PROJETS «PSYCHO - ECOLOGIQUES» CHEZ WANDA MIHULEAC

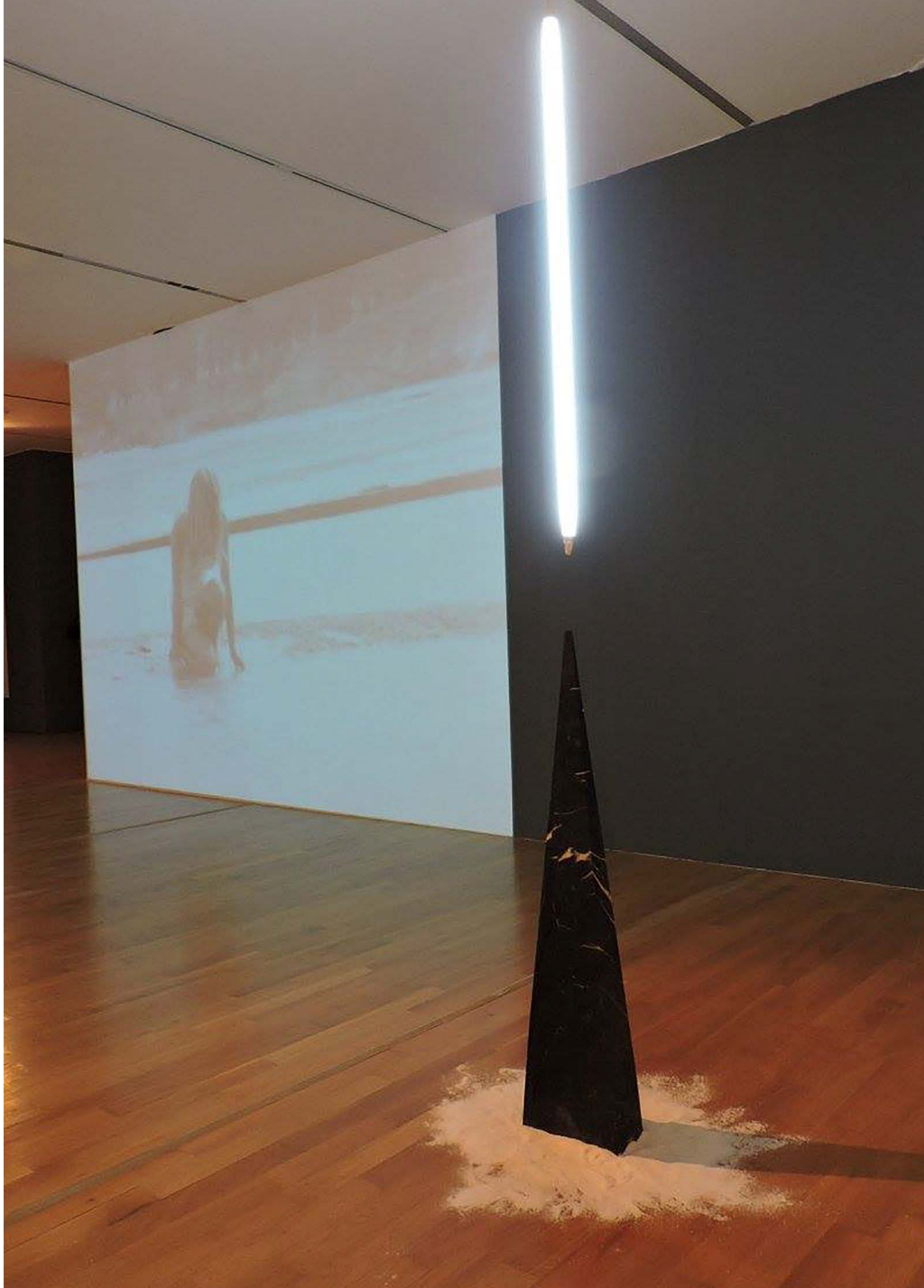
IOLANDA ANASTASIEI

PROJETS «PSYCHO - ECOLOGIQUES» CHEZ WANDA MIHULEAC

IOLANDA ANASTASIEI

Quand je pense à Wanda Mihuleac, je visualise un artiste complexe avec une approche artistique variée, assez similaire au travail d'un chercheur qui est orienté vers une enquête minutieuse et approfondie de certains thèmes essentiels, incorporés dans une mémoire culturelle à laquelle nous avons aujourd'hui accès. Dans son évolution artistique, elle ne se laisse pas accaparée par ses propres mécanismes stylistiques, mais explore sans cesse de nouvelles limites: du langage, de sa déconstruction et de sa reconstruction, teste les limites de notre rapport à la réalité « événementielle » dans laquelle nous vivons, imagine et transpose la corporalité comme code de signes, offre une perspective originale à « ce qui se reflète » et, enfin, elle repense en termes personnels notre relation avec la nature à la « fabrication » de laquelle nous participons. Contrairement au conflit traditionnel entre philosophie et art, dans lequel chacun cherche à affirmer sa suprématie, un parcours artistique comme celui de Wanda Mihuleac, vient nous démontrer que les deux se confondent et se complètent, un exemple pertinent dans ce sens étant la manière dont l'artiste parvient à insérer la nature se trouvant dans un plan extérieur à nous, dans le plan le plus intime et subjectif de nos expériences sensorielles, esthétiques et intellectuelles. Les projets écologiques de Wanda Mihuleac ont attiré mon attention surtout parce qu'elle reconsidère la nature comme source de sentiments et d'imagination, car celle-ci reflète « l'autre » et « le même » surpris dans une transition constante.

Avec le modernisme, l'art n'aborde plus la nature comme une forme mimétique de reproduction de la réalité afin de créer des récits mythologiques, bibliques ou sociaux, aspect qui résulte de la manière dont la peinture classique présentait le paysage. Il parait évident que l'esthétique moderniste, en peinture, sépare radicalement l'œuvre d'art de la vie quotidienne, formant plutôt un paysage intérieur basé sur des principes typiques du Formalisme. Depuis les années 70, les explorations d'un paysage imaginaire semblent de plus en plus autosuffisantes, ce qui incite de nombreux artistes de cette période-là à proposer de nouvelles conceptions de la manière dont la nature peut être traitée comme médium dans l'œuvre finale. Dans le postmodernisme, notre relation avec la nature se révèle influencée par des contextes historiques et sociaux préétablis et le naturel commence à être perçu de plus en plus souvent en termes de l'artificiel, d'un paysage culturel construit. La plupart du temps,

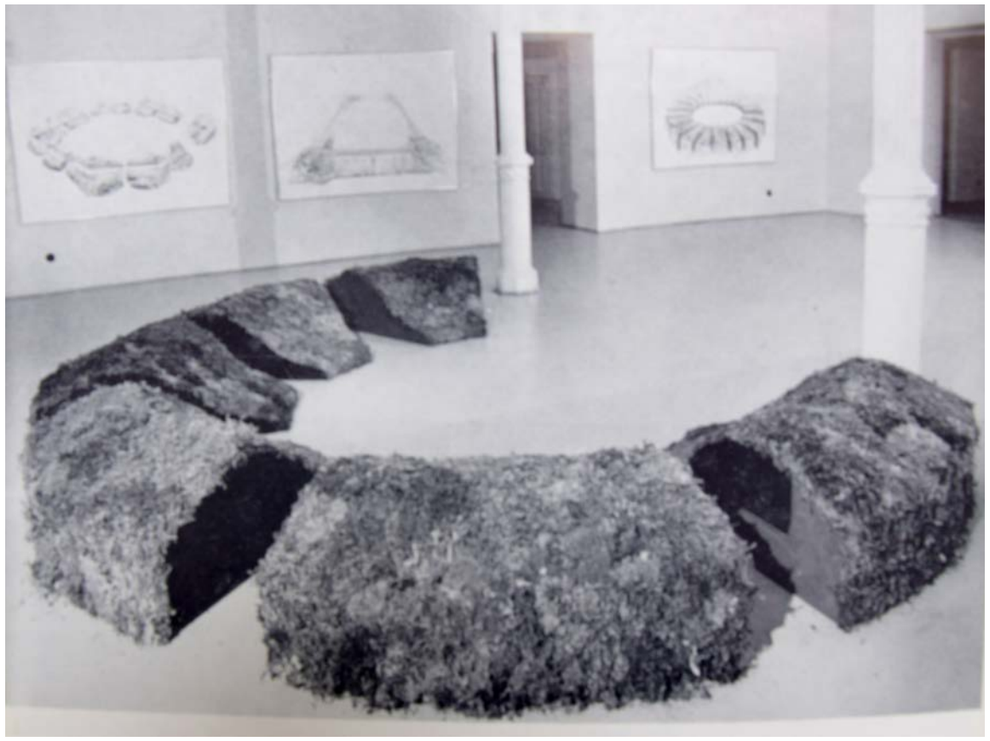


Projection du film *Panta rei* sur le mur à côté d'une sculpture en marbre noir et néon, Musée national d'art Contemporain, Bucarest, 2017-2018

les interventions spécifiques au site dans la nature suscitent l'idée de la conversion du naturel en artificiel, du paysage façonné par des empreintes du social et de la biopolitique, de la façon dont nous en devenons une composante, donnant lieu à ce qu'on appelle l'Anthropocène. Il n'est pas rare que des projets de *land art* ayant pour enjeu la mise en évidence et la critique des multiples couches par lesquelles l'homme a convertit la nature se sont révélés être à leur tour des interventions dramatiques et artificielles « nuisibles » au paysage. Véritablement justifiés, ces types d'approche artistique du naturel sont placés par des penseurs contemporains comme Paul Ardenne dans une catégorie de l'art du « consensus écologique »[1] calquée sur un discours à la mode. Cet art du « consensus écologique » ne se revendique que comme un écho d'une nouvelle tendance dans le monde de l'art, sans réel enjeu écologique derrière. Pour parler d'un vrai art écologique, Paul Ardenne invoque la nécessité d'un principe éthique pour guider ce type de création artistique, principe qui consiste en « humilité et sa grande générosité »[2]. Comme nous le verrons plus loin, Wanda Mihuleac, depuis les années 70, est l'un des pionniers de ce que l'on pourrait, à juste titre et d'une manière assumée, appeler « art écologique ».
Chez Wanda Mihuleac, la nature ne devient pas altérité. Elle est véritablement revendiquée comme source primaire dans sa création artistique par la manière dont la nature est soigneusement traitée par l'artiste, comme une entité en soi, comme « un monde symbiotique du vivre »[3] qui détermine « un monde symbolique de la pensée »[4]. Le problème de l'espace est au centre des projets écologiques de Wanda Mihuleac, l'espace a été déconstruit en tant que cadre naturel externe et reconstruit visuellement à travers un langage artistique individuel. Ainsi, on peut dire que l'artiste parvient à créer une transition d'un espace profane tel le paysage naturel vers un fragment intérieur du soi auquel le spectateur peut s'identifier. Du point de vue philosophique de Boris Groys, l'espace profane désigne un espace qui se compose de tout ce qui est sans valeur, insignifiant, sans intérêt, extra culturel, hors du sujet et éphémère[5]. Cependant, Groys observe également dans une logique d'économie culturelle, que cet espace apparemment non contaminé par les valeurs et principes humains est finalement soumis à la crise écologique de notre culture qui esthétise la réalité profane laquelle se transforme en une simulation de sa propre profanité[6]. Ainsi, le profane se dissout peu à peu dans une grande archive de mémoire culturelle. C'est l'art qui a la capacité d'assimiler l'espace profane et de le revaloriser, en l'introduisant dans une archive culturelle des valeurs construites. Cependant, nombreux sont les artistes contemporains qui vocifèrent dans le spectre de la tendance « écologiste » dans le but presque « messianique » de sauver l'espace profane, un espace que, finalement, ils perdent de vue en faveur de la tendance écologiste derrière laquelle on ne retrouve pas ce « principe éthique » dont parle Paul Ardenne.

Quant à la façon dont Wanda Mihuleac traite l'espace profane dans ses projets écologiques, on peut remarquer comment l'artiste le modèle, guidée par un ensemble de valeurs éthiques personnelles, ce qui lui permet de ne pas le pervertir complètement jusqu'à le transformer en pur simulacre. Il est vrai que, dans son cas, l'environnement naturel profane et l'environnement culturel sont inséparables, le premier n'est pas soumis à l'altérité, mais utilisé comme une ressource de nouvelles significations pour lui-même et, implicitement, pour l'autre. Par l'intuition et la conscience de soi, l'artiste à toujours surprendre exactement ce dont elle avait besoin de ce qu'offre un espace profane comme la nature, sans le compromettre, soit en utilisant ses éléments organiques comme médium de travail dans le processus artistique, soit le traitant comme un

Vue générale de l'exposition *projets écologiques*, Musée des Collections, Bucarest, 1978



1 Paul Ardenne, L'art de l'anthropocène est un art de combat, https://www.linfodurable.fr/culture/paul-ardenne-lart-de-lanthropocene-est-un-art-de-combat-8667, (12.05. 2020).
2 Ibid.
3 Mihai Drișcu, « Proiecte psiho-eco-logice » (Projets psycho – éco – logiques), Revue Arta, 1983, 3, p. 33.
4 Ibid.
5 Boris Groys, Du nouveau : Essai d'économie culturelle, traduit par Jean Mouchard, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1995.
6 Ibid.

cadre de contemplation et de réflexions philosophiques révélateur de vérités. Les approches écologiques dans l'horizon artistique de Wanda Mihuleac peuvent être comprises comme une forme de transposition des traces de la nature dans la culture, traces qu'elle charge de nouvelles significations au niveau de son langage visuel. En combinant l'espace profane du naturel avec l'environnement culturel, Wanda Mihuleac parvient de manière particulière et originale à créer un troisième espace: un « non-lieu ». Du point de vue des idées, ce « non-lieu » représente l'intersection entre l'objectivité de la nature perçue comme une entité indépendante et un plan individuel de subjectivité dans lequel le spectateur peut ressentir une forte expérience esthétique. Matérialiser visuellement ce non-lieu, on pourrait le regarder au sens derridien, comme une mise dans un plan expositionel des traces du paysage. Au niveau plastique-visuel, certaines interventions artistiques de Wanda Mihuleac ont été configurées à travers l'utilisation directe de la matière organique qui compose le paysage dans l'espace d'exposition. Un exemple d'une telle intervention est son installation in situ dans l'exposition « Espace - Objet » à l'Institut d'Architecture de Bucarest (1982), lorsque l'artiste recouvre les colonnes du bâtiment de mousse végétal, générant ainsi des formes sculpturales malléables

