

MULTIPLELE FAȚETE ALE ARTEI CONCEPTUALE ROMÂNEȘTI

Maria BILAȘEVSKI*

Cuvinte cheie: *artă conceptuală, comunism, subversiv, experiment, performance*

Key words: *Conceptual Art, communism, subversive, experiment, performance*

Abstract

Conceptual art was and still is a subject of great interest for art criticism and contemporary artists. The attention paid to this art has emerged both from the internationalization of the practices associated with conceptual art that continues up to the present day, but also because of the challenge and even rejection of this art as visual art. In recent years, researches about conceptual art created under communism have increased in number and quality, comprising studies on more East European conceptual artists. Given the perception of the Western conceptual art, the form taken by this art in Romania reflects the peculiarities of the environment and the political context in which it arose. But more than that, unofficial, unconventional art was a way through which an artist has created a world of his own, regardless the style, with full autonomy of thought, breaking the redundancy of the Orwellian present.

Tony Godfrey susține că “arta conceptuală nu este despre forme sau material ci despre idei și sensuri”¹. Paul Wood consideră că arta conceptuală “a ridicat întrebări cu privire la *produsele* activității artistice și cu privire la *scopul* artei în relație cu o mai generală istorie a modernității”². Conform Alexandrei Titu, conceptualismul este „acea conștientizare a actului artistic ca act lingvistic. Nu ne mai aflăm în fața unor demersuri de purificare a limbajului, ci de propunere ca temă a discursului, a modului însuși de relaționare dintre concept (termeni, definiție) și obiect, dintre concept și concret”, oferind drept exemplu ce susține această definiție experimentele lui Joseph Kosuth³.

Ceea ce au în comun toate încercările de a explica arta conceptuală este că pornesc de la același cuvânt cheie: *întrebare*, fie sub forma întrebării de către arta conceptuală a mediului în care ea s-a dezvoltat (sub aspectul dimensiunii politice și instituționale) fie a întrebării de către spectator a ceea ce este artă.

Față de restul Europei de Vest și Statele Unite ale Americii, arta conceptuală în Europa de Est a pus accent mai mult pe ironie, subversivitate, individualism și umor, aspect strâns legat de situația politică în această parte a Europei. Nu se poate spune că

* critic de artă Iași

¹ Tony Godfrey, *Conceptual Art (Art and Ideas)*, Ed. Phaidon, Marea Britanie, 1998., p. 4.

² Paul Wood, *Conceptual Art (Movements in Modern Art)*, Tate Gallery Publishing, Marea Britanie, 2002, p. 29.

³ Alexandra Titu, *Experimentul în arta românească după 1960*, Ed. Meridiane, București, 2003, p.35.

arta conceptuală din Estul Europei s-a constituit sau a reprezentat un protest politic explicit. Aceasta era considerată suspectă de către autoritățile statelor totalitare deoarece refuza să urmărească liniile doctrinare ale realismului socialist și fiindcă era considerată a fi afiliată modelelor Occidentale. Dacă în America Latină artiștii refuzau acele stiluri ale artei ce păreau a fi reprezentative artei americane, asociate imperialismului, artiștii din Uniunea Sovietică au preferat “individualismul” artei Occidentale.

Ținând cont că arta conceptuală în Europa de Est a avut o serie de particularități, chiar unicități față de curentul internațional, considerăm că definiția oferită de Tony Godfrey cu privire la ce este artă conceptuală poate fi extinsă înspre acceptarea în această parte a lumii a acelor acțiuni de tip „underground” care au inclus și forme de land art și body art sub pălăria conceptualului. Arta conceptuală din această zonă nu a apărut ca o reacție la suprasaturarea de consumism, ca în cazul Statelor Unite, ci ca o formă de protest sau de lucru artistic alternativ. Mai mult decât atât, este dificil de catalogat un artist ca fiind conceptual, existând perioade mai scurte sau mai lungi de timp în care o serie de artiști români au cochetat cu arta conceptuală, după care s-a observat fie o întoarcere spre pictură, sculptură, sau o separare totală de această perioadă de timp.

