

Caterina Preda

Faculté de Sciences Politiques, Université de Bucarest (caterina.preda@fspub.unibuc.ro)

### **L'art de rue et sa relevance politique : le cas bucarestois<sup>1</sup>**

De « Jos comunismul » à « Vin în 5 minute »

« Tous nos désirs de subversion obéissent encore à la loi du marché »<sup>2</sup>

Une approche historique nous montre l'importance du décor du quotidien pour les régimes politiques. Comme le rappelle Katherine Verdery<sup>3</sup>, le changement de régime politique est vu aussi dans le quotidien : les rues, les statues, les décors changent de nom.

Cette présentation discutera les différents types d'écritures et d'images avec une connotation politique ou de critique sociale qu'on peut apercevoir dans les rues bucarestaises en considérant l'espace public comme endroit où s'opposent plusieurs discours : le discours proprement politique, le discours commercial et un discours alternatif, (souvent) artistique.

Une question préliminaire qu'on adresse est : Quelle participation engendrent ou représentent-ils ? Quels sont les messages transmis ? Quelle lecture politique avancent-ils ?

Pour tenter d'esquisser une réponse et de les placer dans un contexte plus large, les discours politiques seront évoqués dans le contexte des campagnes électorales et des manifestations de proteste (ex. Piața Universității, Victoriei). Le discours commercial trouve sa légitimité tandis qu'un discours critique, souvent à travers une forme artistique, est encore encadré sous une considération d'illégalité. De plus, on constate la marchandisation (par la publicité) des instruments progressifs artistiques tels le pochoir (*stencil*).

En ce qui concerne le discours artistiques, plusieurs thèmes paraissent intéressants. En premier lieu, l'encadrement de ces nouveaux langages urbains dans les approches des mairies et autres pouvoirs locaux. Ensuite, on constate comment la réaction de la rue au contexte politique est rapide: par exemple les pochoirs avec une référence au Maréchal Antonescu (qui s'intègrent dans une série plus ample d'appels racistes, etc). Souvent éphémères ces messages trouvent une vie plus longue à l'aide du partage en ligne, surtout à travers les sites de socialisation, faisant certaines images très connues à travers des médias alternatifs.<sup>4</sup> Comme l'observe Peteet cette démarche, la photographie, et de nos jours leur accès en ligne, fixe aussi une mémoire de gestes autrement éphémères.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Brouillon. Ne pas citer sans la permission de l'auteur.

<sup>2</sup> Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, p. 39

<sup>3</sup> Katherine Verdery, *Viața politică a trupurilor moarte*, Ed Vremea, 2006.

<sup>4</sup> Conformément à un rapport d'Eurostat, 47% des Roumains ont accès à Internet et 57% n'ont jamais utilisé un ordinateur ce qui met la Roumanie sur une des dernière places en termes de l'usage de l'Internet en Union Européenne. Pescaru C. (2011) 'România la coada clasamentului UE privind accesul la internet', Ziare.com, 15 december. Online, Available HTTP: < <http://www.ziare.com/internet-si-tehnologie/acces-internet/suntem-pe-primul-loc-in-ue-la-lipsa-de-acces-la-internet-1139879>> (consulté le 12 mars 2012).

<sup>5</sup> Julie Peteet, « The writing on the walls. The graffiti of the Intifada », *Cultural Anthropology*, 11:2, 1996, pp. 139-159, p. 144.

Les expressions artistiques qu'on peut évoquer sont de plusieurs types et matériaux (spray, peinture): graffiti (signature ou plus élaboré), pochoir (stencil), sticker, peinture murale. On va analyser principalement les écrits (graffiti) et les pochoirs (stencils) et on va les présenter à partir des catégories de messages qu'ils proposent. Comme le rappelle Kane, ces messages concis fonctionnent comme des « [open] windows through which one can learn about local culture and politics, a method that also accounts for the active role of place in the making of meaning.»<sup>6</sup> Ils peuvent donc nous fournir une compréhension différente du contexte politique et culturel bucarestois et parce qu'ils sont omniprésents ils sont difficiles à éviter et donc d'être méconnus par les citoyens.

