.

Constatăm astfel, în urma analizei întreprinse pe cercetarea prezentă, că limitările „impuse” oarecum la nivel social nu sunt definite și nici insurmontabile. Ele există doar în virtutea unor prejudecăți sau cutume care pot fi modificate și schimbate sau anulate. Timpul relativ scăzut, ca de altfel și numărul relativ scăzut al femeilor care au ales (până în prezent) să dezvolte o carieră profesională în diferitele domenii artistice se dovedește a fi astfel unul dintre principalele motive pentru care limitările de gen în raport cu creația artistică încă există.

## Concluzii

Pe parcursul acestei lucrări am urmărit să realizăm o analiză, pe cât posibil sistematică, a corelațiilor care se pot stabili între conceptele de la care am pornit (cu precădere corp-identitate-feminism). Obiectivul principal a constat în încercarea de a stabili dacă și în ce măsură acestea se pot configura și reconfigura reciproc. Aceasta pentru ca ulterior să identificăm conexiunile cu structurile sociale date contemporane.

După cum reiese din capitolul al doilea, am pornit de la conturarea a ceea ce abordează și prezintă feminismul, respectiv estetica feministă de problematicile abordate de feminism în general, urmărind totuși cu atenție și problematicile abordate de acesta și repercusiunile în domeniul artelor. Deși se poate considera că între feminism și feminismul artistic/estetic, respectiv estetica feministă, nu sunt mari diferențe și discutăm despre același registru, înclinăm să susținem că diferența dintre acestea rezistă tocmai în modalitatea de abordare a tematicilor. Cu precădere în artă feminismul se manifestă printr-o serie de abordări care vizează mai înainte de toate Subiectul, respectiv transformarea interioară a individului, re-modelarea acestuia pentru a reacționa diferit la „stimulii” sociali, mult mai adecvat sau autentic, folosindu-se de mijloace tehnice artistice diferite. Spre deosebire de feminismul din artă, feminismul în general, cu referire la societate și structuri de politici publice sau valori vehiculate, urmărește și caută să determine modificări generale, „exterioare”, în sensul de modificări ale legilor, modalități de acțiuni ale aparatelor legislative, acțiuni sociale și civice în beneficiul societății ca atare.

Simultan, am analizat atât posibilitățile de re-configurare reciprocă la nivelul general al percepției socio-culturale, cât și modul în care acestea se intercalează în domeniul artelor sau al esteticii. Totodată am urmărit și implicațiile subiectelor abordate și seria de critici sau chiar soluții alternative aduse la modalitățile tradiționale de abordare a subiectelor menționate.

Deși teme precum joncțiunile dintre identitate/corp/reprezentare/feminism/putere/gen nu sunt considerate teme și subiecte majore în filosofia tradițională sistemică sau în estetică (feminismul) remarcăm totuși o accentuare a lucrărilor care le abordează în perioada relativ recentă actuală<sup>458</sup>, ca de altfel și a numărului tot mai mare de autori care își direcționează cercetările înspre tematici (prezentate sau abordate din diferite direcții sau în diferite contexte). Datorită spațiului restrâns, în capitolul al treilea am realizat

---

<sup>458</sup> Nu doar eseuri, articole sau numere din revistele de specialitate alocate temelor precizate, cât și ca număr de lucrări de sine stătătoare ale autorilor, cu precădere cărți sau albume.

doar o trecere în revistă a implicațiilor reciproce ale acestora, pe cât posibil sub forma unei generalizări la nivelul artelor. Am ales să privim întreaga pleiadă, respectiv sub-diviziunile artelor ca pe un tot unitar, pe alocuri cu precizări suplimentare sau cu accent pe artele plastice sau literatură (acolo unde era necesar în mod special). Cu toate acestea, am identificat îndeajuns de multe considerente încât să concluzionăm că între noțiunile de corp/identitate/reprezentare/feminism/putere/gen există suficient de multe conexiuni, de corelări și juxtapuneri. Mai mult, prin asocierea acestora, ele se pot condiționa reciproc, se pot reliefa și accentua sau modifica.

Deoarece relaționările dintre corporalitate – reprezentare – identitate și/sau feminism reies cu precădere din lucrările de pictură, sculptură sau fotografie/video ale artiștilor contemporani. Am accentuat analiza în contextul dat, urmărind evoluția atât a artelor plastice și a artelor vizuale, cât și a artelor în ansamblul lor (ca totalitate de manifestări multiple). Interogațiile privind sfera de interdependență între conceptele luate în considerare rămân valabile și deschise în sensul că termenii pot fi considerați (de asemenea) în plină remodelare și construcție/reconstrucție la momentul actual. Ne referim aici cu precădere la domeniul esteticii și al esteticilor contemporane, dar și (implicit) la modalitățile efective, tehnice și artistice de abordare a temelor în toate subdomeniile artei.

Una dintre problematicile aduse în discuție este și cea referitoare la diferențele de gen și modul în care acestea sunt percepute, exprimate, conceptualizate în estetica contemporană. Mai precis, după cum reiese și din capitolele trei și patru, putem spune că mai degrabă esteticile feministe actuale sunt mult mai centrate pe ideea de a aduce în discuție diferențele de gen și impactul pe care acestea le pot avea asupra celorlalte construcții conceptuale vehiculate până la acest moment. În plus, acestea tind să pună sub semnul întrebării perspectivele tradiționale referitoare la perceperea corporalității și a implicațiilor pe care aceasta o are referitor la construirea/constituirea identității de sine.

O altă zonă intermediară despre care am considerat că poate să aducă mai multă claritate în ceea ce privește corelarea termenilor este cea referitoare la limbaj și perspectivele de identificare la nivel de limbaj, semnificare, semnificant, subiect și obiect la nivel de limbaj<sup>459</sup>. Aceasta ar putea fi o cheie în măsura în care putem stabili dacă și care este limbajul artei, rolul acestuia (ca limbaj - artistic) în constituirea identității, o identitate care se formează (și) prin filtrarea și abordarea diferențelor de gen, integrarea și depășirea treptată a acestora.

---

<sup>459</sup> Judith Butler, *Gender Trouble: feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Chapman & Hall, New York, 1990, p. 143.

Remarcăm totodată implicarea artiștilor, prin „construcțiile” artistice și estetice ale acestora, în procesul de a re-modela *spațiul* conceptual unanim sau general acceptat la nivelul percepției societății în ansamblul ei referitor la gen, roluri (atribuite sau nu), prejudecăți, individualitate și identitate, relaționare, spațiul public versus spațiu privat, etc. În capitolul trei am alocat un spațiu anume pentru analiza lucrărilor unor artiști contemporani precum Cindy Sherman și Marina Abramović, artiști recunoscuți pe plan internațional ca având un impact puternic la nivel social, în acest sens.

Modificarea percepției generale la nivel social, cultural, politico-cultural (în special în societatea occidentală) se datorează în parte și datorită modificării percepției referitoare la accesul femeilor la studierea artelor într-un mod profesional, așadar la accesarea și de către femei a domeniilor artelor, dintr-o perspectivă profesională/profesionalizabilă.

Considerăm că acesta este de fapt primul pas și cel mai important în declanșarea și deblocarea (ulterioară) a diferitelor prejudecăți, presupoziii sau reconfigurarea unor construcții social-valorice care au determinat istoric limitarea accesului femeilor artist la aceleași posibilități de construire a unei cariere profesionale ca și colegii lor, artiștii bărbați.

Am pornit de la premisa că lumea artei, arta și artiștii re-prezintă societatea în care trăiesc și creează. Există, bineînțeles, și excepții. Cu toate acestea, legăturile dintre artă, artiști și mediul în care se manifestă nu au cum să nu fie luate în calcul. Produsele artistice, curentele artistice (indiferent de perioada istorică) reflectă într-o foarte mare măsură *lumea*, experiențele acestora din societatea respectivă. Artă are valențe de a reflecta constructul social în care se manifestă.

În acest context am considerat firesc ca atunci când discutăm despre secolul XX să discutăm și despre apariția uneia sau a mai multor forme sau modalități efective de abordare ale curentului feminist în artă, a unor artiști care să aducă în discuție în acest context feminismul și temele abordate de acesta.

Critica Patriarhatului adusă de feminism prin discursul referitor la diferențele de gen și supremația unui gen asupra celuilalt la nivel socio-cultural, a făcut ca feminismul să apară (cel puțin în perioada emergentă) ca fiind o zonă de discurs incomodă și inconfortabilă. De asemenea, modul de abordare al temelor, dintr-o perspectivă mult prea subiectivizantă (după cum se atrage atenția pe alocuri) a determinat declanșarea unor îndoieli privind potențialul de teoretizare și abordare specializată în interiorul teoriilor estetice. Aceste critici au fost luate în considerare și punctate în capitolul patru<sup>460</sup>, creionând totodată și contextul în care

---

<sup>460</sup> Subcapitolul 4.3. Estetica feministă, pp. 134-138.



estetica feministă aduce o perspectivă nouă, diferită și, am adăuga, necesară, în cercetările actuale vizând estetica (și nu numai).

Un alt punct central, comun atât în ceea ce privește feminismul cât și referitor la feminismul în artă (feminismul artistic), se referă la criticile aduce de teoriile feministe sistemului de *reprezentare* impus de patriarhat<sup>461</sup>, cu referire la perioada modernă (modernismul occidental). În acest sistem de reprezentare occidental (de tip patriarhal) se poate remarca că doar *o parte* este validată, în defavoarea celorlalți (negând legitimitatea unora/altora – printre care și femeile). În aceste condiții, femeile, pentru a vorbi, a spune, a se face auzite, a se reprezenta pe ele însele, nu au altă alternativă decât aceea a asumării unei poziții masculine<sup>462</sup>. În același timp, perseverența și insistența *vocii* feminine și implicit a prezenței acesteia, se dovedește a fi cea mai pregnantă și proeminentă caracteristică a societății și culturii postmoderniste contemporane<sup>463</sup>.

Totuși, această problematică, respectiv „acuzele” aduse femeilor care, pentru a fi auzite (și/ sau nu numai), apar percepute în spațiul public ca fiind forțate să adopte o poziție masculină, observăm că nu este nouă și nici exclusiv atribuită doar cu referire la reprezentare. Astfel, această masculinitate (sau masculinizare) a femeilor este repudiată sau invalidată, iar uneori este folosită tocmai drept argument pentru respingerea potențialului profesional al acestora, nu doar în contexte specializate, ci și în spațiul public, la nivel de percepție generală și a opiniei publice.

Relația dintre gen și artă a fost tratată în capitolul patru tocmai datorită implicațiilor/impactului pe care le determină (direct sau nu, voit sau nu, implicit sau nu) la nivel de individ și structuri sociale într-un context (social) dat. Criticile referitoare la prezența excesivă sau, din contră, la absența excesivă a masculinității apar în special în domeniul artelor (pictură, sculptură, dar și literatură, etc.) și sunt accentuate atunci când se pune în discuție posibilitatea de atribuire a femeilor artist a unor atribute precum „de excepție”, „genial”, „personalități remarcabile”. Nu negăm faptul că referirile la masculinitatea femeilor biologice nu sunt prezente și în alte domenii ca formă de „critică” adusă la adresa acelor femei care urmăresc un parcurs profesional. Această constatare este

---

<sup>461</sup> Care se intersectează cu critica postmodernă a reprezentării, cu amendamentul nostru că teoriile feministe pun accent pe diferența sexuală/de gen. Graig Owens, „The Discourse of Others: Feminism and Postmodernism”, în Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, Washington, 1985, p. 59.

<sup>462</sup> Graig Owens, „The Discourse of Others: Feminism and Postmodernism”, în Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, Washington, 1985, p. 59.

<sup>463</sup> Graig Owens, „The Discourse of Others: Feminism and Postmodernism”, în Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, Washington, 1985, p. 61.

necesar a fi făcută, cu atât mai mult cu cât vehicularea dezechilibrului (excesului sau absenței) masculin/feminin strict în ceea ce le privește pe femeile (biologice) se remarcă în special în acele domenii în care nu există antecedente, adică situații și exemple de femei concrete (biologice) care au activat și s-au profesionalizat sau au dezvoltat o carieră pe o perioadă relativ lungă de timp. Percepția publică ne apare astfel ca fiind un indicator al modalităților efective prin care indivizii de sine stătători acționează și se manifestă, modificându-le din prisma exemplului personal.

Așadar, susținem că există posibilitatea ca percepția publică și valorile sociale după care se ghidează indivizii/norme sociale să se modifice pe măsură ce tot mai multe persoane de gen feminin activează și aleg să urmeze un parcurs profesional în acele domenii în care prezența femeilor nu este considerată acceptată sau validă/validată deja, posibilă, dar și improprie, nejustificată, necongruentă, etc.

