

PERSONA

ANCA BODEA

FUNDATIA JOANA GREVERS

This catalogue has been published with the major support of Joana Grevers Foundation

ANCA BODEA PAINTINGS 2013



www.418gallery.com

touched, taken & borne: anca bodea painting

“Who am I? If this once I were to rely on a proverb, then perhaps everything would amount to knowing whom I haunt.”

Andre Bréton, Nadja (1928)

I.In an old chapel in Corfe Castle, Dorset, New Zealand artist Frances Hodgkins (1869-1947) kept a studio. Perhaps it was here, around 1935 that she painted an oil on cardboard entitled Self-Portrait: Still Life, though at this time she also travelled during the summer to London and Wales before leaving for Tossa de Mar in Spain. [Iain Buchanan et. al, *Frances Hodgkins: Paintings and Drawings* (Auckland University Press, Auckland, 1994)].

A modern like her compatriot, the writer Katherine Mansfield (1888-1923), both women lead itinerant lives, restlessly wandering through Europe.

Such constant shifting from place to place necessitated the transportation of familiar objects and preferred items of clothing. Letters, journals and books remained at hand. Locks of hair, a string of coral beads, an ivory fan and a mother-of-pearl brooch might become talismans and a silken Chinese shawl could act as a protective shield. Mansfield was known for her meticulous setting up and dismantling of whichever place she happened to stay within- touching flowers, pushing things a fraction of an inch until a room created the desired effect. She once said that if she only had sixpence left for a meal, the bunch of violets for the table would come first. [Laurel Harris et. al, *The Material Mansfield* (Random House: Wellington, 2008)].

A series of scarves are unfurled upon a smoky pistachio-green table in Hodgkin's Self-Portrait: Still Life (Auckland Art Gallery Toi o Tamaki). One can almost feel their hand-rolled edges. Each shiny scarf is patterned with bold designs and folds one upon the other. A white scarf is lined with yellow and spangled with peach and pale-green diamonds. Another is gaudy with colours that take turns one after the other; maroon, orange, forest green and pale pink. The bottom-most scarf is more masculine, it is striped vertically in duck-egg blue, burnt orange and yellow. Between each colour small stripes of bare creamy ground have been left visible.

Upon this riotous background Hodgkins placed and painted several objects that must have been her own possessions: a black patent leather belt with a silver buckle, a jaunty heeled-shoe that seems to be trimmed in black fur or velvet, a smooth concave-shaped vase, a pale blue bowl and three heavy-headed pink roses on long leafy stems. We see all of these objects from above in alternations of texture and tone. There are the silk scarves, shiny and soft, the reflective belt, bent by the shape of Hodgkins' body, a worn leather shoe, the pastel-blue sheen of a glazed bowl, and soft, yielding rose petals.

Thus a portrait of the artist is created from a painted pile of carefully-placed objects. What is most evident is her vibrant use of colour and intricate composition. Dirty pinks sit beside pistachio green, yellows, black, muted blue-grey, earthed browns, prints and patterns. There are layers, playful facets, angles and forms. The belt is stiff in places, the in-step of the shoe is graceful, the roses are languorous, the vase cool and smooth. After all, a still-life would be incomplete without virtuosic renderings of various materials. Much of this work was painted with wide generous brushstrokes, yet there is also a

tremendous sense of economy- not a skerrick of paint has been wasted. There is little heavy impasto, luxury is created through colour, complexity and variation. Small amounts of deep grey have been applied sparingly and precisely to create shadow and depth, a little lead white creates the hint of reflection, as does clever incisions in the black painted belt.

Hodgkins was in her sixties when she painted this work and perhaps this is why it has such a sense of assurance mixed with playfulness. The painting seems an exercise in familiarity with a well-loved medium, signature colours and personal items. This still-life has become a self-portrait due to the fact that each object has been affected by proximity to the artist. Like the lining of a favourite coat, these are well-loved things that are fingered and worn. They have been shaped by the body of the artist, their forms altered by her perfume, body heat, sweat and touch. Perhaps she inhaled the scent of these roses, and held the bowl in two hands.

There is no doubt that the artist herself was altered by each of these objects in turn.

II.Four paintings of beds within rooms make up a series by Anca Bodea entitled No Sleep. Each painting documents in oil on canvas and on a modest scale, particularities of time, light and space. No Sleep I depicts a hospital room during the daytime. A narrow bed is pushed up against a wall, there are sets of drawers on wheels and the surfaces of the room are clean and empty. Daylight falls through a window and beyond its frame is golden space and a lush green tree. No Sleep II is darker and feels more foreboding, the room is filled with blackness although through the window one can see that outside all is green and gold with orange flowers. The space is divided into three, two beds are partly visible, another is squeezed into an alcove by the window. Despite the fact that the centre bed is close to a window and a door there is a sense of oppression and discomfort. No Sleep III seems as though it depicts the same room, and here the beds are more obviously hospital ones on wheels. This time there is pale yellow light in the right hand corner and the walls are more optimistic in warm orange-red and green. In anticipation, a blanket waits, neatly folded, the sheets are smooth and freshly made- perhaps the bed might be whisked away at any moment to another room. No Sleep IV seems to depict the aftermath of an event. There is one bed, it is rumpled and unmade, the covers pushed back down one end in a bunch, the sheets all wrinkled. A hand-towel is suspended from the head of the bed, a large white pillow is dented and a pink cushion has been leant up on the bed against a wall. There is an important addition in this painting, to the left is a small cot containing a jumble of pastel-coloured blankets.

No Sleep IV is abundant with exuberant colour, the walls glow a cool malachite green reflecting the golden, animated light coming in from the window. Perhaps it is the same tree from No Sleep I, however there is a sense that something has since taken place and the world is somewhat different to the way it was before. This series continues Bodea's practice of painting beds she has slept in, though in this

case the beds belong to the maternity hospital in which she gave birth to her second child. Bodea's previous bed-studies depict a wide range of scenarios, some are hotel rooms in Italian cities, others seem more domestic, more like friends' houses... one room came from a dream... each is a document of lived experience via traces and vestiges. Many of Bodea's earlier slept-in bedrooms have a sense of languor and erotic repose, others are melancholic and weary- all are intimate. These are places in which the artist has spent the night, spaces that have been altered by what has occurred and coloured by the people who have slumbered inside of them.

Where Frances Hodgkins used the still-life as a form of self-portraiture, Bodea extends this to paint rooms, interior landscapes becoming auto-portrait. The No Sleep series is a conjuration of felt space and lived experience, Bodea pays attention to capturing the various materials and surfaces within each room. And like Hodgkins, Bodea uses painting technique in such a way so that each surface, texture and tone betrays a sensation, emotion or memory. The cool colours and smoothly finished surroundings in No Sleep I create a sense of order, cleanliness as well as sterility. This is a place of confinement in which one finds oneself reduced to an objectified anatomical phenomenon. The floors are made shiny with multiple, diagonal down-strokes of white paint, too cold for bare feet, shadowed with blue. This passage of blue from the left wall, to the ground to the rolled-up material on top of a cabinet means that a sense of coolness prevails, echoed by the shiny steel frame of the left-hand set of drawers. The only relief is outside where warm, chalky yellow is paired with green and it is here the eye can evade the chill of the interior.

No Sleep II is even more blue, now purple, black and nightmarish. The deep-purple walls delineated in blue outlines seem to signal the middle of the night, as if a seemingly endless amount of time has passed, a very specific duration warped by agony and suffering. The room is violet, stormy and cage-like, framed in repetitive vertical lines like bars. Cheerfully and mockingly the chalky, pale-yellow light outside the window does not seem to have changed much since No Sleep I, as though what is an eternity for the artist inside the room is but a moment for the outside world. No Sleep III is different again, the room seems altered by hindsight, its walls positively rose-coloured, as though it is being visited after a period of time passed. A good third of the painting is filled with the lemon-yellow light, bouncing off walls and white linen.

