

DILEMA VECHE

Osemintele artistului vs Cumințenia Pământului

de Alexandra Croitoru

Iunie – Iulie 2016

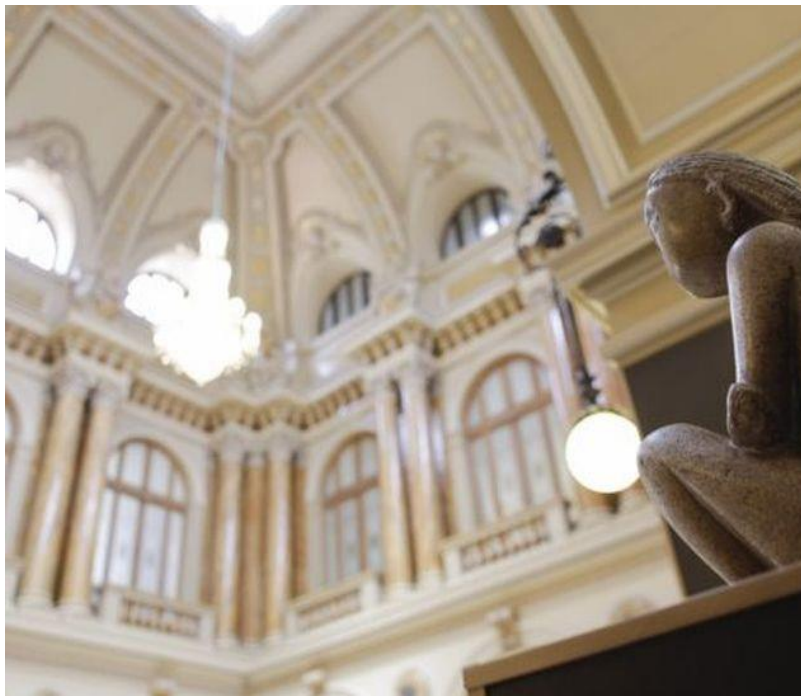


Foto: adevarul.ro

Cazul lui Brâncuși este o ilustrare perfectă a necrofiliei postsocialiste despre care vorbea Katherine Verdery. Ea consideră că naționalismul poate fi privit și din această perspectivă a venerării strămoșilor și a circulației „valorilor” culturale. Laurian Stăncescu, inițiatorul campaniei pentru repatrierea osemintelor lui Brâncuși, pe lângă performanța de a prezenta această acțiune ca pe una de interes public, a reușit să o prezinte ca fiind și de interes național. Astfel, pe parcursul anilor 2011-2013, în încercarea de a capitaliza politic inițiativa de repatriere a osemintelor lui Brâncuși, mulți oameni politici și-au asociat numele cu acest subiect.

Citind de curînd declarația premierului Dacian Cioloș în legătură cu suma (mică, față de așteptări) strînsă pentru achiziționarea *Cumințeniei Pământului*, nu am putut să nu mă întreb dacă la o subscripție publică pentru repatrierea osemintelor lui Brâncuși nu s-ar fi strîns mai mulți bani. Adevărul este că în România, de la tradiția bisericească la cea laică a sfinților culturali, moaștele au avut întotdeauna mai mult succes la public decît arta, chiar dacă în Noaptea Muzeelor cozile interminabile par să ne sugereze altceva.

Revenind de la moaște la artă, circulă o teorie conform căreia românii totuși nu le-ar păsa de Brâncuși, teorie explicată de faptul că nu se preocupă suficient de operele lui, că au fost aprobate restaurări problematice și la *Coloana fără sfîrșit*, și la *Poarta sărutului*, că nu au reușit să includă Ansamblul monumental de la Tîrgu Jiu pe lista Patrimoniului Mondial UNESCO sau că statul a refuzat să dea toată suma pentru achiziționarea *Cumințeniei Pământului*. E adevărat, românii nu le pasă prea mult de lucrările lui Brâncuși, dar le pasă foarte mult de Brâncuși-românul, de cel care a dus cultura națională pe cele mai înalte culmi, „inventatorul sculpturii moderne”. El a ajuns să fie unul dintre simbolurile naționale în care românii au investit multă energie emoțională de-a lungul

