

# Sculptura Sculpture

# arta

revistă de arte vizuale

nr. 8-9 / 2013

PORTRETE DE ARTIST / PORTFOLIOS  
DIALOGURI / DIALOGUES  
ASPECTE TEORETICE ȘI ESEURI  
THEORETICAL ASPECTS AND ESSAYS  
EXPOZIȚII / EXHIBITIONS



UNIUNEA  
ARTISTILOR  
PLASTICI  
din  
ROMANIA



MIRCEA CANTOR, EPC FOUNTAIN, 2012  
© Mircea Cantor, Yvon Lambert gallery

arta 8-9, 2013, anul IV



Revistă de arte vizuale editată de Uniunea Artiștilor Plastici din România (UAP) / Magazine of visual arts edited by the Union of Visual Artists of Romania (UAP)

Director / Director: Petru Lucaci, președinte UAP  
Redactor-șef / Editor-in-chief: Magda Cârneci  
Graphic concept/design: Corina Gabriela Duma  
Producție / Production:  igloo media  
Paginare/Layout: Raluca Jipa  
Secretar general de redacție / Editor: Andreea Amzoiu  
DTP / Image processing: Cristian David

Colaboratori permanenți / Permanent Collaborators  
Daria Ghiu (expoziții), Igor Mocanu (eseu), Magda Predescu (cronică de carte),  
Cristiana Popescu Russu (info), Simona Vilău (ancheta de artă)

Colaboratori / Collaborators  
Elena Alexi, Judith Angel, Judith Balko, Maria Balabaș, Dan Breaz, Mihaela Chiriac,  
Ioana Ciocan, Dan Mircea Cipariu, Liviana Dan, Diana Dochia, Eleonora Farina,  
Adrian Guță, Valentina Iancu, Mirela Ivanciu, Diana Marincu, Anca Mihuleț, Igor  
Mocanu, Cristian Nae, Jane Neal, Ramona Novicov, Adriana Oprea, Ileana Pintilie,  
Dan Popescu, Voica Pușcașiu, Silvia Saitov, Pavel Șușară, Cristian Robert Velescu,  
Ioana Vlasiu, Raluca Voinea

Correspondenți externi / Foreign correspondents:  
Coriolan Babeți (New York), Cristina Bogdan (Londra), Călin Dan (Amsterdam), Mica  
Gherghescu (Paris), Luana Hildebrandt (Los Angeles), Dan Mihălițianu (Berlin),  
Simona Nastac (Londra), Lucia Popa (Paris)

Credite fotografice / Photo Credits

Judit Angel, Maria Balabaș, Dan Basu, Eduard Constantin, Doru Covrig, Eliza Jurca,  
Daniela Pălimariu, Diana Dochia, Alexandru Davidian, Remus Andrei Ion, Gabriel  
Kelemen, Lucie Fontaine, Galeria Sabot, Ștefan Sava, Arhiva Barbu Brezianu,  
Institutul de Istoria Artei „George Oprescu”, Rudolf Bone, 418 gallery, Galeria Plan B  
Cluj/Berlin, Gabriela Pană, Centrul Cultural Arcuș, Galeria Sabot Cluj, Carmen Dobre,  
Farideh Cadot Paris, Galeria Calina, Ștefan Jammer, Peter Jacobi, Serge Spitzer  
Estate, Faggionato Gallery, London, Mihai Balko, David von Becker; Johnen Galerie,  
Berlin und Matthew Marks Gallery, New York, VG Bild-Kunst, Bonn, Filippo Berta,  
Lydia Pribisová, Adrian Sabău, Dan Mihălițianu, Mircea Cantor, MNAR, Paul Neagu  
Estate, Dana Roman, Mirela Ivanciu, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului  
Brukenthal, Bogdan Rață, Ion Grigorescu, Galeria AnnArt, Steluța Roșca Stănescu,  
Tudor Păsat, Liviu Russo, Leonard Ursachi, Leonard Răchită, Aurel Vlad, Ramiken  
Crucible Gallery, Fundația Triade, Ioana Ciocan, Ciprian Ciuclea, Muzeul de Artă  
Cluj-Napoca, Muzeul de Artă Arad, Spațiul Intact, Galeria H'Art, Mihai Zgondoiu,  
Tranzit.ro – Iași, Cristina Bogdan, Tate Modern

Opiniile exprimate în articole aparțin în exclusivitate autorilor.  
The opinions expressed in the articles belong exclusively to the authors.

Toate drepturile sunt rezervate / All rights reserved  
© Uniunea Artiștilor Plastici din România

Adresa / Address: Uniunea Artiștilor Plastici din România,  
str. Pangratti 31, sector 1, București  
www.revistaarta.ro; magda.carneci@gmail.com

Adresa / Address: igloomedia, str. Brezoianu 4, sector 5, București  
www.igloo.ro, office@igloo.ro

Distribuție / Distribution: FAB Group Associates  
ISSN: 0004-3354

Revistă finanțată de Guvernul României prin Ministerul Culturii /  
Magazine financed by the Government of Romania through the Ministry of Culture

# Sculptura, azi

text de **MAGDA CÂRNECI**

Cum se mai percep pe sine sculptorii și cum mai e văzută sculptura pe scena culturală românească de azi? Deși atinsă și ea, precum alte genuri artistice, de bulversările estetice din ultimii peste 20 de ani, sculptura pare puțin ieșită din atenția publică, dacă nu e vorba de momente de un gust discutabil comandate de puterea politică. Legată de condiția ei materială constrângătoare dar și de o relație aparent „atemporală” cu spațiul, sculptura pare să fi dezvoltat un raport mai complicat, mai tensionat, cu modernismul și postmodernismul. Și totuși, după anii 1965-1989, care au dat nume importante ale genului la noi, sculptura românească a cunoscut o evoluție și o transformare constante, cu nume tinere și formule provocatoare, despre care vrea să dea seama, succint, prin eșantioane, acest număr din ARTA.

În capitolul 1, textele din dosarul coordonat de Adriana Oprea se așază intenționat sub eticheta unei definiții restrânse, „implozive”, cea a sculpturii moderniste și a continuării acesteia până în prezent prin câteva nume puternice. În capitolul 2, redacția își propune să completeze perspectiva anterioară, prin abordarea sculpturii într-un înțeles lărgit, „expandat”, în sensul dat de Rosalind Krauss acestei sintagme. Ancheta numărului însumează opiniile a 12 sculptori români contemporani despre evoluția artei lor în ultimii 20 de ani (și regretăm că alți sculptori importanți nu au putut răspunde la timp). Artiștilor din țară le sunt alăturate și câteva nume de sculptori români care trăiesc și lucrează de multă vreme în străinătate. Sensul „exploziv” al sculpturii contemporane este apoi ilustrat de câteva exemple de galerii de artă din România orientate spre sculptură dar și de câteva proiecte curatoriale ce au în vedere modalități noi, dinamice, și mai ales contextualizate și temporare, de a plasa obiecte sculpturale în spațiul urban.

Deși nu face decât să redeschidă gustul pentru un gen care e poate mai condiționat decât altele de crizele economice și politice care ne asaltează constant, acest număr din ARTA vrea să demonstreze că sculptura rămâne un gen major, respectabil, în arta țării din care a plecat Brâncuși.

*How do sculptors perceive themselves and how is sculpture regarded on the cultural scene of today's Romania? Even if marked, as any other visual genre, by the aesthetic transformations of the last more than twenty years, sculpture seems a little bit out of the public attention, if it is not about monuments of a dubious taste ordered by the political power in place. Marked by its more "heavy" material condition and by its apparently "atemporal" link to space, sculpture seems to have developed a tortuous, even tensioned relation to modernism and postmodernism. Nevertheless, after the years 1965-1989, a period which gave several important names to this medium, Romanian sculpture has evolved and transformed itself constantly, and new names and provocative formulae have appeared, of which this issue of ARTA intends to offer a small testimony.*

*In the first chapter of the issue, the texts of the dossier coordinated by Adriana Oprea set themselves intentionally under a more restrained, "implosive" definition, that of modernist sculpture and of its continuation up to the present day by several new and strong names. In the second chapter, this perspective is completed by an enlarged, "expanded" definition of sculpture, in a sense larger than the one given by Rosalind Krauss to this syntagm. An art inquiry sums up the opinions of twelve Romanian sculptors about their production in the last more than twenty years; to this the answers of several sculptors of Romanian origin living abroad were added. The "explosive" sense of contemporary sculpture is also illustrated by several examples of Romanian art galleries focused on sculpture and by several examples of curatorial projects that tackle new ways, more contextualized and temporary, of placing sculptural objects in the public space. Even if it only re-opens the taste for an artistic medium which is more disadvantaged than others by the economic and political crises of today, this issue of ARTA proves, even if succinctly, that sculpture remains a major genre in the contemporary art of the country wherefrom Brancusi emerged.*



## 1

### Sculptura în câmp restrâns // Sculpture in a restrained field

SCULPTURA AZI ■	1
Magda Cârneci	
SCULPTURA ÎN CÂMP RESTRÂNS ■	5
Adriana Oprea	
SCULPTURA ROMÂNEASCĂ DUPĂ CONSTANTIN BRÂNCUȘI. INTERVIU CU IOANA VLASIU	8
Adriana Oprea	
SCULPTURA ROMÂNEASCĂ DE LA SFÂRȘITUL ANILOR '60 ȘI ÎNCEPUTUL ANILOR '70 ■	12
Ramona Novicov	
CELE DOUĂ SCULPTURI ■	14
Adriana Oprea	
DESPĂRTIRI: MAITEC, GORDUZ, VASILESCU, SPĂTARU	18
Ioana Vlasiu	
OVIDIU MAITEC: UN TEHNOLOGISM STIHIAL	20
Magda Cârneci	
PAUL NEAGU: UN ARTIST „MANIFEST”	22
Magda Cârneci	
EDGERUNNER DE P. NEAGU LA LONDRA ■	24
Ileana Pintilie	
VICTOR ROMAN: UN SCULPTOR CARE TREBUIE REDESCOPERIT	26
Magda Cârneci	
GORDUZ: AL DOILEA TIP DE EMINESCU	28
Dan Popescu	
FĂRĂ DE CASĂ, ACASĂ. DESPRE TABERELE DE SCULPTURĂ DIN ANII '70-'80 ■	30
Mirela Ivanciu	
NAPOLEON TIRON	34
Liviana Dan, Anca Mihuleț, Diana Marincu	

BOGDAN RAȚĂ – CORPUL HIBRID	38
Ileana Pintilie	
CRISTIAN RĂDUȚĂ, RINOCERUL ȘI A PATRU	40
Adrian Guță	
RUDOLF BONE. PERPETUUM SCULPTURAE	41
Ramona Novicov	

## 2

### Sculptura în câmp expandat // Sculpture in an expanded field

#### Anchetă // Inquiry:

I. SITUAȚIA SCULPTURII AZI: AL. CĂLINESCU- ARGHIRA, REKA CSAPO-DUP, DARIE DUP, ADRIAN ILFOVEANU, MARIUS LEONTE, AL. PĂSAT, MIRCEA ROMAN, LIVIU RUSSU, V. SCRIPCARIU, ELENA SCUTARU, AUREL VLAD, MARIAN ZIDARU	42
chestionar de Adriana Oprea și Simona Vilău	
II. SCULPTORI ROMÂNI DIN STRĂINĂTATE:	
DORU COVRIG	54
PETER JACOBI	56
LEONARD URSACHI	57
LEONARD RĂCHITĂ	58
chestionar de Simona Vilău	
ANDRA URSUTA: MARMURĂ, CRITICĂ INSTITUȚIONALĂ ȘI SĂPUN	60
Simona Nastac	
SERGE SPITZER: ECHILIBRU PRECAR, AR PUTEA FI ARTĂ!	62
Simona Nastac	
GALERIA SABOT, CLUJ	64
Adriana Oprea	
FUNDAȚIA TRIADE: „UN SPAȚIU IMPREGNAT DE SCULPTURĂ. INTERVIU CU SORINA JECZA	66
Dianca Marincu	

SPAM	68
Ioana Ciocan	
SPAȚIU EXPANDAT, UN PROGRAM DE ARTĂ ÎN SPAȚIUL PUBLIC	70
Judit Balko	

## 3

### Expoziții în România // Exhibition in Romania

EMOȚII REALE – TRANSGRESIUNI SUBVERSIVE	73
Dan Breaz	
BIENALA INTERNAȚIONALĂ DE GRAVURĂ EXPERIMENTALĂ, EDIȚIA A CINCEA (IEEB 5).	
INTERVIU CU CIPRIAN CIUCLEA	74
Simona Vilău	
KINEMA IKON: WUNDERKAMMER LA MUZEUL DE ARTĂ ARAD	76
Judit Angel	
JOHN CAGE. TĂCEREA LUI, TĂCERILE LOR	78
Maria Balabaș	
CIPRIAN MUREȘAN: GREUTĂȚI INERTE. DESPRE EXPUNEREA INVIZIBILULUI ■	80
Dan Breaz	
LUCIE FONTAINE: I-N-V-E-N-T-O-R-Y / PORTRET AL ARTISTULUI-EDITOR	82
Dan Breaz	
COLLECTIVE THINKING IN THE AGE OF CRISIS ■	84
Eleonora Farina	
THE RITUAL OF ART (OR ART AS RITUAL?) ■	86
Eleonora Farina	
„NE VEDEM ÎN PIAȚĂ!” ■	88
Daria Ghiu	
LETTRISM ÎN ROMÂNIA	90
Magda Cârneci	
ORAȘUL VĂZUT DE GENERAȚIA '80 ■	92
Adrian Guță	
ARCA LUI NOE ■	94
Diana Marincu	

VLAD OLARIU – TOM WOOLNER ■	96
Jane Neal	
DAS GELOBTE LAND	98
Ileana Pintilie	
ALEXANDRA CROITORU	
LA GALERIA PLAN B ■	100
Voica Pușcașiu	
CECI N'EST PAS UN GRIS SAU GRIUL LUI GILI	
MOCANU NU ESTE GRIUL PATENTAT AL ARTEI	
ROMÂNEȘTI	102
Simona Vilău	
ADRIAN POPESCU 2:1 ■	104
Valentina Iancu	
TRUPUL CA HIMERĂ ȘI GOL INTERIOR ■	106
Dan Mircea Cipariu	
ȘTEFAN RADU CREȚU ■	108
Liviana Dan	
CEZAR LĂZĂRESCU. APROAPE NIMIC ■	110
Cristian Nae	

## 4

### Expoziții internațional// Exhibitions abroad

TURNER PRIZE 2012	113
Cristina Bogdan	
IOANA BĂTRÂNU LA PLAN B BERLIN ■	116
Mihaela Chiriac	
MARTIN HONERT ■	117
Ioana Ciocan	
ARTA RUSĂ „SPARGE GHEAȚA” LA GALERIA	
SAATCHI DIN LONDRA ■	120
Diana Dochia	
TRANSMEDIALE. BACK TO EARTH	122
Dan Mlăhățianu	
TATE MODERN: LA MOMENTUL PICTURII ■	124
Simona Nastac	
NOUA OBIECTUALITATE ȘI PRODUCȚIA	
ARTISTICĂ DE SUBIECTIVITATE:	
DOCUMENTA 13 ÎN CONTEXTUL CAPITALISMULUI	

COGNITIV ■	126
Cristian Nae	
LUCRURILE NEDEFINITE ALE LUI MIRCEA	
CANTOR ■	131
Lucia Popa	
BIENALA DE LA VENEȚIA 2013: 100 DE ANI DE	
ISTORIE ÎNTR-O ZI, ÎN FIECARE ZI ■	134
Raluca Voinea	

## 5

### Interviu // Interview

LYDIA PRIBISOVĂ: „ARTA TREBUIE	
SĂ CONTRIBUIE CU O ANUMITĂ VALOARE	
ADĂUGATĂ LA VIAȚĂ” ■	138
Igor Mocanu	
FILIPPO BERTA: „O REFLECȚIE ASUPRA	
PRESIUNII DE A NE INTEGRA ÎN CADRE	
SOCIALE RESTRICTIVE” ■	141
Silvia Saitoc	

## 6

### Cronică de carte // Book Reviews

DIȚIONARUL SCULPTORILOR DIN ROMÂNIA:	
SECOLELE XIX-XX	143
Magda Predescu	
DINU RĂDULESCU, CONCEPTUL DE FORMĂ ÎN	
SCULPTURA MODERNĂ	143
Magda Predescu	

JON WOOD, DAVID HULKS, ALEX POTTS (EDS.)	
MODERN SCULPTURE READER	144
Magda Predescu	
MARIANNE HEIER, SURPLUS ■	144
Igor Mocanu	
CULTURES OF THE CURATORIAL ■	145
Igor Mocanu	
PIOTR PIOTROWSKI, ART AND DEMOCRACY IN	
POST-COMMUNIST EUROPE ■	146
Lucia Popa	
KONSTANTINOS KAVAFIS, ALFABETUL POETIC,	
CU DESENE DE GHEORGHE I. ANGHEL	147
Cristian Robert Velescu	

## 7

### Ancheta de Artă // Art Inquiry

EXPOZIȚIA „ARTISTUL ȘI PUTEREA.	
IPOSTAZE ALE PICTURII ROMÂNEȘTI	
ÎNTR-UN AN 1950-1990”	148
Călin Dan, Cristian Nae, Adriana Oprea,	
Pavel Sușară, Ioana Vlasiu	