No Sleep IV is the only work within this series where the artist has painted objects that might provide relief and comfort. Here the hospital bed is pleasingly rumpled, it is with relish that Bodea has used grey and white to create the fall and fold of fabric. The sheets capture the yellow light once more, as well as tints of pink and green from the surrounding walls. A pink cushion is incongruous, obviously placed in order to provide support in some way. The cloth at the end of the bed is at-hand, as is a beautifully transparent glass bottle perhaps containing water to quench her thirst. The glass bottle with

the used bed-clothes provide the more traditional still-life elements of this series, they also illustrate relief and some semblance of comfort and humanity.

It is as though these paintings function as a way to conquer prior experiences, to manage them, or even make sure they cannot be forgotten or diluted over time. It is important to remember that there are no figures present in any of these rooms, although the beds hint at bodies, almost acting as surrogates. The paintings themselves act as surrogates too, their colours and forms delaying sensations so that they might be felt again and again. It is by looking back at a room and regarding her traces that Bodea reflects upon events and experiences that have altered her in some way. This series uses the aftermath, that is configurations of furniture, objects, light and architecture in order to come to terms with lived experience that could not be comprehended fully at the time. Each painting is what Gayatri Spivak would call a series of marks of “the absence of a presence, an always already about present.” [Gayatri Chakravorty Spivak, ‘Preface’ in Jacques Derrida Of Grammatology (The John Hopkins University Press: Baltimore and London, 1976) p. XVIII].

Perhaps painting is generally a structure inhabited by the trace but in this instance paintings are an imaging or making-present of traces of past or absent experiences, or traces of traces. A painting is a “presence of the trace” and the “trace of the presence.” [Jacques Derrida, Of Grammatology (The John Hopkins University Press: Baltimore and London, 1976) p. 167].

Bodea uses painting to unfold the ways in which people and their bodies can alter things in the world. Just as Hodgkin’s belt became moulded by the shape of her waist and her shoe by the shape of one foot; sheets, pillows and mattresses bear the shapes of bodies who have laid upon them. Traces of bodies appear in Bodea’s oeuvre again and again, in the past she has painted empty couches that still show the indents created by the bodies that have recently vacated them. Returning to the still-life Bodea has also painted tables upon which piles of dishes, plates, bowls and cutlery seem to have been left after a group of diners pushed their chairs back and left. Going back to empty beds it is difficult not to think of the photograph American artist Felix Gonzalez-Torres (1957-1996) displayed upon a billboard in 1991 of his own bed, with the shape of one pillow still deeply imprinted by the head of his deceased lover, Ross Laycock. [Sally O'Reilly, S. The Body in Contemporary Art (Thames & Hudson: London, 2009), p. 187].

Not only because both artists utilise the image of an empty bed, but because both artists use the trace and absence in order to evoke corporeal suffering.

Yet Bodea’s work deals with a kind of corporeal suffering unique to women’s experience, that is the act of giving birth, recalling a painting by Mexican artist Frida Kahlo (1907-1954). Her 1932 work My Birth is spare yet potent, upon a large bed a shrouded, unknown figure gives birth to the artist as a grown woman. Above them on the wall is a framed image of a veiled and weeping Madonna. In both Kahlo and

Bodea's works the mother is absent, hidden, yet present at the same time, and in both works the bed is a powerful entity, one that stretches into the past from birth, to the present as a conjugal bed and into the future as death-bed. There is no denying it is here that one's life story is decided, it is a site of suffering and endurance, as well as pleasure and joy. Linking the two artists is also this concept of a body in labour, that of woman and artist, a realm French theorist Hélène Cixous posits where acts are passed on from one woman to another, a single gesture transforming the world and unfolding throughout the ages in one long slow push. [Hélène Cixous, 'Aller à la Mer' in Richard Drain (ed.) *Twentieth Century Theatre: a Sourcebook* (Routledge, London, 1995), p.134].

My Birth is painted in the style of an ex voto, and the No Sleep series shares this feeling of a painting as a votive offering, one created in gratitude after a life-altering event.

It is through such paintings that we are reminded of the ways in which we affect objects leaving only traces and the ways in which we in turn are altered by objects. Hodgkins' self-portrait manifests her absence, in lieu of the artist we see some of her favourite possessions, a bowl, a shoe, an ephemeral rose. Bodea's paintings image places that have affected her and the traces of herself she left behind. In painting in oil, both artist create new objects, ones which have never existed before, it is in making present that they explore aspects of themselves as both artists and women.

III. She is looking straight ahead and she is about to smile. She has her hands on her hips and she is wearing a green shirt. She has been partially cropped out of the image so that her left elbow cannot be seen, neither can her face from the nose up. Her upper body fills most of the canvas. Like the majority of Bodea's paintings this one is loosely based on a photograph, in this case one of the artist herself. I became you is a self-portrait with parts of the artist's body hidden from view, we cannot see her left elbow, or her body below the waist. More importantly, most of her face is missing. Once again there is a play between absence and presence.

Despite the fact that only half of her face is visible, great care has been taken to paint its remainder. The sides of her neck, one cheek and part of her jaw glow green from the nearby walls. The pallor of her face is made up of layers upon layers of gold, white, grey, pink... there is an unevenness of skin-tone around her nose and her ears are slightly more coloured. Her hands have seen more sun than her face, there is more gold and peach, they are darker and less detailed. The back of one hand has been painted in a few quick brushstrokes.

Most striking of all is the green shirt, it catches the light, sometimes bright grass green, sometimes soft jade. It is here that Bodea has conferred her attention and time, rendering the shirt in intricate detail. It falls from her shoulders and pulls on the button at her throat. It bunches beneath her hands. The area of fabric on her right arm is more detailed than the rest. Here light is caught pale green on folds of fabric and

wrinkles create sinuous shadows. This arm, akimbo, clothed in green is painted with virtuosity in all of its specificity.

I became you is one of a series of paintings of the artist herself. The backgrounds are cool, grey, blue or green. Different poses are tried out, she often has her hands on her hips, sometimes her fingers are long and spread, sometimes they are bunched into fists. In one particular work she uses her hands to hide her face behind a collar. In another her arms are by her sides. In several of these works the artist is facing away from the viewer, she has in fact painted herself from behind. Then I start to wonder whether these are still self-portraits after all. This act of painting oneself renders I as an other or as someone else. ["I is someone else." Arthur Rimbaud, 'Letter to George Izambard' in Louise Varèse (trans.) *Illuminations* (New Directions: New York, 1946) p. XXVII].

What does it mean for a painter to paint herself? It is a process of breaking oneself down into a line, into form and colour, tone by tone. To re-create a likeness upon canvas, an object. Aside from how much the image seems to reflect the actual physiognomy of the artist herself she is always present via the painted traces of her hand and brush.

Here painting involves acting out, or enacting various poses and identities. Sometimes Bodea has her back to the viewer, sometimes she is hiding her face, sometimes her face is visible, but her eyes are lowered. If performance is observed behaviour then these paintings involve multiple acts of performing for oneself and for others. Firstly there are the acts of posing before a camera, then there are the acts of painting. Bodea plays with the surface of herself, with what she makes exterior to the world, self-consciously opening up herself to the perceptions of herself and to others, then imaging it. [Judith Butler "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory" in *Theatre Journal* Vol. 40 No. 4. (Dec., 1988) pp. 519-531].

This awkward posing and careful painting mimics the ways in which identities are according to Judith Butler "tenuously constituted in time." Here bodies, like paintings are constructed and built, dramatised and reproduced in "corporeal field of cultural play." To look at a self-portrait is to stand before a certain object and be presented with a deliberately manufactured self. In the case of Hodgkins it might be a self as a collection of things, in the case of Bodea it might be a self in various attitudes and poses, each with its own significance.

