

arta

revistă de arte vizuale

nr. 11 / 2014

Feminisme Feminisms

PORTRETE DE ARTIST / PORTFOLIOS
EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA /
EXHIBITIONS IN ROMANIA
EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE /
EXHIBITIONS ABROAD
ESEURI / ESSAYS
INTERVIURI / INTERVIEWS
CRONICĂ DE CARTE / BOOK REVIEWS
INFO ART / INFO ART



UNIUNEA
ARTIȘTILOR
PLASTICI
din
ROMANIA



Coperta 1: Anca Munteanu Rîmnic, Framed, digital file from 16 mm, 05:20 min, 2010

Coperta 4: Anca Munteanu Rîmnic, Framed, C-Print, 80 x 100 cm, 2009
Courtesy: The artist & PSM, Berlin

arta 11, 2014, anul V



Revistă de arte vizuale editată de Uniunea Artiștilor Plastici din România (UAP) / Magazine of visual arts edited by the Union of Visual Artists of Romania (UAP)

Director / Director: Petru Lucaci, președinte UAP
Redactor-șef / Editor-in-chief: Magda Cârnecki
Graphic concept/design: Corina Gabriela Duma
Producție / Production: igloomea
Paginare/Layout: Raluca Jipa
Secretar general de redacție / Editor: Andreea Amzolu
DTP / Image processing: Cristian David

Colaboratori permanenți / Permanent Collaborators

Daria Ghiu (expoziții), Igor Mocanu (eseu), Magda Predescu (cronică de carte), Cristina Popescu Russu (info art), Simona Vilău (ancheta de artă)

Colaboratori / Collaborators

Cornel Alincăi, Dana Altman, Coriolan Babeți, Raluca Băloiu, Oana Băluță, Biroul Melodramatic (Irina Gheorghe, Alina Popa), Cristina Bogdan, Dan Breaz, Georgiana Buț, Mihaela Chiriac, Ioana Ciocan, Larisa Crunțeanu, Katy Deepwell, Sandra Demetrescu, Eleonora Farina, Cicely Farrer, Ruxandra Garofeanu, Laura Grünberg, Grupul H'arta (Maria Crista, Anca Gyemant și Rodica Tache), Ana Hoffner, Valentina Iancu, Sanja Ivekovic, Izabela Kowalczyk, Flavia Lupu, Diana Marincu, Aurelia Mocanu, Olivia Nițș, Ramona Novicov, Sorin Oncu, Adriana Oprea, Maria Croșan-Telea, Bojana Pejic, Ileana Pintilie, Delia Popa, Veda Popovici, Marilena Preda Sânc, Darius Sebastian, Zuzana Štefková, Christina Steinbrecher Pfandt, Sebestyén György Székely, Alexandra Titu, Milica Tomić, Martha Wilson, Maria Zintz

Correspondenți externi / Foreign correspondents

Coriolan Babeți (New York), Cristina Bogdan (Londra), Călin Dan (Amsterdam), Mica Gherghescu (Paris), Luana Hildebrandt (Los Angeles), Dan Mihălițianu (Berlin), Simona Nastac (Londra), Lucia Popa (Paris)

Credite fotografice / Photo Credits

Aurart Gallery; Judit Balko; Anca Benara; Zoltán Béla; Marius Bercea; Biroul Melodramatic; Irina Botea; Bucharest Biennale; Derek Bruner; Mircea Cantor; Marius Caraman; Mariana Castillo Deball; Ioana Ciocan; Ciprian Ciucă; COCA Torun; Nistor Coita; Laura Covaci; Deutsche Bank; Volker Diehl; Sandra Dukic; Arnold Estefan; Franklin Furnace, NY; Boris Glamocanin; Galeria Posibă; Galeria Quadro; Galeria Wien Lukatech, Berlin; Galeria Jecza; Galeria Galateea; Galeria H'Art, Galeria Jecza; Galeria Chantal Crousel, Paris; Grand Palais, Paris; Grupul H'arta; Yasmina Haddad; Bjorn Erik Haugen; Ana Hoffner; Valentina Iancu; Remus Andrei Ion; Răzvan Ion; Mario Ionescu; Sanja Ivekovic; Elana Katz; Gyöngyi Kerekes; Aurora Király; Karen Kramer; Wojciech Kuberski; Yvon Lambert, Paris/New York; Flavia Lupu; Taus Makhacheva; Victor Marc; Jacek Majewski; Octav Mardale; Wanda Mihuleac; MNAC; MNAR; Nicoleta Moise; Jean-Luc Moulène; Anca Munteanu Rîmnic; Musée de l'Histoire de l'Immigration, Paris; Museo Civico Archeologico, Bologna; Muzeul de artă Cluj-Napoca; Maru Nedula; Sybille Neumeyer; Iulia Nistor; Ramona Novicov; Ileana Oancea; Sorin Oncu; Pavilion Unicredit; Ileana Pintilie; Plan B Cluj / Berlin; Delia Popa; Veda Popovici; Anca Poterajșu Gallery; Oana Popa; Andrei Petrescu; Marilena Preda Sânc; Alex Radu; Royal College of Art, London; Ștefan Sava; Mathias Schormann; Abigail Sidebotham; Gabriel Stoian; Feleki Szabolcs; SPAM; Spatul Intact; Mișca Stănescu; Alois Strati; Vlad Tenie; Maria Thrun; Milica Tomić; Roxana Treșoreanu; Salonul de proiecte; UAP; Victoria Art Center; Alejandro Vidal; Koter Vilmos; White Chapel Gallery; Martha Wilson; Erwin Wurm.

Opiniile exprimate în articole aparțin în exclusivitate autorilor.

The opinions expressed in the articles belong exclusively to the authors.

Toate drepturile sunt rezervate / All rights reserved

© Uniunea Artiștilor Plastici din România

Adresa / Address: Uniunea Artiștilor Plastici din România, Piața Arzei nr. 13, sector 1, București; www.revistarta.ro; magda.carnecki@gmail.com

Adresa / Address: igloomea, str. Brezolanu 4, sector 5, București
www.igloo.ro, office@igloo.ro

Distribuție / Distribution: FAB Group Associates

ISSN: 0004-3354

Feminism și feminisme

text de **MAGDA CÂRNECI**

Consecventă cu programul ei inițial de a scana tematici de interes stringent pentru actualitatea artistică, ARTA abordează acum zona feminismelor din câmpul vizual românesc, est-european și parțial occidental. Vorbim de feminisme la plural pentru că, după feminismul combativ și angajat politic al anilor 1970, ceea ce a urmat a fost o desfășurare din ce în ce mai diversificată și mai nuanțată a unei multitudini de dezbateri sociale, culturale, regionale, post-coloniale și naționale în interiorul problematicii centrale legate de gen și de politici sexuale a feminismului paradigmatic.

În dosarul coordonat de criticul de artă și curatorul Olivia Nițș, un prim set de texte dezbate aspectele teoretice ale evoluției curentelor feministe în lumea anglo-saxonă, de unde feminismul a plecat, și în lumea central-est-europeană în care ne situăm noi. Urmează o serie de texte care recuperează istoria foarte recentă și nu foarte consistentă cantitativ dar substanțială ideatic-vizual a atitudinilor feministe din arta românească a ultimilor 20 de ani. În fine, o secțiune finală a dosarului pune în lumină evoluții foarte recente și alternative la mainstreamul feminist, care au în vedere poziționările queer, ecologiste, cotidianiste și de stânga ale tinerei generații.

Fără să fie exhaustiv, acest număr din ARTA intenționează să dea pulsul unui fenomen cultural și artistic ce devine din ce în ce mai vizibil în România. După un număr pionier al revistei *Artelier* din 1999/2000 dedicat aceluiași subiect, numărul 11 din ARTA confirmă la 15 ani distanță vitalitatea unui domeniu de reflecție care, fără să fie central în dezbaterile de idei locale, a contribuit mult la rafinarea umanistă și estetică a sensibilității noastre actuale și la integrarea producției vizuale românești într-un context internațional mai larg.

Feminism and Feminisms

Consistent with its initial program to scan those themes that seem stringent to our artistic actuality, ARTA tackles now the area of visual feminisms in the Romanian and Central-East-European region and partially in the Western world. We speak of feminisms in the plural as after the combative and politically engaged feminism in the 1970s, what followed was a more and more diversified and nuanced deployment of a multitude of debates on social, cultural, regional, post-colonial and national issues, carried on within the central topic of gender and sexual politics of the paradigmatic feminism.

In the dossier of ARTA coordinated by art critic and curator Olivia Nițș, a first set of texts debates on theoretical aspects of feminist trends in the Anglo-Saxon world, wherefrom feminism has started, and in the Central-Eastern European world where we live. A series of texts follows that recuperate the history of feminist attitudes – not very numerous, but substantial – in the Romanian visual arts of the last twenty years. At last, a final section of the dossier sheds light on recent and alternative evolutions to the feminist mainstream, which take into account queer, ecologist and leftist positions of the young generation.

*Without being exhaustive, this issue of ARTA intends to give the pulse of a cultural and artistic phenomenon which becomes more and more visible in Romania. After the pioneering issue of *Artelier* art magazine in 1999/2000 devoted to the same theme, this issue no.11 of ARTA confirms at 15 years of distance the vitality of a domain of reflection which, without being central in the local debate of ideas, has contributed a lot to the humanist and aesthetical refinement of our present-day sensitivity and to the integration of Romanian visual production into a large international context.*

1 Feminisme // Feminisms

EDITORIAL ■	1
Magda Cămecei	
UN FEL DE ARGUMENT ■	4
Olivia Nițș	
FEMINIST PROBLEMATIC(S) IN CONTEMPORARY ART ■	8
Katy Deepwell	
MOTHERS AND FATHERS IN (AND OUT) OF A GALLERY: ART PRACTICE AND PARENTHOOD ■	10
Zuzana Stelkova	
WHY IS FEMINISM SUDDENLY SO "SEXY"? ANALYSIS OF A "RESURGENCE" BASED ON THREE EXHIBITION CATALOGUES ■	12
Bojana Pejić	
REPETITIONS AND RETURNS... THE VISIBILITY OF GENDER IN CONTEMPORARY EXHIBITION MAKING ■	14
Cicely Farrer	
LA MUJER INDOCUMENTADA (II) GĂNDURI DESPRE RELAȚIA ARTEI ROMĂNEȘTI ACTUALE CU FEMINISMUL ■	16
Adriana Oprea	
ARHEOLOGIE FEMININĂVISTĂ ■	18
Magda Cămecei	
DREPTURILE EGALE ÎNCEP ÎN DULAP: POATE FI MODA UN SUBIECT FEMINIST?	21
Liviana Dan	
EU, EN, ICH (II): NEVOIA DE "TRICKSTERI" FEMEI	22
Laura GRÜNBERG	
RĂTĂCIND PRIN MITUL NAȚIONAL	25
Magda Cămecei	
DE LA PERSPECTIVE LA GOOD GIRLS ȘI MOMENTUM	26
Olivia Nițș	
MOMENTUM 1 ȘI MOMENTUM 2: DECUPAJE ȘI INEGRĂRI POLITICO-ESTETICE ALE FEMINITĂȚII, FEMEIESCULUI ȘI FEMINISMULUI	29
Oana Băluță	
PULSE, WITHIN THE VEIL	32
Georgiana But	
INVISIBLE WOMEN OF SOLIDARITY (6 OUT OF 5 MILLION) ■	34
Sanja Iveković	
"MY BODY IS SPACE IN SPACE, TIME IN TIME, AND MEMORY OF ALL / CORPUL MEU ESTE SPAȚIU ÎN SPAȚIU, TIMP ÎN TIMP ȘI MEMORIE A TOT"	36
Marilena Preda Sânc	
STAGING THE SELF ■	38
Martha Wilson	
OH, ONE DAY, INSTEAD OF ONE NIGHT... ■	41
Milica Tomic	
CÂND E FERICIREA POSIBILĂ	44
Grupul H.Arta	
RADIO PROLIFE	46
Biroul melodramatic „FEOAMENI ȘI ȘOARECI”	

AKA „THE FACEBOOK PROJECT”	48
Delia Popa	
UPPER CLASS SUPERVISED ȘI NEAȘTEPTATUL FINAL AL UNEI TRANZIȚII RATATE	50
Flavia Iupu	
QUEERMORFISM	51
Sorin Onu	
TOWARDS MICROUTOPIAS OF EVERY DAY ■	52
Izabela Kowalczyk	
AFTER THE TRANSFORMATION (TRANSCRIPTION OF A VIDEO) ■	54
Ana Hoffner	
NOROIUL DE PE BOCANCI	56
Interviu cu Veda Popovici de Larisa Crunțeanu	

2 Dosar de artist // Portfolio

FLORICA PREVENDA – PROFILAJ ■	58
Aurelia Mocanu	
LAURA COVACI – CRUDA FEERIE	62
Magda Cămecei	
MARINA ALBU – „SUNTEM VULNERABILI ȘI NU E NIMIC RUȘINOS ÎN ASTA”	65
Magda Cămecei	
ȘERBANA DRĂGOESCU (1943 - 2013). IDENTITATEA – DAT ȘI CONSTRUCȚIE CULTURALĂ	66
Alexandra TITU	
DOUĂZECI ȘI DOI LA PATRU ■	68
Ioana Ciocan	

3 Expoziții în România // Exhibitions in Romania

AUREL VL(AD)	70
Aurelia Mocanu	
CHRISTIAN PARASCHIV – NUMELE JOCULUI	72
Simona Vilău	
LECȚII DE SUPRAVIEȚUIRE	74
Diana Marincu	
GYÖNGYI U. KERÉKES: TOT CEEA CE A CREAT ȘI A GÂNDIT VIZUAT ESTE DEDICAT VIEȚII, IUBIRII FAȚĂ DE NATURĂ, CĂUTĂRILOR SINEI, ÎN RAPORT CU UNIVERSUL	76
Maria Zintz	
NISTOR COITA	78
Maria Zintz	
LAURENȚIU RUȚĂ-FULGER: SĂLAȘUL CRISTALELOR	80
Ramona Novicov	
CEL MAI BUN PRIETEN. CÂNTEC DE LEAGĂN PENTRU CĂȚEI. DESPRE AUTANASIE. PENTRU COPIL	81
Sebestyén György Szekely	

STARTPOINTPRIZE 2013@ BUCUREȘTI.....	82
BIENALA INTERNAȚIONALĂ DE CERAMICĂ, CLUJ.....	84
Cornel Ailincăi	
GENTI KORINI: ON IDEOLOGY MORPHING INTO FORM ■.....	86
Christina Steinbrecher Pfandt & Anton Streletski	
MOON.....	88
Valentina Iancu	
MARIN GHERASIM.....	90
Magda Câmechi	
NOUA VÂRSTĂ A CONCEPTUALISMULUI ROMÂNESC ■.....	91
Maria Oroșan Telea	
REACUPERARE A IDENTITĂȚII FEMINITĂȚII ÎN CERAMICĂ ■.....	94
Raluca Băloiu	
IOAN SBÂRCIU – RE-VRĂJIREA VEDERII ■.....	96
Dan Breaz	
METAMORFOZE ALE JAPONIEI POSTBELICE. FOTOGRAFUL TAUMATURG ■.....	98
Dan Breaz	
CORNEL BRUDAȘCU ÎN ANII '70 ■.....	100
Dana Altman	
PREMIILE PENTRU PICTURĂ ALE SALOANELOR BUCUREȘTI 2013.....	103
Magda Predescu	
AMPRENTE CERAMICE.....	104
Fluxandra Garofeanu	
USE AT YOUR OWN RISK.....	106

4 Expoziții internaționale // Exhibitions abroad

RICHARD HAMILTON.....	109	
Ileana Pintilie		
HANNAH HÖCH – DADAISTA.....	110	
Cristina Bogdan		
THE BUSINESS OF THE SHOVEL.....	112	
Adriana Oprea		
ARTA VIDEO GLOBALĂ.....	114	
Daria Ghiu		
ART NOUVEAU REVISITED.....	115	
Ramona Novicov		
ZEPHIR: VICTOR MAN LA DEUTSCHE BANCK KUNSTHALLE.....	116	
Mihaela Chiriac, Daria Ghiu		
ENTER THE GHOST, EXIT THE GHOST, RE-ENTER THE GHOST: THE EMPTY PEDESTAL ■.....	118	
Eleonora Farina		
ELANA KATZ – FĂRĂ NUME ■.....	120	
BILL VIOLA: ÎNTRE AVANDARDISM ȘI KITSCH.....		122
Lucia Popa		
PERJOVSCHI DESPRE „RASISMUL” FRANCEZ ÎNTR-UN MUZEU AL IMIGRAȚIEI.....	123	
Lucia Popa		
BRÂNCUȘI, ROSSO, MAN RAY.....	124	
Valentina Iancu		

5 Eseu // Essay

„ARTA” FEMINISMULUI – INTERDISCIPLINARITATEA.....	126
Laura Grünberg	
FEMINIZARE ȘI FEMINISM: DE LA FE-MINUS LA FE-PLUS.....	128
Coriolan Babeți	

6 Interviu // Interview

SILVIA RADU.....	130
În dialog cu Magda Predescu	
ILEANA OANCEA CÂȘTIGĂ PRIMA EDIȚIE SPAM.....	131
Ioana Ciocan	
INTERVIU CU WANDA MIHULEAC.....	132
Magda Predescu	
DESPRE FRICĂ ȘI NESUPUNERE, EDUCAȚIE ȘI EVOLUȚIE, LA BUCHAREST BIENNALE 6.....	134
Darius Sebastian în dialog cu Gergo Horváth	
MARIUS BERCEA – HYPERNOVA.....	136
interview de Simona Nastac	
NU-MI PLACE NUMAI MAREA, DAR ȘI MUNTELEI.....	138
Sandra Demetrescu în dialog cu Nicoleta Moise	

7 Cronică de carte // Book review

POSTMODERNISM, ȚUCULESCU. LENIN.....	140
Adriana Oprea	
ȘTIINȚA MODERNĂ, MUZA NEȘTIUTĂ A SUPRAREALIȘTILOR ■.....	141
Igor Mocanu	
PREFIX PHOTO #26 DISPLACEMENT ■.....	142
Igor Mocanu	
THE TRANSLATION ■.....	143
Igor Mocanu	
VASILE TOLAN ■.....	144
Magda Câmechi	
UN INSTRUMENT DE LUCRU ȘI DE CIVILIZAȚIE.....	144
Magda Câmechi	

8 Info

EXPOZIȚII, EVENIMENTE.....	146
CONTRIBUTORI ■.....	162

#1

FEMINISME

Feminisms

SUMAR DOSAR

Texte introductive / Introductory Texts.....	6 - 19
Feminisme în arta românească / Feminisms in Romanian Art.....	20 - 35
Aserțiuni artistice / Artistic Statements.....	36 - 52
Atitudini alternative / Alternative Attitudes.....	53 - 59



Roz, Mov și Restul, instalație, photo credit: Veda Popovici

Un fel de Argument

text de OLIVIA NIȚIȘ

Coordonarea unui număr al revistei *Arta* dedicat feminismelor s-a impus ca o cerință firească în contextul mult-așteptat al unei deschideri mai vizibile în România către dimensiunile feministe și de gen în mediul artistic contemporan. Interesul de a contura un sistem teoretic în măsură să contrabalanseze perspectivele dihotomice de tip marginalitate/mainstream, Est European/Vest European și Nord American a pătruns tot mai mult în conștiința autorilor și autoarelor de texte orientate către practicile artistice sau către *self-artistic practice* din Europa de Est contemporană.

Ce reprezintă astăzi căderea regimului politic de dinaintea de 1990 în contextul unei Uniuni Europene care neagă existența unui centru, dar care impune politici colonializatoare de tip FMI¹, acceptă integrarea unor țări refuzând altele, avansează politici de excludere pentru emigranți, continuă politica de impunere a vizelor pentru anumite state sau încurajează politicile de exploatare a resurselor naturale? În ce măsură se poate face o radiografie detașată și cuprinzătoare a dimensiunilor de gen și a feminismelor astăzi, de vreme ce problemele identitare, sociale și politice sunt multiple și rămân o provocare pentru fiecare micro-istorie în parte?