## 8

### Info

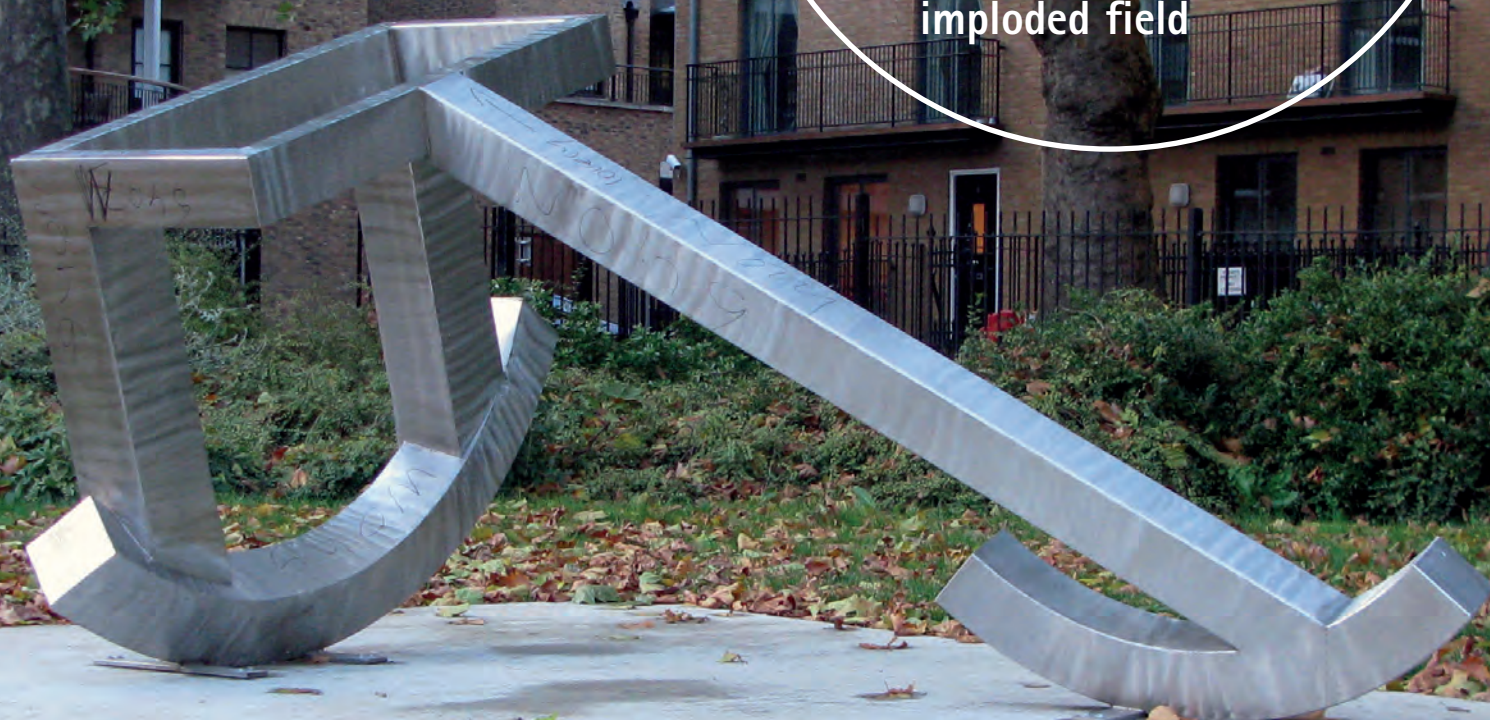
EXPOZIȚII, EVENIMENTE:	153
CONTRIBUTORI ■	174



# 1

## Sculptura în câmp restrâns

Sculpture in an  
imploded field





# Sculptura în câmp restrâns

editorial de **ADRIANA OPREA**

Sciam la un moment dat:

**D**espre sculptură nu se prea vorbește astăzi, nu e la ordinea zilei în problemele și discuțiile pe care le angajează arta contemporană. Poate mai ales fiindcă termenul singur, nemaivorbind despre implicațiile lui, ancorează de la bun început lucrurile în problema mediului artistic care e, înainte de toate, sculptura. *Medium-based*, atașată acum ca și oricând altcândva caracteristicilor mediului său, sculptura pare scoasă din joc, din jocul artei de azi. și din jocul artei românești de azi. Mai ales discursivul, conceptualul, politicul și ideologicul, criticalitatea și contextul fac obiectul a ceea ce vedem și discutăm azi; nu reprezentarea, fie ea și sculpturală, ci critica și deconstrucția reprezentării mobilizează producția artei actuale. Asta face ca nu sculptura să fie ceea ce preocupă, și până într-atât suntem de distanți și disociați de acest *old medium* al istoriei artei, că afirmația dinainte devine eufemistică: nu prea ne pasă. La o adică, de ce sculptură?

Într-o atare situație, ideea de a scrie despre sculptură sau de a invita autori să o facă poate avea o singură logică, cea mai apetisantă altminteri, o logică negativă a contradicției. *À rebours*. Cel mai bun prilej și motiv să faci ceva este atunci când nimeni altcineva nu o face. Tocmai pentru că nu se vorbește despre asta, vom vorbi despre asta. Mingea e la fileu, avem motivele cele mai bune și poate ocazia cea mai fructuoasă de a sta puțin de vorbă despre sculptură.

De altfel, una din cauzele relativei inexistențe a sculpturii în universul discursiv al artei contemporane (cel puțin la noi) i s-ar putea imputa chiar ei înseși. Spre deosebire de ea, pictura pare să-și fi renegociat cu o mai mare tenacitate locul în această *post-studio era* pe care și sculptura și pictura o traversează, alături de toate celelalte practici și medii, dar într-un oarecare *arrière-plan* față de ele de data asta. Pictura a luat mult mai în serios simptomatologia propriei dispariții, a încercat să facă ceva cu propria evanescență. Nu la fel i s-a întâmplat sculpturii, ceea ce i-a făcut pe unii să remarce că nu s-a vorbit după anii '60, după cum nici acum nu se vorbește, despre vreo „moarte a sculpturii”, cum s-a tot afirmat despre pictură. Iar aici moartea nu e ceea ce pare, ci dimpotrivă, e patologia fenomenului opus, al supraviețuirii asupra sieși – mediul artistic care persistă fără ca arta să-l mai găzduiască, un spectru, o ruină stranie și inactuală, cum pictura a părut chiar multora dintre cei care o practică azi. Sculptura nu-și pune asemenea probleme. Poate motivul este vechea inapetență, sau dificultate a mediului sculptural de a se autodefini și problematiza: s-a spus că în vechea istorie a artei, „*it was in fact all about painting*”. Și că întotdeauna sculptura a fost o enigmă pentru ea însăși, de unde panseurile pe care le-a colecționat în încercarea de a se defini (ca „pretty air”, ca „acel lucru de care te împiedici când vrei să vezi bine o pictură”, ș.a.m.d.). În orice caz, sculptura nu și-a problematizat cu aceeași acuitate și urgentă condiția ei contemporană. De unde ciudățenia inițiativei unei discuții în jurul ei: despre ce să vorbim? De exemplu, despre relația sculpturii nu cu pictura, ci cu fotografia. Pictură vs. fotografie și pictură vs. sculptură sunt dispute deja aglomerate, dar s-a vorbit incomparabil mai puțin despre rolul sculpturii în istoria fotografiei, încă de la începuturile ei, și viceversa, de importanța reproducerii fotografice în istoria sculpturii. Expoziția și volumul Roxanei Marcoci, *The Original Copy, Photography of Sculpture 1839-Today* e un reper excelent în acest sens. Sculptura în film și cinematografic în sculptural, la care volumul trimite de asemenea, sună și mai interesant.

Și dacă nu se poartă sculptură astăzi, totuși ea nu e cu totul absentă. O arată expoziții internaționale ca *The Uncertainty of Objects and Ideas: Recent Sculpture*, Hirshorn Museum and Sculpture Garden, 2006-2007, *Unmonumental. The Object in the 21st Century*, New Museum of Contemporary Art, New York, 2007, sau *Shape of Things to Come: New Sculpture*, Saatchi Gallery, 2011, Rizzoli, 2011, ca să numesc doar câteva din cele cunoscute (asta și pentru că au cataloage consistente). *Vitamin 3D* (Phaidon Press, 2009) sau *Sculpture Today* (Phaidon Press, 2007) sunt referințe la îndemână în cartografierea producției de sculptură (și instalație) în arta actuală. Pe de altă parte, deși nu vezi aproape deloc sculptură în expozițiile de artă contemporană din România, totuși, dincolo de personalele unor sculptori români, în ultimii ani s-au organizat *Lemn.ro* (MNAC, 2010) și *Arhetipuri sculpturale. Sculptura în lemn. Opere din patrimoniul Galeriei Naționale 1918-1999* (MNAR, 2012). Dicționarului apărut relativ recent, din păcate încă incomplet, *Un secol de sculptură românească*, publicat de Fundația META în 2001, i s-au adăugat de curând cele două volume ale *Dicționarului sculptorilor din România. Secolele XIX-XX* publicate de Editura Academiei Române în 2011-2012.

Adevărul e că sculptura a fost totuși interogată, a problematizat-o istoricul de artă iconic Rosalind Krauss, și încă de așa manieră încât binecunoscutul ei text intitulat „*Sculpture in the Expanded Field*” din 1979 a devenit un reper inevitabil din orice discuție asupra sculpturii recente. Ceea ce nedumerește totuși în prestigiul și influența acestui reper este faptul că, așa cum foarte just s-a observat dar cum se trece cu vederea la fiecare nouă invocare a lui, artiștii analizați de Krauss pentru a ilustra expansiunea sculpturii odată cu anii '60, nu sunt „Sculptori”. Practica sculpturală a niciunuia dintre ei nu a constituit miza lui tare și ultimă. Artiștii „sculpturii extinse” după Rosalind Krauss nu au rămas în posteritatea textului ei ca repere în discutarea Sculpturii *per se*. Cu toate astea, pornind de la Krauss se poate imagina, tot în virtutea unei logici contradictorii, conceptul unei sculpturi în câmp restrâns. Este vechea sculptură modernistă privită îndărăt, ca și cum ai încerca să citești un text privit în oglindă, în oglinda adâncită de expansiunea problematică a sculpturalității, dacă despre sculptură

mai e în continuare vorba, odată cu anii '60. Ce se întâmplă bunăoară cu sculptura românească începând cu acea perioadă? Și cum apare ea acum, privită retrospectiv prin jocul de oglinzi inaugurat de extinderea sculpturalității contemporane? (A se reciti sub această lupă textele criticului Anca Arghir, admirabile în încercarea de a teoretiza „noua sculptură veche românească”, cum am putea-o numi acum, în revista *Arta* de la sfârșitul anilor '60 și primii ani ai următorului deceniu). Într-o oglindă, imaginea este totdeauna identică, dar nu ocupă același spațiu cu „originalul”, totul e deplasat. Această entitate curioasă care poate deveni prin schimbarea perspectivei sculptura modernistă românească – care e, se poate spune, sculptura românească așa cum o știm și o recunoaștem altminteri cu toții – cred că justifică obiectul unei discuții. O discuție „în absența sculpturii”. Tot pomind de la Rosalind Krauss, sculptura în câmp restrâns poate fi înțeleasă plecând de la notațiile unei autoare despre logica lui „nici-nici” (Johanna Burton în catalogul *The Uncertainty of Objects and Ideas: Recent Sculpture*). Dacă sculptura extinsă a anilor '60 occidentali pune în act identitatea unei producții care interoga și aducea în perimetrul propriu probleme ale arhitecturii și peisajului (pentru a simplifica teza lui Krauss), ea nu era nici una nici alta, nici arhitectură, nici peisaj. Însă ulterior sculptura a trebuit să se mai delimiteze de încă ceva, de instalație. Nefiind definibilă nici ca instalație (cu toate argumentele vizuale care apropie sculptura de instalație în „Vitamina 3D” de la Editura Phaidon), dinamica ei a adoptat astfel logica lui „nici-nici-nici”. Dubla, tripla negație devenită afirmație. Sculptura nu e nici aia, nici aia, nici aia. E doar sculptură. În sensul acesta, modernismul afirmat și reafirmat al sculpturii românești din perioada comunistă și de după aceea are suficient „mister” în el de investigat. Tatonându-l, subiectele pe care textele și interviurile acestui mic dosar tematic le aduc în față merg de la moștenirea grea și uluitoare de rezilientă a lui Brâncuși la estetica, niciodată valorizată ca fiind aparte, mai totdeauna bagatelizată sau expedită prin generalizări, a taberelor românești de sculptură. Totul ar putea fi așezat sub interogația: ce se întâmplă în sculptura românească după Brâncuși? Răspunsurile, redată aici mai ales în datele lor istorice, uneori eseistic, în eboșă, sunt ingredientele disparate, asumat incomplete, ale unei anticipări. Ca sculptura-teritoriu de problematizare să devină prezentă. Deși poate că tocmai absența ei, fie și numai relativă, din „programul” artei contemporane, face o atare discuție interesantă, cum ziceam.

Acum, când acest text trebuie să intre în tipar, simt nevoia să scriu doar atât: post-brâncușianismul a format un canon, o galerie de Sculptori români, pe care nu a sosit încă momentul să o punem în discuție. Fotografia sculpturii în România nu doar că a contribuit la formarea acestei galerii, dar trebuie să fi jucat un rol mult mai complex pe lângă istoria sculpturii locale, rol care își așteaptă încă studiul sistematic. Tocmai s-a deschis la Academia Română o expoziție mică, dar însoțită de un voluminos catalog și de un simpozion, care omagiază în 2013 centenarul Gheza Vida. Ce se întâmplă cu modernismul sculpturii românești în prima perioadă a regimului comunist, înaintea deschiderii din anii '60, cum intră el în coliziune cu realismul socialist importat nu „în absența sculpturii”, cum ziceam, cât în absența temporară a lui Brâncuși din istoria ei, e și ea o temă de studiu promisă, deocamdată neînfruptată. Nu în ultimul rând, e frapant felul în care se construiește discursul în jurul sculpturii (Brâncuși, Gheza Vida, Apostu, Maitec, Gorduz sunt toți „victimele” lui privilegiate): cum se scrie și se vorbește despre sculptorii români. Textele de mai jos pun în act acest discurs și cred că sunt interesante cel puțin din acest punct de vedere.



Alături:  
Barbu Brezianu, *Brâncuși în România*, Editura Academiei  
Republicii Socialiste România, 1974.



# Sculpture in an Imploded Field

editorial by **ADRIANA OPREA**

*Sculpture is not a subject of discussion today, it is not a major topic among the issues that engage contemporary art. Maybe it is because the term itself, without mentioning its implications, from the start anchors the discussion in the field of the artistic medium, and sculpture is above all precisely that. Medium-based, currently attached as it always was to the characteristics of its medium, sculpture seems out of the game, of the game of contemporary art. And out of the game of contemporary Romanian art. The discursive, the conceptual, the political and the ideological thinking, together with criticality and contextualization are the main topics of what we see and discuss nowadays. Not representation, sculptural representation included, but the critique and deconstruction of representation mobilize the forces of current production. This relatively removes sculpture from our concerns, and our distance and dissociation from this old medium of art history is so severe that the previous assertion becomes euphemistic, in fact we don't care. So, why sculpture?*

*In this context, the idea to write about sculpture or to invite authors to do it may have a single logic, the most relishing too: a negative logic of contradiction. A rebours. The best opportunity and reason to do something is that no one else does it. Precisely because no one else talks about it, we will talk about it. The ball has been thrown, we have the best reason and maybe the best context in contemporary art to talk about sculpture.*

*Besides, one of the causes of the relatively inexistence of sculpture in the discursive field of contemporary art could be reproached to sculpture itself. Unlike sculpture, painting seems to have more tenaciously renegotiated its position in this post-studio era. Painting has taken the symptomatology of its own disappearance more seriously, tried to do something with it. Not the same thing happened with sculpture, which made some commentators notice that "the death of sculpture" was not mentioned after the '60s or even today, as it was said about painting. And here death is not what it seems, on the contrary, it is the pathology of the opposite phenomenon, of survival over itself – the artistic medium which persists without the shelter of art, a spectrum, a strange and anachronistic ruin, as painting was regarded even by many of those who still practice it today. Sculpture does not regard itself the same way and it does not pose such questions when looking at itself in the mirror. Maybe the reason is the old difficulty of the sculptural medium to define and problematize itself: it was said that in the old history of art "it was in fact all about painting". And that sculpture was always an enigma for itself, which explains the aphorisms collected in the attempt to define it (as "pretty air", as "that thing you stumble upon when you want to see a painting better" and so forth.) In any case, sculpture did not problematize its contemporary condition with the same sharpness and urgency. This explains the peculiarity of the initiative of a discussion about it: what do we talk about?*