IV. A chair sits in the corner of a room with a blue wall and a greyish floor. Very little of this chair can be seen in Bodea's large painting *The Blue Armchair*, it has been covered with a swathe of blue fabric that shines and sparkles as it catches the light. Part of the left side of the chair can be seen, it is a dirty beige colour, not blue at all. In order to make an armchair blue, all one needs to do is cover it with a

blue cloth as if by magic. Despite the fact that we cannot see the chair in its entirety, its form can be seen due to the way that the blue fabric hangs from it. It is a generous wide chair with a high back and armrests. Even though it is hidden from view, absent, its presence is made known by the way in which the blue fabric falls and rests. Chairs, like beds, bear bodies. We even share with them the vocabulary we use to describe ourselves- they have legs, backs and seats. Like Hodgkins' intimate possessions, chairs and beds are items with which one has special relationships. The sheen and shine of blue cloth on the armchair is evoked in oil paint. Expanses of cloth in a single colour signal smooth surfaces, and once seen they can almost be felt. A paintbrush might become a magic wand as posited by French theorist Jacques Derrida (1930-2004), it is not removed from the body of the painter, "she who traces, holding, handling" is very close to touching and very close to being what she is painting. [Jacques Derrida, *Of Grammatology* (The John Hopkins University Press: Baltimore and London, 1976) p. 234]. Touch or "sensation in the fingertips" is activated here by applications of paint. [Cathryn Vasseleu, *Textures of Light: Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty* (Routledge: London, 1999) p. 100].

Just as silk scarves, worn leather and glassy ceramics were evoked by Hodgkins's deft brushstrokes and daubs of colour; glossy cloth is created by Bodea with carefully applied shades of blue and grey. Any material exposed to flesh for long periods of time is worn, thin, obtaining a softness and give. In several of her self-portraits Bodea is painted wearing a leather jacket a garment known to be sculpted and made pliant by the body of its wearer. Just as a chair mimics a person in order to support them, a leather jacket takes on the negative shape of she who wears it most.

Bodea crafts intensely personal paintings that evoke a delight in and sense of enjoyment in materials, of downy pillows, warm daylight, cold glass, silken shirts and crackly leather. Aside from the importance of enjoyment and touch there are falls, folds and give in fabric that betray the shapes of those who once engaged with them. Sliding between absence and presence, what is there and not there, certain objects bear the traces of those who have recently interacted with them. And once these objects, spaces and scenarios are painted and expressed prior emotional events become animated once more. Here painting is a sort of maternity or bearing par excellence, a series of offerings, a giving of signification. The hand of the artist allows an object to be understood, touched, taken and borne. ["Par le main, l'objet est en fin de compte compris, touché, pris, porté et rapporté à d'autres objets, revêt une signification, par rapport à d'autres objets." Emmanuel Levinas, Alphonso Lingis (trans.) *Totality and Infinity* (Duquesne University Press: Pittsburgh, 1969)].

Text by Victoria Wynne-Jones - doctoral candidate at the Department of Art History at the University of Auckland. Working as a lecturer, art writer and curator, her research interests include: installation, performance, art theory, intersections between dance and contemporary art and curatorial practice.

atins, luat & născut: pictura Ancăi Bodea

"Cine sunt? Dacă vreodată ar fi să mă încred într-un proverb,
atunci poate că totul ar duce către a afla pe cine cau să vâneze".

Andre Bréton, Nadja (1928)

I. Într-o veche capelă din Castelul Corfe, în Dorset, Noua Zeelandă, artista Frances Hodgkins (1869-1947) avea un atelier. Se afla cel mai probabil aici, când, în 1935, a pictat un tablou în ulei pe panou de lemn intitulat Autoportret: natură moartă, deși la vremea aceea călătorea în timpul verii la Londra și în Țara Galilor, înainte de a se stabili la Tossa de Mar în Spania. Un spirit modern, la fel ca și compatrioata ei, scriitoarea Katherine Mansfield (1888-1923), două femei cu vieți itinerante, rătăcind neobosite prin Europa.

Această continuă peregrinare dintr-un loc în altul presupunea transportul obiectelor familiare și ale pieselor preferate de îmbrăcăminte. Scrisori, ziare și cărți au rămas la îndemână. Șuvite de păr, un șirag de mărgele de coral, un evantai de fildeș și o broșă sidefată ar putea fi văzute ca niște talismane, iar un șal chinezesc din mătase s-ar putea transforma într-un scut protector. Katherine Mansfield era cunoscută pentrumeticulozitatea cu care își pregătea șederea și plecarea din oricare loc să fie întâmplat să se stablească – aranja florile, retușa lucrurile la milimetru, până când încăperea în care se afla atingea efectul dorit. A și spus la un moment dat că, dacă i-ar rămâne 6 pence pentru o lăuntru masă, să ar gândi întâi la buchetul de violete care să o înfrumusețeze...

Câteva eșarfe sunt răsfirate pe o masă fumurie de culoare verde fistic în Autoportret: natură moartă de Frances Hodgkins (Auckland, Galeria Toi o Tamaki). Aproape că le simți marginile aranjate atent cu mâna. Fiecare dintre aceste eșarfe în culori vii au forme îndrăznețe, cu falduri răsfrânte unele peste altele. O eșarfă albă are linii galbene și este cusută cu diamante de culoarea piersicii și de un verde palid. O alta are culori tari care își fură tonurile una alteia: maro, oranž, verde mat, roz prăfuit. Eșarfă ultimă, cea de dedesubt, este mai masculină, cu dungi verticale în nuanțe de albastru, culoarea oului de rață, oranž ars și galben. Între fiecare culoare sunt urme de pastă cremoasă lăsate la vedere.

Pe acest fundal în dezordine, Hodgkins a așezat și a pictat câteva obiecte care trebuie să fie fost personale: o curea originală din piele cu o cataramă de argint, un pantof vesel cu toc, care pare să aibă o barete de blană neagră sau de catifea, o vază delicată în formă ovală, un vas de un albastru deschis și trei trandafiri roz cu capetele atârnând greu de tulipinile lungi, pline de frunze. Vedem toate aceste obiecte de sus, în alternație de textură și ton. Vedem eșarfele de mătase, strălucitoare și catifelate, cureaua care reflectă lumina, păstrând forma corpului artistei, un pantof din piele care a fost purtat, scăparea unui vas de sticlă de un albastru pastel și petale vaporooase de trandafir.

Și astfel portretul artistei se recompone dintr-o aglomerare de obiecte așezate cu grijă. Iar ceea ce transpare în primul rând este modul viu în care artista folosește culoarea și compoziția elaborată. Nuanțe de roz murdar stau alături de verde fistic, de galben, negru, de tonuri albastru-gri, de maroniu-pământ, diferite imprimeuri și desene. Sunt straturi, lăuri ludice, unghiuri și forme. În fond, o natură

moartă ar fi incompletă fără măiestria de a înfățișa materialele care formează compoziția. O mare parte din această lucrare a fost pictată cu generoase tușe de penel, contrapunctate de un teribil simț al austerozității – nicio picătură de vopsea nu a fost irosită. Nicăieri vreo încărcătură groasă de pensulă, luxul e creat prin culoare, complexitate și varietate. Câteva tonuri de gri au fost aplicate cu parcimonie și tocmai pentru a crea impresia de penumbră și adâncime, o aluzie discretă care te invită la reflectie, aşa cum o fac ingenioasele incizii de pe cureaua de piele pictată cu negru.

Hodgkins avea în jur de 60 de ani când a pictat această lucrare și din acest motiv, probabil, transmite o asemenea senzație de siguranță amestecată cu dispoziția ludică. Pictura pare un exercițiu lucrat într-un mediu familiar și iubit, cu culori de autor și obiecte personale. Această natură moartă a devenit un autoportret datorită faptului că fiecare obiect a fost transformat datorită proximității artistului. La fel ca forma unei haine favorite, acestea sunt obiecte îndrăgite care poartă amprenta și urma posesorului lor. Au primit forma pe care le-a dat-o trupul artistei, contururile lor au fost modificate de parfumul ei, de căldura corpului, de sudoare și de atingere. Se prea poate ca artista să fi inspirat parfumul acestor trandafiri și să fi ținut vasul de stică în mâinile ei.

Și nu începe îndoială că artista însăși, la rândul ei, a fost afectată de aceste obiecte.

