

## ARTA TREBUIE SĂ FIE FRUMOASĂ...?\*

Tîrzioru Loredana\*\*

**Abstract:** *In the approach of the scientific study that I have undertaken and continue to carry out on the subject that represents The Woman between the Culture of East and West, reflected in the area of art, I acknowledge many points of view, some of them even destabilizing the status of women as artists, which make a categorization and shaping a coherent plan of ideas a real achievement in itself. The different points of view and the clasification of some avant-garde artists, in terms of analyzing the problems related to the presence of women in all aspects in the artistic environment, be it creator, muse, object or subject, make this research possible. The central figure in this analysis is the Serbian-born artist Marina Abramović, not only for the art she has been performing for more than four decades, but rather for the polysemantism and areas of interdisciplinary interference she suggests. The social and geopolitical implications, the experiences and experiment in art, the connectivity to contemporary, national and international phenomena are the basis of her artistic manifesto. The presence of borderline states of being and situations such as exhaustion, nudity with the status of object and subject, hyperdistorsion of human gestures, flogging and self-mutilation, extratemporalization of positions, phenomenology and anatomy of everyday habits, re-performance, are both means and elements of an artistic vocabulary derived from the existence of contemporary woman from East to West.*

**Keywords:** artist-women, art manifest, feminism, performance, women in art, women in Romanian art.

„Arta momentului nu se produce pentru a fi pusă în casă, ea este o experiență complexă în sine. Dacă ne uităm la bienalele/trienalele mari de artă contemporană, care

---

\* Redactarea acestei lucrări a fost posibilă cu suport financiar oferit în cadrul proiectului „Educație antreprenorială și consiliere profesională pentru doctoranzi și cercetători postdoctorali în vederea organizării transferului de cunoaștere din domeniul științelor socio-umaniste către piața muncii (ATRiUM)”: POCU/380/6/13/123343, cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Capital Uman 2014-2020.

\*\* Doctorand, Universitatea de Vest Timișoara; e-mail: loredana\_tirzioru@yahoo.com

„Anuarul Institutului de Istorie «George Barițiu» din Cluj-Napoca. Series Historica”, LIX, 2020, Supliment, 2, *Lucrările conferinței internaționale online „ROMANIA-ITALIA-EUROPA. Evoluții istorice - Dinamici culturale - Relații internaționale”, 16-18 septembrie 2020*, p. 645-652.

radiografiază cu adevărat ceea ce se întâmplă în arta prezentului, vedem clar că este vorba despre o optică nouă, cu implicații sociale și geopolitice. Nu e vorba despre a fi la modă, ci despre a înțelege mediul și mediile în care trăiește lumea astăzi și a ne adapta la ele, ca artiști, dar și ca oameni”<sup>1</sup>.

Plecând de la acest citat suntem datori să căutăm în istoria artei. Dacă în Evul Mediu artistul se mulțumea să prezinte o imagine calculată a unor concepte intelectuale sau a unor dogme religioase care nu-i pătrunseseră niciodată în conștiință ca senzații sau sentimente, dacă Leonardo Da Vinci a dorit să-i prezinte Naturii o oglindă<sup>2</sup>, în secolul XX artistul a făcut pasul final și hotărâtor. E momentul în care simbolul își dobândește funcția de comunicare, în care devine semnificație și transmite sens, iar operei de artă îi este atribuită o întreagă experiență socială și istorică. „Experiența estetică este o experiență pe care societatea trebuie să o folosească prin mijlocirea artei”<sup>3</sup>, este cuvântul de încheiere al unei conferințe publice susținute de Herbert Read în anii de după cel de-al Doilea Război Mondial. „Funcția socială a artei nu este doar una de receptor; ea participă la transformarea societății însăși”<sup>4</sup>. O lume pur subiectivă ne propune artistul suprarealist, al cărei conținut ar putea fi privit ca având anumite corespondențe cu adevăratele dimensiuni ale eului, exprimat prin vise, și care nu este în chip necesar, frumos<sup>5</sup>. Ceva mai târziu, experiențele din viața personală, Marina Abramović le transformă în performance-uri de mare forță și expresivitate ca mesaj.

