

În perioada 5–6 martie 2021, Departamentul de Istorie Antică, Arheologie și Istoria Artei al Facultății de Istorie din cadrul Universității din București a organizat conferința internațională *Corpul uman în artele plastice / The Human Body in the Arts*. Desfășurat în mediul *on-line*, evenimentul a reunit circa 40 de contribuții ale unor participanți din Franța, Italia, Marea Britanie, Egipt, Grecia, Nigeria, India, Malta și România.

Având ca tematică generală numeroasele valențe ale corpului ca subiect artistic în toate epocile și culturile, secțiunile conferinței au fost structurate în jurul unor teme clasice din istoria artei, legate de canoanele și aspirațiile estetice, dar și a unor teme de istorie culturală, precum semnificațiile sociale și politice ale utilizării artistice a siluetei umane.

În prezentarea sa despre complotul Pazzi din Florența anului 1478¹, îndreptat împotriva familiei de Medici, Frédéric Bidouze, a arătat implicațiile simbolice ale mutilării publice a corpului. Duminică, 26 aprilie 1478, în catedrala Santa Maria del Fiore, în timpul slujbei, Giuliano de Medici a fost înjunghiat mortal de Francesco de Pazzi și Bernardo Baroncelli, fratele său, Lorenzo, reușind să scape doar cu câteva răni superficiale. Represaliile au fost pe măsură. Între 80 și 100 de persoane ce au fost implicate, în orice fel, în această conspirație au fost executate public, prin spânzurare sau dezmembrare de către mulțime. Într-un oraș în care, în perioada 1451–1500, au avut loc, în medie, circa 8 execuții publice pe an², aceste mutilări aveau și un puternic mesaj simbolic de condamnare politică a familiei Pazzi. Exemplificatoare este, în acest sens, mutilarea cadavrului lui Jacopo de Pazzi, capul vechii familii aristocratice. Spânzurat pe 28 aprilie 1478, la una din ferestrele Palatului Vechi din Piazza della Signoria, corpul lui Jacopo de Pazzi nu a fost apoi aruncat în piață, pentru a fi dezmembrat de gloata prezentă acolo, așa cum s-a întâmplat cu majoritatea conspiratorilor spânzurați la ferestrele aceluiași palat, ci a fost îngropat în cripta familiei Pazzi din biserica Santa Croce. Au urmat patru zile de ploi torențiale în zona rurală dimprejurul Florenței, ce amenințau să compromită recoltele. Alimentați de un zvon lansat de susținătorii familiei Medicii, țărani au interpretat aceste ploi ca un semn al nemulțumirii lui Dumnezeu, provocată de faptul că un om rău și păcătos precum Jacopo, care, cu ultima suflare și-ar fi promis sufletul Diavolului, este îngropat în pământ sfânt (Biserica Santa Croce). Cadavrul capul familiei Pazzi a fost așadar deshumat și îngropat din nou în afara zidurilor orașului. Chiar dacă ploile s-au oprit, lucrurile nu aveau să se încheie aici. Au apărut zvonuri cum că noul loc de înmormântare ar fi fost bântuit de demoni.

¹ Intitulată *Corps violents et corps exposés à Florence au temps de la conjuration des Pazzi (1478)*.

² Lauro Martines, *April Blood: Florence and the Plot against the Medici*, Oxford University Press, 2003, p. 144.

Așa că, două zile mai târziu, o ceată de băieți, îndemnați de susținători ai familiei Medici, l-au dezgropat din nou pe Jacopo de Pazzi și i-au târât cadavrul, de funia cu care fusese spânzurat (căci acesta fusese îngropat cu funia încă înfășurată în jurul gâtului), insultându-l și lovindu-l. Fără să ia în seamă duhoarea, ce alunga pe ceilalți locuitori (căci trecuseră deja două săptămâni de când Jacopo murise) băieții au pus în scenă un întreg spectacol ce batjocorea corpul defunctului șef al familiei Pazzi, culminând cu scena în care, ciocnind cu capul cadavrului în ușa palatului familiei Pazzi, strigau: „De ce nu deschide nimeni ușa stăpânului casei și prietenilor săi”? La sfârșitul zilei, cadavrul a fost aruncat în apele râului Arno. Peste alte două zile, un grup de băieți a pescuit cadavrul, l-au agățat de o salcie și l-au bătut cu bețele, ca și când ar fi fost un covor. După care l-au aruncat din nou în Arno, apele râului purtând cadavrul înspre mare. Mutilarea cadavrului lui Jacopo, capul familiei Pazzi, urmarea să aibă ca efect, în plan simbolic, degradarea numelui și memoriei uneia din vechile familii aristocratice ale Florenței. A urmat o adevărată *damnatio memoriae*, sancționată legal și orchestrată de Lorenzo de Medici, blazonul familiei Pazzi urmând să fie șters de pe toate edificiile publice, iar supraviețuitorii obligați să-și schimbe numele de familie.