Objets et installation avec de la mousse végétale naturelle, Institut d'architecture, Bucarest, 1984

qui contrastent avec la forme fixe des piliers rigides. Ce type de « non-lieu » ou « non-situ », comme l'appelait Robert Smithson à la fin des années 1960, est un stockage et une synthèse d'informations déjà contenues dans le paysage.
Les projets écologiques de Wanda Mihuleac sont systématiquement consolidés en plusieurs étapes et englobent une série très variée d'environnements de travail et d'expressions visuelles. Du film qui prédit son étape écologique, (« Panta Rhei »), aux installations, gravures ou performances, tout cela est l'expression émergente d'un environnement naturel exploré et revalorisé par l'artiste à partir de ses propres expériences esthétiques et intellectuelles. Le film « Panta Rhei » (1975) mérite une attention particulière qui, comme nous l'avons déjà mentionné, annonce ce qui sera formulé comme *l'étape des projets écologiques* dans la démarche artistique de Wanda Mihuleac. Le concept derrière le film, sa connexion avec les débuts de la période écologique, ainsi que la validité dans une situation socioculturelle contemporaine des changements inattendus, sont expliqués en détail par Wanda Mihuleac elle-même dans ce qui suit:
Je proposerais de commencer la contextualisation des projets écologiques en revenant sur le film « Panta Rhei » que j'ai réalisé en 75. C'est donc un film dans lequel une belle jeune femme blonde sort de la forêt et s'assoit au bord d'une rivière. Et elle y reste, y reste encore,... sans rien faire. Or, regarder pendant 10 minutes un cadre statique dans lequel rien ne bouge ou ne se passe, c'est stressant. Comme l'a remarqué Andrei Pleşu, qui a écrit sur ce film, il y a toujours un horizon d'attente qui, après un certain temps, ne fonctionne plus. Vous réalisez en tant que spectateur qu'il ne se passera absolument rien. L'idée qui m'est venue à l'époque et que j'explique assez clairement, philosophiquement, en faisant allusion à Héraclite, Hegel ou Goethe, est celle de la métaphore du temps fleuve. Le film se déroule *pendant 10 minutes sans un mouvement, et cette absence de mouvement déclenche un mouvement intérieur intellectuel, philosophique. Parce que s'il n'y a toujours rien à l'extérieur, il se passe probablement quelque chose à l'intérieur. Si vous analysez les références de ce film, vous pouvez remarquer qu'elles ont été réalisées après sa création. Le film a été fait spontanément mais, bien sûr, avec le bagage de lectures que j'avais à ce moment-là, alors que maintenant, si je devais les mettre à jour, je les lirais différemment. C'est comme ça que les choses se sont passées. Ce film réalisé en 75 a été présenté à Timișoara en 78, à Iași en 80-81 et, récemment, il a fait partie de l'exposition Contextualisations au MNAC. L'idée de ce film, et je veux y arriver, n'est pas écologique, mais elle a préparé la période écologique. Contrairement à d'autres événements dits écologiques, j'ai assumé ce terme de « écologique », de projets écologiques. Comme le note Paul Ardenne dans son livre, constat avec lequel je résonne, le placement des œuvres « d'environnement », de « travail in situ » dans*

Dessins de la série *Projets écologiques*, Bucarest, 1978-1984

Dessins de la série *Projets écologiques*, Bucarest, 1978-1984

l'art écologique est une loi imposée aux artistes postérieurement à leurs créations. Je pense qu'il est important de signaler que, personnellement, j'ai assumé la terminologie de projets écologiques et j'ai commencé à travailler sur ce thème sans que personne ne me donne le label « écologique », je me le suis donné. Et, après me l'avoir donné, bien sûr, ceux qui ont commenté mon travail ont dit, à leur tour, que c'était de l'art écologique. Certainement, ce ne sont pas de simples mots que j'ai fait des projets écologiques depuis les années 73-74, car j'ai des documents pour le prouver. J'ai une série de 100 feuilles qui représentent l'anticipation de ces projets écologiques avec ma conscience claire qu'ils sont de l'art écologique. Disons que ce serait mon avantage sur les autres artistes qui ont fait de l'art lié à la nature mais sans assumer ce nom. Pour en revenir au temps fleuve dans le film en question, il pourrait toujours avoir une référence à l'époque et aux changements d'aujourd'hui. Dans le contexte actuel d'isolement à la maison, en raison de cette épidémie / *pandémie sanitaire, nous sommes obligés* à un arrêt du temps, *un arrêt comme celui que j'ai saisi dans le film « Panta Rhei » à cette époque-là, mais de mon plein gré et sans aucune pression de la part de cadres sociaux ou culturels. Il s'agissait donc d'assumer volontairement cet arrêt, sans la pression d'un conditionnement extérieur. Or, dans ce contexte de stase, d'arrêt provoqué par l'extérieur, le sentiment de pétrification du temps fleuve que j'ai saisi dans le film mais aussi dans d'autres œuvres, je pense, n'est plus d'actualité, car je considère que le temps fleuve est devenu un temps tournant, allant de haut en bas, un temps en spirale. Eh bien, ce concept de spirale temporelle colle bien à ce que je pense maintenant. D'un point de vue philosophique, ce fait de nous empêcher de progresser, de produire et de consommer autant que possible, le fait de rester chez soi et de penser, je crois, va influencer non seulement le système philosophique, mais aussi le social et le culturel. Il est certain que l'artiste, en général, ne devine pas, ne prédit pas l'avenir, mais il a des antennes qui captent ce qui se passe autour de lui. C'est ce que j'ai toujours cru; l'artiste a des superpuissances sensorielles qui le déterminent à anticiper dans le temps à travers les choses qu'il ressent, mais qu'il ne peut expliquer qu'au niveau de son* œuvre.

Revenant à l'art écologique et au problème de la temporalité, je vois l'horizontalité du temps fleuve se transformer en vortex, en spirale, où le temps n'est plus circulaire comme dans les théories anciennes. A présent, je pense, que ce tourbillon va complètement changer les règles de l'écoulement du temps. Concernant la période écologique, les éléments la préfigurant étaient les « Poèmes tautologiques », mais aussi ce film « Panta Rhei », lequel était à l'époque une sorte d'extraction, disons, du « temps écologique ». Le film « Panta Rhei » a capturé le temps dans sa phase de stagnation, il est devenu une pause par le simple fait qu'il était placé entre parenthèses. En général, dans ce que j'ai fait, le temps s'écou-

Poèmes tautologiques, *URME* - traces (en roumain) *GLIE* - terre (en roumain), Bucarest, 1975

lait. Quand j'ai commencé les « Poèmes tautologiques », je les ai conçus d'abord en roumain, comme tout artiste roumain qui se respecte. J'ai fait « GLIE » puis « URME » (dans la neige) et j'ai choisi de refaire les « Poèmes tautologiques » en français. On pourrait dire que c'est ainsi que la voie écologique s'est déroulée. Plus tard, de ces « Poèmes tautologiques » jaillirent les œuvres que je *placerais dans plusieurs catégories. La première serait la catégorie des projets écologiques qui pourraient être construits, réalisés avec l'architecte Ion Peleanu. C'est un élément important car c'est moi qui ai conçu les modules paysagers, les projets eux-mêmes, en partant de l'idée de coprésence, plus précisément : la coexistence de la nature créée par l'homme avec la nature elle-même.*

D'après les idées que vient de mentionner Wanda Mihuleac, je trouve que, depuis le début de la configuration de sa période écologique, ses interventions directement dans le paysage sont la conséquence d'enquêtes philosophiques et artistiques plus larges, où la matière organique utilisée comme point de repère ou moyen de travail n'est pas seulement un objet esthétique passif, vide de sens. La nature n'est pas traitée par l'artiste à travers l'inertie d'un langage esthétique vide dont le but est de « décorer » et rendre artificiel un paysage, comme on peut le voir dans le cas des artistes soumis au « consensus écologique ». Contrairement à eux, Wanda Mihuleac assume le caractère « écologique » pour établir un dialogue humble avec le paysage et la matière qui le compose. On peut remarquer dans son approche, comment une partie conceptuelle essentielle est la relation de la nature construite, fabriquée par l'homme, avec la nature elle-même qui, comme il ressortait déjà du film « Panta Rhei », est vue par l'artiste comme un lieu de contemplation philosophique, de confrontation avec l'intériorité, où l'expérience du sublime pourrait être mise à jour. Comme Andrei Pleşu l'a observé dans son article sur l'exposition « Studiul » (Timișoara, 1978) du magazine ARTA78, lors de la présentation du film « Panta Rhei » dans cette exposition, en raison de la dilatation du temps pour paraître une éternité, le spectateur a été confronté à des sentiments contradictoires : curiosité, perte de patience et enfin exaspération. Si ce piédestal d'exaspération était dépassé par le spectateur, il pourrait par la contemplation atteindre des sentiments cathartiques et sublimes, car ce « manifeste artistique pour cultiver la patience »[7], comme l'appelle Andrei Pleşu, devait nous demander en tant que public « de réapprendre à aimer l'univers visible, de manière désintéressée »[8].

La coexistence de la nature pure, primordiale et celle construite par l'homme fonctionne comme une réunion entre l'espace sacré et l'espace profane dans l'une des œuvres les plus représentatives

7 Andrei Pleşu,«De la paletă la camera de luat vederi» (De la palette à la caméra), Revue ARTA78, 1978, 7, p. 35.
8 Ibid.

Photos prises pendant le montage de la structure métallique *Bande de Möebius*, Saftica (Roumanie), 1981

de la période écologique de Wanda Mihuleac, plus précisément, le « L'anneau de Moebius ». Transgressant le domaine des mathématiques, dans une clé de la pensée philosophique, le concept de « L'anneau de Moebius » peut être vu comme une distorsion de la séparation entre l'intérieur et l'extérieur. Cette antithèse intérieure-extérieure s'est souvent reflétée dans les oppositions classiques de la philosophie occidentale: dans la dualité cartésienne entre l'esprit et le corps, dans les délimitations essence-aspect, sujet-objet, esprit-matière, etc. Quant au « L'anneau de Moebius »

créé par Wanda Mihuleac dans les années 80, en plus du fait qu'il apporte une forme inédite de sa transposition en matière organique végétale, sans précédent jusque-là, il est traité par l'artiste comme une forme de déconstruction du rapport de séparation entre deux pôles, que le critique d'art Mihai Drișcu a désignée dans le corpus de l'œuvre de Wanda Mihuleac comme étant *l'expérience de la nature* contre *l'expérience de la culture*. Inspirée par le modèle du L'anneau de Moebius, Wanda Mihuleac compose un lieu de rencontre entre naturel et artificiel, entre sacré et profane. Dans le cas de son installation, l'approche de la signification du naturel s'introduit dans le discours à travers la matière organique utilisée comme médium de travail, la mousse végétale, qui configure, comme l'a également observé M. Drișcu, « une géométrie à épiderme »[9]. L'expérience de la culture se produit par la déconstruction de cette matière végétale et sa reconstitution sous forme de l'anneau de Moebius. En même temps, l'expérience de la culture est induite par les multiples significations interprétatives que nous pouvons donner à l'expression de l'utilisation de la mousse d'arbre comme moyen d'expression artistique. Si nous regardons la mousse d'arbre d'un point de vue « micro » biologique, elle prétend être un environnement dans lequel la vie est créée, un petit écosystème. Ce qui peut être spectaculaire si l'on regarde ce micro système naturel, c'est qu'il ne se développe jamais individuellement, sans un « support » pour soutenir son existence. Il se revendique comme un épiderme qui puise sa sève dans un autre environnement complexe, qu'il restructure, créant ainsi une forme de coexistence, une alimentation réciproque pour vivre. Culturellement, la mousse d'arbre était perçue par l'homme comme un point de repère en période de désorientation, indiquant une issue toujours associée à la direction géographique du nord.

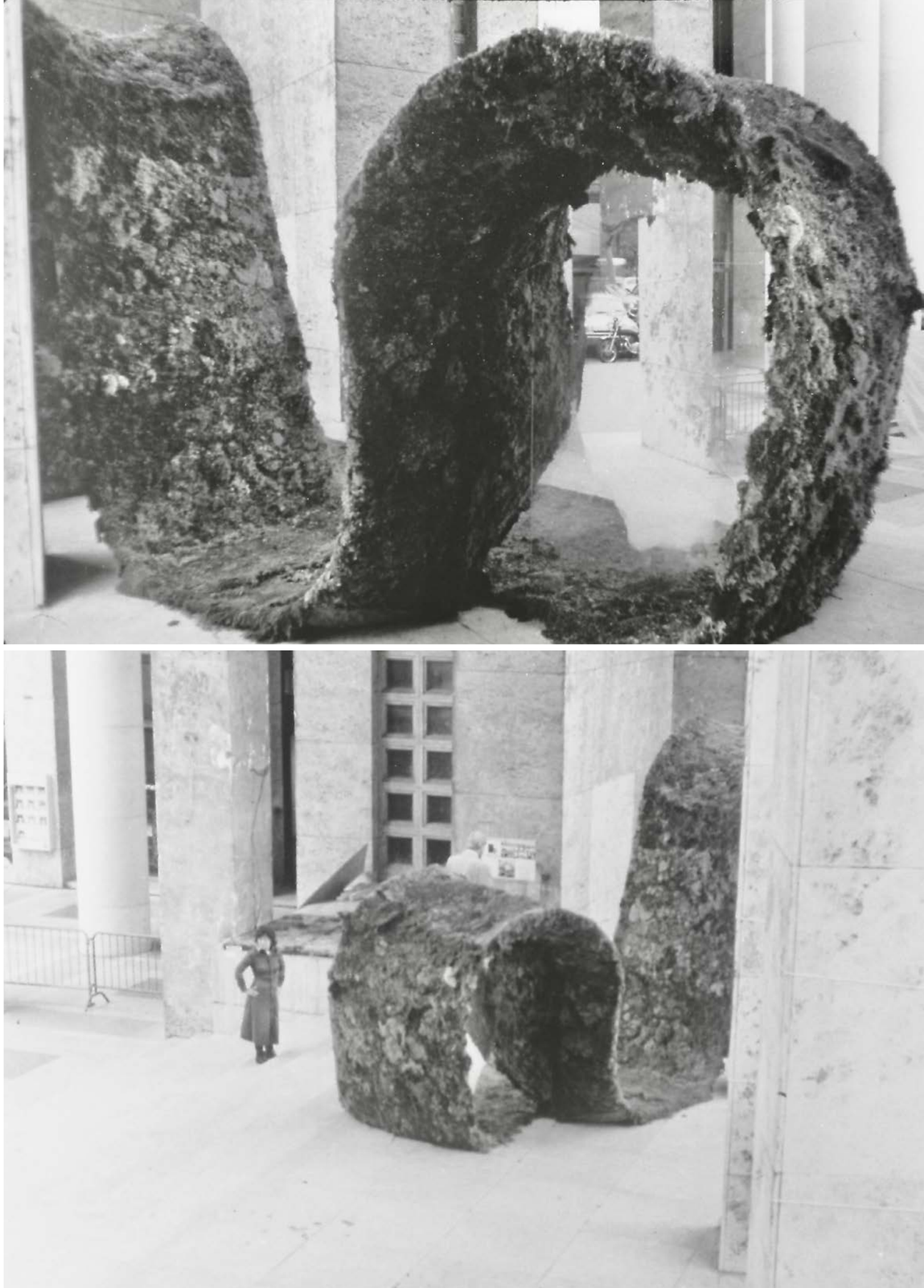
Dans l'œuvre « L'anneau de Moebius », la coexistence des deux environnements naturels (l'arbre et la mousse qui le recouvre), la parfaite relation symbiotique entre eux, est revendiquée comme la « trace » dont parle Derrida. La mousse d'arbre rappelle la présence de quelque chose a été, mais qui n'existe que par référence et dans la mesure où nous mettons à jour dans nos esprits ce contexte d'une réalité antérieure. Œuvre composée de la matière végétale que constitue la mousse d'arbre mais aussi de par son caractère spécifique de site, le « L'anneau de Moebius » introduit dans le discours le problème de l'éphémérité. Conçu dès le départ directement dans la nature, dans la forêt de Băneasa près de Bucarest, il est reconstitué et transporté ultérieurement sous sa forme monumentale, en l'adaptant aux lieux où il a été exposé: l'exposition de Timișoara (1982), La Biennale de Paris (1982) ou le Musée Skironio en Grèce (1984). Dans ce cas, la temporalité de l'œuvre d'art est

9 Mihai Drișcu, « Proiecte psiho-eco-logice » (Projets psycho – éco – logiques), Revue Arta, 1983, 3, p. 33.

transitoire, en raison de la matière organique qui la compose, elle ne peut être incorporée dans la mémoire culturelle qu'en capturant les mécanismes de création et en photographiant le résultat final, qui jette les bases d'une archive personnelle de l'artiste.