II. Patru tablouri reprezentând paturi din diferite camere formează seria de lucrări intitulată de Anca Bodea No Sleep. Fiecare pictură depune mărturie, în ulei pe pânză, la scară redusă, despre particularități ale timpului, luminii și spațiului. No Sleep I decupează o cameră de spital în timpul zilei. Un pat îngust este lipit de perete, se văd mai multe dulăpicioare pe rotile, iar podeaua încăperii este curată și goală. Lumina pătrunde printr-o fereastră și dincolo de conturul ei bine definit răsar spațiul radiind de lumină și un copac verde luxuriant. No Sleep II este mai întunecat și prevede semne rele, încăperea este invadată de penumbră, deși pe fereastră se poate vedea că afară totul e verde și lumină, cu flori de portocal. Spațiul e împărțit în trei, se văd parțial două paturi, iar al treilea este îngheșuit ca într-un alcov lângă fereastră. Deși patul central este așezat în apropierea ferestrei și a unei uși, ceea ce domină aici este sentimentul de opresiune și disconfort. No Sleep III pare să decupeze aceeași cameră, iar aici paturile sunt într-un mod și mai evident de spital, mai ales cele pe roți. Aici apare însă o lumină galbenă, palidă, în colțul din dreapta, iar peretii sunt mai prietenoși, văruitori în oranj-roșu și verde. Ca pentru a preînțâmpina ce va urma, o pătură așteaptă, împăturită cuminte, cearșafurile sunt moi și proaspete – poate că patul acesta urmează să fie dus dintr-o clipă într-alta în altă cameră. No Sleep IV pare să surprindă timpul de după. Un singur pat, răvășit, în dezordine, cu așternutul îngrămădit într-o parte, cearșafurile motololite. Un prosop de mâini agățat de capul patului, lângă o pernă albă, mare, și o alta

zace pe pat proptită pe perete. Este o aglomerare notabilă în această lucrare, dinspre stânga se zărește un pătuț cu așternuturi pastelate în dezordine.

No Sleep IV abundă în culori exuberante, pereții au irizări reci de malachit verde încorporând lumina aurie, vie care intră pe fereastră. E posibil să fie același copac din No Sleep I, deși acum se simte că de atunci ceva s-a întâmplat și că lumea e oarecum altfel decât înainte. Această serie de lucrări continuă ideea Ancăi Bodea de a picta paturi în care doarme, cu toate că de data aceasta sunt paturi din maternitatea în care artista a născut cei doi copii. Studiile de paturi de până acum cuprind o mulțime de scene de interior, unele ambientate în camere de hotel din Italia, altele cu aer domestic, care arată mai degrabă ca niște case ale prietenilor ... o altă încăpere pare venită dintr-un vis... și fiecare este o mărturie a experienței trăite prin semne și vestigii lăsate în urmă. Multe dintre picturile Ancăi Bodea având ca temă centrală camera în care se doarme lăsă impresia de langoare, de repaus erotic, altele sunt melancolice și ostenite – dar toate într-o atmosferă de intimitate. Acestea sunt spații în care artista și-a petrecut noaptea, încăperi care au fost deja într-un fel afectate de ceea ce s-a întâmplat, colorate afectiv de cei care au dormit acolo.

Dacă Frances Hodgkins folosea natura moartă ca formă de reprezentare a sinelui, Bodea prelungește această idee pictând încăperi, peisaje interioare care devin la rândul lor autoportrete. Seria No Sleep este o alăturare magică a spațiului interiorizat și a experienței trăite. Anca Bodea își propune să captureze diversele materiale și suprafețe din fiecare cameră. Și, la fel ca Hodgkins, Bodea transformă fiecare tehnică picturală într-un prilej de a impregna fiecare suprafață, textură sau ton de culoare cu senzație, emoție și memorie. Culorile reci și interioarele netede din No Sleep I dau o senzație de ordine, curățenie, dar și de spațiu steril. Podelele strălucesc sub straturi multiple, diagonale, de vopsea albă, mult prea reci pentru a merge cu picioarele goale, cu nuanțe de albastru. Această trecere a tonurilor de albastru dinspre peretele din stânga, pe podea și apoi către feșele așezate pe dulăpior face să prevaleze o impresie de rece, preluată de rama argintie de oțel de pe sertarele din partea stângă. Confortul vine de afară, acolo unde un galben poros se alătură unor nuanțe de verde – aici e locul în care ochiul poate evada din spațiul rece al interiorului.

No Sleep II este chiar mai albastru, cu tonuri de violet, negru, coșmarească. Pereții de un violet intens cu nuanțe albăstrui par să semnaleze mijlocul nopții, ca și cum o bucată nesfârșită de timp ar fi trecut, o durată foarte precisă deviată în agonie și suferință. Într-un mod deopotrivă vesel, aproape, dar și ironic, lumina de un galben palid, de calcar, care vine de afară, nu pare să fie cu mult diferită față de lumina din No Sleep I, ca și cum ceea ce este etern pentru artistă în interiorul încăperii nu e decât o clipă pentru lumea din exterior. No Sleep III este și mai diferită, camera pare transformată retrospectiv, pereții colorați

vesel în roz, ca și cum ar fi vizitată după o lungă perioadă de absență. În bună măsură, o treime din lucrare se lasă invadată de lumina galbenă, de lămâie, reflectată de pereti și de asternutul alb.

No Sleep IV este singura lucrare a seriei în care artista alege să picteze obiecte care ar putea da impresia de ușurare și confort. Aici patul de spital se află într-o plăcută dezordine, Anca Bodea s-a delectat în a folosi griul și albul pentru a reda poziția și cutile asternutului. Cearșafurile absorb și mai mult lumina galbenă, dar și nuanțe de roz și verde care vin dinspre peretii din jur. O pernă roz este nelalocul ei, așezată, desigur, pentru a oferi sprijin într-un mod oarecare. Prosopul de la capul patului este la îndemână, la fel ca sticla transparentă care conține apă, probabil pentru a-și potoli setea. Vasul de sticlă și hainele de dormit sunt elementele de natură moartă cele mai tradiționale ale seriei, care transmit, în același timp, o stare de alinare și o senzație de confort și umanitate.

Este ca și cum aceste picturi ar reprezenta o cale de a recuceri experiențe din trecut, o modalitate de a le controla, sau de a se asigura că nu vor fi uitate sau diluate în cursul timpului. Este important să ne aducem aminte că nu există personaje prezente în niciuna dintre aceste încăperi, cu toate că paturile insinuează prezența corpuriilor, acționând aproape ca niște surrogate. Picturile însese acționează ca niște surrogate, cu formele și culorile lor care întârzie senzațiile, pentru ca acestea să poată fi trăite din nou și din nou. Uitându-se înapoi într-o încăpere și privind urmele rămase – astfel reușește Anca Bodea să reflecteze asupra întâmplărilor și experiențelor care au transformat-o într-un mod sau altul. Prezenta serie de lucrări folosește timpul de după, adică contururi ale mobilierului, obiecte, lumină și arhitectură pentru a recupera experiența trăită care nu a fost complet înțeleasă la acel moment. Fiecare pictură este ceea ce Gayatri Spivak numea o serie de indici ai „absenței unei prezențe, o poveste mereu la trecut despre prezent”. Poate că pictura în general este o structură locuită de urma trecutului, dar în acest caz picturile sunt o imaginare sau o aducere în prezent a urmelor trecutului sau a experiențelor absente, sau urme ale urmelor. O pictură este „prezența unei urme” și „urma unei prezențe”.

Pentru Anca Bodea pictura este un mod de a dezvăluui cum oamenii și corpurile lor pot transforma obiectele din jur. La fel cum cureaua lui Frances Hodgkins era modelată de forma taliei artistei, iar pantoful ei păstra urma piciorului, tot astfel cearșafurile, pernele și saltelele sunt imprimate de forma corpuriilor care s-au așezat peste ele. Urme ale corpuriilor apar în picturile Ancăi Bodea iar și iar, în lucrări anterioare artistă a pictat canapele goale care depun mărturie despre trupurile care le-au părăsit de curând. Revenind la natura moartă, Anca Bodea a pictat, de asemenea, mese peste care grămezi de vase, farfurii, boluri și tacâmuri par să fi fost lăsate acolo după o cină de unde au plecat cu toții punând

scaunele la locul lor și ieșind pe ușă. Întorcându-ne la paturile goale, e greu să nu ne gândim la fotografia pe care artistul american Felix Gonzalez-Torres (1957-1996) a expus-o pe un panou în 1991, reprezentând propriul său pat cu o pernă care purta încă urma adânc imprimată a iubitului său mort, Ross Laycock. Nu doar pentru că ambii artiști prezintă imaginea unui pat gol, dar mai ales pentru că folosesc amândoi urma și absența pentru a evoca suferința corpului.