Pornind de la cartea specialistei în antropologie Frances Larson, *Severed: A history of heads lost and heads found* (2014), ce investighează semnificațiile și utilizările simbolice ale decapitării, de la ghilotina Revoluției franceze și până la autoportretul (cu capul unui cadavru), la morgă, al lui Damien Hirst, istoricul de artă Immanuel Mifsud³ a analizat expoziția artistului maltez contemporan Vince Briffa, intitulată *Flowerheads* (2018). Așa cum gravurile din presa revoluționară franceză, ce înfățișau un revoluționar ținând în mână capul unui adversar al revoluției ce tocmai fusese executat cu ghilotina, transmiteau un mesaj politic, Mifsund arată că desenele și picturile lui Briffa, ce înfățișează capete grotești, sugerează o decapitare simbolică a societății contemporane, la nivel social, politic și religios, căci în cultura occidentală reprezentările capului tăiat au fost întotdeauna puse în legătură cu simbolistica puterii.

Una dintre direcțiile de cercetare actuale, ce interesează și istoria culturală, este reprezentată de studierea subtextului polemic, provocator, al spectacolelor de *performance art*, gen de artă apărut în Europa occidentală și America de Nord în anii 1960 ai secolului al XX-lea, ce a cunoscut, în ultimii ani, o puternică dezvoltare în țările din Europa centrală și de est. În prezentarea intitulată *Self-wounded bodies in performance practices as political statements*, Tasos Angelopoulos a identificat semnificațiile sociale și politice ale practicilor de mutilare a propriului corp folosite de artistul contemporan rus Petr Pavlensky în spectacolele sale publice din ultimul deceniu. Impactul emoțional pe care gestul unui artist ce își mutilează propriul corp într-un spațiu public îl are asupra trecătorilor este direct și, cu siguranță, mai intens decât atunci când aceleași persoane văd, într-un muzeu sau o galerie de artă, un

³ În prezentarea intitulată *Severed heads: horror and hilarity*.

tablou ce ilustrează o scenă similară⁴. Astfel, pe 23 iulie 2012, Pavlensky și-a cusut buzele în fața catedralei Kazan din Sankt Petersburg (*performance* intitulat *Seam*), pentru a protesta împotriva arestării membrilor trupei rusești de punk Pussy Riot⁵. În 2013, pentru a protesta împotriva politicilor represive ale guvernului rus, corpul gol al lui Pavlensky, înfășurat în sârmă ghimpată, a fost depus de asistenții săi în fața clădirii Adunării legislative din Sankt Petersburg⁶. În același an, Pavlensky și-a ținut cu un cui scrotul de pavajul din fața mausoleului lui Lenin din Piața Roșie, ca o metaforă a apatiei, indiferenței politice și fatalismului societății ruse⁷. În 2014, în timp ce stătea complet dezbrăcat pe acoperișul institutului de psihiatrie Serbsky, Pavlensky și-a tăiat cu un cuțit lobul urechii, protestând astfel împotriva folosirii abuzive, în scopuri politice, a psihiatriei, în Rusia⁸.

Atât prezentarea lui Tasos Angelopoulos, cât și cea a lui Immanuel Mifsud ilustrează o tendință comună în rândul istoricilor de artă contemporană, aceea de a atribui oricărei forme de mutilare/automutilare publică a corpului uman un mesaj politic implicit. Este însă suficient să ne gândim la procesiunile religioase publice din evul mediu occidental (ce se mențin până în prezent în alte spații culturale), în care participanții se flagelau încercând să trăiască patimile lui Hristos, pentru a arăta falsitatea unei asemenea generalizări.