Ce qu'il nous reste à percevoir aujourd'hui en tant que spectateurs, ce sont précisément ces « restes » de documentation d'une réalité jadis créée. Ceci est une preuve claire de la nature éphémère de l'œuvre « L'anneau de Moebius ».
Suivant le concept de « L'anneau de Moebius », Wanda Mihuleac aborde par son propre œuvre le problème de l'effacement des frontières entre intérieur et extérieur, sacré et profane, entre la nature comme environnement préexistant et la distorsion de celle-ci à travers des expériences individuelles puisées dans un environnement culturel. Ce n'est pas un hasard si ce symbole du l'anneau de Moebius mérite d'être actualisé aujourd'hui si l'on pense aux interprétations qu'on lui donne dans des domaines tels que la philosophie et la psychanalyse, un exemple pertinent étant les idées de Jacques Lacan. Dans la conception de Lacan, l'effacement des frontières entre intérieur et extérieur est fondamental pour le psychique humain, aspect qu'il a capté à travers le concept d'« extimité ».
La notion lacanienne d'« extimité » peut être vue comme une phase préliminaire préfigurant ce que signifierait en psychanalyse « l'étape du miroir », lorsque le sujet commence à concevoir un soi mais aussi sa propre corporalité à travers le regard de l' »Autre ». L'anneau de Moebius sape tout ce que nous pensons savoir parce que nous pouvons « voir » sa torsion de l'extérieur, à une certaine distance, mais nous savons vraiment qu'il n'y a pas de torsion là-bas. Par conséquent, cela nous montre comment les limites se situent dans notre perception, comment à tout moment ce qui nous semble vrai peut devenir faux. Le l'anneau de Moebius se comprend à travers le prisme du topo chez Lacan car, selon lui, le topo confère une articulation entre inconscient et conscient. Lacan observe que l'inconscient a sa propre logique que le conscient ne peut comprendre sans ce qu'implique une culture fondée.
Dans son livre de 2006, *The Parallax View*, Slavoj Žižek revient sur l'anneau de Moebius et constate qu'elle fonctionne comme une illusion d'optique sans laquelle nous ne pouvons expliquer la réalité qu'en recourant à une telle représentation[10]. L'anneau de Moebius peut être compris comme une illustration de l'incomplétude si nous pensons au simple exemple de choisir un point de départ sur l'anneau et commencer à marcher le long de celui-ci. Si vous essayez de traverser cette voie, vous vous retrouvez de l'autre côté. Il devient une topologie « non localisable ». On peut dire que c'anneau n'est plus véritablement un lieu; c'est ainsi que

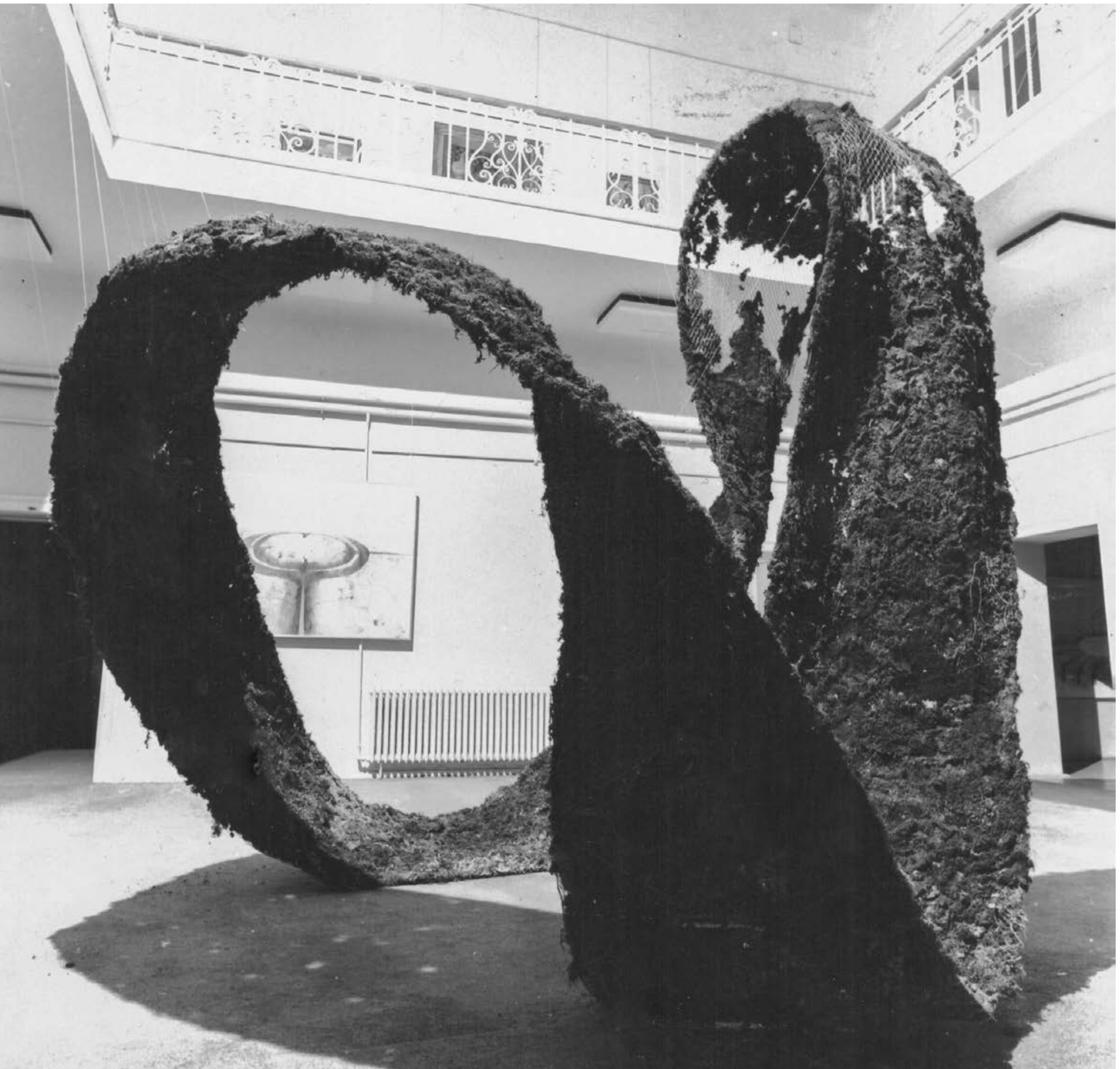
10 Slavoj Žižek, The Parallax View, The MIT Press, Massachusetts, 2006.



***Bande de Möebius*, mousse végétale naturelle, structure métallique, miroir, 350 x 700 x 200 m, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, dans le cadre de la XII Biennale de Paris, 1982**

nous le percevons de l'extérieur, en ayant accès à une forme de sa représentation. C'est un non-lieu, un espace de rencontre abstraite entre ce que nous savons et ce que nous ne pouvons pas comprendre par la pensée.
Une telle topologie « non localisable » est également transposée par Wanda Mihuleac à l'aide du *L'anneau de Moebius*. La nature vue comme une réalité « objective » et notre rapport à elle, les topos qui annulent les limites de la rencontre entre les deux sont transposés par l'artiste à travers la référence conceptuelle et visuelle du *L'anneau de Moebius*, démarche que l'artiste explique comme suit :

Bande de Möebius, mousse végétale sur une structure métallique, 500 x 600 x 300 m, Musée des Collections Bucarest, 1078



L'anneau de Moebius, à présent, *en dehors de toute cette attention portée à la partie écologique de l'art, mérite d'être abordée dans un sens détaché. Il y a un art écologique, comme je l'ai déjà dit et Paul Ardenne le mentionne également, non assumé et catalogué par d'autres comme écologique, car trop peu de soi-disant artistes liés à la nature ont v*éritablement *déclaré faire partie de l'art écologique. Nombreux ont été* désignés *comme tels. Je ne sais pas s'ils étaient tous d'accord avec cette qualification, d'autant plus que certains d'entre eux sont morts. Mais, pour en revenir au L'anneau de Moebius que j'ai créé, il est essentiel qu'il a été fabriqué avec du matériel végétal naturel. Maintenant, je pense qu'il est très important de souligner que tous les projets écologiques, ainsi que d'autres œuvres telles que Poèmes tautologiques, ont été réalisés par une contextualité matérielle. Je précise: quand ils étaient ré*alisés *en terre, c'était de la terre, quand ils étaient faits avec des fleurs, c'était de vraies fleurs. L'anneau de Moebius fait également partie de ce processus de citations, mais pas d'allusions de loin, mais très concrètement, avec de la matière végétale, c'est-à-dire de la mousse d'arbre.*
La mousse végétale avec laquelle tous les projets écologiques ont été réalisés, est une espèce de mousse qui pousse sur la coupe des arbres, pas sur le sol. Elle ressemblait à un chapeau car il n'y avait pas de terre en dessous. Cette matière végétale se nourrissait du jus de l'arbre coupé. Maintenant, nous pourrions apporter quelques précisions: entre l'arbre et la mousse il existe une réelle connexion. J'ai traité le sujet des arbres à un moment donné, mais pas dans un contact direct. Concernant les arbres, j'ai fait toute une exposition sur les arbres de la forêt. Mais c'était, disons, une approche paysagère, mais pas totalement, car elle était *toujours conceptuelle, mais conçue par la technique du dessin.*
Avec L'anneau de Moebius, je suis entrée dans un autre domaine qui m'a collé comme un gant. Quand j'ai commencé à travailler sur l'idée de l'anneau de Moebius dans les années 70 et 80, je percevais les choses surtout visuellement. J'avais lu quelques ouvrages sans trop approfondir. Si nous parlons aujourd'hui du L'anneau de Moebius, nous devons tenir compte de l'étendue de la topographie et de la topologie dans la littérature philosophique contemporaine. Je n'avais pas assez de connaissances, mais, j'avais lu quelque chose sur Moebius, le premier à remarquer en sa qualité de mathématicien cette merveille de l'anneau qui est à la fois intérieur et extérieur. Il y a beaucoup de textes intéressants sur ce l'anneau, mais ce qui nous intéresse, en plus du symbolisme de l'ambiguïté de sa surface unilatérale, c'est que L'anneau de Moebius est contemporain dans l'environnement actuel. Un exemple de l'exploration visuelle actuelle de cette bande est le logo des matériaux recyclables inspiré par son symbole. Le logo a été créé par Gary Anderson dans les années 70, à l'occasion de La Journée de la Terre. Ce que j'ai particulièrement aimé, c'est cette res-

Anneaux de Möebius, sculpture en bois, 150 x 400 x 200 m, Musée Skironio (Grèce), 1984, col. Musée Skironio -Polychronopoulos

semblance avec le logo écologique, qui est vert et composé de flèches pour nous faire comprendre que tout est rond. Il n'est pas rond, car, en partant d'un anneau circulaire, plus précisément de la figure géométrique de la perfection, le coupant et collant ses bouts après une torsion de 180°, nous avons une image déformée de cette « perfection ». Il y a beaucoup à rechercher d'un point de vue philosophique ou linguistique sur l'anneau de Moebius lequel m'a tout simplement fasciné visuellement.

J'ai transposé l'anneau dans un environnement naturel avec un matériau naturel. Il peut généralement être fait en papier ou en d'autres matériaux, mais il n'a pas été fait avant les années 80, lorsque je l'ai réalisé pour la première fois, avec du matériel végétal et dans la nature. Ultérieurement, en recherchant la philosophie de ce l'anneau, j'ai trouvé un autre problème intéressant dans les études de Lacan. Donc, Lacan a également été très influencé linguistiquement et sémiotiquement par ce l'anneau. Nous pourrions aussi l'appliquer conceptuellement à cette dimension lacanienne. Il y a un certain Enrique Forge qui parle de Lacan, de la topométrie et de la topologie, de l'applicabilité de l'anneau à l'univers psychanalytique lacanien. Il parle notamment de la façon dont Lacan a vu les anneaux, « la coupe ». Dans ce sens, on peut amener l'anneau de Moebius à la psychanalyse de Lacan qui disait que « la coupure est liée à la surface ».