Iar lucrările Ancăi Bodea vorbesc despre o suferință a trupului unică pentru o femeie, durerea nașterii, reamintind astfel o lucrare a artistei mexicane Frida Kahlo (1907-1954). Nașterea mea, o pictură din 1932, este discretă, dar puternică, pe un pat enorm o ființă acoperită, anonimă, dă naștere artistei ca femeie matură. Deasupra lor, pe perete, se vede imaginea unei Madone îneluite, în lacrimi. În ambele picturi, a Fridei Kahlo și a Ancăi Bodea, mama este absentă, ascunsă, cu toate acestea prezentă, și în amândouă picturile patul este o entitate puternică, unul care le susține din trecutul nașterii către prezentul patului conjugal și către viitorul patului de moarte. Nu începe îndoială că aici se decide povestea unei vieți, este un loc al suferinței și al îndurării, la fel cum este un spațiu al plăcerii și al bucuriei. Ceea ce le unește pe cele două artiste este și acest concept al trupului în travaliu, acela al femeii și al artistei, într-un spațiu pe care cercetătoarea franceză Hélène Cixous l-ar defini ca fiind unul de transfer de la o femeie la alta, un gest singular care transformă lumea și care se regăsește peste timp într-un singur și simplu efort, acela de a împinge. Nașterea mea este pictat în stilul unui ex voto, iar seria No Sleep creează aceeași senzație de ofrandă, ca semn de gratitudine survenită după o întâmplare care i-a transformat viața.

Prin astfel de lucrări putem deveni mai atenți la modul în care transformăm obiectele prin urmele pe care le lăsăm în ele, dar și la felul în care ele ne modifică, la rândul lor. Autoportretul lui Frances Hodgkins este o mărturie a absenței artistei, în locul ei vedem câteva dintre obiectele ei favorite, un vas, un pantof, un trandafir efemer. Picturile Ancăi Bodea imaginează spații care au transformat-o și urmele pe care ea le-a lăsat în aceste locuri. Pictând în ulei, cele două artiste creează noi obiecte, care nu au existat până atunci, și prin chiar această zămislire a lor în prezent se explorează pe sine ca artiste și ca femei.

III.Privește drept în față și este pe punctul de a zâmbi. Își ține mâinile în șolduri și poartă o cămașă albastră. A fost parțial decupată din imagine astfel încât cotul stâng nu i se vede, nici fața de la nivelul nasului în sus. Partea de sus a corpului umple mare parte din lucrare. La fel ca majoritatea picturilor Ancăi Bodea, și aceasta are vag la origine o fotografie, în acest caz una a artistei însăși. I became you este un autoportret cu o parte a corpului artistei ascunsă vederii, nu-i putem vedea cotul de la mâna stângă și nici corpul mai jos de talie. Lucru și mai important, mare parte a chipului ei lipsește.

Din nou un joc între absență și prezență. Cu toate că doar o jumătate a feței este vizibilă, artista s-a concentrat în a picta restul corpului. Gâtul, un obraz și o parte a maxilarului primesc irizări verzi dinspre pereții din fundal. Paloarea feței crește din straturi peste straturi de auriu, alb, gri, roz... există o inconsecvență a nuanțelor pielii în jurul nasului, iar urechile sunt puțin mai pline de culoare. Mâinile primesc mai mult soare decât chipul, au mai multă lumină și tonuri de piersică, în nuanțe mai închise și mai puțin lucrate în detaliu. Dosul unei mâini e pictat din câteva întorsături rapide de pensulă.

Dar mai frapantă decât toate este cămașa verde, care capturează lumina, una când strălucitoare, verde ca iarba, când cu raze catifelate de jad. Acestui detaliu i-a dedicat Anca Bodea atenția și timpul, pictând cămașa în detaliu elaborate. Cămașa înfășoară umerii și trage ușor în jos nasturele de la gât. Se strânge sub greutatea mâinilor ei. Mâneca de pe brațul drept este mai detaliată decât restul. Aici lumina este prinseă în tonuri de verde palid pe faldurile cămășii, iar cutile creează umbre unduitoare. Acest braț, sprijinit în sold, îmbrăcat în verde, este pictat cu măiestrie în toate particularitățile lui.

I became you face parte din seria lucrărilor în care artista se reprezintă pe ea însăși. Fundalurile sunt reci, gri, albastre sau verzi. Sunt abordate diferite posturi, adesea își ține mâinile în șolduri, uneori degetele sunt lungi și depărtate, alteori sunt strânse în pumn. Într-o lucrare artista își folosește mâinile pentru a-și ascunde fața după un guler. Într-o altă pictură își ține brațele atârnate pe lângă corp. În multe din aceste lucrări artista își îndepărtează chipul de privitor, se pictează din spate. și atunci te întrebi dacă acestea pot fi numite autoportrete, în cele din urmă. Acest mod de a se picta pe sine arată eul ca fiind un altul sau ca fiind altcineva. Ce înseamnă pentru o artistă să se picteze pe sine? Este un proces de descompunere a sinelui în linii, în formă și culoare, ton după ton. Să re-creezi o asemănare pe pânză, un obiect. Dincolo de cât de mult imaginea pare să reflecte fizionomia reală a artistei însăși, ea este mereu prezentă prin urmele lăsate de mâna ei și de pensulă pictând.

În cazul Ancăi Bodea, pictura implică joc sau reconstituire a diverselor posturi și identități. Câteodată artista se află cu spatele la privitor, alteori își ascunde fața, câteodată chipul ei e vizibil, dar ochii privesc în jos. Dacă spectacolul poate fi definit ca act de a observa (observed behaviour), atunci aceste lucrări pun în scenă diverse modalități de a performa pentru sine și pentru ceilalți. Este, în primul rând, gestul de a poza în fața unei camere, apoi acela de a picta. Anca Bodea se joacă cu propria suprafață, cu ceea ce este exterior din ea însăși pentru ceilalți, deschizându-se în mod conștient către perceptiile despre sine și despre alții, pe care apoi le imaginează. Această raportare neobișnuită și atenția pentru detaliu reflectă modul în care identitățile sunt, potrivit lui Judith Butler, „fragil construite în timp”. Aici corporile, la fel ca picturile, sunt lucrate și construite, puse în scenă și reproduse în „câmpul corporal al piesei culturale”. Să privești un autoportret înseamnă să stai în fața unui obiect și să faci

cunoștință cu un sine fabricat în mod deliberat. La Frances Hodgkins poate fi vorba despre un sine prezentat ca o aglomerare de obiecte, iar în cazul Ancăi Bodea este un eu în posturi și cu atitudini diferite, fiecare cu propria semnificație.

IV.Un fotoliu aşezat în colțul unei camere, un perete albastru, o podea de culoare verde. Foarte puțin din acest fotoliu poate fi văzut în The Blue Armchair, pictura de mari dimensiuni a Ancăi Bodea, a fost acoperit de o țesătură care strălucește și radiază pe măsură ce captează lumina. O parte din latura din stânga este la vedere, de un bej murdar, deloc albastru. Pentru a obține un fotoliu albastru, tot ceea ce trebuie să faci este să îl acoperi cu un material albastru, ca prin farmec. Cu toate că nu putem vedea fotoliul în întregime, îi putem ghici forma după felul în care țesătura de culoare albastră îl înfășoară. Este un fotoliu amplu, cu un spătar înalt și brațe. Deși ascuns vederii spectatorului, absent, își face simțită prezența prin modul în care îl acoperă materialul albastru. Fotoliile, la fel ca paturile, adăpostesc corpul. Mai mult, împărțim cu ele același vocabular ca atunci când vorbim despre noi însine – au picioare, spate și brațe. La fel ca obiectele personale ale lui Frances Hodgkins, fotoliile și paturile sunt lucruri cu care artista are o relație specială.