Ion Grigorescu este un caz particular în arta românească din anii ‘70 prin experimentele și acțiunile în care obiectul și subiectul principal a fost corpul său îmbinate cu lucrări sau acțiuni cu un vădit caracter contestatar a politicii comuniste. În întreaga sa opera se observă o eludare a politicului inițial, continuată de opunere sub o formă ironică a acestuia dublată de o autoconservare la nivel ideatic. Modul de exprimare al acestui artist complex nu s-a limitat la fotografie și pictură de șevalet, ci a inclus instalațiile, desenul, fotocolorajul, pictura murală, film și chiar obiectele readymade. Spunând despre stilul său că este de un realism care nu impune realului un stil⁴, lucrările și acțiunile lui Ion Grigorescu din anii ‘70 au respins „realismul” impus oficial, optând pentru propriul realism, cel al realității cotidiene sociale și politice sub aspectul brutal și auster nedeformat. Și pentru că stilului său îi trebuia o etichetă oficială, el a fost inclus în categoria „realismului neo-documentar” pe baza lucrărilor expuse în expoziții, ce constau în fotografii ce surprindeau viața cotidiană a oamenilor obișnuiți, a muncitorilor din fabrici, a membrilor familiei ș.a.

O frescă a societății în care se „scufunda” artistul a fost surprinsă în cadrul unei călătorii prin București cu tramvaiul 26⁵ în filmul intitulat „București iubit” din 1977, transferat pe 16mm. Linia tramvaiului l-a purtat pe artist prin cartierele muncitorești, sărăcicioase, dar în care se puteau citi înscricțiuni ce conțineau mesaje propagandiste comuniste precum „Trăiască comunismul, viitorul omului!” sau „Am făcut sacrificiul suprem pentru generațiile următoare!”, prin zonele în care se construia linia de metrou surprinzând mașinările folosite în acest proces și inscripția „M”, înaintând spre zonele centrale artistul surprinde o altă clasă socială, elegantă și rafinată, dar și fascinația unor oameni față de monumentele trecutului. Alte fotografii

⁴ Ion Grigorescu, “Artistul Realist”, *Arta*, București, 1973, nr. 12, p. 22.

⁵ Lucian Popa, „Arta subversivă a lui Ion Grigorescu în expoziție la New York”, 4 septembrie 2009 la www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=13150

ale cotidianului comunist transmit aceiași stare, dualismul „realitate”- „utopie, propagandă”: „Coadă la carne”, Iași 1975, „Așteptând butelii”, 1982 Craiova, deconstruiesc mitul societății socialiste prospere, arătând-o așa cum era văzută de toți participanții ei. Oamenii surprinși de artist nu exprimă nemulțumire ci faptul că s-au adaptat stării de fapt, existând loc de „o și mai adâncă acomodare la decădere”⁶ ceea ce face o notă discordantă și subliniază caracterul individual și original al acestui demers.

Perioada de relativă libertate de creație și de circulație în afara țării la diferite expoziții și manifestări artistice de la jumătatea anilor ‘60 a însemnat o adevărată rampă de lansare pentru Paul Neagu. „Cutiile lui Neagu” s-au dezvoltat, făcând apel la simțul vizual dar și tactil fiind în opoziție cu arta oficială: „etalându-și tridimensionalitatea lor simplă și propunând compuneri și descompuneri ale formei, realizate adesea din materiale derizorii”⁷, dar care implicau activ publicul, prin aceea că acesta trebuia să le manipuleze și să experimenteze o senzație. Aceste „Obiecte tactile” au început să fie realizate în București, după care au fost expuse în cadrul festivalului de la Edinburgh din 1969. Calitatea estetică sau aspectul vizual al lucrărilor era un aspect neimportant, accentul fiind pe modul în care forma și textura conlucreau la crearea unui efect.