Dans cette relecture du l'anneau de Moebius à travers le prisme

de Lacan, en coupant avec des ciseaux, en utilisant un crayon sur une surface, il dit à un moment que la coupe est un moyen de faire d'un tout un reste. Nous voyons déjà que nous pouvons mettre à jour leur bande Moebius dans une dimension culturelle plus grande que celle qu'elle avait à l'origine, au moment où il avait été conçu. *Probablement, toute cette enveloppe lacanienne sur le subconscient et l'inconscient a également fonctionné dans mon cas. Donc je ne m'en suis pas rendu compte, j'ai réalisé plus tard la pertinence de l'impact de ce l'anneau multilatéralement conceptuel. Et de ce point de vue, il est bon de parler d'écologie en ce moment car nous avons un support théorique.*

Comme solution technique, l'anneau de Moebius était fait d'une structure métallique recouverte d'une sorte d'enveloppe en tissu et, sur le tissu, étaient cousus *des morceaux de mousse végétale. C'était une grande surface à couvrir et j'ai ramassé la mousse aidée par ma famille et mes amis. C'était un vrai voyage dans les bois et on récupérait la mousse, c'était une collecte. Même cela faisait partie d'un processus écologique. Ensuite, je les amenais à mon atelier et les cousais sur ce tissu ; après l'exposition, elle était jetée. C'était éphémère car tous ces éléments naturels ne pouvaient pas être conservés. C'est pourquoi je ne l'ai plus refait. Et maintenant, quelque chose d'agréable et anecdotique: chaque fois que je le présentais à divers endroits, les femmes de chambre, celles qui s'occupaient des bâtiments, l'arrosaient. Ce fut un grand plaisir pour moi, ils l'ont arrosée pour qu'il reste vert. Mais vu l'*éphémérité *de ce l'anneau* végétal, *comme quoi que ce soit dans la nature, il ne dure pas, ça change. Une question à laquelle je pense : à l'avenir, le transposer dans une technologie de pointe en le reconstituant dans un hologramme. L'idée de le faire dans un hologramme peut également avoir un caractère écologique et recyclable; parce que l'hologramme est en fait le recyclage d'une époque révolue et disparue. »*

De ce qui précède, le geste de Wanda Mihuleac de transposer l`anneau de Moebius en une matière organique végétale me semble, en même temps, une preuve de certaines implications esthétiques participatives, compte tenu de la manière dont plusieurs proches de l'artiste ont contribué au processus de configuration de celui-ci. Même si l'anneau de Moebius remet en question notre perception même, une réalisation monumentale de celui-ci à l'aide de matière végétale pourrait nous envoyer en tant que spectateurs vers une différenciation entre le paysage lui-même et les éléments qui composent la matière première qui le compose. Le cadre naturel du paysage nous apparaît dans ce cas comme étant déconstruit car l'artiste alloue précisément cette matière première que constitue le paysage, la divisant en « modules paysagers » et en la recomposant sous la forme du « L'anneau de Moebius ».

Entre cette représentation visuelle du l'anneau de Moebius et un autre repère significatif de l'étape « écologique » de Wanda Mi-

Captures d'images du film *Paysage corps*, Bucarest, 1978

huleac - la performance et le film « Paysage - Corps » - il y a un lien intime et une continuité assurés par l'utilisation et l'hypothèse comme moyen d'expression artistique de la même matière organique: la mousse végétale. Dans la performance « Paysage - Corps » réalisée en 1978 avec la chorégraphe Raluca Ianegic, Wanda Mihuleac habille le corps nu de la danseuse avec cette structure organique de la mousse végétale. L'action captée dans un film surprend simultanément la dualité et la connexion entre deux pôles qui façonnent notre existence humaine: d'une part, nous avons le monde naturel dont nous faisons partie en tant qu'êtres biologiques et, d'autre part, nous avons un monde culturel construit sur des symboles qui se reflète au niveau de sa propre corporéité. On peut déjà anticiper le fait que cette dualité est récurrente dans la phase écologique de la démarche artistique de Wanda Mihuleac. Au sens herméneutique, ce film peut aussi se révéler comme une interconnexion entre l'instinct ou le prédéterminé biologique et l'intellect par la manière dont nous lui donnons a posteriori, en tant que spectateurs, une valeur interprétative et symbolique aux aspects qui le composent. La motivation et la conception réelle de ce film m'ont été expliquées par Wanda comme suit:

Disons qu'il y a des accents éco-philosophiques entre le « L'anneau de Moebius »et le « Paysage-Corps ». Certes, il existe une continuité matérielle entre le « L'anneau de Moebius » et le « Paysage-Corps » car ils sont réalisés avec la même matière organique. Il existe une coexistence matérielle entre les deux œuvres. En tant que contexte socio-historique, « Paysage-Corps » a été créé après le tremblement de terre de 1977.

Comment ai-je procédé de manière pratique pour réaliser ce film? J'ai habillé Raluca Ianegic d'un vêtement en toile recouverte de morceaux de mousse végétale en lui demandant de s'allonger par terre. Le film commence par quelques respirations tectoniques, car au moment où Raluca respirait, la terre bougeait. À un moment

donné, elle tourne, bouge plus fort, créant un « tremblement de terre ». Voilà comment cette chose se sentait: c'était la terre qui tremblait, bougeait. C'était le tissu affectif et, pour mieux faire comprendre qu'il s'agissait de nature dans la nature, l'action a été filmée dans un parc. Ultérieurement, j'ai lâché un lapin afin qu'il entre dans le contexte naturel, ce contexte le plus animal possible. Hormis le paysage corporel qui était animal, parce que l'homme est toujours un animal, ce vrai personnage animal apparaît également: le lapin qui s'assoit devant le paysage corps et mâche. Ce mouvement répétitif, obsessionnel, on pourrait dire qu'il est presque sexuel, considérant que le lapin est un symbole de fertilité car il fait beaucoup de petits. C'est un symbole de vie qui se répète, se produit, se reproduit. C'est une question de production et de reproduction, c'est donc une ductilité du concept naturel qui va à la dimension animale claire.

Cet animal nous réinscrit dans une série naturelle d'animaux. Tout étant très naturel, l'artefact, parce qu'il s'agissait quand même d'un artefact « Paysage-Corps », avait ce lien avec la nature, un lien presque coexistantiel.

Ce qui me surprend dans le film « Paysage - Corps », c'est le fait qu'il est entièrement constitué de composants naturels: un premier aspect serait le corps de la chorégraphe Raluca Ianegic, suivi de la matière végétale de la mousse qui l'habille et, enfin, ce caractère animal qui intrigue - le lapin. Par conséquent, toute la relation entre les éléments qui composent le film « Paysage - Corps » est sous le signe du naturel. Dans ce cas, l'être humain est remis à sa place naturelle qu'il occupe dans le circuit naturel, il revient à Gaïa, à la source originelle de la vie comme partie intégrante de celle-ci. Il s'avère également que le paysage n'est pas toujours quelque chose de positionné à l'extérieur, dont nous nous éloignons, mais nous pouvons devenir un avec la matière qui le compose. Pour cette raison, nous pourrions dire que le film « Paysage - Corps » est aussi une forme visuelle d'enquête sur la condition féminine avec une approche artistique plutôt focalisée sur la dimension du « corps naturel ». La présence du corps féminin et du lapin comme symbole de la vie perpétuelle dans le même décor, n'est pas une pure coïncidence chez Wanda Mihuleac. Nous parlons d'un « destin biologique »[11]) similaire aux deux protagonistes du film où le naturel est mis à jour à travers le prisme de la capacité de la femme en général à comprendre « de l'intérieur » le processus de création de la vie. En raison de ce « conditionnement », la femme est constamment confrontée à la réévaluation de sa propre existence. Elle est dotée d'un sens aigu de la compréhension des aspects les plus intimes du monde naturel, générant ainsi une empathie et une forte connexion avec un tel univers primordial. En même temps,

11 Mihaela Miroiu, Covenio, Despre natură, femei și morală (Covenio, Sur la nature, les femmes et la morale), Iași, Polirom, 2002, p. 27.

Installation de la *Bande de Möebius* avec un dispositif de miroir, Bucarest, 1981

Modules de paysage, objets en bois et mousse végétale, Musée des Collections Bucarest, 1978

Projet écologique avec des miroirs d'eau, lithographie en couleurs, Bucarest, 1978, col. Sanda et Andrei Roman-Canada

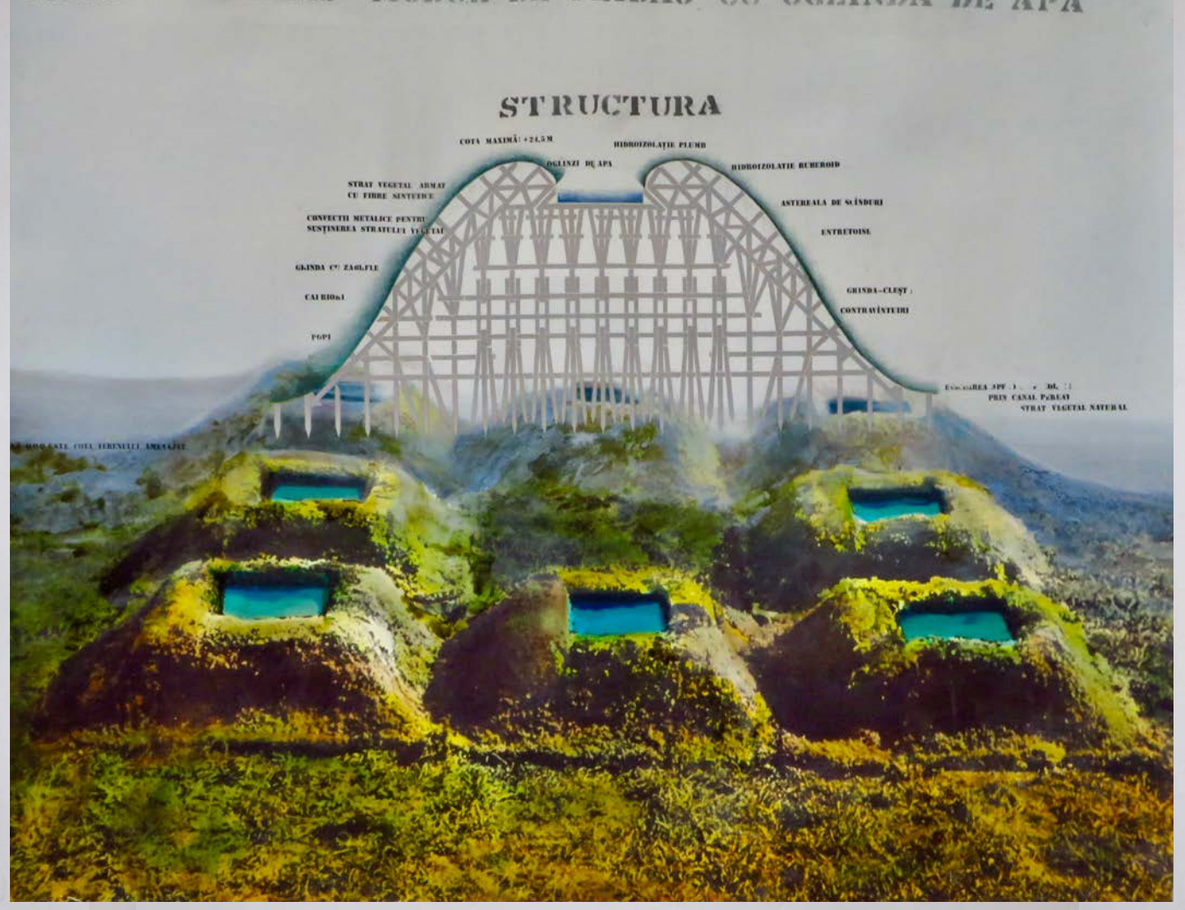
Wanda Mihuleac capture à travers son film comment, dans un sens culturel pourrait-on dire, la femme est plus attachée à la nature par sa prédestination biologique; c'est la source qui s'unit à Gaïa et ne fait qu'une avec la matière. Si on met en miroir le féminin et la nature, nous pouvons remarquer comment la nature elle-même peut être perçue comme « la dimension féminine de l'existence »[12]. A l'aide du film créé par Wanda Mihuleac, nous pouvons repenser l'entrelacement étroit de la féminité et de la nature, le sort qui les unit et d'où résulte, empiriquement parlant, la charge émotionnelle de ce « Paysage-Corps ». En revanche, si nous mettions à jour le film dans une présomption de nature éco-féministe, nous pourrions le comprendre comme un exemple de l'expérience féminine partagée avec d'autres êtres, comme un signe de transition vers une éthique environnementale.
La catégorie du « corps naturel » explorée dans le film « Paysage – Corps » réintroduit cette fois aussi dans le discours artistique le problème de l'éphémérité. Le « destin biologique » de l'être humain, considéré comme fragment du monde animal, est automatiquement soumis à l'érosion par le temps. Un autre travail de Wanda Mihuleac qui met en évidence les significations éphémères de l'existence se reflète, cette fois, dans un domaine plus subtil et conceptuel tel que celui illustré dans « l'action » avec un miroir sphérique de 1980. Dans le processus de réalisation de cette œuvre, un côté participatif intervient à nouveau car l'artiste inscrit sur le miroir avec des lettres adhésives un vers d'un poème de Mircea Cărtărescu et, avec lui et l'écrivain Florin Iaru, portent la sphère - miroir qui capte le monde en 360° à travers des paysages de Bucarest et des environs. L'ensemble du parcours est photographiquement immortalisé par Florin Iaru et exposé plus tard dans l'exposition « Espace - Miroir » (1986) à l'Institut d'Architecture de Bucarest, exposition censurée et fermée 3 jours après son ouverture. Rétrospectivement, porter et placer cet artefact du miroir sphérique dans le paysage naturel ou artificiel construit crée un jeu entre présence et absence qui enregistre le passage du temps. D'un point de vue esthétique, l'introduction de ce miroir dans le paysage a une signification pertinente car il fragmente le paysage en en capturant une essence éphémère mais, en même temps, le spectateur est placé devant la mémoire culturelle du paysage naturel ou urbain. Parce que le miroir surprend ces fragments du paysage d'une manière éphémère, la photographie a une fois de plus une contribution majeure en apportant au spectateur les traces laissées par l'artefact dans le paysage et en le imprimant dans sa mémoire.

