

FEMINISMUL ÎN ARTA CONTEMPORANĂ – PREJUDECĂȚI ȘI DISCRIMINARE

FEMINISM IN CONTEMPORARY ART – PREJUDICE AND DISCRIMINATION

MARINELA RUSU¹,

doctor în științe, cercetător științific gradul II,
Academia Română, Filiala Iași, ICES Gh. Zane

<https://orcid.org/0000-0001-6647-3351>

CZU 7.071.1-055.2

316.423.6-055.2

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.1.20>

Începutul de secol XX a fost cuprins de un nou val de gândire, prin care femeile au devenit conștiente de drepturile lor în societate, au devenit revendicative față de tot ceea ce li s-a interzis până atunci, ca manifestare a personalității lor, ca recunoaștere a drepturilor la educație și la o profesie. Acest adevăr a devenit valabil și pentru lumea artelor, domeniu în care femeile, de secole, au suferit frustrări și discriminări fățișe. Lucrarea de față își propune să particularizeze câteva dintre ideile feministe de bază ce au revoluționat arta contemporană. Curente artistice moderne cunosc acum amprenta inconfundabilă a afirmării creației feminine, în pofida discriminărilor care mai persistă, în pofida prejudecăților înrădăcinate în conștiința educatorilor, a creatorilor și curatorilor de artă bărbați. Această luptă pentru afirmare și recunoaștere a continuat, înregistrând reușite nebănuite. Creatoare celebre au reușit să transmită mesajul lor artistic lumii, iar valoarea lor să fie pe deplin recunoscută. Putem spune că ideile feministe din artă au reușit să schimbe profilul creației artistice contemporane.

Cuvinte-cheie: feminism, artă, discriminare, prejudecăți

The beginning of the 20th century was covered by a new wave of thought, through which women became aware of their rights in society, they became demanding towards everything that was forbidden to them until then, as a manifestation of their personality, as a recognition of their rights to education and a profession. This truth has also become valid for the world of arts, a field in which women, for centuries, have suffered frustration and overt discrimination. The present work aims to particularize some of the basic feminist ideas that have revolutionized contemporary art. Modern artistic currents now learn the unmistakable imprint of the affirmation of feminine creation, despite the discriminations that still persist, despite the prejudices rooted in the consciousness of educators, creators and male art curators. This struggle for affirmation and recognition continued, registering unexpected successes. Well-known creators managed to convey their artistic message to the world and their value to be fully recognized. We can say that feminist ideas in art have managed to change the profile of contemporary artistic creation.

Keywords: feminism, art, discrimination, prejudice

Introducere

Femeile epocilor trecute au lucrat într-o profesie în care nu aveau nici un rol în stabilirea regulilor. Asemănarea lor nu constă în faptul că sunt femei, ci în faptul că au fost nevoite să lucreze într-o lume ale cărei principii și standarde au fost stabilite de bărbați. Oricât de serios s-ar fi luat în considerare femeile ca artiști, ele nu au fost niciodată văzute de alții ca artiști în sine, ci au fost percepute mai degrabă ca femei-artiste, manifestând mai departe rolul predestinat femeii în societate prin potențialul și natura lor specifică. Personalitatea femeilor, unică de fiecare dată, le-a făcut pe unele să fie mai hotărâte, să reușească mai ușor, pe altele să fie descurajate și de cele mai mici obstacole [1; 2]. Circumstanțele,

¹ E-mail: marinela1808@yahoo.com

condițiile de viață și conjuncturile social-politice au făcut de multe ori diferența între succesul și eșecul lor. Familia în care s-au născut, ideile vehiculate în cercul lor, ajutorul cuiva din exterior, atitudinile epocii – toate acestea au afectat progresul lor în artă și, totodată, au făcut imposibilă construirea unui profil standard al femeii-artist [3 p.58].

