

Politici ale corpului și mecanisme de putere în arta românească în perioada 1970–1990

Olivia Nițș

Considerații preliminare

Relația dintre artă și politic este modelată de contextele socio-politice locale și internaționale, ocupând un teritoriu extins în discursul artistic actual, având în vedere dinamicile vieții sociale și impactul deciziilor politice asupra cetățenilor. Interesul de a genera artă cu angajament social se manifestă pe fondul instrumentalizării artei ca demers cultural, dar și ideologic, ca discurs al precarității și ca produs al comercializării globalizate. Artă cu angajament social apare astfel definită ca formulă reactivă, adoptată pe fondul unor interese ce țin de capacitatea de afirmare a unui anumit tip de practică artistică ce pare să dobândească o pondere din ce în ce mai importantă în acest sector creativ, în ideea că „o artă detașată de lumea socială e liberă să meargă unde vrea, numai că nu are unde să meargă.”¹

Destinul Europei de Est, privită ca „zona gri a Europei,” mai ales înainte de 1990, a fost decis în urma pactului politic de după cel de-al Doilea Război Mondial. În receptarea occidentală, regimurile socialiste ale celor 29 de țări ale „Europei de Est” au fost reduse, cum observă Kornelia Slavova, „la singularitate, ignorându-se vastul fundal istoric, cultural și religios [...]”². Receptarea *mainstream*, orientată către Vest, a determinat o serie de consecințe grave la nivelul unei înțelegeri reale a fenomenului socio-politic al fostului bloc comunist; cercetările actuale asupra perioadei în discuție și teritoriilor implicate încearcă să lămurească persistența prejudecăților și inadvertențele teoretice și totodată să identifice elementele care ar putea constitui o identitate culturală și estetică a acestui areal. „Niciuna din țările socialiste nu a fost ‚tipică’; fiecare a avut specificitățile sale și fiecare prezenta anumite trăsături comune cu ale unora dintre țările din bloc, dar nu cu toate.”³ În ciuda anumitor experiențe similare, o viziune unitară asupra Estului european în timpul regimurilor socialiste se confruntă cu diferențe semnificative atât la nivelul funcționării regimului politic, cât și la nivelul atitudinii artistice față de acesta. În acest context, cazul artei românești din perioada dinainte și de după schimbările politice din 1990 necesită o aplecare analitică atentă, aptă să ia în considerare atât asemănările cu ceea ce se întâmplă în țările învecinate, cât și trăsăturile care particularizează acest caz. Fără să adopt în sens propriu, în acest studiu, o abordare de tip microistoric, am găsit în microistorie o inspirație utilă, care m-a ajutat să-mi calibrez cercetarea ținând cont de variații de scală, astfel încât să pot armoniza o privire mai cuprinzătoare cu observații asupra unor cazuri individuale.⁴ Sugestiile provenind din această zonă m-au ajutat, de asemenea, să tratez subiecții de care mă ocup ca fiind agenți sociali activi, actori conștienți care nu replică în miniatură ceea ce numim marile procese istorice.⁵

1 Victor Burgin, *Situational Aesthetics. Selected Writings by Victor Burgin*, ediție îngrijită și cu o introducere de Alexander Streitberger, Leuven, Leuven University Press, 2009, p. 40.

2 Kornelia Slavova, „Looking at Western Feminisms through the Double Lens of Eastern Europe and the Third World”, în Jasmina Lukić, Joanna Regulska, Darja Završsek (ed.), *Women and Citizenship in Central and Eastern Europe*, UK, Ashgate Publishing Ltd., 2006, p. 245.

3 Katherine Verdery, *Socialismul – ce a fost și ce urmează*, traducere de Mihai Stroe și Iustin Codreanu; ediție îngrijită de Alexandru Niculescu, Iași, Institutul European, 2003, p. 22.

4 Mă refer în particular la culegerea de studii coordonată de Jacques Revel, *Giochi di scala. La microstoria alla prova dell'esperienza*, Viella, Roma, 2006.

5 István M. Szióártó & Sigurður Gylfi Magnússon, *What is Microhistory? Theory and Practice*, Routledge, Londra, New York, 2013, apud Tamás Kisantal, *Hungarian Historical Review*, 4, nr. 2, 2015, pp. 502–536, p. 513.

Având în vedere contextul unei țări ex-comuniste, găsesc utilă definirea – fără pretenții de exhaustivitate – anumitor concepte de lucru: artă politică, politicile corpului, artă alternativă, artă experimentală, artă *underground*.

În sens generic, *arta politică* presupune o producție artistică axată pe asumarea unei problematice de natură politică, are un mesaj critic și adesea disident la adresa unui anumit regim politic sau împotriva formelor de abuz socio-politic. Conținutul artei politice este rezultatul unei conștiințe politice și prin urmare este dependent de două aspecte: asumare și expunere publică. În particular, ținând cont de nuanțele pe care contextele socio-politice le fac adesea necesare în analiza teoretică, definițiile pot necesita o adaptare, iar în acest studiu de caz, vorbind despre arta politică avem în vedere mai degrabă posibilitatea unei arte politizate/arte cu angajament politic, după cum vom vedea ulterior.

Body politics (politicile corpului) este un concept vast, lansat în timpul celui de-al doilea val feminist în Statele Unite ale Americii (anii '70) și implică o anumită perspectivă asupra corpului uman, văzut ca dependent de puterea politică, responsabilă pentru stabilirea granițelor sale de manifestare.⁶ Acest concept poate fi extins către toate formele de represiune și opresiune socio-politice care transformă corpul uman într-un instrument, atât de capacitate, cât și de subordonare. Relațiile dintre gen, corp și politic în perioada comunistă presupun formule de problematizare specifice, iar consecințele acestora rămân vizibile, atât în România, cât și la nivelul întregului fost bloc comunist și după 1990, ruptura politică păstrând sau redefinind granițele ideologice și practicile artistice.

Relația corp-social/corp-politic activează o serie de manifestări ale cetățenilor, corpul social fiind, pe de o parte, supus normelor ideologice care corespund uniformizării, iar pe de alta, înregistrând presiunea și povara politică și reacționând la ea, uneori prin comportamente sociale de opoziție. Ideologia comunistă a impus instrumentalizarea indivizilor prin uniformizare, definind astfel mecanisme de supunere a populației față de puterea statului. Supunerea corpului social are loc și la nivelul reglementării vieții sexuale a femeilor prin politici care limitează libertatea sexuală și drepturile de reproducere. Corpul este un mijloc de control și o țintă a controlului, intimitatea fiind încălcată în numele întăririi autorității statului și sexualitatea fiind redusă la utilitatea sa pur biologică. Politica pronatalistă a lui Ceaușescu lansată printr-un decret în 1966 (Decretul 770) ca strategie de capacitate prin multiplicare, urmată de excludere din corpul social în cazul non-conformității cu normele promovate de partid⁷ reprezintă poate cea mai semnificativă formă de instrumentalizare a corpului în acest context. Programul de alimentare națională, programele de propagandă, cenzura au contribuit la obiectualizarea corpului uman și au construit o anumită identitate politică și culturală, vizibilă în mediul artistic românesc. Construcția genului în socialism și post-socialism, la intersecția cu problematica identității naționale și cu discursurile de tip naționalist, sugerează perspective interesante pentru înțelegerea modului de funcționare a societății și a iconografiei culturale.

În contextul regimului socialist *arta alternativă* implică interesul artistelor/artiștilor pentru medii experimentale și non-tradiționale precum filmul, video, *body art*, *land art*, *performance*, *happening*. Cultura/arta alternativă este un concept vast, care necesită ulterioare precizări și nuanțări de ordin contextual. Arta alternativă este condiționată de o abordare „prin opoziție” sau cel puțin contrastantă: alternativă la un context socio-politic și o estetică a propagandei sau agreată de propagandă, în perioada comunistă; la un limbaj convențional sau desuet în perioada de democratizare. Preocupat de înțelegerea fenomenului alternativ în cultura românească, Adrian Guță subliniază atât rolul limbajelor netradiționale în anii '70-'80, cât și pe cel al atitudinii, reperând astfel o artă cu caracter alternativ în dublu sens: „[...] în perioada totalitară, la noi, în sens larg, a face artă alternativă însemna a face altceva decât arta de comandă socială, supusă ideologiei oficiale. În sens restrâns, trebuie implicată opoziția

6 Cartea *The Feminine Mystique* de Betty Friedan, publicată în 1963 la New York de W.W. Norton & Company, Inc., se află la baza celui de-al doilea val feminist, influențând noile perspective asupra corpului femeii în procesul de eliberare de sub tirania biologicului. Alături de acest volum menționez și *Our Bodies, Ourselves*, publicat în 1971 de Boston Women's Health Book Collective, despre sănătatea femeilor, sexualitate și avort, cu informații care pot contribui la emanciparea femeilor în societatea americană; menționez de asemenea eseu semnat de Carol Hanisch în 1970, „The Personal is Political”, în publicația *Notes from the Second Year: Women's Liberation. Major Writings of the Radical Feminists*, New York, 1970, pp. 66-67, care plasează subiecte considerate private pe teritoriul analizei și dezbaterii politice.

7 Este cunoscut cazul lagărului pentru copiii cu handicap de la Cighid. Aflat în județul Bihor, așa-numitul centru de reabilitare avea în perioada comunistă rolul de a ascunde, în condiții inumane, copiii considerați improprie pentru societate. Fenomenul exclusivității s-a exercitat și asupra mediului intelectual: pușcăriile de la Aiud, Sighet, Pitești și munca forțată de pe Canalul Dunăre-Marea Neagră au ascuns orori ale sistemului comunist.

ideologică-politică, la rândul ei indirectă sau directă, ultima situație fiind foarte modest prezentă cantitativ, prin lucrări mai degrabă necunoscute de public înainte de 1990. Putem identifica exemple de artă cu conținut alternativ realizate cu mijloace tradiționale, dar numeroase sunt (și) cele unde atât discursul ideatic, cât și exprimarea țin de registrul alternativ.”⁸ Dimensiunea alternativă a artei românești realizate în anii '70-'80 se apropie dintr-o anumită perspectivă până la suprapunere cu cea experimentală, ambele atingând o problematică specifică: „[...] problema relației dintre tradiție și actualitate, dintre zonele de urgență ale modelelor culturale și periferii, și, imediat, între tendințele universale și cele localizante, între cultura elitară și cea de masă/pentru mase (dirijată, manipulată)”⁹, fără să uităm de presiunile contextului socio-politic, de conservatorismul general al spațiului cultural autohton și de precaritatea vieții, care restrâng semnificativ cantitatea producției artistice experimentale. Se impune aici o nuanțare a relației dintre alternativ și experimental, experimentul vizând permanentă căutare a unor soluții noi de identitate vizuală, în vreme ce dimensiunea alternativă se poate manifesta și în medii tradiționale. Întreg registrul terminologic cu referire la arta realizată în contextul deceniilor comuniste suportă delimitări, nuanțări și intersecții în egală măsură, reprezentând un registru problematic cu granițe oscilante, dificil de trasat și cu categorii ce ar putea necesita revizuire, ca urmare a unei memorii și conștiințe culturale subiective, inconfortabile și greu recuperabile.