Je crois qu'en fin de compte, le caractère écologique de ce « voyage » résulte de la capacité non invasive d'un support artifi-

12 Ibid.

ciel construit, comme le miroir, à ne pas altérer l'environnement naturel au sens physique.
Le thème de la réflexion revient constamment dans la création de Wanda Mihuleac. Ce n'est pas un hasard si nous le rencontrons dans le cadre des « Projets écologiques » le plus souvent illustré sous la forme de l'eau qui, comme le rappelle le mythe de Narcisse, est la première forme de réflexion découverte dans la nature. La série des « Projets écologiques » consiste en une transcription visuelle, à l'aide de la technique offset, avec certaines interventions graphiques, de quelques « reconstructions » imaginées par Wanda Mihuleac dans le paysage d'origine. Un indice important de ce reflet provient du papier utilisé pour fabriquer ces planches, un papier brillant presque similaire à un miroir. Comme Dan Hăulică l'avait ob-

Projet écologique -Structura, dessin et photographie, en collaboration avec l'architecte Ion Peleanu, Bucarest, 1978



Modules des paysages, objets en bois et en mousse végétale avec des bassins remplis d'eau, Bucarest, 1978

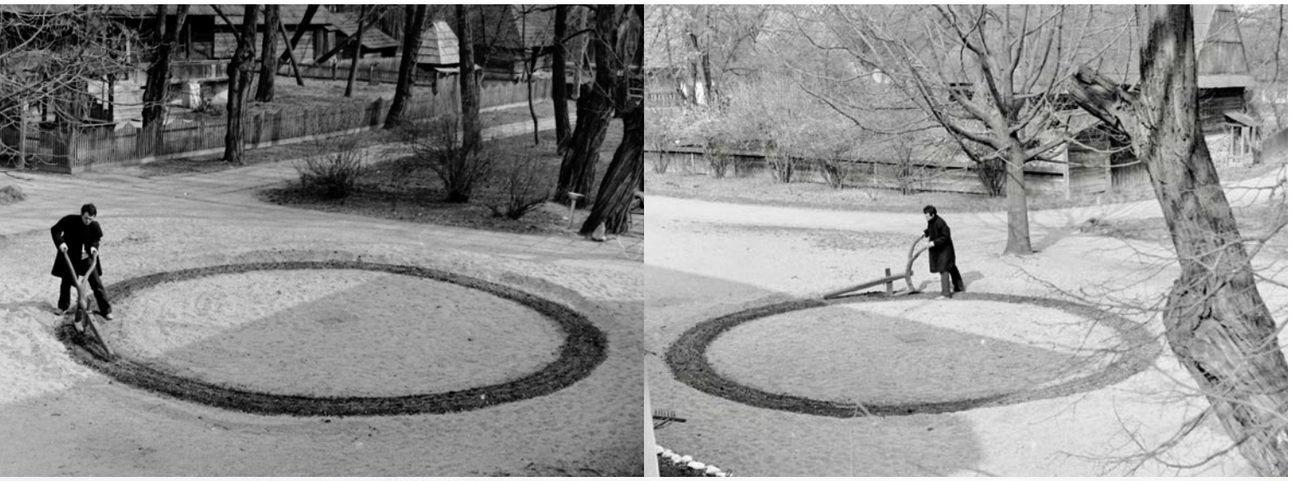
servé dans un texte critique, le geste artistique de Wanda Mihuleac à l'époque entrait dans la catégorie de ce que Lévi Strauss appelait « la création d'un passage de la nature à la culture ». Ce transfert de la nature à la culture intervient dans les images bidimensionnelles créées par Wanda Mihuleac en accédant à un espace de réflexion. On pourrait donc dire que l'on passe de refléter à réfléchir. Tout d'abord, les œuvres dépeignent un monde imaginé et construit par Wanda Mihuleac et qui, en les contemplant, nous présente comme spectateurs dans un « arrondissement » d'observations, de la méditation personnelle sur notre rapport à la nature. Plus précisément, de l'extérieur, il y a une rotation vers soi-même, un mouvement qui peut nous rappeler à nouveau le « L'anneau de Moebius ». Enfin, la source de ces œuvres réside dans une correspondance des images mentales de l'artiste avec le monde organique, matériel, de la nature. Avec ces œuvres, l'accent est mis sur la question suivante: qu'est-ce qui se reflète réellement en nous? La réponse suggérée par Wanda Mihuleac serait: *la nature elle-même!* Ici la nature n'est pas un objet de contemplation passive, elle n'est pas un don extérieur à nous, au contraire, les images de l'artiste transmettent l'interconnexion étroite, presque familière avec elle, car nous venons de la nature et y retournons finalement. Les quelque 100 planches au format A4 déconstruisent et, en même temps, recréent un reflet de la relation entre la nature dépouillée de significations socio-culturelles, la nature pure à laquelle nous pouvons constamment revenir à travers nous-mêmes et la nature bâtie, imprégnée par les couches humaines de la culture.

Dans ce que nous pouvons appeler la période écologique de Wanda Mihuleac, l'idée de réflexion de la nature est forte dans sa motivation créative et, la plupart du temps, cette idée est en accord avec les formes construites. Ces types de constructions s'interposent souvent entre un monde imaginé, entre ce que l'on imagine et la réalité « objective », comme un paravent. Une autre œuvre s'inscrit dans une logique psycho-écologique similaire - le film « Reconstruction dans le paysage » (1978), un film qui nous révèle à l'aide de la caméra une réalité insoupçonnée. Si auparavant, dans des films comme « Panta Rhei » ou « Paysage - Corps », le film succède aux actions de type performance, cette fois, le film est conçu dès le départ pour être un film en soi. Le miroir, qui s'est avéré auparavant être un leitmotiv dans la création de Wanda Mihuleac, est reclassé comme médium de travail dans la construction de ce film couleurs. Pratiquement parlant, le mécanisme derrière ce film a été conçu de manière à ce que l'artiste n'apparaisse pas au sens physique, mais ce qui apparait comme une trace du sentiment de présence humaine est la main surprise par la caméra en train de coller sur un mur de verre transparent des morceaux rectangulaires de miroir. Ces morceaux de miroir reflètent un paysage naturel (parce que le film a été réalisé dans la nature), inaltéré par des détails « artificiels » qui perturberaient la vision circulaire

du contexte créé par de tels miroirs. La présence de la main qui apparaît et se soustrait pour réapparaître afin de construire progressivement l'image a été interprétée à l'époque par certains critiques comme une apparition plus ou moins divine d'une « entité ». Si nous pensons a posteriori, cette association avec une entité divine n'est pas accidentelle car le lien entre l'artiste et la divinité est vu dans la culture universelle comme la capacité créatrice des deux, une autre forme de construction pourrait-on dire.
Comme Wanda Mihuleac me l'a avoué, après tout cet échafaudage de miroir, le caméraman capture de façon circulaire l'image totale communiquant la réalité qui était derrière. Ainsi prenait contours un panorama initialement capturé par ce qui se reflétait dans les morceaux du miroir. D'après ce que l'artiste a mentionné, il apparaît que cette « Reconstruction dans le paysage » est en fait « une métaphore d'une construction mentale de type mur », qui apparaît également dans ses œuvres et qui « impose une vue, une implication logique et constructive ». Le film « Reconstruction dans le paysage » et les œuvres offset de la série « Projets écologiques » ou l'action avec le miroir sphérique transforment l'idée de réflexion en un artefact qui remplace pratiquement la présence humaine de l'artiste dans le paysage. L'image de l'environnement naturel captée par ces miroirs est une image éphémère qui, outre sa capitalisation artistique, s'éteint et meurt d'elle-même. La construction de reflets du paysage culturel non contaminé, la jonglerie entre ce qui apparaît et disparaît mais aussi penser le paysage par les mots, comme l'a fait Wanda Mihuleac, indique les racines textuelles de son approche « psycho-écologique ». Dans ce processus, l'image a toujours été précédée du mot et le paysage a été traduit dans une langage linguistique. La connexion entre les mots et le paysage a pour conséquence empirique au niveau visuel le transfert et les inversions du rapport naturel-artificiel. Comment se crée ce rapport dans le cas du film « Reconstruction dans le paysage »? Eh bien, il est produit en construisant ce « mur mental » initial et sa transposition sous la forme d'une relique dans le contexte naturel du paysage. A l'inverse, le naturel est inséré dans l'artificiel par introduction dans l'architecture déjà construite, comme en témoigne l'installation in situ présentée par Wanda Mihuleac lors de l'exposition « Espace - Objet » (1982). En ce qui concerne cette dernière installation, on voit donc le processus « renversé » de « reconstruction du paysage ».
Les constructions dans le paysage ont également la capacité de transfigurer le paysage naturel en paysage culturel. Un paysage culturel présente certaines particularités façonnées par l'intervention humaine qui peuvent exprimer une identité régionale, symbolique ou rituelle comme cela se produit dans le cas de la représentation initiée par Wanda Mihuleac en 1984 au Musée du Village de Bucarest. Concernant cette performance, nous parlons d'une culturalisassions du paysage à travers une réévaluation d'un processus agricole traditionnel, plus précisément par les semailles - ensemencer la terre. Plus précisément, cette performance a été conçue à partir du rituel agraire des semailles que Wanda Mihuleac a suggéré et aidée par un ami qui a pris une charrue du Musée du Village et a labouré un sillon circulaire dans la cour de ce musée. Après que la terre a été labourée en une forme ronde, le blé a été semé, puis il y a eu une longue attente pour que le résultat de ce processus agricole apparaisse. Cependant, l'ensemble du rituel agricole récréatif n'a pas porté ses fruits puisque le blé n'a pas poussé. Une situation similaire s'est produite lorsque ce mécanisme a été exposé par Wanda Mihuleac sous la forme d'une installation à Prilep (1985), une ville de l'ex-Yougoslavie, actuellement une ville macédonienne. Si nous regardons les choses d'un point de vue écologique, comme un rituel avec une longue tradition culturelle, nous pourrions dire que les semailles expriment une préservation historique pertinente de la relation homme-nature. Ce type de rituel qui implique une relation basée sur l'échange entre l'homme et la nature indique que le paysage n'est pas seulement un lieu de réflexion détachée mais aussi une ressource si on le perçoit au sens d'une « marchandise économique ». En ce qui concerne la performance de 1984 au Musée du Village, cet « échec » infructueux de la terre peut nous suggérer comment, en fin de compte, les forces de la nature dominent toujours ces types de transformations et de constructions humaines qui forment la base des paysages anthropiques qui apparaissent avec les interventions culturelles et artificielles dans la nature.

Un autre type de construction dans le paysage que l'on retrouve dans une action collective à laquelle participe Wanda Mihuleac, à

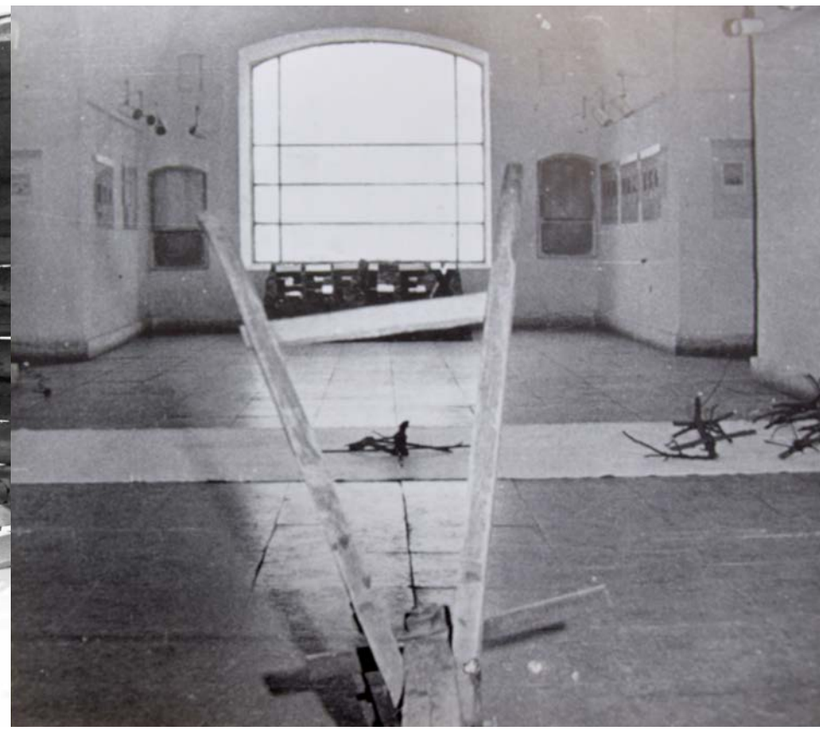
Projet écologique symétrique, 40 x 120 cm, litho-offset, Bucarest, 1977, col. Musée espace de l'art Cluj-Napoca (Roumanie)

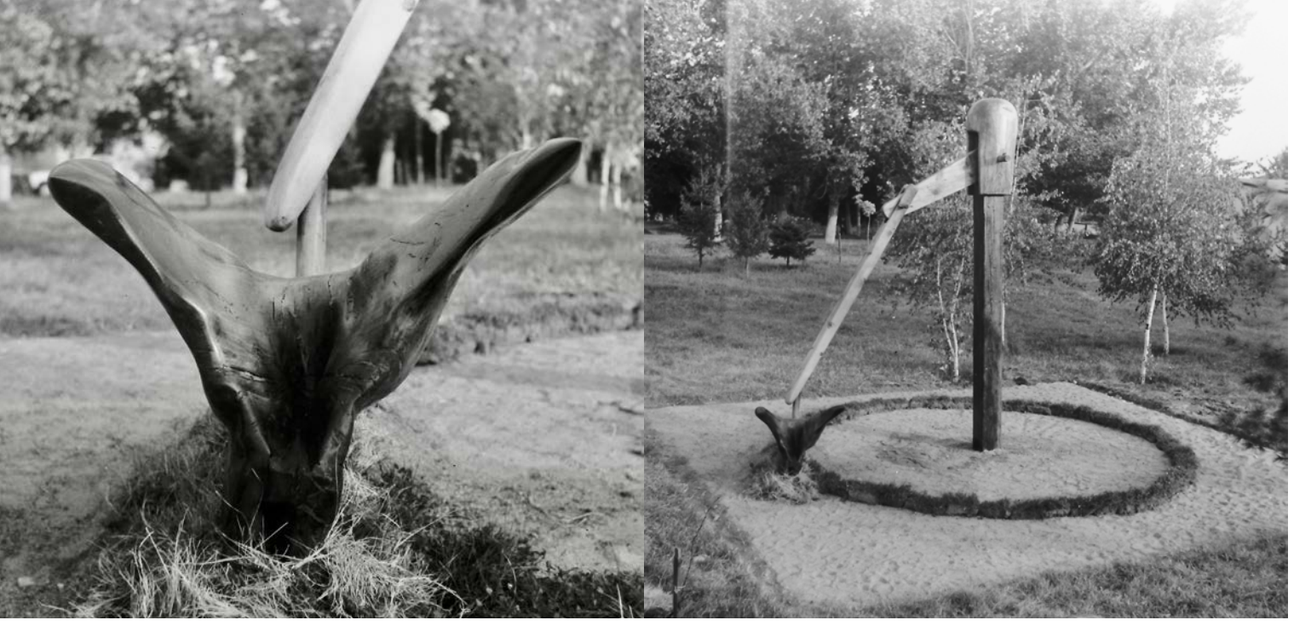


PAGE DE GAUCHE :
Installation et performance au musée du Village, Bucarest, 1984

savoir : Mesaggio Terra (1983). Wanda Mihuleac accepte l'invitation de Paolo Barille, un artiste qu'elle a rencontré en Italie, à participer à une action à fort caractère écologique. Pourquoi est-ce que j'insiste sur le fort écologique? Parce que l'initiative de Paolo Barille a consisté à distribuer des sachets de terre « pure », inaltérée par des idées culturelles et industrielles, à des artistes de toute l'Europe pour qu'ils créent quelque chose à partir d'un point de départ absolument écologique. C'était le défi lancé par Barillo auquel répondit Wanda Mihuleac et, dans un esprit de collaboration qu'elle a gardé intact, à son tour, elle a invité plusieurs artistes en leur proposant cette terre. Plus tard, ils se sont rencontrés tous sur les bords de la rivière Dâmboviţa et, pour qu'il y ait une unité entre ces participations Wanda a proposé aux autres acteurs de placer cette terre sur des morceaux de bois qui ressemblaient à des assiettes, ceci comme une allusion à la nourriture, à une « nourriture terrestre ». C'est dans ce cadre qu'ont été générées des formes originales d'utilisation artistique de cette terre « pure » offerte. Wanda Mihuleac se souvient d'une des actions les plus intéressantes de cette époque-là, celle de l'artiste Mircea Florian. Il a pris la rondelle avec de la terre et l'a placée sur un amplificateur qui émettait des sons. La terre a commencé à bouger et à vibrer, et le morceau de bois n'était plus fixe, rigide, mais se manifestait comme une membrane.