<sup>1</sup> Mihai Zgondoiu, „Observator cultural”, nr. 1023/24.07.2020 .

<https://www.observatorcultural.ro/articol/arta-momentului-nu-se-produce-pentru-a-fi-pusa-in-casa-ea-este-o-experienta-complexa-in-sine/> (26.09.2020).

<sup>2</sup> Herbert Read, *Imagine și idee. Funcția artei în dezvoltarea conștiinței umane*, București, Edit. Univers, 1970, p. 103, *The Notebooks of Leonardo Da Vinci* (Carnetele lui Leonardo Da Vinci): „Când vreți să vă dați seama dacă efectul general al tabloului vostru corespunde cu cel al obiectului reprezentat după natură, luați o oglindă și potriviți-o astfel încât să răsfrângă obiectul real: apoi comparați imaginea reflectată cu tabloul și cercetați cu grijă dacă subiectul celor două imagini este conform cu amândouă. În acest scop, studiați îndeosebi oglinda. Oglinda – adică oglinda plană – trebuie luată drept călăuză, căci, pe suprafața ei, obiectele pot avea unele asemănări cu un tablou; într-adevăr, tabloul (suprafața plană) înfățișează lucruri ce apar în relief, întocmai ca și oglinda, suprafața plană și ea; tabloul, ca și oglinda, constă dintr-o singură suprafață. Tabloul este intangibil, întrucât ceea ce apare rotunjit și desprins de rest nu poate fi cuprins în mâini; tot astfel și oglinda. Oglinda și tabloul înfățișează imaginile lucrurilor învăluite în umbră și lumină; și fiecare, deopotrivă, pare să se proiecteze în relief. Deoarece știți că oglinda înfățișează obiecte izolate cu ajutorul conturilor, al umbrelor și al luminilor, și deoarece dispuneți de pe paleta voastră de umbre și de lumini mai accentuate decât cele ale oglinzii, este neîndoielnic că, numai de-ați ști să compuneți dibaci tabloul, acesta va avea aceeași natură ca și un obiect văzut într-o mare oglindă”.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. VI.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. VII.

<sup>5</sup> Herbert Read, *op. cit.*, p. 120.

Între anii 1973 și 1976, Marina Abramović a făcut douăsprezece spectacole solo și fiecare spectacol s-a concentrat pe eliberarea catartică a minții, corpului și memoriei cu scopul de a vindeca sinele înstrăinat. Mediul primar al lui Abramović, corpul uman, a fost introdus odată cu lumea exterioară, fiind puse în evidență efectele presiunii și violenței culturale, politice, sociale și estetice asupra corpului. În *Art Must Be Beautiful / Artist Must Be Beautiful* (1975), Abramović a răsturnat ideea feminității construite social și a artei care trebuia să placă<sup>6</sup>.



Marina Abramović. *Art Must Be Beautiful / Artist Must Be Beautiful*, performance, 1975

„La Charlottenborg Festival am mers cu o lucrare nouă. Am stat goală timp de o oră în fața publicului, cu o perie metalică într-o mână și un pieptăn metalic în cealaltă. Timp de o oră mi-am pieptănat părul cât de agresiv am putut, până la durere, smulgând smocuri de păr, zgâriindu-mă pe față, în timp ce repetam fără întrerupere: Arta trebuie să fie frumoasă, artistul trebuie să fie frumos. Performance-ul a fost documentat de un artist video: prima mea înregistrare.

Lucrarea asta avea un pronunțat caracter ironic. Crescută în Iugoslavia, eram sătulă până peste cap de prezențiile estetice care spuneau că arta trebuie să fie frumoasă. Prietenii familiei mele își puneau pe pereți tablouri care se asortau cu covorul și mobila – mie acest decoraționism îmi repugna teribil. Pe mine în artă mă interesa strict conținutul: ce *însemna* o lucrare.