Posibilitatea modificării percepției publice generale într-o societate dată am putut-o constata și extrapola nu doar din analiza empirică și evidentă a situațiilor în care se înfățișează diferite domenii date, cât și din studiul realizat și din analiza rezultatelor acestora, prezentat în ultimul capitol al acestei lucrări. Rezultatele acestui chestionar reliefează o serie de inadvertențe și contraste relativ la gen/artă/creativitate/recunoaștere publică/acceptare a producției artistice în spațiul public. Subliniem încă o dată că cercetarea prezentată face referire strict la verificarea percepțiilor indivizilor din spațiul social/cultural românesc.

Astfel, din studiul nostru reiese că, deși, într-o proporție destul de mare, femeile sunt acceptate ca fiind la fel de capabile să producă opere de artă și pot susține un efort artistic pe termen lung, există persoane care țin cont de genul artistului. Acest fapt este implicat, de exemplu, atunci când se iau decizii referitor la participarea la o expoziție de artă sau când se dorește să achiziționeze o lucrare de artă. Se denotă astfel concret o încredere scăzută în potențialul artistic și unele persoane au tendința de a valoriza diferit lucrările de artă (în funcție de gen).

Am putut astfel constata o relaționare în percepție și referitor la genul unei persoane față de capacitatea de a conduce/manageria o instituție sau organizație de artă. Doar 64 de persoane din 144 (44,8%) consideră că nu sunt diferențe majore dintre femei și bărbați atunci când se manageriază o instituție de artă. Din răspunsurile detaliate și argumentate referitor la acest subiect reiese că persoanele care consideră că sunt diferențe majore dintre stilurile de conducere (femei/bărbați) aduc argumente atât pro, cât și contra potențialului de a gestiona o instituție de artă de către femei, dar și de către colegii lor, artiștii bărbați.

Înclinăm să credem astfel că opinia publică a subiecților este relativă și direct proporțională cu exemplele pe care le-au întâlnit sau situațiile cu care s-au confruntat. Simultan există o tendință de a analiza conducerea unei instituții sau organizații de artă strict în acord cu competențele, aptitudinile, pregătirea și formarea unei persoane, genul persoanei nefiind un criteriu de observație sau de analiză.

Criticile care apar vehiculate la adresa femeilor (biologice) le includ de asemenea și pe cele referitoare la capacitățile creatoare. Acestea sunt puse sub semnul întrebării, potențialul creator/creativ fiind pus sub același semn de întrebare tocmai în virtutea faptului că aparțin unui gen care semnifică la nivel cultural, încă, o lipsă. Pe de o parte, datorită rolurilor sociale atribuite și al accesului redus sau limitat la educație pentru o lungă perioadă de timp, dar și datorită percepției sociale a ceea ce se presupune a fi femininul. Separat, observăm că feminitatea (ea însăși ca și noțiune) este considerată la nivelul societății o situație aparte care exclude apriori orice formă de atribuire a genialității.

Chiar dacă feminitatea este considerată un atribut acceptat ca manifestare în cazul bărbaților (considerați geniali – în special în domeniul artelor), feminitatea „în exces” în cazul femeilor din aceleași domenii artistice este considerată un punct slab, o slăbiciune sau o dovadă a lipsei de vitalitate și rezistență sau genialitate.

Astfel, dacă delimităm feminitatea de femeia propriu-zisă, biologică, putem observa cum, la nivelul societății (cel puțin cu privire la cea occidentală), aceasta este acceptată și considerată o trăsătură „pozitivă”/ potrivită doar acolo unde este grefată pe trăsături masculine existente, astfel creionându-se un echilibru acceptat mental și psihologic, valoric și cultural în spațiul public. Nu același lucru este valabil și pentru construcția în oglindă, opusă. Cu alte cuvinte, masculinitatea, delimitată de bărbatul propriu-zis, biologic, „grefată” pe trăsături feminine existente, respectiv la o femeie propriu-zisă, nu doar că nu este acceptată din punct de vedere social și nici încurajată, dar este privită, de cele mai multe ori, ca o anomalie a naturii, ceva ce nu poate funcționa sau ceva greșit.

De altfel, în cazul femeilor care produc sau au produs lucrări de artă, inclusiv literare (cum este cazul lui George Sand<sup>464</sup>), masculinitatea manifestă este considerată tot o formă de neadecvare, o slăbiciune a femininului sau, în unele cazuri, un argument și o confirmare a faptului că doar la indivizii care manifestă caracteristicile masculinității (rațiune, forță, abstractizare, etc.) se poate discuta despre genialitate și talent excepțional.

---

<sup>464</sup> Christine Battersby, *Gender and Genius: Towards a feminist aesthetics*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1990, p. 21-22.

Observăm că valorizarea culturală, socio-istorică a noțiunii de feminitate și masculinitate se face în mod diferit, cu prejudecăți și cutume diferite. Valorizarea acestora, în sensul de acceptare și includere sau respingere socială se face diferit față de cele două atribute, dar și de modul în care se manifestă acestea, raportat inclusiv la indivizii propriu-ziși, biologici.

Din prisma corelației viscerale dintre potențialul creator al unui individ și biologia sa, femeile sunt excluse din start la acest potențial. În cazul acestora, creativitatea este asociată de cele mai multe ori cu capacitatea reproductivă, zona casnică, mediul familial pe care le este atribuit să îl gestioneze (în principal).

Totodată, observăm o reacție la această critică a „*excesului de masculinitate*” inclusiv în spațiul artelor unde putem să observăm cum problematicile și construcțiile artistice propuse sau realizate de multe dintre artiste feministe vin ca o contra-balansare a acestei direcții. Sunt aduse în discuție experiențele strict feminine<sup>465</sup>, proiecte în care se abordează diferențele sexuale (sau de gen), proiecte artistice/ lucrări care aduc în prim plan corpul feminin din perspectivă feminină<sup>466</sup>, dar și modalitatea de relaționare între artist și privitor/spectator, multiplicitatea și fragmentarea perspectivelor, subiectivitatea, validarea sau invalidarea ei, experiențele strict personale și intime sau perspectiva foarte personală și direct implicată.

În schimb, dacă încercăm să identificăm diferențele dintre *feminism* și *feminismul în artă* constatăm că multiplele forme ale feminismului, inclusiv o parte însemnată a teoriilor feministe, au un pronunțat caracter de a *milita*. A milita în sensul de a lupta prin diferite mijloace pentru obținerea/revendicarea unor drepturi sociale (politice) pentru femei.

Feminismul în artă are o altă dimensiune principală. Ne referim aici la o altă formă de a milita. Una referitoare la dreptul femeii de a se reprezenta pe sine ca individ de sine stătător, ca subiect și participant direct la ceea ce înseamnă fenomenul artistic, fără constrângeri de gen sau limitări impuse de apartenența la un anumit gen.

Interogațiile referitoare la relaționarea dintre corp și identitate individuală aduse în prim plan cu precădere de feminismul manifest în artă se dovedesc a fi de „utilitate” la nivel social, în contextul reconfigurărilor normelor sau valorilor sociale existente la un moment

---

<sup>465</sup> A se vedea proiectul *Womenhouse*.

<sup>466</sup> De exemplu proiectele fotografice ale artistei Cindy Sherman care s-a fotografiat de-a lungul a mai bine de 30 de ani în diferite ipostaze provocatoare, diferite, creionând multe personalități, fiecare unică. S-a dorit atragerea atenției asupra faptului că reprezentarea corpului (mai ales cel feminin) și prezentarea acestuia sub diferite ipostaze este o modalitate de a ne ancora în stereotipuri, prejudecăți culturale, interpretări multiple. Identitatea de sine ne apare astfel ca un construct fragil, maleabil, influențabil de joncțiunea dintre ceea ce ne cere, ne impune societatea și nevoile personale.

dat în societate. O societate nu este un dat, un construct static. În mod inevitabil, contribuția fiecărui individ în parte și a modului în care acesta relaționează/manifestă în cadrul acesteia, determină o re-fațetare a acesteia, mai mult sau mai puțin vizibilă. Și tocmai din această perspectivă, considerăm că feminismul<sup>467</sup> este un „construct” care este necesar să fie luat în considerare atunci când discutăm despre construcția sau de-construcția unei societăți date.

Subiectivitatea, respectiv accentul pus pe o prezentare în detaliu a „lumii interioare” a unui individ, a experiențelor particulare, se aduce pe alocuri ca și argument împotriva prezentării feminismului, inclusiv în estetică, ca o direcție de cercetare „serioasă” în literatura de specialitate (indiferent că este vorba despre estetică, filosofie, epistemologie, etc.), considerându-se ca fiind o formă de abordare care nu poate fi sistematizată și nu poate duce la generalizare sau la abstractizare, universalizare.

De altfel, aceeași situație o regăsim și în ceea ce privește modul *aparent emfatic* cu care se tratează corporalitatea și relația dintre individ și rolurile, respectiv valorizarea socială și culturală a indivizilor în funcție de gen. O problematică, de altfel, considerată una care generează tensionare și la ora actuală, atât din punct de vedere al politicilor socio-culturale și a celor socio-economice, dar și din perspectiva percepției generale publice referitor la acestea.

Însă, dincolo de criticile aduse diferitelor forme ale feminismului, constatăm că discursul adus în discuție de acesta, respectiv de diferitele ipostaze ale acestuia, determină o serie de schimbări paradigmatică la nivelul societății. Acestea implică, cu precădere, tematici precum: reconfigurarea socio-culturală a diferențelor de gen, relația dintre individ/individualitate/societate, re-configurarea normelor sociale și a rolurilor sociale, relația dintre corporalitate și individualitate, reconfigurarea conceptului de „putere” – implicit din perspectiva relaționării acestuia cu validările sociale atribuite femininului/masculinului.

Autonomia adusă în discuție în ceea ce privește corespondența cu apartenența unei persoane la un anumit gen poate juca un rol determinant în ceea ce privește restructurarea pe termen mediu și lung a unor structuri sociale date, într-un spațiu cultural, indiferent care ar fi acesta dat. Aceasta deoarece, în principal, ar putea fi considerată principalul factor declanșator al diminuării sau al excluderii din context a ceea ce poate fi considerată drept inegalitate de gen. Considerăm că una dintre cele mai importante schimbări vizează însăși re-structurarea din interior (subiectivă) a persoanelor de gen feminin, o re-configurare

---

<sup>467</sup> În special, în contextul cercetării noastre, feminismul manifest în artă.

interioară, personală, proprie și cu o doză din ce în ce mai accentuată de autonomie. Generalizările se desprind astfel de context și devin din ce în ce mai dificil de construit, aceasta în condițiile în care există o multitudine de permutări și reconfigurări personale ale indivizilor (cu precădere persoanele de gen feminin, dar nu numai) în sfera subiectivității și construcției individuale de sine, interioare.

Chiar dacă feminismul este văzut ca o reacție critică și de combatere a Patriarhatului, constatăm că acesta este mult mai fățiș, insistent sau virulent doar în anumite societăți, cu precădere acolo unde dezechilibrele de putere dintre feminin-masculin pe de o parte sunt foarte evidente sau, din contră, dezechilibrele de putere sunt îndeajuns de fragilizate pentru a putea fi combătute. La această concluzie am ajuns și datorită realizării studiului prezentat în capitolul V, referitor la modul în care sunt percepute femeile artist în spațiul socio-cultural autohton. Astfel, am putut constata, prin intermediul analizelor asupra datelor obținute, că feminismul manifest în artă, deși este un curent adiacent feminismului, nu doar că nu poate aborda aceleași tematici ca și acesta, cu aceeași „forță” și „agresivitate” pe plan social ca și temele sociale, referitoare la politicile publice abordate de acesta, dar este necesar să funcționeze ca parte dihotomică a acestuia, inclusiv în acest mediu autohton.

Fragilitatea/ fragilizarea structurilor și a resorturilor interioare este încă adusă în discuție atunci când se vorbește despre feminin/feminitate sau femeia propriu-zisă, biologică. Însă, despre modul în care această fragilitate sau fragilizare este și poate fi valorificată la nivel de perspectivă și considerări sociale, considerăm că este un subiect ce poate fi abordat, utilizat și dezvoltat inclusiv în artă, (și) de către artiștii care creează lucrări de artă (voit sau nu) pornind de la temele feministe. O analiză a modului în care noțiunile de fragilitate și frumusețe sunt asociate femininului/femeii din perspectivă artistică a fost realizată în primul capitol<sup>468</sup>. Modurile de asociere dintre aceste noțiuni considerăm că sunt un factor important pentru determinarea modurilor de constituire/identificare a valorilor vehiculate într-o societate dată.

În mod ironic sau nu, surprinzător sau poate că nu, tocmai „*partea slabă*” ce reiese ca fiind accentuată în scrierile feministe poate fi considerată o posibilă cheie de gestionare a noilor mutații ce se configurează la nivelul societății din perspectiva dezvoltării din ce în ce mai rapide și mai perfecționate a modalităților de interacțiune cu Inteligența Artificială (AI – artificial intelligence).

---

<sup>468</sup> Respectiv subcapitolul 1.4. Corpul feminin și noțiunea de Frumusețe și 1.5. Estetica fragilului, pp. 36-48.