CI-DESSOUS :
Installation à la galerie Bastion, Timisoara (Roumanie), 1981





Sculpture en bois et installation, dans le cadre du symposium de sculpture à Prilep (ex-Yougoslavie), 1985, col. ville de Prilep

La fin de l'aventure sur les rives de Dâmboviţa s'est terminée avec le lancement sur l'eau de ces « soucoupes » qui contenaient la terre et qui ont commencé à flotter comme de petites îles en aval. D'après ce que Wanda Mihuleac a dit, ce moment ne pouvait pas être capté par la photographie et il n'était pas question de filmer, dans les secondes qui ont suivi le lancement des îlots, une « armée ailée » d'oiseaux a attaqué ces fragments de terre posés sur le bois et les a dévorés les ayant pris pour de la nourriture. Il est vrai qu'il y avait un abattoir à proximité et les oiseaux volaient autour, mais personne ne pouvait prévoir ce mouvement spontané qui dura quelques instants. À propos de la séquence en question, l'artiste affirme que c'est une « métaphore » à laquelle elle n'a pas pensé mais qui « entre dans le cercle écologique - écosystème ». En réfléchissant rétrospectivement à cette action collective, une version contemporaine de l'interprétation de l'entrée du cercle écologique - écosystème dont parle Wanda Mihuleac, serait le fait que: tout ce qui vient de la nature à la nature revient. Cette terre « pure » est malléable et aussi éphémère que le reste de la matière organique; il peut être compris comme une allusion à la vie et à la mort, mais pas vues comme une dualité.
En écoutant l'histoire de Wanda Mihuleac, cette scène avec les oiseaux m'a rappelé instantanément les anciens rituels mortuaires païens lorsque le corps du défunt n'était pas enterré mais jeté à l'eau. Personnellement, ce rituel me semble d'un naturel extraordinaire car il réduit tout à la simplicité de la vie; ce qui était vivant, une fois qu'il périt, est assimilé par la nature pour que la « vie » continue. Quoi de plus « éco » que ça?

Une note finale supplémentaire

Tout au long du voyage et de l'incursion dans la démarche écologique de Wanda Mihuleac, je me suis sentie, peut-être aussi à cause d'une séparation générationnelle, comme un chasseur d'histoires, de traces. Ces traces « écologiques », que nous avons mises à jour

ensemble, je les ai gardées en mémoire en raison de mon intérêt pour ses différentes formes d'expression et la charge conceptuelle qui les sous-tend. Tout en parlant, je les ai imaginés, je les ai approchés, et je me rends compte que je vois plus clairement la façon dont le mot précède les images dans son cas, images qui peuvent être réactualisées toujours par le mot. Quant au terme « écologique », il est plus qu'un simple mot dans sa démarche artistique. C'est une expérience assumée, c'est une recherche pour exprimer les différentes significations culturelles que ce concept porte en lui et qui peuvent être assimilées de manière intime par l'artiste.
Toute cette opposition, qui vient par filière culturelle, naturel - profane, artificiel, construit ou culturel, dans la « phase écologique » de Wanda Mihuleac nous la trouvons plutôt reconfigurée comme une trichotomie : iconique-index-symbolique. Si nous cherchons à comprendre ses œuvres à travers cette trichotomie, nous pouvons voir comment le paysage extérieur est traduit dans un paysage intérieur. Enfin, je pense que nous trouvons une illustration très pertinente de cette traduction dans la façon dont elle transforme le miroir en artefact et utilise le problème de la réflexion en fragmentant le paysage naturel d'origine par la construction d'un « paysage » qui part de l'intérieur, du « monde » symbolique de la pensée ». On pourrait dire que ce « paysage » dans le paysage se manifeste comme une histoire dans une histoire. Il n'est pas rare, dans les œuvres de Wanda Mihuleac, que l'éphémérité de l'image du paysage reflété dans le miroir devienne plus pertinente, plus précieuse sur le plan esthétique que le paysage empirique objectifet, cet aspect me fait penser à la première strophe du poème « Du temps conclu » (Din Ceas Dedus) du poète roumain Ion Barbu:

Du temps, conclu, le mystère de cette crête tranquille mais leste
Pénétrant, par la glace, dans un délivré azur,
Confectionnant de la noyade des troupeaux agrestes
Dans le pullulement de l'eau, un jeu second, plus pur.

Performance dans le cadre d'action internationale *messagio terra*, Bucarest, 1983

“PSYCHO - ECOLOGICAL» PROJECTS AND WANDA MIHULEAC

IOLANDA ANASTASIEI

When I think of Wanda Mihuleac, I visualize a complex artist with a varied artistic approach, quite similar to the work of a researcher who is oriented towards a careful and thorough investigation of certain essential themes, embedded in a cultural memory to which we have access today. In her artistic development, she does not allow herself to be monopolized by her own stylistic mechanisms, but constantly explores new limits: of language, its deconstruction and reconstruction, tests the limits of our relationship to the “event” reality in which we live, imagines and transposes corporeality as a code of signs, offers an original perspective to “what is reflected” and, finally, rethinks in personal terms our relationship with nature in whose “making” we participate. Contrary to the traditional conflict between philosophy and art, in which each seeks to assert its supremacy, an artistic journey such as that of Wanda Mihuleac, demonstrates that the two merge and complement each other, a relevant example in this sense being the way in which the artist manages to insert nature, which is on a plane outside of us, into the most intimate and subjective plane of our sensory, aesthetic and intellectual experiences. Wanda Mihuleac’s ecological projects caught my attention mainly because she reconsiders nature as a source of feelings and imagination, as it reflects the “other” and “the same” caught out in a constant transition.

With modernism, art no longer approaches nature as a mimetic form of the reproduction of reality in order to create mythological, biblical or social narratives, an aspect that results from the way classical painting presented the landscape. It seems clear that modernist aesthetics in painting radically separate the work of art from everyday life, forming instead an inner landscape based on principles typical of Formalism. Since the 1970s, explorations of an imaginary landscape seem increasingly self-sufficient, prompting many artists of this period to propose new conceptions of how nature can be treated as a medium in the final work. In postmodernism, our relationship with nature is revealed to be influenced by pre-established historical and social contexts and the natural begins to be perceived more and more often in terms of the artificial, a constructed cultural landscape. More often than not, site-specific interventions in nature give rise to the idea of the conversion of the natural into the artificial, of the landscape being shaped by imprints of the social and biopolitical, of how we become a part of it, giving rise to the so-called Anthropocene. It is not uncommon for land art projects whose aim is to highlight and critique the multiple layers through which humans have converted nature to be dramatic and artificial interventions ‘harmful’ to the landscape. Genuinely justified, these types of artistic approaches to the natural are placed by contemporary thinkers like Paul Ardenne in a category of “ecological consensus” art[1] modeled on a fashionable discourse. This “ecological consensus” art only claims to be an echo of a new trend in the art world, without any real ecological issue behind it. To speak about a true ecological art, Paul Ardenne mentions the need for an ethical principle to guide this type of artistic creation, a principle that consists of “humility and its great generosity ”[2]. As we will see it later, since the 1970s, Wanda Mihuleac has been one of the pioneers of what we could rightly and asertively call “ecological art”.

Nature does not become otherness with Wanda Mihuleac. It is truly claimed as a primary source in her artistic creation by the way nature is carefully treated by the artist, as an entity in itself, as “a symbiotic world of living”[3] that determines “a symbolic world of thinking”[4]. The problem of space is central to Wanda Mihuleac’s ecological projects, space has been deconstructed as an external natural setting and visually reconstructed through an individual artistic language. Thus, we can say that the artist succeeds in creating a transition from a profane space such as the natural landscape to an inner fragment of the self that the viewer can identify with. From Boris Groys’ philosophical point of view, profane space refers to a space that consists of everything that is worthless, insignificant, uninteresting, extra-cultural, irrelevant and ephemeral[5]. However, Groys also observes, in a logic of cultural economy, that this space, apparently uncontaminated by the human values and principles, is ultimately subjected to the ecological crisis of our culture, which aesthetizes profane reality transformed into a simulation of its own profanity[6]. Thus, the profane gradually dissolves into a large archive of cultural memory. Art has the capacity to assimilate the profane space and to revalue it, introducing it into a cultural archive of constructed values. However, many contemporary artists vociferate in the spectrum of the “ecologist” trend with the almost “messianic” aim of saving the profane space, a space that they ultimately lose sight of in favor of the ecologist trend, behind which we do not find this “ethical principle” which Paul Ardenne speaks of.

As for the way in which Wanda Mihuleac treats the profane space in her ecological projects, it is noticeable how the artist models it, guided by a set of personal ethical values, which allows her not to pervert it completely to the point of turning it into pure simulacrum. It is true that, in her case, the profane natural environment and the cultural environment are inseparable, the first is not subjected to otherness, but used as a resource of new meanings for herself and, implicitly, for the other. Through intuition and self-awareness, the artist has always taken exactly what she needed from a profane space like nature, without compromising it, either by using its organic elements as a working medium in the artistic process, or by treating it as a framework for contemplation and philosophical reflections revealing truths. Ecological approaches in Wanda Mihuleac’s artistic horizon can be understood as a form of transposition of traces of nature into culture, traces that she loads with new meanings in her visual language.

By combining the profane space of the natural with the cultural environment, Wanda Mihuleac succeeds in a particular and original way in creating a third space: a “non-place”. From the point of view of ideas, this “non-place” represents the intersection between the objectivity of nature perceived as an in-

1 Paul Ardenne, L’art de l’anthropocène est un art de combat, retrieved from https://www.linfodurable.fr/culture/paul-ardenne-lart-de-lanthropocene-est-un-art-de-combat-8667, (12 May 2020).

2 Ibid

3 Mihai Drișcu, « Proiecte psiho-eco-logice » (Psycho – eco – logic projects), Revue Arta, 1983, 3, p. 33

4 Ibid

5 Boris Groys, Du nouveau : Essai d’économie culturelle, translated by Jean Mouchard, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes,1995

6 Ibid

dependent entity and an individual plane of subjectivity in which the viewer can feel a strong aesthetic experience. To materialize this non-place visually, one could look at it in the Derridean sense, as an expositional placing of the traces of the landscape. At the plastic-visual level, some of Wanda Mihuleac's artistic interventions have been configured through the direct use of the organic material that makes up the landscape in the exhibition space. An example of such an intervention is her in situ installation in the "Space - Object" exhibition at the Institute of Architecture in Bucharest (1982), when the artist covered the columns of the building with vegetal moss, thus generating malleable sculptural forms that contrasted with the fixed form of the rigid pillars. This type of "non-place" or "non-situ," as Robert Smithson called it in the late 1960s, is a storage and synthesis of information already contained in the landscape.

Wanda Mihuleac's ecological projects are systematically consolidated in several stages and encompass a wide range of working environments and visual expressions. From the film *Panta Rhei* (1975) that predicts her ecological stage, to installations, engravings or performances, all of these are emergent expressions of a natural environment explored and revalued by the artist from her own aesthetic and intellectual experiences. *Panta Rhei* deserves special attention, because, as we have already mentioned, it announces what will be formulated as the stage of ecological projects in Wanda Mihuleac's artistic approach. The concept behind the film, its connection with the beginnings of the ecological period, as well as the validity in a contemporary socio-cultural situation of the unexpected changes, are explained in detail by Wanda Mihuleac herself in what follows:

"I would propose to start the contextualization of ecological projects by going back to the film *Panta Rhei* that I made in '75. It's a film in which a beautiful young blond woman comes out of the forest and sits down by a river. And she stays there, stays quite a while, without doing anything. Now, watching a static frame for 10 minutes in which nothing moves or happens is stressful. As Andrei Pleşu, who wrote about this film, noted, there is always a horizon of expectation that, after a while, no longer works. You realize as a viewer that absolutely nothing will happen. The idea that came to me at the time and that I explain quite clearly, philosophically, by alluding to Heraclitus, Hegel or Goethe, is that of the metaphor of river time. The film runs for 10 minutes without any movement, and this absence of movement triggers an intellectual, philosophical inner movement. Because if there is still nothing outside, there is probably something happening on the inside. If you analyze the references of this film, you can see that they were made after the film was made. The film was made spontaneously but, of course, with the baggage of readings that I had at that time, whereas now, if I had to update them, I would read them differently. That's how it happened. This film made in '75 was shown in Timișoara in '78, in Iași in '80 -'81, and recently it was part of the Contextualizations exhibition at MNAC. The idea of this film is not ecological, but it prepared the ecological period. Unlike other so-called ecological events, I have assumed the term "ecological", ecological projects. As Paul Ardenne notes in his book, which I agree with, the placement of "environmental" works, of "site-specific work" in ecological art, is a law imposed on artists after their creations. I think it's important to point out that I have personally taken on the terminology of ecological projects and I started working on this theme without anyone giving me the label "ecological", I gave it to myself. And, after giving it to myself, of course, those who commented on my work said, in turn, that it was ecological art. Certainly, there're not just words to show that I have been doing ecological projects since '73-74, because I have documents to prove it. I have a series of 100 sheets that represent the anticipation of these ecological projects with my clear awareness that they are ecological art. Let's say that this would be my advantage over other artists who have made art related to nature but without taking on that mantle.

To come back to the river time in the film in question, it could always have a reference to today's time and changes. In the current context of isolation at home, due to this health epidemic/pandemic, we are forced to a stop in time, a standstill like the one I captured in the film *Panta Rhei* at that time, but of my own free will and without any pressure from social or cultural frames. It was a matter of voluntarily assuming this standstill, without the pressure of external conditioning. Now, in this context of stasis, of a stop provoked by the outside, the feeling of petrification of the river time that I captured in the film but also in other works, I think, is no longer relevant, because I consider that the river time became a rotating time, going from top to bottom, a spiral time. Well, this concept of a time spiral fits well with what I think now. From a philosophical point of view, this stopping us from progressing, from producing and consuming as much as possible, this staying at home and thinking, I think, is going to influence not only the philosophical system, but also the social and cultural system. It is certain that the artist, in general, does not guess, does not predict the future, but he has antennae that capture what is happening around him. This is what I have always believed; the artist has sensory superpowers that enable him to anticipate in time through the things he feels, but that he can only explain in his work.