Scopul *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful* era distrugerea acestei frumuseții, deoarece ajunsesem la convingerea că arta trebuia să deranjeze, să pună

<sup>6</sup> Marina Abramović, *The Cleaner*, catalogul expoziției retrospective, Belgrad, 2019-2020, p. 94.

întrebări, să prevadă viitorul. Când e doar politică, arta devine ziar. Poate fi folosită doar o dată, pentru că a doua zi e deja învechită. Doar straturile de sens conferă artei o viață îndelungată – în felul acesta, societatea ia din artă ce îi trebuie de-a lungul timpului”<sup>7</sup>.

Arta momentului este o artă interactivă, participativă, care include și spectatorul în ea. Participanții sunt în egală măsură materialul și mediul artistic.

### Femei marcante ale artei contemporane românești

Trecând granițele în arta din România, până acum nu s-a realizat o prezentare complexă din punct de vedere curatorial a vreunei artiste influente și în ciuda unui evident patriarhat la capitolul arte vizuale, există câteva orientări la nivel de organizare specifică.

La Timișoara, grupul artistic *h.arta* (format din Maria Crista, Anca Gyemant și Rodica Tache în 2001) coordonează primul spațiu non-profit cu o tematică feministă din România, programul curatorial al Galeriei de Artă Contemporană a Muzeului Brukenthal din Sibiu (deschisă oficial în 2007) este realizat de două femei curator, Liviana Dan și Anca Mihuleț. Raluca Voinea, unicul redactor-femeie de la revista *Idea* din Cluj, a organizat în 2007 și 2010 două evenimente esențiale pentru conștientizarea spațiului public din București – „Spațiul Public București”, respectiv „The Knot” –, Lia Perjovschi este inițiatorea primei arhive de artă contemporană constituită pe criterii personale. Asta în condițiile în care, spune Anca Mihuleț, „astăzi, feminismul, alături de inițiativa femeilor în artă, pot fi identificate ca reacții la diversele structuri din arta contemporană – muzee, galerii, reviste – care funcționează ca *exclusive men's clubs*, impunând ca prerogative primordiale succesul și o politică constantă de agresiune”<sup>8</sup>.

Relația dintre artist și sistem este importantă din multe puncte de vedere, dar mai cu seamă pentru că sistemul a devenit, în ultimele decenii, publicul aproape exclusiv al produselor artistice. Ioana Nemeș spune că publicul unui artist e dependent de foarte multe coordonate: „*Eu am mai multe publicuri. Din păcate, publicul principal e tot din lumea artei. E o bulă închisă arta, e un fel de lux la nivel închis. Cea mai înaltă formă de lux. Apoi, sunt acei cultural vultures, pasionații, fanii care urmăresc tot, știu tot. Publicul normal, însă, consideră arta ca pe ceva vizual, pe când, acum, arta a ajuns la un nivel la care trebuie să te informezi ca să înțelegi. Nu e vorba de*

<sup>7</sup> Marina Abramovic, *Încălcând toate granițele*, București, Pandora Publishing, 2019, p. 95-96.

<sup>8</sup> Ioana Ulmeanu, interviu revista „*Elle*”, 2011 / <https://www.elle.ro/lifestyle/femeile-care-marcheaza-arta-contemporana-romaneasca-6576/attachment/femeile-care-marcheaza-arta-contemporana-romaneasca-2/> (26.09.2020).