Acest număr poate fi plasat în contextul mai larg al publicațiilor din Estul Europei menite să provoace canoanele occidentale și să ofere o replică la adresa convențiilor de analiză recunoscute ca discurs *mainstream*. Textele selectate nu sunt nici ele lipsite de tentația de a propune un altfel de *mainstream*, o variantă Estică, o formulă de auto-reflecție multivocală, însă singularizată prin însăși inițiativa de a o înregimenta estetic și geo-politic. Într-un anumit sens, dacă privim de pe o poziție critică, textele pot indica măsura în care 'Estul' a integrat discursul emancipator al politicilor de gen specifice democrațiilor occidentale. După cum subliniază Martina Pachmanová „We – in the East – should learn to speak for ourselves on the global level instead of either conforming to the Western feminist 'idiom' (and thus play the role of belated yet teachable sisters) or maintaining the notion of art as a genderless, universal, and almost divine activity. They – in the West – should, once again, question the sustainability of their privileged 'West-centric' feminisms and of their distorted image of Eastern European women generated during the Cold War”.²

Un număr tematic dedicat feminismelor în arta contemporană nu poate și nu își propune să epuizeze problematicile impuse de acest demers. Radiografia discursurilor feministe

actuale nu poate avea un efect integrator impus de limitele contextelor și variațiilor direcții de abordare. Cu certitudine, textele din acest număr privesc România și contextul mai larg est-european în ciuda manierismului de paradigmă, dar tatonează și cercul occidental prin introducerea unui discurs autoreferențial, cel al Marthei Wilson sau un text de analiză a direcțiilor și generațiilor feministe precum cel al britanicei Katy Deepwell, menite să integreze perspective asupra vechilor și noilor identități și discursuri feministe.

O raportare comparativă între statutul feminismelor în țările fostului bloc socialist și practicile artistice și curatoriale de la noi ilustrează diferențele contextuale care se intersectează la nivelul politicilor culturale. Implicațiile curatoriale într-un proiect feminist au în vedere poziționarea față de relațiile de putere, chestionarea *pattern*-urilor de gândire a ierarhiilor, atenția la diferențele de gen, fapt care începe să funcționeze și în arta românească.

Recuperarea expozițiilor și proiectelor cu dimensiune feministă în România, în măsura în care au conținut-o sau nu, se face pe o direcție implicit istorică, de recuperare în absența unui astfel de document până în prezent, dar și pe una de recontextualizare și înțelegere din perspectiva curentă a proceselor curatoriale în relație cu posibilitățile feministe în România după 1990.

Dorothee Richter subliniază importanța abordărilor cooperative și participative la nivel curatorial, o formulă emancipatoare de implicare directă în acțiuni care să permită accesul activ la cunoaștere prin asumarea ideii că adevărul este un rezultat al unor procese interactive. Acest tip de abordare poate funcționa ca „o arhivă vie a unor interese împărtășite” redefinind procesele sociale și istorice³. Această variantă de înțelegere și implementare a proceselor curatoriale ar putea fi relevantă și eficientă și pentru contextul nostru, unde este fundamentală interogarea mecanismelor de cunoaștere, profund afectate de ideologie înainte de 1990 și în contemporaneitate, de alte forme ideologice. Influențate de politicile de stânga, practicile artistice și curatoriale actuale susțin formule de autonomie și construirea unei politici active comune. Agenția curatorială poate încerca și în feminism o detașare de strategiile manieriste, o implicare activă prin stimularea producției imateriale. Modelul curatorial anti-canonice este forțat să intre la rândul său într-un proces de emancipare pentru a înfrunghia un ideal reformativ, ori direcția alternativă trebuie asumată din postura anti-ideologică, deși o anti-ideologie este tot ideologie.



Interesul pentru un discurs unificator și coerent al teoriei artei în general, produse în post-socialism, este încă contrabalansat de narațiunile locale care blochează în principiu formularea unei agende comune. Diversitatea teoretică poate fi, însă, un avantaj al redefinirii fragmentarității din perspectiva unor analize care reperaază situații specifice în contexte mai largi, de unde și legături comune. În România rezistența la politicile feministe afectează încă gândirea culturală și cea din mediul universitar artistic, în consecință și producția teoretică și cea vizuală, o sechelă periculoasă a regimului trecut care a format un sistem artistic și o politică educațională de subminare.

Având ca prioritate interesele comune din interiorul comunităților văzute ca platforme ideologice culturale, sociale și politice, teoriile actuale de stânga mizează pe o perspectivă anticapitalistă prin autonomia instituțională alternativă (*counter-institutions*)⁴ și pe activitatea comună⁵ adesea imaterială. „(...) in being geared towards immaterial production, capital may indeed facilitate open access at the same time as it holds its undiminished grip on the means of production.”⁶ Producția imaterială este cea care „se întâmplă” dincolo de accesul la anumite resurse materiale care devine din ce în ce mai restrictiv pentru artă, coagulată în jurul unor acțiuni de tip protest, marș, performance, dezbatere, rezultatul platformelor și gândirii de tip imaginativ: „A first step towards extricating ourselves from the promotion of regional histories and of regional identities that ultimately lock us into the positions from which we wish to disidentify, precisely because they end up reproducing structures of difference as structures of oppression.”⁷

Arta contemporană din Estul Europei încearcă

din anii 1990 să își combată statutul marginal, iar arta cu dimensiune feministă sau *gender based* rămâne, totuși, un segment periferic, atât în periferia Europei, cât și în Vest, în ciuda schimbărilor fundamentale pe care le-a produs asupra modului în care ne raportăm la artă, corp și reprezentare. Iar în această periferie diferențele asupra teoriilor și practicilor feministe nu fac posibilă o unificare coerentă a politicilor de vizibilitate și autonomie. Linda Nochlin sintetizează eficient aceste scindări de viziune între „artiștii și criticii care văd „femeia” ca pe o categorie fixă și cei care o privesc ca pe o categorie fluidă, construită și variabilă. Mai este o diferență între cei care percep arta și istoria feministă ca practici critice și cei care cred că imagini mai pure și pozitive ale femeii sunt posibile – că există un soi de „esență a feminității care poate fi prinsă”.⁸ Teoria unei preexistențe a esenței feminine promovată de Bracha Ettinger și ulterior de Catherine de Zegher introduce o perspectivă culturală în care se poate vorbi despre o stare primordială matricială a feminității, o feminitate aporitică, o paradigmă non-opozitivă, exclusiv teoretică și iconografică, apolitică și non-conflictuală. O imagerie soft bazată pe incluziune și „atitudini vindecătoare”⁹ care nu rezolvă problemele de contrast și putere care au determinat și determină configurațiile istoriilor locale. Degenizarea și nonrasismul diferenței nu pot fi obținute doar printr-o estetică relațională și o schimbare apolitică de paradigmă al cărei lux teoretic și-l permit teoriile contemporane occidentale.

Acest număr din *Arta* reperaază problematici feministe din diverse unghiuri, de la teorie la practică și invers, de la convenționalismul retrograd, dar încă necesar al recuperărilor, la schimbări de paradigmă, urmărind să funcționeze ca un barometru al feminismelor artistice românești și nu numai, în granițe culturale și socio-politice extinse.

A Sort of Argument

text by OLIVA NIȚIȘ



The idea of coordinating an issue of the magazine ARTA, devoted to feminisms has emerged as a natural requirement in the long-awaited context of a more visible opening in Romania towards the feminist and gender dimensions in the contemporary artistic environment. The interest in outlining a theoretical system, apt to counterbalance the dichotomous perspectives of the marginality/mainstream, East European/West European and North American kind have increasingly permeated the consciousness of the authors of texts geared towards the artistic practices or self-artistic practice in contemporary Eastern Europe.

What is the meaning today of the fall of the pre-1990 political regime, in the context of a European Union which denies the existence of a center, yet IMF-type¹ imposes colonizing policies, accepts the integration of some countries while refusing others, advances exclusion policies for immigrants, continues the visa-slapping policy for certain states, or encourages the natural resources exploitation policies? To what extent can we make a detached and all-encompassing scan of the present-day dimensions of gender and feminisms, given that the identity, social and political problems are multiple and remain a challenge for each and every micro-history?

This issue can be placed in the broader context of the East European publications meant to challenge the Western canons and to offer a reply to the analysis conventions recognized as mainstream discourse. Nor are the selected texts lacking the temptation to propose such a

mainstream, an Eastern variant, a multi-vocal self-reflection formula, yet singularized through the very initiative of being aesthetically and geopolitically enrolled, in a certain way, if we look from a critical standpoint, the texts can indicate the extent to which the „East” has integrated the emancipating discourse of the gender policies defining the Western democracies. As Martina Pachmanová underscores, “We – in the East – should learn to speak for ourselves on the global level instead of either conforming to the Western feminist ‘idiom’ (and thus play the role of belated yet teachable sisters) or maintaining the notion of art as a genderless, universal, and almost divine activity. They – in the West – should, once again, question the sustainability of their privileged ‘West-centric’ feminisms and of their distorted image of Eastern European women generated during the Cold War”.² A thematic issue devoted to contemporary art feminisms cannot and does not intend to exhaust the issues imposed by this demarche. The X-ray of the current feminist discourses cannot have an integrating impact, imposed by the limits of the contexts and the variegated lines of approach. Certainly, the texts in this issue regard Romania and the wider East European context, despite the paradigmatic mannerism, yet they also explore the Western circle, by introducing a self-referential discourse, that of Martha Wilson, or an analysis text of the feminist directions and generations, such as that of British author Katy Deepwell, meant to integrate perspectives over the old and new identities and feminist discourses.

¹ Fondul Monetar Internațional.

² Pachmanová, Martina, „In? Out? In-between? Some Notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory”, in *Gender Check: A Reader. Art and Theory in Eastern Europe*, Bojana Pejić editor, Erste Foundation, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2010, p.49.

³ Richter, Dorotee, „A Feminist Perspective on Exhibition Display and Education in Curatorial Practice”, in *Paradoxia, Curatorial Strategies*, vol. 18, Londra, 2006, p.79.

⁴ Dimitrakaki, Angela, „Feminist Politics and Institutional Critiques: Imagining a Curatorial Commons”, in Kivimaa, Katrin (ed.), *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, TLU Press, Tallinn, 2012, p. 35

⁵ Ibidem, în cazul autoarei curatorial commons/comunitatea curatorială,

⁶ Ibidem,

⁷ Ibidem., p.36

⁸ Linda Nochlin, (traducere personală) text accesibil la adresa www.1600aevgrcup.org/intarchive/archives/000610.php

⁹ Catherine de Zegher, *Ibidem*.

A comparative approach between the status of feminisms in the former Socialist bloc countries and the domestic artistic and curatorial practices illustrates the contextual differences which intersect at the level of cultural policies. The curatorial implications in a feminist project take into consideration the positioning with respect to the power relationships, the questioning of the thought patterns of hierarchies, the attention to gender differences, which also starts to function in Romanian art. The recovery of the exhibitions and projects with a feminist dimension in Romania, to the extent to which they have contained it or not, is made on an explicitly historicist direction, of recovery in the absence of such a document so far, yet also on one of recontextualizing and understanding from the current perspective of the curatorial processes with respect to the feminist possibilities in Romania after 1990.

Dorothee Richter underscored the importance of the cooperative and participational approaches at curatorial level, an emancipating formula of direct involvement into actions allowing active access to knowledge by assuming the idea that truth is a result of interactive processes. This type of approach can function like a "living archive of shared interests," redefining the social and historical processes.³ This variant of understanding and implementing the curatorial processes might also be relevant and efficient to our context, where the questioning of the knowledge mechanisms is fundamental, which were profoundly affected by ideology before 1990 and by other ideological forms nowadays. Influenced by the leftwing policies, the present-day artistic and curatorial practices support autonomy formulas and the construction of a common active policy. The curatorial agency can also try, with feminism, to wrest itself from mannerist strategies, an active involvement through the stimulation of immaterial production. The anti-canonic curatorial model must undergo, in its turn, a process of emancipation in order to embody a reforming ideal, or the alternative direction must be assumed from the anti-ideological standpoint, although an anti-ideology is still an ideology.

The interest in a unifying and coherent discourse of the theory of art in general, produced in post-socialism, is still counter-balanced by the local narratives which block, in principle, the formulation of a common agenda. However, the theoretical diversity can be an advantage in redefining the fragmentariness from the perspective of analyses which pinpoint specific situations in broader contexts, hence the common links. In Romania, the resistance to feminist policies still affects the cultural thinking and that in the artistic academic environment, consequently, also the theoretical and visual production, a dangerous mark of the past regime, which formed an undermining artistic system and educational policy.

Having as priority the common interests within the communities, seen as ideologically cultural, social and political platforms, the current leftwing theories bank on an anti-capitalistic perspective through the alternative institutional autonomy (counter-institutions)⁴ and on the

common, often immaterial activity⁵, „[...] in being geared towards immaterial production, capital may indeed facilitate open access at the same time as it holds its undiminished grip on the means of production.”⁶ The immaterial production is what „happens” beyond the access to certain material resources which becomes increasingly restrictive for art, coalesced around protest, march, performance, debate and other such types of action, the result of platforms and of the imaginary-type thinking: „A first step towards extricating ourselves from the promotion of regional histories and of regional identities that ultimately lock us into the positions from which we wish to disidentify, precisely because they end up reproducing structures of difference as structures of oppression.”⁷ The contemporary art in Eastern Europe has been trying, since the 1990s, to fight against its marginal status, and the art with a feminist dimension or gender based art still remains a peripheral segment, both at the periphery of Europe and in the West, despite that fundamental changes wrought upon the way in which we relate to art, body and representation. And in this periphery, the differences regarding the feminist theories and practices do not allow for a coherent unification of the visibility and autonomy policies.

Linda Nochlin efficiently synthesizes these faults in vision between the „artists and the critics who see „the woman” as a fixed category, and those who consider her as a fluid, constructed and variable category. There is yet another difference between those who perceive the feminist art and history as critical practices, and those who think that more pure and positive images of the woman are possible – that there is a kind of essence of femininity which can be caught.”⁸ The theory of a pre-existence of the feminine essence promoted by Bracha Ettinger and subsequently, by Catherine de Zegher, instills a cultural perspective in which we can speak of a primeval, matrix-like state of femininity, apriorical femininity, a non-oppositional, exclusively theoretical and iconographic, a-political and non-conflictual paradigm. A soft imagery based on inclusion and „healing attitudes”⁹ which do not solve the problems of contrast and power which have determined and still are determining the configurations of the local histories. The de-gendering and non-racism of the difference cannot be obtained only through a relational aesthetics and through an a-political shift of paradigm, whose theoretical luxury is afforded by the contemporary Western theories. This issue of the magazine ARTA is highlighting feminist issues from various angles, from theory to practice and the other way round, from the retrograde conventionalism, yet still necessary, of the recoveries, to shifts of paradigm, aiming to work as a barometer of the Romanian, and not only, artistic feminisms, within extended cultural and socio-political borders.

tical and non-conflictual paradigm. A soft imagery based on inclusion and „healing attitudes”⁹ which do not solve the problems of contrast and power which have determined and still are determining the configurations of the local histories. The de-gendering and non-racism of the difference cannot be obtained only through a relational aesthetics and through an a-political shift of paradigm, whose theoretical luxury is afforded by the contemporary Western theories. This issue of the magazine ARTA is highlighting feminist issues from various angles, from theory to practice and the other way round, from the retrograde conventionalism, yet still necessary, of the recoveries, to shifts of paradigm, aiming to work as a barometer of the Romanian, and not only, artistic feminisms, within extended cultural and socio-political borders.

translation by Roxana Descălu

¹ International Monetary Fund.

² Padmanová, Martina, „In? Out? In-between? Some Notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory”, in *Gender Check: A Reader. Art and Theory in Eastern Europe*, Soana Pejić editor, East Foundation, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2010, p.40.

³ Richter, Dorothee, „A Feminist Perspective on Exhibition Display and Education in Curatorial Practice”, in *Curatorial Studies*, vol. 18, London, 2008, p.79.

⁴ Ombraeus, Angela, „Feminist Politics and Institutional Critique: Imagining a Curatorial Commons”, in *Kleinman, Kathi (ed.), Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, TLU Press, Tallinn, 2012, p. 35.

⁵ Ibidem: in the case of the author, curatorial commons/curatorial community.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem, p.36.

⁸ Linda Nochlin, (personal translation), the text can be accessed on www.1600artgroup.org/mitchell/archives/000610.php

⁹ Catherine de Zegher, *ibidem*.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

- 1 - Anca Munteanu Rimnic, *Wolffrau*
- 2 - (în prim-plan) Irina Broboană, *invidia*, instalație, ulei pe pânză, 140 x 180 cm și masă chirurgicală, 80 x 100 x 80 cm, 2009-2010, din expoziția *Good Girls*
- 3 - Patricia Teodorescu, *Freedom She Said*, video performance, 12 min. 48, 2011, imagine din expoziția *Good Girls*, MNAC 2013



Feminist problematic(s) in contemporary art

text by KATY DEEPWELL

Annette Kuhn introduced the idea of distinguishing between cultural interventions by women and feminist cultural interventions in the 1980s as a way of questioning how feminism might be produced by or between the attributes of the author/artist, attributes of the work itself, or because of the way it is read. As Roszika Parker and Griselda Pollock then commented, feminism is never simply reducible to all activities of women (or their intentions); feminist readings may be produced as an "effect" but this subversive effect may not contain the commitment to radical transformation or collective political action that feminist politics has sought.¹ Mary Kelly introduced the idea of a feminist problematic as a means to think about how the artwork itself; in its sociality, sexuality and materiality could be defined as feminist or not.² While she distanced herself from the idea that there was a category of "feminist art" (i.e. a genre or type of work), she nevertheless has consistently spoken about the importance of feminist politics and feminist theory in relation to contemporary art.

This debate about the feminist problematic is useful when we start to think about feminism in relation to contemporary art today as it moves us beyond "feminist art" as a form of art (with a look, an approach or a style) and back into the political stakes of exhibition-making and all artworks' interpretations in art criticism and history. A key question for feminism is how to document and re-examine the last forty years of feminist activities in the visual arts in many countries around the world (at least 80) and bring to a level of general knowledge, this rich history of events, exhibitions, projects, books and artworks in many countries.³ How to discern differences in strategies and approaches goes alongside this. In identifying what it is we mean when we speak of feminism, we also need to name the differences between work which may be sexist and anti-feminist in its content or reception; identifying contemporary women artists' work which is not feminist in approach, content or reception; and thinking about artworks politically in the sense of how they might be produced or read or thought about. Add to this that feminism (routinely used as if it is a singular noun and sometimes falsely considered as a singular ideology) is actually the result of a multiplicity of feminist strategies, divided by politics: liberal, socialist, Marxist, anarchist, radical and so on. This makes defining feminism an "open" question and one which requires attention to definitions, positions and agendas: it is not a "label", a "marketing tool" – or even a quick "fix" – answered by an improved "quota" to the problem of women's representation in exhibitions or the problem of



how women's ideas and activities are represented or discussed in art and culture. There are several ways in which we might speak about feminism, drawing on already published models to provide our interpretation. Perhaps we might speak about feminism in terms of generation, but we should pay attention to how this can be used to demarcate groups of people and exclude them. So, we could, for example look at artists born before or after 1960 or even 1990,⁴ or contrast artists active from the 1970s with those of the 1990s. The problem with these approaches is that they

generally emphasise one age group over another or they historicise one generational group of artists in a moment in time: they contrast a "now" with a "then". Many women artists from the 1970s continued to make work to the present day; to take only their 1970s work is to unrealistically "freeze" them in time and ignore their many mature works. These models prioritise a modernist-style avant-garde within feminism neatly aligned to each decade: something which fits in with normative models in the culture industry but fails to have the transformative effect which feminism as a poli-

tics in art history/theory and life has sought. The reality of a multi-generational model of thinking about work produced by artists in their twenties alongside artists now in their seventies in the name of feminism is far from realised. Preferred too is the generational model of feminism, where waves of feminism are discussed: 1st, 2nd, 3rd and now 4th – which are often aligned with different decades of feminism with the promise that each new decade has brought a new moment in feminism. The implicit assumption in this model is that waves of feminism have peaks and troughs. They rise, crash and are swept away. Each wave is superseded by another “crisis” and in this “crisis” only the young are prioritised because they offer something “new”. The “old” and the “former” can be dismissed because their moment in this model has passed. In this, the history of avant-gardes has echoes within feminism. But sometimes looking back can be a means for productively moving forward. Erasing history leads frequently to repetition: witness the mantra of ‘race, class and sex’ in the term “intersectionality” as something “new”, which only works if you see feminism as an exclusively white middle-class movement in the 1970s and ignore the work of women of colour, black women artists, women from ethnic minorities or working-class women who have repeatedly written or made work as feminists since the 1970s.