Comparativ cu secolele anterioare, bătălia pentru tratamentul egal a luat sfârșit. Femeile au început să studieze la aceleași școli de artă ca și bărbații și, de asemenea, au participat la concursuri, au câștigat premii și li s-au acordat burse de călătorie. Și-au vândut operele, au luat parte la activitățile lumii artei, reprezentându-și țările la expoziții internaționale și, nu în ultimul rând, au acceptat comisioane. Profilul social și cel media al femeilor artiste a devenit tot mai variat și mai complex.

La începutul sec. XX au apărut mai multe femei artiste ca oricând, dar ele încă se confruntau cu situații necunoscute bărbaților și trebuiau să lupte în continuare cu conștientizarea celorlalți că erau atât femei cât și artiști. Teoretic, dar și aparent, nu mai exista nici o diferență între poziția social-profesională a artiștilor bărbați sau femei. Aparența arăta o egalitate de șanse, întrucât educația era accesibilă atât femeilor cât și bărbaților. Cu părere de rău, însă, egalitatea de șanse s-a dovedit în practică a fi mai degrabă o iluzie [4 p.35]. În primul rând, pentru că structurile de putere artistică au rămas la îndemâna bărbaților: în pofida excepției acordate femeilor, în continuare bărbații erau cei care dominau școlile de artă, aveau cea mai mare putere de patronat, confereau cele mai respectate critici, prezidând administrarea muzeelor locale. Apoi, femeile care au intrat în lumea artei au făcut-o pe un fundal de idei futele despre femei și artă – idei vechi care doar fuseseră modernizate. Teoria, conform căreia talentul ar fi o supradotare individuală, independentă, „un dat al persoanei”, a fost o problemă pentru femei. Această abordare părea să spună: succesul este doar o consecință a talentului, talentul artistic nu are gen. Dacă o femeie ar avea talent, el ar fi recunoscut. Faptul că erau puține femei care predau în școlile de artă, puține femei membri ai academiilor naționale, mai puține femei decât bărbați la expoziții, mai puține lucrări ale femeilor reproduse în cărți și reviste, aceasta nu avea nimic de-a face cu prejudecățile împotriva femeilor, ci erau doar „dovezi” în detrimentul femeilor [5 pp.152-164]: slaba prezență s-a datorat lipsei de interes pentru a se pune ele însele în valoare, deturnarea creativității lor către maternitate, incapacitatea lor de a se include în politica instituțională, faptul că pur și simplu nu erau suficient de dotate.

Când femeile au ajuns în poziții de importanță sau au câștigat recunoaștere pentru arta lor, în loc să se acorde atenție numărului lor minimal, condițiilor sociale ale vremii, se pune accent pe ideea că succesul lor demonstra inexistența prejudecăților discriminatoare. Talentul artistic era neutru, dar stereotipul artistic era masculin. Talentul era orb, dar creativitatea femeilor a fost îndreptată spre a avea copii. Nimic din toate acestea nu a fost admis în mod deschis. Profilul unui „artist adevărat” se potrivea cel mai mult cu imaginea unui bărbat vulcanic, „nebun”, cu un comportament nonconformist, precum Dali, Picasso sau Jackson Pollock, în timp ce femeile, creaturi neputincioase, erau supuse sortii lor reproductive și familiale [6, vol. 1, p. 73]. Imaginea predominantă a unei femei artist în primele decenii ale sec. XX nu are nimic atractiv față de fascinanții creatori bărbați, care își permit (cu acordul tacit al societății) să încalce orice reguli. Enclavele de femei artiste care se constituieră s-au bazat adesea pe preferința sexuală. De exemplu, la Paris, în anii interbelici, Natalie Barney, fiica artistei americane Alice Pike Barney, a fost centrul unui cerc de lesbiene, recunoscute ca foarte talentate și amintim aici doar pe artista Romaine Brooks, care a creat calul, devenit apoi imagine-simbol pentru firma Amazon, făcând-o, astfel, faimoasă [7 p.168].