*empatie, cel mai mult trebuie să consumi intelectual. Arta vorbește doar dacă știi limbajul. Am ajuns la elitismul ăsta tocmai pentru că se produce atâta artă*<sup>9</sup>. În aceste condiții, succesul pe scena artistică este și el relativ. Tocmai la acest lucru se referă proiectul Ioanei Nemeș, „*Expensive Fiasco/Cheap Success*”, expus în toamna anului 2010 la Centrul de Introspecție Vizuală din București, condus de curatoarea Alina Șerban. Una dintre lucrările din expoziție, un neon înfățișând numărul 4706, a pornit de la unul dintre cele mai importante site-uri realizate de jucătorii de pe scena artistică, ce face o categorisire a artiștilor în funcție de un punctaj. Un algoritm calculează un punctaj, în funcție de criteriile precum expozițiile la care participă artistul, țara de origine, gen, curatorii cu care lucrează. Astfel, dintre zecile de mii de artiști, cel mai bun și mai celebru artist va ocupa prima poziție, iar cei cu o notorietate mai redusă vor apărea mai jos în clasament. „*Numai că prețul estimat al lucrărilor este egal cu poziția în clasament. Cu cât ești mai celebru, cu atât lucrarea este mai ieftină. Eu sunt acolo pentru că am avut expoziții în locuri listate pe site. Eram pe poziția 4706, așa că am decis să fac un fel de arhivare a poziției mele timp de 10 ani, cu o listă de 100 de artiști în fața și în urma mea*”<sup>10</sup>, spune Ioana Nemeș. Proiectul ei spune multe despre cum se vinde arta în România, unde piața, practic, nu există.

Organizația *Add – Business Chance on Art*, fondată în 2002 cu scopul precis de a dezvolta abilitățile creative ale tinerilor, a deschis un nou spațiu pentru arta contemporană în București – Galeria Nouă, la care au fost parteneri mai mulți ani, și mai apoi prin colaborarea cu artiști ca Ioana Nemeș, Olivia Mihălțianu, Marina Albu, Ștefan Botez, designerul grafic Marius Popa, arhitecții de la studio BASAR sau designerul de bijuterii Kuki Constantinescu. Și Lia Perjovschi a găsit de cuviință să încurajeze numele mai puțin cunoscute dar promițătoare din arta contemporană românească: „*Nu aș folosi cuvântul solidaritate, ci educație, cultură, civilizație. În numele lor sunt atentă cu femeile, cu cei care au ceva de spus și au nevoie de vizibilitate, de susținere*”. Dar, după o experiență mult mai vastă, a ajuns la o serie de concluzii legate de scena românească: „*Aplicând o analiză comparată, la noi și în Occident, aș spune că nu avem o scenă de artă contemporană, ci câțiva profesioniști care trăiesc aici și expun afară. Ca să ai scenă ai nevoie de instituții cu adresă fixă, pe care să le găsești acolo și mâine, cu program interesant*”.

Arhiva sa, CAA/CAA (Contemporary Art Archive / Centre for Art Analysis), se află acum la Sibiu, unde trece printr-un proces de restructurare, redefinire,

---

<sup>9</sup> Ioana Ulmeanu, interviu revista „Elle”, 2011 / <https://www.elle.ro/lifestyle/femeile-care-marcheaza-arta-contemporana-romaneasca-6576/attachment/femeile-care-marcheaza-arta-contemporana-romaneasca-2/> (26.09.2020).

<sup>10</sup> *Ibidem*.

reformulare, iar artista este implicată, de câțiva ani, în proiectul „Muzeul Cunoașterii / Knowledge Museum”. „*Lucrarea este bazată pe o cercetare interdisciplinară (de când mă știu am fost atrasă de non-ficțiune) și pe contopirea altor proiecte. André Malraux vorbea de un Muzeu Imaginar pe care-l purtăm cu noi: suma lucrurilor, ideilor, evenimentelor care ne-au marcat. Aș adăuga timpul interesant în care trăim, noutatea adusă de computer și de Internet, cercetările recente, între prea puțin și prea mult, între banal și genial. Muzeul meu imaginar are 7 departamente: Univers, Pământ, Corp, Cultură, Artă, Știință, Cunoaștere în general ... ca un punct de pornire. Îl prezint cum își prezintă un arhitect proiectul – în machetă. Îl perfectionez și crește continuu, elementele vizuale sunt diagramele cercetării și obiecte cumpărate în shop-urile muzeelor. Subiectul general este educația – nu găsești decât atunci când cauți... Dar uneori trebuie să te ajute cineva*”<sup>11</sup>.