Arta underground se poate, la rândul ei, intersecta cu direcția alternativă și cu cea experimentală, fiind, istoric vorbind, o consecință a opresiunii politice, dar și a unor discriminări de alt ordin, care au determinat artiștii să se retragă în spații private și în ateliere, unde fie au făcut o artă invizibilă, fie una vizibilă unui cerc extrem de restrâns. O parte dintre aceste practici artistice au fost recuperate și au devenit vizibile după 1990. Un aspect care trebuie menționat este că arta alternativă, experimentală și/sau *underground* nu era în mod necesar politică în mod asumat, ci mai degrabă putea avea implicații politice, mai mult sau mai puțin conștientizate ca atare. Aspectele legate de posibilitatea unei arte politice în România dinainte și de după căderea Cortinei de Fier vor fi analizate în prima parte a acestui studiu. Cea de-a doua parte este dedicată valențelor socio-politice ale artei contemporane din anii '90.

Această cercetare își propune să analizeze cadrele de manifestare artistică neoficială în relația lor cu mecanismele ideologice, dimensiunea politică sau apolitică a practicilor artistice din România în anii '70-'80, dar și în anii '90, cu atenție la schimbarea de registru politic și conceptual. Teoria *body politic* adaptată contextului comunist vine în sprijinul adoptării unor perspective de înțelegere și interpretare a producției artistice alternative celei oficiale, aducând în discuție relația dintre corpul politic și corpul artistic, influența ideologică asupra atitudinii, identității artistice și produsului artistic, relevanța aplicării girei de gen în analiza unor lucrări semnificative. Pe lângă sursele bibliografice, documentația se bazează atât pe cercetarea unor arhive¹⁰, cât și pe cercetare calitativă prin discuții și interviuri structurate și semi-structurate¹¹. Textul de față nu își propune și o analiză a politicilor corpului în arta oficială, la rândul său extrem de incitantă și simptomatică din acest punct de vedere, scopul său fiind de a lămuri pe cât posibil relația complicată dintre politic, politizat și apolitic în contextul artelor vizuale înainte și după 1990.

Firește, într-o discuție care atinge problematica *body politic*, Michel Foucault e un reper dificil de ocolit. Foucault concepe corpul ca țintă a manifestării puterii politice. Metafora *body politic* înglobează ideea de națiune, societate, stat, o sumă de corpuri care, unite, construiesc un corp omnipotent. Într-un corp politic și relațiile de putere miza nu este suveranitatea, ci „disciplina”, care „fabrică [...] corpuri supuse și exersate, corpuri, docile”¹². Corpul social în comunism ilustrează efectele panoptismului¹³, de disciplinare prin uniformizare, iar reacțiile artiștilor ca alternativă la acest corp disciplinat, căruia i se dictează nediferențiat orice acțiune, apar ca exemple (rare) de nesupunere. Dar nesupunerea față de

8 Adrian Guță, „Arta (cultura) alternativă”, în *Observator cultural*, nr. 252–253, 2004.

9 Alexandra Titu, *Experimentul în arta românească după 1960*, București, Meridiane, 2003, p. 5.

10 Arhiva Muzeului Național de Artă Contemporană, arhiva „Barbu Brezianu” din cadrul Institutului de Istoria Artei „George Oprescu” al Academiei Române.

11 Persoanele intervievate au fost: Wanda Mihuleac, Alexandru Antik, Decebal Scriba, Nadina Scriba, Ana Lupas, Julian Mereuță, Ethel Băiaș, Constantin Flandor, Marilena Preda Sânc, Olimpiu Bandalac, Teodor Graur, Iosif Király.

12 Michel Foucault, în *A supraveghea și a pedepsi. Nașterea închisorii*, traducere din limba franceză și note de Bogdan Ghiu, prefață de Sorin Antohi, București, Humanitas, 1997, p. 206. Vezi de altfel întreg capitolul I (Corpuri docile) al părții a treia (Disciplina), pp. 203–248.

13 *Ibidem*. A se vedea capitolul III (Panoptismul), pp. 279–340.

autoritate și manifestările pe paliere diferite ale libertății indivizilor în ciuda opresiunii dictate de putere, nu pare să fie luată în calcul de Foucault, care generalizează efectele aparatului de disciplinare, „statul social fiind un adevărat arhipelag de încarcerare al dominației disciplinei, cu atât mai insidios prin auto-supunere.”¹⁴ Auto-supunerea sau auto-cenzura dictată de o privire înțeleasă ca supraveghere, indusă și internalizată de indivizi, nu permite flexibilizarea raportului de putere.

O nouă dimensiune a înțelegerii teoriei lui Foucault s-a conturat prin perspectivele feminismului occidental; introducând paradigma de gen, asemenea abordări au făcut posibilă o analiză mai rafinată a relațiilor dintre corp și putere, astfel încât experiențele corpului văzut de Foucault ca *genderless* se diferențiază în raport cu genul: „imaginarea corpului femeii a fost un teritoriu modelat social și istoric colonizat, nu un sit al auto-determinării individuale.”¹⁵

Politicile corpului, înțelese ca practici care privesc corpul în relație cu dimensiunea sa fizică și cu natura discursivă a modelării sale sociale, cu posibilitatea de a tulbura și de a răsturna modelele existente de reprezentare, determină o altă înțelegere a corporalității în sistemele politice în cadrul cărora se poate diagnostica un control opresiv nediferențiat.

Asupra ipotezei unei arte politice neoficiale în anii '70 și '80

În anul 2011, în timpul unei rezidențe la Londra, am luat parte la o prezentare a artistei poloneze Zofia Kulik la Tate Modern, care ridică probleme serioase având în vedere contradicțiile dintre imaginile prezentate și comentariile care le însoțeau. Întrebările care îmi populau mintea în acele momente erau legate de problema recuperării, a memoriei și a înțelegerii trecutului trăit și netrăit, de conștiința politică a artiștilor în timpul unor regimuri opresive, de responsabilitatea pe care o implică un *statement* politic, de disidență și absența ei, de așa-numita „rezistență prin cultură” sau simpla soluție de supraviețuire, poate chiar de adoptare a unei atitudini apolitice. Proiectul fotografic *Activities with Dobromierz (Działania z Dobromierzem, 1972–1974)* realizat de grupul *KwieKulik*¹⁶ cuprindea imagini din spațiul privat, în care autoarea își expunea propriul copil, instrumentalizându-l astfel, părând să evoce manipularea regimului socialist; însă Zofia Kulik și Przemysław Kwiek respingeau inițial această dimensiune politică, invocând mai degrabă o direcție intuitivă și pur conceptuală pentru demersul lor. Aplicând o grilă occidentală de lectură, Jacquin Maud¹⁷ introduce conceptul feminist „ce este personal este politic”, fără a ține cont de rolul spațiului privat în perioada comunistă în Estul Europei care, pentru un anumit segment cultural, putea fi privit ca un spațiu al independenței, al gândirii necenzurate și nu ca spațiu al alienării și opresiunii patriarhale. Atelierul sau casa erau locuri de exprimare liberă în procesul de alienare socială din statul *Panopticon*. Ulterior proiectului fotografic, în 1978, rămași fără pașaport, Kulik alături de soțul său Kwiek decid să facă o acțiune-protest intitulată *Monument fără pașaport* în Saloanele de Artă Plastică de la Varșovia. Cu toate acestea, în 2011 artista nu era pregătită să-și asume retrospectiv mesajul politic al artei sale. Impactul psihologic al regimului totalitar, dar și implicațiile procesului artistic aflat la granița dintre luciditate-iraționalitate, detașare și asumare sunt aspecte care necesită o evaluare atentă în procesul de înțelegere al discursului artistic, atunci când mesajul non-intențional este adus la suprafață prin interpretare.

Contextul socio-politic al României de după 1971 devine accentuat opresiv sub presiunea dictaturii lui Nicolae Ceaușescu după modelul ideologic al Chinei și Coreei de Nord, bazat pe cultul personalității dictatorului și supunerea populației. Modelele *glasnost* și *perestroika* nu au avut nicio șansă de afirmare într-o țară al cărei *leader* își manifesta rezistența tenace față de orice perspectivă de reformă. *Perestroika*, o inițiativă reformistă în cadrul Partidului Comunist al Uniunii Sovietice, are loc în anii '80 pe fondul politicii de deschidere (*glasnost*) a liderului sovietic Mihail Gorbaciov față de reforma economică în vederea creșterii funcționalității socialismului, ale cărei iradiieri au atins și alte sfere ale vieții sociale și politice. În aceeași perioadă în România segmentul cultural se afla sub controlul Consiliului

14 Nancy Fraser, „From Discipline to Flexibilization? Rereading Foucault in the Shadow of Globalization”, în *Constellations*, vol. 10, nr. 2, 2003, p. 160 [trad. n.].

15 Susan Bordo, „Feminism, Foucault and the Politics of the Body”, în Janet Price și Margrit Shildrick (ed.), *Feminist Theory and the Body. A Reader*, New York, Routledge, 1999, p. 251.

16 Grupul *KwieKulik* este un duo artistic format din Zofia Kulik și soțul ei de atunci, Przemysław Kwiek, activ în Polonia în perioada 1971–1987.

17 Jacquin Maud, „Motherhood across the Iron Curtain: on Zofia Kulik and Mary Kelly”, text disponibil la: http://www.kulikzofia.pl/english/ok3/ok3_maud_eng.html#n39

pentru Cultură și Educație Socialistă prin uniunile de creație, iar îndoctrinarea politică era susținută în mass-media¹⁸. Portretele „celui mai iubit dintre conducători” și ale soției sale Elena Ceaușescu au invadat mediul instituțional, școlile și alte instituții educative. Viziunea progresistă a comunismului, paradoxal modernistă, așa cum arată Boris Groys¹⁹, urmărind constant prezentul din perspectiva viitorului, a condus la ștergerea valorilor tradiționale autentice și la recuperarea lor selectivă, prin instrumentalizare ideologică.