*Well, we could talk about the relation between sculpture and not painting, but photography. Painting/photography and painting/sculpture are already battered disputes, but incomparably less was spoken about the role of sculpture in the history of photography, from its very beginnings, and vice versa, the importance of photographic reproduction in the history of sculpture (the exhibition and volume of Roxana Marcoci, *The Original Copy, Photography of Sculpture 1839-Today* is an excellent reference in this respect). Sculpture in film and cinematography in sculpture sounds even more bizarre and exciting. And although sculpture is no longer fashionable, we have to acknowledge nevertheless that it has not disappeared. This is asserted by international exhibitions such as "The Uncertainty of Objects and Ideas: Recent Sculpture", Hirshorn Museum and Sculpture Garden, 2006-2007, "Unmonumental. The Object in the 21st Century", New Museum of Contemporary Art, New York, 2007, or "Shape of Things to Come: New Sculpture", Saatchi Gallery, 2011, Rizzoli, 2011, to name only a few (with consistent catalogues). *Vitamin 3D* (Phaidon Press, 2009) or *Sculpture Today* (Phaidon Press, 2007) are handy references for mapping sculpture (and installation) production in contemporary art. On the other hand, one does not see sculpture in contemporary art exhibitions in Romania. However, aside from personal exhibitions of some Romanian sculptors, in recent years such exhibitions as „Lemn.ro” (National Museum of Contemporary Art, Bucharest, 2010) and „Sculptural Archetypes. Wood sculpture. Works from the Patrimony of the National Gallery 1918-1999” (National Museum of Romanian Art, Bucharest, 2012) were held. Except for a recent dictionary, which unfortunately has remained incomplete, *A Century of Romanian Sculpture* published by the META Foundation in 2001, two recent volumes of the *Dictionary of Romanian Sculptors in Romania. XIXth to XXth Century* were published by the Romanian Academy Publishing House in 2011-2012.*

*The truth is that sculpture was in fact interrogated, problematized by the iconic art historian Rosalind Krauss, to such an extent that her famous text entitled „Sculpture in an Expanded Field” from 1979 became an undisputed reference in any discussion about recent sculpture. However, what is puzzling in its prestige and influence is that, as it was accurately noticed but largely overlooked, the artists analysed by Krauss to illustrate the expansion of sculpture with the '60s, are not "Sculptors". The sculptural practice of neither of them was there most important and ultimate stake. The artists of "expanded sculpture" envisioned by Krauss did not remain in the posterity of her text as landmarks in the discussion of sculpture per se.*

*Nevertheless, with Krauss one can begin to image the interesting concept of sculpture in an imploded field. This is the old modernist sculpture seen retrospectively, as if you tried to read a text in a mirror, in a mirror deepened by the problematic expansion of sculpturality, if sculpture is that thing we are still talking about, after the '60s. What is happening in Romanian sculpture beginning with this period? And how it appears today, examined retrospectively with the optics of that play of mirrors inaugurated by the extension of contemporary sculpturality?*

*(One should read the excellent texts that attempted to theorize "the new old Romanian sculpture", as we could call it today, the critic Anca Arghir published in ARTA magazine at the end of the '60s and the first years of the following decade). In the mirror, the image is identical, but does not occupy the same space as "the original", everything is incongruous. The strange entity that can be named Romanian modernist sculpture – emerging after this experiment of shifting perspectives, in fact, Romanian sculpture as we all know and recognize – justifies the subject of this discussion. A discussion "in the absence of sculpture".*

*Also beginning with Rosalind Krauss, sculpture in a restrained/imploded field can be understood starting from an author's annotations about the "not-not" logic (Johanna Burton in the catalogue *The Uncertainty of Objects and Ideas: Recent Sculpture*). Since the expanded sculpture of the '60s in Western art interrogated and brought to its own attention the problems of sculpture intersecting with architecture and landscape (to simplify Krauss' thesis), sculpture was none of these, neither architecture nor landscape. Subsequently sculpture was forced to distinguish itself from something else, from installation. While being something apart from installation too (against all the visual arguments of *Vitamin 3D* from the Phaidon Publishing House), the dynamics of sculpture has adopted the "not-not-not" logic. A double, triple negation becomes an assertion.*

*This is why I think that the asserted and reasserted modernism of Romanian sculpture in the communist period and afterwards is a consistent topic in itself. By exploring it, the subjects that the texts and interviews of this small thematic file in ARTA bring to attention range from the heavy and incredibly resilient inheritance of Constantin Brâncuși in Romanian sculpture to that special aesthetics (never questioned as such, almost always stultified with generalizations) of the Romanian open-air sculpture symposiums in the '70s and '80s. In this respect, everything could be summed up to the issue: what happened in Romanian sculpture after Brâncuși?*

*The answers, embedded here in their historical data, sometimes in essays or sketchy historiographical attempts, are disparate ingredients, assumably incomplete, of an anticipation, for sculpture as a territory of problematization to become present. Although, maybe precisely its partial absence from the "menu" of contemporary art events makes this discussion particularly interesting, as I was saying. Now, when this text must be ready for print, I just want to add this: the legacy of Brancusi shaped a canon, a gallery of prestigious Romanian Sculptors with capital S that is not debatable yet. The photography of sculpture in Romania not just contributed to shaping that gallery, but had a more complex role to play in the history of Romanian sculpture, which needs comprehensive study. A small exhibition at the Romanian Academy in Bucharest just opened, accompanied by a large catalogue and a symposium, in order to pay homage to the Romanian sculptor Gheza Vida at his centenary. This leads to another topic to be further studied, namely the relation established, or not, between local modernism and the import of Socialist Realism in Romanian sculpture of the '50s, in a moment when Brancusi was temporarily banned from the gallery mentioned above. Last but not least, one can hardly ignore the way writers, art historians, researchers, artists continue to shape the discourse around local sculpture, how they talk and how they write about Romanian sculptors. The following texts enact this discourse and I find them interesting at least from this point of view.*

# Sculptura românească după Constantin Brâncuși

Interviu cu Ioana Vlasu, Virginia Barbu, Ruxanda Beldiman, Irina Cărbăș, Olivia Nițș, Ruxanda Beldiman, Corina Teacă, istorici de artă și cercetătoare la Institutul de Istoria Artei „George Oprescu” din București

interviu realizat de ADRIANA OPREA

*O importantă apariție editorială este recent publicatul „Dicționar al sculptorilor din România. Secolele XIX-XX” (Editura Academiei, 2011, 2012), coordonat de Ioana Vlasu și realizat, împreună cu dânsa, de istorici de artă ai Institutului de Istoria Artei „George Oprescu” din București. Autoarele dicționarului – Virginia Barbu, Ruxanda Beldiman, Irina Cărbăș, Olivia Nițș, Corina Teacă – sunt cele care au inițiat tot sub coordonarea Ioanei Vlasu proiectul documentar „Sfântul din Montparnasse” între document și mit. Un secol de exegeză brâncușiană”. Proiectul este o cercetare despre sculptorul Constantin Brâncuși care a pornit de la arhiva Brezianu. Istoricul de artă Barbu Brezianu și-a dedicat mare parte din viață cercetării operei lui Brâncuși, iar o mare parte din arhiva lui a fost donată în 2008 Institutului de Istoria Artei.*



## Brâncuși

**Adriana Oprea:** Aș vrea să încep această discuție pornind de la Brâncuși. De ce „Sfântul din Montparnasse” ca titlu pentru proiectul dumneavoastră de cercetare?

**Ioana Vlasu:** Opera și viața lui Constantin Brâncuși au suscitată abordări și interpretări foarte diferite, din perspective metodologice care au evoluat o dată cu disciplina istoriei artei însăși de la cercetări istorice minuțioase până la interpretări feministe. Mitul Brâncuși a fost alimentat de scriitori care i-au dedicat poezii, piese de teatru, romane, de artiști care au difuzat idei și soluții formale brâncușiene. Dar pentru mulți contemporani și urmași, Brâncuși a fost eroul modernității, inventatorul absolut al sculpturii moderne. Titlul proiectului sugerează tocmai această tensiune între cercetarea de tip academic care își argumentează ipotezele, și fabulația, legenda care subîntinde posteritatea lui. „Sfântul din Montparnasse” este titlul unui roman cunoscut al prietenului său, scriitorul Petre Neagoe.

**A.O.:** Care este, în linii mari, istoria receptării lui Constantin Brâncuși în România?

**I.V.:** Foarte pe scurt spus – între 1910 și 1914 când trimite de la Paris câteva din cele mai importante lucrări de după desprinderea de Rodin – *Sărutul*, *Cumînțenia pământului*, *Domnișoara Pogany*, Brâncuși este foarte bine primit de câțiva critici cu intuiție printre care mai ales Tudor Arghezi, dar și Vlahuță, printre alții. I se refuză însă comenzi oficiale. Un moment important al receptării lui este legat de grupul avangardist de la revista *Contimporanul* cu care expune în 1924, mai ales la insistențele Miliței Petrașcu, fosta lui elevă. În afară de Milița, care merge un timp pe urmele lui, sculptorii din perioada interbelică sunt, cei mai mulți, în admirația lui Bourdelle și nu-l înțeleg pe Brâncuși. Jalea îl consideră un sculptor decorativ, iar Oscar Han, cu maliția lui, îl bănuiește de impostură și îi înscenează farse. La Cluj situația e puțin diferită, pentru că sculptorii tineri ai anilor '30, elevi ai lui Romul Ladea care cioplise în atelierul lui Brâncuși, sunt atrași și experimentează estetica „taille directe” propovăduită un timp de „sfântul din Montparnasse”. În expozițiile oficiale de artă românească în străinătate (1924 Veneția, 1930 Haga, Amsterdam, Bruxelles, 1937 Paris cu o singură lucrare) Brâncuși nu ocupă un loc special. Se pare că femeile au





Pagina alăturată:  
Barbu Brezianu și Isamu Noguchi la Coloana infinită, 1981. Foto: Arhiva Barbu Brezianu, Institutul de Istoria Artei „George Oprescu”

#### Sus:

1. Barbu Brezianu cu Isamu Noguchi, 1981  
2. de la stânga la dreapta: Mircea Popescu, director adjunct al Institutului de istoria artei, Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, V.G. Paleolog, Barbu Brezianu cu ocazia Colocviului Internațional Brâncuși, București, 1967. Foto: Arhiva Barbu Brezianu, Institutul de Istoria Artei „George Oprescu”

crezut mai mult în el pentru că singura comandă primită în țară – Ansamblul de la Târgu-Jiu – i se datorează aceleiași fidele Milița Petrașcu și diligențelor Aretiei Tătărescu, președinta Ligii femeilor gorjene, deși încă din 1930 Brâncuși propusese primarului Dem. Dobrescu ridicarea Coloanei sale într-o piață bucureșteană. Prin presă apăreau mențiuni, relatări despre el, uneori interviuri, poezii îi dedicau versuri (Blaga printre alții), dar nu era unanim admirat și nici susținut de oficialități.

După 1948 mai ales, odată cu toată arta „burgheză”, avangarda interbelică, adică și Brâncuși, este pusă la index, în unele cazuri cu consimțământul activ exprimat al avangardiștilor înșiși. Este adeseori citată poziția lui George Oprescu față de Brâncuși, așa cum a fost exprimată în istoria sa a sculpturii în prima ediție din 1954 – o apreciere a operei lui limitată la perioada de început, rodiniană, și o condamnare brutală a operei lui inovatoare de maturitate. Cred că aici e nevoie de unele explicații. Oprescu nu aprecia intruziunea politicului în artă, savurând în schimb rafinamentul, bunul gust, sensibilitatea nativă a artistului capabil să se exprime în formule originale, așa cum critica lui de artă și colecția sa, din care nu lipsește de altfel un *Cap de copil* de Brâncuși, o confirmă. Cu o formație clasică, Oprescu nu a fost nici înainte de instalarea comunismului un adept al ideologiei și modurilor de reprezentare ale avangardei, așa încât respingerea lui Brâncuși era evident sinceră și nu o concesie făcută regimului. Nu e mai puțin adevărat însă că opinii de acest fel, emise de o autoritate în materie de istoria artei, erau menite să legitimizeze politica culturală a momentului. O recuperare a lui Brâncuși începe în ultimii săi ani de viață când mesageri din România încearcă, fără succes, să îl reproprie de țară. În decembrie 1956, cu mai puțin de trei luni înainte de moartea lui, Muzeul de artă din București îi consacră o expoziție, prima din Europa, cu lucrări aflate la acel moment în România.

Moment de vârf al procesului de recuperare, *Colocviul Internațional Constantin Brâncuși* din 1967 trebuie plasat în contextul deschiderii României spre Occident din acei ani. Nici înainte nici după această dată nu au mai fost reuniți în România atâția istorici de artă importanți de la Carola Giedion-Welcker până la Friedrich Teja Bach și Marielle Tabart, aflați la începuturile pasiunii lor pentru Brâncuși. Redescoperirea lui Brâncuși a mers mână-n mână cu reînnoarea legăturilor cu Occidentul în cazul generațiilor mai vârstnice și redescoperirea lui de către cei tineri. Dacă se poate spune că acum începe să se profileze un mit Brâncuși cred că, dincolo de manipularea lui oficială, în numele lui Brâncuși au devenit posibile libertăți și deschideri spre arta Europei de vest care altfel cine știe cât timp ar mai fi întârziat. În acest sens cred că mitul Brâncuși a funcționat pozitiv. În prezent asistăm la dezvoltarea unei hagiografii care mi se pare extrem de nocivă. Toată agitația care se face de câțiva timp, dar din ce în ce mai zgomotos și cu o insistență demnă de o cauză mai bună, în jurul aducerii osemintelor lui Brâncuși în țară, de către persoane fără nici un fel de credibilitate sau autoritate morală, cu argumente false, care din păcate au reușit să-l convingă chiar pe președintele Academiei Române, este profund îngrijorătoare. Nu contest că manifestări de acest tip pot fi pornite dintr-un imbold sincer. Dar de ce nu l-am omagia pe Brâncuși traducând și publicând cea mai serioasă monografie de până acum, apărută deja cu douăzeci de ani de ani în urmă, a istoricului german Friedrich Teja Bach? Sau alte titluri recente din bibliografia internațională sau reeditarea unor texte de referință. Ar presupune un efort financiar, dar ar sluji într-adevăr memoria lui Brâncuși, ar fi chiar un gest patriotic. Faceți un test și căutați cărți serioase despre Brâncuși în librăriile de la noi, și în cele ale muzeelor, și vedeți ce o să găsiți.

**A.O.: S-a scris mult despre posteritatea lui Brâncuși în arta românească (numai în revista *Arta*, spre pildă, a existat ani de zile înainte de 1989 o rubrică dedicată lui Brâncuși). Care sunt legăturile între această tradiție locală și influența lui Brâncuși în arta internațională?**

**I.V.:** După expoziția faimoasă de la Armory Show din 1913 (centenarul ei va fi comemorat la New York printr-o mare expoziție), Duchamp este cel care l-a susținut și promovat cel mai mult pe Brâncuși în America, lui i se datorează în mare măsură succesul și notorietatea lui acolo. Pe de altă parte, unii dintre cei mai importanți sculptori moderniști se revendică în mod declarat de la el: Henry Moore sau Isamu Noguchi. Se știe mai puțin că minimaliștii americani au, unii dintre ei, lucrări de master pe Brâncuși. Există și cazul sculptorului britanic Nicholas Pope, care vine în România în 1974 pentru a studia la fața locului nu doar operele lui Brâncuși, ci și civi-



lizația țărănească de la care știa că Brâncuși se revendicase. El va fi marcat de acest contact, care îl va influența atunci când va face călătoria în Africa din 1982, regândindu-și demersul sculptural în urma conviețuirii cu populațiile arhaice din Mozambic și Tanzania. E interesant însă că în Franța, țara care l-a adoptat pe Brâncuși, influența lui a fost mult mai mică; se poate spune că l-a marcat mai degrabă pe sculptorii minimaliști americani, și că parte din statura, importanța, influența lui Brâncuși astăzi li se datorează și lor. În România, amprenta lui Brâncuși, evidentă, despre care s-a tot scris, asupra unor sculptori care se afirmă la începutul anilor '60 – de la George Apostu, Ovidiu Maitec, Gheorghe Iliescu-Călinești până la artiști din exil ca Andrei Cădere, Paul Neagu și Peter Jacobi care au integrat-o în mod diferit, a făcut poate să se treacă cu vederea felul în care estetica brâncușiană a marcat ceea ce se poate numi „școala taberelor de sculptură”, începând din anii '70. Toată producția realizată în taberele de sculptură, care continuă și după 1989 în România, este masiv hrănită de posteritatea lui Brâncuși. La fel de interesant, sculptura figurativă românească din anii '80, care pare să se despartă de Brâncuși sau de tradiția sculpturii abstracte, și să se arate critică față de moștenirea brâncușiană, e numai pe jumătate critică de vreme ce poți vedea în sculptura acelei perioade, de exemplu, multe capete de copii, sau îl poți vedea pe Gorduz făcând o serie de lucrări în care parafrazează ludic „Cumînțenia pământului”, care devine parte a unor colaje blând ironice. Așa că Brâncuși e o referință nu doar în sculptura noastră abstractă, ci și pe linia ei figurativă. Însă o critică a acestei mitologii de sorginte modernistă, din care Brâncuși este parte, nu s-a făcut la noi. Nu în maniera în care ea a avut loc în sculptura britanică, atunci când s-a vorbit despre *New British Sculpture* sau despre reacția tinerilor sculptori la estetica modernistă a lui Henry Moore, ea însăși fondatoare de școală în primele decenii ale secolului XX. Dar contextul era diferit. E greu de imaginat că Brâncuși, cel mai important artist român recunoscut internațional, ar fi putut fi contestat sau ar putea să fie de către artiștii sau istoricii de artă români, cu atât mai mult cu cât opera lui cu multiple fațete continuă să trezească interes, mai nou și prin punerea în valoare a fotografiilor și filmului, domenii recente de exegează brâncușiană.