Abordând ideea de umanitate și de semnificație a acesteia, sensurile și valorile care determină sensul de umanitate ca fiind prezent și manifest într-un individ, constatăm că, o dată cu apariția IA/AI, rațiunea, respectiv o mare parte implicită a ceea ce semnifică rațiune<sup>469</sup> nu mai poate fi atribuită exclusiv unor corpuri umanoide care pot/sau nu juca rolul de indivizi de sine stătători (umani). Așadar, unde se mai poate „*refugia*” umanitatea sau unde o mai putem căuta?! Apariția și dezvoltarea I.A. inclusiv în sfera artelor, indiferent că vorbim despre pictură, sculptură, literatură, arte vizuale precum fotografie și film generează totodată declanșarea unei noi paradigme de funcționare a societății ca atare. Ceea ce duce la re-considerarea și re-organizarea inclusiv a semnificațiilor referitoare la ceea ce este un artist, un creator și care este rolul lui în cadrul societății. Termenii se regăsesc astfel într-un nouă situație de reconfigurare, cu efecte direct corelate în special pe termen mediu și lung.

Tema feminismului poate fi privită astfel ca o temă de referință pentru modul în care societatea și cunoașterea umană, concepțiile, ideologiile, structurile socio-culturale dintr-o societate, vehiculate la un moment dat, se pot trans-forma în virtutea apariției unei noi modalități de abordare a constructului gnoseologic per ansamblul lui. Dar, de asemenea, poate fi privită și ca o „lecție”, un mod de evoluție prin și datorită a unui „altceva”, a unui nou mod de a percepe și interpreta realitatea, de a provoca mutații și re-considerări ale structurilor estetice tradiționale, indiferent de modul în care se prezintă acestea.

Este corect să afirmăm că mutații asemănătoare s-au produs de-a lungul întregii istorii a artelor și a esteticii (și nu numai în aceste domenii), însă, feminismul ne apare ca fiind cel mai apropiat (ca spațiu socio-temporal). Devine astfel extrem de accesibilă analiza și urmărirea „firului transformativ”, datorită accesibilității la informații, documente, acțiuni specifice epocii și perioadei actuale.

Chiar dacă relația dintre feminism și I.A. nu a fost în mod explicit abordată în această lucrare, relaționarea celor două teme este menționată în acest context în special pentru accentuarea unor alte posibile noi abordări și analize, dar și ale altor posibilelor implicații, utilizări și ramificații ale acestuia.

Concluziile noastre în ceea ce privește feminismul în artă (inclusiv estetica feministă) vizează faptul că acesta, deși (încă) atrage critici și există o tendință generală de marginalizare și considerare drept o temă/subiect/direcție minoră, este generator de restructurări ce nu pot fi trecute cu vederea în ceea ce privește temele abordate. Subiectele

---

<sup>469</sup> precum capacitatea de a problematiza, de a acumula informații, a formula raționamente, etc.

abordate la ora actuală în lucrări<sup>470</sup> de către artiști - indiferent că afirmă sau nu aderarea la poziția feministă – pornesc (în mare măsură) de la premisa unei reconfigurări a femininului și a feminității într-o manieră care re-poziționează sfera feminității dinspre zona de „obiect” spre cea de „subiect”, dinspre pasiv spre activ. De exemplu, chiar și numai faptul că se accentuează folosirea formelor „moi”, curbate sau „blânde” (care în percepția generală tradițională sunt asociate femininului și a feminității) pentru a induce ideea de lipsă de forță și expresivitate a unei lucrări de artă, este o dovadă elocventă în acest sens.

Abordările referitoare la conceptul de identitate (personală), gen/putere, corp și corporalitate sau feminin/feminitate din prisma artei și a esteticilor actuale pot semnifica o etapă importantă într-o posibilă schimbare de paradigmă la nivel socio-cultural. Simultan, transferul acestor abordări și valorizarea acestora în mod direct și indirect (nu doar teoretic), cât și concret, la nivelul politicilor publice (inclusiv culturale), poate fi considerată, totodată, o schimbare structurală la fel de pertinentă și în ceea ce privește reconfigurarea elementelor de bază constitutive ale societăților contemporane.

---

<sup>470</sup> Și aici ne referim la toate tipurile de lucrări artistice, indiferent dacă este vorba despre pictură, fotografie, instalații, cinematografie, literatură, etc.



## BIBLIOGRAFIE

- ADORNO, Theodor, W., *Aesthetics*. 1958/59, ediția în limba engleză, Polity Press, Cambridge, 2018.
- ALBU, Cristina, *Mirror Affect: Seeing Self, Observing Others in Contemporary Art*, Published by the University of Minnesota Press, 2016.
- ALCOFF, Linda, Martin, *Visible Identities: Race, Gender, and the Self*, Oxford University Press, New York, 2006.
- ALCOFF, Linda, Martin; KITTAY, Eva, Feder (eds.), *The Blackwell guide to Feminist Philosophy*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2007.
- ARMSTRONG Carol; ZEGHER, de, Catherine (eds.), *Women artists at the millennium*, Massachusetts Institute of Technology, Princeton University, USA, 2006.
- ASLAM, Constantin; MORARU, Cornel-Florin, *Curs de filosofia artei. Mari orientări tradiționale și programe contemporane de analiză. Volumul I, Filosofia artei în premodernitate*, Ed. UNArte, București, 2017.
- ASLAM, Constantin; MORARU, Cornel-Florin, *Curs de filosofia artei. Mari orientări tradiționale și programe contemporane de analiză. Vol. II, Filosofia artei în modernitate și postmodernitate*, Ed. UNArte, București, 2017.
- ATARIA, Yochai; TANAKA, Shogo; GALLAGHER, Shaun (eds.), *Body schema and body image. New directions*, Oxford University Press, 2021.
- BARCAN, Luiza; DAVIDESCU, Cătălin; NASUI, Cosmin; ș.a. (editori), *Centenarul femeilor din arta românească*, vol. II, PostModernism Museum Publishing House, 2018.
- BATTERSBY, Christine, *Gender and Genius. Towards a feminist aesthetics*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean, *Societatea de consum: mituri și structuri*, trad. Alexandru Matei, Ed. Comunicare.ro - SNSPA, București, 2008, ed. originală – 1970.
- BAUDRILLARD, Jean, *The Conspiracy of Art*, Columbia University, New York, 2005.
- BEAUVOIR, Simone de, *Al doilea sex. Vol. I*, Tradus de Diana Bolcu și Delia Verdeș, Ed. Univers București, 1998.
- BLEEKER, Roland, *Aesthetics and World Politics*, Palgrave Macmillan, Hampshire, Anglia, 2009.
- BRETON, David, Le, *Antropologia corpului și modernitatea*, Trad. de Doina Lică, Ed.

- Amarcord, Timișoara, 2002.
- BUGA, Adrian; CIUPALĂ, Alin; CONSTANTIN, Marian, ș.a., *Centenarul femeilor din arta românească*, vol. I, Post Modernism Museum Publishing House, 2017.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble: feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Chapman & Hall, 1990.
- CAMPBELL, Kristen, *Jacques Lacan and Feminist Epistemology*, Routledge, Londra & New York, 2004.
- CARRASSAT, Patricia Fride; MARCADÉ, Isabelle, *Mișcări artistice în pictură*, Ed. Rao, București, 2007.
- CARROLL, Noël, *Philosophy of art: A contemporary introduction*, Routledge, Londra, 1999.
- CARROLL, Noël, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge University Press, 2001.
- CARUSI, Rahna, Mckey, *Lacan and Critical Feminism. Subjectivity, Sexuation and Discourse*, Routledge, Oxon & New York, 2021.
- CIOCAN, Cristian, *Întrupări. Studiu de fenomenologie a corporalității*, Humanitas, București, 2013.
- CODOBAN, Aurel, *Gesturi, vorbe și minciuni, Mic tratat de semiotică extinsă și aplicată*, Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2014.
- COURTINE, Jean-Jacques, (coord.), *Istoria corpului. Vol. III. Mutațiile privirii. Sec. XX*, Ed. Art, București, 2009.
- CRUZ, Amanda; SMITH, Elizabeth A. T.; JONES, Amelia, *Cindy Sherman: Retrospective*, Thames & Hudson, New York, 1997.
- DANTO, Arthur, C., *Transfigurarea locului comun: o filosofie a artei*, Ed. Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2012.
- DANTO, Arthur, C., *What art is*, Yale University Press, 2013.
- DEAN, Carolyn, J., *The Self and Its Pleasures. Bataille, Lacan, and The History of The Decentered Subject*, Cornell University Press, New York, 1992.
- DELIORGA, Anca, (coord.), *Muzeul de Artă Constanța, Colecția permanentă*, Ed. Chimprest Publicity, Constanța, 1998.
- DEWEY, John, *Art as experience*, G.P. Putnam's Sons, New York, 1980.
- DUFRENNE, Mikel, *Fenomenologia experienței estetice. Obiectul estetic*, Vol. I, Ed. Meridiane, București, 1976.
- EVANS, Brad; PARR, Adrian (eds.), *Conversations on Violence. An Anthology*, Pluto

- Press, Londra, 2021.
- GATENS, Moira, *Imaginary bodies. Ethics, power, and corporeality*, Routledge, London, 1996.
- GOODMAN, Nelson, *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, New York, 1968.
- GRAW, Isabelle, *High Price: Art between the Market and Celebrity Culture*, Sternberg Press, New York, 2009.
- GROSZ, Elizabeth, A., *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*, Indiana University Press, 1994.
- GAUT, Berys; LOPES, Dominic McIver (eds.), *The Routledge companion to aesthetics*, 2nd ed., Routledge, New York, 2005.
- HARRIS, Jonathan, *The New Art History: a critical introduction*, Routledge, New York, 2001.
- JOHNSON, Clare, *Feminity, time and feminist art*, McMillan Publishers Limited, UK, 2013.
- JULLIEN, François, *The Impossible Nude: Chinese Art and Western Aesthetics*, The University of Chicago Press, Chicago, 2007.
- KANT, Immanuel, *Observații asupra sentimentului de frumos și sublim*, Trad. de Rodica Croitoru, Ed. ALL, București, 2008.
- KORSMEYER, Carolyn, *Gender and aesthetics: An introduction*, Routledge, New York, 2004.
- KRAUSS, Rosalind E., *Cindy Sherman. 1975-1993*, Rizzoli International, New York, 1993.
- KRISTEVA, Julia, *aesthetics. politics. ethics*, Taylor & Francis e-Library, 2005.
- LANEYRIE –DAGEN, Nadeije, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX siècle*, Editions Flammarion, Paris, 2006.
- LEMOINE, Patrick, *Sănătatea psihică a geniilor: genii ale binelui, genii ale răului*, Trad. de Alina Popescu, Ed. Trei, București, 2023.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Entre nous. Essais sur le penser-à-autre*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1991.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Între noi. Încercare de a-l gândi pe celălalt*, Trad. de Ioan Petru Deac, Ed. Bic All, București, 2000.
- LOEWEN, Gregory V., *The role of Art in the construction of personal identity: Toward phenomenology of Aesthetic Self-Consciousness*, The Edwin Mellen Press, UK, 2012.

- LUPU, Flavia, *Corpul, artă și politică în imaginea contemporană*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2021.
- MADOFF, Steven Henry (ed.), *Art school: (propositions for the 21st century)*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 2009.
- MCDONALD, Helen, *Erotic ambiguities: the female nude in art*, Routledge, New York, 2001.
- MIHĂILESCU, Ștefania, *Din istoria feminismului românesc, antologie de texte (1838-1929)*, Ed. Polirom, Iași, 2002.
- MIROIU, Mihaela (ed.), *Lexicon feminist*, Polirom, Iași, 2002.
- MIROIU, Mihaela, *Drumul către autonomie: Teorii politice feministe*, Polirom, Iași, 2004.
- MILLER, Alice, *Revolta trupului*, Ed. Nemira, București, 2006.
- NASUI, Cosmin, (ed.), *Centenarul femeilor din arta românească, vol III, Artiste uitate din România: cercetări și studii despre contribuția femeilor la istoria artei românești*, PostModernism Museum Publishing House, 2021.
- NEGRU, Anemari Monica, (ed.), *Alexandrina Cantacuzino și mișcarea feministă din anii interbelici*, vol. I, Ed. Cetatea de Scaun, Târgoviște, 2014.
- NOCHLIN, Linda, *Femmes, Art e Pouvoir et autres essais*, edition Jacqueline Chambon, 1993.
- NOCHLIN, Linda, *Women, Art and Power and other essays*, Routledge, New York, 2018.
- FOSTER, Hal, (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, Washington, 1983.
- OWENS, Craig, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, University of California Press, Los Angeles, California, 1992.
- PHELAN, Peggy, *Art and feminism*, Phaidon Press, New York, 2001.
- PÎRVAN RUS, Lelia, *Forma feminină între simbol și reprezentare*, Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2013.
- POLLOCK, Griselda; SAURON-TURVEY, Victoria (eds.), *The Sacred and The Feminine: Imagination and Sexual Difference*, I.B, Tauris, Londra & New York, 2007.
- PREDA, Caterina, *Uniunea artiștilor Plastici și artistul socialist de stat*, Ed. Idea Design&Print, Cluj, 2023.
- PRICE, Janet (ed.), *Feminist Theory and the Body*, Routledge, New York, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques, *Aisthesis: Scenes from the aesthetic regime of art*, Trad. de Zakir