### Approche théorique

Du point de vue théorique cette présentation est encadrée dans l'approche très éclectique de l'art et de la politique comme sous-champ d'analyse de la science politique. Cette approche privilégie l'étude d'exemples artistiques comme support d'une meilleure compréhension de la politique. Comme l'observe Jacques Rancière, l'artiste a le don de faire voir ce qu'il n'était pas vu jusqu'alors ou, de faire voir sous un autre angle ce qui était déjà devenu invisible<sup>7</sup>. C'est dans ce sens qu'on va faire appel à des exemples d'une participation politique novatrice, celle des représentations visuelles du politique dans les espaces publics de Bucarest. Rancière rappelle aussi qu'en opérant par un *dissensus*, les artistes provoquent une reconfiguration du sensible et donnent lieu à de nouvelles perspectives.<sup>8</sup> Ces perspectives sont à situer par rapport aux deux autres discours visibles dans l'espace public, le discours commercial et celui proprement politique appartenant aux acteurs politiques eux-mêmes ou étant déployé dans un contexte politique (électoral ou de proteste). Tandis que notre approche identifie le discours de tous les jours de ces dessins éphémères.

La littérature théorique sur l'art de rue est majoritairement concentrée sur les graffiti (vu leur plus long exercice) et surtout depuis une perspective criminologique (pour le cas des Etats Unis)<sup>9</sup> ou de criminologie culturelle considérant les enjeux de leur illégalité et les coordonnées des communautés exclues qu'ils représentent. En même temps on observe aussi des études qui considèrent les dessins et écrits des rues depuis une perspective d'anthropologie culturelle urbaine ou de mémoire culturelle. Il y a aussi des analyses imaginées à partir du rôle joué par les graffiti dans les zones de conflit (en Palestine, au Nicaragua et Irlande du Nord par exemple)<sup>10</sup> ou lors des mouvements sociaux (les Black Panthers) ou de désobéissance civile.<sup>11</sup>

---

<sup>6</sup> Stephanie C. Kane, « Stencil graffiti in urban waterscapes of Buenos Aires and Rosario, Argentina », *Crime Media Culture*, 5:9, 2009, pp. 9-28, p.11.

<sup>7</sup> Jacques Rancière, *Aesthetics and Its Discontents*, Trans. Steven Corcoran. (Malden, MA: Polity Press, 2009), pp. 24-25.

<sup>8</sup> Jacques Rancière, *Dissensus*, Continuum, London, NY, 2010, p. 140.

<sup>9</sup> See for example: David Ley and Roman Cybriwsky, *Annals of the Association of American Geographers*, 64: 4, 1974, pp. 491-505.

<sup>10</sup> Joel Sheesley, (ed.), *Sandino in the Streets*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1991; Bill Rolston, 'Politics, Painting and Popular Culture: The Political Wall Murals of Northern Ireland', *Media, Culture and Society* 9, 1987, pp. 5-28. Apud Stephanie C. Kane, « Stencil graffiti in urban waterscapes of Buenos Aires and Rosario, Argentina », *Crime Media Culture*, 5:9, 2009, pp. 9-28.

<sup>11</sup> "Graffiti were part of a repertoire of actions of civil disobedience. (...) Graffiti were the silent narrative accompanying acts of resistance yet were themselves an act of resistance. They encouraged resistance, cajoled, demanded, critiqued. Peteet, p. 143

A première vue on pourrait distinguer les deux types d'expression, le graffiti qui est fait dans des zones et communautés marginales (de par la plus longue durée nécessitée surtout pour les dessins très élaborés), des pochoirs (stencils) qui jaillissent plutôt dans le centre-ville même si on les voit aussi dans les zones plus marginales.<sup>12</sup> En même temps, le graffiti paraît être toujours dominé par ses premières intentions, celles de marquer un territoire pour affirmer la primauté d'une bande d'artistes<sup>13</sup> et utilise surtout la signature, les surnoms, tandis que le pochoir (ou stencil) est plutôt destiné à faire connaître un message, une image avec message, ou une simple image évocatrice.

Mon intention est d'essayer de comprendre ces expressions comme une forme de participation politique et d'évaluer leur rôle dans le sens évoqué par Kane : « what capabilities does graphic dissent have? Do stencils have the power to remake, or remind, collective conscience by disrupting normalized textures of street experience? »<sup>14</sup>

Le pouvoir disjonctif de ces outils est aussi évoqué et la façon dont les "street artists appropriate and disrupt the subtle intimacies of state power, at least insofar as their active vestiges instigate notice, empathy, or questioning among passersby and fellow aficionados"<sup>15</sup> Le caractère interactif de cette production artistique est fondamental comme le rappellent Peteet et Kane, « [a]s cultural artifacts of resistance, graffiti are not inert. Reading is an active kind of behavior"<sup>16</sup>; "sites and stencils interact to make meaning and this is, in itself, a form of social action".<sup>17</sup> Les lectures sont aussi polysémiques, conflictuelles parfois.