**A.O.:** Dar înainte de a o supune critici, poate ar trebui să spunem în ce constă de fapt mitologia brâncușiană, mitul din jurul lui Brâncuși în sculptura românească, fasonat cum a fost el de paradigma modernistă.

**I.V.:** Când un sculptor ca George Apostu, căruia nu i-au lipsit nici vocația nici recunoașterea, se întreba: „Cum mai poți fi sculptor după Brâncuși?”, simți că admirația față de Brâncuși a intrat într-o zonă a excesului. Au existat sculptori și după Michelangelo, există și după Brâncuși!

**A.O.:** Proiectul documentar „*Sfântul din Montparnasse*”: între document și mit. Un secol de exegează brâncușiană este unul din primele roade ale accesului la arhiva istoricului de artă Barbu Brezianu, după moartea acestuia în 2008. Pe scurt, care e importanța lui Barbu Brezianu în studiul operei lui Constantin Brâncuși?

**I.V.:** Barbu Brezianu, scriitor, traducător și magistrat la sfârșitul anilor '30, devine istoric de artă și documentarist la Institutul de Istoria Artei al Academiei Române condus de George Oprescu, după 1950. Deși activitatea lui de cercetător nu se rezumă la Brâncuși (a publicat monografiile Karl Storck 1955, Tonitza 1967, mai multe studii despre Grigorescu și alte teme ale artei românești moderne), din anii '60 el începe să se ocupe de opera sculptorului român, câștigând treptat prețuirea confracților străini, preocupați de același subiect. Brezianu este autorul catalogului critic al lucrărilor lui Brâncuși în România: „Opera lui Constantin Brâncuși în România” (1974, cu două alte ediții revăzute și adăugite în 1976 și 1998). În bibliografia brâncușiană, este cel care aduce în atenție perioada de tinerețe din cariera artistului, aproape necunoscută până la acea dată. Poartă o corespondență susținută cu artiști, colecționari, prieteni ai lui Brâncuși, documentând goluri din biografia și activitatea lui Brâncuși, stabilind lista participărilor, numeroase, la diverse expoziții europene și americane, contextul cultural al genezei unor opere. Un schimb intens de scrisori a avut cu istoricii de artă Ionel Jianu și Sidney Geist, amândoi autori ai unor cărți despre sculptorul român. Printre corespondenții săi s-au mai numărat istoricii de artă Herbert Read, Udo Kultermann, Eric Shanes, Doina Lemny, nu în ultimul rând Friedrich Teja Bach. Cu ocazia organizării retrospectivei *Constantin Brancusi: 1876-1957* la Philadelphia Museum of Art și Centre Georges Pompidou din Paris în 1995, Margit Rowell, unul dintre curatorii expoziției, se va consulta cu Brezianu. Vizita lui Isamu Noguchi în România în 1981, un sculptor care a recunoscut mereu rolul formator al întâlnirii sale cu Brâncuși, a fost mediată de Barbu Brezianu.

**A.O.:** Ce anume compune arhiva Barbu Brezianu și cum și-a propus proiectul *Sfântul din Montparnasse* să opereze cu ea?

**I.V.:** În 2008 Andrei Brezianu, fiul lui Barbu Brezianu, a donat arhiva tatălui său Institutului de Istoria Artei „George Oprescu”. Arhiva Barbu Brezianu cuprinde laboratorul istoricului de artă, „fața nevăzută a icebergului”, ca să folosesc o metaforă tocită, toată truda de furnicuță care a făcut să avanseze cunoașterea – notițe de toate felurile, excerpte bibliografice, cupuri de presă în mare cantitate, cataloage de expoziții, fotografii, fotocopii, totalizând peste 300 de dosare. Nu în ultimul rând cărți și periodice (1500 de titluri axate mai ales pe Brâncuși și sculptura secolului XX, fiecare carte conținând în plus un mare număr de cupuri de presă și documente), dar și un corpus consistent de corespondență dintre care numai de la Ionel Jianu și Sidney Geist în jur de 150 de scrisori; înregistrări radiofonice și filme ale colaborărilor lui la emisiuni de artă. Ceea ce ne-a interesat inițial acest proiect a fost să punem în ordine acest vast corpus documentar și să îl facem accesibil cercetărilor viitoare. Tot acest material, inventariat și clasificat în cadrul proiectului *Sfântul din Montparnasse* va fi consultabil. Fiecare dosar documentar a fost descris într-un opis, pentru a avea o evidență a ceea ce ele conțin. Cărțile au fost deja catalogate și introduse în catalogul general al bibliotecii Institutului de către colegile mele Maria Anghelescu, Antoaneta Alexandru și Marina Aposteanu, care poate fi consultat în versiune electronică. Le-am cooptat în proiect și pe Alexandra Croitoru și Elena Dumitrescu, pentru că am vrut să avem și perspectiva unor artiști asupra unei arhive născute în jurul operei unui sculptor.



Sus:  
1. Barbu Brezianu în biblioteca Institutului de Istoria Artei, Muzeul de Artă, fostul Palat Regal. Foto: Arhiva Barbu Brezianu, Institutul de Istoria Artei „George Oprescu”  
2. Barbu Brezianu, Ion Frunzetti, Mircea Popescu, Radu Bogdan, Radu Ionescu în anii '50. Foto: Arhiva Barbu Brezianu, Institutul de Istoria Artei „George Oprescu”

# Dicționarul sculptorilor din România

**A.O.:** Nu doar sculptura lui Brâncuși a făcut obiectul cercetării dumneavoastră. Ați încheiat de curând lucrul la al doilea volum al „Dicționarului sculptorilor din România”, o publicație recentă a Editurii Academiei Române, care prezintă o imagine generală asupra sculpturii românești din secolele XIX și XX. Punând în pagină o listă consistentă de nume de sculptori, fiecăruia fiindu-i dedicată câte o fișă documentară, importanța acestei publicații stă în faptul că oferă date pentru configurarea unei istorii cvasi-exhaustive a sculpturii românești moderne și contemporane (atât înainte cât și după Brâncuși, dacă e să păstrăm reperul primei părți a discuției noastre). Nu e singurul dicționar al sculpturii românești publicat după 1989, cu toate acestea este o raritate editorială, o publicație mai mult decât salutară. De unde a pornit ideea dicționarului?

**I.V.:** În cadrul Institutului de Istoria Artei „George Oprescu”, am colaborat mulți ani împreună cu colegile mele la Allgemeines Künstler Lexikon, dicționar cu adevărat enciclopedic care cuprinde artiști din toate epocile și toate țările, editat acum de Zentralinstitut für Kunstgeschichte din München. Ne-am făcut într-un fel antrenamentul pentru tipul de cercetare pe care îl presupune lucrul la un dicționar. Proiectul inițial a fost unul mai vast, o „enciclopedie a artelor”, un mamut la care erau cooptați și medievisti, și teatrologi și istorici ai altor arte decât cea vizuală. Era imposibil de realizat, așa că, întrucât lucrasem cel mai mult pe sculptură, am decis un decupaj și ne-am concentrat toată activitatea în vederea unui dicționar al sculptorilor. A mai existat anterior o astfel de inițiativă – „Un secol de sculptură românească”, Editura Meta, 2001, dicționar de sculptură românească coordonat de Alexandra Titu, dar care din păcate s-a oprit la volumul I (literele A-D).

**A.O:** Dicționarele par să fie greu de finalizat, de dus până la capătul alfabetului, nu sunt o întreprindere ușoară. Pe de altă parte, în acest caz există și o „problemă a sculpturii”, o vagă marginalizare a domeniului în publicistica de artă și în lumea artistică autohtonă (de fapt, în peisajul mai larg al lumii artistice globale de azi se întâmplă la fel). Situația e moștenită: în istoria artei europene pictura devansase de multă vreme mediul sculpturii, văzută ca o soră mai mică a primeia, în orice caz secundând-o din urmă pe calea inovației, progresului și a revoluției artistice, așa cum ni le descrie narațiunea modernistă a istoriei artei. În momentul apariției celor două volume ale dicționarului, literatura artistică românească nu avea un asemenea instrument de lucru, dar nu avea, ce-i drept, nici interesul specific pentru mediul sculpturii care să faciliteze apariția lui. De ce un dicționar de sculptură?

**I.V.:** Ca să contrazic cele de mai sus, dacă vorbim despre istoria sculpturii românești, trebuie spus că inovația absolută în arta românească pe cale de a se moderniza în decursul secolului al XIX-lea nu a fost pictura, a cărei tradiție, fie și diferită, preexista, ci sculptura. Sub forma ei figurativă de inspirație europeană, sculptura este emblematică pentru modernitatea de secol XIX din câmpul artei de la noi, poate mai mult decât a fost pictura. Monumentul public nu exista înainte de această dată în orașele românești. Există și o istorie socială a sculpturii care s-ar putea scrie: în perioada interbelică a existat o burghezie cultivată care comanda sculptură, se cereau foarte mult portretele, sculptură de interior; sculptura se adresa și zonei private, mai mult decât astăzi.

**A.O:** Cum ați realizat acest dicționar? Care sunt sursele informației lui și care sunt sursele de imagine pentru sculptura românească?

**I.V.:** Institutul de Istoria Artei are o arhivă destul de consistentă mai ales pentru perioada anterioară anului 1975, așa că bună parte din bibliografie ne-a fost la îndemână. Aproape toți sculptorii incluși au fost ilustrați cu o imagine. Fotografii provin parțial din fototeca Institutului, dar și din alte fonduri documentare, cum este cel deținut de MNAC, indispensabil pentru orice cercetare a artei din ultimii 50 de ani. Am apelat și la Arhiva UAP pe vremea când mai era accesibilă și direct la artiști când nu am avut altă soluție. Dicționarul „Un secol de sculptură românească” este mult mai bogat ilustrat decât „al nostru”, dar a ajuns doar până la litera D. Noi am reușit totuși să îl încheiem și să convingem Editura Academiei să îl publice, fie și numai într-un tiraj de două sute de exemplare.

**A.O:** Ce criterii au decis lista numelor de sculptori români incluși în dicționar?

**I.V.:** În principiu dicționarul este exhaustiv. Am consultat alte dicționare, index-urile publicațiilor de artă românească, printre care cel al revistei Arta, deosebit de util, realizat de colega noastră bibliotecara Marina Aposteanu, documentația existentă referitoare la expoziții, volumele editate de unele filiale ale UAP din provincie. O mare dificultate a presupus selecția materialului documentar din noianul de informație nedecantată peste care am dat, e nevoie de timp și de o muncă sistematică de cercetare pentru a selecta în funcție de un anumit criteriu al importanței. Aveam, de exemplu, CV-uri enorme din care era aproape imposibil să îți dai seama ce merită menționat și ce nu. Am dorit totodată să nu excludem noțiunea unei sculpturalități extinse, în care să-și găsească locul și artiști precum Andrei Cădere, inclus în primul volum al dicționarului. Însă regret că nu l-am inclus pe Mircea Cantor cu „Poarta” lui. Nu am putut evita unele omisiuni, pe care nu putem decât să le regretăm.

**A.O:** Cum a fost receptată apariția dicționarului sculptorilor români în mediul artistic de la noi?

**I.V.:** Primul volum să zicem că a avut succes, s-a epuizat imediat după apariție (e drept că avea un tiraj de doar 200 de exemplare), al doilea poate fi găsit la librăria Editurii Academiei (Calea 13 Septembrie, lângă Palatul Parlamentului). Ambele vor fi accesibile electronic pe site-ul Institutului. Distribuția volumelor însă are de suferit, nu știu dacă toate institutele, bibliotecile și muzeele din țară îl dețin sau au cunoștință de existența lui; cu toate acestea, cele două volume au ajuns la Stanford University și la Bibliothèque Nationale de France de la Paris.

Jos:

1. Barbu Brezianu cu Sidney Geist. Foto: Arhiva Barbu Brezianu, Institutul de Istoria Artei „George Oprescu”

2. Anii '50, Barbu Brezianu pe teren, cercetând bisericile pictate de Grigorescu de la Băicoi, Pucheni, ș.a. Foto: Arhiva Barbu Brezianu, Institutul de Istoria Artei „George Oprescu”





# Sculptura românească de la sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70

## Secvențe avangardiste

text de RAMONA NOVICOV

*În ambianța permisivă a „primăverii cearșiste”, sculptura românească de la sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70, în special cea practică de tânăra generație atunci afirmată, s-a putut ocupa, în sfârșit, în mod programatic, de problematica limbajului vizual specifică acestui gen artistic. Demersul legitim s-a conjugat cu explorarea diferitelor zone de graniță a căror spațialitate ambiguă era tentantă pentru mânuitorii volumelor sculpturale; aceste zone, prin echivocul, efemerul și reversibilitatea lor, se arătau ca spații de trecere, neutre, de-personalizate, capabile să tranziteze un conținut mai vast decât cel ce putea fi pus, restrictiv, într-o formă anume. Ținta majoră era crearea unei zone trans-subiective, neutre, de grad zero, prin diferite mecanisme ale obiectivizării. De ce această preocupare pentru atingerea gradului zero al raportului dintre formă și spațiu? Pentru că, pentru a se putea reconfigura în noi structuri plastice, inaccesibile retoricii realismului socialist, practic oricărei retorici, evoluția formei în spațiu putea fi întreruptă, fragmentată și ritmată prin procedeele formalizării: contragerea în mod și serializarea.*

Astfel, prin multiplicare serială și modulare, spațiul plastic putea fi restructurat și investit cu o nouă semnificație, a cărei formalizare ermetică, mobilă și independentă din punct de vedere plastic conferea artiștilor o anumită imunitate la ideologii și servituți în raporturile lor cu un regim totalitar, și le asigura racordul direct la curentele majore ale avangardei internaționale. Suportul ideologic era asigurat de baterea monedei pe „revoluția tehnico-științifică”. Sculptura practică de noul val avangardist de artiști nu mai era constrânsă să fie suportul material al unei ideologii partinice, ci rezultatul unei meditații și al unui exercițiu modern, liberalizat, chiar elitist, de autonomizare a limbajului plastic. Forma-cheie, conceptuală, prin care s-a făcut această autonomizare a fost, în opinia noastră, modulul. Prin eliminarea accentelor ierarhice și prin relevarea unei ritmicități intrinseci câmpului vizual, modulul conducea forma plastică discursivă către o ordine formalizată, trans-individuală și non-subiectivă, dar care, în mod paradoxal, păstra pe mai departe conceptul de formă în spațiul consacrat al sculpturalității.

Textul de față se referă la problematica sculpturii ce nu a migrat, în intervalul de care ne ocupăm, spre teritorii de graniță, în special către arta ambientală, arhitectură sau către noile tehnologii, ci s-a ocupat în mod programatic de raportul plastic funciar, modular, al formei în spațiu. Dar ce fel de formă și ce fel de spațiu era acela, ne spun sculptorii noii generații manifestate la sfârșitul anilor '60. Spațiul lor plastic era plasat în intervalul aventuros dintre clasicitate și experiment. Textul de față și-a propus doar să atingă această problematică prezentă în creația unor tineri sculptori ai perioadei. Mircea Spătaru, George Apostu, Ovidiu Maitec, Mihai Olos, Ion Condiescu, Horia Flamându, Constantin Popovici au manifestat un interes special pentru problematica tiparului și a modulului care, ambele, se întâlneau, în planul lor de naștere, cu problematica arhetipurilor și cu cea a formalismului generat de structuri. *Pars pro toto*, invoc trei exemple: pentru Mircea Spătaru, cel din anii '70 ai Bienalelor Tineretului de la Paris, tiparul era forma modulară ce exalta permisivitatea totală a interiorului, a golului. El a văzut în această formă perimetrală, fără conținut formal, o forță de atracție specială. Cu un conținut impalpabil ce scapă rigorilor unei gândiri discursive sau totalitare, cu o încărcătură plastică ce nu poate fi încarcerată, condiționată, deteriorată, mistificată din cauza lipsei de conținut formal, tiparele sale („tiparul pentru Adam și Eva”, „tiparul pentru tronul îngerilor”, „tiparul pentru făcut oameni”...) circumscriu condiția formei virtuale; să spunem că o aduc la un fel de grad



Dreapta:  
1. George Apostu, *Fluturi*, 1969, bronz, Costinești





# Summary

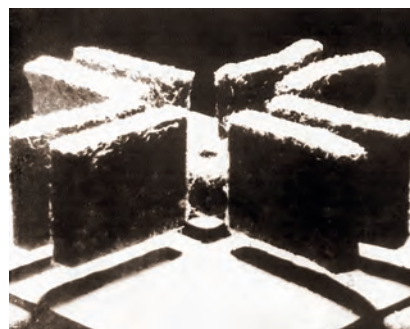
## Romanian Sculpture of the Late '60s and Early '70s. Avant-garde Stances

In the permissive environment of the "Ceausescu spring", Romanian sculpture of the late '60s and early '70s, especially as performed by the just emerging younger generation, resorted to new space approaches, so that the language of sculptural space could be reconfigured into new artistic structures, off the reach of socialist realism rhetoric, virtually beyond any rhetoric whatsoever. Thus, by means of serial and modular multiplication, artistic space could be restructured and it bestowed a new meaning, whose rigid, mobile and artistically autonomous formalization was granting artists a certain degree of immunity in their relationship with a totalitarian regime. But the most important thing is that these structures provided direct connection to major trends of the international avant-garde. Sculpture as performed by the new wave of avant-garde artists was not constrained to the material support of a partisan ideology, but the result of meditation and of engaging into modern, liberal, even elitist, autonomy of artistic language. Their manifesting range was to be found within the daring interval that separates classic and experimental.

zero al sculpturii. Sunt forme-hotar ce limitează și proiectează un gol activ, un spațiu contemplativ traversat de lumină. Înăuntrul tiparului, spațiul este plinar, incoruptibil, negentropic. Pentru perceperea lui, sculptorul oferea, prudent și circumspect, doar punctele de sprijin. Deși aflate, precar, la hotar, formele tiparelor rămân, totuși, în zona sculpturii: paradoxal, sculpturalitatea lor nu e anihilată, precum spațiul interior al unei arhitecturi ce nu subsumează, ci celebrează zidurile care îl conțin.