Should we instead define feminist art only as a movement? Its rich history can be moulded into a modernist movement, with a list of exhibitions, publications, events, key works, and a timeline defining its own path in art: presumably, moving progressively forward. This seems such a simple and attractive model for scholarship,⁵ even when feminism in this model is increasingly and simply seen in terms of the national – a movement away from the global and contemporary in which it is situated. One nation’s timeline for feminist art undermines the reality that feminism, and the feminist art movement, always was an international movement (even since the early 20th century when feminists launched International Women’s Day).⁶ We also return feminism to a state of perpetual “Otherness” and “marginalisation” in relation to contemporary art: as something outside the normal pattern of the art world and its spaces of exhibition, something which it also never was, because it was always part of the Academy.

Should we join the model – so current in teaching contemporary art – of dividing feminism up into the new divisions between modernist, postmodernist and contemporary in post-1945 art and how would this fit the generational or movement story above? What story would we tell about the continuous rise of women artists? A triumphalist tale which undermines the need for feminism? Or a mirror of the actual labour market in which women work?⁷ The rise of women artists’ presence in the contemporary art market nevertheless represents a major shift in visibility of women artists in a globalised art market. There has been a dramatic shift from norms of 5-10% in modernism to 30%-50% in contemporary art,⁸ but does this mean discrimi-

nation has ended and all judgements about women suspended? What language do we use to speak about this shift, but also to explain the contribution of feminism – since it is not the same as simply all artists, gendered female.

We know that in order to get to these serious questions, we have to make a lot of ground-clearing statements. Just to start to speak about these issues, we have to fight all the misconceptions, the preconceptions, the negative assumptions, the problems caused by opposition to any change in the position of women or discussion of their rights, and all the people who think that art and feminism have no relationship and that politics and art must be kept separate... in terms of its content, its presentation and its discussion. This is why we must insist on the importance of the feminist problematic and speak about it...

⁵ Annette Kuhn, quoted in R.Parker & G. Pollock *Faming Feminism* (London: Routledge, 1987) p.93.

⁶ Mary Kelly ‘Reviewing Modernist Criticism’ in M. Kelly *Imaging Desire* (Boston: MIT press, 1998).

⁷ See n.paradoxa: international feminist art journal’s information pages which list over 1,500 books, magazines, websites, exhibition catalogues discussing feminist art from the 1970s to the present day.

⁸ See Mia Schor’s comments about the women of the 1980s whose work disappeared in the emphasis in WAOI (SFMOMA, 2007) on those before 1960 and in *Global Feminisms* (Brooklyn Museum, 2007) on those born after 1960s, whose careers began in the 1990s. See Mia Schor on *Generation 2.5 in A Decade of Negative Thinking* (Duke University Press, 2003). See also G.Pollock (ed.) *Generations and Geographies* (London: Routledge, 1996).

⁹ The current Australian and US Feminist Art Movement pages on Wikipedia exemplify this (Wikipedia is an indicator of “common” shared knowledge). See also the many references to feminist art timelines down up around the world at www.kidpress.co.uk/feminist-art-timeline.asp.

¹⁰ See the Russian feminist exhibition linking Constructivists with contemporary feminists, *International Women’s Day, 8 March: An Exhibition of Feminist Art* (Moscow: Menzh Museum and The Worker and Kolkhoz Women Museum in Moscow, 2013). Curator(s): Natalya Kamenetskaya, Olesya Turkina, Marina Loshak.

¹¹ 1989 has become a new benchmark in contemporary art theory. Not only is it, after the changes in Eastern Europe and the rise of the Tiger Economies of Asia, but it is also the year in which R. Rosen and C. Brauer published *Making their Mark: Women Artists Move into the Mainstream, 1970-1985* (USA, Abbeville Press, 1989) as this was the tendency of the moment also.

¹² See Katy Deepwell ‘Equal but different: questions about rights, statistics and feminist strategies for change’, *Frauenkunstschaft* (Germany) (August 2009) pp.9-27, with slides prepared for Documenta 12 (Kassel) in 2007, showing these trends in previous Documentas.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Sanja Ivekovic, *Women’s House* (Sunglasses), parte dintr-o serie de 7 print-uri digitale, 50 x 70 cm fiecare, 2002, work in progress

2 - Anca Munteanu Rîmnic, *Înventarea timpului trecut ca un cover, lână țesută manual, adâncimi variabile*, 2011



Mothers and Fathers In (and Out) of a Gallery: Art Practice and Parenthood

text by ZUZANA STEFKOVA

In his book *Enemies of Promise* (1938), a British intellectual and writer Cyril Connolly suggests that: "There is no more sombre enemy of good art than the pram in the hall." It was this quote that provoked an Irish artist Martina Mullaney to call her art/life project *Enemies of Good Art*. Inspired by her maternal experience and the frustration at the fact that having a baby made her a temporary outcast from the art community, she started an activist platform that soon spanned to include actions in galleries, discussions (where children are welcome), and interviews regarding art and motherhood. These activities – most of them published online – strived to instigate a change of approach on the part of the British art institutions toward children and to stop the discrimination of parents and especially mothers within the art world.¹ In October 2012, Mullaney presented her project in the Prague Tranzitdisplay gallery to an audience consisting of mostly women, two or three men and a group of children.² Back then I was only starting to navigate my way through the world of "enemies of good art" but this chaotic yet deeply liberating experience triggered my own attempt to reconceptualize the role of parenthood within the art practice.

Experience of parenting cannot be generalized any more than its artistic reflection, yet in the following text I examine some links between personal responses to being a parent and the specific conditions of parenting within the context of the post-socialist Czech Republic. Additionally, by the analysis of selected artworks dealing with the topic of parenting, I seek to demonstrate overlaps between the feminist theory and the varied expressions of the parental subject. My first case in point is the Czech art group aptly named *Mothers and Fathers* comprising of Lucie Krejčová, Lenka Klodová, Marek Rejent, and Martin Péc. The group was founded in 2001 partially as a therapy or, as Lenka Klodová puts it, a result of a "positive resignation"³ to the great artistic success that never materialized. The goal of this art collective was to show parenthood as "a mixture of love, imitations, irony, compassion, and embarrassment," with no space left for "romance, sentiment, and idealization."⁴ Unlike *Enemies of Good Art*, the group *Mothers and Fathers* had no activist goals and their stance was more in line with the tradition of self-expressive exploration of subjectivity. According to the group's statement, their claim was to deal with "concentrated derivatives of the essence of unique and general experience of parenthood."⁵ These "derivatives" presented in the first public group show were a wide array of

objects ranging from bras for sagging breasts, to casts of dirty underwear, or a limited edition of a professionally recorded CD with unprofessionally sounding lullabies.⁶ With a sense of humour and a fair portion of self-irony, the artists evoked their embodied experience, the lack of glamour of their lives as parents-artists and the unsentimental relationships with their partners and children.

Three years after this inaugural exhibition, during their art residency in Krems, the group realized a series of live actions using Klodová's youngest child, a four-year-old František, as their main protagonist.⁷ In one of these staged situations, František with Martin Péc⁸ lay on the floor in the Krems Kunsthalle in an attempt to sleep (*Sleep*, 2004). The soundtrack to the scene is the voice of Klodová singing a lullaby. In order to grasp the specifics of this performance it is instrumental to compare it with the activities of *Enemies of Good Art*. As Martina Mullaney stated in an interview after the discussion in Tranzitdisplay: "The mere presence of children (at a discussion) is a political gesture."⁹ With this notion of politics in mind *Enemies of Good Art* organised a "pop-up" crèche at Tate Modern in order to enable the adult participants to visit current exhibitions while letting their children play. Unlike this guerrilla action that came out of an annoyance at the lack of crèche facilities within public art institutions, the events by *Mothers and Fathers* were far more intimate and subjective responses to the presence of a child within a gallery. In spite of a similar starting point: i.e. perceived incompatibility of small children and the gallery setting, the aims of the two groups were decidedly different. While the "pop-up" crèche targeted an institutional problem by offering a collective grass-root solution, the "gallery lullaby" did not critique either the particular gallery, nor the discriminatory practices of the art world in general. By lulling a child to sleep in a gallery setting, *Mothers and Fathers* presented a mundane private parental activity as a public art performance. Besides of suggesting the artistic dimension of this parenting skill the tableau vivant resembled older pieces where the artists themselves slept in a gallery (for ex. Janine Antoni's *Slumber* (1994) or Tilda Swinton's piece *The Maybe*, first performed in Serpentine Gallery in 1995). Compared with the collective stoning of Tate Modern with buggies, *Sleep* does not entail any explicit political statement yet it too has a political potential. The scene challenges our expectations regarding the common gendered conduct within a family, where it is usually Mother's responsibility to comfort the child by lulling him/her to sleep. While her expected conduct



(during this moment as well as in general) is characterized by passivity, closeness, and retreating into the intimate sphere, the traditional role of the Father is on the contrary governed by the pattern of activity, separation, and stepping out in the public sphere.

As the psychoanalyst Nancy Chodorow in her pioneering work *The Reproduction of Mothering* (1978) asserts, these traits attributed to women and men respectively are instigated and further strengthened by the early experience of the infant and his/her relationship to the primary caregiver. By this instance girls identify with their mother whereas boys identify the mother as their Other. Only by allowing fathers to play the nurturing maternal role, Chodorow argues, we can potentially dismantle the reproduction of mothering along the lines of the gender stereotypes dominant in our culture.

Seen within this context, the passive and nurturing father figure in the video undermines the traditional emotionally detached and disembodied paternal role. Gender identity of the father is further complicated by the female voiceover that complements the scene of "male bonding" and underlines this on-going reassessment of masculinity. While enabling creation of alternative images of fatherhood, and amounting to a more intimate, nurturing, and therefore physical contact between the father figure and the child, the performance simultaneously challenges the notion of the artist as a child-less individual. The very title of the group suggests an artistic identity very different from the myth of the artist as a melancholy hermit fully absorbed by his creative struggle or on the other hand an anti-social bohemian. The unorthodox aspect of this father-cum-artist model becomes especially apparent when contrasted with the avant-garde notion of the artist, who is always aligned with the rebellious son striving to symbolically overthrow the Father (identified as the Order, Authority, Canon) so as to set himself free. Complementary gender-bending disruption of the maternal role was enacted by Klodová in her performance entitled *Travestishow* (2002)¹⁰. Dressed in drag, the artist has set off to publicly breastfeed her son. Modelled after the sexualized spectacle of transvestite entertainment, the piece was originally performed in front of an audience in a gallery setting and only later re-staged in public space for the purpose of photo-documentation. Just like in *Sleep*, both parental roles are tested and hybridized simultaneously. By dressing as a breastfeeding macho man, Klodová subverts the ultra-masculinity, as well as femininity. The resulting gender chiasma is not simply a reversion of genders but a materialization of new options in

between the two binary opposites as envisioned by Judith Butler¹¹. This playful cross-dressing has a profound liberating impact especially upon the subject of the Mother and her symbolic access to creativity. According to a Czech art historian, Martina Pachmanová: "Klodová approached the female body not only as a point of reproduction (procreation and birth), but also as a place of production (creativity and self-transformation)."¹² To show the revolutionary potential of this figure of a creative and self-inventing mother in the work of Lenka Klodová and *Mothers and Fathers*, Pachmanová evokes the writings of Susan Rubin Suleiman and her concept of the playful (laughing) mother that embodies the link between symbolic innovation and political and social change.¹³ This tongue-in-cheek feminist reinterpretation of the mother figure is particularly important to the generation of Klodová's female students from the Body Design studio at the Faculty of Arts in Brno. As Klodová jokingly points out, her emergence as the head of this studio was followed by a baby boom among her students. A case in point is Katerina Olivová, whose latest project on the verge of activism deals with public breastfeeding. Her call for a greater public visibility of breastfeeding mothers was provoked by her own unpleasant experience. After being scorned for breastfeeding her son in a café, she has called for a guerrilla nurse-in followed by creating a Facebook event encouraging the users to change their profile picture for a breastfeeding one "in support of public nursing". By this gesture Olivová and her followers entered a contested ground given the controversies regarding bans of posted images of breastfeeding women and scientific photos of female breasts instigated by this largest social media network. Despite Facebook's claims of supporting the sharing of personal breastfeeding pictures and educational and scientific materials depicting the human body, by applying a rigid interpretation of its own policies Facebook violates the rights of parents and professionals among its clients.

Like Martina Mullaney, Katerina Olivová considers her activism as art.¹⁴ She sees the continuity between her life and work as natural, producing performance pieces that embody the personal-political maxim of feminist movement. As a feminist, she seeks to critique the forced invisibility of breastfeeding as a token for the social exclusion of mothers from public life. This struggle over public presence of certain subjects that were historically framed as private (i.e. breastfeeding mothers) can take form of a live action or the dissemination of images produced by (rather than on behalf of) these marginalized subjects. As Sandra Matthews and Laura Wexler maintain while speaking of the images of pregnant women, the socially specific and historically contextualized representations of mothers are vital because, "just as (...) woman as an individual constructs her sense of self partially from images of herself, so does our society derive the sense of collectivity from the images it constructs and circulates."¹⁵ It would be precipitate to make far-reaching conclusions concerning the role of parenting

and more specifically motherhood within the Czech society based on the limited number of examples analysed in this text. Yet, when we compare the situation of Czech mothers-artists with their counterparts in London (the current seat of residence of *Enemies of Good Art*) we might see how these conditions shape their artistic responses.

On average, Czech women face similar challenges as their counterparts in the West: their salaries tend to be lower than those of men and, as a rule, women's professional careers are on halt during the early days of their motherhood.¹⁶ Still there are some differences that might profoundly influence the individual perception of motherhood on the part of Czech and British women artists respectively. While the chance of having a well-paid artistic career in the local conditions seems nearly impossible, in London the expansive art market boosts prices paid for the works of "hot" contemporary artists thus creating a highly competitive environment. This makes it harder for mothers to succeed in the competition and led many ambitious women artists to choose a professional career over motherhood. Moreover, compared to the situation described by Martina Mullaney where anonymity and isolation of newcomers flocking to neighbourhoods in Eastern London prevents mothers from relying on family members or neighbourhood communities, Czech mothers with less nomadic lifestyle might exploit the existence of multigenerational family ties as manifested by the availability of babysitting grandmothers. The relatively generous welfare system and a tradition of long-term maternity leaves combined with lack of day nurseries and the high costs of private day care facilities, leads to situation where women in the Czech Republic tend to stay out of employment for long periods of time without feeling stigmatized. Yet, the most tangible difference seems to relate to the missing experience with the second-wave feminism and the deep mistrust of feminist rhetoric among Czech women. As a result, there is no common platform that would articulate women's issues in a broader social context and allow for the effective implementation of the changes.

With these differences in mind, we can identify several links between the artworks in question and the culturally specific realities that frame them. While *Enemies of Good Art* embittered by what they see as institutional failure, and

inspired by the long-standing tradition of feminist struggle, perceive their art as a political tool to organize themselves within the competitive success-driven art scene, the approach of *Mothers and Fathers* stresses the personal interpretation in sync with the prevailing de-politicized view of art that characterizes the local context. That is not to say that the art of *Mothers and Fathers* is not political, but their authorial reading avoids explicit politicisation. Quite telling is the statement of Klodová regarding her breastfeeding performance: "I am an artist, I don't make just social or political commentaries."¹⁷ On the other hand when assessing the initiative of Katerina Olivová, we might see the shift toward feminist notions of art as both socially conditioned and shaping our reality. To return to the meeting in *Tranzitdisplay*, the discussion did not result in any commando that would, armed with buggies, start conquering Czech galleries. While rethinking the unsatisfactory situation of Czech mothers-artists, many of the participants suggested individual rather than structural or institutional solutions. Yet, the debate made it clear that to improve the position of mothers it does not suffice to fight for equality in one's own relationship or to bring up children in the spirit of gender equality. For this is not a personal struggle of individual parents, neither a battle of the sexes, nor it is a problem of women alone, but a discriminatory system that can be changed by a shared effort. Judged by the attitude of the young mothers-artists, the collective spirit might be on the rise.

¹¹The information about the activities is accessible at www.enemiesofgoodart.uk.

¹²The discussion is accessible online at www.youtube.com.

¹³Lenka Klodová quoted in *Sometimes in Skirts*, exhibition catalogue, Moravian Gallery, Brno, 2014, p. 82.

¹⁴Radek Wohmut, Podzimní pouť, Matky a Otčovi s.r.o., Ústí nad Labem, 1/2005, p. 25.

¹⁵Ibidem.

¹⁶The exhibition entitled *Mothers and Fathers* Offer took place at the Academy of Art, Architecture, and Design in Prague in 2002.

¹⁷It was not the first time for Klodová to work with her offspring. In 1995, while still a student at the Academy of Art Architecture, and Design she exhibited her children dressed in golden costumes. In the catalogue of the *Sometimes in Skirts* exhibition, Klodová comments on her motivation for this piece: "It was not just my desperation and the lack of time, but the need to move beyond the traditional genres, forms and disciplines; in this case it resulted in a live action."

¹⁸For the interpretation of the work, it is the symbolic role that bears significance, i.e. it does not matter that Péc is not the boy's biological father.

¹⁹Podcovská past: Interview with Martina Mullaney, A2 25/2012.

²⁰This piece was realized outside of the *Mothers and Fathers* group.

²¹Judith Butler, *Gender Trouble*, New York and London: Routledge, 1990.

²²Martina Pachmanová, *Boží žena, Nekolík poznámek Matky Pachmanové k malbě a k dílu Lenky Klodové*, in: *Pregnant Songs*, Divus, p. 89.

²³Susan Rubin Suleiman: *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Harvard University Press, 1990.

²⁴Interview of Katerina Olivová with the author 29.1. 2014.

²⁵Sandra Matthews, *Laura Wexler: Pregnant Pictures*, New York and London: Routledge, 2000, p. 2.

²⁶Hana Marková, *Tři práce a rodčovství* (Job Market and Parenthood), in: *Vztahy, Jazyky, Těla, Texty 2.1. Konference českých a slovenských feministických studií*, Praha 2007, pp. 111-126.

²⁷Peť Trešník, *Matka Kontra: MČ, který začal kojít*, *Respekt* 11/2003, p. 14.