Luminozitatea și strălucirea materialului care îmbracă fotoliul sunt transpusă în pictură în ulei. Faldurile de material redată dintr-o singură pensulă creează impresia de supafețe netede, le simți, aproape, o dată ce le privești. Citându-l pe Jacques Derrida (1930-2004), pensula devine o baghetă magică, nedesprinsă de trupul artistei, care „trasează urme, ține pensula, o mânuiește” fiind astfel foarte aproape de a atinge și de a fi ceea ce pictează. Atingerea sau „senzația în degete” se activează aici prin succesive aplicări de vopsea. La fel ca eșarfele de mătase, cureaua de piele și ceramica de sticlă evocate de Frances Hodgkins în tușe repezi și neregulate de pensulă, materialul radiind lumină este atent creat de Anca Bodea din umbre de albastru și gri. Orice material care atinge pielea pentru lung timp se uzează, se subțiază, devine moale și elastic. În mai multe autoportrete, Anca Bodea se pictează purtând o jachetă de piele, o piesă care în mod obișnuit se lasă aproape sculptată, modelată de către corpul celui care o poartă. La fel cum un fotoliu îl reproduce pe cel care îl folosește pentru a-l putea suștine, jacheta de piele ia forma în negativ a celei care o poartă.

Anca Bodea creează lucrări personale care vorbesc despre plăcerea și starea de a se bucura de materiale, de pernele moi, de lumina caldă a zilei, de sticla rece, de cămași de mătase și de pielea modelată de forma corpului. Dincolo de bucurie și atingere, există căderi în falduri și cute, o mișcare elastică a materialului care trădează forma corpului celui care l-a atins. Alunecând între absență și

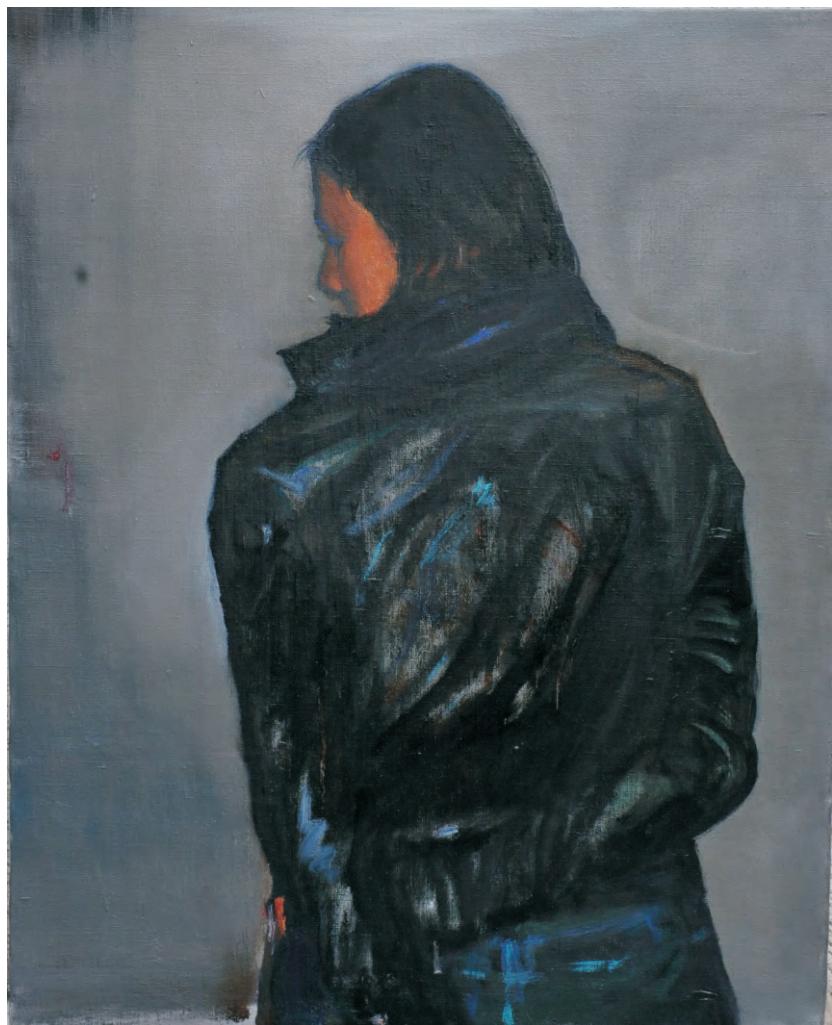
prezență, între ceea ce este și nu este, obiectele poartă urmele acelora care de curând au intrat în contact cu ele. Și o dată ce aceste obiecte, spații și decoruri sunt pictate și exprimate, întâmplările emoționale cele mai puternice sunt readuse la viață. Pictura devine astfel un fel de maternitate sau de purtare în pântece par excellence, o ofrandă, o dăruire a sensului.

Mâna artistei îngăduie unui obiect să fie înțeles, atins, luat și născut.

Text de Victoria Wynne - Jones, doctorand în cadrul Departamentului de Istoria Artei la Universitatea din Aukland. În prezent lucrează ca lector, critic de artă, curator, cercetările ei includ: instalație, performance, istoria artei, practică curatorială și intersecții între dans și arta contemporană.

Traducere - Irina Ungureanu

patience / oil on canvas / 70x50cm / 2012



up / oil on canvas / 80x75cm / 2013



luce / oil on canvas / 160x140cm / 2011



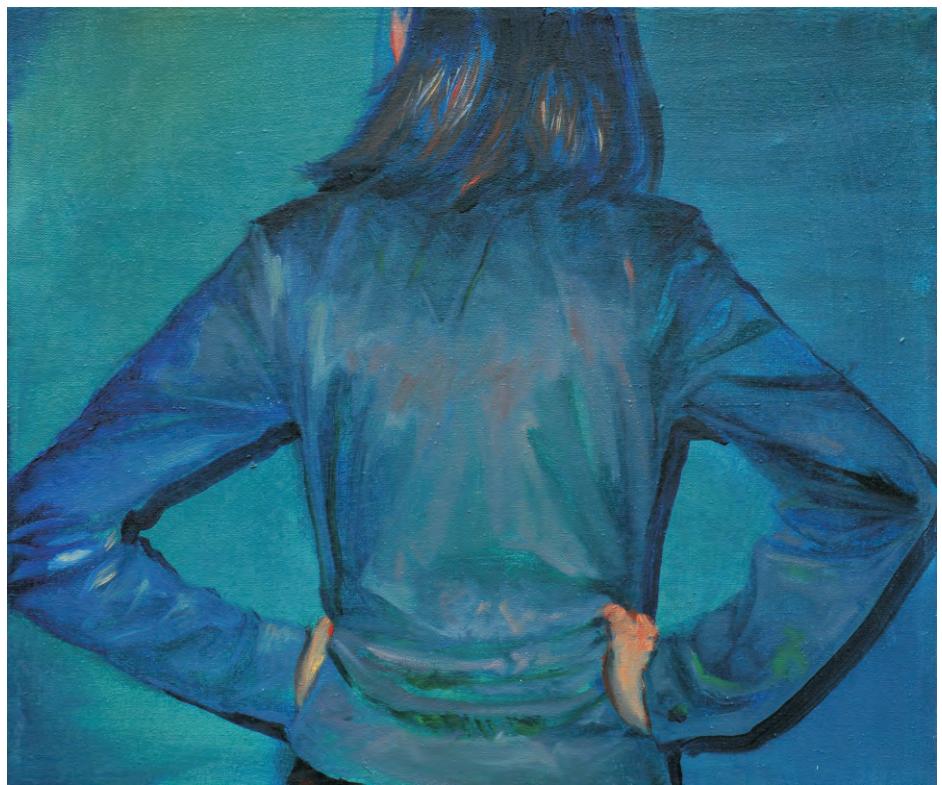
the blue armchair / oil on canvas / 135x135cm / 2011