Looking again at ecological art and the problem of temporality, I see the horizontality of river time transforming itself into a vortex, a spiral, where time is no longer circular as in ancient theories. Now, I think, this vortex will completely change the rules of time flow. Concerning the ecological period, the elements prefiguring it were the *Tautological Poems*, but also *Panta Rhei*, which at the time was a kind of extraction, let's say, of "ecological time". *Panta Rhei* captured time in its stagnation phase, it became a pause by the simple fact that it was placed in parentheses. In general, in everything I did, time was running out. When I started the *Tautological Poems*, I first conceived them in Romanian, like any self-respecting Romanian artist. I did *GLIE* and then *URME* (in the snow) and I chose to redo the *Tautological Poems* in French. We could say that this is how the ecological way unfolded. Later, from these *Tautological Poems* sprang the works that I would place in several categories. The first would be the category of ecological projects that could be built, made with architect Ion Peleanu. This is important because I designed the landscape modules, the projects themselves, starting from the idea of co-presence, more precisely: the coexistence of man-made nature with nature itself."

Based on the ideas just mentioned by Wanda Mihuleac, I find that, since the beginning of the configuration of her ecological period, her interventions in the landscape directly are the consequence of broader philosophical and artistic investigations, where the organic matter used as a landmark or means of work is not just a passive, meaningless aesthetic object. Nature is not treated by the artist through the inertia of an empty aesthetic language whose purpose is to 'decorate' and make a landscape artificial, as can be seen in the case of artists subjected to the 'ecological consensus'. Unlike them, Wanda Mihuleac assumes the 'ecological' character in order to establish a humble dialogue with the landscape and the matter that composes it. We can see in her approach how an essential conceptual part is the relationship of constructed, man-made nature with nature itself, which, as was already apparent from *Panta Rhei*, is seen by the artist as a place of philosophical contemplation, of confrontation with the interiority, where the experience of the sublime could be brought to light. As Andrei Pleşu observed in his article on the exhibition "Studiul" (Timișoara, 1978) in the magazine ARTA78, the viewer was confronted with contradictory feelings during the presentation of *Panta Rhei* in this exhibition, due to the dilation of time to seem like an eternity: curiosity, loss of patience and finally exasperation. If the viewer

Bande de Möebius, dans la nature, Bucarest, 1981

could overcome this plinth of exasperation, he or she could tap into cathartic and sublime feelings through contemplation, for this "artistic manifesto for cultivating patience"[7], as Andrei Pleşu calls it, was to make us ask as an audience "to learn to love the visible universe again, in a disinterested way"[8].

The coexistence of pure, primordial nature and man-made nature functions as a meeting of sacred and profane space in one of the most representative works of Wanda Mihuleac's ecological period, specifically, *Banda lui Moebius* (Moebius Strip). Transgressing the realm of mathematics, in a key to philosophical thought, the concept of *Moebius Strip* can be seen as a distortion of the separation between inside and outside. This inside-outside antithesis has often been reflected in the classical oppositions of Western philosophy: in the Cartesian duality between mind and body, in the delimitations of essence-aspect, subject-object, mind-matter, etc. As for the *Moebius Strip* created by Wanda Mihuleac in the 1980s, in addition to the fact that it provides a novel form of its transposition into organic plant matter, unprecedented until then, it is treated by the artist as a form of deconstruction of the separation relationship between two poles, which art critic Mihai Drişcu designated in the corpus of Wanda Mihuleac's work as the experience of nature versus the experience of culture. Inspired by the model of Moebius's ring, Wanda Mihuleac composes a meeting place between natural and artificial, between sacred and profane. In the case of her installation, the approach to the meaning of the natural is introduced into the discourse through the organic material used as a working medium, plant moss, which configures, as Drişcu also observed, "a geometry with epidermis"[9] The experience of culture occurs through the deconstruction of this plant material and its reconstitution in the

7 Andrei Pleşu,«De la paletă la camera de luat vederi» (From the palette to the camera), Revue ARTA78, 1978, 7, p. 35.
8 Ibid

9 Mihai Drişcu, « Proiecte psiho-eco-logice » (Psycho – eco – logic projects), Revue Arta, 1983, 3, p. 33.

form of the Moebius ring. At the same time, the experience of cultivation is induced by the multiple interpretative meanings we can give to the expression of using tree moss as a means of artistic expression. If we look at tree moss from a biological 'micro' point of view, it claims to be an environment in which life is created, a small ecosystem. What can be spectacular if we look at this natural micro system, is that it never develops individually, without a "support" to sustain its existence. It claims to be an epidermis that draws its sap from another complex environment, which it restructures, thus creating a form of coexistence, a reciprocal nourishment for life. Culturally, tree moss was perceived by man as a landmark in times of disorientation, indicating a way out that was always associated with the geographical direction of north.

In her work *Moebius Strip*, the coexistence of the two natural environments (the tree and the moss that covers it), and the perfect symbiotic relationship between them, is claimed as the "trace" of which Derrida speaks. The tree moss reminds us of the presence of something that has been, but which exists only by reference and insofar as we bring to light in our minds this context of a previous reality. A work composed of the plant material that is tree moss but also by its site-specific character, *Moebius Strip* introduces the problem of ephemerality into the discourse. Conceived from the outset directly in nature, in the forest of Băneasa near Bucharest, it is later reconstituted and transported in its monumental form, adapting it to the places where it was exhibited: the Timişoara exhibition (1982), the Bienniale de Paris (1982) or the Skironio Museum in Greece (1984). In this case, the temporality of the artwork is transitory, due to the organic matter that composes it, it can only be incorporated into the cultural memory by capturing the mechanisms of creation and photographing the final result, which lays the foundation for a personal archive of the artist. What remains for us to perceive today as spectators is precisely these 'remains' of documentation of a once-created reality. This is clear evidence of the ephemeral nature of the work *Moebius Strip*.

Based on the concept of the *Moebius Strip*, Wanda Mihuleac addresses in her own work the problem of the blurring of boundaries between inside and outside, sacred and profane, between nature as a pre-existing environment and the distortion of it through individual experiences drawn from a cultural environment. It is no coincidence that this symbol of the Moebius ring deserves to be brought to light today if we think of the interpretations given to it in fields such as philosophy and psychoanalysis, a relevant example being the ideas of Jacques Lacan. In Lacan's conception, the blurring of the boundaries between inside and outside is fundamental to the human psyche, an aspect he seized through the concept of "extimacy".

The Lacanian notion of "extimacy" can be seen as a preliminary phase prefiguring the concept in psychoanalytic theory of the mirror stage, when the subject begins to conceive of a self but also their own bodily existence through the gaze of the "Other". The Moebius ring undermines everything we think we know because we can "see" its twist from the outside, from a certain distance, but we really know that there is no twist there. Therefore, it shows us where the limits are in our perception, how at any moment what seems to us to be true can become false. The Moebius ring is understood through the prism of the topo in Lacan's view because, according to him, the topo confers an articulation between unconscious and conscious. Lacan observes that the unconscious has its own logic that the conscious cannot understand without whatever a grounded culture implies. In his 2006 book, *The Parallax View*, Slavoj Žižek looks again at the Moebius ring and notes that it functions as an optical illusion without which we cannot explain reality by resorting to such a representation[10]. The Moebius ring can be understood as an illus-

10 Slavoj Žižek, The Parallax View, The MIT Press, Massachusetts, 2006.

tration of incompleteness if we think of the simple example of choosing a starting point on the ring and starting to walk along it. If you try to cross this path, you end up on the other side. It becomes a "non-locatable" topology. You could say that the ring is no longer really a place; that is how we perceive it from the outside, by having access to a form of its representation. It is a non-place, a space of abstract encounter between what we know and what we cannot understand by thinking. Such a "non-locatable" topology is also transposed by Wanda Mihuleac with the help of the *Moebius Strip*. Nature as an "objective" reality and our relationship to it, the topos that cancel out the limits of the encounter between the two, are transposed by the artist through the conceptual and visual reference of the *Moebius Strip*, a process that the artist explains as follows:

"The *Moebius Strip*, apart from all this attention to the ecological part of art, deserves to be approached in a detached sense. There is an ecological art, as I said before and Paul Ardenne also mentions, that is not assumed and labelled by others as ecological, because too few so-called nature-related artists have truly declared themselves to be part of the ecological art movement. Many have been labelled as such. I don't know if they all agreed with this label, especially since some of them are dead. But, to come back to the *Moebius Strip* that I created, it is essential that it was made with natural plant material. Now, I think it's very important to point out that all the ecological projects, as well as other works such as *Tautological Poems*, were made by a material contextuality. I should specify: when they were made of earth, it was earth, when they were made with flowers, they were real flowers. The *Moebius Strip* is also part of this process of quotations, but not of allusions from afar, but very concretely, with plant material, i.e., tree moss.

The plant moss with which all the ecological projects were made is a kind of moss that grows on cut-down trees, not on the ground. It looked like a hat because there was no soil underneath. This plant material was feeding on the sap of the cut-down tree. Now we could clarify some things here: there is a real connection between the tree and the moss. I have dealt with the subject of trees at some point, but not in direct contact. As far as trees are concerned, I did a whole exhibition on trees in the forest. It was, let's say, a landscape approach, not totally though, as it was still conceptual but conceived through the technique of drawing.

With the *Moebius Strip*, I entered another field that fit me like a glove. When I started working on the idea of the Moebius ring in the '70s and '80s, I perceived things visually on the whole. I had read a few books without delving too deeply. If we talk about the Moebius ring today, we have to consider the extent of topography and topology presented in contemporary philosophical literature. I didn't know enough about it, but I had read something about Moebius, who was the first to notice, as a mathematician, this marvel of the ring which is both inner and outer. There are many interesting texts on this ring, but what interests us, in addition to the symbolism of the ambiguity of its one-sided surface, is that Moebius's ring is contemporary in the current environment. An example of the current visual exploration of this band is the recyclable materials logo inspired by its symbol. This logo was created by Gary Anderson in the 1970s, for Earth Day. What I particularly liked was the resemblance with the ecological logo, which is green and mad up of arrows to make us understand that everything is round. It is not round though, because, starting from a circular ring, more precisely from the geometric figure of perfection, cutting it and gluing its ends after a 180° twist, we have a distorted image of this "perfection". There is a lot to research from a philosophical or linguistic point of view on the Moebius ring, which simply fascinated me visually.

I transposed this ring into a natural environment with natural material. It can usually be made of paper or other materials, but it wasn't

Bande de Möebius, Musée des Collections, Bucarest, 1978

until the 1980s that I first made it with plant material and in nature. Later on, while researching the philosophy of this ring, I found another interesting problem in Lacan's studies. Lacan was also very influenced linguistically and semiotically by this ring. We could also apply it conceptually to this Lacanian dimension. There is a certain Enrique Forge who talks about Lacan, about topometry and topology, about the applicability of the ring to the Lacanian psychoanalytic universe. In particular, he talks about the way Lacan saw rings, "the cut". In this sense, we can link the Moebius ring to Lacan's psychoanalysis, in which "the cut is linked to the surface".

In this rereading of the Moebius ring through Lacan's prism, by cutting with scissors, by using a pencil on a surface, he says at one point that the cut is a way to make a whole into a remaining part. We have already seen that we can place their Moebius ring in a greater cultural dimension than it originally had, at the time it was thought up. Probably, all this Lacanian thinking about the subconscious and the unconscious worked in my case as well. I didn't realize it then, I only realized later the relevance of the impact of this multilateral conceptual ring. And from that point of view, it's good to talk about ecology at the moment because we have a theoretical support.

From a technical point of view, the *Moebius Strip* was made of a metal structure covered with a kind of fabric envelope and pieces of plant moss were sewn on the fabric. It was a large area to cover and I collected the moss with the help of my family and friends. Collecting the moss was a real journey into the woods, it was a collection. Even that was part of an ecological process. I would bring this moss to my studio and sew it onto this fabric; it was thrown away after the exhibition. It was ephemeral because all these natural elements could not be preserved. That's

why I didn't do it again. And now, something nice and anecdotal: every time I presented it in various places, the concierges, who took care of the buildings, watered it. It was a great pleasure for me, they watered it to keep it green. But because of the ephemerality of this plant ring, like anything in nature, it doesn't last, it changes. I'm currently thinking about transposing it into advanced technology by reconstituting it in a hologram. The idea of doing it in a hologram can also have an ecological and recyclable character; because the hologram is actually the recycling of a bygone and disappeared era."

From the above, I think that Wanda Mihuleac's gesture of transposing the Moebius ring into organic plant material is also evidence of certain participatory aesthetic implications, given the way in which several of the artist's relatives contributed to the process of configuring it. Even if the Moebius ring challenges our very perception, a monumental realization of it using plant matter could send us, as viewers, towards a differentiation between the landscape itself and the elements that make up the raw material that composes it. In this case, the natural framework of the landscape appears to be deconstructed because the artist allocates precisely this raw material that constitutes the landscape, dividing it into "landscape modules" and recomposing it in the form of the *Moebius Strip*.

There is an intimate connection and continuity between this visual representation of the Moebius ring and another significant landmark of Wanda Mihuleac's "ecological" stage – the performance and film *Landscape - Body* – that is ensured by her use and assumption as a means of artistic expression of the same organic material: plant moss. In the *Landscape - Body* performance with choreographer Raluca Ianegic in 1978, Wanda Mihuleac dresses the naked body of the dancer with the organic structure of plant moss. The action captured in a film simultaneously catches the duality and the connection between two poles that shape our human existence:

On the one hand, we have the natural world in which we are a part as biological beings and, on the other, we have a cultural world built on symbols that is reflected in our own bodily existence. We can already anticipate the fact that this duality is recurrent in the ecological phase of Wanda Mihuleac's artistic approach.

In a hermeneutic sense, this film can also be seen as an interconnection between instinct or the biological predetermined and the intellect in the way we, as viewers, give *a posteriori* an interpretative and symbolic value to the aspects that compose it. Wanda explained the actual motivation and conception of this film to me as follows:

"Let's say that there are common eco-philosophical aspects between the *Moebius Strip* and *Landscape - Body*. There is certainly a material continuity between the *Moebius Strip* and *Landscape - Body* because they are made of the same organic matter. There is a material coexistence between the two works. In terms of the socio-historical context, *Landscape - Body* was created after the 1977 earthquake.