LEGENDÁ FOTOGRAFÍ / CAPTIONS:

1, 2 - Katerina Olivová, *Kojuerilla*, photos by Alois Stržil, actjone de sňatce dne 20.12.2013



Why is feminism suddenly so “sexy”?*

Analysis of a “resurgence” based on three exhibition catalogues

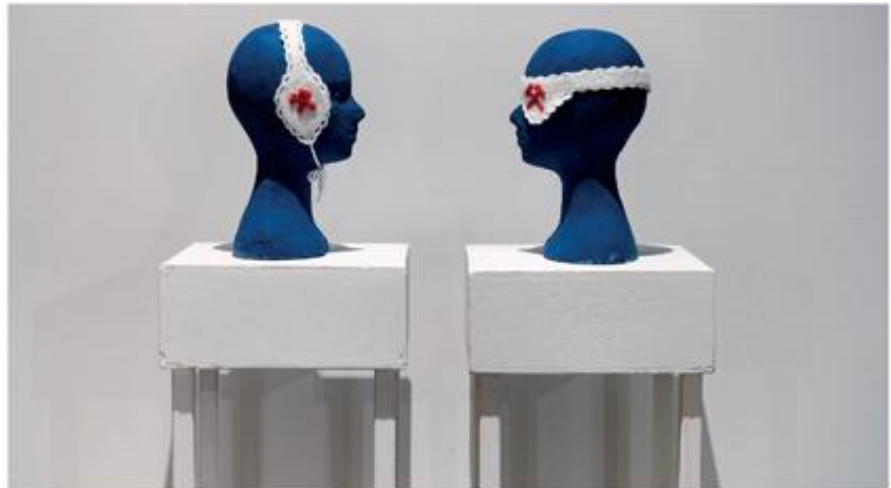
text by BOJANA PEJIC

Charles Esche has recently discussed a cult feminist artwork, Laura Mulvey and Peter Wollen's film, „Riddles of the Sphinx“ (1977) and formulated the title of his essay as a question: “What does it mean to say that feminism is back?”. He remarks: “The current rush to recall, and even restage first-wave feminism in the art world is at least gratifying. Yet it is also somehow tragic that it has taken until recently to remember what we choose to forget so deliberately over twenty years before. To help to understand why feminism is again suddenly en vogue, it is probably essential to think through what caused it slip out of fashionable art discourse for the last decades.”¹

Indeed, throughout 2006 and 2007, both in the U.S. and Europe there were a number of events – exhibitions, symposia, special issues of art journals – focusing on feminism and art, feminism in art, feminist art.² Relating to this, Amelia Jones is far more critical than Esche, as she draws attention to the “market value of this kind of “sexy” feminism”, which according to her had emerged already with the first exhibitions promoted under the rubric of “bad girls”, the title of a show organized by Marcia Tucker in The New Museum of Contemporary Art, New York, 1994. As for the current recalling and restaging of the feminist 1970s as it appeared in the exhibitions organized in the USA Jones spells out her sober account:

“The recuperation of feminism in art discourses and institutions is also, surely, in part perhaps about a desire to return to, and take wisdom from, the most successful political movement within the visual arts in the past 50 years during a time of political crises for the left. In the face of the explosive resurgence since 9/11 of American (and to a lesser extent British) imperialism and sectarian wars all over the world, this need to define some effective mode of political intervention in the face of global networks of power that seem inexorable and impossible to break down is surely in part what drives the sudden motivation to look back to a fantasized golden age when art and activism were intimately linked.”³

Amelia Jones here primarily targets the exhibition “WACK! Art and Feminist Revolution”, curated by Cornelia Butler and held in MOCA Los Angeles, which presents works by 119 women (62 from the US and the rest from “other geographies”), covering the period ca. 1965-1980.⁴ Before this show opened, there was already another project in New York, namely, “Global Feminisms – New Directions in Contemporary Art”, which was co-curated by Maura Reilly and Linda Nochlin; it included 88 women artists from all around the globe (all born after 1960) with their productions from the



1990s.⁵ In contrast to these two all-women shows, the exhibition “Gender Battle”, curated by Juan Vicente Allaga at the Galician Center for Contemporary Art (CGAC) in Spain, tried to demonstrate how feminist thinking also affected male subjectivities, and consequently, the curator incorporated works by a number of men artists active in the 1970s. This international show, accompanied by lectures, plays, and debates about the rules of gender, sexuality, and the impact of feminism in the art of the seventies (the first work dates back to 1963, and the last in 1982), brought together 61 artists and a film collective.⁶

The purpose of my present contribution is not to examine these three exhibitions on/about art-feminism because I haven't seen them. However, given that all three projects are accompanied by comprehensive publications, and due to the fact that exhibition catalogues have a life of their own and can be consumed independently of the shows that occasioned them, my intention is to try to inspect what kind of critical – feminist – discourse(s) these publications offer to contemporary readers. Do these publications reach the level set by Catherine de Zagher, in her “inside the Visible”, an exhibition catalogue whose structure and theoretical level introduced new standards in feminist writing on art?⁷

Let me first turn to Charles Esche and restate his otherwise truthful observation that feminism (in art) was “what we choose to forget so deliberately over twenty years.”

Although it is rather interesting to investigate who “we” are in this sentence – the women artists, (male) art historians, or rather the art institutions and the art market – more appealing is to ask who wants to remember art-feminism or, to use the politically correct phrase – feminisms – today? In asking this, I speak from per-

sonal experience and try to remember when in the past 15 years I met a younger woman artist who stated openly that she was a feminist. Some claim that they are not interested in group ideologies (that was, for example, a position Marina Abramovic took already in the 1970s and has kept till the present day); some claim that they “always already” wanted to make “universal” art and some others intelligently stress that the feminist “message” represents just one aspect of their otherwise complex artwork.

Thus, the very first problem, or at least nuisance, a (feminist) curator must face when preparing a “feminist show” is as follows. In her introduction to the “WACK!” catalogue, Cornelia Butler tries to explain what she understands by feminism: “I want to assert that feminism constitutes an ideology of shifting criteria, one influenced and mediated by myriad other factors.... Feminism is a relatively open-ended system that has, throughout its history of engagement with visual art, sustained an unprecedented degree of internal critique and contained wildly divergent political ideologies and practices.” So far, so good. However, she admits: “Many of the artists in WACK! do not necessarily identify themselves or their work as feminist.”⁸ Wrestling with this unhappy fact, she goes on, quoting the artist Suzan Hiller who declared back in 1990 that “art practice with no overt political content may, nevertheless, be able to sensitize us politically.” Does this quote help the curator to suggest that artworks featuring in her show are in fact not political, which is a position that fits well to our post-political universe? How are we to resolve a paradox, namely, that exhibitions having the adjective “feminist” in their titles, such as “feminist revolution” or “global feminisms”, do not necessarily show feminist (i. e., political) artists – but simply “women's art”

(itself a problematic term); in addition, how are we to explain the information that approximately 300 women artists who do not associate their work with "feminist" agendas agreed to take part in exhibitions "about" feminism? In approaching this paradox, Joan Kee, in her excellent essay on Asian women artists, published in the catalogue for "Global Feminism", writes: "The question is not whether women artists from Asian countries identify themselves as feminists, or whether their work imparts feminist messages. Instead, the issue concerns the logic of interpretation."⁹ Well, if the girls involved in art-making are not political/feminist, art critics / historians / curators may correct this fact. How?

In interpreting, that is, reading art by (feminist) women artists, the curators of "WACK!" and "Global Feminism", tend to launch a new terminology: Cornelia Butler states that "WACK!" tries to survey from an international perspective – "simultaneous feminisms". This should be understood as an attempt at mapping feminist constellations in non-western contexts (Chile, for example) or marginalized groups within the white-dominated Western canon (black women artists). In contrast to Cornelia Butler, whose catalogue introduction manifests her rather limited theoretical abilities, the other ten contributions to the catalogue explore the 1970s from different vantage points, offering a standard theoretical level (Peggy Phelan, Abigail Solomon Godeau, Richard Meyer), whereby the text on Italian feminist art criticism by Judith Russell Kirshner, at least for me, is a historical discovery. The only authoress who proposes indeed a novel reading of the period is Marsha Meskimmon, who, equipped with post-colonial literature, subverts one of major modernist prejudices, described by Doreen Massey who once argued that "differences that are truly spatial are interpreted as being differences in temporal development – differences in the stage of progress reached." (p. 324). Following Massey, Meskimmon (who completely neglects any earlier Western feminist literature written prior to 1990, as it belongs to what is today known as "hegemonic", first-world, white, "canonic" feminism) contends: "Demonstrating the relevance of 'feminist art' to a contemporary audience entails not a temporal shift of focus, but a spatial realignment of our intellectual frames of reference. Casting spatial disjunctions of meaning in terms of temporal "development" is a major obstacle to genuine cross-cultural dialogue in a globalized world."¹⁰

Such a contribution would be more than useful in the catalogue of "Global Feminisms", which however contains brilliant essays dealing with "third world" art constellations (India, Japan, Asia, Central America), a less inspiring text on Western Europe and a depressingly dull contribution on post-totalitarian Eastern Europe. If the basic term for "WACK!" is "simultaneous feminism", Maura Reilly, co-curator of "Global Feminism" (whose theoretical capability, as Cornelia Butler's, is seriously poor) tries to institute a "relational feminist approach" in curating as well as in interpretation. This basically means constructing comparisons and affinities

between works produced under completely different cultural conditions so as to challenge the Western-centric art system, question the center-periphery paradigm and open up to a multitude of feminist voices from across cultures. Such a "relational" and "dialogical" operation (practiced also by writers involved in "WACK!") may turn out to be successful only if one does not end up with formal analysis, and this could be avoided only if one describes – once again – contextual differences.

Finally one should, I think, investigate how the authors who wrote for these two exhibitions relate to the American and British feminist critics/art historians who dealt with (as well as witnessed) feminist practices of the 1960/1970s, and these are Lucy Lippard, Linda Nochlin, Roszka Parker, Griselda Pollock, Arlene Raven, and film theorist Laura Mulvey. Even though one would expect that "WACK!", as a show that tends to "remember" and reconstruct the past of the 1970s, would at least recognize that feminist writing existed before 1990, this was not the case. (For example, Lucy Lippard figures only in the text about Italian feminist criticism!) In contrast, in discussing the period after 1990, the "Global Feminism" catalogue, offers rather serious readings of feminism as a political movement and as art. In doing so, this publication investigates the First and Third World, and last but not least, examines what was known in the Cold War as the "Second" world – Eastern Europe. This was a task completed by Charlotta Kotik (who left Prague in 1970, made her curatorial career in the States, and is currently curator at the Brooklyn Museum, the producer of the show.) I do not have anything against her readings of the artworks by 7 women artists born in countries practicing state socialism (I. Dimitrova, M. Dpitova, E. Jablonska, K. Kozyra, T. Osyojic, B. Rossa, and M. Toric), since, as we all know, there are many ways that we (be it in a feminist vein or not) read art. What is irritating is Kotik's understanding of the "totalitarian" period in Eastern Europe, where, as she comes to claim, modernism had flourished before 1940, and after 1945 Socialist Realism. She argues that in Eastern Europe "any form of modernism became highly suspect." Well, if one consults only one art historian (and for me the best one) who deals with post-1945 modernism in the "East", Piotr Piotrowski (whose major texts are available in English), one easily learns how and why communist states embraced "socialist modernism". Indeed, as of 1954, abstract art was the official art ideology in Socialist Yugoslavia. Even more annoying is Kotik's view of the "post-totalitarian" condition of women in Eastern Europe. Critical as she is about state-promoted gender egalitarianism and the absence of the political feminist movement in the East, she naively romanticizes the current, post-communist era by stating, for example: "For the women of Eastern Europe, being at home with their families was not only a practical goal but also a political statement – opposing the regimentation of women into cadres of the Heroes of Socialist Labor!"¹¹ AMEN! Such a neoliberal approach completely neglects the

fact that during the economic transition, it was mainly post-Socialist "new women" who lost their jobs, and that unemployment went hand-in-hand with demands from nationalist ideologues that women produce the NATION, that is, be Mother again, whose life is now to be organized according to anti-abortion laws. It was in fact the very first law that most (if not all) post-Socialist parliaments tried to pass after 1990. In passing, just as feminism as "capitalist ideology" was rejected by Socialist states before 1989, it is again rejected today, this time as "remnants of the Communist ideology" that introduced gender equality.

In answering more seriously the question from my title, let me quote again Charles Esche, with whom I share this belief: if "we" try to recall the feminist art from the past, we may see "how these works might continue to provoke and seduce in the light of a different, contemporary relationship to the image – the image of woman certainly, but also images in general."¹²

NOTES

- ¹ Charles Esche, "What does it mean to say that feminism is back? A reaction to 'Fiddles of the Sphinx'", in: *Alterati*, 15, 2006, p. 119.
- ² In 2006 two exhibitions were held in Switzerland: the first, "Cooling Out - Paradoxien des Feminismus", Kunsthaus Basel, Mülten/Basel, 13th August to 1st October 2006 was curated by Sabine Schaschl-Cooper; the other, entitled "It's Time for Action (There's no Option) - About Feminism", shown at Migros Museum, Zurich, 13th August to 22nd October 2006, was curated by Heide Munder. Both shows were reviewed by Edith Krebs, *Springerin*, Band XII, Heft 1, Winter 2007, pp. 67-68. In 2007, MOMA in New York organized an international symposium "The Feminist Future: Theory and Practice in the Visual Arts", held on 26/27 January 2007. See the review by Mechtild Widrich, in *Springerin*, Band XII, Heft 2, Spring 2007, p. 65-66. Finally, last year two art journals were suddenly busy with feminism, namely, *Artnews* dedicated a special issue to "Feminist Art - The Next Wave" (vol. 106, no. 2, February 2007), and "Feminism" was also a central topic in *Flash*, No. 105, March 2007.
- ³ Amelia Jones, 1970/2007: The Legacy of Feminist Art, in: *Gender Battle*, exhibition catalogue of the Galician Center for Contemporary Art (CGAC), Santiago de Compostela 2007, p. 300.
- ⁴ "WACK! Art and the Feminist Revolution" was shown in MOCA, L.A. from 4th March till 18th July 2007, was shown in Washington D.C., will be on display in P.S.1 from February to June 2008, and it is due to tour to Vancouver October 2008 till January 2009. The catalogue was edited by Lisa Gabriele Mark, WACK!, Los Angeles: MOCA 2007. See also "History Makers", an interview Amelia Jones made with C. Butler, *Flash*, No. 105, March 2007.
- ⁵ *Global Feminisms* was shown from 23rd March to 1st July 2007 in the Brooklyn Museum in New York. The catalogue's editors are Maura Reilly and Linda Nochlin (Marek Publishers 2007).
- ⁶ *Gender Battle/A batalla dos xeneros*, exhibition catalogue of the Galician Center for Contemporary Art (CGAC), Santiago de Compostela 2007. Texts in Spanish and English.
- ⁷ C.f. *Inside the Visible - An elliptical traverse of 20th century art*, in: *of, and from the feminine*, edited by Catherine de Zegher, who also curated the exhibition, Boston: The Institute of Contemporary Art, and Flanders: The Harel Art Foundation, 1996.
- ⁸ Cornelia Butler, *Art and Feminism: An Ideology of Shifting Criteria*, in: *WACK!*, op.cit., p. 15.
- ⁹ Joan Kee, *What is Feminist about. Contemporary Asian Women's Art*, in: *Global Feminisms*, op.cit., p. 107.
- ¹⁰ Marsha Meskimmon, *Chronology Through Cartography: Mapping Feminist Art Globally*, in: *WACK!*, op.cit., p. 325.
- ¹¹ Charlotta Kotik, *Post-Totalitarian Art: Eastern and Central Europe*, in: *Global Feminisms*, op.cit., p. 157.
- ¹² Charles Esche, op.cit., p. 119.

* Articol publicat initial in *Springerin*. Why is feminism suddenly so "sexy"? | Bojana Pejic - *springerin* 1_08_Remapping Critique:webarchive (www.springerin.at), prin amabilitatea editoarei Hedwig Szevenhuber.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Sandra Dukic și Boris Glamocanin, *Ljubljana Nights*, obiect, tehnică mixed, 2011

Repetitions and Returns... The visibility of Gender in Contemporary Exhibition Making

Text by CICELY FARRER

'If we talk about the context of art, it must also be in its specificity and mutability, not only in terms of the conditions of its making (the perspective of the artist) but also of its receptions (its relation with a diversity of viewers), and it is reducible neither to essence, as in the modernist tradition, nor to sociopolitical forces, a tendency in some postmodernist discourses.'

(Jean Fisher)

In 1996 curator Catherine De Zegher orchestrated the exhibition *Inside the Visible* at the Institute of Contemporary Art in Boston; thirty women artists filled the galleries as the curator resituated the feminine in artistic practice. De Zegher's exhibition now marks a key moment in the history of art and exhibition making as she sought to make visible works of art from artists of diverse backgrounds and experiences. The exhibition housed key works from Yayoi Kusama, Hannah Hoch, Lygia Clark, Martha Rosler to Bhacha Lichtenberg Etinger and many others.

The publication that accompanied *Inside the Visible* marked its place in history, creating the legacy of the exhibition before many had even had the chance to see it; the abundant pages framed the exhibition with a theoretical underpinning and situated it within art historical discourse by creating a repetition for the important marginalised artists that were subjected to invisibility within the male dominant ideal of the representation of contemporary art. Key names from contemporary art criticism and curating like Jean Fisher, Rosalind Krauss and Benjamin Buchloh to leading feminist art historian Griselda Pollock, formed the dialogue in correspondence to the dynamic experience of the exhibition itself.

The show resembled a gathering of women artists whose practices rejected simple roles as victims of patriarchy and in doing so marked an active shift; as writer Toni Del Renzio commented in *Art Monthly* in 1996, 'After this exhibition, neither art nor its history, theory or practice will ever be the same for men no less than for women.'

As a curator, this exhibition has become a point of many returns in my practice and writing on art, especially in how it notably influenced the way I respond to artists' work. Further it contributes to how I approach the concerns, problems and celebrations of gender when formulating the contexts in which to present artists' works. A colleague and mentor recently responded to a discussion on developing an exhibition directly about gender, with an observation which although simple when she said it, proved incredibly influential on the exhibition curated; an exhibition needs not be about feminism to be feminist.

De Zegher's exhibition reflected an important moment in exhibition making and the condition of gender within contemporary art practice, both through its production and its multiplicity of reception. *Inside the Visible* marked a significant moment in the representation of art history that situated women artists in the 20th Century in their rightful, prominent position. Subsequently addressing gender within the current here and now, holds a different set of capitalist parameters, still based on patriarchy, than those that existed 18 years ago and so we should look to artistic and curatorial structures which respond and retaliate to our contemporary situations. Interrogating the issues of gender and sexuality in our present situation prompts a set of ques-



tions, two of which I will linger on; firstly, is there a place for exhibitions that take the complexity of gender as their starting point? And secondly, is an all women exhibition the formation that reflects these manifold issues? Taking this notion that an exhibition needs not be about gender to be feminist, I will present the works of two artists that complicate the role of gender in perception and their role-play within the group exhibition context.

In March 2013, *No one lives here* was on display at the Royal College of Art in London, the exhibition sought to explore the phenomenon of the digital condition; the age of the internet and prevalent hand-held internet devices which have seen a proliferation of images across the mainstream into our daily visions. The works of art created a complex scenario, critically reflecting segments of the diverse activity that takes place online and how it has infiltrated the quotidian experience.

Ephemera from the datacenter that housed Wikileaks in Sweden was situated alongside the urgency of films from Egyptian activist filmmakers Mosireen Collective and ingenious proto-internet works by Hito Steyerl. The work I am going to discuss is a piece from 2000 by American conceptual artist Jill Magid titled *LEGOland* which was projected twice in the gallery, looming high above the other art works, visible from every point within the exhibition. *LEGOland* is the result of a performative action that involved the woman artist walking around the city of Boston at night. Strapped to her ankle was a homemade surveillance shoe which was directed in on her body, up her skirt



and up towards the landscape of the city; Magid's legs and underwear, foreground the buildings visible in the night sky. The artist positions herself as subject in a dialogue with an audience she casts as voyeurs. This piece of silent video art was both provocative and straight-forward, the film is 8 minutes long without a narrative beyond the story of the non-descript buildings in the background, however in the intent of the curators, of whom I was one, the art work unequivocally gendered the exhibition.

At the time we were conceptualizing the show, there was a widespread condemnation in the UK left wing media of the practice of online 'slut shaming' and online perversion towards women in public places on websites such as Facebook and Reddit, hosted through their lack of editorial responsibility to quickly remove the offending pages. The hyper-speed at which we now receive imagery, through the peaty digital screens that surround us has created a situation where gendered images have become constantly visible prompting the problematic and contested question – is the internet essentially a patriarchal space?

The experience of the work in the exhibition was resolute, the viewer had to physically look up in order to see the film. However this was not simply a reversal of the gaze, this piece questioned the technological systems themselves that had enabled these types of looking to take place and the ideological structures within which this act of seeing takes place. The film pushed the audience to recognise the intimacy of these technology configurations and equally the vulnerability of the subject in these situations. Within this exhibition *LEGQland* explicitly acknowledged the gender trouble that takes place online as a result of the invasion of these devices into our everyday and intimate experiences.

The difficult question is whether this work gendered the exhibition for the better or worse; I'd argue that this work did not simply perform the role of a returned gaze; the work questioned the intimate nature of the accepted structures which survey us and in many ways, positioned the subject as the victim of the capitalist, patriarchal gaze which watches over not just women but against people in general.

Vocabulary by Russian artist Taus Makhacheva equally constructs a gender play, but this time the attention is on the expectations and preferences around masculinity in Makhachkala, the capital city of Dagestan. Makhacheva's film gazes on a man as he extends, crouches and contorts himself to accentuate his muscular build, wilfully drawing attention to his physique and associated lifestyle. The remnants of violence, celebrated and ambivalently performed as symbols of masculinity become fanciful motions of vanity and appearance.

Makhacheva renders the language of masculinity seen among these men as a constructed series of deliberated poses.

This work reverses the gaze in a different sense to Magid's as rather than questioning the habit of the voyeur; the patriarchal all seeing perverse gaze, *Vocabulary* considers the gender play



around the masculine in the specific context of the Caucasus. Although the context she plays to is defined by the practices of people within this social grouping, like its title, *Vocabulary* is translatable and speaks about the role of identity, image and role-play to a broader audience. The curated situation that I experienced *Vocabulary* in is important; the work was displayed within an exhibition titled *Spaces of Exception*, a project curated by the Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, at the Moscow Biennial 2013, in an offsite venue but nonetheless listed as part of it. Although the exhibition was developed for the year of culture between Russia and the Netherlands, the sentiment of this exhibition was adamantly politicised in contrast to the slow, subtle protest of the main Biennale exhibition. The exhibition title recalled Giorgio Agamben's, *States of Exception*; a book which looked at how post 9/11, a continued 'state of exception' allows democracies to extend their powers to become totalitarian states. The selection of artists reflected on art as a space for blunt or subtle political manoeuvrings within this perpetual 'emergency' circumstance; each work made a comment on the state of identity, sexuality, gender, political voice or geographic positioning in a global context but with a focus on Russia.