Feminismul în arta modernă – suprarealismul

Fascinația suprarealiștilor bărbați față de aspectele primitive și erotice ale femeii i-a făcut să fie susceptibili la frumusețe, întrucât un număr foarte mare de femei suprarealiste erau frumoase. Mișcarea le-a întâmpinat, totuși, pe cele cu o tendință vizionară. Deși nu s-a alăturat niciodată grupului, Leonor Fini din Italia a fost foarte apropiată cu suprarealiștii, inclusiv cu Rene Magritte și Max

Ernst. Artista, născută în Illinois, și-a văzut primele lucrări suprarealiste expuse la New York, în 1936. Frida Kahlo a fost ea însăși subiectul întregii sale creații. Tabloul *Autoportret (Imaginea 1)* o arată în vârstă de treizeci de ani, cu părul tuns, după divorțul de artistul mexican Diego Rivera, care o părăsise pentru altă femeie. Părul zvâcnește în jurul ei precum șerpilor de mare, în timp ce stă în costum de bărbat, cu o tunsoare de bărbat, cu foarfeca lângă organele genitale, o imagine care exprimă prăbușirea percepției de sine, o deznădejde subiectivă.

Deși se vedea pe sine ca o artistă reprezentând realismul, Andre Breton a revendicat-o ca artist suprarealist când a văzut-o lucrând, în 1938. Educația oferită de noile școli și publicitatea din jurul noilor mișcări artistice au oferit femeilor șansa de a se implica în cele mai noi manifestări ale lumii artei. Atât prin educația primită, prin expozițiile realizate cât și prin polemicele critice în care au aflat, femeile și-au deschis drumuri de afirmare în cadrul acestui curent artistic [8 p.134]. La începutul Primului Război Mondial, în 1914, picturile și sculpturile femeilor au abordat toate domeniile, de la nuditatea masculină la abstractizare. Fiecare mișcare importantă avea și un grup de artiști femei. Fascinația suprarealismului pentru subconștient, pentru erotic și feminin, a creat un anumit tip de artistă, de obicei, una de vârstă tânără, care arată bine și avea talent. Artista Eileen Agar, de exemplu, și-a folosit stilul personal ca o modalitate de a trăi după principiile suprarealismului. Ea comenta că „preocuparea noastră față de aparență nu este rezultatul cerințelor masculine, ci, mai degrabă, o atitudine comună față de viață și stil” [3 p.112]. Eileen Agar nu a omis realitățile din lumea ei artistică. Era conștientă de problemele cu care se confruntă femeile, dar, transformând dublul standard în avantajul ei, a reușit să depășească limitele impuse de gen.

Arta ca profesie

Printre suprarealiștii europeni standardele duble par să fi proliferat, iar femeile au ieșit cel mai rău. Pentru soția lui Breton, Jacqueline, lumea se aștepta să se comporte ca muza „marelui bărbat”, să nu aibă o existență activă și creativă proprie. În realitate, însă, ea a fost o pictoriță cu abilități deosebite, dar Breton nu a menționat niciodată opera ei. La fel, se considera că bărbații pot să fie foarte liberi, din punct de vedere sexual, dar, când o femeie ca Lee Miller a adoptat aceeași atitudine în timp ce locuia cu Man Ray, supărarea ipocrită a fost extraordinară. Ea a simțit clar că legătura ei ca femeie căsătorită, în anii 1930, cu artistul Paul Nash o îndreptăța să comenteze: „Poate că englezii, mereu discreți, au reușit să evite astfel de lucruri, confruntări evidente” [9 p. 214]. Femeile au înțeles repede că, deoarece suprarealismul era o mișcare în care tehnica era subordonată unei viziuni imaginative, el a oferit un teren de joc echivalent pentru ambele sexe. Deși bărbații erau numiți „suprarealiști” reprezentativi, o serie de femei și-au produs propria versiune a suprarealismului cu nuanțele specifice, de gen. Dacă o idee vizuală era convingătoare, nu putea fi târâtă în jos de sugestii că, pentru că venea din mâna unei femei, era într-un fel de „mâna a doua”. Femeile au folosit „foamea” de imagini vizuale puternice pentru a-și exprima cele mai complexe și șocantegânduri și emoții.