În Londra, Paul Neagu a legat o relație de prietenie cu proprietarul Galeriei Sigi Krauss și cu nevasta acestuia care chiar i-a copt vafele pentru performance-ul care a avut loc în acel spațiu, „Mușcătura oarbă”⁸ în 1971. După ce deja își obișnuise publicul cu provocarea tactilă, artistul a propus o nouă abordare a lucrării de artă, a unei sculpturi perisabile din vafe, prin intermediul mirosului și gustului. După aranjarea „Omului prăjitură” (Cake Man), care era o figură umană „antropocosmică” umplută cu prăjituri, dispuse pe straturi suprapuse și cu diferite mesaje atașate de ea care explicau evenimentul, participanților li s-a oferit programul performance-ului, cu o hartă a părților sculpturii ce puteau fi cumpărate. Spectatorii puteau cumpăra o porțiune din siluetă, să o consume sau să o ia acasă pentru a o păstra. „Mușcătura oarbă” a fost un performance cu aspect social, cu mai multe niveluri de percepție, primul este legătura dintre diferitele vafe dispuse sub forma unui sistem complex, format dintr-o multitudine de celule care comunică între ele, iar un al doilea comunicarea dintre lucrare și public care se servise din aceste celule și care devenise în acest fel parte a sistemului. Despre acest performance, artistul spunea că nu aducea ceva nou pe scena artelor neconvenționale, recunoscând că existau artiști care experimentau cu diferite alimente precum brânza pentru a obține o reacție, pentru a nu fi confundat cu un artist naiv din Europa de Est⁹.

⁶ Erwin Kessler, editor), catalogul expoziției *Cel ce se pedepsește singur. Ștefan Bertalan, Florin Mitroi, Ion Grigorescu. Arta și România în anii '80-'90*. Centrul Cultural Palatele Brâncovenești Mogoșoaia, 5 aprilie -15 mai 2009., p. 82.

⁷ Ileana Pintilie, *Acționismul în România în timpul comunismului*, Ed. Idea Design&Print, Cluj, 2000, p. 15.

⁸ Mel Goodman, interviu cu Paul Neagu pentru emisiunea „National life stories. Artists' lives”, 1994-1995 transcript British Library <http://sounds.bl.uk/>, pp. 148-149.

⁹ *Ibidem*, p. 112.

Arta românească a anilor '70 nu a fost lipsită de prezența unor artiste care nu s-au conformat rigorilor plastice, care au redefinit noțiunea de feminism prin și din perspectiva artei conceptuale. Geta Brătescu s-a exprimat artistic și prin intermediul instalațiilor, performance-urilor, cu un puternic limbaj conceptual axat pe serialism, repetiție a aceluiași tipare. Preocuparea și cercetarea identității feminine prin auto-analiză vine din realitatea istorică a unei lungi perioade de timp, continuată parțial și după revoluție, în care exista un dezechilibru major între sexe și astfel se ridicau o serie de limite izvorâte din stereotipii, unde femeia artist, fie pictor sau sculptor era tolerată, însă prea puțin încurajată, cu șanse reduse de afirmare. Corpul a fost folosit în spațiul intim al atelierului, nu cu scopul de protest (ca în cazul Ewei Partum și defilarea nud pe străzile orașului) ci de auto-descoperire prin fragmentare, sau mai exact prin dematerializarea propriei reprezentări, a formei fizice reale substituită de ceea ce va deveni un fel de marcă a artistei, masca. Nu este o substituie propriu-zisă, ci o reducere a „ego-ului” așa cum se poate observa în „Către alb”¹⁰ din 1975, o acțiune (9 secvențe fotografiate) ce surprinde transformarea treptată a spațiului atelierului prin lipirea pe pereți, tavan, podea a unor coli albe de hârtie. După finalizarea tapetării în alb a încăperii, artista își lipea și pe sine coli albe, fața și mâinile pictându-le în aceiași culoare. În acest fel, artista devenea una și aceiași cu mediul, se contopea „albului”, interpretarea acțiunii putând fi făcută din punct de vedere al asocierii cromatice: alb (puritate, inocență, adevăr), dar acest nivel este mult prea simplist și nu include dimensiunea feministă a acțiunii. Prin raportare la mediu și prin raportare la sine și mai ales prin serialism, odată cu această acțiune ia naștere noua identificare a artistei prin intermediul măștii albe, întâlnită și într-o serie de performance-uri ulterioare.