Within this space of exception, the dimension *Vocabulary* brought to the fore was a question of constructed masculinity. However this work did not simply arouse a discussion on the expectations of society on the individual or the male/female gender binary; instead it staged a ridiculing of patriarchy within global economic and political systems. Each of the art works touched upon people or places which are invisible to capital and are marginalised by a constant state of exception which privileges capital over any being; Makhacheva's video posited a side of the argument that provided the construct of gender within this space.

Returning to my earlier question of how gender is positioned in contemporary exhibition practice, what I have presented here is a side of exhibition making that looks out to the circumstance in which the art is received; the audience and their multiplicity of contexts. Looking back at *Inside the Visible*, although the exhibition was not as simple as making a diverse group of 20th century women artists' practices visible, in many ways this is the legacy that it has retained and with great achievement. The significance of this exhibition in part attributes to the fact that it is no longer unusual for women artists to feature in museum retrospectives and large curated exhibitions. That women still amount to a tiny portion of artists represented by commercial galleries perhaps is even more signal to the complex role of gender within monetary and capitalist systems which arguably structured around patriarchy.

Neither of the exhibitions addressed here was specifically about gender but in their global, outward looking imperatives, the curators touched upon the position of gender within the complex situations in which their audiences operate. Therefore amongst the arguments laid forth in the respective shows, each was feminist but in attitude rather than thematic.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

- 1 - Jill Magid, *Surveillance Shoe*
- 2 - *No one lives here*. Installation view. Image: courtesy of the Royal College of Art
- 3 - Taus Makhacheva, *Vocabulary 3*. Courtesy of the artist.

La mujer indocumentada (II)

Gânduri despre relația artei românești actuale cu feminismul

text de ADRIANA OPREA

1. Marele Artist este opus femeii. Adevăratul artist este fundamental altfel, nu?; el se opune societății, naturii, istoriei personale, deci Femeii. Asta face din femeia care e artist cineva care internalizează un conflict irezolvabil, ea iese prost oricum ar da-o. Dacă ești un artist bun, nu ești femeie (nu ești bună în virtutea faptului de a fi femeie, ci în ciuda acestui fapt, trebuie să negi femeia); dacă ești femeie ca artist, nu ești un artist bun (femininitatea care transpare în arta ta o devalorizează, nimeni nu te recunoaște ca Artist). Sinele femeii artist se întoarce împotriva sieși, femeia nu-și poate găsi refugiu în ea însăși, e în conflict pentru că în artă să fii femeie presupune să nu fii (au spus-o feministe celebre). Cariera, succesul și stima de sine profesională a artistelor femei stă în dinamica acestui conflict. De aici provin, după mine, nervozitatea, iritarea, nemulțumirea și jena femeilor artist atunci când sunt numite, foarte corect altminteri, ceea ce sunt, femei și artiste, și de aici reticența lor de a participa la expoziții „cu femei” sau la expoziții feministe (tot de aici scepticismul pe care l-a înregistrat mai ales în rândul femeilor artist o expoziție ca *Good Girls* de la MNAC în 2013). Confruntând o femeie artist cu asemenea întrebări, apartenențe, realități, o pui în conflict și firește că nu-i place (chestionarul proiectului *Arheologie feminină* din 2001 făcut de Magda Câmești și Aurora Dediu în *Observator Cultural* arată disconfortul evident al unora dintre respondente în fața chestionarului însuși, de ce li se pun întrebări despre ele ca femei?) Fenomenul este acut în România. Și straniu, fiind contraintuitiv la o adică să zici despre tine – sau să te enerveze când îți se spune – că există: „Sunt, dar nu sunt!, o femeie în artă”.

2. Artistul cu A mare este universal, deci nu are sex, nu are gen. Dar asta înseamnă un singur lucru: el e masculin. Patriarhatul a universalizat și esențializat o particulară deasupra tuturor celorlalte (celelalte, altele): dacă nu ești masculinul (eul, sinele, spiritul, rațiunea, limbajul, publicul, prezența, vizibilul), nu ești universal. Ești diferență, adică „altceva decât”, celălalt, sexul, imaginea, emoția, lumea fără sens, viața și moartea, existența, natura, misterul, privatul, absența, lipsa, nimicul, invizibilul („femeia e fizică, bărbatul e metafizic”, „femeile sunt umbre ale unui gând” etc.). Feminismul s-a născut poate din întrebarea formulată iar și iar: cine e Celălalt? El rămâne în orizontul eului masculin, față de care e fie mai mult (lumea, misterul etc.), fie mai puțin



(natura, emoția). Femeile artist, inclusiv cele românece, au pendulat mereu între două „orori”: supra-feminizarea (a fi mai feminizate decât sunt prin supra-dimensionarea a ceea ce se consideră, vezi mai sus, feminin: sentimentul, intimismul, natura), și sub-feminizarea (a fi considerate mai puțin feminine decât sunt, ca niște femei deghizate în bărbat, prin supra-valorizarea a ceea ce se consideră masculin în ele: „ai o minte bună, de bărbat”, „faci o artă atât de puternică încât am crezut că ești bărbat” etc). Ele fug de ambele, refuzând să fie Femeia esențializată prin raportare la masculin; și au dreptate simțind instinctiv că esențializarea Femeii în artă (= *handcraft*, lirism, decorativ, imponderabil) e de fapt ne-esențializarea ei pentru artă, e ceea

ce le face dispensabile, *of second rate*. O mare dilemă atunci, ce înseamnă să vrei să fii ceea ce ești, femeie în artă? Cum să te definești ca altceva decât Altceva-ul? Nimeni nu a ajuns acolo, dar tocmai acolo vor feministe să ajungă, să conceptualizeze eul feminin ca altfel decât negație, absență (în sensul ăsta feminismul e o gândire profund reformatoare și utopică, vrea să construiască femei și bărbați care nu există încă).

Foarte puține artiste rezistă chingilor acestor aporii logice și existențiale, de obicei cedează și se retrag în dinamica conflictuală a lui „Sunt și nu sunt femeie în artă”. Refuzul sau neputința de autodefinire ca femeie fac imposibil pe undeva feminismul însuși; nu poți lupta pentru cineva care nu are identitate și

cred că acesta e unul din blocajele reale în calea feminismului în arta din România. Cu atât mai mult cu cât artistele române tinere sunt astăzi parte din masă uriașă de artiste care se mișcă în arta internațională, indistinct față de bărbați, dar tocmai de aceea într-o nouă, mult mai periculoasă marginalizare și invizibilitate, de data asta deschisă și democratică. Femelele artist sunt peste tot în sistemul global al artei, ai zice că feminismul și-a atins scopul în cazul lor, de ce să mai acordăm atenție presupusei lor probleme; și care ar mai fi aceasta, oare nu e, iată, rezolvată? De fapt, ele sunt peste tot și nicăieri.

O altă consecință perversă a aceleiași dileme e „invizibilitatea” ca atare a artiștilor români bărbați, de toate generațiile. Artă românească fiind în mod tradițional (modernist) o artă a Artiștilor (fără sex și gen), artistul român bărbat, ca bărbat, e o enigmă la fel de mare ca a artistei. Și el e peste tot și nicăieri. Dacă vorbești despre identitate sexuală, vorbești despre femei, nu despre bărbați. Nu există o problematizare a masculinității în arta românească, nici măcar o identificare cât de cât inteligibilă a problemei, nemaivorbind că niciun artist bărbat (nu doar de la noi, de pretutindeni) nu e îngrijorat, cum este orice femeie artist (de pretutindeni), de faptul că a fi bărbat i-ar putea deforma gândirea, arta, cariera sau că ar influența nefast felul în care e perceput. Chiar feminismului însuși i s-a recomandat să uite puțin de femei și să facă în schimb din bărbat un subiect de gen (un feminism fără femei). O mai veche idee vehiculată printre tinerele curatoare române e de a face o expoziție despre masculinitate în arta românească. Discutarea masculinităților și a feminităților din arta noastră ar fi importantă, fie și numai dacă te gândești că relativă desprindere, luarea unei oarecare distanțe critice față de marile valori moderniste (Artistul, Geniul, mitologia mediului, Pictura, old media, autenticitatea, meșteșugul), în ton cu aceeași desprindere în arta occidentală (convențional, din 1960 încoace) se produce în arta contemporană diferit de la artistă la artist. S-a remarcat just că cele care au fost sistematic excluse, marginalizate de marile categorii de mai sus, nu se vor simți mânate să târâie după ce nu au avut niciodată și nici să jubileze la detronarea marilor mituri care nu le-au vizat nicicând. Nu poți pierde ce nu ai avut vreodată. Femelele artist nu vor regreta că Autorul a murit, că mitul romantic al artistului damnat și genial nu mai are trece, că arta nu mai spiritualizează lumea. A fost femeia vreodată Autorul, Geniul, Artistul damnat, alcoolic și tenebros? și tocmai acum, când poate fi, Autorul însuși a murit. Ce ghinion. Așadar, femelele și bărbații artiști se raportează în fapt diferit la schimbările produse de arta contemporană (la postmodernism de pildă), la moartea și resurecția marilor mituri artistice. Trebuie văzut în ce fel.

3. „Ce vrea feminismul? Ce vor feministele?” sunt variațiuni actuale pentru „Ce vor femelele?” (celebra Was will das Weib? freudiană). Totuși, nu cred în indiferența ostentativ afișată de către artiștii români bărbați (și

femele) față de feminism. Aparent, ei sunt masiv dezinformați, încurcă noțiuni, fac confuzii și glisări de sens, folosesc termeni neclarificați, se dezinteresează de subiect. Din contră, eu cred că e o strategie defensivă pe jumătate conștientizată – de bagatelizare, ridiculizare, minimalizare a subiectului și a realităților țintite de el, pentru că le resimt instinctiv ca fiind „dușmanul”. Ceea ce el și este, feminismul este într-adevăr dușmanul masculinității normative, suverane, conforme patriarhal, fiind în subsidiar aliatul masculinităților neconvenționale, libere, „alternative” la modelul dominant. Deci aliatul bărbaților de fapt, dar asta se discută acum în arta românească numai în cercuri de artiști și profesioniști sensibili la problematica queer/LGBT/minorități sexuale, lipsind cu desăvârșire din arealul majoritar al artiștilor să le zic *mainstream* (și să le zic și *straight*). Feminismul este respins ca „dușman” și pentru că e asimilat, dintr-o (falsă, cred eu) neștiință, cu formele lui radicale (păcat, tot eu zic, pentru că acelea sunt cu adevărat cele mai faine).

Am fost învățat (de manualul modernismului), că „arta nu poate fi rea pentru nimeni”, cum s-a spus, că nu are nicio legătură cu nedreptatea, oprirea sau violența, cu impurități precum sexul, clasa socială sau etnia celor care o practică sau receptează. Or feminismul e și un „marketing al diferenței”, căci nu doar femeia, ci toți Cei/Alți feminizați prin discriminare își găsesc cauza exprimată prin el: minoritățile sexuale, etnice, rasiale. Și în lumea artei subînținsă de relații de putere, sărăcia, precaritatea, statutul incert financiar și nesiguranța locului de muncă sunt situații și realități feminizate. Lumea artei la noi, ca peste tot, e o lume plină de intern-i, voluntari, asistenți – majoritar femei foarte tinere. Munca și timpul petrecut muncind, remunerarea, contractualitatea relațiilor de muncă în arta românească actuală sunt subiecte discutate deocamdată, din câte știu, doar de stângiști. Artă poate fi rea pentru studentele cărora li s-a spus „Nici măcar să nu încerci să vii la clasa mea, ești fată și te pic” (UAD Cluj) sau „Vezi vreo femeie în tabloul cu profesorii universității? Nu. Nici nu vei vedea” (UNARTE București). Minuni întâmplă după anul 2000. Mai poate spune cineva că sexul și puterea (combinație fatală) nu există în artă?

Lumea artei la noi e o lume polarizată între artiști și curatoare, comentatoare. Deocamdată vedetele din mediul artei românești contemporane, cei care punctează internațional, sunt în centrul atenției și primesc lauri, sunt majoritar bărbați, în timp ce acelea care organizează, istoricizează, asigură cadrul critic local al acestui spectacol sunt majoritar femei. Cu o imagine din Julio Cortázar, un cub alb fosforescent pulsează de viață înconjurat de un hău întunecos care e mîntea, conștiința din jurul vieții luminoase. Mi se pare că sincronia pe 2 etaje diferite de la MNAC a artistelor din expoziția feministă *Good Girls*, 60 de femei, cu Mircea Cantor din propria-i retrospectivă, 1 singur bărbat, a metaforizat fără vreo regie (din pură coincidență), o disi-

metrie asemănătoare: omniprezența femeilor și masificarea lor invizibilă vs. omniprezența bărbaților și individualizarea lor hipervizibilă. Dar deși feminismul face parte din orizontul de cunoaștere și de referință a din ce în ce mai multor artiste române tinere (într-o proporție mai mare după 2000 decât până atunci), Mircea Cărtărescu are încă dreptate spunând că feminismul în România are mult cap (cerebralizarea invocată mai sus), dar nu are trup. Dacă în România femele în artă sunt multe, feministele în artă sunt puține. Feministe de cursă lungă ca Magda Cârneci, Marilena Preda-Sânc, sau grupul h.arta, sau artiste ca Veda Popovici, Flavia Lupu, sau curatoare ca Olivia Nițș, avem, dar totuși feminismul românesc este în primul rând socio-politic, ONG-ist, academic, și nu artistic. E nevoie de noi sondaje pentru a afla starea de pe teren în prezent, cum fusese chestionarul din 2001 sau numărul special al revistei *Arteller* din 1999/2000. Una din ideile importante enunțate în primul este lipsa reală a modelelor formatorii feminine pentru femele din România. Corelată cu constatarea că „bărbații gândesc micuț despre femei”, această lipsă poate fi o cauză a faptului că „învățăm, culturalmente, o feminitate săracă” (conf. Aurora Liceanu). Atunci când există, modelele feminine (*foremothers*) sunt de regulă anonime, discrete, nepublice: profesoare dăruite sau mame devotate. Reperetele culturale ale femeilor și ale bărbaților sunt covârșitor masculine. Patriarhalitatea canonului personal al artiștilor române (mă gândesc la reprezentarea lui indirectă la artista Oana Fărcaș, în picturile cu artiști ca Bacon, Neo Rauch sau Picasso în atelier, ea pictând anterior și o serie numită *Men of My Life*) arată grija pentru o legitimare paternă a propriului discurs. Dacă sunt modele, mamele sunt în general purtătoare, transmițătoare ale cunoașterii și profesiei (profesoare: Iulian Mereuță marcat sub formarea Lolei Schmierer Roth), nu producători ai cunoașterii, căci aceștia sunt totdeauna tați (Camil Ressu pentru Geta Brătescu). Dar la fel de adevărat e că există în prezent un solid model de continuitate profesională pe linie feminină în istoria artei românești (care a dat rod în zona feminină curatorial-critic-discursivă de care vorbeam). El merită o discuție separată.

4. Incitantă afirmația unei cunoscute pictorițe contemporane, Marlene Dumas: „I paint because I am a country girl. Clever, talented big-city girls don't paint”. Oare la ce se referă exact? To be continued.

Prima parte a acestui eseu a apărut în revista ARTA, nr.10/2013.

LEGENDĂ FOTOGRAFIE / CAPTIONS:

1 - Flavia Lupu, *Prințesa lui' tata – la cutie*, 2014/Daddy's Little Princess – in a Box, Live Performance, cutie de lemn 183 x 50 cm/wooden box 183 x 50 cm, Plexiglass, rochie/dress, 2014 (fotografie de Mario Ionescu din expoziția *Momentum 2*, curatoare Olivia Nițș, Akurat contemporary art space). Credit: Flavia Lupu

Arheologie feminină/istă



text de **MAGDA CĂRNECI**

Cu un recul de aproape 15 ani, am să notez aici câteva informații și idei despre un proiect cultural feminist de o oarecare anvergură, pe care l-am inițiat împreună cu Aurora Dediu Király în anul 2000. *Arheologie feminină/femi-*

nistă s-a născut din dorința de a apropia personalități feminine ale unor domenii diverse și care nu comunică suficient între ele, în jurul unei atitudini mai fățiș angajate față de tematica feministă. Într-un mediu social încă marcat de sechele post-comuniste, cu rigidități, conformisme, pudibonderii și frici irrationale, într-un ambianță publică în

care mai ales probleme economice și politice constituiau priorități turbulente în interiorul unei mari confuzii colective, pe o scenă culturală în care încă era de bonton să refuzi curente de idei prea radicale față de letargia ideologică anterioară, a propune un proiect artistic declarat feminist constituia un gest de oarecare curaj. E adevărat că de la



4



5



6



10



11



12



16



17



18



22



23



24

Începutul anilor '90 a apărut la București un grup feminist extrem de activ, condus de Mihaela Miroiu și Laura Grünberg, grup care a reușit să-și facă simțită prezența publică și față de care am fost apropiată. Sub influența călătoriilor mele de studii în Occident și a lecturilor principalelor teoreticiene feministe, am simțit impulsul unei atitudini publice care

să-și asume o anumită postură intelectuală și o anumită gestică artistică legată de tematica de gen. Am găsit în Aurora Dediu Király o companioană dedicată și pasionată, cu care am pus la cale acest proiect. Simplu spus, a fost vorba despre un proiect feminist realizat cu un instrumentar cultural. Cele două autoare (cea dintâi – scriitoare și

critic de artă, cea de-a doua – artist fotograf și manager cultural) au selectat un număr (inițial) de 50 de femei-personalități ale României de atunci și le-au invitat să participe la proiect în două moduri complementare: răspunzând la un chestionar cu câteva întrebări și lăsându-se fotografiate. În *Arheologie feminină/istă* au fost prezente

finalmente doar 24 de femei cunoscute: în ordine alfabetică – Ruxandra Balaci (curator și critic de artă), Geta Brătescu (artist vizual), Ioana Brătianu (politician, singura care nu a răspuns la chestionar), Magda Cârneci (scriitor și critic de artă), Mariana Celac (arhitect), Irina Cios (curator și manager de artă), Maia Ciobanu (compozitor), Laura Grünberg (sociolog și activistă feminista), Aurora Licoeanu (psiholog și scriitor), Raluca Ianegic (coregrafă), Anca Manolescu (teolog), Mihaela Miroiu (filosof și activistă feminista), Amelia Pavel (istoric de artă), Simona Popescu (scriitor), Sandra Pralong (politician și activist social), Marilena Preda-Sânc (artist vizual), Doina Rotaru (compozitoare), Cristina Sabău (designer), Monica Spiridon (eseist cultural), Saviana Stănescu (autor dramatic), Simona Tănăsescu (ceramist și manager cultural), Alexandra Titu (istoric și critic de artă), Roxana Trestioreanu (artist vizual) și Gabriela Tudor (manager cultural).

Chestionarul amiabil la care cele 24 de invitate au răspuns a conținut întrebări cu o tentă mai degrabă larg culturală decât aplicat feminista.

Ele sunau cam așa:

1. Ați putea să enumerați valorile pe care le considerați esențiale pentru dvs.?
2. Ați fi dispusă să numiți: figura feminină din cultura română pe care o apreciați în mod deosebit și de ce?; figura feminină din cultura universală care v-a impresionat cel mai mult și de ce?; o figură feminină mitologică pe care o considerați simbolică pentru dvs.?
3. Aveți o expresie celebră pe care o aplicați ca pe o formulă de viață?
4. Există vreo descriere a dvs. făcută de un bărbat, în care vă recunoașteți?
5. Ce înseamnă să fii femeie în România de azi? E dificil? E provocator?
6. Ce reprezintă feminitatea pentru dvs. ca valoare pozitivă? Dar negativă?...