istoriei, artistul ajungând în prezent să fie contextualizat în situații explicit naționaliste care au de-a face într-o mare măsură cu fenomenul autocolonizării și cu cel al protocronismului. Sculpturile rămân cumva în afara cultului lui Brâncuși, acest fenomen care iese din sfera câmpului artistic pentru a fi prins în mecanismele de construcție identitară națională. Acest lucru vorbește pe de o parte despre nivelul de cultură vizuală din România, iar pe de altă parte despre confuzia între artist, operă și receptarea artistului/operei, confuzie pe care o regăsim de multe ori chiar și în rîndul elitelor culturale. Îmi amintesc de un articol din 2015 în care domnul Călin Stegorean făcea o paralelă între proiectul expozițional „Fiii și fiicele lui Brâncuși”, pe care l am organizat anul trecut, și Dosarul Eminescu, conceput de *Dilema* în 1998, pe care dumnealui îl prezenta drept „o sumă de delațiuni menite să îl înfiereze pe poet”. O cercetare a mitului Brâncuși/Eminescu nu poate fi interpretată ca un atac la adresa sculptorului/poetului cînd, de fapt, acest tip de discurs critic nu are nici o legătură cu artistul sau cu opera artistică, ci cu felul în care acestea au fost instrumentalizate în diverse discursuri de a lungul timpului. E ca și cum am crede că Brâncuși a înviat și a acceptat să joace în clipurile CEC pentru a arăta că „lucrurile bune din țara asta vor dăinui”. Ei bine, nu. Nu era Brâncuși, era un actor angajat de o agenție de publicitate pentru a face reclamă la o bancă. În schimb, m-am bucurat să constat că un muzeu precum MNAR a fost suficient de nuanțat în această privință pentru a îmi lansa invitația de a produce un nou episod al proiectului „Fiii și fiicele lui Brâncuși” (în continuarea expoziției „*Cumințenia Pămîntului*. Aceasta nu este o piatră”) și sper ca domnul Călin Stegorean, în noua sa calitate de director al muzeului, să dorească să continue această colaborare inițiată de Valentina Iancu.

Dar să lăsăm pe moment deoparte și artistul, și opera, și să revenim la cult. În volumul *Brâncuși. O viață veșnică* am făcut un istoric al receptării, „canonizării” și „naționalizării” lui Brâncuși în România și am argumentat în favoarea considerării legitimității internaționale a artistului ca fiind motorul principal al acestor procese care se desfășoară – pe fondul relației problematice cu Occidentul – atît în sfera elitelor, cît și în cea a culturii populare.

În 1904, Brâncuși alege să plece la Paris, centrul absolut al emancipării artistice la data respectivă, iar sacrificiile pe care le face ca să ajungă la destinație sînt transformate pe parcursul exegezei în legendă. Odată ajuns acolo, el se integrează în cercurile avangardei pariziene, din 1910 începe să expună la Saloanele independenților, iar din 1913 își cîștigă faima mondială prin conexiunile cu contextul artistic american. În România, interesul pentru sculptor este unul real, dar totuși sporadic înainte de momentul confirmării rolului său important în cultura occidentală.