- Paul, Ed. Verso, Londra, UK, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques, *Împărtășirea sensibilului: Estetică și politică*, Traducere și note de Ciprian Mihali, Ed. Idea Print&Design, Cluj, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, Trad. de Gabriel Rockhill, Continuum International Publishing Group, New York, 2004.
- RAȚIU, Dan-Eugen (ed.), *Politica culturală și artele: local, național și global*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2011.
- RAȚIU, Dan Eugen, *Disputa modernism-postmodernism: Introducere în teoriile contemporane asupra artei*, ediția a II-a revizuită și adăugită, Eikon, Cluj-Napoca, 2012, cap.13. 2, pp. 268-274.
- RAȚIU, Dan Eugen (ed.), *Arta și viața cotidiană: Explorări actuale în estetică*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2016.
- RICE SHELLEY (ed.), *Inverted odysseys : Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, MIT Press, Londra, 1999.
- RICHARDS, Mary, *Marina Abramović*, Routledge, New York, 2010.
- ROALD, Tone; LANG, Johannes (eds.), *Art and Identity, Essays on the Aesthetic Creation of Mind*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, 2013.
- ROCKHILL, Gabriel; WATTS, Philip (eds.), *Jacques Rancière. History, Politics, Aesthetics*, Duke University Press, Durham & London, 2009.
- SARWELL, Crispin, *Political Aesthetics*, Cornell University Press, New York, 2010.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Experiența estetică*, Ed. Tracus Arte, București, 2021.
- SHUSTERMAN, Richard; TOMLIN, Adele (eds.), *Aesthetic Experience*, Routledge Taylor & Francis Group, New York and London, 2008.
- TANKE, Joseph; MCQUILLAN, Colin (eds.), *The Bloomsbury Anthology of Aesthetics*, Bloomsbury Academic, New York & London, 2012.
- VIGARELLO, Georges (coord.), *Istoria corpului. Vol. I. De la Renaștere la Secolul Luminilor*, Ed. ART, București, 2008.
- WALSH, Maria, *Art and Psychoanalysis*, I.B.Tauris, New York, 2013.
- WARK, Jayne, *Radical Gestures, Feminism, and Performance Art in North America*, McGill-Queen's University Press, 2006.
- ZAMFIRACHE, Oana (ed.), *Ea, Perspective feministe asupra societății românești*, Ed. Curtea Veche Publishing, București, 2018.
- ZETTL, Herbert: *Sight, Sound, Motion: Applied Media Aesthetics*, San Francisco State University, Eight Edition, CENGAGE Learning, 2015.

## ARTICOLE

- BOCART, Fabian; GERTSBERG, Marina; POWNALL, Rachel, „ An empirical analysis of price differences for male and female artists in the global art market”, în *Journal of Cultural Economics*, nr. 46, pp. 543–565, 2022.
- BRAND, Peg, „Feminism and Aesthetics”, în Linda Martín Alcoff; Eva Feder Kittay (eds.), *The Blackwell Guide to Feminist Philosophy*, Blackwell, Oxford, 2006, pp. 254–265.
- BRODSKY, Judith K.; OLIN Ferris, „Stepping out of the Beaten Path: Reassessing the Feminist Art Movement” în *Chicago Journals*, Vol. 33, No.2 (Winter, 2008), Chicago Press, pp. 329-342.
- BRUGUERA, Tania, „Conversation: Marina Abramović and Tania Bruguera”, în Steven Henry Madoff (ed.), *Art school: (propositions for the 21st century)*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 2009.
- BUCUR, Oana Cătălina, „The Feminist Point of View: A Shifting Breach in the Contemporary Art”, în Taner Murat (ed.), *The 1st Annual Lecture on Exile in Comparative Literature and the Arts, ALECLA 2018*, Anticus Press, Constanța, 2018, pp. 19 – 29.
- BUCUR, Oana Cătălina, „Feminismul în arta contemporană”, în *Tomisul Cultural*, nr 19, 2020, p. 8.
- BUCUR, Oana Cătălina, „Locul și rolul genului în estetică și artă”, în *Ex Ponto. Text/imagine/metatext*, nr 4 (79), 2023, pp. 155-165.
- EATON, A., W., „Feminist Philosophy of Art” în *Philosophy Compass* 3/5, septembrie, 2008, DOI:10.1111/j.1747-9991.2008.00154. x.
- FELSKI, Rita, „Why Feminism Doesn't Need an Aesthetic (And Why it Can't Ignore Aesthetics)”, în Joseph Tanke; Colin Mcquillan, (eds.), *The Bloomsbury Anthology of Aesthetics*, Bloomsbury, New York, 2012.
- HANSON, Karen, „Feminist Aesthetics,” în Berys Gaut; Dominic McIver Lopez, (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, 2nd Edition, Routledge, New York, 2005, pp. 557-568.
- MARSHALL, Helen, „Our Bodies, Ourselves: Why We Should Add Old Fashioned Empirical Phenomenology to the New Theories of the Body” în Janet Price; Margrit

Shildrick (eds.), *Feminist Theory and the Body: a reader*, Routledge, New York, 1999, pp. 64-76.

OWENS, Graig: „The Discourse of Others: Feminism and Postmodernism”, în Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, Washington, 1983, pp. 57-82.

SHAW, Joshua, „Why does feminism matter to aesthetics”, în *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 2, No. 1, April, 2005.

ZIAREK, Ewa, Plonowska, „Mimesis in black and white: feminist aesthetics, negativity and Semblance”, în John J. Joughin; Simon Malpas (eds.), *The new aestheticism*, Manchester University Press, Manchester & New York, 2003.

## BIBLIOGRAFIE ONLINE

BAILEY, Josephine-May, „The Feminist Artists Who Changed the World”, în *Daily Art Magazine*, disponibil la: <https://www.dailyartmagazine.com/feminist-artists/>, accesat la data de 17 martie, 2023.

MARINESCU, Patricia, „Scădere a vânzărilor prin licitații la Artmark, în ultimul an. Recorduri, stabilite de artiști moderni și contemporani”, în *Curatorial*, disponibil la: <https://curatorial.ro/arta/scadere-a-vanzarilor-prin-licitatii-la-artmark-in-ultimul-an-recorduri-stabilite-de-artisti-moderni-si-contemporani>, accesat la data de 21 Iulie 2023.

MICIU, Cătălina, articol: „Disidenții. „Totul este artă. Totul este politică” - Ai WEIWEI”, în *Dilema Veche*, nr 460, 6-12 decembrie, aprilie, 2023.

MUSCALU, Sarah, „Arta contemporană, o consecință a hibridizării artistice”, în *Revista Timpul*, disponibil la: <https://revistatimpul.ro/arta-contemporana-o-consecinta-a-hibridizarii-artistice/>, accesat la data de 19 ianuarie 2022.

NICOLESCU, Daniel, „Cei mai bine cotați 10 pictori contemporani, 2011”, în *Arta Vizuală*, disponibil la: <https://artavizuala21.wordpress.com/>, accesat la data de 12 februarie, 2023.

PRINCENTHAL, Nancy, „Cindy Sherman: Woman of an Uncertain Age”, în *The New York Times*, 24 ianuarie 2024, sursa web:

<https://www.nytimes.com/2024/01/24/arts/design/cindy-sherman-photography-hauser-wirth.html>, accesat la data de 15 aprilie 2024.

SPECTOR, Nancy, „Marina Abramović. Cleaning the Mirror #1”, în [www.guggenheim.org](http://www.guggenheim.org), disponibil la: <https://www.guggenheim.org/artwork/4374>, accesat în data de 25 aprilie 2024.

STACE, Charlotte Lydia, „Feminist Art: 10 Artists Whose Work Calls to Action”, în *Art Land Magazine*, disponibil la: <https://magazine.artland.com/feminist-art-history-most-relevant-artists/>, accesat la data de 21 martie, 2023.

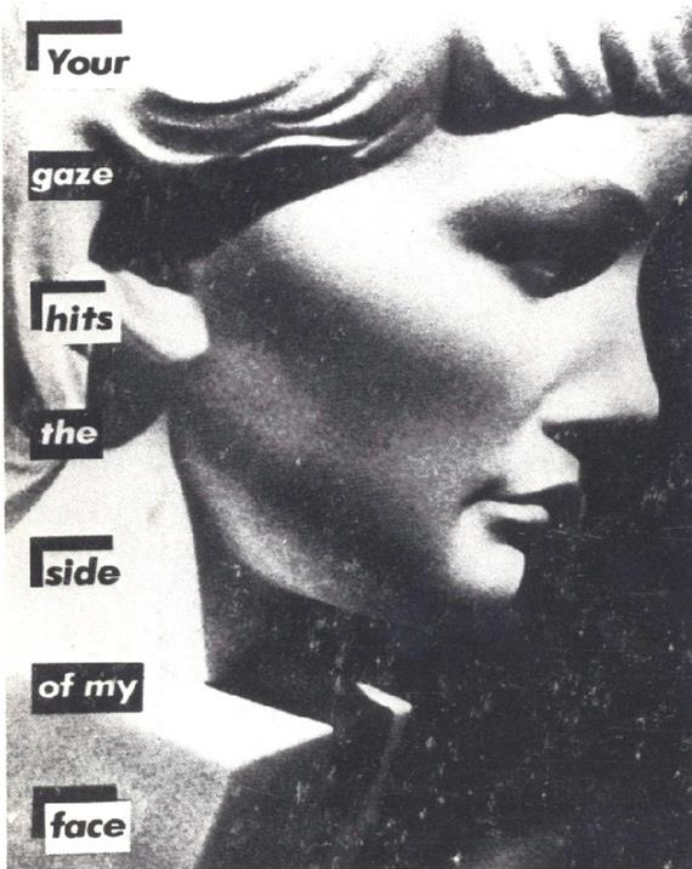
STETS, Jan; BURKE, Peter, „A Sociological Approach to Self and Identity”, în [www.researchgate.net](http://www.researchgate.net), Ianuarie, 2003, disponibil online la <https://www.researchgate.net/publication/252385317>, accesat martie 2022.

WOLFE, Shira, „Marina Abramović – The Cleaner. Retrospective at the Museum of Contemporary Art Belgrade”, în *Magazine Artland*, <https://magazine.artland.com/>, disponibil la: <https://magazine.artland.com/marina-abramovic-the-cleaner/>, accesat la data de 26 aprilie 2024.



## ANEXE

### CAPITOLUL 1.



Anexa 1.1. Barbara Kruger, *Your Gaze Hits the Side of My Face* (1981). Sursa: Kruger, Barbara, „Your Gaze Hits the Side of My Face” New York University, <http://www.nyu.edu/library/bobst/research/fales/exhibits/downtown/soho/sohoart/documents/kruger.html> (accesată 10 august, 2023).

### CAPITOLUL 3.

#### ANEXA 3.1.



Anexa 3.1. Cindy Sherman, *Untitled A-E*, 1975, parte din colecția Muzeului de Artă Contemporană din Chicago, sursa web: <https://www.artsy.net/artwork/cindy-sherman-untitled-a-b-c-d-e>, accesat la data de 14 aprilie 2024.

#### ANEXA 3. 2.



Anexa 3.2. Cindy Sherman, *Untitled #224*, 1990, Muzeul de Artă Modernă, New York, sursa web: <https://www.dailyartmagazine.com/cindy-sherman-old-masters>, accesat la data de 15 aprilie 2024.

ANEXA 3.3.



Anexa 3.3. Cindy Sherman, *Untitled #474*, 2008, Colecția muzeului de artă modernă (MoMA), New York, sursa web: <https://www.artsy.net/artwork/cindy-sherman-untitled-number-474>, accesat la data de 15 aprilie 2024.



ANEXA 3.4.



Anexa 3.4. Cindy Sherman, *Untitled #652*, 2023, sursa web: <https://ocula.com/art-galleries/hauser-wirth/artworks/cindy-sherman/untitled-652/>, data accesării: 15 aprilie 2024

ANEXA 3. 5.