Printre cei mai prolifici, împliniți, provocatori și incozi artiști internaționali de *performance*, Marina Abramović a devenit totodată o figură cheie pentru cei interesați de intersectarea artelor performative, instalații și estetica video. Mai mult, opera ei are implicații semnificative pentru teoriile feministe și psiho-analitice, ridicând, pe măsură ce le crează, noi dimensiuni la continuele întrebări legate de dinamica privirii, a corpului, a psihicului relaționat la textualitate și receptare.

Una dintre cele mai așteptate expoziții ale anului 2019 din Balcani, retrospectiva Marinei Abramović, *The Cleaner*, de la Museum of Contemporary Art din Belgrad, surprinde întreaga sa carieră cinci decade ca artist de performance, de la seria mai timpurie *Rhythm* din anii '70, trecând la instalația video/performance *Balkan Baroque* din '97 de la Bienala de la Veneția, și până la *The Artist Is Present*. Toate lucrările fac referire la durată, rezistență fizică, mit, și la o intensă stare mentală de atenție și concentrare. Abramović vorbea frecvent despre lucrările sale ca despre ritualuri, ca încercări de purificare a acțiunilor sale și căi de a deveni atentă la propriile stări mentale, care în accepțiunea ei pot schimba „câmpul de energie” al spațiului pe care privitorii îl ocupă în mod colectiv. Către acest punct își concepe întreaga operă ca pe un întreg, având evidente similarități în conținut cu practicile zen: „*Toată munca mea este despre golirea minții, pentru a ajunge la o stare de ne-gândire*”<sup>12</sup>.

Raportul dintre fragilitate și forță este chestionat de artista Marina Abramović prin intermediul folosirii propriei identități anatomice și emoționale. Prin performance aceasta inițiază și concretizează un nou mod de raportare la public, la putere, la

<sup>11</sup> Ioana Ulmeanu, interviu revista „Elle”, 2011 / <https://www.elle.ro/lifestyle/femeile-care-marcheaza-arta-contemporana-romaneasca-6576/attachment/femeile-care-marcheaza-arta-contemporana-romaneasca-2/> (26.09.2020).

<sup>12</sup> Bernard Goy, *Interview with Marina Abramović*, „Journal of Contemporary Art”, 3.2 (1990), p. 47-54.

suferință, la propriile limite fizice și psihice, la identitatea intimă și colectivă. În acest context, propriul trup este folosit ca esență a unei strategii personale de percepție, cunoaștere, dialog, vindecare și diseminare a viziunii personale asupra lumii. În lucrarea *Balkan Baroque* artista interoghează limitele și funcțiile durerii, ale morții, ale violenței ucigătoare. Rana nu poate fi cusută, dar poate fi vindecată, sângele nu poate fi spălat, dar poate fi transformat, prin artă, în experiență a iertării, a înțelegerii, a împăcării, a conștientizării potențialului distructiv al războiului. Marina Abramović dezvăluie traumele unui război universal, acel conflict care ne înconjoară pretutindeni, atât în exterior, cât și în interior. Ea trezește în spectator potențialul de a lupta creativ împotriva forței distructive care a caracterizat dintotdeauna omenirea. Dincolo de formă, integritate funcțională sau convenții culturale, corpul artistului, entitate singulară și totodată universală, devine în arta contemporană canal de comunicare, subiect și instrument de lucru.