Andrei Cădere a fost un artist nomad. Născut în Polonia în 1934, copilărintă și începându-și preocupările artistice în România, a rămas cunoscut publicului și criticii de artă mai ales pentru acțiunile desfășurate după emigrarea din 1967 în Franța. În tinerețe, artistul a intrat în contact cu mai marii artiști ai vremurilor (Corneliu Baba de exemplu), fiindu-le model. În paralel se observă interesul pentru desen, artistul dând dovadă de un talent nonconformist, observându-se însă izolarea sa, marginalitatea care va deveni un semn distinct al existenței sale artistice. Prezența pe scena neoficială a artei plastice din România a fost consemnată de Sanda Agalidi care scria că Andrei Cădere a participat la experimentele unui grup de artiști (Octav Grigorescu, Caius Ovidiu Pascu) iar lucrările sale erau improvizații libere, între abstract și figurativ, fiind încă din acea perioadă apreciate și achiziționate de doritorii de o un suflu nou în artă¹¹.

Andrei Cădere a refuzat să se alinieze vreunui curent artistic din acele timpuri, preferând să fie un individualist marginal, care să-și croiască singur drumul, etapele creației, forma finală, reacția publicului. Neidentificarea cu originile românești dar nici cu spațiul occidental în care a activat poate explica, pe de o parte, atitudinea marginală pe care acesta și-a asumat-o, dar nu în sensul de artist retras în atelier, ci de artist care

¹⁰ Ileana Pintilie, „Ipostaze ale Medeei - sau despre feminitatea ignorată. Note asupra unor reprezentări în arta contemporană românească”, *Corpul ca proiect cultural contemporan. Provocări teoretice, replici artistice*, Ed. UNArte, București, 2008, pp. 35-37.

¹¹ Sanda Agalidi, „Din mers: despre Andrei Cădere”, *Observatorul Cultural*, nr. 144, 12-19 decembrie 2007.

prin atitudinea opusă normelor existente în lumea instituțională a artelor vizuale a reușit să intrige și să animeze publicul și în același timp să își contureze un stil, pentru care a și rămas cunoscut. În lucrările sale, vom observa același interes pe care artiștii conceptuali occidentali l-au manifestat față de critica instituțională dar și față de serialism, prin „pictura fără sfârșit”, ca în cazul lui Roman Opalka sau Niele Toroni.

Barele colorate nu se supun unei ierarhii sau istorii. Cu privire la denumirea dată de artist acestor obiecte, de „picturi fără sfârșit” (*“peinture sans fin”*), gândul ne trimite la un alt artist român, Constantin Brâncuși, și legenda privitoare la drumul făcut de acesta, pe jos, spre Paris dar și la “Coloana fără sfârșit”. Probabil și datorită acestei inevitabile asocieri, una dintre cele mai controversate prezențe ale lui Cădere, la *Documenta 5* Kassel, 1972, este pusă în legătură ironică cu legenda brâncușiană. Invitat să recreeze, la o altă scară, un traseu pe jos, dinspre Paris spre Kassel, Andrei Cădere acceptă, lăsând impresia ca va ajunge la destinație cu bara sa, în fapt creând chiar o iluzie curatorului Harald Szeemann (care în același an devenise directorul artistic al evenimentului și care a inclus și acțiuni de performance și happening în cadrul acestuia) că acest lucru se va întâmpla, trimițând diferite vederi presupus de pe drum. În final, artistul a mers cu trenul, lucru care a dus la excluderea sa din cadrul acestui eveniment.