Imaginea 1. Frida Kahlo, *Self-Portrait with Cropped Hair*, 1940.



Sursa: The Museum of Modern Art, New York.

Suprerealismul este, fără îndoială, cea mai accesibilă mișcare de artă a secolului XX prin faptul că imaginile sale ciudate nu au nevoie de niciun expert în artă pentru a-și elucida semnificațiile. Odată expusă sau reprodușă, o imagine șocantă sau surprinzătoare putea ajunge direct în psihicul publicului și nu depindea în totalitate de medierea critică sau instituțională pentru succes. Având în vedere această situație, nu este de mirare că una dintre imaginile-simbol ale suprerealismului – o ceașcă de ceai și o farfurie căptușită cu blană – a fost creația unei femei [10 p.187]. În timp ce suprerealismul a fost, într-un fel, prietenos cu femeile, arta abstractă, care a apărut la New York la mijlocul până la sfârșitul anilor 1940, cu siguranță, nu a fost de acest gen. Artiștii abstracți din New York, care au luat lumea cu asalt, nu au fost receptivi la nivel profesional la artiste de sex feminin.

Expresionismul abstract a fost o afacere exclusiv masculină, ce presupunea brațe puternice, pânze uriașe, găleți de vopsea și o armată de asistenți de sex masculin. Acești americani în tricouri albe și blugi albaștri nu aveau nimic de-a face cu artistul ca estet. Modelul a fost acela de artist tulburat, dus la extrem: Jackson Pollock a fost ucis când s-a prăbușit mașina lui; Mark Rothko s-a sinucis [11 p.81]. Expresionismul abstract a fost un caz clasic al unui grup de persoane care au aceleași idei, artiști a căror operă a fost modelată și șlefuită într-o avangardă de mișcarea comentatorilor culturali. În anii de început era doar un cerc închis și femeile nu aveau nici o speranță să câștige glorie din arta proprie și nu din intimitatea lor personală cu un anumit artist – soție sau amantă. Numai când primul val de entuziasm s-a potolit, demersul a fost finalizat de către femeile expresioniste. Grace Hartigan și Helen Frankenthaler care au făcut parte din al doilea val, la începutul anilor 1950, au fost ajutate de legăturile lor personale cu mișcarea liderilor. Isaac Lane Muse, partenerul lui Grace Hartigan (cunoscând-o la cursurile de artă predate de el), a introdus-o în cercurile avangardiste; iar în 1950, tinerele Grace Hartigan și Helen Frankenthaler s-au împrietenit cu Clement Greenberg, criticul și cronicarul mișcării, după ce l-au invitat la o expoziție. Astfel, ele au reușit să aibă acces, într-un moment critic în dezvoltarea lor, în cercurile lui Jackson Pollock și Willem de Kooning, luând parte la discuții care stabileau agenda lumii artei la acel timp. După cum spunea Frankenthaler, ea a fost capabilă să se dezvolte în contextul avangardei newyorkeze din 1951 [1 p.159]. Contactele lor cu liderii bărbați ai lumii artei au condus la o reformare, în termeni feminini, a unei tradiții avantajoase. Grace Hartigan a avut primul *one-woman show* în 1951.

Femeile doreau să fie apreciate ca artiști, pur și simplu. O strategie pentru a atinge acest obiectiv a fost să nege că situația lor ca femei a avut vreun amestec în receptarea publică a artei lor. Chiar și atunci când exista suspiciunea unor „dacă” și „parcă”, bărbații, responsabili în artă, au șters teoria după care talentul este deasupra genului. O astfel de nedreptate nu era luată în considerare într-o lume în care talentul era văzut ca un praf magic ce se așeza la întâmplare pe umerii unora. Majoritatea femeilor erau mult prea demne pentru a pune sub semnul întrebării primirea lucrării lor și pentru a pune eșecul cuiva pe seama unui sexism instituționalizat și, evident, n-ar fi primit pentru asta nici o simpatie. În schimb, femeile au răspuns ca indivizi la această situație.