Răspunsurile primite, interesante și sofisticate, împreună cu fotografiile făcute de Aurora Dediu Király acasă la cele 24 de femei invitate, au fost apoi arătate sub forma unei expoziții la Centrul Internațional de Artă Contemporană (CIAC) din București, la finele anului 2000 și începutul lui 2001 (cu sprijinul fundației KulturKontakt din Austria, o fundație specializată în încurajarea artiștilor vizuali din Europa de Est, în special a femeilor). E adevărat că expoziția de atunci prezenta doar rezultatele primei jumătăți a proiectului (cu doar 24 de femei). Se mai intenționa ca după o a doua expoziție din cadrul proiectului, fotografiile și textele să fie tipărite într-un volum. Finalmente, răspunsurile celor 24 de femei din proiect au fost publicate, împreună cu fotografii, doar în câteva numere succesive ale revistei *Observator Cultural* din 2001¹, iar albumul nu a mai fost editat niciodată. Sigur, din perspectiva timpului trecut, se poate constata cu ușurință caracterul relativ limitat sau timid al abordării așa-zis feministe

de atunci, învăluită într-o problematică culturală cu caracter destul de general, ce voia să pună în lumină existența multor femei remarcabile pe scena publică românească, care abia începea să le cunoască și recunoască.

Nu voi face apel la dezbaterile complexe și sofisticate ale post-feminismului apărute de atunci încoace pentru a analiza acest proiect în care a contat mult prietenia, solidaritatea și stima reciprocă.

Arheologie feminină/istă a cunoscut un cert succes de public în epocă și, prin prestigiul numelor implicate, a deblocat reticențe și temeri, a fluidizat o anumită receptare și recunoaștere publică a rolului femeilor și a încurajat gesturi și așteptări într-o lume care a mai avut nevoie de peste zece ani pentru a-și constitui un patrimoniu de scrieri literare și teoretice și de fapte artistice feministe suficient de consistent.

¹ *Observator Cultural*, numerele 45-46, 47, 48, 50, 51, 52, 53 din 2001.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

- 1 - Ruxandra Balaci
- 2 - Geta Brătescu
- 3 - Ioana Brătianu
- 4 - Magda Cârneci
- 5 - Mariana Celac
- 6 - Irina Cios
- 7 - Maia Ciobanu
- 8 - Laura Grünberg
- 9 - Aurora Licoeanu
- 10 - Raluca Ianegic
- 11 - Anca Manolescu
- 12 - Mihaela Miroiu
- 13 - Amelia Pavel
- 14 - Simona Popescu
- 15 - Sandra Pralong
- 16 - Marilena Preda-Sânc
- 17 - Doina Rotaru
- 18 - Cristina Sabău
- 19 - Monica Spiridon
- 20 - Saviana Stănescu
- 21 - Simona Tănăsescu
- 22 - Alexandra Titu
- 23 - Roxana Trestioreanu
- 24 - Gabriela Tudor

Feminine/st Archeology (2000-2001)

At the International Center of Contemporary art in Bucharest (CIAC), a first (and last) exhibition of the project *Feminine/st Archeology*, initiated by Magda Carneci and Aurora Dediu Király took place from December 2000 until the end of January 2001. It was a declared feminist project realized with cultural instruments. The two initiators – Magda Carneci, writer and art critic, and Aurora Dediu Király, photograph artist and curator – have selected a number of 24 women who were cultural personalities, active on the public scene at that moment in Romania. The 24 women were invited to participate in the project in two ways: to answer a questionnaire and to let themselves be photographed. The exhibition in the CIAC presented the results – texts and photos – of these two parts of the project. The chosen feminine personalities were, in an alphabetical order: Ruxandra Balaci (art curator), Geta Brătescu (visual artist), Ioana Brătianu (politician), Magda Cârneci (writer, art critic), Mariana Celac (architect), Irina Cios (art critic and curator), Maia Ciobanu (composer), Laura Grünberg (feminist sociologist), Aurora Licoeanu (psychologist), Raluca Ianegic (choreographer), Anca Manolescu (theologian), Mihaela Miroiu (feminist philosopher), Amelia Pavel (art historian), Simona Popescu (writer), Sandra Pralong (politician), Marilena Preda-Sânc (visual artist), Doina Rotaru (composer), Cristina Sabău (graphic designer), Monica Spiridon (cultural essayist), Saviana Stănescu (playwright), Simona Tănăsescu (visual artist and art manager), Alexandra Titu (art critic and historian), Roxana Trestioreanu (visual artist), Gabriela Tudor (cultural manager).

Here are the questions answered by the participants:

1. Could you enumerate the values which you consider essential for yourself?
2. Would you name:
 - the feminine figure from the Romanian culture whom you appreciate the most? Why?
 - the feminine personality from the universal culture whom you admire the most? Why?
 - a mythologic female figure whom you consider symbolic for yourself?
3. Do you have a favorite expression about the way your life should evolve?
4. Is there any description of you done by a man, in which you can recognize yourself?
5. What does it mean to be a woman in present-day Romania? Is it difficult, is it challenging?
6. What is femininity for you? Is it a positive value? A negative one?

Later, the *Feminine/st Archeology* project was published in several issues of *Observator Cultural* weekly magazine during the year 2001 (issues 45-46, 47, 48, 50, 51, 52, 53).

Drepturile egale încep în dulap: Poate fi moda un subiect feminist?

Text de LIVIANA DAN

Așa cum barocul produce melancolie, socialul în criză decide să producă glamoarea.

Analitică, meditativă, urbană, glamoarea este stil, modă, artă. Dar glamoarea este și bluza albă a lui Marilyn Monroe și un motto al lui Kenzo cutremurat de chic intelectual: "Let your dreams blossom, tomorrow is beautiful/ Träumen sie die schöne Welt von morgen. Până la sfârșitul sec. XVIII, stilul era un termen de specialitate al unui sistem literar retoric: J.J. Rousseau îi dă individualitate, iar Friedrich Schlegel rămâne cunoscut ca primul cercetător al trendului. Fragmentul 216 din *Tendenzen des Zeitalters* a devenit celebru „Der eine Vorschrift einer linearen Geschichte hat sich zerfasst in Trends”, trendul fiind un fel de oracol pe care îl descifrează doar cei ce cunosc trecutul. În sec. XIX, stilul este produs pentru a fi observat: de la Baudelaire la Oscar Wilde, prințul negru al eleganței, este plin de stil, atemporal. Există negru în țara utopiei? se întreabă cei ce ignoră stilul.

Neignorat, stilul este în legătură intimă cu fericirea și libertatea. Trecut printr-un proces de *spinning*, stilul este modă, stil de viață, sexualitate, politica corpului, hiperlux, mitologie tandră, acceptarea eului. Stilul este un loc, o întâlnire, o dramă, culoarea. Este o amintire din copilărie, mai multe insomnii într-o cameră de hotel, o ironie romantică.

Demersul curatorial pentru *In full dress* era,

de fapt, o categorică raportare la stil. Cum se raportează la stil corsetul de tip Gaultier al Liei Perjovschi, produsul de stil fără accesorii, fără linie de lansare sau linia de lansare / eticheta, punga, hârtia de ambalaj / fără produs? Lia Perjovschi conceptualizează stilul și linia modei. Cum se raportează la stil haina ruptă din zid, costumul efemer al Getei Brătescu? Este lux clasic în reacția Anei Lupaș de a considera pânza umedă o identitate aproape utopică? Este luxul ostentativ al Alexandrei Croitoru predispus să scoată la iveală mai multă dantelă? Cultura luxului ostentativ se bazează în mare parte pe un sistem vizual de tipul Discodiva, ori MTV, ori estetica ID-ului lansată de Terry Jones. Luxul ostentativ vinde imagini de o claritate consistentă. Ce mașini conduc, ce haine îmbracă, ce mănâncă cei ce acceptă luxul ostentativ. Prin fotografia de modă se impune o estetizare pozitivă atât de necesară vremurilor confuze pe care le trăim. Cum se raportează la stil haina formală, corpul ca obiect mecanic teatral, deconstruit de Unda Popp, ori haina credibilă, informală, stilul rebel al grupului 2D / Mirela Dăuceanu și Aurora Dediu?

Trebuie citite în cheie feministă ori rămân în paradigma stilului tainele Didonei din instalația Getei Brătescu, mitologia unei case și a unei persoane din instalația Marilenei Preda-Sânc ori puternica inserție a eului în instalația Roxanei Trestioreanu? În discursul actual al artei, criza compoziției este înlocuită de imaginul fluid al stilului. Stilul este protest, mani-

plulare, dar mai ales putere. Stilul influențează arta. Stilul a devenit ceea ce vroia să devină arta: *Zeitgeist*. Stilul captează aerul timpului, mirosul timpului dacă ne gândim la Coco Chanel. Ori desenează timpul dacă ne gândim la Yamamoto și este reconfortant să ne gândim la ei.

Liza Fischer a citit în cheie feministă acest demers curatorial. De la Mary Wollstonecraft la Naomi Wolf, feminismul a preluat linia puternică a modei. Femeia puternică este o luptătoare vizibilă și, dacă porți lucruri extravagante, oamenii privesc și ascultă. Relația dintre modă și feminism a fost mereu ambivalentă. Moda a fost mereu legată intim de femeie și de rolul ei social. Moda este expresie. Îmbracă identități, dă semnificații și este conștientă de sine. Începe oarecum romantic. Accesoriile preferate de femei erau în special verzi, albe ori violet. Codifica astfel o normă dorită. Give / green-verde / Woman / white-alb / the Vote / violet-violet. Ulterior femeile renunță la corset și îmbracă pantalonul. Unisexul jeansilor și puloverele negre pe gât dizolvă rolurile genurilor. Moda devine relevantă și are agendă politică. Hippies anilor '70 au revoluționat atitudinea în modă și au pus în discuție ulterior condițiile sociale. Yuppie / young urban professionals ai anilor '80 au demonstrat cum economia și moda sunt într-o relație reciprocă, orientată spre profit. În perioada Dinkie / double income no kids se conștientizează refuzul modelului tradițional al familiei. Femeile puternice și grupările Bobo / Bourgeois Bohemian sunt elite sociale care impun stilul timpului modern. Tipul de femeie al sec. XXI este gata să folosească tot fără să uite de ea însăși. Este femeia care, pe lângă succes, nu dorește să renunțe nici la calitatea vieții ei.

Cross-dressing face modă, Drag-Queens impun jocurile infinitului peste limitele sexualității. Moda devine armă ideologică, un instrument al intereselor de profit și putere.

¹ *In Full Dress*, Muzeul de artă Brukenthal, Sibiu, 2000, curator Liviana Dan.



LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

- 1 - Roxana Trestioreanu și Unda Popp în expoziția *In Full Dress*, Muzeul Brukenthal, Sibiu, 2000
- 2 - Lia Perjovschi și Marilena Preda Sânc în expoziția *In Full Dress*, Muzeul Brukenthal, Sibiu, 2000
- 3 - Unda Popp, Performance de costum în expoziția *In Full Dress*, Muzeul Brukenthal, Sibiu, 2000
- 4 - *In Full Dress*, Fotografie de grup: Unda Popp, Liviana Dan, Alexandra Croitoru, Geta Brătescu, Marilena Preda Sânc, Mirela Dăuceanu, Doina Simionescu, Aurora Dediu (Király), Irina Cios, Lia Perjovschi, Roxana Trestioreanu

Fotografiile de Mircea Stănescu, prin amabilitatea Liviane Dan

EU, EN, ICH (II)

Eu, En, Ich (II)

Magda Câmeci, Aurora Király, Marilena Preda-Sânc, Roxana Trestioreanu

Cu un comentariu de Laura Grünberg

Victoria Art Center, București

23 septembrie – 19 octombrie 2013

Nevoia de „tricksteri” femei

text de LAURA GRÜNBERG

În 1993 avea loc la București prima expoziție de artă cu conținut declarat feminist: „Eu, En, Ich” – repetând în titlu pronumele „eu” în română, maghiară și germană – expoziție care a trezit atunci multe rumori. Cele 3 protagoniste ale momentului, Marilena Preda-Sânc, Roxana Trestioreanu și Magda Câmeci, însoțite de comentariul critic al Alexandrei Titu, propuneau instalații vizual-sonore care afirmau, cu un anume curaj pentru epocă, dreptul la recunoașterea și exhibarea specificității feminine, într-o lume abia ieșită din pudibonderia și cenzura comunistă. La 20 de ani de atunci, în această a doua ediție a expoziției, în care grupului de trei i s-a alăturat Aurora Király iar comentariul a fost semnat de Laura Grünberg, este explorată tematica amplă a miturilor contemporane dintr-un punct de vedere feminin/feminist. De la mitul personal la mitul familial, de la mitul socio-politic la mitul național, sunt abordate multimedial, cu tehnici vizuale moderne, seriile de identități suprapuse și contradictorii, iluzionante și tensionante, care ne constituie și pe care e nevoie să le transgresăm ca să devenim noi înșine.



Mitul este limbaj. Este, așa cum spune Claude Lévy Strauss, o poveste ce traduce aporiile logice ale dualității același-altul. Mitul trebuie spus pentru ca el să existe. Miturile sunt pline de „tricksteri”, de obicei bărbați (cel mai cunoscut fiind Prometeu), personaje controversate, care încalcă reguli, nu respectă con-

venții, au comportamente nelalocul lor, doresc să provoace autoritatea, să spună lucrurilor pe nume și să își asume consecințe. Antinomist prin excelență, erou civilizator, histrionic, înșelător și înșelat, tricksterul se luptă cu greutățile vieții, își descoperă puterile spiritului și trupului, fiind când înțelept când

absurd, când serios când șugubăt, dar mereu entuziast (Raul Radin, 1956, *The trickster*, NY: Schocken Books). Deseori prin ceea ce fac, tricksterii devin de fapt, cu sau fără voia lor, responsabili de modul în care lumea arată și încotro o ia. Femeile (și mai ales feministele) pot, dar mai ales trebuie, să fie tricksteri. Ele

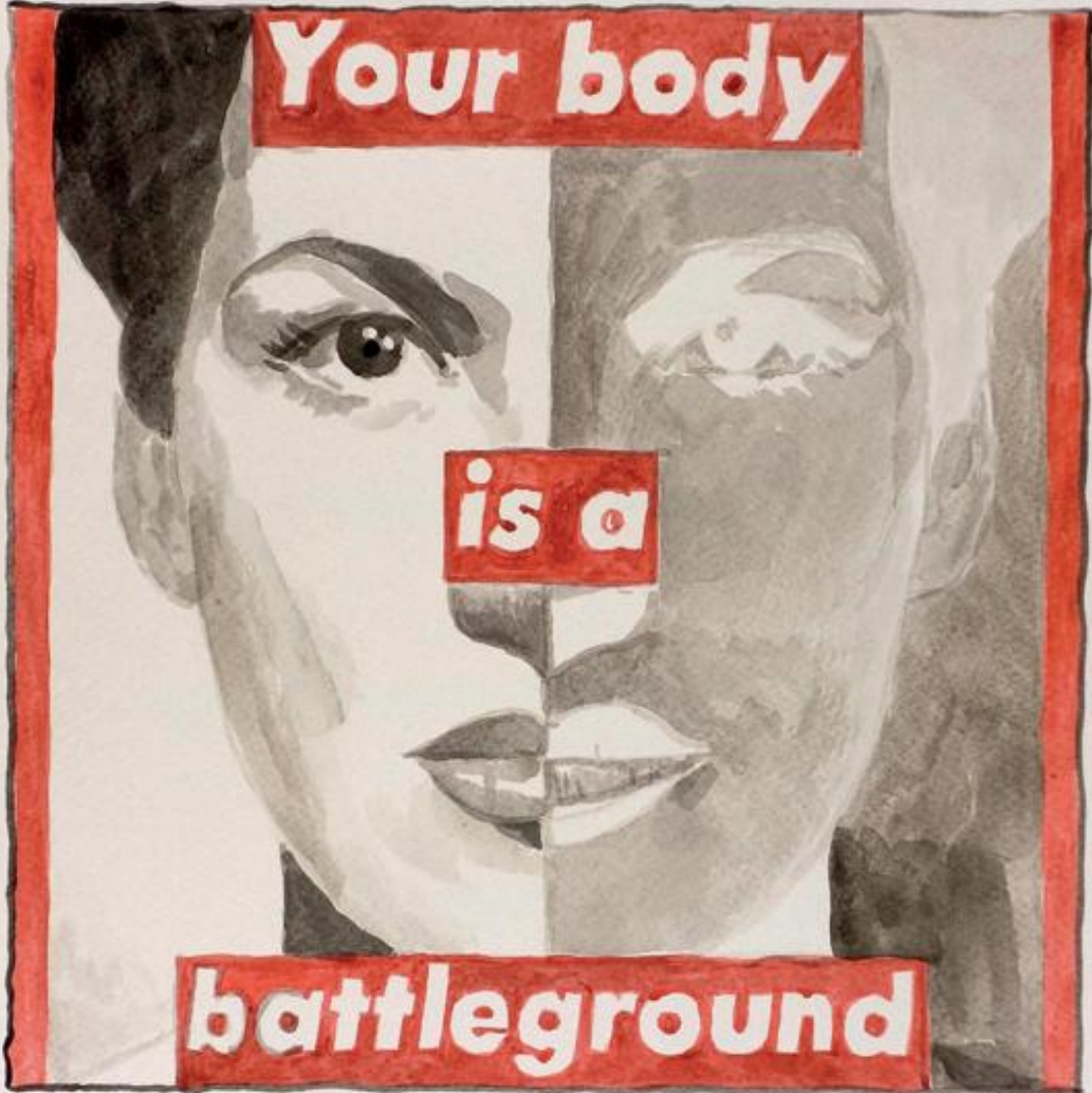


trebuie să fie „boulder crossers” (Lewis Hyde), să jongleze printre identități impuse, să încalce frontierele echivoce dintre bine-rău, sacru-profan, feminin-masculin, tânăr-vârstnic, normal-anormal etc., pentru ca apoi să schițeze alte frontiere, deconstruind și reconstruind miturile creatoare de identitate colectivă și individuală, mituri la a căror facere au luat parte, de cele mai multe ori, în calitate de spectatoare și nu de autoare, în calitate de consumatoare și mai puțin de producătoare. Povestile tricksterilor spun de fapt, într-un mod aparte, neconvențional, cum este creată o cultură, care e natura comportamentului uman, cum se perpetuează gândirea dihotomică. Avem în această expoziție patru ase-

menea povești în care ni se spune, în registre diferite, faptul că suntem modelați de lucruri pe care nu le vedem. Avem povești vizuale legate de meta-mituri precum cele naționale și politice suprasaturate în genere de eroi, modele sau spații „masculine” printre care, cu ironie și tandrețe, se autoplasează Magda Cârneci sau Marilena Preda-Sânc, semnaland prin prezența lor sau a lucrurilor dragi lor invizibilitatea generică a femeilor și femininului în metadiscururile formatoare de identitate colectivă. Avem povești vizuale legate de micro-mituri. În spiritul lui „ceea ce e personal e politic”, Roxana Trestioreanu sau Aurora Király întorc voit spatele spațiului public revalorizând spațiul privat prin intermediul

miturilor familiale, corporale, aducând în prim-plan obiecte de uz casnic sau jurnalul ca formă de exprimare a unei identități într-o lume globală, înstrăinată, înregimentată, în care identitățile individuale se pierd în mulțimea unor identități colective trase la indigo. Tricksteri cu intuiție și experiență, artistele mediază elegant între cele două lumi (masculin/feminin) aflate veșnic la antipodi, păstrând o anumită dualitate, o anumită ambiguitate în discursul lor artistic, un discurs definit de ele însele ca fiind unul feminin și feminist. Pe tiparul dihotomiei clasice feminin/masculin (în care feminin = subiectivitate, empatie, delicatețe, iraționalitate, sfera privată iar masculin = obiectivitate, forță, raționalitate, spațiul public) cele patru proiecte sunt, poate, discursuri feminine în mare parte. Dar importantă este decodificarea acestor povești într-un registru feminist. Sunt povești pentru că la nivel epistemologic practică cu consecvență o hermeneutică a suspiciunii dezvoltată în jurul disecării mitologiei ce înconjoară genul – iar la nivel metodologic optează pentru un discurs angajat (nu e artă de dragul artei, fotografie sau instalație doar de dragul esteticii și performanțelor artistice, ci „artă pentru” a semnala, a spune, a sugera ceva legat de problemele actuale ale societății românești). Este un discurs recuperator (modele istorice și artistice feminine se insinuează discret), un discurs care emană multă grijă, implicare și responsabilitate față de alții. Chiar dacă expoziția este despre „Eu, En, Ich!” („eu” scris în titlu în română, maghiară și germană) ea este de fapt, în egală măsură, despre noi, voi, ei, ceilalți. Este, de asemenea, multă subiectivitate și autoreflexivitate asumată în comentariile propuse, ingrediente specifice unui discurs feminist contemporan, nuanțat, pluralist, eliberat de șabloanele abordărilor esențialiste. În cursul unui mit, ca în orice poveste, orice se poate întâmpla. Inclusiv ca mitul să fie preluat de femeii care să medieze între opoziții, să recreeze un alt echilibru între public și privat, între personal și politic, între realitatea *deztrupată* și cea *întrupată*. Femeii care să își revendice prezența nu doar pasivă, ci și activă în facerea și desfăcerea de mituri, să propună rescrierea lor din alte perspective care să permită poveștilor (adică miturilor) să evolueze. Este „trucul” folosit de Aurora, Magda, Marilena și Roxana pe simezele Galeriei Victoria Art Center.