Anexa 3. 5. Marina Abramović, *Rhythm 0*, 1974,

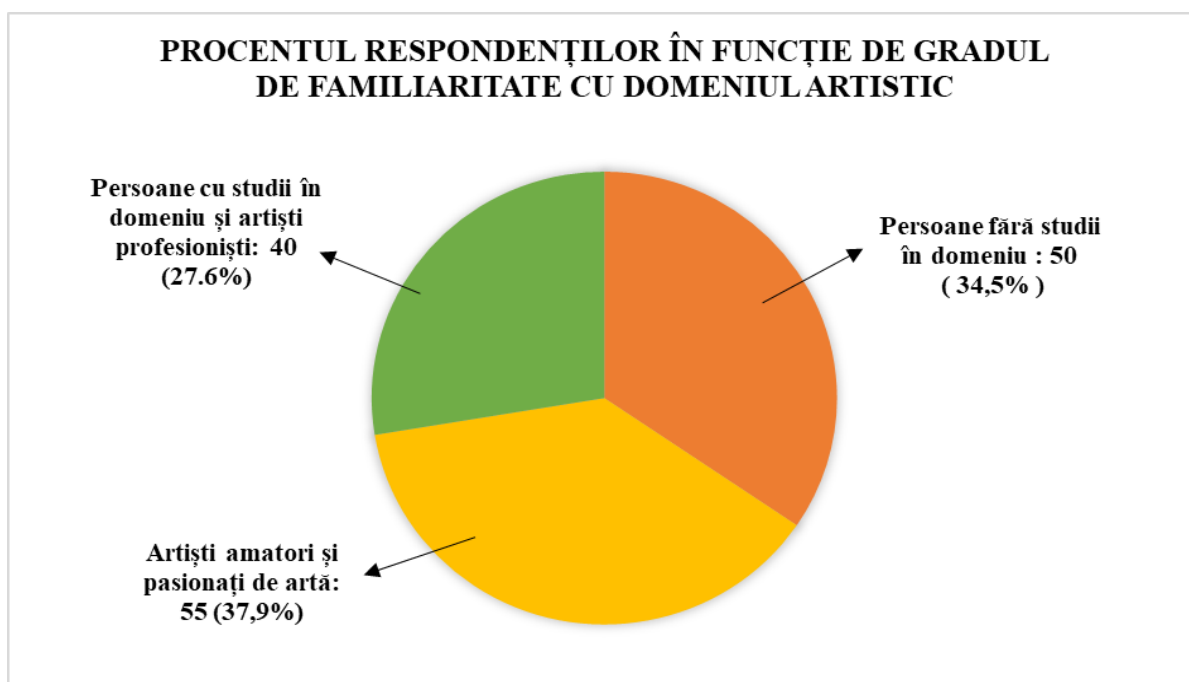
sursa web: [https://www.researchgate.net/figure/Figura-5-a-Foto-durante-a-Rhythm-0-1974-de-Marina-Abramovic-Morra-Arte-Studio-Italia\\_fig2\\_342766568](https://www.researchgate.net/figure/Figura-5-a-Foto-durante-a-Rhythm-0-1974-de-Marina-Abramovic-Morra-Arte-Studio-Italia_fig2_342766568), accesat la data de 27 aprilie 2024.

ANEXA 3.6.

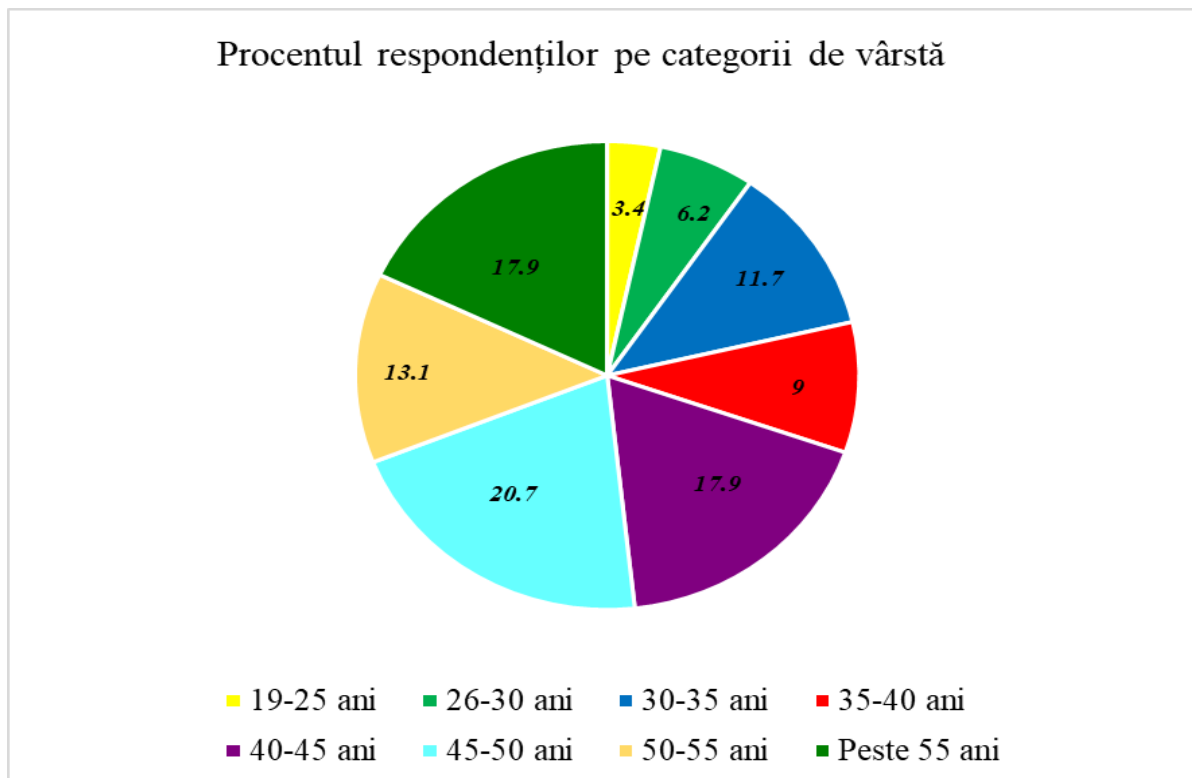


Anexa 3.5. Marina Abramović, *Cleaning the Mirror*, 1995, sursa web: [https://www.researchgate.net/figure/Marina-Abramovic-Cleaning-the-mirror-1-11-1995-Performance-and-video-stills\\_fig4\\_369665230](https://www.researchgate.net/figure/Marina-Abramovic-Cleaning-the-mirror-1-11-1995-Performance-and-video-stills_fig4_369665230).

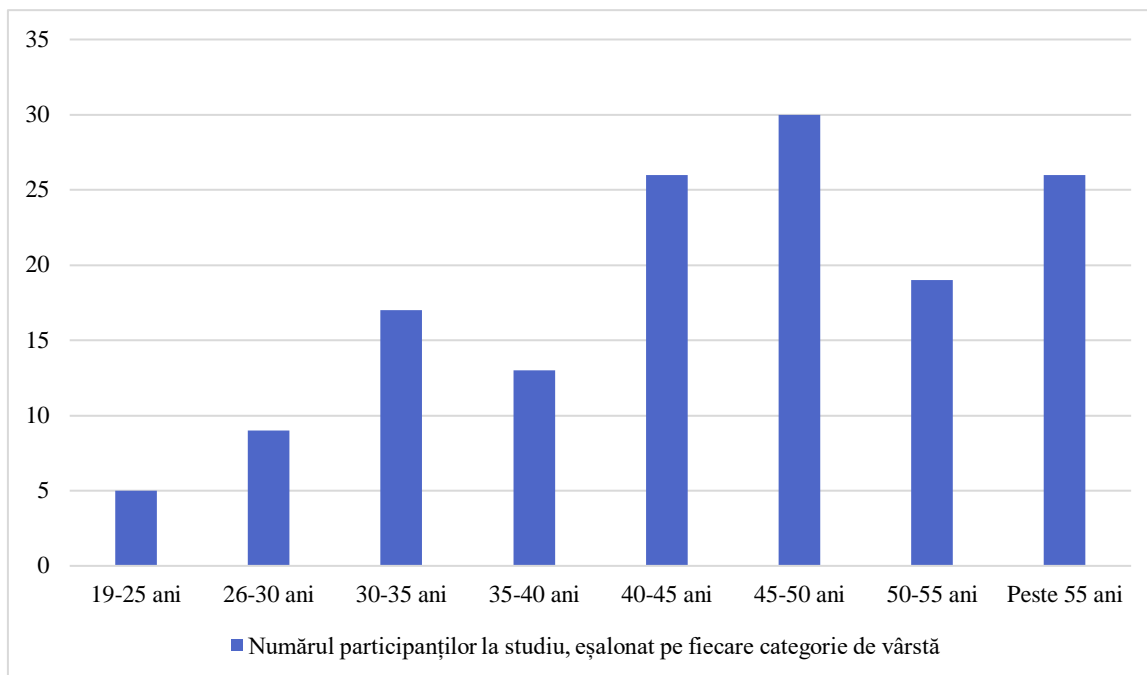
## CAPITOLUL 5.



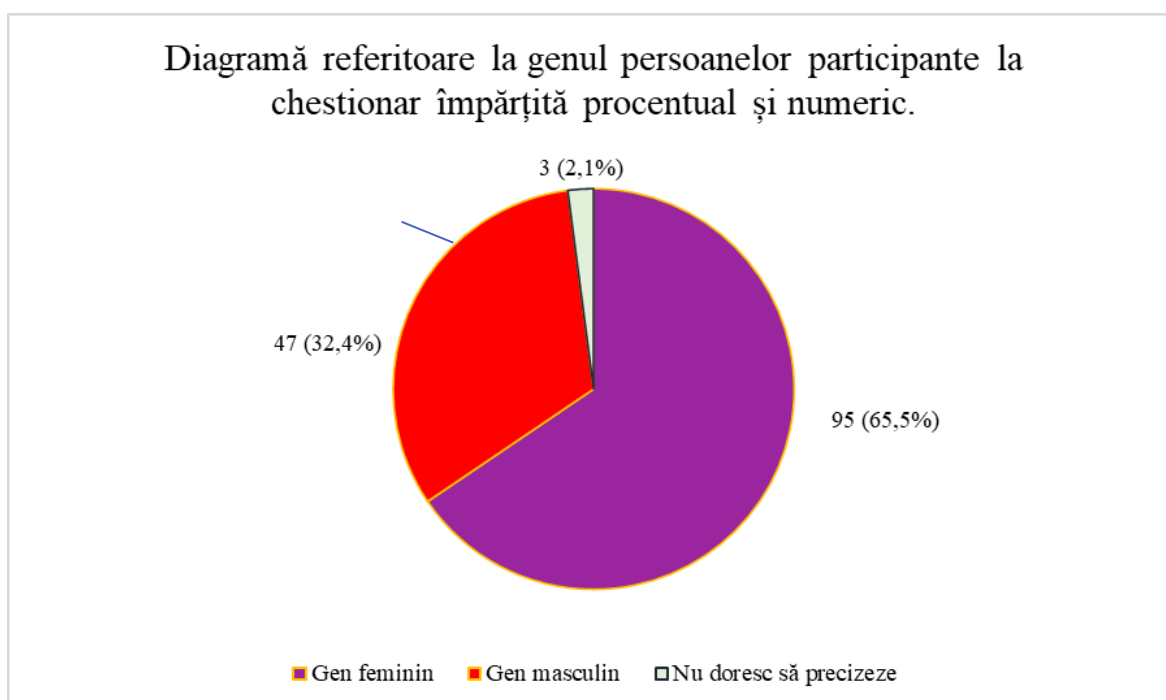
Anexa 5.1. Clasificarea persoanelor intervievate în funcție de gradul de familiaritate cu domeniul artistic.



Anexa 5.2. Eșantionarea respondenților pe categorii de vârstă.



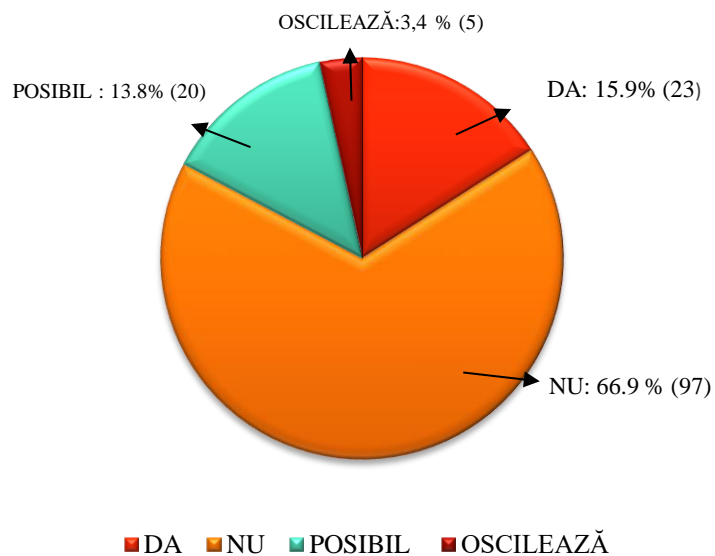
Anexa 5.3. Eșantionarea respondenților în funcție de numărul acestora raportat la categorie de vârstă.



Anexa 5.4. Distribuția participanților la chestionar în funcție de genul acestora (numeric și procentual).