Americanca Alice Neel s-a simțit prost tratată de artiștii bărbați. „Eu întotdeauna aveam nevoie de libertate, ca femeie. Am avut-o înăuntrul meu, dar, în afară, acești oameni au alergat peste mine, deși eram un pictor mult mai bun decât ei,” [3 p. 258]. Ea nu a încercat să lupte cu structura inechitabilă a lumii artei. În schimb, a apelat la un psiholog în 1958, cerând să o ajute să dobândească starea prin care să-și poată valorifica munca în fața publicului. Una dintre contradicțiile de atunci era că, deși talentul era presupus fără gen, femeile, în mod constant, erau interogate dacă arta lor era diferită de arta bărbaților. Cea mai simplă abordare a întrebărilor era să refuzi să admiți că ar putea exista vreo diferență.

Creatoarea Soma Dclaunay, în timpul unei expoziții la Paris a femeilor artiste, fiind întrebată despre diferențele dintre artiștii bărbați și femei, a spus: „Nu văd nicio diferență. Există și bine și rău, ca și în cazul bărbaților”. Femeile s-au temut mereu că, dacă ar recunoaște calitățile feminine ale operelor lor, aceasta ar fi echivalent cu a le eticheta drept slabe calitativ și, într-un fel, mai puțin valoroase decât

creațiile bărbaților. Barbara Hepworth a afirmat deschis că sculptura ei era influențată de faptul că este femeie și adăuga: „Nu am înțeles niciodată de ce este considerat cuvântul *feminin* un compliment pentru sexul cuiva, dacă este femeie, dar are un sens derogatoriu atunci când se aplică la orice altceva. Punctul de vedere feminin este unul complementar celui masculin” [1 p. 38].

Femeile trebuiau să facă față faptului că subiectul problematicii de gen refuza să dispară. Femeilor artiste, în ochii publicului, li s-a cerut constant de către critici și istorici să-și definească componenta „feminină”. Ele au luat în serios întrebarea și, în timp ce unele au negat-o, altele au încercat să dea un răspuns atent. Eileen Agar a dezvoltat o teorie despre *importanța creativității feminine*. Pentru al patrulea și ultimul număr al unei reviste, în 1931, pe care ea și soțul ei au fondat-o, ea a contribuit cu o scurtă piesă, „proclamând noua domnie a magiei uterului, dominația creativității și imaginației feminine” [3 p.125]. În perioada 1933-1934 ea a creat o lucrare numită *Autobiografia unui embrion*. Diferența de gen reprezenta un câmp minat în care femeile artiști nu doreau să intre: „Sculptorii sunt muncitori. Nu sunt femei, nu sunt nimic”, spunea Barbara Hepworth la un moment dat [3 p.115].

Unele artiste au făcut din femei subiectul operelor lor. De exemplu, majoritatea fotomontajelor lui Hannah Hoch, între 1931 și 1933, arată fascinația față de felul în care femeile au fost reprezentate în mass-media, criticând stilul *glamor*, rolurile femeilor și standardele predominante de frumusețe. Alice Neel a fost fascinată de femeile însărcinate și, chiar de la începutul carierei ei, a pictat portrete ale acestora nud sau a prezentat micile ritualuri zilnice pe pânză, cu demnitate și simpatie. În Germania, Käthe Kollwitz simpatizând cu suferința femeilor, a creat gravuri de excepție.