În acest context câțiva artiști care funcționează ca nuclee izolate – pentru că nu poate fi vorba despre o mișcare – au realizat lucrări de artă alternative celei oficiale în spațiile lor private. Totuși, putem semnala și câteva exemple de manifestări publice. În 1974 artistul Decebal Scriba parcurge pe jos o distanță de câțiva kilometri, cu mâinile ținute ca și când ar proteja ceva (un dar abstract) în *performance*-ul documentat fotografic *The Gift*. În 1971–72 Julian Mereuță realizează acțiunea *Un artist*



Decebal Scriba, *The Gift*, 1974
Foto acțiune
Credit fotografic: Decebal Scriba

bun este un artist tuns, prin care face aluzie la problemele identitare din vremurile comuniste și la abuzul fizic față de bărbații cu barbă și cu plete, care sfârșeau, odată prinși în spațiul public, cu capetele rase de către Miliție. Femeile cu fuste scurte suportau și ele consecințe, fiindu-le tăiate fustele cu foarfeca. În anul 1986 artistul Alexandru Antik organizează în pivnița farmaciei medievale din Sibiu acțiunea *Visul n-a pierit*, inducând prin variate elemente ideea vieții artificiale a unei identități controlate. Utilizarea organelor animale și scenariul complex au determinat intervenția unui „tovarăș”, care a pus capăt evenimentului.²⁰ Antik a organizat și un *happening* în anul 1980 la Galeria Uniunii Artiștilor Plastici din Cluj, în ziua vernisajului Bienalei Tinerilor Artiști, în timpul căruia o parte a publicului reunit spontan a primit pancarte de protest cu textele lui Wolf Vostell, lăsându-se altora posibilitatea de a rămâne martori pasivi. Artistul a manevrat relația dintre public și scena improvizată cu ajutorul unui microfon



Julian Mereuță, *Petri tuns (un artist bun este un artist tuns)*,
1971–1972
Acțiune, document fotografic
Prin amabilitatea lui Julian Mereuță, respectiv Decebal Scriba

- 18 Televiziunea a jucat un rol precumpănitor ca mijloc de propagandă, cu un program de difuzare în anii '80 cu durata de 2 ore pe zi.
- 19 Boris Groys, „Back from the Future”, în Peter Weibel, Zdenka Badovinac (ed.), *2000+ ARTEAST COLLECTION: The Art of Eastern Europe. A Selection of Works for the International and National Collections of Moderna Galerija Ljubljana, Orangerie Congress-Innsbruck, 14–21 noiembrie, 2001*, pp. 9–14.
- 20 A se vedea Magda Cărneci, „O performanță aparte”, în *Arta anilor '80. Texte despre postmodernism*, București, Litera, pp. 61–64; Adrian Guță, „Riders on the Storm” – *Performance Art în România între 1986 și 1996*, în Alexandra Titu et al. (ed.), *catalogul expoziției Experiment în arta românească după 1960*, București, CSAC, 1996, p. 85 și „Generația '80 în artele vizuale (Fragmente de *stream of consciousness* în chip de ‚predoslovie’)”, în *Texte despre Generația '80 în artele vizuale*, București, Paralela 45, 2001, p. 18.

plasat strategic lângă un manechin pentru exerciții militare și un casetofon pe care rula o bandă cu un dialog de tip anchetă.²¹

În acțiunea *Secera și ciocanul* din anul 1974 din localitatea Bragadiru, Wanda Mihuleac a inițiat un act participativ și voluntar de construire a secerii și ciocanului sub forma unor ziduri cu spații închise, folosind cărămizi de la o fermă agricolă de stat. În mijlocul construcției desăvârșite prin efort colectiv a fost plasată o femeie, sugerându-se astfel o posibilă conexiune cu legenda Meșterului Manole, în care soția meșterului este sacrificată în zidul mănăstirii ca urmare a unei revelații menite să ofere soluția rezistenței și durabilității construcției. Secera și ciocanul au fost rapid dărâmate, ca în orice acțiuni efemeră. Avem de-a face, în acest caz, cu o soluție subversivă cu dublă valență: una acceptabilă în termenii rigorilor impuse de Partid, cealaltă anti-sistem. O strategie caracteristică mai multor artiști din fostul bloc comunist a fost aceea de a incorpora elemente politice ca atare: în cuvintele lui Slavoj Žižek, „Discursul puterii trebuie să fie în mod inerent scindat, el trebuie să ‚trișeze‘ performativ pentru a-și renega propriul gest performativ. Prin urmare, singurul lucru subversiv de făcut în confruntarea cu un discurs al puterii este pur și simplu să te comporți ca și cum l-ai crede pe cuvânt.”²²



Wanda Mihuleac, *Secera și ciocanul*, 1974
Acțiune, Bragadiru
Credit fotografic: Wanda Mihuleac

Aceste acțiuni nu au fost concepute ca protest public asumat, ci mai degrabă ca forme de expresie ale libertății artistice, ocazional pe fondul fără riscuri al duplicității („în și în afara sistemului”²³).

Alte acțiuni neoficiale din spații private în care se pot desluși mesaje politice, deși nu explicit asumate, au fost seria de acțiuni *House pARTy* din casa lui Decebal și a Nadinei Scriba din București în 1987 și 1988, la care au luat parte, alături de gazde, Wanda Mihuleac, Andrei Oișteanu, Dan Mihălțianu, Călin Dan, Dan Stanciu, Teodor Graur (1988) și Iosif Király (1988). Materialul a fost filmat în timp real de Ovidiu Bojor (farmacist și botanist). Constantin Flondor, membru al grupului *Sigma*²⁴, realizează în 1983

21 Detaliile despre *happening* își au sursa în dialogul cu Alexandru Antik din perioada cercetărilor pentru acest studiu (2012–2014).

22 Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel and the Critique of Ideology*, Durham, Duke University Press, 1993, p. 237, apud Aleș Erjavec, *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2003, p. 148 [trad. ed].

23 Expresia îi aparține Wande Mihuleac, care a folosit-o în timpul conversației noastre de la Paris, din 14 martie 2012, și face dovada unei dualități paradoxale. Artista dorea să sublinieze duplicitatea artiștilor români, care puteau face artă profitând în același timp de sistem, prin relații în Securitate sau în ierarhiile de partid, fără să-și asume direct pactul cu regimul, categorie din care ea însăși făcea parte. Aceasta era o soluție de compromis cultural și uman a unui grup artistic privilegiat, care nu vedea perspective de schimbare a regimului, ci spera mai degrabă într-o optimizare a lui de tip *perestroika*.

24 Grupul a fost activ în perioada 1969–1978, avându-i ca membri pe Constantin Flondor, Ștefan Bertalan, Elisei Rusu, Lucan Codreanu, Ion Gaiță și Doru Tulcan. Grupul era interesat de experiment și relația artei cu știința. Lucrările lor se înscriu în zona *op art*, *land art* și film experimental.



House pARTy, 1987-1988
 Captură foto din document video, 60'30"
 Credit fotografic: Nadina și Decebal Scriba



Constantin Flondor, *Ani-vărsare*, 1983
 Capturi din film alb/negru 35 mm, transferat pe DVD, 2'15"
 Imagini reproduse prin amabilitatea artistului

un scurt film alb/negru cu o cameră Meopta D Super 8, intitulat *Ani-vărsare*. Filmul reprezintă o mărturie personală a pierderii identității și a sufocării sociale resimțite de artist, a căror sursă e identificată în figura dictatorului. Artistul își ia masa în timp ce îl urmărește pe Ceaușescu la televizor, imaginea acestuia invadând treptat încăperea și înghițind totul, inclusiv pe artist. Actul de a mânca poate fi interpretat ca procesul zilnic de hrănire a poporului cu ingredientele propagandei, după cum poate fi și un indicator al raționalizării alimentare din acea perioadă. Acest film, alături de *Dialog cu Ceaușescu* al lui Ion Grigorescu din 1978, reprezintă producții artistice singulare în acest mediu, construite în jurul figurii lui Ceaușescu și prezentându-se ca niște comentarii critice la adresa figurii prezidențiale. Ion Grigorescu se reîntoarce la aceeași temă în 2007, lăsând astfel să se subînțeleagă că istoria operează ca un sistem de referințe în permanentă nevoie de reevaluare și revizitare. Înțelegerea trecutului prin prisma prezentului este un proces care dezvăluie contradicții și suscită întrebări neliniștitoare despre identitatea personală și colectivă. *Post-mortem*. *Dialog cu Ceaușescu* este în același timp o ilustrare a monologului societății românești, care continuă și după 1989, dialogul fiind o practică imposibilă dacă nu se cultivă. Dictatura regimului Ceaușescu s-a caracterizat prin „monolog și megalomanie”²⁵, dialogul din 1978 din

25 Klara Kemp-Welch, „Impossible Interviews with Ceaușescu: Ion Grigorescu and the Dialogic Imagination”, în Alina Șerban (ed.), *Ion Grigorescu. The Man with a Single Camera*, Berlin și New York, Sternberg Press, 2013, p. 158.

atelierul artistului fiind un efect al „stării de corupție interioară”²⁶ determinată de corupția generală a unei populații care își reprima dezacordul față de regim. În lumina transformărilor de după Revoluție nu apare și tranziția către dialog, saltul de la comunism la capitalism făcând vizibilă, sub o altă formă, aceeași platformă monologică. Când Julian Mereuță își leagă corpul în seria *Captured-redux* din 1970, când Gabi Stamate se fotografiază chiar înaintea evenimentelor din 1989, mimând ridicolul propagandei TV în seria *Eu în Televizor* sau când Lia Perjovschi își desenează corpul în intimitatea apartamentului său din Oradea (*The Test of Sleep*, 1988) și în 1989 intră în stadiul de autoanihilare (*Annulment*), acestea sunt exemple ale acelorași frustrări socio-politice, a căror exteriorizare nu presupunea în mod necesar că ele sunt destinate posterității. Internalizarea supravegherii în deceniile comuniste face imposibilă prefigurarea unui viitor democratic, însă nu anulează rezistența față de ideologie în intimitatea vieții unor artiști și în practicile lor artistice, fie ele restrânse la acest cadru intim și cunoscute abia în post-comunism. E foarte posibil ca unele lucrări să se fi pierdut ca urmare a aceleiași lipse de perspectivă privind o posibilă schimbare a regimului politic, cum s-ar fi putut întâmpla și în cazul filmului *Ani-vărsare* care a fost „foarte bine ascuns și de negăsit o vreme după 1989”, după cum mărturisește Constantin Flondor.²⁷ Pentru conștiința artistică românească atitudinea critică față de regimul politic este aproape în întregime redusă la figura președintelui. Ethel Băiaș, o reputată graficiană, realizează două serii distincte de xilogravuri intitulate *Obsesie* (1986–1988) și *Calamitate* (1974–1977). În prima dintre ele figura dictatorului este reprezentată într-o manieră ironică, evocând „rinocerii” lui Eugen Ionescu, rinocerul fiind, de altfel, o prezență simbolică recurentă în gravurile artistei; el apare și în seria *Calamitate*, dar și în xilogravuri din anii '90.²⁸ Este binecunoscut rolul propagandistic al gravurii, însă ea este, în același timp, și un instrument extrem de important de opoziție (școala de afiș polonez este un exemplu).

Întrebați despre contextul izolării politice și culturale din România după 1971 și până la începutul anilor '80, artiștii admit că sectorul cultural putea oferi acces studenților în Istoria Artei și celor de la Arte la unele publicații, precum *Artpress*, *Artforum*, *Domus*, *Projekt*. Cu toate acestea, numeroase cărți erau clasate la „fondul secret”, accesul public la ele fiind considerat indezirabil, iar consultarea acestui fond necesita parcurgerea unui proces birocratic complex și arareori încununat de succes. În contextul graficii realizate în anii '70, artista Suzana Fântânariu, interesată de orientările feministe, a conceput un diptic, o xilogravură intitulată *Eu-Feminism* (1975), o lucrare realizată în manieră *pop art* rămasă necunoscută înainte de 1989, făcând perceptibilă o evidentă influență occidentală, în ciuda izolării culturale.