Dacă în 1914 era nevoie ca Tudor Arghezi să publice în *Seara* serie de articole de susținere a lui Brâncuși, „artist originar din România, afirmat în Franța și respins acasă”, iar în numărul 52 al *Contemporanului* Brâncuși este prezentat ca „aproape necunoscut în țara sa, deja celebru în lumea întreagă”, spre sfîrșitul perioadei interbelice Brâncuși începe să se instaleze și în Panteonul artistic național, avînd parte de o atenție deosebită în revistele de avangardă românești. Pe fondul discuțiilor despre specificul național, creația lui devine apreciată și pe filonul tradiției folclorice românești, cu origini în mitologiile arhaice universale. Din presa vremii reiese în mod evident că intelectualitatea română îl sanctificase deja pe sculptor în discursul interbelic, iar strategiile oficiale/publice din perioadă reflectă și ele o atitudine pozitivă față de artist. Comandat în 1935, singurul monument public realizat de Brâncuși în România, cel de la Tîrgu Jiu, este inaugurat oficial abia în octombrie 1938, în timpul dictaturii Regelui Carol al II-lea. Artistul nu este prezent la ceremonia foarte discretă la care participă doar cîteva personalități politice locale, iar ecurile evenimentului în presa politică și culturală sînt foarte mici.

În anii '90, Barbu Brezianu lansează teoria respingerii donației atelierului lui Brâncuși și publică în revista 22 un proces-verbal al Academiei RPR din 1951, în care se discută critic despre Brâncuși (dar nu se menționează vreo donație). Această teorie a fost consacrată pe fondul anticomunismului virulent al acelor ani, dar în prezent există voci care remarcă lipsa oricărui documente care să susțină teoria lui Brezianu și care prezintă atitudinea aparatului de stat din perioadă față de Brâncuși ca pe una mai degrabă indiferentă, toată atenția oficială fiind concentrată atunci pe estetica realismului socialist. Omagierea lui Brâncuși în România, începută oficial în contextul artistic odată cu expozițiile din 1956, se continuă și la „nivel înalt” – în 1966, vizita lui Ceaușescu în Oltenia include o oprire la Ansamblul monumental de la Tîrgu Jiu și o

cuvîntare în fața *Coloanei fără sfîrșit* – și devine din ce în ce mai prezentă în conștiința publică. Deși aceste omagieri ale sculptorului servesc diferite agende, rezultatul este unul comun, și anume nașterea cultului lui Brîncuși ca artist național. Recuperarea lui este bazată pe conexiunea dintre opera sa și folclorul românesc, legătură care este prezentată publicului prin toate mijloacele posibile, chiar și în necroloagele apărute în presă la moartea artistului. Începînd cu anii '70, discursul „recuperaționist“ construit pe legătura lui Brîncuși cu folclorul românesc a mers mîna în mîna cu strategiile protocroniste care își propuneau să impună valorile românești pe plan intern și internațional, mizînd pe originalitatea lor și pe ideea de „precursorat“ românesc în diverse domenii ale civilizației și culturii universale. Brîncuși revine astfel în atenția publicului ca „primul om care, în cadrul civilizației europene, nu numai caută, dar și găsește un drum diferit, pe care se smulge din psihologia și condiția «amurgului de lume» (...), depășește o avangardă ce încă nu exista și face saltul într-un viitor ale cărui cărări începem să le descifrăm abia acum“. Aceste stereotipuri naționaliste și protocroniste s-au perpetuat pînă în prezent în discursul public legat de Brîncuși, de la cel specializat la cel prezent în cultura populară. Brîncuși a fost și continuă să fie apropiat și îmbrățișat popular, la nivel individual sau servind, fără discriminări de clasă socială, în aceeași măsură retoricii idealurilor naționale și culturii de consum, reclamelor și imaginilor publicitare, designului de interior, de produs sau celui vestimentar.

După 1989, în contextul statelor competitive, sculptorul este transformat într-un adevărat brand național care contribuie la ceea ce se numește „*country equity*“, termen extrapolat din marketing care se referă la valoarea emoțională pozitivă care rezultă din asocierea între un brand și o țară. Datorită recunoașterii sale internaționale, Brîncuși a reprezentat mereu un capital de imagine prețios ce a fost și este exploatat de România prin anexarea lui la cultura și identitatea națională, în procesul de transformare a valorii simbolice în profit financiar.

Alexandra Croitoru predă la departamentul foto/video, UNArte. Este artistă și curatoare. Cea mai recentă carte publicată: *Brîncuși. O viață veșnică*, Editura Idea Design & Print.