How did I go about making this film? I dressed Raluca Ianegic in a cloth garment covered with pieces of moss and asked her to lie down on the ground. The film begins with a few tectonic breaths, because as Raluca was breathing, the earth was moving. At some point, she turns, moves more abruptly, creating an "earthquake". That's how this thing felt: it was the earth shaking, moving. It was the emotional fabric and, to make it clearer that it was nature in nature, the action was filmed in a park. Later, I released a rabbit so that it would enter the natural context, the most animal context possible. Aside from the physical landscape that was animal, because man is always an animal, this real animal also appears: the rabbit which sits in front of the physical landscape and chews. This repetitive, obsessive movement, one could say that it's almost sexual, considering that the rabbit is a symbol of fertility because it gives birth many times. It is a symbol of life that repeats itself, produces itself, reproduces itself. It is a question of production and reproduction, so it is a ductility of the natural concept that goes straight to the clear animal dimension.

This animal put us back into a natural series of animals. Everything being very natural, the artefact, because it was still a *Landscape - Body* artefact, had this link to nature, an almost co-existential link."

What surprises me about the film *Landscape - Body* is the fact that it is entirely made of natural components: a first aspect is the body of choreographer Raluca Ianegic, followed by the plant material of the moss that dresses her and, finally, this intriguing animal character – the rabbit. Therefore, the whole relationship between the elements that make up the film *Landscape - Body* is under the sign of the natural. In this case, the human being is returned to his natural place in the natural circuit, he returns to Gaia, to the original source of life as an integral part of it. It also turns out that the landscape is not always something positioned outside, from which we distance ourselves, but we can become one with the matter that composes it. For this reason, we could say that the film *Landscape - Body* is also a visual form of investigation on the female condition with an artistic approach rather focused on the dimension of the "natural body". The presence of the female body and the rabbit as a symbol of perpetual life in the same setting is not a pure coincidence for Wanda Mihuleac. We are talking about a "biological destiny"[11] similar to that of the two protagonists of the film, where the natural is revealed through the prism of the woman's ability to understand "from the inside" the process of creating life. Because of this "conditioning", the woman is constantly confronted with the re-evaluation of her own existence. She is endowed with a keen sense of understanding of the most intimate aspects of the natural world, thus generating empathy and a strong connection with such a primordial universe. At the same time, Wanda Mihuleac captures through her film how, in a cultural sense one might say, the woman is more attached to nature through her biological predestination; she is the source that unites with Gaia and becomes one with matter. If we mirror the feminine and the nature, we can see how nature itself can be perceived as "the feminine dimension of existence"[12]. With the help of the film created by Wanda Mihuleac, we can rethink the close intertwining of femininity and nature, the fate that unites them and from which results, empirically speaking, the emotional charge of this *Landscape - Body*. On the other hand, if we were to look at the film with a presumption of eco-feminist nature, we could understand it as an example of the feminine experience shared with other beings, as a sign of transition towards an environmental ethic.

The category of the "natural body" explored in *Landscape – Body* also reintroduces the problem of ephemerality into the artistic discourse once again. The "biological destiny" of the human being, considered as a fragment of the animal world, is automatically subject to erosion by time. Another work by Wanda Mihuleac that highlights the ephemeral meanings of existence is reflected, this time, in a more subtle and conceptual realm, as illustrated in "Action" with a spherical mirror from 1980. The process of making this work included a participatory aspect again as the artist inscribes a line from a poem by Mircea Cărtărescu on the mirror with adhesive letters and the two of them, along with writer Florin Iaru, carry the sphere-mirror that captures the world in 360° through landscapes of Bucharest and its surroundings. The whole journey was photographically immortalized by Florin Iaru and later exhibited in the "Space - Mirror" (1986) exhibition at the Institute of Architecture in Bucharest, an exhibition that was censored and closed three days after

11 Mihaela Miroiu, Convenio, Despre natură, femei și morală (Convenio. On nature, women and morality), Iași, Polirom, 2002, p. 27.

12 Ibid.

Installation au musée du Village, Bucarest, 1984

its opening. In retrospect, carrying and placing this artefact of the spherical mirror in the natural or artificial constructed landscape creates a game between presence and absence that records the passage of time. Aesthetically, the introduction of this mirror into the landscape has a relevant meaning as it fragments the landscape by capturing an ephemeral essence, but at the same time, the viewer is placed before the cultural memory of the natural or urban landscape. Because the mirror catches these fragments of the landscape in an ephemeral way, photography once again makes a major contribution in bringing to the viewer the traces left by the artefact in the landscape and imprinting it in his memory.

I believe that ultimately the ecological nature of this "journey" results from the non-invasive ability of a constructed artificial medium, such as the mirror, to not alter the natural environment in the physical sense.

The theme of reflection recurs constantly in Wanda Mihuleac's creation. It is not by chance that we find it in the *Ecological Projects* most often illustrated in the form of water which, as the myth of Narcissus reminds us, is the first form of reflection discovered in nature. The *Ecological Projects* series consists of a visual transcription, using the offset technique, with certain graphic interventions, of some "reconstructions" imagined by Wanda Mihuleac in the original landscape. An important clue to this reflection comes from the paper used to make these plates, a glossy paper almost similar to a mirror. As Dan Hăulică observed in a critical text, Wanda Mihuleac's artistic gesture at the time fell into the category of what Levi Strauss called "the creation of a passage from nature to culture." This transfer from nature to culture occurs in the two-dimensional images created by Wanda Mihuleac by accessing a space of reflection. We could therefore say that we move from reflecting to thinking. First of all, the works depict a world imagined and constructed by Wanda Mihuleac and which presents us, while we contemplate them, as spectators in a "rounding off" of observations, of personal meditation on our relationship to nature.

More precisely, from the outside, there is a rotation towards oneself, a movement that could recall the *Moebius Strip*. Lastly, the source of these works lies in a correspondence of the artist's mental images with the organic, material world of nature. With these works, the focus is the question: what is really reflected in us? The answer suggested by Wanda Mihuleac would be: nature itself! Here nature is not an object of passive contemplation, it is not a gift outside of us, on the contrary, the artist's images convey the close, almost familiar interconnection with it, as we come from nature and eventually return to it. The hundred or so A4 plates deconstruct and, at the same time, recreate a reflection of the relationship between nature stripped of socio-cultural meanings, a pure nature to which we can constantly return through ourselves, and constructed nature, impregnated by the human layers of culture.

In what we can call Wanda Mihuleac's ecological period, the idea of reflecting nature is strong in her creative motivation and, most of the time, this idea is in sync with the constructed forms. These types of constructions often stand between an imagined world, between what is imagined and "objective" reality, like a screen. Another work follows a similar psycho-ecological logic, namely the film *Reconstruction in the Landscape* (1978) which, with the help of the camera, reveals an unsuspected reality. While previously, in films like *Panta Rhei* or *Landscape - Body*, the film comes after performance-like actions, this time the film is conceived from the outset to be a film in itself. The mirror, which has previously proved to be a leitmotif in Wanda Mihuleac's creation, is reclassified as a working medium in the construction of this color film. In practice, the mechanism behind this film was designed in such a way that the artist does not appear in a physical sense, but what appears as a trace of the sense of human presence is the hand caught by the camera sticking rectangular pieces of mirror on a transparent glass wall. These pieces of mirror reflect a natural landscape (because the film was made in nature), unaltered by "artificial" details that would disturb the circular vision of the context created by such mirrors. The presence of the hand that appears and disappears to then reappear in order to progressively build the image was interpreted at the time by some critics as a more or less divine apparition of an "entity". If we think back, this association with a divine entity is not accidental because the link between the artist and the divinity is seen in universal culture as the creative capacity of both, another form of construction one might say. As Wanda Mihuleac confessed to me, after all this mirror scaffolding is done, the cameraman captures in circular fashion the total image communicating the reality that was behind it. Thus, a panorama initially captured by what was reflected in the pieces of the mirror took shape. From what the artist said, it appears that this *Reconstruction in the Landscape* is in fact "a metaphor of a mental construction of the wall type", which appears in other works of hers and which "imposes a view, a logical and constructive implication". *Reconstruction in the Landscape* and the offset works of the *Ecological Projects* series or the action with the spherical mirror transform the idea of reflection into an artefact that practically replaces the human presence of the artist in the landscape. The image of the natural environment captured by these mirrors is an ephemeral image that, in addition to its artistic capitalization, fades and disappears of its own accord. The construction of reflections of the uncontaminated cultural landscape, the juggling between what appears and disappears, but also thinking the landscape through words, as Wanda Mihuleac did, indicates the textual roots of her "psycho-ecological" approach. In this process, the image has always been preceded by the word and the landscape has been translated into a linguistic language. The connection between words and landscape has, as an empirical consequence at the visual level, the transfer and inversions of the natural-artificial relationship. How is this relationship created in *Recons-*

truction in the landscape? Well, it is produced by building this initial "mental wall" and its transposition in the form of a relic into the natural context of the landscape. Conversely, the natural is inserted into the artificial by its introduction into the already built architecture, as evidenced by the in situ installation presented by Wanda Mihuleac at the "Space - Object" exhibition (1982). With regard to this latter installation, we thus see the "reversed" process of the "reconstruction of the landscape".

The constructions in the landscape also have the capacity to transfigure the natural landscape into a cultural landscape. The latter presents certain particularities shaped by human intervention that can express a regional, symbolic or ritual identity as happened in the case of the performance initiated by Wanda Mihuleac at the Bucharest Village Museum in 1984. Regarding this performance, we can speak of a culturalisation of the landscape through a revaluation of a traditional agricultural process, more precisely through sowing - sowing the land. More precisely, the basis of this performance was the agrarian ritual of sowing, an idea suggested by Wanda Mihuleac and implemented with the help of a friend who took a plow from the Village Museum and ploughed a circular furrow in the courtyard of the museum. After the land was ploughed into a round shape, wheat was sown, and then there was a long wait for the result of this agricultural process to appear. However, the recreated agricultural ritual came to nothing as the wheat did not grow. A similar situation occurred when this mechanism was exhibited by Wanda Mihuleac in the form of an installation in Prilep (1985), which was a city in the former Yugoslavia and is now in North Macedonia. If we look at it from an ecological point of view, as a ritual with a long cultural tradition, we could say that the sowing expresses a relevant historical preservation of the human-nature relationship. This kind of ritual, which implies a relationship based on exchange between man and nature, indicates that the landscape is not only a place of detached reflection but also a resource if we perceive it in the sense of an 'economic commodity'. Regarding the 1984 performance at the Village Museum, this unfruitful 'failure' of the land may suggest how, ultimately, the forces of nature still dominate these kinds of human transformations and constructions that form the basis of the anthropic landscapes which emerge with cultural and artificial interventions in nature.

Another type of construction in the landscape that can be found in a collective action Wanda Mihuleac participated in, namely: *Mesaggio Terra* (1983). Wanda Mihuleac accepted the invitation of Paolo Barille, an artist she met in Italy, to participate in an action with a strong ecological character. Why do I insist on the ecological aspect? Because Paolo Barille's initiative consisted of distributing bags of 'pure' earth, unaltered by cultural and industrial ideas, to artists from all over Europe in order to create something from an absolutely ecological starting point. This was the challenge launched by Barille and taken up by Wanda Mihuleac; in a spirit of collaboration she has kept intact, she in turn invited several artists and offered them this land. Later, they all met on the banks of the Dâmboviţa River and, in order to create unity between these participations, Wanda proposed to the other actors that they placed this soil on pieces of wood that looked like plates, as an allusion to food, to "earthly food". It is in this context that the original forms of artistic use of this "pure" offered earth were first generated. Wanda Mihuleac remembers one of the most interesting actions of that time, that of artist Mircea Florian. He took the puck with soil and placed it on an amplifier that emitted sounds. The earth began to move and vibrate, and the piece of wood was no longer fixed, and rigid, but manifested itself like a membrane.

The adventure on the shores of Dâmboviţa ended with these "saucers" containing the earth being launched onto the water and floating off like small islands downstream. According to Wanda Mihuleac, this moment could not be captured by photography and there was no question of filming as, in the seconds following the launch of the islands, a "winged army" of birds attacked these fragments of earth lying on the wood and devoured them, having mistaken them for food. It is true that there was a slaughterhouse nearby and the birds were flying around, but no one could have foreseen this spontaneous movement that lasted a few moments. Regarding the sequence in question, the artist says that it is a "metaphor" that she did not think of but that "enters the ecological circle - ecosystem". Reflecting back on this collective action, a contemporary version of the interpretation of the entrance to the ecological circle - ecosystem that Wanda Mihuleac speaks of would be the fact that: everything that comes from nature to nature returns. This "pure" earth is malleable and as ephemeral as the rest of organic matter; it can be understood as an allusion to life and death, but not seen as a duality.

Listening to Wanda Mihuleac's story, this scene with the birds instantly reminded me of ancient pagan death rituals when the body of the deceased was not buried but thrown into the water. Personally, this ritual seems extraordinarily natural to me because it reduces everything to the simplicity of life; what was alive is assimilated by nature once it perishes, so that "life" continues. What could be more "eco" than that?

An additional final note:

Throughout this journey and the foray into Wanda Mihuleac's ecological approach, I felt, perhaps also because of a generational separation, like a hunter of stories, of traces. I kept in mind these "ecological" traces, which we uncovered together, because of my interest in her various forms of expression and the conceptual charge that underlies them. As we talked, I imagined them, I approached them, and I realize that I see more clearly the way the word precedes the images in her case, images that can be re-actualized always by the word. As for the term "ecological", it is more than just a word in her artistic approach. It is an assumed experience, it is research to express the different cultural meanings that this concept carries within it and that can be assimilated in an intimate way by the artist.

We find all this opposition, which comes via a cultural channel, be this natural - profane, artificial, constructed or cultural, rather reconfigured as a trichotomy in Wanda Mihuleac's "ecological phase": iconic-index-symbolic. If we seek to understand her works through this trichotomy, we can see how the external landscape is translated into an internal landscape. Finally, I think we find a very relevant illustration of this translation in the way she transforms the mirror into an artifact and uses the problem of reflection by fragmenting the original natural landscape through the construction of a "landscape" that starts from the inside, from the symbolic "world" of thought. One could say that this "landscape" within the landscape manifests itself as a story within a story. It is not uncommon, in the works of Wanda Mihuleac, that the ephemerality of the image of the landscape reflected in the mirror becomes more relevant, more valuable aesthetically than the objective empirical landscape. This makes me think of the first stanza of the poem [From time inferred] (Din ceas, dedus) from *Secondary game* (*Joc second)* by Romanian poet Ion Barbu (English translation by Paul Doru Mugur and Alina Savin, in Boskoff *et al.* (2009, p. 90)[13]):

From time inferred, the depth of this calm peak
Through mirror crossed into redeemed azure.
The herds' immersion cutting on the cheek
Of water groups, a second game, more pure.

13 Boskoff, Wladimir, Dao, Vyvy & Suceavă, Bogdan D. (2009), "From Felix Klein's Erlangen Program to Secondary Game: Dan Barbilian's Poetry and Its Connection with Foundations of Geometry", Memoirs of the Romanian Academy, 31, no. 4, pp. 17-33