George Apostu se înscrie în linia avangardei nu prin ruptură, ci prin re-întoarcere într-un primordial «acasă», în grădina acelei sculpturi „de dincolo de sculptură”, cum o denumea chiar el, hrănită din forța arhetipurilor. Acest sens anabatic e limpede exprimat în turbioanele modulare, pline de grație, ale „Fluturilor”. Complementară, supusă gravitației, e forma sculpturală din seria „Tată și fiu”. Risipirile, ispitirile și extazul anamnezic al «fiului» sunt închise în monumentalitatea mută, solemnă din ciclurile „Tată și fiu” și „Arborii vieții”, ca să se elibereze jucăuș, ca și când ar sfredeli cerul, în „Fluturi” sau în „Fructul soarelui”.

Ion Condiescu, în perioada de care ne ocupăm, practica o sculptură tutelată de modelul elin, „pre-socratic”, ce zămislea forme a căror luminozitate, puritate și eleganță evocau trupuri de Kore. Din lemn sau marmură, formele sale conjugau acele energii doar presimțite la întâlnirea dintre unghiuri nete și curburi insinuante, delicat finisate. Monolitice, compacte și clare, uneori ele purtau un straniu stigmat: flagelată scurt și puternic, prin incizia colorată în roșu, forma se încărcă cu un pathos neașteptat în ordinea formelor clasice. De aceea apare surprinzătoare schimbarea de direcție pe care o realizează expoziția personală din 1974. În ciclul de „Măști”, dar mai ales în șocanta efigie a lui Eminescu, întregul limbaj, până atunci calofil, s-a răsturnat în opusul său, decis să anuleze, aproape brutal, clișeele unei retorici sculpturale obosite de prea multă estetizare. „Statuia” lui Eminescu era, de fapt, o anti-statue, un anti-portret, un anti-monument. Era mai degrabă un edicul arhaic, un adăpost al umbrei aruncate de lumina nemuritoare și rece a Luceafărului. În asamblajul său monumental, Ion Condiescu încastra în carcasa sarcofagului antropomorf, ca pe un caboșon, masca mortuară a poetului, un *ready-made* adus fără ezitare din imperiul informal al morții.



### De sus în jos:

1. Mircea Spătaru, Tipar de scaun pentru îngeri, 1971, material plastic
2. Pavel Ilie, Proiect, instalație de paie, 1974
3. Ion Condiescu, Ansamblu statuar, Costinești.
4. Ion Condiescu, Eminescu, 1974, asamblaj, lemn, ipsos

# Cele două sculpturi

Arhetipuri sculpturale. Sculptura în lemn.  
Opere din patrimoniul Galeriei Naționale 1918-1999  
Muzeul Național de Artă al României, București  
Curator: Ana Zoe Pop  
5 iulie – 28 octombrie 2012

Text de ADRIANA OPREA

*Există cel puțin două istorii ale artei, una muzeală și alta academică: Muzeul și Universitatea. Privită în cheia unei atari dihotomii, Arhetipuri sculpturale. Sculptura în lemn este o expoziție organizată în 2012 la Muzeul Național de Artă al României, care pare să spună aproape totul din titlu. Arhetipul e o temă veche și fascinantă, cu o istorie a ei în sculptura românească, de-a lungul căreia momentul anilor '60-'70 și redescoperirea lui Brâncuși sunt doar un episod.*

Evocând un întreg univers discursiv, „arhetip” e un termen care pregătește pentru o expoziție de-un anumit fel; dacă spui arhetip în lumea artei actuale, fie că vrei, fie că nu, ești un tip *old style*, un esențialist, iar percepția obișnuită asociază esențialismul, și o face corect de altfel, cu instituțiile *establishment*-ului, ale conservării și consacrării în istoria artei. De aceea, titlul acesta are un sunet pe care expoziția îl confirmă neîntârziat: vocea care se aude în *Arhetipuri sculpturale* este mai ales a Muzeului, instituția muzeală e cea care vorbește prin ea (cu atât mai mult cu cât expoziția a arătat sculptură numai din depozitele MNAR).

În virtutea dihotomiei muzeu/universitate, văzută de nenumărate ori tranșant și reductiv cum spuneam, muzeul produce o istorie a artei centrată pe obiect – și „academicii” de la cunoscutul Clark Institute au discutat într-una din minunatele antologii de studii publicate de ei despre „the lure of the object”, nevoiți fiind, dacă vorbeau despre efectul obiectului ca despre o ispită, ca ceva exercitând o atracție irațională, să invoce la tot pasul relația obiectului cu muzeul. Dinspre acest obiect concret, pentru a cărui putere de ispitire muzeul a fost privit adesea ca fiind cel mai bun receptacol inventat până acum, istoria academică a artei care se construiește în universități deturbează atenția înspre teorie, discurs, interpretare și context. Nu, nu Muzeul ne redă adevărul obiectului, zice Academia, și ne pune imediat pe lamă chimia lui conceptuală, ceea ce-l face posibil, gândirea, corpul și lumea celui care l-a produs atunci, gândirea, corpul și lumea celui care îl vede acum. Radiografiat contextual, obiectul nu există ca



atare, el este de fapt un construct, o rețea de semnificații, așa ne predică *scholarship*-ul academic. Astfel, două istorii distincte se privesc reciproc cu suspiciune și își găsesc una alteia nod în papură. Se spune că și oamenii care populează și edifică aceste două istorii ale artei sunt diferiți, au o construcție profesională distinctă, o educație și un profil intelectual care îi deosebește pe unii de alții. Curatorii de muzeu le reproșează universitarilor că uită de prezența nudă, ingenuă, fizică și „pur” estetică a obiectului, de grija pe care acesta, mereu un lucru fragil de o vulnerabilitate inimaginabilă, o reclamă. Academia pune pe seama Muzeului ruptura de viața curentă și obișnuită în interiorul căreia obiectul trăiește, de care el, Muzeul îl desparte izolându-l între peretii unui edificiu care ar întreține o relație suspectă cu *entertainment*-ul cultural. Ce-i drept, căsnicia celor două istorii mergea parcă mai bine pe vremea lui Panofsky sau Riegl, când istoria artei începea să se prezinte lumii ca o disciplină profesionalizată și când istoricii de artă care i-au fost părinți fondatori erau, prin formație, familiarizați cu muzeul. De fapt, divorțul celor două istorii s-a produs, atât de acutizat cum pare azi, sub efectul nașterii „noii istorii a artei”, care e o școală a suspiciunii, scepticismului și demistificării. Totul în artă, în cultură, e re-prezentat, inclusiv suspiciunea însăși. Noua istorie a artei este cea care ne spune că

Dedesubt și pagina alăturată:  
Vedere din expoziție  
Exhibition view

obiectul e un construct, suspicioasă fiind în deconstrucția ei inclusiv, și poate mai ales, față de o instituție *old style* cum e muzeul.

Cu toate astea, există un loc în care cele două istorii și cele două instituții care le produc se întâlnesc incontumabil și el este acomodat, deloc întâmplător, de una dintre ele. Locul în care ele reușesc să se completeze este expoziția temporară care ritmează viața oricărui muzeu. Că cele două instituții comunică, lucrează împreună acolo cu adevărat se certifică în *Arhetipuri sculpturale* pentru că „mâna” muzeului a avut aici de partea ei „mintea” sobră și pertinentă a unui istoric de artă, care a explicat demersul cu o claritate exemplară (că vorbeam de voce și sunetul termenilor) atât în expoziție cât și în catalog. Asta chiar dacă discursul istoricului de artă Ioana Vlasu proptește și astfel adâncește și limitează discursul muzeal la el însuși, nu îl dislocă și nu-l completează prin diferență, pur și simplu îl reafirmă: Academia ar spune că ce am văzut la MNAR a fost, previzibil, o expoziție de muzeu.

Organizată de Ana Zoe Pop, sculptoriță și totodată muzeograf la MNAR, expoziția *Arhetipuri sculpturale* educă, pune pe masă termenii practici, concreți, ai problemei, și de aceea excursul istoricului de artă e secondat de explicațiile unui binevenit îndreptar tehnic. Cum se face sculptură în lemn? E bine de știut mai întâi datul concret al obiectului, pentru că



elementaritatea producerii lui îl explică cel mai bine și exact asta redă simplu și limpede Ana Zoe Pop. Însă poate ar trebui întrebat mai întâi: cum se face sculptură? Obiectul atenției este, prin filtrul expunerii, de fapt *sculptura ca mediu* și meritul acestei expoziții a fost de a pune în display ceea ce nu se vede în spațiile de expunere actuale deloc. Nu doar că nu știm cum se face sculptură, dar eu una nu știu când am văzut ultima oară o expoziție de sculptură în România (în afară de cele organizate la MNAC în ultimii ani). Nu văd sculptură și nu văd sculptură românească. Muzeul se impune astfel Academiei: nu e de ajuns să știi sculptură din cărți. Dacă pictura românească a revenit de la un timp încoace (și ca subiect de dispută în sine, dar pe cale să fie și ea lăsată deoparte de un interes local mutat mai nou spre conceptualism și medii alternative, implicit critice față de pictură, față de sculptură, față de social și politic, față de tot), mediul sculpturii lipsește. Nu vezi de regulă sculptură în spații de artă contemporană, nu se vorbește despre ea, nu e la ordinea zilei, nici în galerii, nici în muzee, niciunde. De obicei nu despre sculptură e vorba atunci când e vorba despre ceva în lumea actuală a artei. Dar nici despre pictură, de fapt. Așa că, în eternul *paragone* cu pictura, în care sculptura a pierdut mereu, ea pierde acum cu atât mai mult. Secondase pictura și fusese întotdeauna cu câțiva pași în spate, dar acum, când și pictura trebuie să-

și redefinească și să-și negocieze statutul în câmpul artei, sculptura pare a nimănui. Pare. În ultimii ani, câteva mari expoziții internaționale au readus în discuție sculptura în arta contemporană, inclusiv prin referire la tradiția ei modernistă. Cu toate astea, la noi „istoria sculpturii românești” a rămas o expresie inactuală, fără carne și fără viață, un semnificat gol în lumea artei. Există, firește, motive pentru asta, și sunt lucruri pe care le intuiești și le simți din nou văzând *Arhetipuri sculpturale*, fără să fie totuși lucruri pe care expoziția să-și fi propus să le atingă. Cu atât mai puțin să le dezvolte: la MNAR nu s-a dorit decât să se expună sculptură în lemn; și e într-adevăr reconfortant să vezi atâtea sculptură românească când nu prea vezi așa ceva nicăieri. Dar totuși, e mai întâi o subiacentă problemă a sculpturii ca mediu acolo, readusă în atenție printr-o expoziție care merita și din acest motiv vizitată. Lemnul este într-adevăr o esență tare a sculpturii și a identității românești, iar imaginea adesea lemnosă, naționalistă, a României la Bienala de la Veneția este și rodul unei venerabile mitologii a materialului în arta românească. Pare-se că istoriile artei marginalizează pe nedrept materialul și tehnologia, procesul tehnic, *the making of*, și asta pornind de la vechea prejudecată bine cimentată cultural a inferiorității mâinii și corpului, spun comentatorii, în fața minții și a intelectului. Expoziții ca *Lemn.ro*, la MNAC în 2010, care puneau sculptura în lemn în

relație cu o interesantă documentație fotografică despre industria lemnului din România, sunt doar excepții. Materialul și procesul de producție au întotdeauna simbolismul lor și antropologi ca Alfred Gell vorbesc despre *technology of enchantment* și *enchantment of technology*. Una e să torni în metal – vârsta de bronz a realism-socialismului – și alta e să cioplești în lemn, *the narrative of material making* sună de fiecare dată diferit. „Magia” lemnului vine odată cu mâna care îl atinge (direct, corporal), de unde, așa cum explică pe larg Ioana Vlasu, o mistică a confruntării sculptorului, prin meșteșug, cu natura, cu dimensiunea fizică a lumii, cu imensitatea cosmică a elementului natural. Receptarea lui Brâncuși în România se revendică covârșitor de aici. Brâncușianismul, arhetipalul și abstracția în sculptură (iar în pictură întoarcerea la teme arhaice, primordiale) reapar în România odată cu anii '60, când, printre altele, voga unei cărți ca *D'un réalisme sans rivage* a marxistului Roger Garaudy oferă șansa, îngăduită politic de sus, de a extinde imageria artei românești, de a o scoate dintre fruntariile ideologiei. Brâncușiană, marea tradiție în lemn a sculpturii românești, întoarsă în timp până la cioplitorul țăran, reînvie în anii '70, și abstracția va fi pentru mulți forma cea mai reprezentativă a sculpturii românești de esență modernistă. După ce fusese uitat preț de aproape două decenii, căci el putea fi, nu-i așa, „formalist” și „cosmopolit”, „decadent” și „burghez” în





**Dedesubt:**  
 Vedere din expoziție. În prim-plan: Vida Gheza, *Miner*, 1960, lemn, 77,5 x 150 x 74 cm  
 Exhibition view. In the foreground: Vida Gheza, *Mine Worker*, 1960, wood, 77,5 x 150 x 74 cm



viziunea ideologică a celor care impuneau realismul socialist, Brâncuși va fi „reinventat” în imaginarul artistic al epocii următoare, pe care îl face posibil destinderea, relaxarea ideologică odată cu schimbarea la vârf a regimului comunist (venirea lui Ceaușescu la putere), iar acesta e un fenomen extrem de interesant care își așteaptă aprofundările. Mai mult, unul din meritele expoziției *Arhetipuri sculpturale* este de a arăta că narațiunea curentă, încetățenită, a istoriei sculpturii la noi, cu vârfurile ei abstracționiste, a trebuit să sară, prin argumentații construite atent, peste semnificative momente figurative. Oricât de predeterminat, străin, importat și neasimilat ar fi fost, realismul socialist al anilor '50 e unul dintre ele, la fel de interesant istoric precum reîntoarcerea la Brâncuși de după aceea. Omul însuși primește o înfățișare anume acum, în consonanță cu „umanismul” ideologiei marxiste care voia să construiască în artele vizuale imaginea „omului nou”. El e o conștiință solidă în deplină armonie cu un trup care practică munca așa cum se practică sportul, dintr-o plăcere îmbinată cu eficiența, și *Arhetipuri sculpturale* merita văzută, după mine, poate mai ales pentru muncitorii și țărani lui Vida Gheza. Pe de altă parte, în cronicile expozițiilor de stat ale anilor '50, reprezentarea femeii în sculptură era invocată abia undeva la urmă, laolaltă cu

reprezentarea copiilor și precedând discuția despre sculptura animalieră. Genul sculpturii românești ar fi un subiect în sine de discutat: sculptura (românească) are sex? Apropo, nudul sportiv al lui George Apostu în expoziția de la MNAR aduce puțin a Henry Moore: expoziția Henry Moore din 1966, arătând lucrări ale acestui genitor mitic al sculpturii moderniste britanice, un Brâncuși al lor, a contat enorm atunci, ca toate cele câteva mari expoziții străine organizate în România sub comunism. Dar poate nu atât valoarea sculpturii are trebui recuperată în istoria sculpturii românești, cât valoarea fotografiei. Spun asta uitându-mă la fotografiile lucrărilor din catalogul *Arhetipurilor sculpturale*, decupate tăios, scoase din contextul lor vizual, aparent directe și nemediate, când de fapt acolo e pe câtă sculptură pe atâtea și fotografie. Figura marelui sculptor român a fost mereu mitologizată prin medierea fotografiei, nu doar în imaginile cu *the artist at work in his studio* (Brâncuși, Apostu, Maitec), care captează în detaliu materialitatea lemnului sculptural sau în grandioase anvergura taberelor de sculptură. Mitologizarea Sculptorului român s-a produs și în felul în care obiectul sculptural a fost ilustrat în cataloage, în presă, în revista *Arta*, ceea ce leagă interesant sculptura expoziției de imageria arhivei *Arta* recuperată în proiectele grupului

subREAL, expuse tot în cursul anului 2012 la MNAC, o arhivă populată de multă fotografie de sculptură. Altminteri, așa-zisa „nemediere” prin fotografie e o formă de mediere ca oricare alta – la fel ca pereții roșii, etichetele stufoase, arhivistice și, în general, îngrămădeala expoziției de la MNAR – și asta e ceea ce istoria artei academice reamintește mereu Muzeului: nemedierea e o construcție. Fotografia sculpturii e o construcție a ei. Este adevărat că sexul sculpturii, istoria ei materială (industria și simbolismul lemnului), istoria expozițiilor străine în România și a mecanismelor instituționale care le-au făcut posibile, importul discursului ideologic sovietic în arta vizuală, trecând prin presă, literatură, arhitectură, film – toate astea sunt teme luminate de „noua istorie a artei” și pot părea distante și indiferente față de „the lure of the object”. Fiind un istoric de artă care lucrează într-un muzeu, pot spune că relația celor două, Academia și Muzeul, nu e ușoară. Dar dacă lași la o parte cârcotelile celor două istorii ale obiectului de artă, ale uneia pe seama celeilalte, poți recunoaște că *Arhetipuri sculpturale* a fost o expoziție îmbucurătoare.