Astăzi, portretul lui Andrei Cădere este mult mai ușor de schițat și de înțeles raportându-ne la contemporaneitatea postmodernă. Atitudinea sa jucăușă, lipsită de greutatea unei biografii încărcate de istorie, mituri, caracterul exclusiv urban al acțiunilor sale, activismul politic sub forma criticii instituțiilor și a intruziunilor subversivului (fără însă a-și limita critica doar la un sistem, doar la un stat), libertatea de manifestare, toate, într-o oarecare măsură, sunt susținute dar și contrastate chiar de creația sa emblematică, bara colorată. Atitudinii dezinvolve i se opune un obiect artistic, pentru a cărui creare artistul și-a propus o serie de norme stricte tocmai cu scopul de a răsturna normele culturale, sociale și politice existente. Astfel, se poate vorbi de o auto-identificare cu obiectul artistic a artistului, el însuși devenit o nouă „normă” (sau mai bine spus o „marcă” distinctă) care alege să folosească logicul, raționalul dând însă impresia de aleatoriu. În susținerea acestei afirmații stau traseele elaborate de artist, invitațiile trimise cunoscătorilor pentru a-l urmări și observa finalitatea intervenției.

În ceea ce privește România, arta conceptuală a luat o formă care nu întotdeauna și nu explicit a fost o critică a realismului socialist din perspectiva nerealistă a redării realității, ci mai mult o încercare de redefinire și reînșușire a „individualității”. Mulți artiști conceptuali s-au folosit chiar de materialele specifice propagandei sovietice pentru a o deturna iar lucrările lor nu ilustrează o nostalgie a Vestului, ci se îndreaptă cu aceeași forță față de ambele sisteme politice și a ceea ce reprezentau ele. Fiecare artist prezentat a căutat un mod personal, fie subversiv sau dimpotrivă, care nu putea fi perceput în mod vizibil ca fiind „politizat”, pentru a ajunge la „sinele interior”, la acea parte a sa inaccesibil de exteriorizat datorită rigorilor politice, pentru ca prin eliberarea de „politic” (fie chiar și doar sub forma expozițiilor de grup care căutau uniformizarea stilului conform canoanelor) să-și găsească individualitatea. Din punct de vedere istoric, arta conceptuală a însemnat o

rupere de oficial, crearea unui drum nou, bazat pe introspecție, pentru practicile ce au urmat.

BIBLIOGRAFIE

- Agalidi, Sanda, "Din mers: despre Andrei Cădere", *Observatorul Cultural*, nr. 144, 12-19 decembrie 2007.
- Godfrey, Tony, *Conceptual Art (Art and Ideas)*, Ed. Phaidon, Marea Britanie, 1998.
- Goodman, Mel, interviu cu Paul Neagu pentru emisiunea „National life stories. Artists' lives”, 1994-1995 transcript British Library - <http://sounds.bl.uk>.
- Grigorescu, Ion "Artistul Realist", *Arta*, București, 1973, nr. 12.
- Kessler, Erwin (editor), catalogul expoziției *Cel ce se pedepsește singur. Ștefan Bertalan, Florin Mitroi, Ion Grigorescu. Arta și România în anii '80-'90*. Centrul Cultural Palatele Brâncovenești Mogoșoaia, 5 aprilie -15 mai 2009.
- Pintilie, Ileana, *Acțiunismul în România în timpul comunismului*, Ed. Idea Design&Print, Cluj, 2000.
- Pintilie, Ileana, „Ipostaze ale Medeei - sau despre feminitatea ignorată. Note asupra unor reprezentări în arta contemporană românească”, *Corpul ca proiect cultural contemporan. Provocări teoretice, replici artistice*, Ed. UNArte, București, 2008.
- Popa, Lucian, „Arta subversivă a lui Ion Grigorescu în expoziție la New York”, 4 septembrie 2009 la www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=13150
- Titu, Alexandra, *Experimentul în arta românească după 1960*, Ed. Meridiane, București, 2003.
- Wood, Paul, *Conceptual Art (Movements in Modern Art)*, Tate Gallery Publishing, Marea Britanie, 2002.