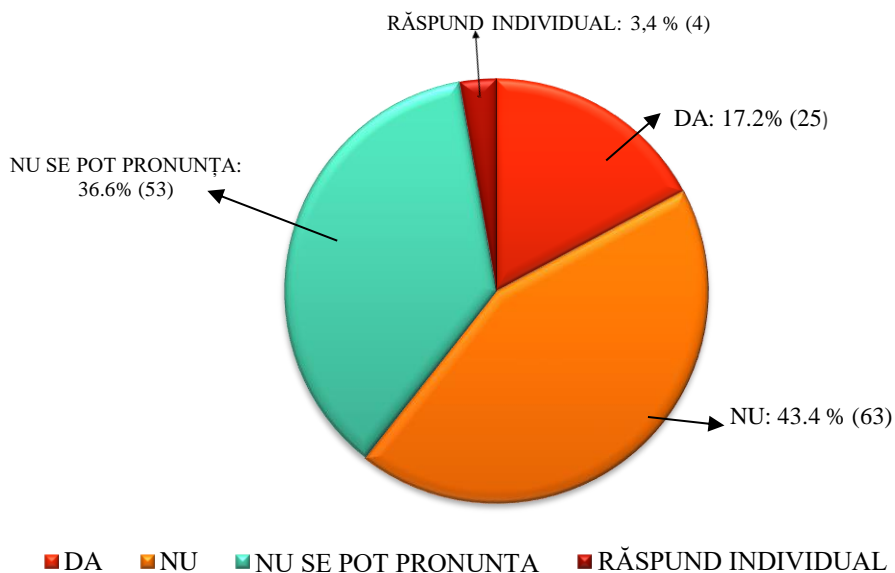


Item 1: Considerați că apartenența la un anumit gen poate influența într-un mod sau altul capacitatea de a produce opere de artă valoroase?

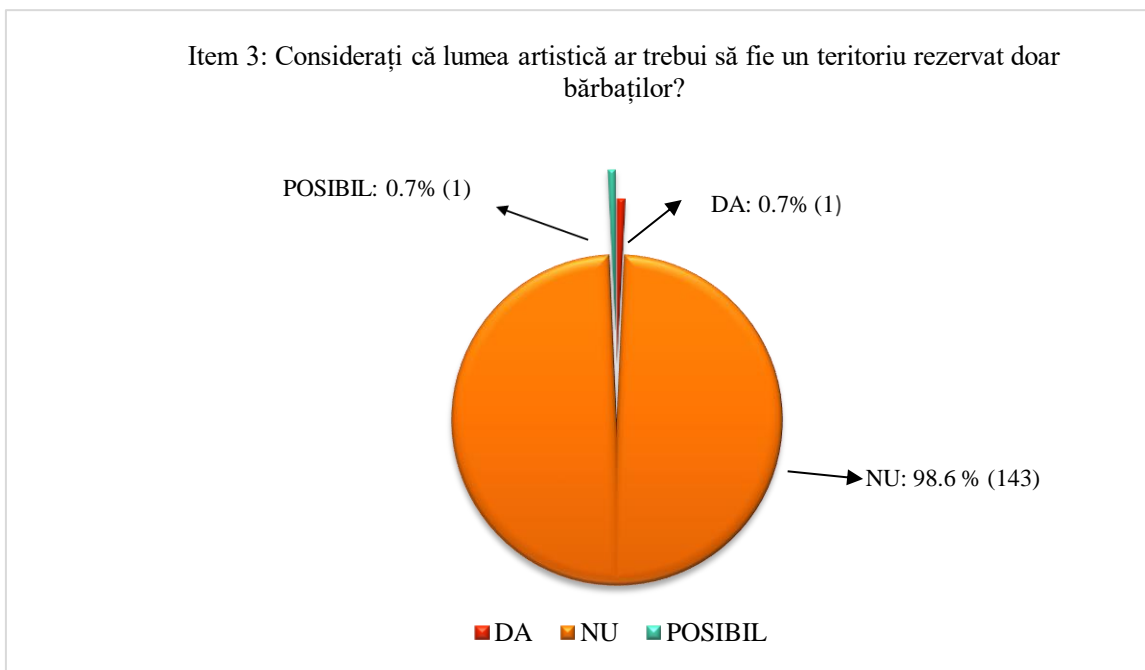


Anexa 5.5. Distribuția procentuală a răspunsurilor de la itemul 1 din chestionar.

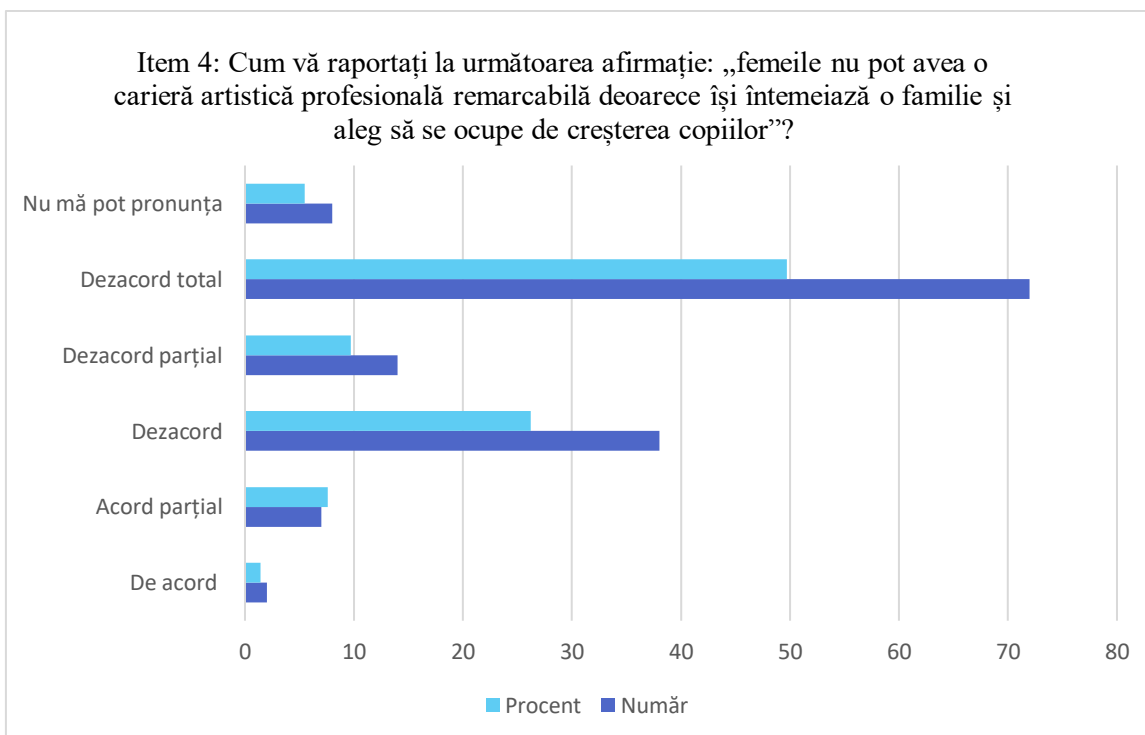
Item 2: Se spune că „femeile sunt marginalizate în arta românească”. Sunteți de acord cu această afirmație?



Anexa 5.6. Distribuția procentuală și numerică a răspunsurilor de la itemul 2 din chestionar.

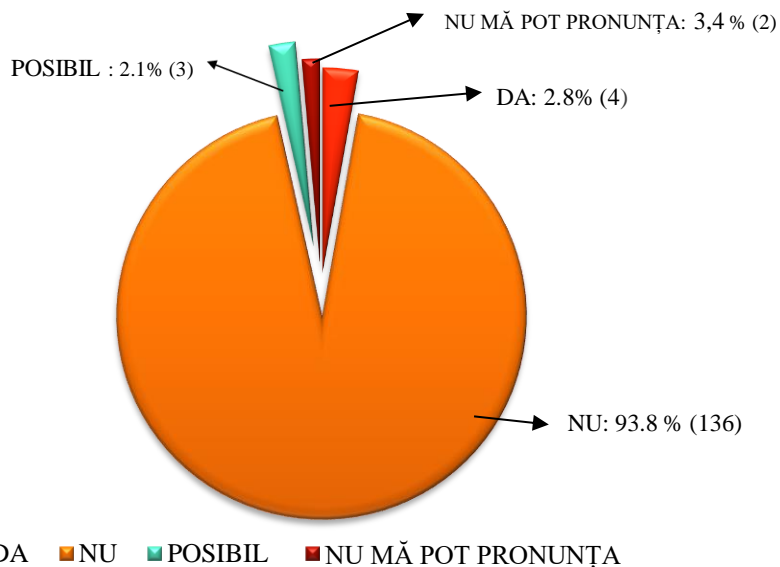


Anexa 5.7. Distribuția procentuală și numerică a răspunsurilor de la itemul 3 din chestionar.



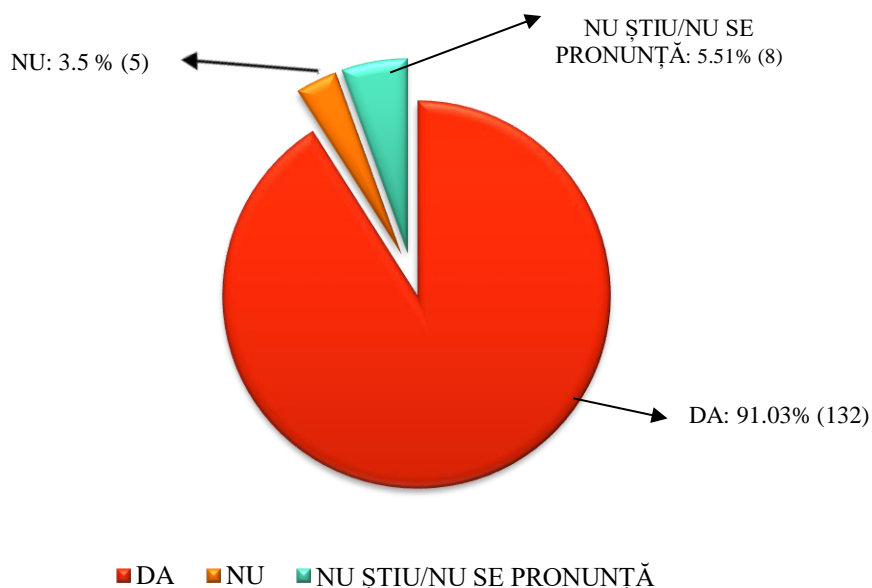
Anexa 5.8. Distribuția procentuală și numerică a răspunsurilor de la itemul 4 din chestionar.

Item 5: Considerați că femeile au în mai mică măsură capacitatea de a produce opere de artă valoroase în raport cu bărbații?

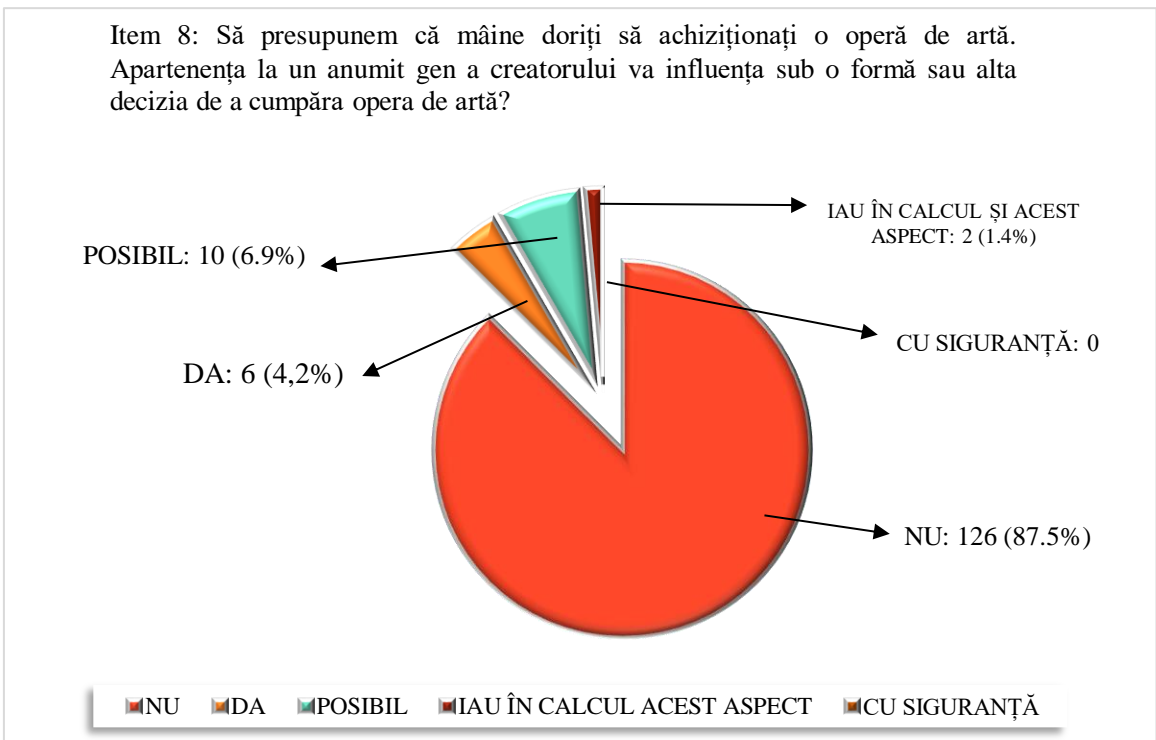


Anexa 5.9. Distribuția procentuală și numerică a răspunsurilor de la itemul 5 din chestionar.