# The Two Sculptures

Text by **ADRIANA OPREA**

It has been said there are two different histories of art, one produced by the Museum and the other by the Academia. Clark Institute of Art investigated both and released also a volume of studies entitled "The Lure of the Object". Interestingly enough, many approaches gathered in this literature considers museum as the traditional institution to host and singularize the object of art history and its specific "lure". In the same vein, the discussion around Museum and Academia as two separate, even antagonised, bodies of knowledge, concentrated arguments, as the scholars involved in the debate promptly noticed, almost without exception inside the field of only one of them, the museum. Not the university's knowledge production was under fire, but the museum's. The two different histories of art produced by the two traditional institutions of art history are said to be populated by different kinds of people, by different types of discourse, by different methodologies, topics, professional behaviours. While the museum takes into account the object as it is, the academic *milieu* is built to deconstruct the very conditions of this mode of taking into account. The Museum blames the University for being, at least recently, a "school of suspicion", an agent of mistrust and scepticism. In the museum's eyes, the "new art history" alienates the history of art from its tradition. In return, the Academia blames the Museum for presumably alienating the art object from its original environment and isolating it inside an artificially constructed one that holds questionable relationships with entertainment industry. However, the two art histories inevitably meet each

other on one's territory: the place and the occasion in which they are obliged to collaborate is traditionally the temporary museum exhibition. "Arhetipuri sculpturale" ("Sculptural Archetypes. Wood Sculpture. Works from the patrimony of the National Gallery. 1918-1999"), the exhibition organized in 2012 by the National Museum of Art in Bucharest was such an occasion. Envisioned and curated by Ana Zoe Popp, a female sculptor and curator of MNAR, and Ioana Vlasu, art historian and researcher in modern and contemporary Romanian art, the exhibition provided a good example of such an encounter between the Museum and Academia. All the more so as this encounter dealt with sculpture, an extremely rare object of display in contemporary art, at least in Romania. Sculpture doesn't seem to enjoy the status of the subject of the day. Nor does it even painting, with all its recent revival along the new international interest in studio based practices. So that, being an old medium that continues, as always, to be one step back from her more innovative and revolutionary counterpart, sculpture looses ground all the more nowadays. In recent years, a significant exception was "Lemn.ro" ("Wood.ro"), an exhibition organized in 2010 by the National Museum of Contemporary Art in Bucharest, showcasing Romanian sculpture in wood in conjunction with documentary images of the local wood industry from the XIXth and XXth Centuries that contextualized in a very interesting manner the art production exhibited. The undeniable merit of "Sculptural Archetypes" exhibition was to put into display actual illustrations of what has been called "the narrative of the material making" in an art so much indebted to physical material as sculpture is. The catalogue provides an appropriate handbook for wood sculpture wrote down by sculptor Ana Zoe Popp. It accompanies a short and sharp historical overview of the most important moments in the cultural mythology surrounding the production of wood sculpture in Romania, from the local Romanian peasant to the modernist myth of Constantin Brancusi, and from there to the formal, iconographical and material modernist heritage looming over more recent sculp-

ture made by Romanian artists like George Apostu and Ovidiu Maitec. The archaic (rediscovered once the ideological relaxation allowed it due to political changes in the Communist regime under Nicolae Ceaușescu), the abstract (as opposed to the figurative in sculpture illustrated by artists like Geza Vida, also included in the exhibition), the technology of carving, the hand-made "magical" dimension of wood artifacts are all elements in the history of what anthropologist Gell called "the technology of enchantment" or "the enchantment of technology". In this history, we should not forget however that not only sculpture was the protagonist, but also photography. The mythology of the Great Sculptural Work is to a very large extent a product of the way photography staged sculpture, whether it was reproduced in Romanian ARTA magazine or promoted in exhibition catalogues. "Sculptural Archetypes" is a good excuse for opening such discussions around the topic of Romanian sculpture. While displaying this very topic in an exhibition or discussing it in books, the Museum and the Academia do not easily go together, at least in Romania, but for good and for bad this exhibition still proves to be a point of



**Alături:**  
Vedere din expoziție. În prim-plan: Ovidiu Maitec, *Pasăre*, 1972, lemn, 100 x 187,5 x 99,6 cm  
Exhibition view. In the foreground: Ovidiu Maitec, *Bird*, 1972, wood, 100 x 187,5 x 99,6 cm



# Despărțiri: Maitec, Gorduz, Vasilescu, Spătaru

text de **IOANA VLASIU**

foto: courtesy MNAC

***Nu numai hazardul dispariției lor fizice într-un același răstimp limitat face posibilă alăturarea unor artiști totuși atât de diferiți între ei cum au fost Vasile Gorduz (1931–2008), Ovidiu Maitec (1925–2007), Mircea Spătaru (1938–2011), Paul Vasilescu (1936–2012). Au aparținut, cu excepția lui Maitec, ceva mai târziu, aceiași generații. S-au format în anii constrângerilor impuse artei și educației artistice în anii '50, cu ecouri care nu se vor stinge cu totul nici în deceniile următoare, într-un climat în care marja de manevră lăsată instinctului de libertate era serios amputată.***

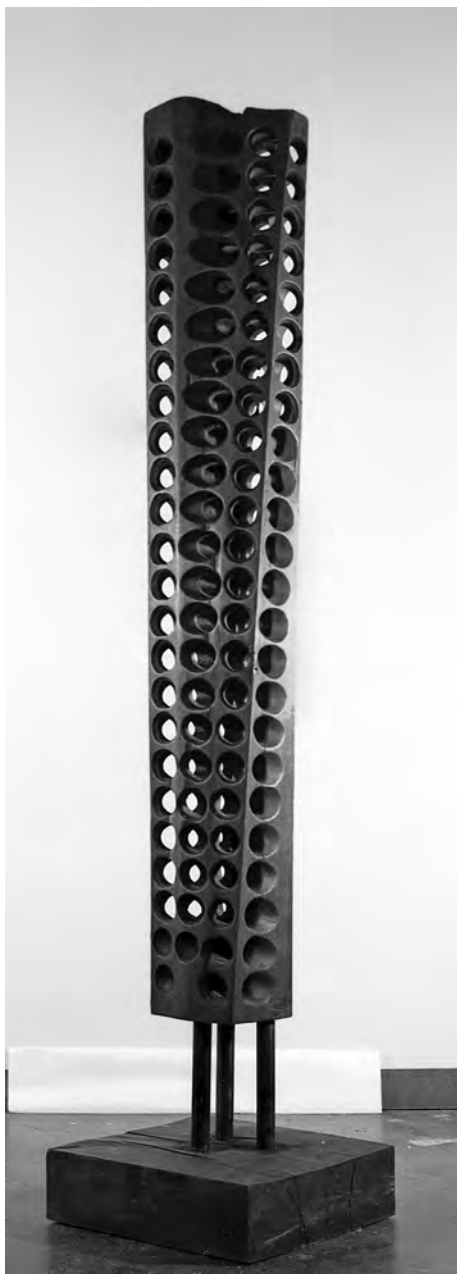
Ovidiu Maitec învață sculptura în perioada de tranziție 1945–1950, când ambianța artistică românească se mai hrănea încă din admirația interbelică pentru Bourdelle, întreținută de discipolii săi Ion Jalea și Oscar Han, amândoi profesori la Academia de artă bucureșteană. Că sculptura lui Bourdelle continua să fie subiect de conversație și obiect de admirație printre studenții de atunci mi-a confirmat-o Maitec însuși la un moment dat. Ceea ce este spectaculos în destinul artistic al lui Maitec este felul în care, către finele deceniului șapte, se reinventă ca sculptor odată cu deschiderea politică și culturală. Realismul sculpturii sale din anii '50, sobru dar purtând totuși amprenta Zeigistei, a spiritului epocii, se estompează în favoarea noilor paradigme care invadează arta românească. Parcurgerea în fugă a treptelor modernismului, absorbția abstracționismului european postbelic, totul consumat cu feroarea unei nevoi imperioase de recuperare a timpului pierdut, caracterizează un deceniu cuprins cu aproximație între 1965–1975. Artiștii sunt prinși într-o cursă contra cronometru, din care doar unii au putut evita căderea în superficialitate și epigonism. Maitec este dintre aceștia. Descoperă materia vie a lemnului cu

un elan aș spune titanic. Revăzute de curând în expoziția „Arhetipuri sculpturale” (MNAR, 2012) sculpturile lui Maitec mi se par solide cu tonusul optimist care a marcat anii de deschidere. Sculptează frecvent „Păsări”, adică zborul, verticalitatea, și „Victorii”. Una dintre sculpturile sale, puternică și grandioasă, se numește „Eroica”. Deși în cu totul altă cheie stilistică, „Eroica” mă face să mă gândesc la „Gigantul” lui Paciurea. „Tronul” conotează forța și solemnitatea în măsură să intimideze. Ceea ce reușește indubitabil Maitec și îl definește este medierea subtilă între modern și arhaic, la care Brâncuși, campionul anulării tuturor contradicțiilor, l-a îndemnat, prin propriul exemplu, pe el ca și pe alți sculptori din timpul lui și de după el, dar în care puțini au excelat. Cioplitura în lemn a lui Maitec nu este cea tradițională, artizanală. Păstrează mai degrabă urma tăioasă, impersonală a tehnologiei moderne, cum se întâmplă în acele lucrări care speculează asupra vidului, perforând egal, mecanic, materia. Dar totuși privită în ansamblu, sculptura în lemn a lui Maitec nu încetează să conoteze arhaismul, poate prin efecte de suprafață datorate patinei, dar și prin imaginea de ansamblu a



acelor sculpturi de dimensiuni mari care copleșesc spațiul asemenea megalitilor. Între Gorduz, Spătaru și Vasilescu există afinități tipologice, sunt toți trei modelatori prin excelență. Clasică departajare a sculpturii, datorată lui Michelangelo, între sculptura prin adăgare, „per via dell pore” și cea prin sustragere a materiei, „per forza di levare”, și-a păstrat relevanța și în (post)-modernitate, în ciuda tuturor valurilor contestatate. Toți trei portrețiști de mare subtilitate, fie că e vorba de imagini ale contemporanilor, fie de efigii istorice, continuă în această privință o tradiție portretistică locală bine constituită și de cea mai bună calitate artistică. În anii formației lor, sculptura lui Gheorghe Anghel se bucura de un mare prestigiu. Prin realismul clasicizant, impersonal, de factură franceză, pe care Anghel îl practica, el se plasa fără voia lui într-o anume compatibilitate cu realismul socialist, ceea ce a făcut posibil să fie inclus în selecția românească de la Bienala de la Veneția din 1954. Cu toate acestea, prin statuile lui Luchian și Andreescu, considerate prea „bizantinizante” și pe care artistul și le-a distrus (una dintre ele avea să fie reconstituită de Doru Drăgușin după 1990) sau prin Nudul de mari





dimensiuni care a șocat falsele pudori ale timpului, Anghel s-a plasat într-o rezervă evidentă față de exigențele ideologice ale epocii. Portretele sale interiorizate, care sugerau viața sufletească cu o economie de mijloace dificil de descompus în elementele ei constitutive, au fost privite cu atenție de acești tineri sculptori care încercau să evite retorica ideologică.

Portretistica lui Vasile Gorduz nu este cu toate acestea consecința unui modelaj de tip tradițional, ci combină original adaosul de materie cu înlăturarea ei, lăsând impresia că modelul este supus unui proces de ecorșare, de înlăturare strat cu strat a nivelului exterior în căutarea unui miez ascuns bine undeva în străfundurile craniene. Procedeu giacomettian de înlăturare a materiei a fost evocat aici pe bună dreptate de comentatorii sculpturii sale. La Gorduz, cele două procedee sculpturale încetează să fie antagonice sau să se concureze, dimpotrivă ele colaborează intens cu posibilitățile de manevrare a formei prin tumare și lucru pe gips. Colajele, aglomerările de lucrări în dialog, ascund adeseori mici povestiri pe care Gorduz le încifrează în materie. Gorduz nu s-a grăbit să se „afirme”, a făcut puține

expoziții personale (doar Paul Vasilescu a făcut mai puține) și acelea târziu și mai mult la instigarea apropiaților. Și ocolind parcă Bucureștiul. A avut o strategie a retragerilor fertile, în grădina cu viță-de-vie din strada Pangratti, dar mai ales în paradisul de la Vama Veche unde cioplea pietre dobrogene, colaborând cu elementele naturii (apud Sorin Dumitrescu și Gorduz însuși). Pietrele rămăneau de la un an la altul pe malul mării unde valurile și vântul continuau munca începută de sculptor. Gorduz se întâlnește în acest demers cu visul primilor moderni. Iată ce spunea Hans Arp la un moment dat: „Ca primii creștini, trebuie să ne întoarcem la ceea ce este esențial. Artistul de azi trebuie să își lase opera să se creeze de la sine. Nu ne mai interesează subtilitățile. Reliefurile și sculpturile mele se contopesc de la sine cu natura. Dar dacă sunt privite de aproape, se poate vedea munca mâinii omenești. De aceea mi-am intitulat o serie de lucrări „Piatră lucrată de mâna omenească.”

Nici Gorduz nu scapă de fatalitatea raportării la Brâncuși. Congenerul lui, George Apostu, a pus pe vremuri o întrebare bună: „Cum mai poți fi sculptor după Brâncuși?” Gorduz a găsit un răspuns al lui, parafrazându-l pe Brâncuși însuși, ironizându-l cu blândețe de îndrăgostit, în acele colaje sui-generis, pe tema „Cumințeniei pământului”, care se scoală din înțepenia ei neolitică și execută ca un automat mișcări stângace, devenind personajul unor delicate sculpturi de gen cu tramă narativă („Conversând cu o oaie”, „Himeră”, „Himeră plecată”). Un Brâncuși reluat în răspăr se citește și în „Păsările obișnuite” ale lui Gorduz, o temă cu multe variante. Ele nu sunt „măiestre” și nici nu țâșnesc vertical, ci își pleacă capul, retractile, terestre, inaptele parcă de zbor, trimițând ca sentiment mai curând la „Himerele” taci-turii Paciurea, obsedat de neîmpliniri, decât la solarul Brâncuși.

Paul Vasilescu este tot un artist retractil, cu prezență publică discretă, sporadică, pentru care iconografia modernă a „corpului în bucăți” a răspuns unei sensibilități vulnerabile. Sculptura lui a pendulat între impostarea omului întreg și fărâmițarea lui ca sub povara unui destin ineluctabil. Statuile figurilor istorice „Petrul I Mușat”, „Basarab I”, „Alexandru Ioan Cuza”, pe care Paul Vasilescu le-a conceput pentru spațiul urban, au o fragilitate, poate chiar o grație nepotrivită, desigur în mod deliberat, cu stereotipul de erou. A fost modul său de a se apropia de istorie, problematică cu care sculptura românească în scurtă ei existență de un secol și jumătate a fost constant confruntată. Confruntare, pare-se, mai actuală astăzi ca oricând.

Dar Paul Vasilescu a lăsat și o operă portretistică considerabilă, pentru a nu aminti decât de portretele lui Nichita Stănescu, o suită memorabilă de bronzuri pe tema cavalcadei în care anatomia cabalină și cea umană se întrepătrund neliniștitor, după o logică personală, dar și o serie de alcătuiri fragile și aeriene, din fire metalice, în registru riguros abstract, în care rețrăiește geometrismul pur al unui anume constructivism interbelic.

În cronologia evenimentelor artistice majore de imediat după decembrie 1989, expoziția lui Mircea Spătaru de la Sala Dalles, din mai 1990, ocupă poate primul loc prin anvergura și extrema ei actualitate la momentul acela, prin modul în care elementele eteroclitice ale vizualului au fost orchestrate pentru a sugera violența suplicii. Expoziția a stat

programatic sub semnul autoportretului, pentru că fiecare lucrare purta, ostentativ plasată, semnătura cu majuscule a artistului. Totuși privitorul a fost făcut să simtă că ceea ce se oferea acolo văzului îl privea în mod direct. Contestând un anume caracter esențial al sculpturii, Spătaru practica o sculptură antimonumentală și antieroică. Nici o materie nu putea conveni mai bine acestui scop decât porțelanul, fragil și antisculptural prin excelență. Expoziția a fost gândită ca spațiu al sacrificiului și al suferinței, subtil și discret dramatizat, solicitând nu admirația ci participarea. O suită de ecrane-ghilotină, de porțelan și ele, pe care erau întipărite imagini sângerei ale ființei umane supliciate, jalonau spațiul. Deasupra lucrărilor care refuzau sistematic verticalitatea, obligând privirea să coboare, plafonul - coborât și el, prin dublarea lui cu o pânză albă, imaculată (giulgiu?) - comprima spațiul. Sugestia sepulcrală mi-a amintit extraordinarele desene ale lui Henri Moore din adăposturile antiaeriene londoneze în timpul ultimului război mondial. Lumina din expoziție, construită și ea, era rarefiată, egală, celestă, lăsând totuși loc pentru speranță. Am insistat asupra expoziției din 1990, pe care unii poate nu au văzut-o sau au uitat-o, pentru că cel puțin două din lucrările recente ale lui Spătaru, pe care orice bucureștean le poate vedea, statuia lui Iuliu Maniu din Piața Revoluției și monumentul funerar al lui Moise Nicoară din curtea bisericii Mavrogheni, țin de aceeași obsesie a reprezentării patosului. Lessing, în al său celebru Laocoon, credea că suferința nu are ce căuta în sculptură pentru că nu este exprimabilă cu mijloacele acestei arte. Unii dintre moderni, de la Rodin la Paciurea, au crezut altfel. Mircea Spătaru se măsoară cu ei și adâncește de la o lucrare la alta o preocupare veche și nobilă.