În București, Arad, Cluj, Timișoara, Sibiu au avut loc evenimente alternative (dintre care unele au fost închise de cenzură la câteva zile după vernisaj): *Scierea* (București, 1980), *Expresia corpului uman* (București, 1982), *Locul – faptă și metaforă* (București, 1983), *Spațiul-Oglindă* (București, 1986), *Alternative* (București, 1987), *Medium '81* (Sfântu Gheorghe), *Expoziția națională a tinerilor artiști* (Baia Mare, 1988), *Colocviul tinerilor critici de artă și artiștilor plastici* (Sibiu, 1986). Explorarea corpului și a limitelor sale, discursul autoreferențial, par să ocupe un loc central în activitatea majorității artiștilor alternativi. Teodor Graur, cunoscut și pentru expoziția sa subversivă *Carne* de la Atelier 35, București, din 1985, când și-a adus lucrările doar cu o jumătate de oră înaintea vernisajului, recurge la strategii autoreferențiale în seria de fotografii care documentează acțiunea *Complexul sportiv* din 1987, folosind propriul corp pentru a ilustra atitudinea macistă a „omului nou” promovată de propagandă: bărbatul athletic, cetățeanul care corespunde idealurilor olimpice. Estetizarea corpului în consens cu idealul fizic al „omului nou” este o temă amplu prezentă pe agenda propagandei cu principii selective riguroase pentru oglindirea idealurilor socialiste. Propaganda comunistă ia o altă turnură odată cu preluarea modelului nord-coreean de către cuplul Ceaușescu, influență sesizabilă în amplele manifestații publice formate din mii de corpuri orchestrate, din care ies în evidență în acțiunile televizate, mai ales

26 *Ibidem*, p. 160.

27 În perioada de documentare pentru acest studiu am purtat o serie de dialoguri cu artistul.

28 Expoziția *Reportaj: Calamitate* realizată în cadrul celei de-a 6-a ediții a Bienalei Internaționale de Gravură Experimentală în perioada 4 februarie – 28 martie 2015 la București în spațiul de artă contemporană Aiurart a prezentat aceste serii de lucrări, precum și *Reportajele* (1980–1983) ecologice ale lui Silviu Băiaș, soțul artistei, la rândul său un important grafician. Lucrările acestora au fost prezentate în epoca lui Ceaușescu în țară în cadrul anualelor și saloanelor de grafică și gravură și la nivel internațional în cadrul unor anuale, bienale și triennale. „Xilogravurile axate pe tema Calamităților semnate de Ethel Băiaș fac în primul rând trimiteri la mediul politic toxic și la modificarea treptată a peisajului social sub imperiul *poluării* comuniste”, se spune în catalogul expoziției, *IEEB6, News Report: Calamity. Ethel and Silviu Băiaș*, București, 2014, p. 89. Gravurile lui Silviu Băiaș reflectă o preocupare ecologică autentică în fața degradării mediului înconjurător, pe care artistul o reprezintă în maniera unor cartografii color asemănătoare cu tehnicile de tipărire ale afișului polonez.

începând cu anii '80, copii, tinere și tineri care puteau corespunde unui anumit ideal estetic al omului nou. Cultul gimnastei dezvoltat după 1975, când Nadia Comăneci câștigă trei medalii de aur și una de argint la Campionatele Europene din Norvegia, urmate de un 10 absolut la Jocurile Olimpice de Vară din Canada în 1976, ajunge să reprezinte un instrument de propagandă semnificativ.

Investigând relația dintre corp și spațiu, corp și timp, Marilena Preda Sânc și-a dezvoltat, începând cu anii '80, interesul pentru o problematică legată de feminitate în pictură, desen, fotografie pentru a-și asuma după 1990 o opțiune feministă, mai ales în video. Meditații asupra unor aspecte ale construcției identitare și asupra relației dintre macro- și micro-univers au inspirat seria de intervenții pe fotografie *Corpul meu este Spațiu în Spațiu, Timp în Timp și Memorie a Tot* (1983–1985). În lucrările artistice concentrarea asupra corpului este prilejul formulării unor preocupări conceptuale, care capătă o explicită orientare socio-politică în post-comunism, când corpul (cel mai adesea propriul corp) devine un instrument performativ de investigare a unor categorii identitare precum cea de gen (*Among the Cars*, video, 2006; *Daily Diva*, video, 2010), de vârstă (*About Oldness*, video, 1995) sau privind propria identitate artistică (*Brief Autobiography*, video, 1998).

Corp și environment

Dacă putem repera câteva exemple relevante în arta românească prin care se abordează relația cu mediul, întrebarea esențială este legată de descifrarea motivațiilor care au determinat interesul pentru mediu în perioada comunistă. Acele câteva exemple relevante aflate la granița dintre corp, gen, artă ecologică și *land art*, chiar dacă nu neapărat definite ca atare în perioada respectivă, pot dezvălui modul în care lucrul cu comunitatea și cu natura intra în dialog cu contextul politic și gândirea artistică.

Cazul Wandei Mihuleac, deja semnalat în legătură cu acțiunea *Secera și ciocanul* din 1974, este relevant ca exemplu al unei acțiuni artistice în natură bazată pe participare colectivă, o posibilă opțiune strategică pentru a convinge autoritățile să aprobe o intervenție cu scop „patriotic”. Ideea de lucrare colectivă putea funcționa în favoarea unui demers artistic în aer liber al cărei subiect ar fi riscat să trezească suspiciuni. Acțiunea colectivă a Wandei Mihuleac putea fi citită cu dublu sens: mesajul de suprafață direct compatibil cu idealurile socialiste – edificarea unui „viitor glorios” prin efort colectiv și sacrificiu de sine –, în timp ce în subtext avem de-a face cu o deconstrucție a aceleiași idei. În plus, prin prezența elementului feminin în mijlocul zidurilor, poeticul este inserat în politic. Realitatea ideologic-politizată este dublată de comentariul critic la adresa alienării prin izolare și auto-izolare. Cenzura este dublată de auto-cenzură ca efect al supunerii față de regim. Prezența femeii accentuează paralelismul dintre sacrificiul cerut de forța divină din legenda invocată și sacrificiul de sine cerut de regimul politic comunist. Ambele sunt privite ca relații de putere. Ambele reflectă supunerea și încălcarea principiului liberului arbitru, însă evidențierea individualității contravine principiilor socialiste, pentru care idealul țării este mai presus de individ, iar împlinirea sa este posibilă doar prin forța colectivității. Individualitatea și comunitatea se află adesea în poziții conflictuale în manifestarea lor empirică: în ciuda faptului că la nivel teoretic individul este anulat în favoarea comunității, în realitate comunitatea devine un deziderat de neatins, iar sentimentul de apartenență suferă blocaje cu efecte traumatizante. În consecință, aceste forme de manifestare artistică presupunând o participare colectivă pot fi citite și ca o expresie a rezistenței față de alienare.

Lucrul cu natura și tradițiile au reprezentat o prioritate pentru Ana Lupaș. Viziunea sa originală asupra acțiunilor de tip ritualic privește astăzi ca acțiuni performative a confirmat-o ca pe una din artiste care au dezvoltat de timpuriu un interes pentru manifestări de tip *land art*. Lucrarea sa, ulterior intitulată *Instalație umedă*, a fost întâia dată realizată în 1969–1970 și reluată în 1973, reprezentând o acțiune colectivă cu scop sărbătoresc, o continuare a temei abordate inițial într-o serie de tapiserii intitulate *Covor zburător – Simbol al păcii* din anii '60 și a acțiunilor similare începând cu anul 1964, *Proces solemn*. Intervențiile sale de tip *land art/artă publică* după 1990 au căpătat o altă semnificație, pentru a menționa doar *Monument de cârpă* din 1991, instalat în fața Teatrului Național din București. Ana Lupaș a lucrat cu natura și cu comunități, ceea ce nu era în disonanță cu rigorile socialiste. *Instalație umedă* a fost o acțiune colectivă și simultană a femeilor din satul Mărgău din Cluj, care au întins la uscat pe suprafața unui deal peste 3.000 de metri de cearșafuri albe, material tradițional din casele țărănești. Interesul artistei se îndreaptă către capacitatea umană de a recrea constant alte tradiții. Femeile sunt autoarele active ale acestei acțiuni, însă rolul lor domestic nu este pus în discuție, ci îmbrățișat în sprijinul semnificației colective. În cuvintele lui Lucien Lévy-Bruhl, „individul nu este el însuși decât cu condiția

de a fi în același timp și altul. Sub acest nou aspect [...] el este unul și mai mulți deodată [...]. El este deci [...] un adevărat loc de participare.²⁹ *Proces solemn* urmează același principiu al participării colective, însă de această dată inversat. Dacă pentru *Instalație umedă* un element din mediul casnic a fost scos în afara casei, în *Proces solemn* natura este integrată spațiului domestic. Forme tradiționale rotunde și verticale, simboluri ale continuității, realizate din spice de grâu, sunt instalate în perimetrul caselor țărănești. La o privire atentă găsim în această acțiune o serie de elemente compatibile cu propaganda: munca în colectivitate, spicul de grâu ca element în stema Partidului Comunist Român lângă seceră și ciocan, munca la câmp, însă dublul sens și ambiguitatea care însoțesc astfel de practici artistice și pe care le putem intui în procesul de analiză și interpretare a lucrărilor, dincolo de intenția clar exprimată a autoarei, au reprezentat o cale de minim compromis prin care se putea câștiga o oarecare libertate de exprimare. Pentru Ana Lupaș munca este privită ca „gest”, este o formă de comportament ritualic prin repetitivitate: „Eu angajez gesturi care țin de o anumită tradiție consacrată de milenii [...] transfigurată și convertite în act artistic căpătând valoarea simbolică a muncii ca fundament al înșeși condiției particulare a omului.”³⁰ Munca devine gest, iar prin reprezentarea sa estetică fiecare individ se simte integrat colectivității umane. Înțelegerea muncii ca parte semnificativă a condiției umane trimite la teoriile marxiste despre muncă și trudă, amplu analizate de Hannah Arendt, pentru care umanitatea omului își găsește împlinirea nu în muncă (ca *animal laborans*), ci în lucru și lucrare (ca *homo faber*). Truda/munca (*labor*) este pentru ea apropiată de natura animală, derivată din necesitate, în timp ce lucrul și lucrarea (*work*) se bazează pe durabilitate și creativitate, iar rezultatul este atât cultural, cât și fizic. În timp ce truda și munca rămân esențialmente private, lucrul/lucrarea este implicit publică, în sensul că are loc într-un mediu al coabitării care este amenințat de activitatea industrială bazată pe producția destinată nevoilor cotidiene. Însă libertatea nu poate fi atinsă prin muncă, ci prin acțiune, pentru că libertatea nu este o condiție interioară, ci un exercițiu public și un principiu activ, o practică în interiorul unei comunități politice.³¹ Ana Lupaș transformă „munca” în „lucru” și „lucrare” prin intermediul artei. Mediul privat devine lucru și lucrare voluntară colectivă, desprinsă din rutina efemeră și investită cu o valoare publică (prin receptare) și memorabilă. Artista inițiază o acțiune, însă nu în termenii definiți de Arendt. Spațiul *Instalației umede* nu este neapărat public. Este un soi de prelungire a spațiului privat în mediu înconjurător, și nu *polis*-ul atenian ca model al comunicării inter-umane.