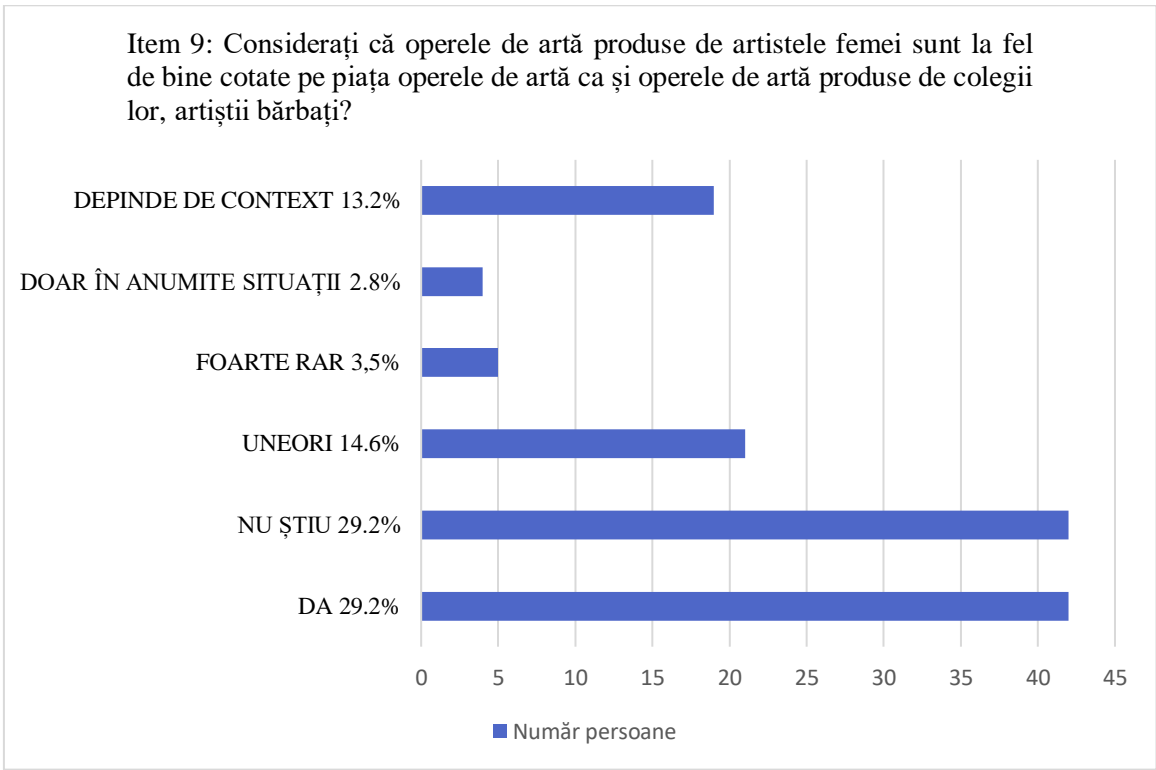
Item 7: Considerați că femeilor-artist li se poate aplica sintagma: „geniu în artă”? Vă rugăm să detaliați/justificați părerea dumneavoastră personală.



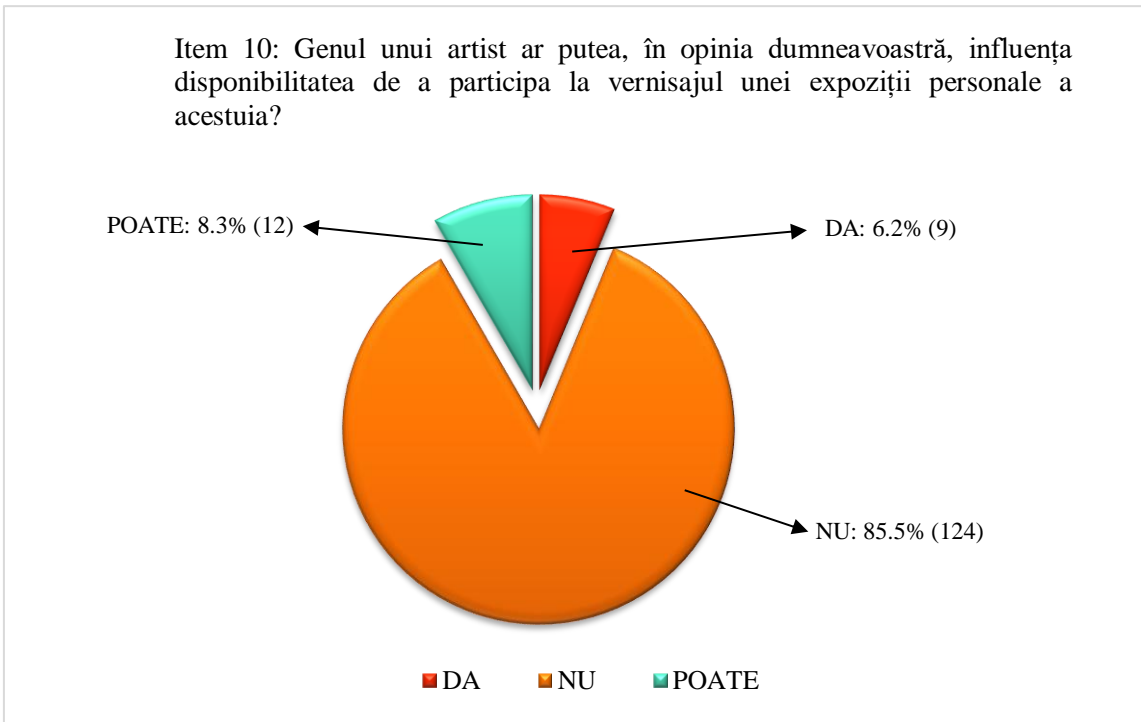
Anexa 5.10. Distribuția procentuală și numerică a răspunsurilor de la itemul 7 din chestionar.



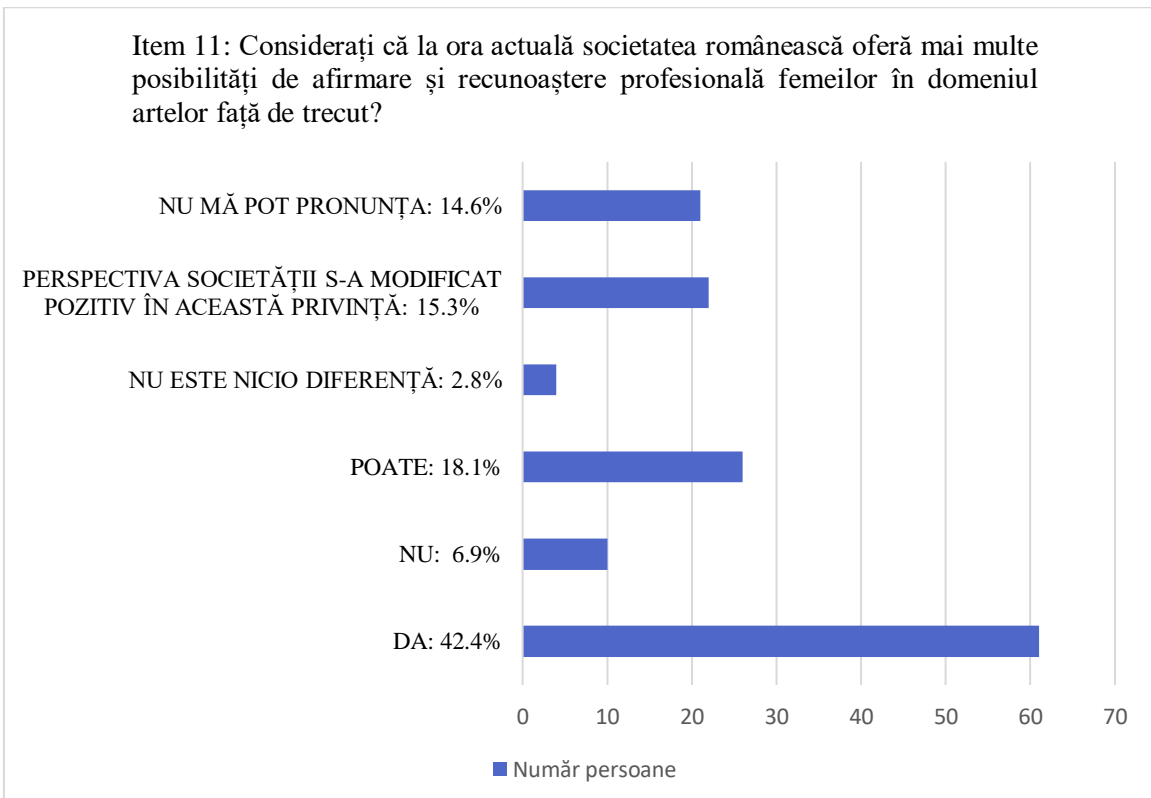
Anexa 5.11. Distribuția procentuală și numerică a răspunsurilor de la itemul 8 din chestionar.



Anexa 5.12. Distribuția procentuală și numerică a răspunsurilor de la itemul 9 din chestionar.

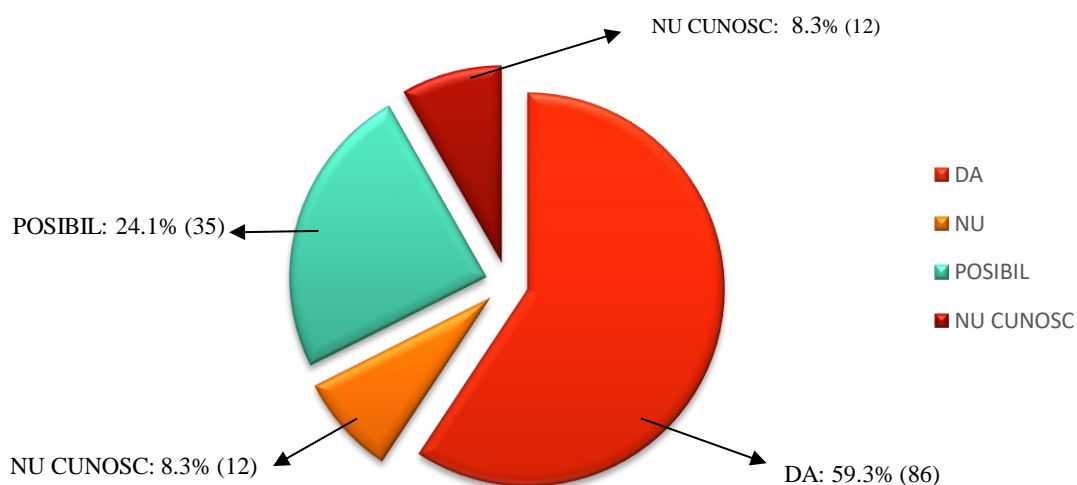


Anexa 5.13. Distribuția procentuală și numerică a răspunsurilor de la itemul 10 din chestionar.



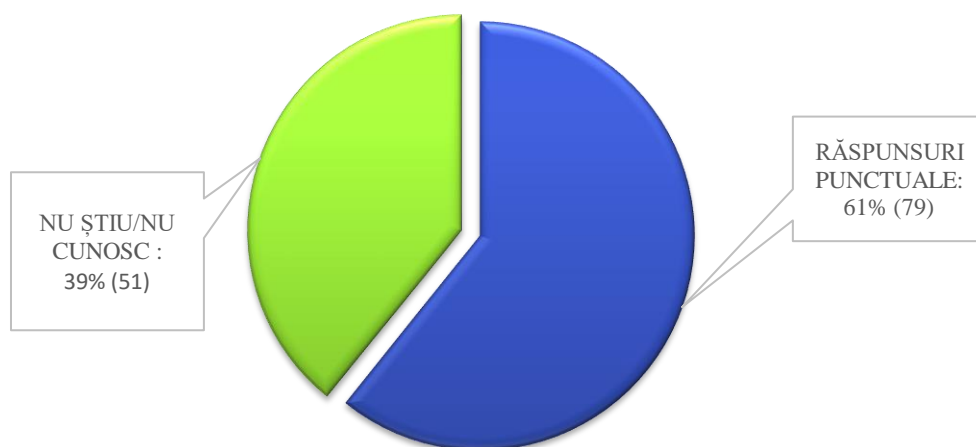
Anexa 5.14. Distribuția procentuală și numerică a răspunsurilor de la itemul 11 din chestionar.

Item 12: Credeți că există anumite domenii artistice în care femeile se pot exprima și evolua în carieră, indiferent de apartenența la gen?