### **L'art dans la rue : approche historique**

Historiquement l'art a eu sa place dans la rue lors des mouvements de proteste des années '60 en Europe et aux Amériques : le '68 français et le mouvement hippie aux Etats Unis étant les meilleurs exemples.

En même temps, les murs furent dans la deuxième partie du XXème siècle un endroit privilégié de proteste tel que le montre le *graffiti* né (ou renaît) dans les quartiers pauvres des grandes villes de Etats Unis (à la moitié des années 1960 et de façon plus importante au début des années 1970<sup>18</sup>), même si, c'est au Mexique qu'un vrai art révolutionnaire décora pour la première fois les murs des villes : le muralisme mexicain (Diego Rivera, Gabriel Orozco, David Alfaro Siquieros) mouvement né dans l'après la révolution mexicaine (1910-1920) et qui se proposait d'accompagner les réformes du nouveau gouvernement révolutionnaire avec une mise en images de l'évolution historique mexicaine. Par après cette tradition muraliste s'étendit aux autres pays

---

<sup>12</sup> Kane observe aussi comment les pochoirs (stencils) n'apparaissent pas dans les zones marginales mais aussi au centre à cause de la technique différente. Kane, p. 12.

<sup>13</sup> David Ley and Roman Cybriwsky, « Urban Graffiti as Territorial Markers », *Annals of the Association of American Geographers*, 64:4 (1974), pp. 491-505.

<sup>14</sup> Stephanie C. Kane, « Stencil graffiti in urban waterscapes of Buenos Aires and Rosario, Argentina », *Crime Media Culture*, 5:9, 2009, pp. 9-28, p. 14.

<sup>15</sup> Stephanie C. Kane, « Stencil graffiti in urban waterscapes of Buenos Aires and Rosario, Argentina », *Crime Media Culture*, 5:9, 2009, pp. 9-28, p. 11.

<sup>16</sup> Julie Peteet, « The writing on the walls. The graffiti of the Intifada », *Cultural Anthropology*, 11:2 (1996), pp. 139-159, p. 142.

<sup>17</sup> Kane, p. 23.

<sup>18</sup> David Ley and Roman Cybriwsky, « Urban Graffiti as Territorial Markers », *Annals of the Association of American Geographers*, 64:4 (1974), pp. 491-505, p. 491.

latino-américains et il suffit de rappeler les très influentes Brigades Muralistes qui accompagnèrent l'établissement du gouvernement de Salvador Allende au Chili (1970-1973).

Dans les années 1970 pendant les dictatures en Amérique du Sud, l'art dans les rues assumait une fonction de proteste interdite. Des exemples paradigmatiques sont l'action d'art « No+ » (Assez) en 1983 par Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.) au Chili et « El Siluetazo » (Les Silhouettes) par un collectif d'artistes et activistes des droits de l'homme en Argentine la même année. Le premier exemple, « No + » avait vu les artistes sortir dans les rues les nuits et dessiner ce signe sur les murs. Par après celui-ci était complété par des anonymes avec des messages « No + dictadura », « No + miedo » et répété à travers le pays. Graduellement il devenait le message principal du mouvement pro-démocratique et se massifie au moment du plébiscite de 1988 qui a vu le début de la transition démocratique chilienne. En Argentine, les silhouettes (« El Siluetazo ») dessinées sur les pavements et sur les murs reprenaient les contours des 30.000 disparus de la dictature (1976-1983).

A part cette expérience sud-américaine qui voit une sorte de chablon repris par d'autres et transformé en message de proteste privilégié, c'est en France que s'affirme à la fin des années 1980 (avec Blek le Rat) un moyen plus rapide d'expression et plus facile à reproduire : le pochoir (stencil) qui est devenu dans la deuxième partie des années 2000 omniprésent dans le monde entier. Les messages choisis vont de la critique sociale et politique au ludique et au clin d'œil aux événements récents.