#### Pagina alăturată:

1. Mircea Spătaru, Martiri
2. Paul Vasilescu, Cub

#### Sus:

Ovidiu Maitec, Coloană

#### Jos:

Vasile Gorduz, Omagiul lui Traian





# Ovidiu Maitec: un tehnologism stihial

text de **MAGDA CÂRNECI**

foto: courtesy Stefan Maitec

***La o privire fugară, s-ar zice că sculpturile lui Maitec din ultima sa perioadă au ajuns la o sobrietate excesivă, la o prezență în spațiu condensată, rigidă și taciturnă, care le îndepărtează de orice expresivitate estetică gratuită și le apropie mai degrabă de condiția de pure bucăți de lemn funcționale. Tronurile, Sarcophagele, Coloanele, Băncile se propun aproape anonim ochiului neprevenit, tentat rapid a le confunda cu un mobilier aulic sever, de o utilitate evidentă și totodată absconsă.***

De fapt eu cred că ele sunt rezultatul perfect logic, consecințele ultime ale unui lung parcurs artistic, reprezentativ în cel mai înalt grad pentru metabolismul intern al sculpturii românești din ultimii 40 de ani, dar mai ales pentru raportul special pe care aceasta l-a întreținut cu discursul sculptural internațional din perioada postbelică.

Maitec debutează spre sfârșitul anilor '50, dar, în ciuda educației lui artistice sub auspiciile unui anacronic academism realist, are șansa să călătorească devreme și des în multe părți ale lumii, alcătuindu-și pe cont propriu o cultură vizuală invidiabilă pentru oricare artist aparținând „fericitului lagăr” al lumii est-comuniste. Șocul contactului direct cu „muzeul capodoperelor universale”, dar mai ales cu arta vie occidentală, îl va marca profund, cum singur mărturisește, interzicându-i destinul obișnuit al unui artist produs-educat-înregimentat în cultura socialistă de obște, obligându-l în schimb la o opțiune existențială și estetică aparte. Maitec rămâne artist român, dar expune mult în străinătate, și primele sale expoziții personale, pînă în 1976, se vor deschide în Occident. El se lasă impregnat de neo-avangardismele sculpturale postbelice, așa cum le va percepe mai ales prin filieră britanică, dar nu va renunța niciodată la „rădăcini” și „temeiuri”, la tradiția stilistică din care provine și în care se reîntoarce mereu. Maitec ajunge repede un artist român important, fără a deveni vreodată un artist „oficial”. Și de fapt oscilează continuu între două lumi, încercând o nostalgică, dramatică, poate utopică și probabil imposibilă, sinteză.

Venind dintr-o țară cu o cultură populară încă vie și cu insule de viață arhaică, Maitec găsește sculptura

europeană modernă marcată indelebil, pe una din direcțiile sale principale, de spiritul robust și căutător de rare esențe formale al compatriotului său Brâncuși. Pe urmele acestuia, și asemenea unei întregi generații de sculptori români, Maitec selectează cu precădere acea parte a instrumentarului formal al plasticității moderniste care are în vedere înnoirea limbajului plastic prin apelul la surse primordiale, arhaice sau folclorice. Astfel făcând, Maitec poate spera să împace în el două opțiuni divergente: nevoia de continuitate organică și necesitatea unei inovații puternice, fără să-și trădeze nici originile nici aspirațiile sau ambițiile. Și nu e întâmplător că el e atât de bine receptat la sfârșitul anilor '60 tocmai în Anglia, țară unde viziunea brâncușiană organic-esențialistă a formei sculpturale în spațiu e continuată cu brio de Henry Moore, Barbara Hepworth și alții.

Dar între epoca lui Brâncuși și epoca în care Maitec atinge maturitatea artistică se întinde un laps de timp în care și arta modernă și civilizația care o subîntinde și-au asumat profund și irevocabil tehnologicul, atât în imaginarul colectiv, cât și în viața exterioară. Iar între sculptorii care radicalizează mesajul brâncușian pe linia lui purism formal rece și industrial (precum Carl Andre și alți minimaliști americani), și,

pe de altă parte, cei care mai încearcă să salveze metaforic vibrația simbolică a formelor, înrădăcinată în muribundă tradiții mitice, folclorice, sau naturiste (precum Richard Long și land-artiștii) – Maitec se postează la mijloc. El vrea să aparțină voluntarismului rațional, eficient și industriuos, al vremii contemporane, dar vrea și să păstreze o remanentă aură emoțională a formelor – sau poate că nu poate face altfel.

Astfel, Maitec elaborează de la finele anilor '60 și de-a lungul următoarelor două decenii câteva serii de forme care tentează această *coincidentia oppositorum*, această paradoxală apropiere. Ciclurile intitulate *Porți, Aripi, Păsări, Coloane* pun progresiv în evidență o poietică personală ce folosește tehnici mecanice moderne (perforatul, tăiatul și polisatul industrial) pentru a fasona din lemn, material perfect natural, forme cu aparență tehnologică dar cu titluri și cu bătaie simbolică opusă, anti-tehnologică. Blăni compacte de lemn de nuc lustruit, arătând ca niște balamale/aripi/ecrane, de mari sau de mici dimensiuni, articulate fix sau mobil pe o axă centrală, sau perforate perfect regulat cu găuri rotunde ca produse de laser, pot ilustra ideea atemporală de Zbor sau pot primi titlul contemporan de Radar. Un paralelipiped dens de lemn, abia marcat de câteva protuberanțe, poate sugera o Falangă macedoneană sau dimpotrivă Televiziunea. O structură rectangulară compactă – asupra căreia se aplică manevrele intersecției, articulării, compenetrării, dar și ritmul mecanic dintre plin și gol – se constituie într-o matrice stilistică personală a artistului, capabilă să asume în ochii creatorului său titluri trimițând la regnuri contradictorii ale realului: de la cel platonice la cel natural, de la cel simbolic la cel tehnologic. Din ce provine pregnanța pe muchie de cuțit a acestor severe, grave, logice sculpturi ale lui Maitec? Dintr-o sumă de tensiuni, de contradicții: între materialul natural și forma industrială, dar mai ales între două lumi ale imaginarului artistic, între două „imaginari”. Spre deosebire de demersul

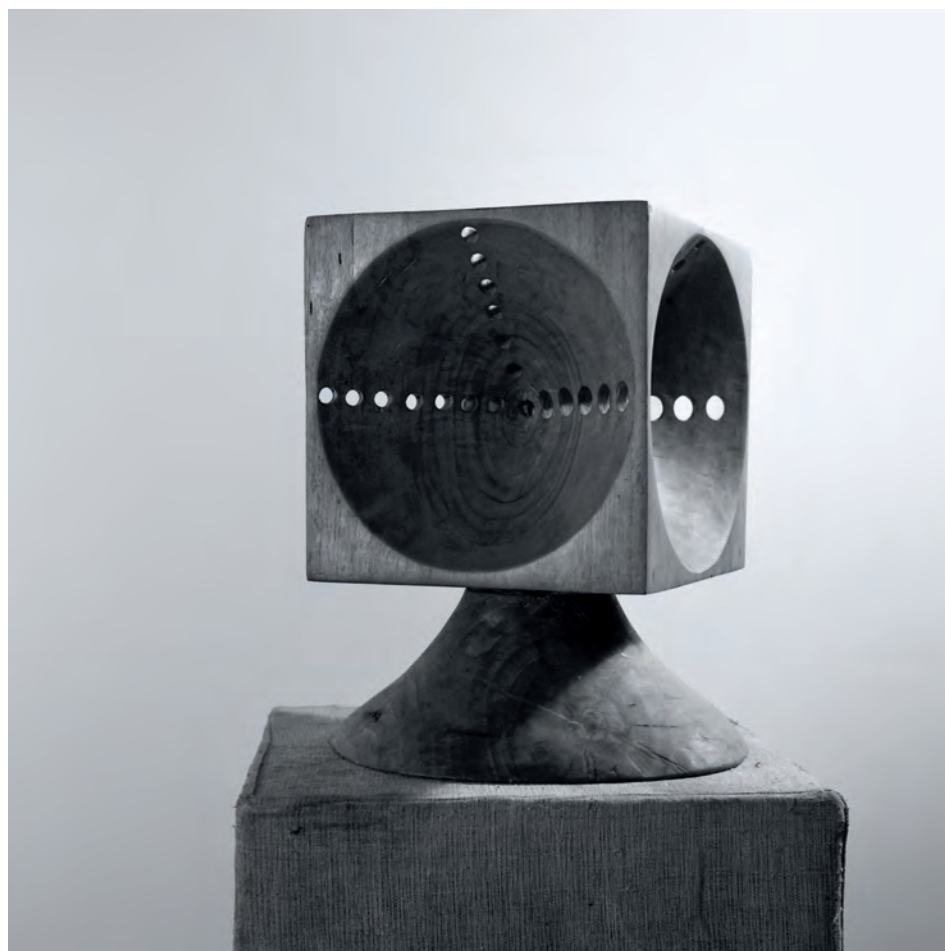


brâncușian, vitalitatea irațională a materialului natural nu revelează din adâncuri vreun nexus arhetipal, ci primește din afară o carcasă rigidă, un fel de cămașă de forță a unei funcționalități coercitive. Spre deosebire de minimaliști, aceleași forme nu ajung la „purismul” cerut pentru a atinge o anume dez-obiectizare, de-materializare, abstracție – rămânând „dincoace”, în lumea mundană a unor forme de o anume utilitate metaforică sau practică. Articularea lor uneori mobilă, ca și efectul hipnotic al perforărilor regulate, te pot trimite cu gândul la cinetism și op-art, dar experimentalismul lor e doar aparent, ținut în frâu de o sensibilitate dureros naturalistă, după cum constructivismul la care te-ai putea trimite arhitectonica lor geometrică, simplă, e de fapt îngropat într-o materie densă, arhaică.

E ca și cum în fața lor nu poți decide dacă sculptorul a fost motivat de un elan pozitiv de a adapta simboluri elementare străvechi la designul tehnologic modern – ori dimpotrivă a încercat să reducă stilistica industrială curentă la indusiozitatea artizanală tradițională, străveche. Ele par într-adevăr niște „totemuri industriale” – în ele o forță elementară, sălbatică, e închisă etanș în forme-structuri operatorii, de o funcționalitate aparent precisă dar finalmente fără obiect. Uneori, printr-o vagă aură metaforică, aceste sculpturi induc o anume atmosferă magică, intensă și enigmatică, de parcă artistul ar fi găsit punctul alchimic de conjuncție și transfigurare dintre elementar și industrial. Alteori, sculpturile lui Maitec sunt pur logice, de parcă artistul ar fi vrut cu orice preț să tranșeze această oscilație constitutivă între adaptare și supraviețuire a impulsului său creativ de adâncime.

Prin aceasta, Maitec nu participă numai la o tensiune constitutivă a înseși creativității moderne, răstignită periodic între un „imaginar tehnologic”, rațional, rece și aniconic, și un „imaginar antropologic”, emoțional și iconic. Maitec e reprezentativ și pentru efortul, uneori dramatic, cu care o mentalitate culturală precum cea românească încearcă să îmbine artizanalul cu industrialul, încearcă un echilibru fragil între un „imaginar (post)modern” și un „imaginar pre-modern”, fie el medieval, folcloric, chiar arhaic. Și nu e întâmplător că Maitec aparține și biologic unei „generații de trecere”, trebuind să suporte în psihismul său personal din interiorul psihismului colectiv al epocii, tensiunile drastice ale unei vremi sărind brusc „de la rural la urban”, oscilând între exaltare și resentiment față de invadatoarea modernitate și dizolvanta postmodernitate, între „închidere și deschidere” față de restul mare al lumii. Și de asemenea nu e întâmplător că Maitec e reprezentativ pentru o întreagă generație de sculptori români care au transformat această complexă condiționare într-o direcție productivă a sculpturii contemporane, pe linia unui expresiv „tehnologism stihial”.

Maitec a ales deschiderea și solidaritatea cu marele puls estetic al timpului său. Dar spre deosebire de Brâncuși, deși simțindu-se ca și acesta „cetățean internațional”, el a optat să rămână în România. Și lucrările sale din ultima perioadă de creație, confirmând tenacitatea indusioasă a talentului său puternic, dur și amar, întrupează sever în formele lor deopotrivă abstracte, funcționale și naturale, un fel de necesară „închidere a cerului”: când, după ocolul lumii, revii de unde-ai plecat, reintrând în marele *etemel retour* de care vorbea Mircea Eliade.



Pagina alăturată:

Ovidiu Maitec, *Cavaler*

Sus-Jos:

1. Ovidiu Maitec, *Cubul*

2. Ovidiu Maitec, *Pasărea albastră*





# Paul Neagu: un artist „manifest”

text de **MAGDA CÂRNECI**

foto: courtesy Anton Neagu

*Puțină lume în afara mediului strict artistic, unde s-a bucurat și se bucură de un prestigiu „ocult”, a auzit probabil de acest artist important care a „îndrăznit” să plece din țară în 1969 și să se stabilească nu la Paris, ca tot românul cuminte, ci la Londra. Din presupus cețoasa și enigmatică capitală londoneză, au sosit din când în când, de-a lungul celor 20 de ani de exil de până în 1989, câte un catalog sau câte o veste despre prodigiile acestui teribil de febril și de tenace artist, care a reușit în puțini ani să fie numărat printre plasticienii „de cea mai severă integritate” din arta britanică contemporană (William Varley, 1981).*

Cum o mărturisește indirect și calificativul admirativ și ușor timorat citat mai înainte, Paul Neagu a fost un „caz”, un artist dificil și incomod, care sfidează clasificările curente. Paul Neagu a fost o „rara avis” și printre români și printre străini. Spre deosebire de marea masă a artiștilor români, rămași cuminte într-un „eon” clasic al operei de artă văzute ca „metaforă (frumoasă) a unei stări de existență”, ca artefact de lux al unei deja depășite ideologii a „artei de dragul artei”, Paul Neagu s-a poziționat în mod evident ca un „aventurier”. Adică un inovator neobosit, un explorator al eonului mai recent al artei ca „formă (complexă) de cercetare”, ca act de inventare permanentă de noi structuri vizual-mentale cu care realul (actual și etern) poate fi „atacat” și formulat (pus în formă) sau re-formulat, deci înțeles. „Copii teribili” din start, Paul Neagu provocase încă dinainte de plecare liniștitul gust estetic autohton, deschis timid după 1965 către informație occidentală și experiment, prin bizarele lui concepte de „eat-art” (artă de mâncat) și „palp-art” (artă de palpat), care aveau să fie dezvoltate coerent și programatic abia în străinătate. Ajuns în Anglia prin eforturile galeristului irlandez Richard Demarco (cel care avea



să încerce să lanseze internațional și alți artiști români ca Horia Bernea și Ion Bîtan), Paul Neagu provoacă imediat flegmaticul, închisul-asupra-sa-însuși mediu artistic britanic, prin manifestele sale („Palpable Art” din 1969 sau „Generative Art Group” din 1971); prin expoziții-performanță puse sub titluri șocante, paradoxale („Mușcătura oarbă”, în care o siluetă umană din turtă dulce era consumată de asistentă, sau „Marea masă tactilă”, sau „Spațiul răsucit” etc.); prin conceptele sale surprinzătoare („artă generativă”, „sculptură catalitică”, „hyphen” – în engleză, cratimă, liniuță de unire). Spre deosebire și de cei mai mulți artiști occidentali, care prelucrează hamic în variații mai mult sau mai puțin personale invențiile câtorva mari artiști, în conformitate cu actualul eon estetic al „inovației de dragul inovației”, Paul Neagu aparține soiului mult mai rar de artist-„conceptor”, artist-„manifest”. El gândește actul artistic într-un mod utopic și leonardesc ca pe o activitate „integrală”, conceptuală pe cât plastică, teoretică pe cât expresivă, capabilă în opinia sa să descopere și să impună o nouă logică asupra realului – o logică complexă, contradictorie, chiar paradoxală.



O sculptură de Paul Neagu vrea să fie nu doar un obiect estetic tridimensional și compact, ci și modelul palpabil al unui „spațiu răsucit”, „spiralat”. Un desen la el nu e doar schița pregătitoare a unei viitoare lucrări finite, ci vrea să fie și diagrama unei viziuni non-liniare, holistice, a nivelurilor suprapuse și interactive ale realității unui obiect. Un happening, o performanță nu vor să fie la el doar forma provocatoare a unui exhibiționism individualist, ci o formă de „participare totală” a artistului împreună cu publicul la ritualul redescoperirii lumii ca entitate misterioasă, „deschisă”, paradoxală. Titlurile succesivelor sale cicluri de lucrări (*Anthropocosmos*, *Sculptură generativă*, *Ploaie orizontală*, *Stele deschise*, *Hyphen*, șapte stațiuni catalitice etc.) pun și ele bine în evidență această ambiție de a propune „sâmburi” vizuali ai unor desfășurări viitoare, structuri mentale inedite, nuclee ale unei noi „viziuni integrale” asupra lumii.