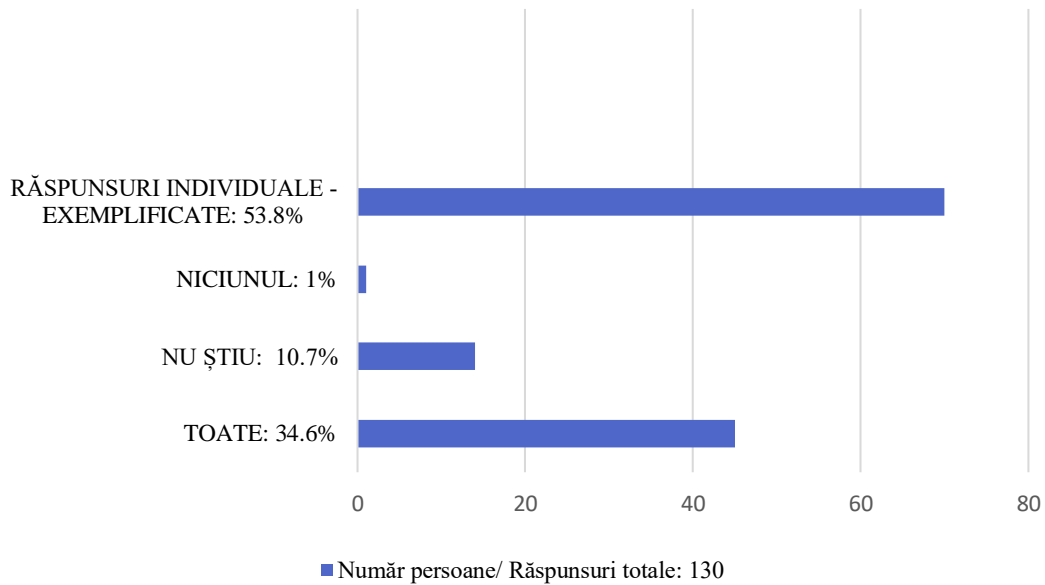
Anexa 5.15. Distribuția procentuală și numerică a răspunsurilor de la itemul 12 din chestionar.

Item 14: Care considerați că sunt ramurile artei/domeniile artistice în care femeile pot accede mai greu la funcții și recunoaștere publică datorită apartenenței la genul feminin? R: 130



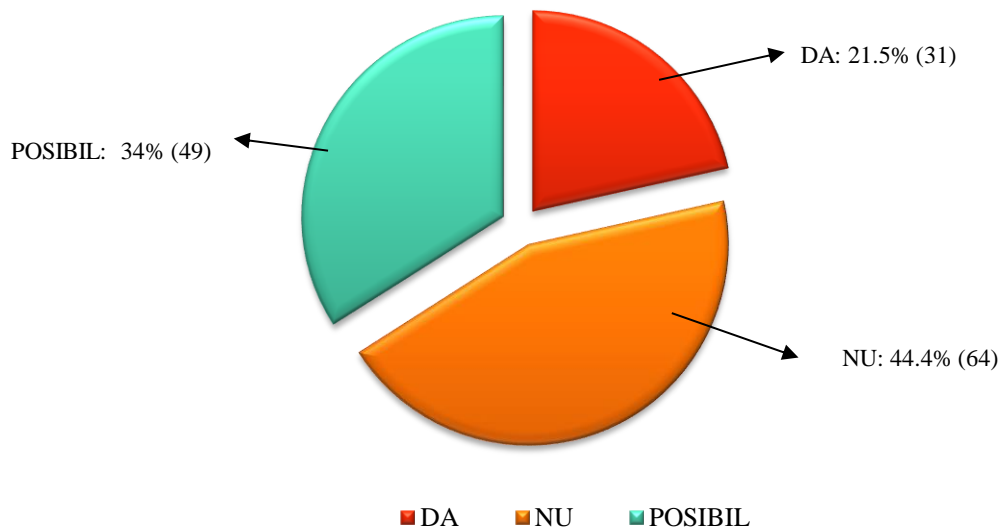
Anexa 5.16. Distribuția procentuală și numerică a răspunsurilor de la itemul 14 din chestionar.

Item 15: Care sunt ramurile artei/domeniile artistice în care considerați că femeile se pot exprima, manifesta artistic și pot evolua profesional, fără să fie limitate de apartenența la genul feminin?

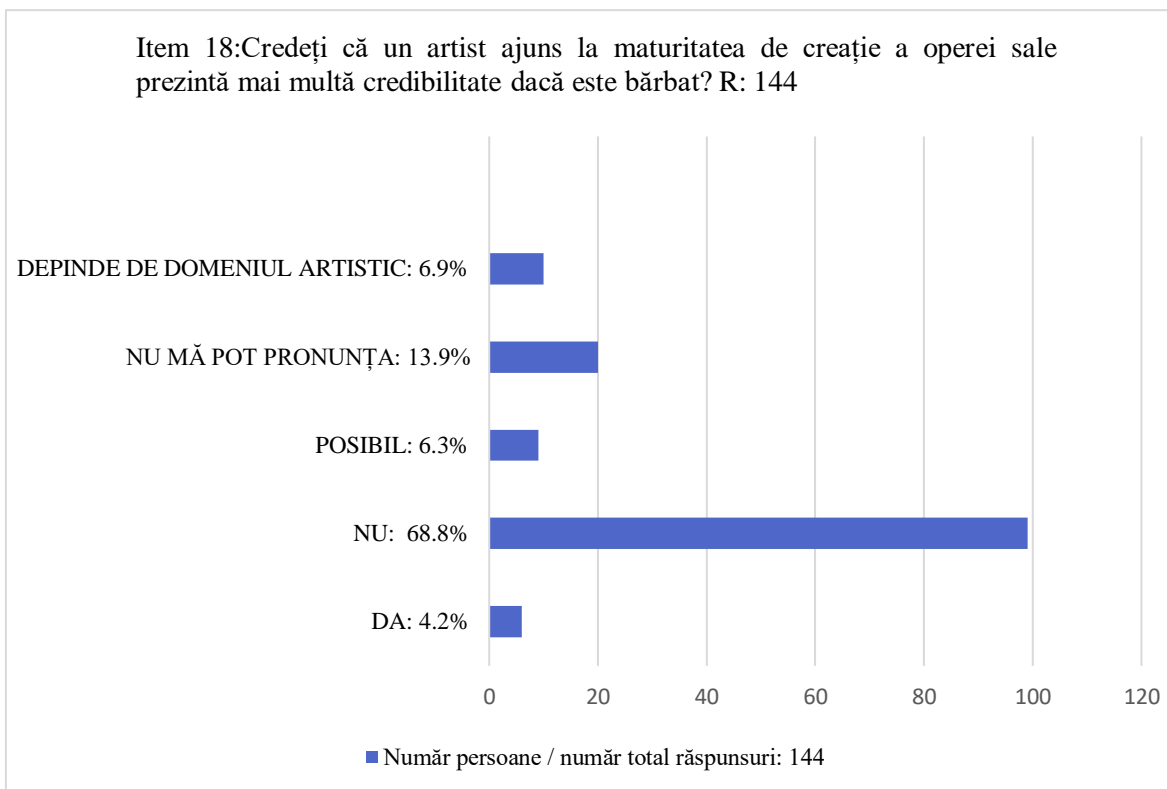


Anexa 5.17. Distribuția procentuală și numerică a răspunsurilor de la itemul 15 din chestionar.

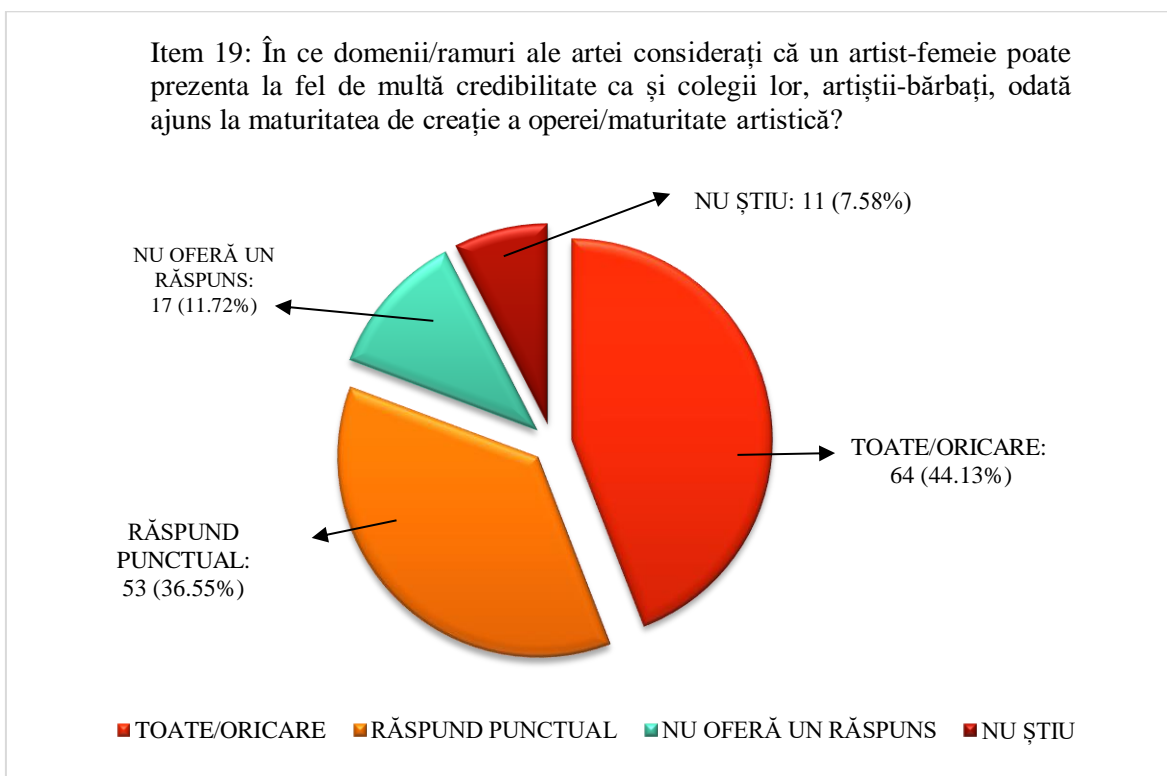
Item 16: Credeți că pot exista diferențe majore în modul de conducere dacă postul de conducere într-o instituție de artă (galerie, fundație culturală, organizație culturală, muzeu, instituție de învățământ) este ocupat de o femeie față de un bărbat? R: 1



Anexa 5.18. Distribuția procentuală și numerică a răspunsurilor de la itemul 16 din chestionar.

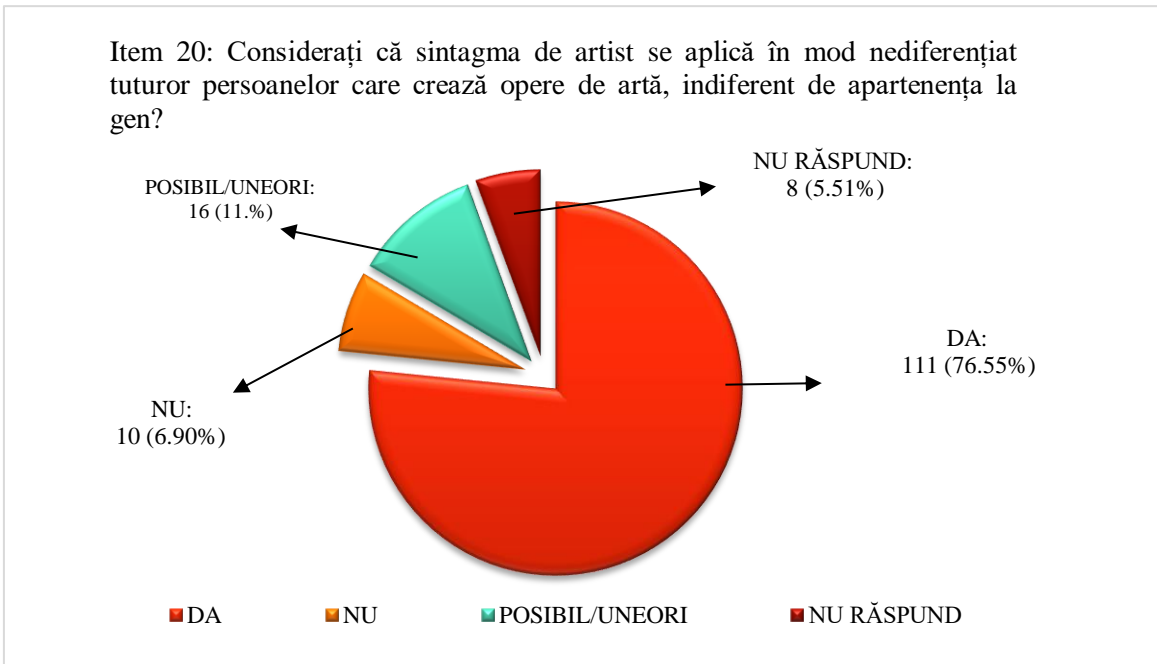


Anexa 5.19. Distribuția procentuală și numerică a răspunsurilor de la itemul 18 din chestionar.



Anexa 5.20. Distribuția procentuală și numerică a răspunsurilor de la itemul 19 din chestionar.





Anexa 5.21. Distribuția procentuală și numerică a răspunsurilor de la itemul 20 din chestionar.