Silueta umană i-a preocupat dintotdeauna pe artiști, din preistorie până în epoca cea mai recentă. Reprezentările artistice ale corpului uman, fie că este cel al unui rege, al unui om obișnuit sau al Celuilalt, au fost nu numai o oglindă a aspirațiilor estetice dintr-o anumită cultură într-o anumită perioadă, dar și a standardelor sociale, precum și un mijloc de transmitere a unor mesaje ideologice.

Ecaterina Lung⁹ a arătat cum implicațiile politice și ideologice ale reprezentărilor vizuale ale regelui au influențat maniera în care regii goți Teodoric cel Mare (488–526) și Totila (541–552) au fost desenați, de la gesturi și atitudini la simbolistica corpului, în plastica din spațiul german în secolele al XVI-lea și al XVII-lea. Comunități imaginare ce începeau să se afirme la nivel discursiv, la debutul epocii moderne, națiunile Europei occidentale aveau nevoie de strămoși iluștri. Astfel, episodul întâlnirii dintre Totila și sfântul Benedict, descris în *Dialogurie* lui Grigore cel Mare (540–604), una dintre temele favorite ale pictorilor italieni din secolele al XV-lea – XVI-lea, ce îl prezentau pe Totila îngenunchind în fața sfântului Benedict, a fost reinterpretat de artiștii din spațiul germanic, în secolele

⁴ Vezi Amelia Jones, *Performing the wounded body: pain, affect and the radical relationality of meaning*, în „Parallax”, vol. 15, nr. 4, p. 45–67. Articolul a reprezentat punctul de plecare al prezentării lui Tasos Angelopoulos.

⁵ Artistul a fost reținut de poliție și supus unei examinări psihiatrice, în urma căreia a fost declarat sănătos de către medic și eliberat la scurt timp.

⁶ *Performance* desfășurat pe 3 mai 2013 și intitulat *Carcass*, ce a primit în 2013 premiul pentru cea mai bună lucrare de artă activistă din Rusia, la categoria „Acțiuni realizate în spațiul urban”.

⁷ *Performance* intitulat *Fixation* și pus în scenă pe 10 noiembrie 2013.

⁸ *Segregation*, *performance* desfășurat pe 19 octombrie 2014.

⁹ În prezentarea intitulată *Visual representations of gothic kings during the 16th and 17th centuries*.

al XVI-lea – al XVII-lea, reprezentantul clerului fiind cel ce îngenunchea acum în fața regelui goților.

Codificând în date cantitative informațiile descriptive despre imaginile corpului uman din lucrările istoriografice a trei istorici ai artei, Giorgio Vasari (*Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, 1568), Giovanni Pietro Bellori (*Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni*, 1672) și Johann Joachim Winckelmann (*Istoria artei antice*, 1764), Andrei Alexandrescu¹⁰ a arătat că, dincolo de caracterul lor istoric, aceste lucrări de istoria artei pot fi considerate un indicator relevant pentru caracterizarea generală a curentelor artistice ale Renașterii (secolul al XVI-lea), barocului (secolul al XVII-lea) și neoclasicismului (secolul al XVIII-lea). Comunicând prin text imaginile corpului uman reprezentate de artiștii analizați, fiecare dintre cei trei istorici ai artei realizează o selecție ce ne oferă informații despre preferința grupului social respectiv pentru anumite tipuri de personaje (creștine, mitologice, oameni de rând), precum și caracteristicile (gingășie, frumusețe etc.) și stările sufletești asociate fiecărui tip de personaje (tristețe, jale etc.). Astfel, pe lângă operele de artă în sine, asemenea texte istoriografice reprezintă un indicator puternic cu privire la modificările care au apărut în percepțiile despre reprezentările umane în secolele al XVI-lea și al XVIII-lea în spațiul european.