I became you I / oil on canvas / 70x60cm / 2013



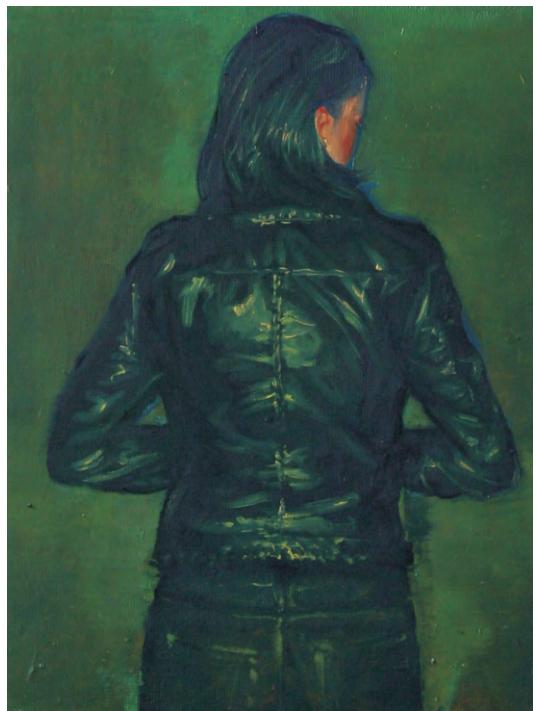
I became you II / oil on canvas / 55x45cm / 2013



away / oil on panel / 35x27cm / 2013



hide / oil on panel / 35x27cm / 2013



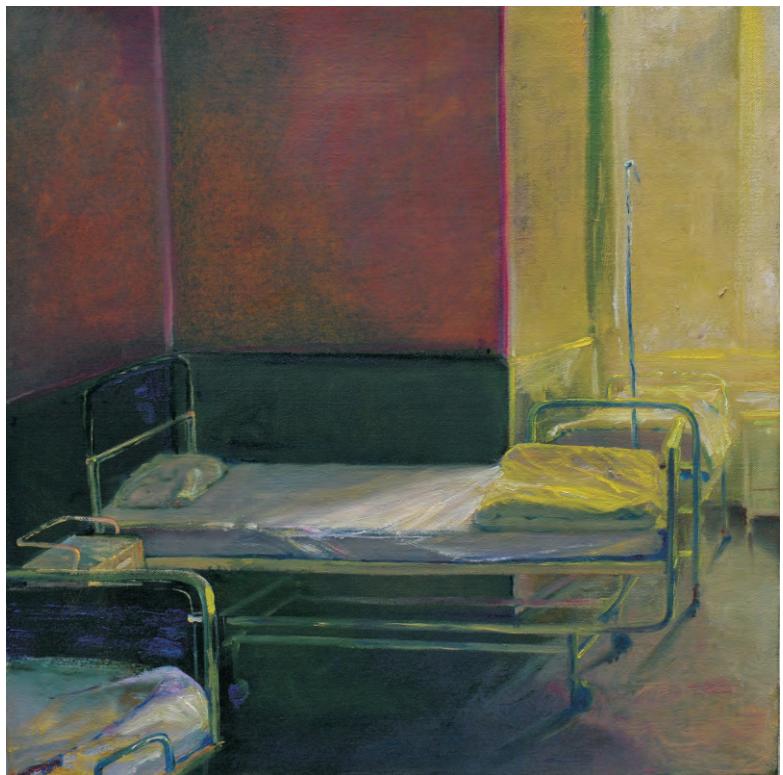
no sleep I / oil on canvas / 40x40cm / 2012



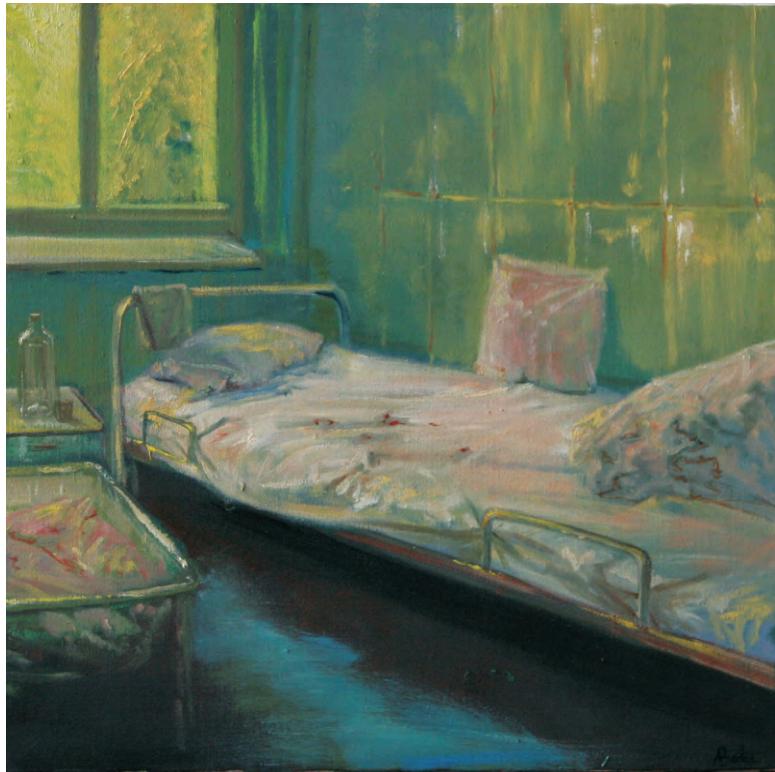
no sleep II / oil on canvas / 40x40cm / 2012



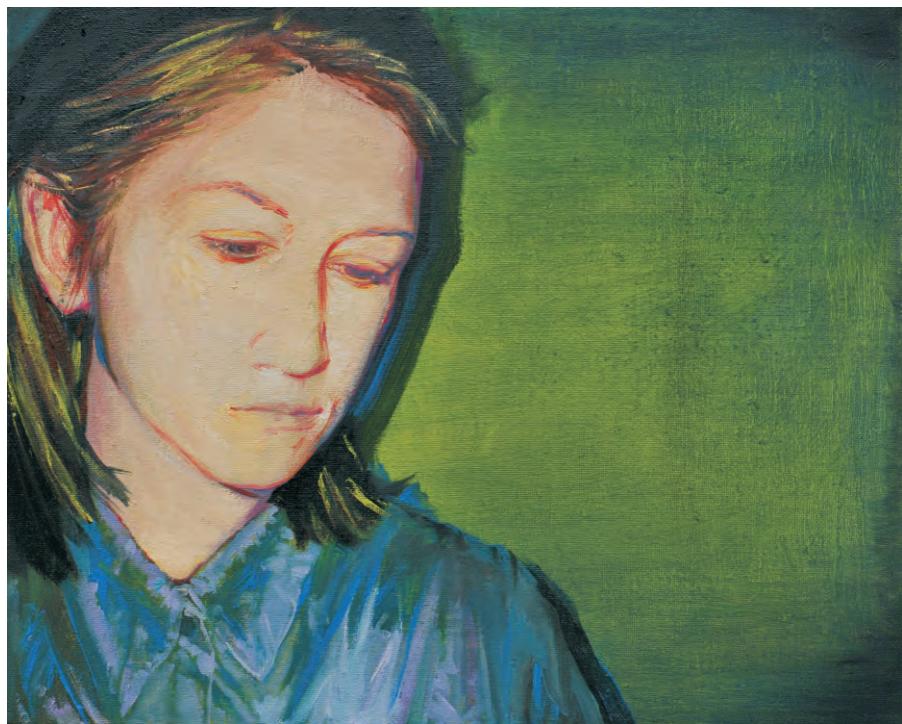
no sleep III / oil on canvas / 40x40cm / 2013