Ainsi, de nos jours l'art de la rue comme proteste accessible à tous est devenu reconnu et accepté. Il suffit d'évoquer « le plus connu artiste inconnu », car sa vraie identité reste secrète, Banksy<sup>19</sup>. Cet artiste anglais dessine sur les murs de Grande Bretagne mais a aussi travaillé dans d'autres pays comme par exemple à New Orléans après le désastre de Katrina en 2004 ou, sur la partie palestinienne du mur qui sépare Israël de West Bank (en 2005 et en 2007 avec un collectif d'artistes).<sup>20</sup> Un autre artiste est JR qui est devenu fameux depuis 2005 quand, après les émeutes des banlieues parisiennes il a tapissé le centre de Paris avec les portraits des gens de ces quartiers mal famés. Cette capacité de l'artiste de rendre visible (Rancière) c'est l'enjeu des projets de JR qu'il a repris en Israël/Palestine dans son projet « Face2Face » qui a accompagné la démarche de Banksy.

Même si tous ces projets ont une portée locale et se situent surtout par rapport à un contexte spécifique, dans l'ère de l'information instantanée leur impact devient global à travers les sites de socialisation tels Instagram, Facebook ou les blogs des artistes.

De plus, il faudrait évoquer aussi une caractéristique de l'art contemporain et encore plus de l'art actuel qui voit un nouveau type d'activisme s'articuler : l'*artivisme* et qui positionne l'artiste comme activiste sur une panoplie de thématiques du social au politique.<sup>21</sup> Les artistes

---

<sup>19</sup> Voir son site web : [www.banksy.co.uk](http://www.banksy.co.uk)

<sup>20</sup> Zia Krohn et Joyce Lagerweij, *Concrete messages. Street art on the Israeli –Palestinian Separation Barrier*, Arsta : Dokument Press, 2010.

<sup>21</sup> Stéphanie Lemoine et Samira Ourdi, *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle*, éditions Alternatives, Paris, 2010 ; Nato Thompson (ed.), *Living as form. Socially engaged art from 1991-2011*, Creative Time Books, New York, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 2012 ; Robert Klanten, Matthias

contemporains créent pour remplacer une réaction de la part des hommes politiques, pour attirer l'attention sur certains thèmes absents du monde des médias, pour critiquer l'approche du monde politique mais en proposant une alternative, en créant, etc. Les artistes de rue sont aussi activistes comme le montre le projet de Banksy sur le mur des territoires occupés.

L'influence des artistes anonymes qui créent sous des pseudonymes dans les rues est de plus en plus importante si on pense à l'exemple de Shepard Fairey qui a conçu l'affiche star de la première campagne présidentielle de Barack Obama en 2008 sous le signe du message « HOPE ».

### **L'art et l'écrit dans les rues roumaines**

Avant 1990, en Roumanie l'écrit, ou les expressions artistiques décrites plus haut dans l'espace public étaient durement réglementés par le régime communiste et les seuls messages possibles étaient soit ceux de propagande (panneaux, pancartes, drapeaux, etc.) soit ceux commerciaux (affiches, signes de publicité, etc.)<sup>22</sup>

En effet, comme le démontre l'œuvre de l'artiste Ion Grigorescu, « Dialogue avec le camarade Ceaușescu » (1978) toute plainte ou interrogation du contexte était interdite et donc le plus souvent cela se faisait à l'écart des spectateurs, dans l'espace privé. Dans cette œuvre composée de photographies de l'action d'art Ion Grigorescu en lui-même et respectivement en portant un masque avec le visage de Ceaușescu s'interroge (interroge celui-ci) sur des questions interdites à l'époque.

Ne pas respecter ces règles pouvait avoir des effets des plus durs tel le démontre le « Cas le Panneau »<sup>23</sup> qui inclus des photographies des écrits sur les murs d'un adolescent mécontent et qui était sous la surveillance de la *Securitate* en 1981. Arrêté en flagrant à Botoșani il était par la suite tombé malade suite aux interrogatoires interminables de la police secrète et décédait en 1985.

La fin du régime communiste voit dans un premier moment la liberté d'écrire tout ce qu'on ne pouvait pas avant sur les murs des villes. C'est ainsi, qu'au moment de la révolution on parle des murs comme des vrais journaux, surtout à Bucarest. Pour protester contre le régime (Jos comunismul, Securitatea, PCR) et le dictateur (Jos Ceaușescu, Ceaușescu și soția nu te vrem în România), pour crier leur droit à la liberté (Libertate), mais aussi pour s'informer (les affiches écrites à main et collées dans les endroits public) et nier le choix déjà fait (FSN = PCR).

« zidurile orașelor au devenit în decembrie 1989, adevărate ziare...Zidurile aveau urechi. Astăzi au glas. »<sup>24</sup>

---

Hubner, Alain Bieber, Pedro Alonzo, Gregor Jansen, *Art & Agenda. Political Art and Activism*, Gestalten, Berlin, 2011.