Având-o ca punct pe plecare în analiza sa pe Sarah Baartman (circa 1775–1815), prima femeie Khoekhoen din Africa de Sud (termenul „hotentot”, de origine olandeză, nu mai este astăzi folosit, având o conotație peiorativă) care a fost expusă din 1810 în cadrul unor spectacole la Londra și apoi, din 1814, la Paris, ce avea să fie cunoscută drept „Venus hotentotă”, Simona Corlan-Ioan¹¹ a trasat modalitatea în care iconografia tradițională a corpului femeii negre a fost definită instituțional și științific. De-a lungul secolului al XIX-lea, „Venus hotentotă” a ajuns să desemneze la nivel simbolic toate femeile africane ca fiind de o senzualitate debordantă, dar și sălbătice și de neîmblânzit, contribuind astfel la justificarea, la nivel discursiv, a misiunii civilizatoare a colonialismului european, precum și la argumentarea științifică a teoriilor rasiale.

Pornind de la picturile murale de pe fațadele clădirilor situate pe principalele artere comerciale din Brazzaville, Abel Kouvouama a realizat în prezentarea sa¹² o analiză sociologică a culturii populare urbane congoleze. Aceste picturi, realizate în anii 1980 ai secolului al XX-lea, ce înfățișau figuri de artiști și muzicieni din Congo, vedete de cinema precum Bruce Lee, sportivi, mai ales fotbaliști din echipele locale Étoile du Congo și Diablos-Noirs, moda feminină și masculină, scene de socializare între bărbați și femei în baruri sau pe ringul de dans, au reprezentat repere în jurul cărora s-a articulat memoria colectivă în cultura populară din Brazzaville, fiind văzute ca expresie a libertăților democratice.

¹⁰ Titlul prezentării a fost *Comentarii ale istoricilor artei Vasari (sec. XVI), Bellori (sec. XVII) și Winckelmann (sec. XVIII) asupra imaginilor corpului uman: o analiză cantitativă*.

¹¹ Prezentarea s-a intitulat *La beauté différente. Les représentations du corps noir en Europe à la fin du XIXe et au début du XXe siècle*.

¹² Intitulată *Les représentations du corps humain sur les peintures murales des commerces de Brazzaville (Congo) : Mémoire culturelle urbaine des années 1980*.

Studiile de gen, domeniu nelipsit din direcțiile de cercetare ale ultimelor decenii, au fost prezente și la conferința internațională organizată la București. Folosindu-se de un eșafodaj teoretic bazat pe lucrările Lindei Nochlin, Brishti Modak¹³ a analizat modul în care corpul feminin este reprezentat în lucrările a două artiste contemporane din India: sculptorița Kamala Dasgupta și pictorița Amina Ahmed Kar. Spre deosebire de mult mai cunoscuții săi colegi bărbați, sculptorii Prodosh Dasgupta și Chintamani Kar, în ale căror lucrări corpul feminin este reprezentat ca obiect al dorinței masculine, în sculpturile realizate de Kamala Dasgupta, femeia este prezentată în ipostaze specifice, în legătură cu maternitatea. Pe de altă parte, pictorița Amina Ahmed Kar nu reprezintă corpul feminin într-o modalitate pasivă, așa cum fac sculptorii și pictorii bărbați, ci într-o manieră activă, plină de energie (specifică reprezentărilor corpurilor masculine).

Simbolistica corpului feminin, de data aceasta în arta contemporană egipteană, a fost și subiectul prezentării realizată de către Dalia Rehab¹⁴. În perioada interbelică și până la obținerea independenței, în 1953, reprezentările vizuale și metaforice ale Egiptului ca o femeie s-au răspândit tot mai mult, având un rol important în mobilizarea opoziției împotriva autorității britanice și modernizarea țării. Ca simbol al națiunii, femeia era înfățișată în reprezentările artistice într-o manieră triumfătoare. În aceeași perioadă însă, deși unele activiste, atât din sfera seculară, cât și din cea islamică, s-au implicat tot mai mult în viața publică, femeile erau, în general, lipsite de drepturi politice. Acest paradox va fi tot mai mult explorat de către artiștii egipteni din ultimele decenii, mai ales după 2011. Astfel, artiști precum Walid Ebeid critică în lucrările lor violența domestică asupra femeii, exploatarea femeilor ce sunt nevoite să se prostitueze sau căsătoriile aranjate de părinți ale fetelor minore (practică interzisă prin lege în Egipt, dar care încă există). Femeile din tablourile lui Walid Ebeid angajează în mod direct, provocator privitorul, făcându-l responsabil pentru situația în care ele se află.