Rătăcind prin Mitul Național

text de **MAGDA CĂRNECI**

Am petrecut zile bune prin sălile Muzeului Național de Artă în perioada când expoziția cu acest nume a avut loc. Impunătoare, amplă, aulică – expoziția mă impresiona și, în același timp, îmi crea un anume disconfort, o anume rețineră. Știam că asemenea etalări somptuoase de „iconuri vizuale” ale identității naționale sunt necesare periodic – pentru a (re)împrospăta memoria noastră vizuală care se fanează și se primenește cu fiecare nouă generație, pentru a repeta și întări reținerile cunoscute și acceptate ale „imaginarului colectiv” care ne integrează și ne conferă o anume unitate identitară. Și totuși...

Mă plimbam prin sălile de marmură ale muzeului, observam etalarea clasică a sutelor de picturi, sculpturi, gravuri și obiecte decorative, ordonate după marile momente ale trecutului modern al României. Mă gândeam că aceste șiruri de picturi și sculpturi fuseseră la fel selectate și similar etalate de-a lungul a vreo sută de ani. Constituiau, deja, împreună un discurs vizual lung și ornamentat, un discurs autoritar și puternic, despre ceea ce ar fi – ar trebui să fie – identitatea românească modernă, văzută prin ochii artiștilor. O identitate construită de revoluționari și istorici, de literați și ideologi, de plasticieni și muzeografi, și condensată în aceste simboluri grave sau idealiste aflate în expoziție, cu prezența lor incontestabilă, cu aparența lor definitivă, ireductibilă.

Trecând prin fața lor, plimbându-mă printre

ele ca prin „Muzeul Imaginar al Nației”, îmi puneam totuși întrebări. Mai are rost astăzi, acum, în acest moment al istoriei, o repetare identitară aproape identică cu cea veche de peste un secol? Mai este ea grăitoare, utilă? Cum se leagă ea de situația culturală și politică actuală? Cum se leagă ea de problematica atât de acută a identității individuale? Mă întrebam dacă a expune, într-un mod tradițional, compoziții majestuoase care ne-au marcat mentalul încă din școala primară nu constituie o postură culturală anacronică, depășită, după atâtea peneri în cauză, intelectuale și politice, din ultimele decenii. Unde e elementul critic, problematizant, unde e distanța față de simbolurile culturale care astăzi rezonază inevitabil în noi în mod diferit, în noul context civilizațional deschis spre europenism și globalitate? și care e locul meu de femeie în această lungă serie de bărbați importanți și eroici?

Mă întrebam dacă în locul viziunii esențialiste și cumva mitologice asupra identității noastre naționale, atât de bine implantate și încastrate în spiritele noastre, nu se putea pune în joc o viziune mai proaspătă, mai nuanțată, mai detașată. O deconstrucție și o restructurare a imaginarului nostru colectiv, fără teama de pericolul fictiv, închipuit, al pierderii identității naționale. Viziunea asta mai dezinvoltă și suplă ar rezona, de altfel, mai bine, mai decomplexat, cu ce se petrece în restul națiunilor lumii, la fel de preocupate ca și noi să-și păstreze și, în același timp, să-și deschidă, să-și lărgească flexibil identitatea. Ar rezona mai bine, mai armonios, și cu ceea

ce s-a întâmplat în artele vizuale internaționale ale ultimelor decenii, care, de la feminism la postmodernism, multiculturalism și după, au problematizat, au reconstruit și au complexificat ideea însăși de identitate. Trăim actualmente în epoca identităților multiple, fragmentare, adaptative, și poate că iconografia identitară care ne locuiește mentalul individual și colectiv ar trebui și ea adaptată, adusă la zi. Ar trebui declinată la mai multe genuri, la mai multe persoane gramaticale, la mai multe tipuri de influențe.

În fața picturilor și sculpturilor arhicunoscute, iconice, din interiorul marelui Mit Național, m-am gândit că eu nu pot propune decât propria mea identitate, feminină, mărunță, dar deschisă spre spiritul lumii, care să intre în relație, în contrast, dar mai ales în joc – într-un joc tandru-ironic, dialogal-provocator, învâluitor-integrator – cu marea Identitate. Pentru mine, calea favorită este acum: Mitul Național feminizat.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

- 1 - Imagine de la vernisaj. Foto: Octav Mardale
- 2 - Mariena Preda-Sânc, *Diva combatantă*. Foto: Ciprian Ciuclea
- 3 - Roxana Trestioreanu, *mm*. Foto: Roxana Trestioreanu
- 4 - Aurora Király, *Heroines – After Barbara Kruger, Your body is a battleground*, 1989
- 5 - Magda Cărneci, *Mitul Național și Eu (I)*, 2013. Foto: Aurora Király. Credit: Magda Cărneci

De la Perspective la Good Girls și Momentum

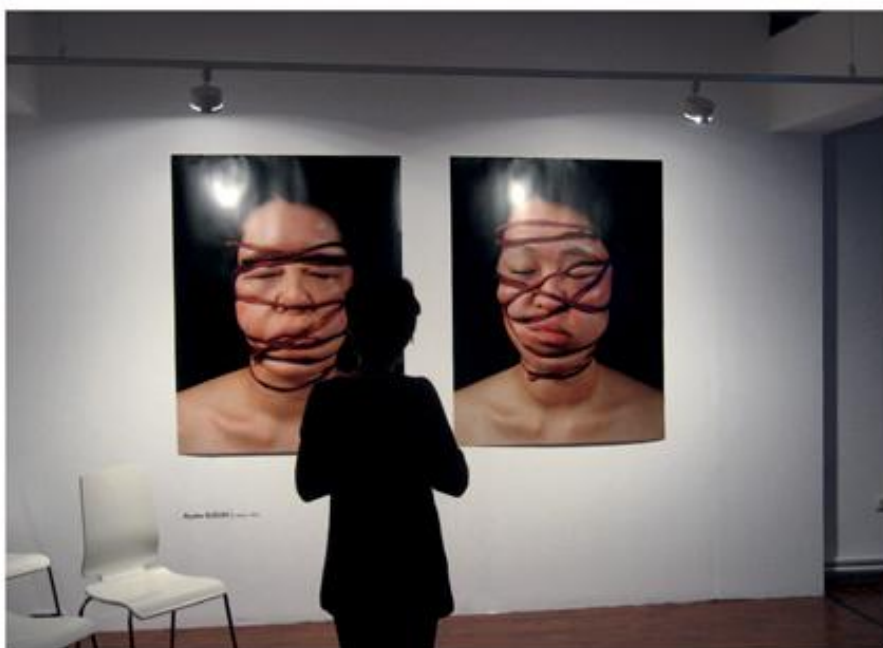
text de OLIVIA NIȚIȘ

Proiectele curatoriale din Europa de Est de după 1990 care au implicat orientări feministe sau dimensiuni de gen au mizat fie pe o abordare cronologică și de recuperare a artistelor și producției feminine, proces similar cu cel occidental din anii 1970, fie pe o reinterpretare a unor producții artistice în care s-ar putea identifica conținuturi feministe, dincolo de asumarea la momentul realizării și printr-o izolare conceptuală care prin comparație cu producția occidentală poate invoca feminisme. O provocare

esențială rămâne înțelegerea contextelor specifice fiecărui teritoriu și fiecărei perioade, a intereselor și discursurilor specifice. În această arie de cunoaștere, curatorul/curatoarea din țările fostului bloc socialist se confruntă cu asumarea unui statut legat atât de istoria occidentală a meseriei cât și de moștenirea socialistă, atât de permanenta interogare a modelelor occidentale și ale celor specifice socialismului, cât și de responsabilitatea redefinirii rolului său pe fondul relațiilor de putere la nivel interuman și politic. Mergând pe filonul recontextualizărilor feministe, putem afirma astăzi că o expoziție nu trebuie să se denunțe ca feministă pentru a fi feministă. Flexibilitatea practicilor curatoriale, posibilitatea redefinirilor conceptuale și mutațiilor paradigmatică, regândirea producțiilor artistice din perspectiva intervenției curatoriale feministe în arta contemporană permit introducerea dimensiunilor feministe și înțelegerea acestui conținut specific acolo unde instanța curatorială stabilește granițele de citire și interpretare. Profesia curatorială „feminizată” își dezvoltă și în Europa de Est propria autonomie, propriul sistem de funcționare și existență. Însă, dincolo de reforma criticii instituționale la care feminismul a contribuit semnificativ, construcția agenției curatoriale presupune la rândul său o formulă critică în favoarea unei direcții transformative.

„Perspective 2008”
a avut loc la Anaid Art

Gallery din București și a inclus 11 artiste din 13 țări și nu a avut intenția unei recuperări pe modelul practicilor curatoriale feministe canonice, încercând mai degrabă să demonstreze valabilitatea contemporană a discursurilor





feministe la nivel internațional. Conferința² care i-a urmat la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române în 2009 a marcat un moment fără precedent în sensul organizării primei conferințe internaționale în acel cadru pe problematici feministe. Evenimentele, primele de o asemenea anvergură în România, au adus în țară personalități ca Monica Mayer (Mexic), Ferris Olin (SUA) sau Dorota Nieznajska (Polonia).

„Statement: I Advocate Feminism”

A fost un proiect realizat la invitația echipei Kulturkontakt Austria și i-a inclus pe artiștii Elena Kovylna (Rusia), Igor Grubic (Croatia) & Lana Cmajcanin (Bosnia-Herțegovina) și Patricia Teodorescu (România). Conceptul a vizat teama și detașarea de eticheta feministă, ca și de termen în sine mult prea încărcat de

semnificații ideologice. Având la bază propunerea teoreticiei *ball hooks*, teoreticiană afro-americană cu experiența marginalității și formată pe direcția criticilor aduse feminismlui de tip *middle-class mainstream*, de a face trecerea de la aspectul identitar și de auto-definire la valorile pentru care feminismlul pledează – „Sustin feminismlul” versus „Sunt feminista” – a deschis calea către explorarea discursurilor feministe depășind bariera pur lingvistică și de lifestyle.³ Instalația *I Begged Them to Kill Me* a artiștilor Igor Grubic (Croatia) & Lana Cmajcanin (Bosnia-Herțegovina) constând în 20 de stative muzicale luminate individual cu partituri care conțineau repetitiv cifra 20 de mii a adus în discuție ritmul abuzului al violului ca armă de război, cu referire directă la victimele violurilor din timpul războiului bosniac din perioada 1992-1995. Artista din Rusia Elena Kovylna a propus în lucrarea sa video *Red Pomegranates* două realități contrastante prin anacronism, un



peisaj urban de autostradă și o mireasă pe un măgar tras de un bărbat, un vechi ritual de nuntă din Caucaz în economia căruia rodia reprezenta simbolul pierderii virginității. Contrastul dintre cele două cadre sau procese este definit doar prin intermediul receptării, astfel încât granițele culturale sunt în sine foarte greu de trasat. *Video performanța*-ul Patriciei Teodorescu și documentarul cu același titlu *Freedom She Said* vorbesc atât despre identitatea feministă și norma feminină, cât și despre reacția socială la feminismlul. *Momentum 1*⁴ și *Momentum 2*⁵ au avut loc în spațiul de artă contemporană Aiurart din București urmărind în primă fază reacția artiștilor și artiștilor români față de ziua de 8 martie, iar apoi față de o temă extrem de inconfortabilă și destul de absentă din arta contemporană românească, aceea a violenței și abuzului asupra femeilor. Conceptul *Momentum 1* a pornit de la teoria matematicianului englez John Wallis „Dacă forța este mai mare decât rezistența, mișcare este ceea ce va rezulta.” (*Mechanica sive De Motu, Tractatus Geometricus*, 1670). Completa depolitizare și accentuarea reductivă a celebrării femeilor ca prezențe delicate, decorative și materne reprezintă o confortabilă mistificare a semnificațiilor istorice și socio-politice pe care le are sau ar trebui să le aibă ziua de 8 martie în conștiința colectivă. *Momentum 1* a fost un proiect despre recuperarea istorică și, în egală măsură, despre schimbarea de sens pe care tradiția și dinamica socio-politică și culturală au determinat-o în timp la nivelul mentalităților colective. *Momentum 1* invită la reflexie, la deconstrucție și resemnificare. *Momentum* înseamnă recuperarea unui *time frame* și implicațiile simptomatice ale acestui proces. *Momentum* face trimitere la un sistem închis, dar și la impulsul care îl poate reconfigura.

Momentum 2 a atins un subiect ocolit în arta contemporană autohtonă din diverse rațiuni. Una dintre ele pare a fi legată de gravitatea și disconfortul pe care violența și abuzul asupra femeilor le ridică într-o cultură care îmbină prejudecăți legate de relațiile dintre genuri în care violența devine normă, cu mecanismele culturii de consum în care violența servește politicilor de marketing. Pe de o parte violența și abuzul sunt receptate ca fenomene private, iar pe de alta sunt subiecte de tip spectacol pe care publicul le consumă ca atare. Acestea sunt de fapt fenomene sociale cu implicații morale, fizice și psihice, care trebuie reglate la nivel legislativ, prin politici de stat care să combată astfel de abateri comportamentale. Presiunile externe, cât și cele ale organizațiilor nonguvernamentale din țară au determinat ca abia în 2012 să fie promulgată o lege împotriva violenței domestice. Însă dificultățile aparatului de implementare și limitele de mentalitate mențin fenomenul violenței asupra femeilor la cote ridicate. La nivel internațional una din trei femei este victimă a violenței sau unei forme de abuz. Artiștii și artiștii implicați în acest proiect s-au raportat la subiect în moduri diferite, unele aluzive altele directe. Lucrările reflectă atitudini, povești per-



sonale extinse către povești colective, forme de critică socială extrem de necesare în societatea actuală. *Good Girls. Memory, Desire, Power* s-a aflat sub semnătura cunoscutei curatoare Bojana Pejić alături de care am avut prilejul să construiesc cot la cot strategia și conceptul curatorial. Cele trei secțiuni „Memorie Dorită și Putere” au ocupat două etaje ale Muzeului Național de Artă Contemporană din București, iar efortul de susținere a producției acestui proiect i-a aparținut regretatului director Mihai Oroveanu. Expoziția a avut loc la inițiativa artistei Marilena Preda Sânc a cărei insistență programatică de a include o expoziție consistentă în grila MNAC s-a concretizat după mai mult timp. Peste 60 de nume de artiste și grupuri au participat la expoziția *Good Girls* al cărui titlu, deși a părut inițial fie cu un *sound* mult prea girly, fie nepotrivit în contextul aparentei epuizări a subiectului politicilor identitare, a rămas relevant pentru alte teritorii. În 2010 la Viena avea loc expoziția *No more bad girls?* la Kunsthalle Exnergasse, care puncta o schimbare de paradigmă, de la feminismul radical la o formulă nonasertivă, clar indicată și de titlul *Good Girls*, care pe de altă parte include și o ironizare a etichetei „fată bună”. Însă fetele bune ale anilor recentți nu sunt mai puțin incisive sau militante decât predecesoarele lor și ridică probleme la fel de grave de la trauma socială și marginalizare la interogarea stereotipurilor culturale și deconstrucția ideologiilor. Reunind jumătate din totalul expozanților artiști din România, o condiție solicitată de conducere de la început, expoziția a urmărit atât o direcție de recuperare, cât și una de display a discursurilor actuale în care poate fi reperat interesul pentru tematici *gender* și feminisme. Artiștele, pentru că încă persistă maniera de raportare la feminism ca la o grădă exclusiv feminină în ideea unei problematizări specifice, au fost invitate cu lucrări deja existente, dar și cu lucrări noi cum este cazul Alexandrei Croitoru care a realizat o instalație de sunet despre cultul lui Brâncuși, o critică a ideologiei patriarhale naționaliste.

Cu sprijinul Erste Foundation, a putut avea loc și un simpozion internațional care a crescut semnificativ vizibilitatea proiectului, reunind nume impotante ca Martha Wilson, Katy Deepwell, Edith Andras, Izabela Kowalczyk, Săvia Eiblmayr, Sanja Ivekovic și altele. Cel

mai important aspect al expoziției și al simpozionului este punerea sub lupă a noilor perspective și direcții feministe atât în teorie, cât și în practică, direcții care se revendică de la un trecut pluridentitar. Identitățile feministe evocate aici dincolo de asumare rămân la suprafața unor sisteme de gândire și acțiune care reflectă politici de afirmare specifice. Înțelegerea artei ca teritoriu din care politicile de gen și cele feministe nu pot fi eludate poate reformula și schimba modurile de gândire și relaționare acolo unde acestea întârzie să aibă loc. Politicile curatoriale pot în acest sens să imprime istoria culturii și practicilor artistice cu orientări resemnificate. Redefinirea fenomenelor de pe poziția de interioritate este un proces dificil, însă mereu necesar în procesul de cunoaștere. Așa cum demonstrează proiectul *Momentum*, feminismele de astăzi mizează pe complementaritate, pe transparență și parteneriat social în vederea atingerii unui scop comun. Bărbații și femeile, artiștii și artiștele au pătruns pe terenul comunității în care sensibilitatea față de o anumită problemă trebuie asumată în mod egal. Această schimbare de paradigmă nu este ușoară, dar este posibilă cel puțin în mediul practicilor artistice. Fetele bune au nevoie de băieți buni.

Note

¹ Monica Mayer (Mexic), Su Tomesen (Olanda), Barbara Philip (Olanda), Chengyao Hé (China), Emily Lalbert (Canada), Denise Polletier (Canada), Marilena Preda Sânc (România), Mary Coble (SUA), Ryoko Suzuki (Japonia), Maria Friberg (Suedia), Doris Mayer (Austria), Dorota Niezelska (Polonia), Jurga Rekevičute (Lituania).

² *Feminism and Culture*.

³ hooks, bell, *Feminist Theory: From Margin to Center* (London: Pluto Press, 2000).

⁴ 14.03-30.03. 2013, Spațiul de artă contemporană Alurart, București. Organizator: Asociația Experimental Project și Centrul de Dezvoltare Curatorială și Studi de Gen: FILIA în parteneriat cu Spațiul de artă contemporană Alurart. Coordonatoare de proiect: Olivia Nițș și Dana Băluță. Curatoare: Olivia Nițș. Artiști: Carmen Acșinte, Matei Bejenaru, Simona Dobrescu, Mario Ionescu, Dan Perginaru, Renée Renard, Marilena Preda Sânc, Valeriu Schiau, Patricia Teodorescu.

⁵ 24.04-14.06.2014, Spațiul de artă contemporană Alurart, București. Artiști: Michele Bressan, Irina Botea, Irina Broboană, Cătălin Burcea, Mario Ionescu, Flavia Lupu, Dola Popa, Marilena Preda Sânc, Valeriu Schiau, Roxana Trestloresanu, Mihai Zgondoku. Invitată din Franța: Veronique Sapin.