<sup>22</sup> Voir dans ce sens la collection éditée par Atelierul de Grafică : *Grafică fără computer. Litere. Desen, relief, volum*, București, 2011 ; *Grafică fără computer. 40 de ani de mărunte împliniri*, București, 2010 et le volume édité avec leur aide en 2012 : *Iron Curtain Graphics, Eastern European Design Created Without Computers*, Berlin, Gestalten.

<sup>23</sup> « Cazul Panoul » en photographies inclus dans l'exposition « Second life in communism. Oameni, atitudini, locuri », 4-19 Mai 2012, Spațiul Platformă, Bucarest.

<sup>24</sup> Mircea Alexandrescu dans s.a. *București. Oraș martir – oraș erou*, Ed. Meridiane, Bucarest, 1990.

Ce phénomène a continué à travers les manifestations de Piața Universității, en 1990 quand pour quelques mois la place est occupée jusqu'à la violente évacuation faite par les mineurs de la Vallée du Jiu (juin 1990). Pendant ces mois de 1990 les murs de l'Université de Bucarest, de l'Université d'Architecture ont continué de représenter des endroits privilégiés de proteste ensemble avec les pancartes et panneaux de la place elle-même.

### **Types de messages des pochoirs (stencils) : de la critique sociale à la publicité (électorale)**

Récemment, dans les années 2000 se développe en Roumanie l'usage des pochoirs (stencil). Parmi ceux avec une relevance politiques il y a en premier lieu ceux focalisés sur les figures politiques centrales (présidents et ex-présidents). Premièrement il s'agit de la réapparition de Nicolae Ceaușescu et de son image souriante la plus connue avant 1989 avec (ou sans) des courts messages tels « Vin în 5 minute » (Je reviens en cinq minutes), « I'll be back » ou « Lost ». J'ai déjà discuté ce phénomène qui accompagne une redécouverte par les artistes contemporains du portrait de Ceaușescu comme un essai de réévaluation de l'héritage du régime communiste.<sup>25</sup>

Les pochoirs utilisent souvent l'ironie, le message concis, rapide, facile à identifier et à situer dans son contexte récent. Parmi les thèmes comme on a à première vue établi se retrouvent les figures politiques, mais à part ceci, les messages politiques transmis incluent l'absentéisme car le vote est jugé non-représentatif (Le mouton avec le message Iar votezi), la ridiculisation des candidats (identifiés à des porcs), des cadeaux électoraux (ex : La lutte de sac à Cluj en 2012), la prise de conscience par rapport à son rôle citoyen (Think stupid ou le pochoir montrant une silhouette avec au lieu de la tête le mot VOTE).

Il y a ensuite des pochoirs avec des messages de critique sociale (la vie à crédit ou les messages liée à l'armée ou à la corruption - Ju\$tiție, FRF=Mafia) ou culturelle (contre les scandales de l'ICR). En même temps ce type d'instrument qui offre une certaine visibilité est ouvert aux communautés marginales comme on le voit dans le cas des pochoirs d'admiration pour le maréchal Antonescu, racistes (« mort aux gitans »), les annonces de la Ligue fasciste (naționalistii.ro). Dans la même catégorie, des communautés marginales, se situeraient aussi les messages pro Roșia Montană et contre les projets miniers ou les revendications nationalistes et pro-union avec la République Moldova tel le montre le cas des stencils, stickers et graffiti « la Bessarabie est Roumanie »<sup>26</sup>. De même, des stencils qui réclament aux citoyens de s'indigner sont apparus à Bucarest en 2012 en syntonie avec le mouvement global des indignés ; s'ajoutent des stencils du mouvement *Anonymus* qui brandit le masque porté par le personnage Guy Fawkes dans la BD et du film *V for Vendetta* (James McTeigue, 2006).

D'un outil de proteste, qui utilise aussi l'ironie, le pochoir a été récupéré par les deux autres types de discours : le commercial et le politique. Premièrement on observe comment des compagnies font de la publicité en utilisant ces instruments critiques. Deuxièmement, certains partis politiques l'ont repris pour se faire de la publicité électorale originale (Geoană 2009, Liberali Treziți-vă 2012 et Repornește inima 2012).

---

<sup>25</sup> « The digital (artistic) memory of Nicolae Ceaușescu » in *Webwars* edited by Ellen Rutten and Vera Zvereva (Routledge, forthcoming 2013).