Fenomenul „descentralizării” activității publice este o caracteristică a perioadei, numeroase evenimente fiind relocalate în alte orașe sau în spații retrase, departe de „centru”, de focarul propagandistic situat în capitală. Un exemplu elocvent este Ștefan Bertalan³², pentru care dimensiunea ecologică este una asumată, iar situarea într-un mediu retras o soluție de îndepărtare față de presiunea ideologică. În 1978, Ștefan Bertalan consemnează: „[...] cu toate că pe plan mondial există practici ambientale cu mult înainte ca eu să fac primele încercări la Timiș, cea de a doua etapă, cea actuală, s-a conturat prin consecvență și izolarea imensă în care trăiesc și trăim, fixându-ne asupra biologiei, cea care m-a scos prima oară pentru studiu în fața casei, unde există soare.”³³ În 1979, Bertalan inițiază proiectul *Am trăit 130 de zile cu o plantă de floarea-soarelui*. Artistul observă natura și se identifică cu ea într-o înțelegere complexă a relației dintre natură și om, iar descifrarea mecanismelor vieții organice este parte a unui proces intim, care transformă atelierul și casa în natură și natura în atelier. Acțiunile grupului *Sigma* de pe malurile râului Timiș din 1976, urmând inițiativei lui Bertalan din 1972 (*Oraș, ambient natural*), urmăreau procesul de interrelaționare al unor materiale ușoare și minimale cu mediul natural, cu lumina, vântul și apa.

29 Lucien Lévy-Bruhl, apud Mihai Drișcu, „Sărbătoarea ca artă”, în *Arta*, nr. 2, 1974, p. 8.

30 Interviu cu Ana Lupaș în *Tribuna*, 16 august 1973, p. 5.

31 Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958 [Ed. rom: *Condiția umană*, traducere de Claudiu Vereș, Gabriel Chindea, Cluj, Idea Design & Print, 2007]. A se vedea explicațiile traducătorilor privind opțiunile lor în traducerea termenului *labor* prin *muncă* și a celui de *work* prin *lucru* și *lucrare*, după caz, pentru a echivala în limba română polisemia termenului în engleză, care desemnează „pe de o parte, activitatea de producere a unui obiect, iar, pe de altă parte, rezultatul unui asemenea proces, adică obiectul însuși.” „Nota traducătorilor”, p. 5.

32 Fondator al Școlii de design și artă experimentală din Timișoara și România, co-fondator al Grupului 111, primul grup experimental din România (vezi Ileana Pintilie, „Roman Cotoșman 1935–2006”, în *Observator cultural*, 21 decembrie 2006. Articol disponibil la: <http://www.observatorcultural.ro/articol/roman-cotosman-1935-2006-2/>). Între 1970–1980 a fost membru al grupului experimental *Sigma*. Alături de un grup de artiști și studenți din Timișoara a realizat o serie de intervenții în peisaj, precum cel de la Strungari din 1975. Dimensiunea experimentală a artei sale este legată de abordarea științifică a naturii, influențată de studiile de bionică întreprinse în cercul de bionică condus de profesorul Eduard Pamfil.

33 Ileana Pintilie, *Ștefan Bertalan. Drumuri la răscruce*, Timișoara, Fundația Triade, 2010, p. 72.

Preocuparea pentru ecologie și dimensiunea etică, pe același fond al retragerii din fața mecanismelor ideologice, este vizibilă și în cazul „grupului ecologic de la București”, cum s-au auto-intitulat câțiva artiști, printre care Wanda Mihuleac, Andrei Oișteanu, Decebal Scriba, care în iunie 1983 s-au alăturat inițiativei internaționale *Messagio Terra*, lansată la Milano la finele anilor '60 de Paolo Barrile. Artiști și artiste din diferite colțuri ale lumii aveau să colecteze pământ și să-l trimită la schimb altora, de aici rezultând un proiect interactiv, în cadrul căruia grupul din România a decis să conceapă o acțiune simbolică pe malurile râului Dâmbovița, pe locul în care se deversau toate deșeurile și sângele de la abatoare, lansând firele de pământ pe traseul purificării.

O privire analitică asupra intersecției dintre gen și *environment* în arta românească dezvăluie o latură axată mai mult pe valorile tradiționale ale feminității, evidente în cazul filmelor Wandeii Mihuleac din anii '80, *Corp-peisaj și Reconstrucție în peisaj*, care plasează corpul femeii într-un proces de simbioză cu natura. În filmul *Locul – faptă și metaforă*, realizat pentru expoziția cu același titlu de la Muzeul Satului în 1983, liniștea peisajului este tulburată de un bărbat care sacrifică un porumbel alb, acțiune urmată de o viziune a corpului unei femei îmbrăcate în alb, o întrupare a amenințării la adresa păcii și purității, în care bărbatul simbolizează principiul activ și agresiv, în vreme ce femeia reprezintă principiul pasiv. În esență, genul nu este un subiect politizat în contextul artei românești înainte de 1990, servind doar unor abordări simbolice, prin recurs la temele tradiționale și universale. Opțiunea Wandeii Mihuleac și a altor artiști/artiste de a lucra sub aceeași umbrelă conceptuală era tradusă formal prin diverse sisteme teoretice de înțelegere a artei, naturii, realității, cu o densă încărcătură metaforică și filosofică, tolerată de cenzură din pricina vocabularului abscons, greu de decodificat. Wanda Mihuleac scrie, de pildă: „*topos-ul este comunicarea simbolică a logos-ului*”, iar „sacrificiul uman determină principala celulă a spațiului închis, modelul său germinativ”³⁴.

Analiza fenomenului artistic în contextul problematicii ecologice la intersecția cu genul și politicul duce la concluzia că interesul pentru mediu a fost îmbrățișat pentru că a reprezentat o modalitate de a produce artă în afara presiunii regimului, mai degrabă decât dintr-un interes real față de ecologie. Natura a fost cadrul convenabil pentru comportamente artistice alternative și pentru realizarea unor acțiuni al căror înțeles este uneori ambiguu, greu de calificat în prezent ca pe deplin asumat sau premeditat. Calificarea acestor acțiuni ca *eco-art* în accepțiunea sa contemporană este problematică, având în vedere inexistența unui cadru teoretic lămuritor și posibila inadecvare între intenția acțiunilor în peisaj la acea vreme și miza artei ecologice, în absența unui mesaj explicit, implicând o atitudine responsabilă a omului față de mediul înconjurător. Acțiunile în peisaj sunt expresia intereselor pentru discursul conceptual, transferat în natură acolo unde elementele de lucru depășesc cadrul artificial al interioarelor.

Feminism/gen și putere

Genul este un vehicul important al politicilor socialiste și post-socialiste. „Genizarea” miturilor naționale și tendința naționalistă de a subordona corpul femeii renașterii naționale sunt elemente-cheie de înțelegere a mecanismelor puterii acolo unde ele sunt preluate în discursul vizual. Exemplul discutat anterior al acțiunii colective *Secera și ciocanul*, inițiată de Wanda Mihuleac, este încă o dată relevant pentru dimensiunea identitară multiplă: identitate națională, identitate colectivă, identitate de gen. Chestiunea localismului, a realităților socialiste dinainte de 1990 și „cazurile speciale” (cum este și România) pot contribui la clarificarea cadrelor estetice și conceptuale ale eventualelor direcții de gen și feministe din acest areal. Tendința postmodernă, încă actuală, de a oscila între cele două categorii teoretice – *feminism* și *gender* – are consecințe la nivelul conștiinței politice în civilizații aflate pe teritorii fragile, afectate de ideologiile comuniste, dar și de noile ideologii occidentale. Dezbateră în jurul feminismului și a genului în termenii unor categorii flexibile e însoțită de riscul relativizării altor concepte, precum *femei*, *drepturile femeilor* și/sau *interesele femeilor*. Chiar dacă putem accepta relativizarea genului și a canonului feminist, această negociere terminologică nu ar trebui să funcționeze împotriva paradigmei în discuție, amenințată de disoluție într-o astfel de abordare. „În ciuda dimensiunii sale critice față de discursul patriarhal, postfeminismul rămâne complice al practicii patriarhale [...]. Dar în timp ce relativismul radical al postmodernismului duce la paralizie politică, crescuta sensibilitate la

34 Wanda Mihuleac, „Spații subiective”, în *Arta*, nr. 10-11, 1982, pp. 26-27.

diferență în feminism se combină cu un ideal al unității (Lovibond, 1989)³⁵ care constituie o garanție a faptului că scopul politic nu va fi niciodată eclipsat.³⁶ Abordarea genului și a feminismului în afara contextului socio-politic determină evacuarea semnificațiilor și rolului feminismului, precum și reducerea genului la o categorie estetică, ceea ce se apropie de miza sistemului patriarhal. Gândirea apolitică asupra artei acolo unde tocmai regimurile politice influențează și modelează mentalități și idei este o consecință a înclinației spre universalism și a dorinței de escapism din sfera ideologică. Modul în care rolurile de gen au fost distribuite în timpul regimului Ceaușescu este un subiect important în analiza unor situații în care puterea politică este răspunzătoare pentru construcția tipologiilor ideologice feminine și masculine, în dublu sens: pe de o parte, în ce privește relația cu experiența corpului, iar pe de alta, prin consecințele asupra definirii sociale a locului celor două categorii de gen (în sens generic, căci nu se poate formula, când ne referim la perioada pre-1989, un discurs plural despre gen, luând în considerare și orientările LGBTQIA) și opozițiile și interacțiunile culturale dintre acestea.

Direcțiile teoretice contemporane în studiile de gen, cum ar fi „critica matricială a falocentrismului” dezvoltată de Bracha Ettinger³⁷ în anii '90, ulterior de Griselda Pollock³⁸ și Catherine de Zegher³⁹, vorbesc despre o feminitate apriorică, o matrice feminină primordială, reprezentată iconografic ca o femeie în ultimul stadiu al sarcinii, o imagine puternică în combaterea paradigmei binare a gândirii falocratice. Redefinirea feminismului de pe poziția feminității într-o viziune utopică a „degenizării diferenței” și a incluziunii pare să ofere doar soluții de ordin teoretic pentru secolul XXI și mai puțin pentru realitatea empirică, în care excluderea, marginalizarea, violența, deconstrucția, alienarea sunt la fel de vizibile. Este, așadar, mai mult ca oricând necesară luciditatea analitică.

Deși problematica feministă nu a reprezentat o prioritate pe agenda artistelor înainte de 1990, pot fi identificate aspecte legate de identitate, feminitate și explorarea corpului. În opoziție cu modelele feminine impuse ideologic, Geta Brătescu este interesată de explorarea propriei identități feminine, corporalitatea și elementele corpului său (măinile sau capul) devenind semnificanți ai introversiunii; în lucrările ei, subtilitățile ludice împlânzesc profunzimea conceptuală a autoreflexiei. Autoportretele Getei Brătescu pot fi considerate, într-un sens, exemplificări ale „sinelui performativ” despre care vorbește Judith Butler⁴⁰, doar că această dimensiune performativă în obiect, desen, fotografie și film nu atinge sfera socială și politizată a genului, ci documentează un parcurs conceptual și estetic, susținut în egală măsură de scrierile artistei. Lucrările Getei Brătescu nu reflectă poziția sa anti-feministă declarată; avem de-a face cu o atitudine apolitică prin excelență, compatibilă cu deconstrucția postmodernă a feminității prin actul performativ al depersonalizării, auto-dispersării în favoarea esențializării (acțiunea *Către alb*, 1976). Autoreprezentarea poate opera ca instrument al construcției identitare în contextul unui discurs de autolegitimare în fața identităților false proiectate de canonul masculin. Din acest punct de vedere, lucrările artistei apar în contrast cu pozițiile feministe, având în vedere că portretele sale nu sunt politizate și nici realizate ca reacție față de privirea masculină. Dar scopul artei feministe este de a încuraja artistele să se exprime, să își găsească propriile voci și chipuri, să găsească soluții alternative și personale de lucru și, privită în ansamblu, opera Getei Brătescu dă formă concretă acestor principii.