Deși talentul multor femei a fost diminuat atunci când s-au confruntat cu responsabilitățile de căsătorie, maternitate și păstrarea familiei, pentru unele dintre ele aceasta nu a fost valabil. Un lucru pe care toate femeile îl au în comun este că, în timp ce cererile de căsătorie nu ar forța niciodată un bărbat să-și pună capăt carierei, asta nu poate fi niciodată considerat *de la sine înțeles* în cazul femeilor. Tocmai de aceea, femeile au dorit cu îndârjire să demonstreze că familia și responsabilitățile nu le-au afectat arta. Barbara Hepworth a mers chiar mai departe, susținând că proprii ei copii i-au îmbogățit arta, iar arta, la rândul ei, a ajutat-o să treacă prin cele mai grele coșmaruri materne [3 p.237]. Nici soțul și nici copiii nu o puteau opri pe Barbara, nu-i puteau diminua creativitatea și inventivitatea. Deși, în privat, a simțit că a suferit pe plan profesional fiind femeie, ea niciodată nu a admis aceasta în public.

Revoluția în arta modernă

În anii 1970 *feminismul* nu era o noutate, dar folosirea lui pentru a analiza arta și lumea artei a fost. Noul mod de abordare în artă a dat femeilor încrederea de a-și exprima sentimentele și de a-și expune cererile. Femei artiste căutau succes și recunoaștere, așa cum au dorit întotdeauna, dar, de data aceasta, au fost dispuse să strige cu putere, au fost gata să încalce prejudecățile legate de gen și să se afirme în mod ingenuu. Feministele au pornit cu determinare schimbarea regulilor din lumea artei, iar confuziile și resentimentele asupra rolului femeilor în artă de-a lungul timpului au culminat cu noul val al feminismului.

La începutul anilor 1970, Judy Gerowitz și feminismul se întâlniseră [7 p.46]. Și-a schimbat numele de familie, impus de o societate patriarhală și a început călătoria ei către faimă ca artistă feministă, ca Judy Chicago. În 1972, ea și Miriam Schapiro au constituit elementele-forțe din umbra *Womanhouse*, un proiect de artă feministă emblematic în care, studenții de pe Coasta de Vest au transformat o casă abandonată într-o colecție de instalații ce se referea la noul subiect al feminismului. Jennifer Bartlett, inspirată de presupunerea anilor ei de studenție că ea avea să moștenească mantaua protectivă a avangardei, a urmat un alt drum: criticile ei s-au îndreptat spre atitudinile șovine din jurul ei și și-a făcut cariera în lumea existentă a *dealerilor* și a expozițiilor. Feministelor nu le păsa pe cine au revoltat, pentru că era întâia dată când o teorie susținea acțiunile lor: lumea artei era una masculină, toate instituțiile, credințele și valorile fuseseră construite din perspectiva masculină.

Feminismul venea cu idei incitante și a dat femeilor o cauză. Ele au înțeles pentru prima dată de ce, concurând cu bărbații în condiții egale sau acceptând clișeul că *arta nu are gen*, nu vor oferi egalitate. La fel, au văzut clar, ca printr-o fereastră curată, că atitudinile și judecățile acceptate de secole au fost originale și susținute de bărbați, reflectând propriile lor opinii despre femei și artă. Totodată, *feminismul a revoluționat arta făcută de femei și a revoluționat istoria artei*. Feminismul a oferit femeilor un moment de evaluare. Teoriile, cercetările și concluziile sale au oferit femeilor o putere asupra lumii artei. Desigur, nu a fost totul simplu și accesibil. Unele constatări ale cercetării, precum revelația că, în timp ce peste jumătate din populația școlilor de artă erau femei, aproape toți profesorii erau bărbați sau subreprezentarea constantă a femeilor ca artiste în expoziții, au fost fapte incontestabile. Unii au aplaudat artiste feministe care au făcut artă din experiențele feminine pentru a aduce noi probleme în artă. Alții le-au acuzat că reiterează vechea credință că femeile ar putea să nu se ridice niciodată deasupra biologiei lor. Totuși, femeile au fost separate de interesele lor artistice, iar bărbații artiști au devenit conștienți de nedreptatea cu care se confruntă femeile în toate domeniile lumii artei.