<sup>26</sup> Ceux-ci appartiennent apparemment à l'association Acțiunea 2012, une coalition de ONG pro l'union entre la Roumanie et la République Moldova.

Le pochoir montre comment la rue offre une voix accessible à tous, même aux interdits : vus les légionnaires et autres discours xénophobes et racistes qui tapissent les murs. La rapidité de réaction est souvent un trait particulier de ces outils comme le montre le cas des pochoirs montrant le maréchal Antonescu dans le contexte du débat/scandale lancé par les propos du président Traian Băsescu à l'été 2012 quant au rôle joué par le Roi Michel.

Interventions citoyennes – sur les affiches des candidats aux élections, dans les stations de bus pour exprimer des mécontentements précis ou diffus (cas Bucarest Novembre 2012),

Un exemple qui se trouve à l'encontre du monde commercial et du proteste social et politique et le Panneau de la rue Arthur Verona de Bucarest qui, depuis 2005 est devenu un endroit où sont affichés des images ou écrits comme réaction à des événements récents ou simplement des actions culturelles. Les initiateurs, l'agence de publicité Cahn and Jansen, ont proposé cet endroit interactif encourageant les gens à envoyer leurs propositions qui ont été par la suite exposées à côté de celles des artistes tels Ion Bârlădeanu.<sup>27</sup> Visuellement leur campagne reste dans le domaine de la publicité sans la citation critique employée par exemple par des groupes tels AdBusters qui usent le *détournement* des situationnistes pour proposer des situations nouvelles.

Le caractère anonyme de ce type d'intervention n'empêche pas la question sur l'identité de ces auteurs. Pour les premiers pochoirs politiques on sait qu'il s'agit d'artistes contemporains tels Dumitru Gorzo (Ceașescu je reviens en 5 minutes) ou Vlad Nancă (Eminescu avec le nom d'Eminem).

Il est par ailleurs impossible de mesurer l'impact de ces interventions dans le quotidien, de ces brefs instant de détournement de l'attention qui portent à une prise de conscience par rapport à une question déjà connue, provoque un petit rire au passage en voyant un personnage politique ironiquement rappelé.

Une autre question importante par rapport à cette production artistique est liée aux endroits qui contiennent ces marques urbaines. Il y a une domination dans le centre de Bucarest (de par la facilité et rapidité de reproduction) près des sièges universitaires (Université de Bucarest, Université d'Architecture, Université d'Art) et dans les places principales telle celle du Palais/Révolution, Place de la Victoire, et Place de l'Université. Cette dernière a, comme on l'a brièvement évoqué, son histoire particulière de proteste après 1989.

## Conclusions

Une première piste de réflexion par rapport à ces signes éphémères qui jaillissent sur les murs bucarestois est représentée par l'observation de Ley & Cybriwsky que « The visible walls articulate invisible sentiments »<sup>28</sup>. Ainsi, ces signes seraient des traductions visuelles de sentiments/idées/attitudes ressenties par une partie plus importante de la société.

La perspective articulée dans cette présentation a visé à offrir un aperçu sur les moyens novateurs de participation politique qu'on identifie à Bucarest dans la deuxième moitié des

<sup>27</sup> <http://www.iaa.ro/Articole/Studii-de-caz/Panoul-arthur-verona-un-hyde-park-al-bucure%C8%99tiului/5291.html>

<sup>28</sup> Ley & Cybriwsky, p. 505.

années 2000 et comment se situent-ils par rapport à l'histoire récente de ces instruments de proteste ou de commentaire politique atypique.

De plus, on peut citer l'exemple de l'artiste contemporain roumain Dan Perjovschi qui dessine sur de murs dans des musées ou salles d'expositions mais qui a aussi eu des interventions, légales, dans l'espace public. Des exemples récents incluent ses dessins à Sibiu (Festival National du Théâtre) ou à Craiova au Centre Culturel Electroputere en 2011. Les dessins de Perjovschi travaillent le plus souvent sur l'actualité récente et proposent un décryptage critique du pouvoir politique ou économique.

Cette perspective centrée sur l'artistique et ses connexions au politique peut attirer l'attention sur d'autres projets artistiques qui proposent une nouvelle lecture de la ville, tel le projet – cette fois ci légal - de l'artiste Ioana Ciocan, « Proiect 1990 » (2010-présent) qui a occupé le socle libre de la Place Scânteia avec des propositions artistiques.