**Epuizarea în arta Marinei Abramović.** Rezistența fizică reprezintă o mare parte din prezentarea operelor artistei.

Stând așezată sau în picioare pentru perioade neobișnuit de lungi, supunându-și repetat trupul ciocnirilor cu alte obiecte, loviturilor, biciuirii sau privărilor de libertate, Abramović testează limitele confortului uman cu acte de plictiseală, stres și/sau concentrare. Pe măsură ce își supune trupul unei serii de acțiuni – exemple pot fi citate din trei piese paralele ale sale din 1977 intitulate *Freeing the Memory*, *Freeing the Body*, *Freeing the Voice* în care ea vorbește, dansează și țipă forțând limitele corpului până la stadiul prăbușirii – Abramović își propune să împingă corpul din confortul de stază și de ființă stagnantă ne-devenită. Supunându-se comiterii acestor acte în fața unei audiențe live (sau câteodată a audienței viitoare implicate în actul performance-ului filmat), artista insistă în a crea un dialog cu sinele și cu auditoriul, creându-se deopotrivă ca și subiect și ca obiect al lucrărilor sale. Asemănător cu lucrarea sa *The Artist is Present*, Abramović pune sub semnul întrebării noțiunile de obiect și subiect precum și cele de mediu artistic și spectator.<sup>13</sup>

Acte de violență rituală și auto-sacrificiu sunt prezente în performance-ul de două ore din 1975 *Thomas Lips* realizat pentru Krinzinger Gallery din Innsbruck, unde era vorba de un performance cu titlul de studiu referitor la mâncat ca ritual oral. Iată aici descrierea artistei:

*„Mănânc încet un kilogram de miere cu o lingură de argint. Beau încet un litru de vin roșu dintr-un pahar de cristal. Sparg paharul cu mâna mea dreaptă. Îmi tai cu o lamă de bărbierit pe stomac o pentagramă. Mă biciui violent până când nu mai simt nicio durere. Mă așez pe o cruce făcută din blocuri de gheață. Căldura unui generator*

<sup>13</sup> Patrick Anderson, *So Much Wasted: Hunger, Performance and Morbidity of Resistance*, Durham, Duke University Press, 2010.

*de căldură suspendat îndreptat către stomac provoacă sângerare din rana pentagramă. Restul corpului meu începe să înghețe. Rămân pe crucea de gheață timp de 30 de minute până când publicul întrerupe piesa prin îndepărtarea blocurilor de gheață de sub mine*<sup>14</sup>.

Indiferent de intenția performance-ului de a spori efectele existenței spectatorului asupra proceselor de realizare a semnificației lucrării, documentația nu merge mai departe de participarea la reproducerea operelor și nu ia în considerare captarea evenimentelor. Întrucât acele spectacole sunt înrădăcinate în mod specific în interacțiunea dintre artist și spectatori, aceste documentații înregistrează și recrează opera artistului încorporată în interacțiunea totală. Prin această abordare recreativă și cuprinzătoare, actul de a se documenta devine un act performativ; spectacolul este încadrat prin acest act performativ de documentar<sup>15</sup>. Aproximativ 750.000 de telespectatori au vizitat *The Artist Is Present*, iar în cele 3 luni consecutive în care a fost realizat, au apărut spontan cantitatea mare de imagini, comentarii și recenzii. Chiar din prima zi, reacția față de spectacol a fost senzațională, oamenii au stat peste Abramović și s-au angajat într-o experiență deschisă, colectivă și creativă și într-o întâlnire afectivă. Retrospectiva a primit o furtună de acoperire critică și populară a presei despre performanță și celelalte piese de proces. Spectacolul și-a pierdut opacitatea și neînțelegerea și s-a deschis spectatorilor; a devenit disponibil și accesibil spectatorilor, ei pot vedea piesa și aprecia structura ei.

Arta momentului trebuie să fie despre noi, despre ceea ce ne înconjoară, trebuie să dezvăluie valoarea umană a unei culturi angajate, păstrând sensul suprem al artei, acela de participare afectivă și rațională la destinul întregii umanități. Trebuie să acționeze cu un spirit cuprinzător, restituind artei înțelesurile ei profund omenești.

---

<sup>14</sup> Marina Abramovic, *Încălcând toate granițele*, 2019, p. 92.

<sup>15</sup> Philip Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, "A Journal of Performance and Art", 28, 2006, p. 6-7.