În trecut, termenul de artă feminină primea definiții precum: o creație pastelată, mică și de mână a doua; acuarele sau portrete ale copiilor, pentru că doar erau echipate „tehnic” sau pentru că nu ocupă mult spațiu; arta ce pune accent pe valorile morale, centrate pe familie, rolul lor civilizator în societate; un stil drăguț, intuitiv, cu sensibilitate [12 p. 93]. Noua artă a femeilor se dorea, însă, a fi diferită, definită de femeile înseși. Ele au explorat probleme de interes pentru femei, oferind un răspuns la atitudinile tradiționale. Munca femeilor era în mod natural mică și delicată? Hotărât nefeminin, *Fetele Guerrilla* și-au pus măști de gorilă și au asaltat New Yorkul cu noile imagini ale artei feministe. Ele au arătat că mai puțin de 5% dintre artiștii din secțiile de Artă Modernă ale muzeelor sunt femei, iar 85% dintre nuduri sunt feminine. Judy Chicago a creat o instalație triumfiulară, *Dinner Party*, în 1979 (*Imaginea 2*), realizată în cinci ani de pregătire [3 p. 92]. Fiecare dintre laturile sale de 14,6 m avea așezate pentru sărbătorire treisprezece femei legendare; a cerut un spațiu de expoziție vast pentru a găzdui valurile de vizitatori care au venit să-i vadă creația.

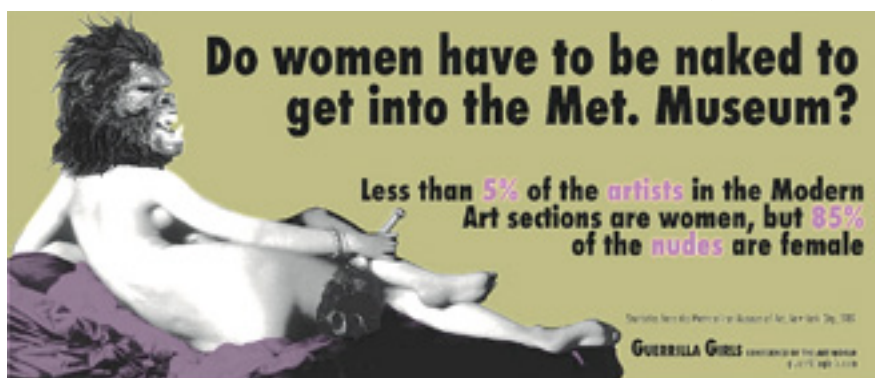
Imaginea 2. Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-79, ceramică, porțelan, textile.



Sursa: Brooklyn Museum, New York, USA (2019). Photo by DannyWithLove.

Judy Chicago a arătat contribuția feminină lumii. Artiștii grupați sub stindardul feminist afirmă că „personalul este politic” și includea femei de culoare, femei neliniștite de integrarea lor în lumea artei, ale lesbienele și ale socialiștilor care credeau că soarta femeilor depinde de o societate în schimbare. Judy Chicago a întrebat (în mișcarea *The Guerrilla Girls*): „Femeile trebuie să fie goale pentru a putea intra în Muzeul Metropolitan?” (1980, *Imaginea 3*) [3 p.79].

Imaginea 3. GuerrillaGirls,
Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?, 1989.



Sursa: Poster. © GuerrillaGirls. Courtesy guerrillagirls.com.