Una dintre secțiunile conferinței a fost dedicată reprezentărilor corpului uman în arta românească modernă. Elena Olariu¹⁵ a arătat importanța pe care studierea anatomiei artistice a avut-o în procesul, început în secolul al XIX-lea, de aliniere a artei românești la cea europeană. A doua jumătate a secolului al XIX-lea marchează orientarea definitivă a artei românești, dominată secole de-a rândul de maniera de reprezentare bizantină, care accepta doar redarea formei spiritualizate a corpului uman, spre tipul de reprezentare a corpului uman specific plasticii vest-europene. În spațiul occidental, în secolul al XIX-lea, unul din modurile prin care se studia, în artă, corpul uman, era observarea reprezentărilor marilor clasici ai picturii sau ai sculpturii și analiza artei clasicismului greco-roman. Cum însă astfel de reprezentări lipseau din muzee sau din colecții private din spațiul românesc, un rol important

¹³ Titlul prezentării a fost *Faceless objects, gendered subjects*.

¹⁴ Intitulată *Contemporary egyptian art: the female body, symbolism, and the politics of representation*.

¹⁵ În prezentarea intitulată *From artistic anatomy to finished artwork in modern romanian arts*.

l-au avut aici studiile după antici ale lui Gheorghe Tattarescu, realizate în timpul pregătirii de la Roma și păstrate în arhiva Muzeului Tattarescu. Atât Tattarescu, cât și Aman, întemeietorii Școlii Superioare de Arte din București, au susținut importanța studierii anatomiei artistice, ce are la bază anatomia medicală, ca principala modalitate prin care artiștii puteau explora morfologia exterioară a corpului uman, puteau studia proporțiile acestuia sau aprofunda studiul fizionomiei personajelor reprezentate.

Alin Ciupală¹⁶ a încercat să reconstituie biografia și evoluția artistică a Nadiei Bulighin Grossman (1891–1930), pictoriță din perioada interbelică, mai puțin cunoscută astăzi publicului larg. Lucrările sale, unele expuse la Muzeul Național de Artă al României, au fost multă vreme ignorate chiar și de către specialiști. Fapt cu atât mai curios, a arătat Alin Ciupală, cu cât Nadia Bulihin Grossman poate fi considerată unul dintre puținii artiști români atrași de cubism, în condițiile în care formele artistice ale avangardei din România au fost îndreptate mai mult către suprarealism sau expresionism.

Dincolo de relativa lipsă de rigurozitate metodologică de care unii prezentatori au dat dovadă în analizele lor, conferința organizată de Departamentul de Istorie Antică, Arheologie și Istoria Artei al Facultății de Istorie din cadrul Universității din București a reprezentat un bun prilej de a cunoaște ultimele direcții de cercetare în studierea modului în care reprezentările corpului au fost folosite pentru creionarea identităților colective, etnice sau de gen, dar și pentru a transmite mesaje politice, interesând așadar nu doar pe istoricii de artă, ci și pe practicanții istoriei culturale.

Daniel Gicu

În contextul împlinirii a 80 de ani de la declanșarea operațiunii Barbarossa, respectiv atacarea de către Germania nazistă și aliații ei a Uniunii Sovietice pe 22 iunie 1941, Hotelul Marshal Garden din București a găzduit, pe 22 iunie 2021, lucrările conferinței științifice internaționale cu tema *22 iunie 1941 în istoria celui de-al doilea război mondial și 23 august 1944 în istoria relațiilor ruso-române*. Conferința a fost organizată de către Ambasada Federației Ruse în România și a fost onorată de prezența unor politologi, istorici și analiști de politică externă din România și Federația Rusă.

În deschiderea lucrărilor conferinței, Valery I. Kuzmin, ambasadorul Federației Ruse în România, a adresat participanților un cuvânt de salut și a subliniat că această conferință se desfășoară în chiar ziua împlinirii a 80 de ani de la începutul Marelui Război pentru Apărarea Patriei, care este marcată în Rusia ca *Ziua Memoriei și Durerii*. Diplomatul rus a menționat că războiul în timpul căruia au murit peste 27 de milioane de cetățeni ai URSS a lăsat urme grele, de neșters, în istoria aproapei fiecărei familii ruse.

¹⁶ Titlul prezentării sale a fost *Nadia Bulighin Grossman (1891–1930) – an artist from Between Wars Romania, on the cubist traces of body's transformation*.