no sleep IV / oil on canvas / 40x40cm / 2013



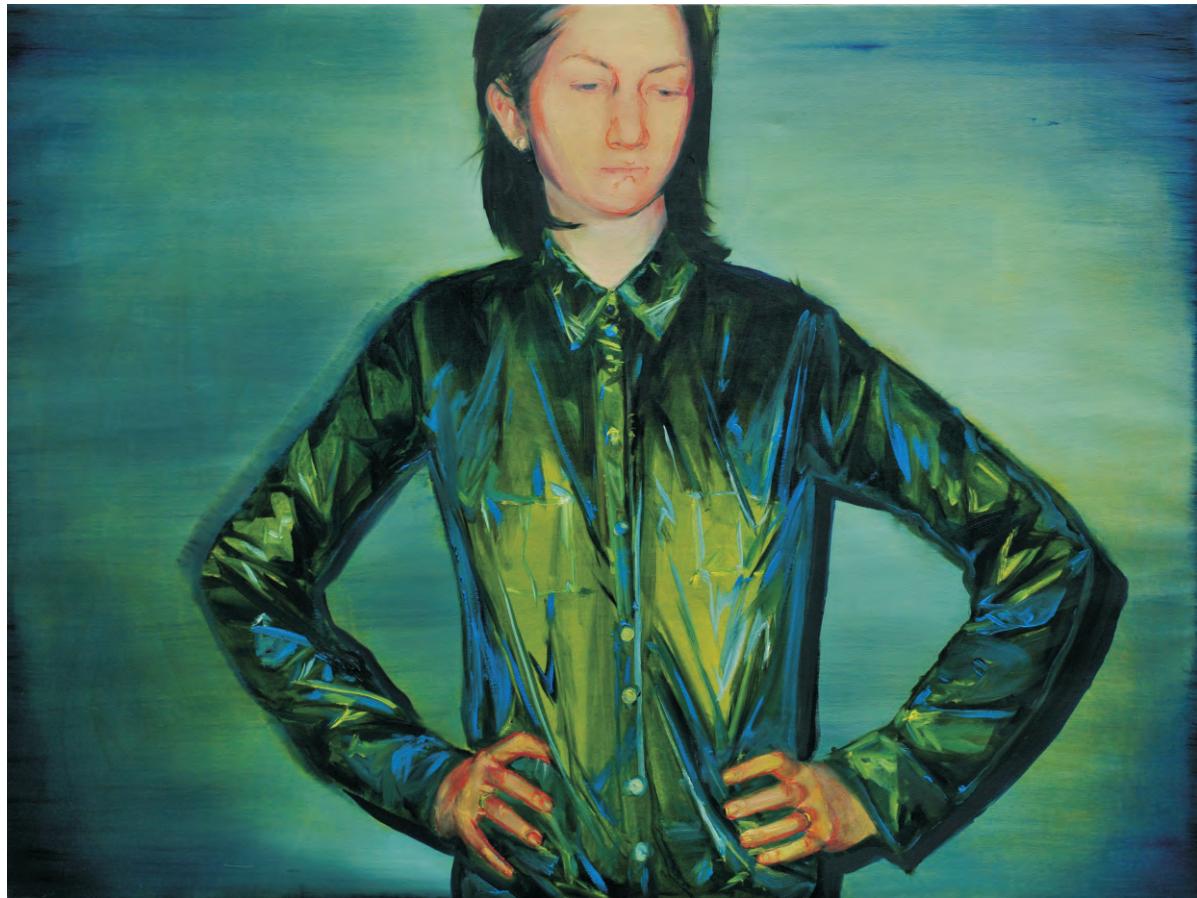
seconds until / oil on canvas / 50x40cm / 2013



face me I / oil on canvas / 120x90cm / 2013



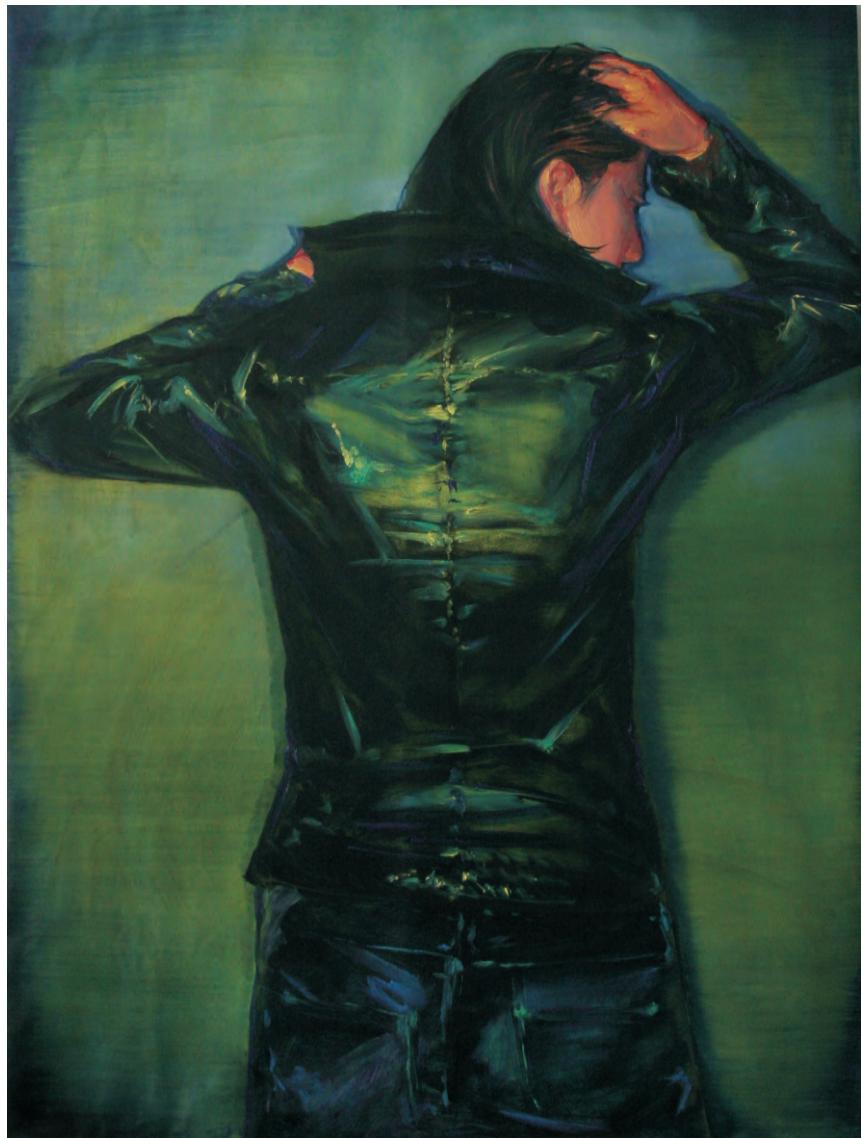
face me II / oil on canvas / 120x90cm / 2013



stop me / oil on canvas / 120x90cm / 2013



face me III / oil on canvas / 120x90cm / 2013



Anca Bodea / Born / 28.09.1982 / Lives and works / Cluj-Napoca Romania / Studies / 2005 Graduates University of Art and Design Cluj-Napoca with Magna Cum Laude - diploma in painting / 2007 MA at the same university in PhD. Univ. Prof. Ioan Sbârciu's class / 2012 PhD. in Fine Arts at University of Art and Design Cluj-Napoca, PhD. coordinator Ioan Sbârciu / Workshops&Art Fairs / 2009-2012 Art Fair Toronto, 418 Gallery booth / 2009-2012 Danube workshop at Cetate, Romania / Scholarships / 2011 Internship at the Peggy Guggenheim Collection in Venice / 2008-2010 Vasile Pârvan painting scholarship at the Academia di Romania in Roma / 2006 Romanian Fine Artists Union grant in painting / Personal exhibitions / 2013 "Persona", 418 Gallery, Bucharest / 2010 "Nocturnes", 418 Gallery, Bucharest / 2009 "Suspended desires", Casa Matei Gallery, Cluj-Napoca / Group exhibitions / 2012 "Cluj Meets Berlin", Bazis Contemporary Space, Berlin, curated by Bazis group / 2009 "Three young Romanian artist", G5 Gallery, Munich, curator Joana Grevers / 2008 "Roma/Amor", 418 Gallery, Bucharest, curator Joana Grevers / 2008 "Contemporary Files", Academia di Romania in Roma Art Gallery / 2008 "C", at the Giardini di Biennale di Venezia / 2007-2008 "Spazi Aperti", contemporary art event at the Academia di Romanai in Roma, curator Mirela Pribac.

Text / Victoria Wynne - Jones
Translation / Irina Ungureanu
Photocredits / Theo Mureşan
Graphic Design / Rauca Adrian
Printed by Open Design / 2013