Noile abordări și perspective au adus *noi tipuri de conținut în galerii*. Probleme de culoare și etnie; boli de interes deosebit la femei; obsesii, precum greutatea și dieta; sferele specific feminine, precum sexul, păstrarea unui cămin și a maternității; subiectul tabu al menstruației – toate și-au găsit drum în artă și toate – din punctul de vedere feminin. Materialele și tehnicile abordate au păstrat și o parte de tradițional, îmbogățit cu specificul feminin de creație: broderie pentru decorarea obiectelor casnice, tricotat și cusut, haine pentru familie etc., pentru a arăta că meșteșugurile feminine erau demne de includere în înalta tradiție artistică occidentală. Pe lângă încurajarea unor noi artiști, noi subiecte și noi moduri de a face artă, feministe au sugerat un alt mod de a privi artiștii în prezent. Louise Bourgeois avea cincizeci de ani când criticul american Lucy Lippard a început să o susțină, la mijlocul anilor '60. Deși avea un palmares și o reputație, poziția ei actuală ca artist de frunte contemporan se datorează mult recunoașterii ideilor feministe, în cazul ei, o multitudine de aspecte tulburătoare, cu tentă sexuală, sculpturi și instalații neclasificabile (**Imaginea 4**) [13]. Artiștii au devenit, astfel, conștienți de nedreptatea cu care se confruntă femeile în toate domeniile lumii artei.

Imaginea 4. Louise Bourgeois, *Spider* – metal
tapițerie, sticlă, argint, aur, oase, 1997.



Sursa: Maximilian Geuter / The Easton Foundation / VEGAP, Madrid

Concluzii

Lupta împotriva prejudecăților privind personalitatea și rolul femeilor în societate a cuprins și domeniul artelor. Femeile au manifestat talentul lor artistic și au urmărit să fie recunoscute și să poată face din artă o profesie respectată. Nu a fost ușor, dar cu perseverență, curaj, uneori încălcând rutina sau acceptabilul, și-au făcut simțită prezența pe scena artistică, fie prin creații de excepție, grandioase, unice, fie prin inovații în creația artistică. Feminismul în artă a însemnat îmbogățire, diversificare tematică și aprofundare în cunoașterea umană. Deși încă mai există obstacole și bariere în ascensiunea artistică profesională a femeilor, totuși, multe probleme de egalitate în drepturi în acest domeniu au fost demult depășite. Acum femeile au cale liberă pentru manifestarea lor creatoare.

Referințe bibliografice

1. BORZELLO, Fr. *A world of our own, Women as artists since the Renaissance*. New York: Watson-Guipil Publications, 2000. ISBN 978-082305874.
2. FELDMAN, M., GORDON, B. *The courtesan's Arts: Cross-cultural perspectives*. Oxford: Oxford University Press, 2006. ISBN 978-0195170290.
3. DABBS, J. *Life stories of women artists*. Farnham: Ashgate Publishing Company, 2009.
4. ISAAK, Jo-A. *Feminism and contemporary art*. [S.L.]: Taylor & Francis e-Library, 2002. ISBN 978-1134895267.
5. MESKIMMOM, M. *Women making art, History, Subjectivity, Aesthetics, Routledge*. London: Psychology Press, 2003. ISBN 978-0415242783.
6. VASARI, G. *Viețile celor mai de seama pictori, sculptori și arhitecți: În 2 vol.* București: Meridiane, 1968.
7. OPRESCU, G. *Manual de istoria artei (clasicismul, romantismul)*. București: Meridiane, 1986.
8. RUSSELL, T.C., HOUZE, A., ERBOLATO-RAMSEY, C. *The women impressionists: A Sourcebook*. [S.L.]: Greenwood Press, 2000. ISBN 978-0313308482.
9. CHADWICK, W. *Women, art and society*. London: Thames and Hudson, 1996.
10. GOMBRICH, E.H. *The Story of Art*. 15-th ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1990. ISBN 978-0138498948.
11. ABADZI, H., MARTELLI, M., PRIMATIVO, S. *Explorations of Creativity. A review for educators and policy making*. Qatar: WISE Qatar Foundation, 2009.
12. LOKKE, K.E. *Tracing Women's Romanticism: Gender, history and transcendence*. London: Routledge, 2005. ISBN 0-203-67968-7.
13. Gersh-Nesic, B. Biography of Louise Bourgeois [online]. In: *ThoughtCo*: [site]. 11 mar. 2019 [accesat 28 feb. 2023]. Disponibil: <https://www.thoughtco.com/louise-bourgeois-quick-facts-183337>