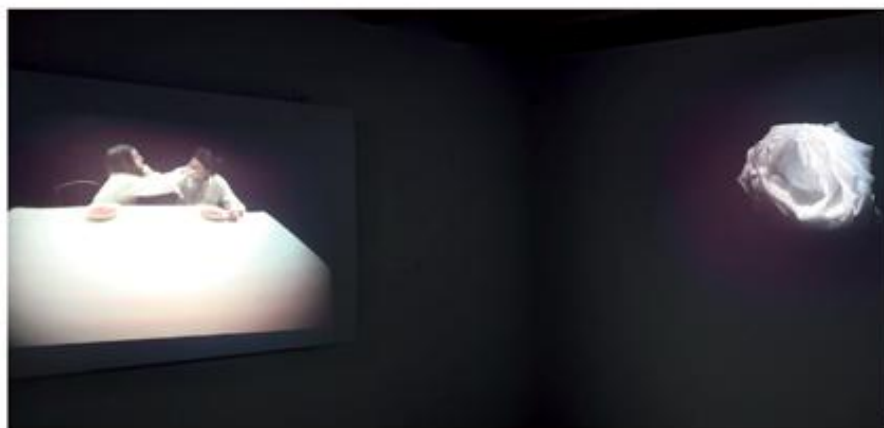
LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

- 1-3 Imagini din expoziția *Perspective 2008*, Anad Art Gallery. Foto: Ciprian Ciuclea
 4 - Igor Grubic (HR) & Lana Cmajcanin (BA), *I begged them to kill me*, instalație din expoziția *Statement: I Advocate Feminism*, ArtPoint Gallery, Kulturkontakt, 2010
 5 - Imagine din expoziția *Statement: I Advocate Feminism*, ArtPoint Gallery, Kulturkontakt, 2010
 6 - Martha Wilson și Olivia Nițș, *Simpozion Good Girls, Practicing Feminism Here and Now*, MNAC, 2013
 7 - Bojana Pejić, *Good Girls, Practicing Feminism Here and Now*, MNAC, 2013
 8 - Afis *Good Girls*, MNAC 2013. Foto: Ciprian Ciuclea

Momentum 1 și Momentum 2: decupaje și integrări politico-estetice ale feminității, femeiescului și feminismului

text de OANA BĂLUȚĂ

Maternitatea, violența, îngrijirea, avortul, anorexia, dubla zi de muncă, mariajul, histerectomia și multe alte experiențe sunt ori pot fi „decupaje” din viața femeilor. Modul în care acestea sunt conturate politic și socio-cultural așează femininul și femeiescul vieții femeilor în anumite scenarii, care de această dată nu sunt mize cinematografice, ci situații existențiale în cotidianul vieții de zi cu zi, însoțite de „indicații tehnice” despre cum trebuie trăite și reglementate politic. Feminismul însă contestă, deconstruiește, resemnifică, aduce în spațiul public și politizează aceste experiențe. Feminismul aduce femeile, purtătoarele acestor experiențe, în atenția ochilor publici și politici, în calitatea lor de cetățene, respectiv de posesoare ale unor drepturi. Aceste experiențe pot fi ale unor femei tinere, mature sau vârstnice, ale unor femei heterosexuale sau lesbiene, ale unor femei rome, cu dizabilități, ale unor femei din mediul rural ori urban, ale unor muncitoare ori corporatiste, ale unor migrante, ale mamelor noastre, bunicelor, iubitelor, soțiilor, prietenelor. Aceste apartenențe au potențial transformator și odată așezate pe drumul cetățeniei, ele pot să-i influențeze șerpuirea înspre recunoaștere și exercitare a drepturilor de către femei ori nu. Potențialul acesta transformator este modelat prin decizii politice în cadrul cărora apartenențele identitare au un



rol care trebuie recunoscut. Reincadrarea experiențelor femeilor și reconsiderarea lor politică ne spun că drepturile trebuie monitorizate constant. Evoluția drepturilor femeilor trebuie privită cu atenție pentru că nu există garanții că femeile vor beneficia mereu de acestea ori că le vor fi respectate drepturile câștigate treptat de-a lungul secolelor prin mobilizarea femeilor, a organizațiilor de femei și a asociațiilor feministe. Acțiuni recente ale membrilor clasei politice (precum inițiativa legislativă menită să introducă o perioadă de consiliere psihologică obligatorie înainte de întreruperea de sarcină) susținute de intervenții publice ale unor grupuri religioase atrag atenția asupra întăririi conservatismului politico-religios și asupra unei

aproprii nefirești între partidele de la putere și cele din opoziție în raport cu încadrarea și normarea unor experiențe ale femeilor. Artele vizuale au marele potențial de a traduce într-un altfel de limbaj revendicări și resemnificări ale feminismului politic. În același timp artele vizuale deconstruiesc la rândul lor înțelesuri și reprezentări ale femininului și femeiescului odată ce își asumă un limbaj politic. Atât cuvintele, cât și imaginile surprinse prin fotografie, video sunt vehicule de comunicare complementare care pot situa în spațiul public experiențele femeilor și pot sensibiliza cetățenii ori publicul receptor. Pentru *Momentum 1* din 2013, ziua de 8 martie și recuperarea semnificației originare a acesteia, respectiv Ziua Drepturilor Femeilor, au fost pentru noi un „portal” civic, artistic și politic căruia i-am asociat, prin intermediul limbajului artelor vizuale, experiențe ale femeilor precum dubla zi de muncă, maternitatea, violența, anorexia, histerectomia ș.a. *Momentum 1* a fost un prilej de reflecție critică și estetică deopotrivă asupra identității și rolului acesteia, asupra mecanicizării, ritualizării și festivității zilei de 8 martie.

De ce *Momentum 2*? Despre context: ce știm?

Avem de foarte multe ori impresia că femeile le este mai bine. Social, economic, politic și cultural. Însă o privire mai puțin superficială asupra vieții cotidiene, mai multă atenție în jurul nostru când suntem pe stradă, la muncă, acasă, când ne uităm la televizor o să ne spună că, în fapt, femeilor nu le este așa de bine. Diferite forme de abuz există în aceste spații despre care scriam. Abuz îndreptat asupra lor pentru că sunt femei, pentru că fac



parte dintr-un grup etnic, pentru că au o altă orientare sexuală decât a majorității, pentru că nu sunt „așa de fit” și nu respectă acele standarde asociate frumuseții normative conturate de industria de beauty care, apoi, să permită reificarea lor, pentru că au o formă de dizabilitate, pentru că... Pentru că sunt și altele, femeile în raport cu bărbații ori femeile între ele. Însă ele și ei nu sunt numai altele, ci au și numeroase elemente de convergență.

Eu mă voi reîntoarce acum la forme de abuz așa cum le știm noi din cercetări recente. Dacă avem senzația că numai anumite tipuri de femei suferă în urma violentei, ne înșelăm. Violența afectează și femeile mai educate și pe cele cu mai puțină educație, pe cele cu resurse financiare și pe cele care se zbat pentru supraviețuire, pe femeile din urban și rural, pe... Diferențele importante își au rădăcinile în instrumentele de acțiune pe care le pot utiliza aceste femei. Diferențe regăsim și în tipul de violență cu care se confruntă ele: violență fizică, verbală, psihologică, sexuală, economică, socială, culturală. Violența se petrece în spațiul public și în cel privat.

În raport cu violența există intervenții în zona prevenirii, a combaterii și acțiuni de suport care să vină în sprijinul victimelor. *Momentum 2* poate fi inclus în prima categorie pentru că face vizibil acest fenomen folosind mijloace artistice de exprimare.

Potrivit statisticilor realizate de Agenția Națională pentru Protecția Familiei până în anul 2009 și apoi de Ministerul Muncii, Familiei și Protecției Sociale, în perioada 2004-2011 au fost înregistrate un număr de aproximativ 82.000 de cazuri și 800 decese. Victimele sunt majoritar femei. Pentru exemplificare, dacă ne raportăm la perioada 2004-2008, au fost înregistrate peste 47.000 cazuri de violență în familie la nivel național și au fost raportate 677 de decese. Din totalul victimelor, 71,34% sunt femei. Din totalul victimelor bărbați, 72% sunt minori.¹ Adică victimele adulte, sunt preponderent femei. În 2008, la nivelul întregii țări existau 56 adăposturi, 40 de centre de consiliere, 6 centre destinate agresorilor².

În 2012 a fost introdus ordinul de protecție în legislația din România atunci când a fost adoptată – în urma presiunii organizațiilor nonguvernamentale – Legea 25/2012 privind modificarea și completarea Legii nr. 217/2003 pentru prevenirea și combaterea violenței în familie. În intervalul 12 mai 2012 – 30 septembrie 2013 au fost înregistrate 2453 de cereri de emiteră a ordinului de protecție. Femeile sunt cele care solicită preponderent emiteră unui ordin de protecție: 94%. Au fost admise 1070 de cereri. Durează 33,1 de zile pentru soluționarea unei cereri, deși ordinul de protecție ar trebui eliberat în situație de urgență.³ Din cele 291 de cereri retrase, 273 au fost retrase de femei, adică aproximativ 91%. Există situații care ridică semne de întrebare privind conținutul ordinului de protecție: de pildă, au fost identificate ordine de protecție în care distanța impusă între victimă și agresor este de 1,5; 2; 3 și 5 metri. Cum pot oare reprezentanții Poliției să supravegheze



3



4



respectarea acestei măsuri?¹ Concluzia organizațiilor nonguvernamentale este că „deși ordinul de protecție a fost conceput ca o alternativă la intrarea de urgență a victimelor violenței în familie în adăposturi, acesta nu își atinge deocamdată scopul”². Când vezi aceste date, iar vălul se ridică de pe mințile și privirile noastre, parcă indiferența nu mai este un mod de viață, iar toleranța nu își mai găsește locul în aceste contexte pentru că și indiferența și toleranța nu fac decât să hrănească diverse forme de abuz și să asigure reproducerea lor în medii diferite. *Momentum 1*³ și *Momentum 2*⁴ provoacă, așadar, la dialog, gândire critică și decon-

strucție, la resemnificare, la integrarea politico-estică a acestor experiențe în spațiul public și politic. *Momentum 1* și *Momentum 2* reprezintă un scenariu cu actori numeroși și diverși din zone diferite, un scenariu care a adus laolaltă artiști, artiști, tematici, publicariat din zona artelor vizuale contemporane, a activismului civic feminist.

¹ <http://www.centruflia.ro/index.php/example-pages/112-25-noiembrie-protest-stop-violentei-asupra-femeilor>
² <http://www.centruflia.ro/images/PDF/studiu%20la%20nivel%20național%20serviciu%20social%20violent%20in%20familie%20decembrie%202013.pdf>
³ Vezi „Studiu la nivel național cu privire la implementarea ordinului de protecție – Legea 25 din 2012 (Legea 217/2003 republicată pentru prevenirea și combaterea violenței în familie)”.

<http://www.centruflia.ro/index.php/example-pages/impotriva-violentei-asupra-femeilor>
⁴ Vezi „Studiu la nivel național cu privire la implementarea ordinului de protecție – Legea 25 din 2012 (Legea 217/2003 republicată pentru prevenirea și combaterea violenței în familie)”.
<http://www.centruflia.ro/index.php/example-pages/impotriva-violentei-asupra-femeilor>
⁵ <http://www.centruflia.ro/index.php/documente/comunicate-de-presa>
⁶ *Momentum 1* a avut loc în intervalul 14 martie – 30 aprilie 2013, organizatori au fost Asociația Experimental Project, Centrul FILIA în parteneriat cu Aiurart. Proiectul a fost coordonat de Dana Blăuș și Olivia Niș. Artiști care au expus: Carmen Acsinte, Matei Bejanaru, Simona Dobrescu, Mario Ionescu, Dan Pier inaru, Renee Renard, Valeriu Schiau, Marielena Preda Sânc, Patricia Teodorescu. Curatoare: Olivia Niș.
⁷ *Momentum 2* a avut loc în perioada 24 aprilie – 14 mai 2014, iar organizatori au fost Asociația Experimental Project în parteneriat cu Aiurart. Dana Blăuș și Olivia Niș au fost coordonatoarele proiectului. Artiști invitați: Mario Ionescu, Flavia Lupu, Inna Eroboană, Marielena Preda-Sânc, Roxana Trețioareanu, Michele Bressan, Miha Zgondoku, Delfa Popa, Cătălin Buroea, Irina Botea, Valeriu Schiau. Curatoare: Olivia Niș. Astrom a fost sponsorul evenimentului. Pentru mai multe date, se poate consulta pagina proiectului *Momentum 2*
<https://www.facebook.com/pages/Momentum/666415460092007?ref=hl>.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

- 1 - Patricia Teodorescu, *Trandafir și Fasole*, video instalație, expoziția *Momentum I*, Aiurart contemporary art space, 2013
- 2 - Carmen Acsinte, *Cuplu*, instalație, expoziția *Momentum I*, Aiurart contemporary art space, 2013
- 3 - Dan Pierginaru, *Celei mai dragi dintre cele mai dragi*, fotografie și obiect, expoziția *Momentum I*, Aiurart contemporary art space, 2013
- 4 - Matei Bejanaru, *Strawberry Fields Forever*, fotografie, expoziția *Momentum I*, Aiurart contemporary art space, 2013
- 5 - Michele Bressan, *Waiting for the Drama*, fotografie, expoziția *Momentum II*, Aiurart contemporary art space, 2014
- 6 - Mario Ionescu, *Protest*, foto document, expoziția *Momentum II*, Aiurart contemporary art space, 2014



Pulse, within the veil

Artiști: Alex Mirutziu (România), Anastasiia Mikhno (Ucraina), Cristina Chirilă (România), Doru Butz (România), Izabela Gustowska (Polonia)

Casa Tranzit, Cluj-Napoca

6 – 15 mai 2011

Curator: Georgiana Buț

text de GEORGIANA BUT

Senzația unei anumite dezordine amoroase, referindu-mă aici la sintagma propusă de Aurel Codoban în cartea *Amurgul iubirii*, provine în sexualitatea postmodernă din variate surse, cum este și corporeismul iubirii, adică accentul pus pe limbaj corporal, non-verbal, într-o sexualitate accesibilă, liberă și desprinsă de latura identitară. Această dezordine amoroasă este la fel de prezentă atunci când ne referim la minoritățile sexuale, fie că analiza este făcută plasându-ne în interiorul serei minoritare, raportat la majoritate, fie invers. Dacă iubirea, o formă de comunicare prin excelență, delegă corpul să îi îndeplinească funcția comunicațională, implicând totodată o anumită formă de detașare sufletească, cum mai poate fi îndeplinită cerința de empatie necesară completei liberalizării a iubirii?

Reiterarea prezenței pluralității psihosexuale în detrimentul sistemelor binare dominante a constituit obiectul și subiectul expoziției *Pulse, within the veil*, nu atât ca luptă prin artă critică, ci mai mult ca interiorizare a unui aspect social comun: reconstituirea unei sexualități în

care identitarul să fie intrinsec. Ideea, pe cât de comună, este pe atât de dificil de abordat fără a stâmi judecăți simpliste care plasează automat asemenea teme în previzibila categorie a acțiunilor feministe sau ale militanțismului LGBTQ. Pe bună dreptate, s-ar putea spune. Totuși, legitimitatea abordării temei homosexualității în artă este o simplă preocupare. Unii au considerat-o superfluă, alții depășită, iar pentru puțini reprezintă munca de-o viață. Cert este că în asemenea situații forța lucrărilor aplanează discuțiile și amortește preconcepțiile.

Pulse, within the veil a avut loc în Cluj-Napoca în urmă cu trei ani, ca eveniment produs de organizația non-profit European Alternatives, în cadrul festivalului-semnătură al acesteia, Transeuropa, un festival de cultură, artă și politică destinat unui public divers și desfășurat simultan în 13 orașe europene. Expoziția a avut ca sursă de inspirație studiul enciclopedic realizat de curatorul Pawel Leszkowicz la Muzeul Național de Artă din Varșovia, pentru expoziția *Ars Homo Erotica* (2010), un studiu al tradiției culturale abordate

din prisma vizibilității minorităților sexuale în arta est și central-europeană. Diversitatea a devenit treptat un leitmotiv al expoziției din Cluj, aspect vizibil pentru cei care au vizitat-o și care au intrat în contact cu lucrări semnate de artiști provenind din România, Ucraina și Polonia, prezentate în clădirea unei foste moschei (astăzi sediul centrului cultural Casa Tranzit), abordând fiecare în alt mod tema pluralității iubirii și identității sexuale, ceea ce reprezenta un subiect predilect pentru unii dintre artiști, sau unul complet nou – și, în același timp, o adevărată provocare – pentru ceilalți. În selectarea și prezentarea lucrărilor care au construit expoziția de grup, coerența a fost totuși o căutare activă, astfel încât firul roșu să nu se piardă în multiplicitatea elementelor. *Pulse within the veil* a urmărit, așadar, crearea unui spațiu expozițional caracterizat de o puternică încărcătură emoțională, capabil de a genera un dialog deschis, privitor la iubirea între persoane de același sex, majoritatea operelor tratând și problematica socială sau politică a modului de viață homosexual, pornind de la



interiorizarea variatelor aspecte psihosexuale și identitare de către artiști.

Pasiunea lui Alex Mirutziu pentru teoretizare și discurs transpare în toate demersurile sale artistice. Video-performance-ul *Tears are precious* (2007) prezentat în expoziție nu este o lucrare la fel de discursivă. Este, în schimb, un răspuns extrem de direct și de concis la agresiunea homofobă resimțită de artist acasă, în România postcomunistă. Forța lucrării vine din simplitatea ei: artistul a fixat o cameră care îl filmează chipul, într-un *close-up*, în timp ce îi curg lacrimi, înregistrând fiecare detaliu al unui act uman comun, dar ale cărui semnificații se amplifică exponențial la fiecare repetare, în cadrul unui loop continuu de aproape trei minute.

Faimosul portret, aparținând școlii de la Fontainebleau, al Gabrielei d'Estrées împreună cu sora sa (1595), în care una dintre femei îl atinge sfârcul celeilalte este una dintre imaginile cele mai frecvente care pot fi identificate în video-instalația *Love (Rose)*, 2005. Lucrarea este alcătuită dintr-o succesiune de fragmente din scene intime surprinse între femei, care se succed într-un loop, încapsulate într-o structură roșie de cristal și care citează diverse lucrări celebre realizate de artiști precum Rafael, Ingres, Girodet, Manet sau Prerafaeliți. Este vorba de alcătuirea unei arhive alternative a reprezentării iubirii feminine în artă, în care substratul homoerotismului dintre femei, deghizat de regulă prin abordarea temelor mitologice sau ale iubirii curtenești, este scos la lumină.

Anastasia Mikhno este o tânără artistă care lucrează de regulă cu mediul fotografiei și căreia îi place să ademenească privitorul cu o frumusețe neobișnuită, pentru ca apoi să îl provoace să descopere aparențele și să conștientizeze pluralitatea psihosexualității. În seria de fotografii intitulată *Analysis of Beauty* (2007-2008), artista ucraineană prezintă povestea personală a unui cuplu în care atât el, cât și ea sunt transgender, fiind surprinși individual sau în îmbrățișări emanând tandrețe, calm și intimitate. Intrigată de *Analiza frumosului*, teoretizată de William Hogarth în lucrarea cu același titlu și fiind deja fascinată de tema androginului, artista a observat teritoriul paradoxal în care cuplul se situează și a surprins în îmbrățișarea lor un simbolism profund al unității mutuale găsite astfel de cei doi.

Cristina Chirilă și Doru Butz, doi tineri artiști ale căror medii predilecte de lucru sunt fotografia, video-ul și instalația au acceptat provocarea de a explora imaginativ diferite procese și evoluții psihosexuale alături de posibilele implicații sociale, familiale sau identitare pe care acestea le-ar putea avea. Cele două serii fotografice *Growing up* (2010) și *Ms. & Ms. Smith* (2011) ale Cristinei Chirilă utilizează concepte specifice relației identitate-alteritate, în timp ce instalația *Playground Love* (2011) explorează aspecte intuitive ale iubirii între persoane de același sex, așa cum se manifestă ea înainte ca influențele culturale și de educație să poată interfera: în copilărie. Inspirat de lucrarea *Photograms* a artistei



poloneze Barbara Falender – în care modele nud, bărbați și femei, sunt fotografiate în mișcare, în timpul unor jocuri fetișiste, cu sculpturi reprezentând detalii supradimensionate ale organelor genitale feminine și masculine, realizate de aceeași artistă – Doru Butz a construit în *Intimacy. Unwind* (2011) scene fotografice care imaginează mecanismul folosit de memorie pentru a desfășura amintiri. Seria de fotografii dezassemblează dorința și erotismul în straturi și substraturi estompate, în imagini stranii, abia sugerate. *Pulse, within the veil* a cuprins lucrări care descriu mai ales scene statice, în care pulsația senzualității poartă o calitate subtilă, voalată, aproape poetică, pe care artiștii au întâlnit-o atunci când și-au îndreptat privirea spre intimitate. Cu alte cuvinte, gesturile artistice cuprinse în expoziția din 2011 au alcătuit,

prin puternicele nuanțe personale, un soi de jurnal comun, deschis atunci consumatorilor de artă. În același timp, totalitatea lor poate fi interpretată și ca un demers de subminare a dominației sistemului binar în care este divizată în mod tradițional (și eronat) sexualitatea – feminitate și masculinitate, propunând în schimb întoarcerea la permanenta interoga-re a autorității unor astfel de definiții.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1-4 - Imagini din expoziția *Pulse, within the veil* obținute prin amabilitatea Georgianeii But.