Ana Lupaș este autoarea unei cărți poștale cu imaginea unui fetus într-un borcan; intitulată *My Baby*, lucrarea multiplicată sub formă de carte poștală a fost prezentată și distribuită în 1982 la Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, într-un context mai amplu dedicat activității artistei. Această carte poștală, care însoțea invitația oficială din partea muzeului la întâlnirea cu artista, constituia încă un element artistic pe lângă celelalte prezentate în cadrul Triennalei de la Lausanne: seria *Cămășilor de identitate* (1969), *Preliminarii pentru un mormânt rotund* (1978), un *performance*, trei cărți-obiect. Considerată autonom, cartea poștală făcea trimitere la „enclavizarea” din timpul regimului Ceaușescu, însă poate intra în discuție și problema dreptului de reproducere încălcat abuziv prin

35 Sabina Lovibond, „Feminism and Postmodernism”, în *New Left Review*, nr. 178, 1989, pp. 5–28.

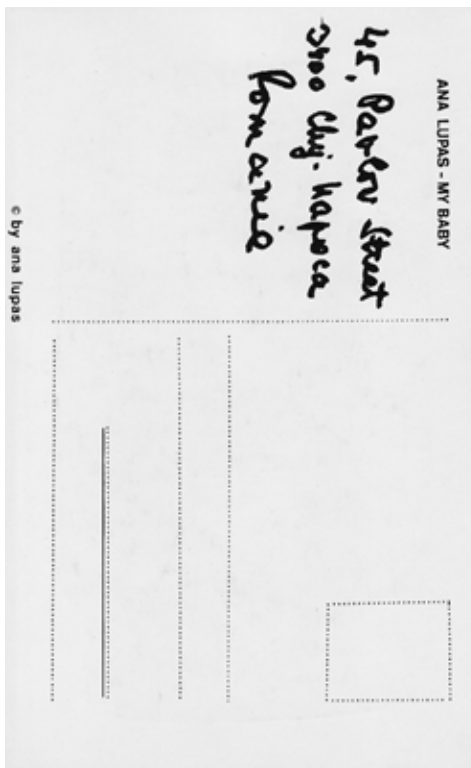
36 Liz Bondi, „Feminism, Postmodernism and Geography: Space for Women?”, în Linda McDowell, Joanne P. Sharp (ed.), *Space, Gender, Knowledge. Feminist Readings*, New York, Routledge, 1997, p. 67.

37 Bracha Ettinger, *The Matrixial Gaze*, Leeds University, Feminist Arts and Histories Network, 1995.

38 Griselda Pollock, *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, London and New York, Routledge, 1996.

39 Catherine de Zegher, Griselda Pollock (ed.), *Art as Compassion. Bracha L. Ettinger*, Ghent, ASA Publishers, 2011.

40 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.



Ana Lupas, *My Baby*, 1982
Carte poștală
Credit fotografic: Ana Lupas

interdicția legislativă a avortului; dar această dimensiune, posibil autoreferențială, este negată în prezent de artistă. Faptul că aceste cărți poștale au fost distribuite în contextul prezentării unei artiste din estul Europei comuniste într-o țară din Europa occidentală le putea face să funcționeze ca discurs politic, de amendare a unui sistem care își trata populația ca pe o masă mută și lipsită de apărare, de critică a izolării și marginalizării cetățenilor.

Privind toate aceste practici artistice alternative de pe poziții mai degrabă apolitice, fără angajament, putem încerca să identificăm motivațiile de ordin plural din spatele acestora:

1. ca atitudine împotriva artei oficiale;
2. consecința a auto-cenzurii, care determina natura echivocă a mesajului; frustrările politice rămân în subconștient determinând o discontinuitate/ruptură între intenție și rezultat;
3. decizie lucidă pentru a preveni orice conflict cu cenzura;
4. absența conștiinței politice și a perspectivei schimbării politice;
5. frica și lipsa exercițiului solidarității la nivel de protest.

O atitudine polemică tacită le oferea artiștilor/artistelor posibilitatea de a experimenta în intimitatea atelierelor și spațiilor domestice. Pe de altă parte, izolarea tipică atitudinii artistice față de lumea exterioară este la fel de relevantă, în anumite cazuri laboratorul privat și autosuficient fiind locul ideal în care se consumă actul creativ. Fără a produce artă de propagandă, artiștii/artistele puteau face afirmații cu iz propagandistic: în revista *Arta*⁴¹, Wanda Mihuleac scrie: „Mai mult ca oricând – spunea tov. N. Ceaușescu – omenirea are nevoie de gândire creatoare, de oameni care să judece, să reflecteze, să-și exprime părerea despre noile procese sociale. Este deci de datoria noastră a tuturor și implicit a artiștilor tineri să judecăm, să reflectăm în sensul întrupării progresului.”

Înțelegerea modului în care dictatura funcționează în relație cu arta poate prilejui identificarea unor aspecte aparent paradoxale, dar care fac posibile demersuri estetice alternative printr-un

41 *Arta*, nr. 4, 1974, pp. 4–5.



Ion Grigorescu, *Suprapuneri*, 1979

Fotografie color

Credit fotografic: Ion Grigorescu

soi de duplicitate despre care am vorbit deja, un „colaboraționism” de suprafață, dublat de o convingere antisistemică subterană. Dictatura poate fi autocrată și în egală măsură colectivă și constituie, prin sistemele ei moderne de reprezentare, polul opus al democrației, deși o astfel de perspectivă este prea simplistă, pentru că exclude pluralitatea modurilor în care funcționează dictatura, așa cum subliniază Giovanni Sartori⁴². Putem repera tipologii dictatoriale active nu doar în regimuri socialiste din estul Europei, însă dictatura în est și implicit în România este înțeleasă prin disocierea față de valorile democratice în înțelesul lor occidental și această receptare nu s-a modificat radical în post-comunism: „în conștiința colectivă a europenilor, identitatea europeană este în primul rând raportată la cultura occidentală”⁴³, încurajând nenumărate prejudecăți față de cei/cele care au trăit și trăiesc în acest areal. Corpul uman reflectă normele, procesul de disciplinare, precum și atitudinea împotriva normelor și supunerii față de practicile dictatoriale. Dacă arta oficială presupune posturi eroice și agresive ale corpului, vizibile mai ales în timpul defilărilor colective în fața dictatorului, arta alternativă face loc apariției unor corpuri nesupuse. „Din această perspectivă, corpul gol al artistului apărea ca o modalitate de încălcare a normelor și a ordinii oficiale, o reprezentare provocatoare al cărei mesaj, subtil’ trebuia eliminat. Astfel cenzura care funcționa în instituțiile care organizau expoziții respingea tot ceea ce putea trezi suspiciuni și nu se conforma normelor impuse de stat. În aceste condiții, explorarea corpului și limbajul goliciunii au devenit autentice ‚gesturi eroice’, egale cu o implicare politică, o reacție împotriva poziției oficiale. Această situație particulară, diferită de cea din țările socialiste cu un sistem socialist mai lax (ex-Iugoslavia, Polonia), a condus la izolarea artiștilor care au experimentat cu limbajul corporal și la privarea lor de dreptul de a se exprima public.”⁴⁴ Autoarea, Ileana Pintilie, caracterizează situația particulară a României comuniste, însă, în opinia mea, a vorbi de „gesturi eroice” și a echivala anumite lucrări alternative cu asumarea unei poziții politice este o interpretare exagerată. De fapt, abordarea apolitică a artiștilor alternativi este în continuare reprezentativă pentru mulți artiști activi în regimuri dictatoriale. Artistul chinez Ai Weiwei reflectă o gândire politică contradictorie. El nu se consideră artist politic: „Cine a mai auzit de un om de afaceri politic sau de o infirmieră politică? Oare nu există decât două feluri de artiști?”⁴⁵ și cu toate acestea definește ce înseamnă să fii artist politic: „Pentru mine un artist politic este acela care, aflând că unul din colegii săi a dispărut, întrebă măcar ce i s-a întâmplat. Asta e politic, nu-i așa? Când am dispărut, doar câțiva artiști și-au manifestat

42 Giovanni Sartori, *Theory of Democracy Revisited*, Chatham, New Jersey, Chatham House Publishers, 1987, p. 74.

43 Martina Pachmanová, „In? Out? In Between? Some Notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory”, apud Bojana Pejić (ed.), *Gender Check: A Reader – Art and Theory in Central Europe*, Köln, Walther König, 2010, p. 46.

44 Ileana Pintilie, „The Public and the Private Body in Contemporary Romanian Art”, în *ARTMargins*, 2007, text disponibil la: <http://www.artmargins.com/index.php/about-artmargins/editorial-staff/111-articles/articles/120-the-public-and-the-private-body-in-contemporary-romanian-art->.

45 Interviu cu Ai Weiwei, în *artpress*, nr. 387, martie 2012, p. 39 [tr. ed].

preocuparea față de soarta mea.⁴⁶ Privind relația contrastantă dintre „a fi disciplinat” și „nedisciplinat”, Ileana Pintilie afirmă că „Problematika corpului uman, preluată ca un limbaj artistic universal, se confruntă în spațiul central și est-european cu ideologia comunistă alimentată de un ideal de perfecțiune caracteristic pentru societățile totalitare. De aceea corpul mutilat, agresat, contorsionat, fragmentat a reprezentat, ca și nudul masculin, ideea de protest politic, de contestare a acestui ideal arbitrar de frumoșe și de echilibru, instaurând exemplul excepției, al corpului ‚nedisciplinat’ în comparație cu corpul ‚disciplinat’.”⁴⁷ În același context, Caterina Preda afirmă: „[...] dictatura caută să domesticească artitul pentru că prin puterea simbolică pe care o deține el poate ajuta la consolidarea regimului. Dacă nu va putea fi disciplinat, artistul va fi printre primii persecutați sau eliminați.”⁴⁸

În România, prezența „corpului nedisciplinat” în spațiul public, dincolo de manifestările artistice, este limitată la câteva exemple: scriitorul Paul Goma, profesoara Doina Cornea, matematicianul Mihai Botez, inginerul Radu Filipescu și alți câțiva, în mare parte voci singulare. Dacă au existat inițiative colective, ele au fost înăbușite rapid și abrupt: în 1979 un grup de muncitori a creat Sindicatul Liber al Oamenilor Muncii din România, anihilat în două săptămâni; iar în 1977 un grup 35 000 de mineri din Valea Jiului au intrat în grevă, dar au fost opriți rapid.

Modul în care societățile socialiste au înțeles libertatea include o latură psihologică, aparent paradoxală: în ciuda lipsurilor, traiului indecent, se dezvoltă adaptabilitatea, compromisul ca normă, binele ca formulă de supraviețuire prin satisfacerea nevoilor primare. Comportamentul apolitic este în mare parte un fenomen traumatic și post-traumatic la scara societății. Această atitudine nu poate fi însă evaluată în afara sistemului politic, având în vedere faptul că nu se poate vorbi de opoziția politic/apolitic decât într-un sistem care le presupune coexistența.

Trebuie subliniat faptul că procesul interiorizării artistice în cazul artiștilor români în epoca socialistă avea loc pe fundalul frustrărilor generate de cenzură și autocenzură. Unii artiști precum Horia Bernea, Ion Bitzan (probabil cel mai interesant caz de duplicitate), Constantin Flondor, Christian Paraschiv, dar și artiste ca Wanda Mihuleac, Ana Lupaș și altele integrau semnificații arhetipale în discursul artistic. Magda Cârnci observă: „Presiunea exterioară, socială și politică, se convertește în cazul lor într-un tropism cultural regresiv sau interiorizant, focalizat pe regăsirea unor arhetipuri vizuale consacrate spiritual de vreme îndelungată, capabile de aceea să se sustragă ‚căderii în istorie’ și ingerinței politicului.”⁴⁹

Perspectiva generală asupra situației artistice sub comunism în România nu poate face abstracție de efectele atitudinilor defensive ale celor care nu se supun rigorilor sistemului, fără a le nega totodată, iar activitatea în mediul privat are conotația „unicul răspuns onorabil și necompromișător dat unui sistem compromis public.”⁵⁰ „O asemenea strategie poate fi citită ca o formă de fugă, de evaziune din real, dar poate fi interpretată mai degrabă ca o modalitate de a construi un spațiu alternativ celui public, o cale de a dezideologiza și de a personaliza existența.”⁵¹ Rezistența față de ingerințele ideologice deschide discursurile artistice către alte materialități, soluții vizuale și conceptuale. Artiștii/artistele fac apel la *mail art*, o modalitate de a intra într-un circuit internațional, de a realiza un schimb cultural și stabili un mod de comunicare cu alte teritorii. Putem vorbi despre o „estetică a sărăciei”⁵² într-un mediu artistic în care, având în vedere precaritatea existenței și accesul limitat la anumite materiale, tehnologic vorbind, nu s-a putut dezvolta o activitate în zona filmului (exceptând cinematografia), cu câteva excepții notabile (super 8 sau 15 mm): Ion Grigorescu, Geta Brătescu, Constantin Flondor, grupul *Sigma*, Radu Igazság, *kinema ikon* și grupul implicat în *House pARTy*. Cu toate acestea, producția artistică nu este mai puțin valoroasă și relevantă pentru înțelegerea dimensiunilor estetice și politice (poezia politicii) dependente de fundalul ideologic în care acestea s-au construit, iar procesul de reinterpretare, de

46 *Ibidem*.

47 Ileana Pintilie, *Mitologii terestre: corpul și limitele sale*. Text disponibil la: http://www.zonafestival.ro/ro/texte/sim3_mitol.htm.

48 Caterina Preda, *Dictators and Dictatorships: Artistic Expressions of the Political in Romania and Chile (1970s–1989) No paso nada...?*, dissertation.com, Boca Raton, Florida, 2010, p. 7 [tr. ed.].

49 Magda Cârnci, *Artele plastice în România 1945–1989*, București, Meridiane, 2000, p. 144.

50 Svetlana Boym, „From the Russian Soul to Post-Communist Nostalgia”, în *Representations*, special issue *Eastern Europe Before and After 1989*, nr. 49, iarna 1995, apud Magda Cârnci, *ibidem*, p. 150.

51 Magda Cârnci, *ibidem*.

52 Expresie lansată de Călin Dan. Vezi „Estetica sărăciei”, în *Experiment în arta românească după 1960*, p. 101.

contextualizare a trecutului sub umbrela direcțiilor post-socialiste activează un aparat teoretic substanțial, care solicită nu doar atenția față de decodificarea iconografiei artistice, ci față de întreg limbajul poetic-politic din spatele acestora.

Politicele corpului după 1990. Demolarea zidului și experiența spațiului public

Dacă înainte de Revoluția din 1989 spațiul privat reprezenta un spațiu al gândirii libere și al unei activități artistice alternative, după 1990 frustrările interioare s-au putut articula și reconfigura în spațiul public, luat în stăpânire prin diferite acțiuni și manifestări de tip *performance*, chiar dacă în această perioadă de tranziție spațiul public este afectat de noi ingerințe ale puterii. Variate monumente și sculpturi, embleme simbolice naționale, eroi și eroine ocupă rapid peisajul urban. Discursul patriotic oficial declanșează mișcări de stradă în Piața Universității, împotriva regimului Iliescu, perceput ca o prelungire a regimului trecut sau, în cel mai bun caz, ca un „comunism cu față umană”. Manifestațiile de amploare sunt în cele din urmă sufocate de putere, care solicită sprijinul minerilor, un subiect delicat și în același timp incitant pentru arta contemporană a anilor '90.

Odată cu democratizarea limbajelor artistice se dezvoltă un interes accentuat pentru lucrul în grup: *subREAL*⁵³, *Euroartist București*⁵⁴, *2D*⁵⁵, *Rostopasca*⁵⁶ și altele. Tendința de asociere în grup (excluzând cele câteva cazuri particulare discutate) pare să compenseze absența generală a comportamentului public de tip colectiv și a activismului civic înainte de 1990. Festivalurile de *performance* în diferite orașe aduc în atenție represiunile politice din trecut, precum și situațiile sociale și interesele artistice curente. Festivalul de artă Zona a fost inițiat la Timișoara în 1993 de criticul și curatoarea Ileana Pintilie și s-a concentrat de-a lungul celor cinci ediții⁵⁷ asupra problematicii Estului European, cu scopul de a conferi vizibilitate unor artiști capabili să exprime public resorturile și consecințele procesului de izolare comunistă. Acest festival este considerat de Ileana Pintilie „un proiect regional cu problematici regionale, dar cu ecouri și deschidere internațională”⁵⁸. După 12 ani de experiență cu acest festival, Ileana Pintilie interoghează posibilitățile de a exprima perspective alternative prin *performance*-urile din cadrul festivalului față de stereotipurile culturale promovate de media internațională, modelul Uniunii Europene și activismul artistic în contextul actualității socio-politice.⁵⁹

Ütő Gusztáv și Baász Imre sunt inițiatorii și organizatorii festivalului AnnArt (Festivalul Internațional de Artă Vie), Lacul Sfânta Ana, între anii 1990–1999, primul festival de *performance* din România cu deschidere internațională.

Inițiat de artistul Matei Bejenaru la Iași în 1993, Festivalul de *performance* Periferic se transformă în Bienala Periferic în anul 2003, promovând creația artistică locală și colaborări cu artiști și curatori din mediul internațional. Matei Bejenaru este el însuși un artist important, cunoscut în anii '90 pentru interesul său față de problemele sociale și activism. Discursul său este în primul rând axat pe consecințele ideologiei naționale asupra tranziției și construirii pieței de muncă, un sistem „genizat”, cu identități influențate de rigorile patriarhatului modern.

Anii '90 pun accent pe explorarea corporalității și dimensiunii sale socio-politice în acțiuni și *performance* axate pe instrumentalizarea corpului ca oglindă a experiențelor traumatice, personale/colective. Atitudinea față de politicile de stat, reprimarea politică și socială sunt activ exprimate într-o decadă la granița dintre memoria trecutului și dezorientarea prezentului. Practica de tip performativ s-a dovedit a fi o metodă de confruntare și de abordare a unor acute subiecte sociale, politice și culturale. Pentru arta cu dimensiune feminină această practică este relevantă datorită implicațiilor ei socio-politice și ca strategie de a înfrunța privirea masculină sexualizată care convertește subiectul în obiect: „Recurgând la tactici șocante vizual și verbal, artiste femei au conferit vizibilitate unor astfel

53 Grupul a fost fondat în vara anului 1990 de Călin Dan și Dan Mihălțianu, integrându-l ulterior pe Iosif Király. După câțiva ani, în 1993, Dan Mihălțianu părăsește grupul în favoarea unei cariere personale.

54 Teodor Graur și Olimpiu Bandalac, între 1994–1996.

55 Aurora Dediu și Mirela Dăuceanu, între 1994–1997.

56 Angela Bontaș, Nicolae Comănescu, Dumitru Gorzo, Alina Pențac și mai târziu Alina Buga, Florin Tudor și Mona Vătămanu, activ între 1997–2001.

57 Ultima ediție a avut loc în 2005–2006.

58 Ileana Pintilie, Zona Art Festival web-site. Informație disponibilă la: <http://www.zonafestival.ro/ro/index.htm>.

59 *Ibidem*.

de atrocități, evidențiind perspectivele femeilor asupra violențelor cărora le-au fost victime. Aceste lucrări arată cât de eficace poate fi corpul feminin în *performance*, când respinge rolul ‚normativ‘ de obiect ispititor al dorinței masculine.⁶⁰ Estul Europei nu a putut conștientiza și dezvolta în mod coerent această direcție tipică *mainstream*-ului feminist, însă a putut articula o problematică specifică, pe fondul interacțiunii între genuri și putere.

Lia Perjovschi, în acțiunea sa din 1991, *Nameless State of Mind*, când a parcurs în mers spațiul unde s-a declanșat revoluția la Timișoara cărând propria umbră realizată din textile și hârtie, „se mișca în relație cu circumstanțele istorice și politice actuale ca subiect în proces”⁶¹. În același an, ea performează în cadrul Taberei Internaționale Experimentale de la Costinești *Prohibited Area to Any External Utterance* și mai târziu, în 1993, la Zona Art Festival, *Lupt pentru dreptul meu de a fi diferită*, aducând în atenție aspecte ale diferenței, duplicității, alienării, libertății de exprimare a indivizilor, ‚blocați între identitatea națională și politicile internaționale”⁶². Dan Perjovschi își tatuează „România” pe braț în 1993 la Zona Art Festival, pentru a îndepărta acest tatuaj în 2003, la Kassel. Alți artiști, ca Rudolf Bone (*Pentagrama*, Zona, 1993), Ștefan Bertalan (*O encefalogramă politico-ecologică*, Zona, 1999), Suzana Fântânariu (*Întâlnire cu necunoscutul*, Zona, 1993), Teodor Graur (*Vorbind Europei din Europa*, Zona, 1993), Sorin Vreme (*Mâine păsările vor cânta din nou*, Zona, 1993), Ciprian Chirileanu, care inițiază primul *performance* în *Penitenciar* (Timișoara, 1999) și mulți alții au fost evident marcați de trecutul recent în România. Dan Mihălțianu semnează lucrarea video *La révolution dans le boudoir*, prima dată prezentată în cadrul Festivalului Zona în 1999; Marilena Preda Sânc este interesată de mecanismele de putere și de manipularea prin mass-media în *Algoritmii de putere*, 1995. Instalațiile și acțiunile grupului *subREAL* (Călin Dan, Dan Mihălțianu și Iosif Király) filtrează trecutul prin datele prezentului și adresează o critică ironică clișeelelor internaționale care vizează România, precum și discursului național oficial (seria *Draculand*, 1993-1995).

Este evident că dinamismul caracteristic anilor '90 nu mai este posibil astăzi, datorită schimbării paradigmelor culturale și socio-politice și „internaționalizării artei”⁶³. Ideologiile post-socialiste, noile granițe și moduri de operare ale cenzurii, regulile consumismului ocupă teritoriul de reflecție al societății, care aproape că evacuează urgența memoriei sau acceptă necritic mistificarea. Reconstrucția istoriei sau deconstrucția ei în manieră postmodernă produce reacții în rândul artiștilor, un exemplu fiind instalația grupului *subREAL*, *Art History Archive Deconstruction*, realizată la Berlin în anul 1995, care constă într-un spațiu complet ocupat cu mii de fotografii alb/negru de dimensiuni variabile, însoțite de o intervenție de sunet, vocea unei femei care pronunța nume de artiști. Această arhivă era a revistei *Arta*, intrată în colaps după 1990. Instalația ridică problema situațiilor incontrolabile după o perioadă de control asupra informației, a mutațiilor în procesul de consemnare a istoriei și a interferenței cu filtrele culturale și ideologice de selecție și interpretare. În opoziție cu proiectul modernist liberal burghez, întemeiat pe progresul tehnologic și social, proiectul modernist socialist „a fost edificat întâi de toate pe ideea de progres politic revoluționar, ducând prin dictatura proletariatului și sistemul birocratic de management spre utopia unei societăți fără clase.”⁶⁴ În faza post-industrială incompatibilitatea dintre cele două direcții declanșează haos.

Pe fondul realităților de tranziție de la începutul anilor '90 din România, văzute ca o ipostază provocatoare a post-modernității⁶⁵, o expoziție în jurul relației dintre sexualitate și genialitate își ia inevitabil ca țintă conservatorismul local. *Sexul lui Mozart* din 1991, curator Călin Dan, a pus în evidență desconsiderarea sexualității în societatea românească, iar acest lucru era consecința unei perioade responsabile pentru modelarea un anumit tip de mentalitate față de nuditate și expresia corporală. „Respingând sexualitatea genului, morala comună confirmă încă o dată o îngrijorătoare repulsie față de minoritate, de diferență.”⁶⁶ Sexualitatea (spre a nu mai vorbi de pornografie) era un subiect tabu în

60 Stacy Schultz, „Naming in Order to Heal and Redeem: Violence Against Women in Performance”, în *n.paradoxa – international feminist art journal*, vol. 23, *Art Activism*, 2009, p. 43 [tr. ed.].

61 Kristine Stiles, „Shadows in a Vertical Life”, în *AmaLIA Perjovschi*, catalog, Cluj, Idea Design & Print, 1996, p. 3.

62 *Ibidem*, p. 8.

63 Aleš Erjavec (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition*, p. 49.

64 Miško Šuvaković, „Art as a Political Machine”, în Aleš Erjavec, *ibidem*, p. 92 [tr. ed.].

65 Adrian Guță, „Riders on the Storm’ – Performance Art în România între 1986 și 1996”, în *Experiment*, p. 86.

66 Călin Dan, „Sexul la Mozart și la alții”, în *Arta*, nr. 1, 1992, p. 29.

societatea socialistă și doar câțiva artiști au avut curajul să o exploreze înainte de 1990 (ca discurs privat), ca Ion Grigorescu în fotografie și film (*Feminin/Masculin*, 1976, *Box*, 1977), Marilena Preda Sânc în fotografie (*Corpul meu este Spațiu în Spațiu, Timp în Timp și Memorie a Tot*, 1983–1985), Teodor Graur în fotografie (*Amintirea navei*, 1987) sau Christian Paraschiv în picturile sale cu nuduri, cenzurate în anii '80 (*Feminin/Masculin*, ulei pe pânză, 1982). Wanda Mihuleac a contribuit semnificativ la promovarea practicilor artistice dedicate explorării corpului, organizând în 1975 evenimentul *Corpul Uman* la Atelier 35 și la Facultatea de Medicină din București, și ulterior, în 1982, *Expresia corpului uman* la Sala Kalinderu din București.



Marilena Preda Sânc, *Corpul meu este Spațiu în Spațiu, Timp în Timp și Memorie a Tot*, 1983–1985
Intervenție pe fotografie
Imagine reprodusă prin amabilitatea artistei

Tabù-ul în jurul semnificațiilor relației cu corpul uman introduce problema alterității, cvasi-absență în strategiile de construcție a „omului nou”. „Toleranța românească e un loc comun primejdios, vehiculat de o societate ce nu recunoaște nici homosexualii, nici prostituția, nici bolnavii de SIDA, nici handicapații. O societate pentru care statisticile sunt doar un instrument propagandistic refuză implicațiile faptului că șomajul atinge în special femeile, că agresiunea sexuală e monedă curentă în relațiile de serviciu, că violența socială își are sursa și într-o imposibilitate instituționalizată de a descărca energiile sexuale etc.”⁶⁷

Cu sprijinul Centrului Soros pentru Artă Contemporană, în anii '90 a avut loc o serie de proiecte de artă contemporană menite să încurajeze lucrul cu noile tehnologii. Sub semnătura curatorială a lui Călin Dan, *Ex Oriente Lux*⁶⁸ în 1993 și *0101010101...*⁶⁹ în 1994 au încercat să provoace zona de confort a artei tradiționale românești prin configurarea unui teritoriu participativ și incluziv, în care noile media reprezintă soluția crizei interne a artei autohtone⁷⁰, iar izolarea culturală coagulată în jurul unui esteticism academic contemplativ poate fi depășită prin investigația socială. Deși mediul artistic local nu era pregătit pentru o astfel de abordare, proiectele rezultate au exemplificat un important exercițiu de gândire și creație alternativă. Fără *know-how* în dezvoltarea unor proiecte sociale axate pe dialog, pe contactul direct cu oameni, cu comunități, instituții, ca și în utilizarea noului instrumentar tehnologic, au apărut la suprafață tensiuni între valorile contemporane și cele tradiționale. Experiența unei realități diferite înainte de 1990 a făcut dovada absenței comunicării sistematice, dialogului informal și interesului pentru instrumentele neconvenționale și alternative de lucru. Efectele „triplei traume” a societății noastre, semnalate de Andrei Pleșu – comunism, schimbarea violentă a puterii politice și libertatea – obligă la meditația asupra consecințelor acestei ecuații în conștiința colectivă, dar și în rândul cetățenilor din mediul aparent „incluziv” și deschis al artei⁷¹. Anca Oroveanu identifică o dublă consecință a izolării artistice: explorarea profundă a propriului discurs și detașarea de realitatea imediată, la care

67 *Ibidem*.

68 Expoziția a avut loc în perioada 24 noiembrie–20 decembrie 1993 la Sala Dalles.

69 Expoziția a avut loc în perioada 2–6 noiembrie la Muzeul Țăranului Român din București; au participat: Călin Dan, Sandor Bartha, Horia Bernea, Ștefan Bertalan, Marcel Bunea, Alexandru Chira, Egyed Judit, Teodor Graur, Ion Grigorescu, Radu Igazsag, Gheorghe Ilea, Intermedia, Iosif Király, Rudolf Kocsis, Eugenia Pop, Marilena Preda Sânc, Adrian Timar, László Ujvárossy.

70 Călin Dan, *0101010101...*, catalog, București, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, 1995, p. 9.

71 Andrei Pleșu, în *Ex Oriente Lux*, catalog, București, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, 1994, pp. 7–12.

contribuie și anii de formație academică, responsabili pentru modelarea unor comportamente artistice atașate tradiției, care se află ulterior în clivaj cu arta contemporană⁷².

Un moment important în contextul anilor '90 a fost expoziția coordonată de Alexandra Titu, însoțită de catalogul cu același titlu, *Experiment în arta românească după 1960*. Expoziția a avut loc în anul 1997, urmărind o complexă evaluare din perspectivă experimentală a „aproape 40 de ani din istoria artei românești contemporane, marcați de tot ceea ce înseamnă determinism istoric, context geopolitic, relația cu propriile tradiții și cu modelele generate și difuzate de centrele culturale ale lumii moderne”⁷³. Acest amplu catalog este, pentru moment, singurul document unitar de cercetare și documentare a patru decenii de artă românească în relațiile sale provocatoare cu experimentul și mediile alternative de producție artistică.

Concluzii

Reperarea unor coduri vizuale pentru arta românească produsă ca alternativă ideologică și estetică în socialism și postsocialism implică un întreg aparat analitic ghidat de reperele „înainte și după”, atent însă nu numai la detectarea rupturilor, ci și la cea a fenomenelor de continuitate.

Bilanțul artei românești în acest context identifică situații în care conștiința politică inhibată a subiecților trebuie înțeleasă ca o consecință a mecanismelor de putere, iar ulterior exhibarea publică programatică, în care corpul este mediul de asumare a raporturilor sociale și a tensiunilor de împăcare și reconfigurare a memoriei, poate fi diagnosticată ca un proces de explorare a libertății, în condițiile în care efectele trecutului recent nu au fost încă evacuate, cum n-au fost evacuate nici remanențele lui în educația estetică.

A scrie istoria s-a dovedit adesea a fi un proces de mistificare și omisiune. Mecanismele de putere determină constant rescrierea istoriei în funcție de interesele ideologice sau de putere, iar istoriile alternative, teoriile cu agendă politică sunt o realitate permanentă în procesul de consemnare, istorisire și interpretare istorică. Instrumentalizată de ideologie, „istoria devine, din obiect, subiect, materie modelabilă și modelată conform viziunii finaliste propovăduite”⁷⁴, arată Vlad Georgescu. Însă, continuă el, „[...] trecutul nu poate fi astfel, el reprezintă un dat obiectiv, care nu se poate modela continuu fără primejdia compromiterii atât a istoriei, cât și a politicii.”⁷⁵ Precauțiile necesare în aducerea la suprafață a mecanismelor de depolitizare, a comportamentelor de tip *in-between*, la granița dintre acceptarea aparentă, „strategică” a unui context politic și acceptarea lui în substanța sa, ne pun în fața unor contradicții. Ori tocmai deslușirea acestor contradicții poate conduce la concluzii relevante asupra evoluției contextuale a societăților în socialism și capitalism și/sau neo-colonialism, a practicilor artistice materiale și imateriale din acest areal și a dinamicii lor în raporturile cu puterea politică, puterea instituțională, puterea interpersonală. Artă este parte integrantă a acestui sistem; dar practicile artistice nu sunt doar o oglindă a contextelor socio-politice, ci înainte de toate o cale de acces către înțelegerea timpului în care ele se manifestă și a reprezentărilor mentale care le animă.

72 Anca Oroveanu, *ibidem*, p. 25.

73 Alexandra Titu, *Experiment*, p. 11.

74 Vlad Georgescu, *Politică și istorie: cazul comunistilor români 1944-1977*, ediție îngrijită de Radu Popa, București, Humanitas, 1991, pp. 5-6.

75 *Ibidem*, p. 7.