În tot ceea ce a întreprins și a pus la cale, Paul Neagu rămâne un artist „cu program” (Deanna Petherbridge): există la el chiar o preeminență a demersului teoretic asupra celui vizual, ceea ce asigură evoluției sale o coerență puternică, dar îi



**Pagina alăturată:**

1. *Hyphen*, 1975-1986-2002, lemn
2. *Hyphen* 1978, oțel

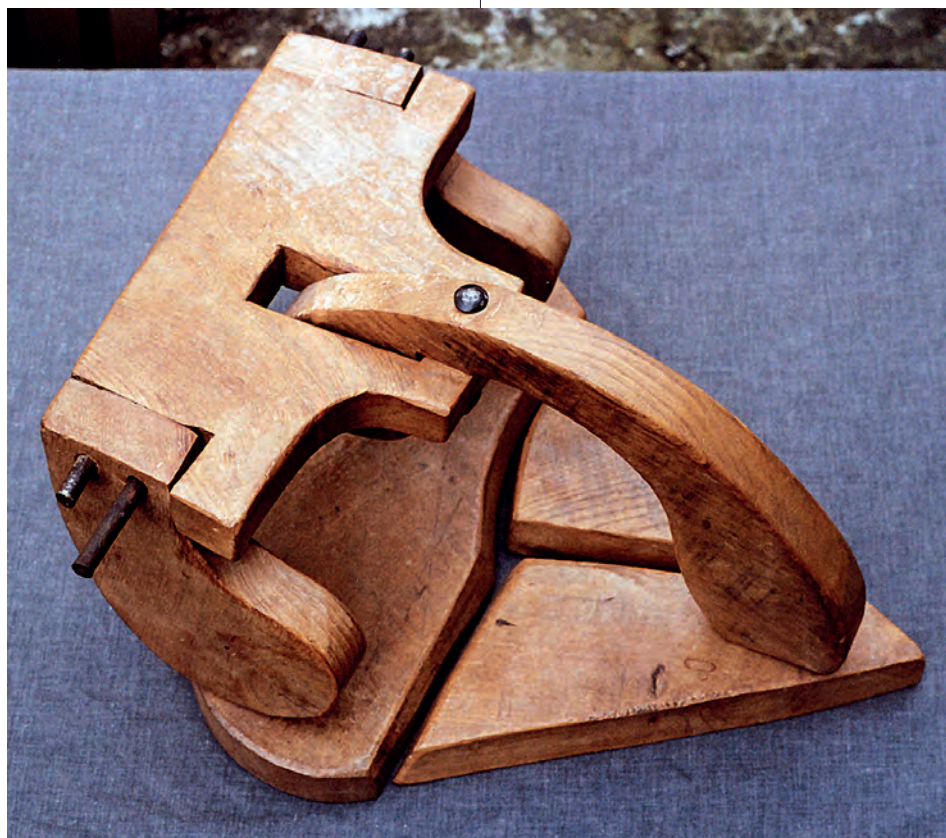
**Dreapta sus-jos**

1. *Hyphen - craniu*, 1999, bronz
2. *Hyphen*, 1984, lemn

conferă și un aer hibrid, insolit, „între” genuri. Lucrările lui Paul Neagu sunt de fapt „asamblaje” de artă conceptuală, artă obiectuală și chiar artă performanțială. Ele par mai degrabă „modele percepționale” ale unor idei, prezentate sub formă scrisă, desenată și plastică, și degajă adesea un aer tăios și tehnicist, de o „precizie proiectuală”, pe măsura gândirii ce aspiră să se concretizeze prin ele. Cu un aplomb speculativ înăscut, cu o curiozitate nestăvilită, energic și întreprinzător, Paul Neagu pare în stare să folosească cele mai diverse tehnici, materiale și teorii care i-au căzut sub ochi, ca „materie primă” pentru ambițioasele sale mizanscene artistice, de o creativitate debordantă și o ingeniozitate adesea obscură. Leonardescă este la el prezumția „artistului total”, capabil să producă sisteme tehnice și scheme generative care să sintetizeze cunoștințe din cele mai diverse domenii (fizică cuantică, mecanică modernă, logică pluralistă, filozofie orientală etc.). Utopică este încrederea în artă ca „cea mai expresivă dintre toate filosofile”, ba chiar ca formă privilegiată de „acțiune integratoare” pentru mentalul (prea) expandat și sensibilitatea

haotică de azi. Într-o asemenea epocă contradictorie, artistul de anvergură e cumva obligat de context să-și asume rolul unui fel de „șaman sofisticat”, operator al unor provizorii sinteze intuitive între diversele mitologii scientiste, spiritualiste, dar și tradiționale, cu care e asaltat psihicul nostru contemporan. Un rol dificil, hazardat, uneori ridicol, adesea neînțeles, căci condamnat din start la un fel de prezumțioasă gesticulație peremptorie, coerentă dar obscură, în haos.

Pentru nonconformism și spiritul său critic, Neagu a fost considerat adesea un demn urmaș al lui Marcel Duchamp și a fost pus în legătură cu alți artiști conceptualiști occidentali ai anilor '70. Dar prin aspirația lui de a crea un fel de „hermeneutică vizuală” pe măsura unei logici dinamice a contradictoriului, emergente în mentalul de azi (după filosoful de origine română Ștefan Lupasco), prin credința sa în artă ca un „modus operandi” complex ce pune în joc o „gândire simbolică”, deschisă spre valențele mitului (Mircea Eliade), Neagu mărturisește implicit păstrarea unor subtile legături cu matricea sa culturală de origine, pe care de altfel n-a renegat-o vre-



dată. Și nu e o întâmplare că proiectele sale occidentale își au punctul de plecare în germini extrași din ambianta avangardistă românească a anilor 1965-1971, după cum există similitudini de demers sau de stil între proiectele sale și unele din cele ale lui Ștefan Bertalan și ale grupului Sigma de la Timișoara, sau ale lui Iulian Mereuță și mai ales Horia Bernea din prima sa fază „experimentalistă”. Printr-un ocult circuit al informației și influențelor, iarăși nu e o întâmplare că seria sa *Anthropocosmos* de modele vizuale de oameni „celulari”, (modulari, casetați) a proliferat în pictura și sculptura românească pe la finele anilor '70.

Ce anume l-a îndemnat pe Paul Neagu să revină constant în România după 1989 și să deschidă tenace vreo 15 expoziții mai mici sau mai mari în diverse orașe din țară, spre iritarea colegilor de breaslă rămași acasă? De unde i-a venit energia de a reuși să-și impună proiectul remarcabil al monumentului *Crucea Secolului* în Piața Aviatorilor din București, în fața obtuzității oficialilor dar și a unora dintre criticii și plasticienii autohtoni? Ce nelinește l-a împins să organizeze în 1999 la București un colocviu internațional în jurul inventatului său concept de „sculptură catalitică”, la care să aducă sculptori din țări îndepărtate? Prodigios „fiu risipitor” întors după ocolul lumii acasă, Paul Neagu a redescoperit probabil cu un ochi fascinat, înțelept de contactul cu Occidentul „dezfermecat”, bogăția încă neepuizată a unei culturi cu resurse arhaice încă vii, cu care demersul său destul de singular în lumea occidentală continuă să consune în mod neașteptat, insidios. Poate că e vorba de același definitiv impuls nonconformist, contrariant, care l-a împins să încerce să-și planteze semințele „ideomorfice” în chiar terenul de baștină, nici acum pregătit pentru asemenea „ciudățenii”. Ori poate pur și simplu Paul Neagu a vrut să fie bine cunoscut (și) la el acasă. Expozițiile deschise de artist în țară în ultimii lui ani de viață fac parte, cred, dintr-o strategie de „reînădăcinare”, a cărei reală și profundă miză lăuntrică a cunoscut-o, cred, numai artistul.



# Edgerunner de Paul Neagu la Londra

text de ILEANA PINTILIE

foto: courtesy Paul Neagu Estate

*Opera lui Paul Neagu (1938-2004) nu a încetat să se difuzeze în lume și după trecerea la cele veșnice a artistului britanic de origine română. În 2012, sculptura Edgerunner, făcând parte din cele „Nouă stații catalitice”, a fost amplasată permanent la Londra, în piațeta Owen’s Fields din cartierul Islington, nu departe de zona în care el a locuit și a lucrat în ultimii săi ani de viață.*

Proiectul, inițiat și susținut tenace de Institutul Cultural din Londra, coordonat de Dorian Branea, a primit sprijinul deplin al Fundației „Paul Neagu”, reprezentată de fratele artistului, Anton Neagu și de Iolanda Costide, cei care au acordat copyright-ul lucrării și au susținut îndeaproape, chiar în detaliile tehnice, întreaga realizare. Autoritățile locale britanice au acceptat și au contribuit la montarea acestei sculpturi, lucru demn de apreciat, ținând cont de faptul că Londra este un loc foarte solicitat și, în același timp, supus unor reglementări speciale în ceea ce privește spațiul public. În ansamblul celor nouă lucrări amintite, elaborate lent și perfecționate, începând cu 1975, de-a lungul

a peste două decenii, Edgerunner derivă din forma sculpturii *Hyphen*, ce poate fi considerată modulul fundamental al ansamblului, o „platformă” artistică, o „unealtă” exploatată de Neagu în diferite expuneri, dar și în acțiuni-performance. Forma de *Hyphen*, reunind două elemente geometrice fundamentale – dreptunghiul și triunghiul, sprijinite instabil pe trei picioare înfipte în pământ, aduce cu sine agresivitatea și tensiunea unui obiect-unealtă primară, la care face trimitere (plugul arhaic). Legătura formală dintre *Hyphen* și *Edgerunner* este pusă în evidență de repetarea dispunerii elementelor geometrice de bază, doar că în această ultimă variantă a seriei raporturile tensionate dintre aceste elemente par că







Stânga:

Paul Neagu: *Edgerunner*, oțel inoxidabil, Owen's Field, Islington, Londra, inaugurare 25 iulie 2012 (foto: Ileana Pintilie)

se „îmblânzesc” prin introducerea caracterului ludic. Cele trei picioare nu se mai înfig în sol, ci se „leagănă” pe un fel de tălpi, care unesc elementele de stabilitate, lăsând impresia unui neașteptat balans al acestei forme masive din metal, o perpetuă mișcare, sugerată cel puțin potențial.

Instabilitatea instaurată ca un principiu fundamental al sculpturilor din seria *Edgerunner* ar putea fi privită ca un element jucăuș, contrazis însă de caracterul de „limită”, descifrat în termenul de „muchie” și, eventual, acela de destin uman („alergătorul”, care apare deja în titlul în engleză), consumat în lupta perpetuă cu această limită.

*Edgerunner*, ca de altfel întreaga serie de „Nouă sculpturi catalitice”, este un exemplu perfect al unei sculpturi abstracte, trimițând la un arhetip, adesea recognoscibil în sculpturile lui Paul Neagu. În cazul acestei sculpturi, ideea de mișcare virtuală este asociată cu forma abstractă, solicitând participarea concentrată a privitorului.

Procesul de elaborare a lucrărilor din această serie a trecut prin diferite stadii de lucru, variante considerate de artist etape necesare în clarificarea ideii și a structurii formale. Mărturie a cercetărilor formal-expressive stau variantele din lemn sau din ghips (cu valoare de prototip). Transpunerea în metal (de obicei oțel inoxidabil) echivalează astfel cu un proces de cristalizare, în care îndelunga elaborare morfologică poate fi considerată încheiată, oferind privitorului forma pură a unui concept, profund verificat și eliberat de surplusul de tatonări, temeri sau emotivitate.

Odată concepute, cele nouă sculpturi catalitice au fost expuse mai întâi la Edinburg, iar apoi în parcul din fața castelului Traquair din Scoția, în 1988. Din această dispunere, dar și din cele care au urmat, a rezultat că sculpturile sale se află într-o relație nouă nu numai cu spațiul, dar și cu timpul, axe fundamentale pentru înțelegerea și pentru așezarea lor în conștiința publicului.

Cu această tematică, reluată și perfecționată continuu, sculptura lui Paul Neagu a dobândit un caracter holistic, concentrând în jurul acestor forme câteva concepte solide, ca niște pietre de temelie ale unei construcții monumentale, devenind un catalizator de idei deschise spre societate.

## Paul Neagu's Edgerunner in London

text by ILEANA PINTILIE

Paul Neagu (1938-2004) and his work have continued to have a worldwide impact after the Romanian-born British artist's death. In 2012, the sculpture entitled *Edgerunner*, part of the „Nine Catalytic Stations” ensemble, was permanently placed in London, in Owen's Fields Square, Islington, close to the neighbourhood where he lived and worked during his last years. The venture, initiated and promoted by the Romanian Cultural Institute in London, coordinated by Dorian Branea, received the full support of the „Paul Neagu” Foundation, represented by the artist's brother, Anton Neagu, and by Iolanda Costide, who gave the copyright and offered assistance, down to the most minute technical details, throughout the project. The British local authorities accepted and supported this project with a high symbolic value, even if London is a very busy location which, at the same time, has to observe numerous special regulations in the public space.

Among the above-mentioned nine sculptures, created and perfected little by little, over a timespan of more than two decades, starting from 1975, *Edgerunner* is derived from the shape of another sculpture, *Hyphen*, which can be considered the main „module” of the ensemble, an artistic platform, a „tool” which Neagu employed in various exhibitions and performances. *Hyphen*'s shape, bringing together two fundamental geometric elements – the rectangle and the triangle – in an unstable balance given by three legs fixed in the ground, awakens the aggressiveness and tension of a basic object-tool it imitates (the archaic plough.) The formal connection between *Hyphen* and *Edgerunner* is stressed by the repetition of the basic geometric elements' positioning. Still, in this last version of the series, the tense relation between the shapes seems to be „tamed” by the introduction of a playful character. The three legs are no longer stuck in the ground, but „swing” on a sort of „soles,” which connect the stable ele-

ments, suggesting an unexpected rhythm of this massive metal figure, a constant cadence, offered at least on a virtual level. The instability put forward as a fundamental principle in the *Edgerunner* sculpture series could be regarded as a frolicsome element, which is then contradicted by the „fringe” character announced by the „edge,” possibly combined with the notion of human destiny („the runner,” also featured in the title of the sculpture,) consumed in the constant battle fought on edge. *Edgerunner*, like the entire „Nine Catalytic Stations” series, is a perfect example of an abstract sculpture, related to an archetype frequently recognizable in Paul Neagu's works. In this sculpture, the notion of virtual movement is connected with the abstract shape, demanding the viewer's full attention. The genesis of the sculpture in this series comprised several stages, the versions of the sculptures being regarded by the artist as necessary steps in the articulation of the idea and formal structure. The versions in wood or plaster (considered prototypes) are the immediate result of the formal-expressive research. Their transfer into metal (usually stainless steel) is in fact a sort of crystallization process, in which the shape has been obtained after a time-consuming course of action, presenting the viewer with the raw form of a concept, thoroughly checked after the excessive trial and error strategies and the emotions have been removed. Once complete, the nine catalytic sculptures were first exhibited in Edinburgh, and then in front of Traquair Castle in Scotland, in 1988. The chosen positions indicate that Paul Neagu's sculptures have a new relationship with space, but also with time, both axes instrumental in enabling the public's understanding and in raising their awareness about the artist's work. This theme, continually resumed and perfected, has given Paul Neagu's sculpture a holistic character, bringing together, around these shapes, solid concepts, like rocks for the foundations of a monumental edifice, catalysts of ideas open towards society.



# Victor Roman: un sculptor care trebuie redescoperit

text de **MAGDA CÂRNECI**

foto: courtesy Dana Roman

*În primăvara anului 1999, întâmplându-se să mă aflu la Paris, am aflat despre o tristă rumoare din comunitatea culturală de români de acolo. Era vorba de dispariția neașteptată, la numai 58 de ani, a unui artist despre care toată lumea vorbea cu multă considerație, dar despre care eu nu știam mai nimic. Victor Roman – un sculptor de care auzisem vag în țară, dar despre care aflam acum că făcuse cea mai împlinită carieră – din punctul de vedere al operelor implantate în spațiul public – dintre sculptorii români trăitori în Franța și nu numai.*



Câțiva intelectuali români generoși (fizicianul Basarab Nicolescu, cineastul Paul Barbă-Neagră și alții) s-au oferit – cu o promptitudine și un entuziasm care m-au pus inițial pe gânduri – să-mi faciliteze accesul la cunoașterea din păcate postumă a artistului, prin lucrările sale. Mărturisesc că am pășit cu o anume reticență în expoziția colectivă pusă sub titlul „Homage a Victor Roman” deschisă în iunie la cunoscuta Fondation Nationale des Arts din rue Bermyer din Paris. Reticența mea venea din dificultățile pe care le mai avusesem anterior cu diverși români din diasporă în a cădea de acord asupra valorii unuia sau



altuia dintre artiștii trăitori în străinătate. Constatasem de mai multe ori înainte că românii „destărați” tind să absolutizeze uneori valoarea câte unui compatriot din interiorul propriei lor comunități, din motive lesne de înțeles, care țin de supraviețuire lăuntrică și de autoflatare în condițiile unei ambiante-gazădă resimțite adeseori drept ostilă. După cum, alături, tot ei tind să minimalizeze în absolut reușita altora dintre compatrioți. Între comunitățile artistice din emigrație, mai reduse numeric și înclinate să-și apere din instinct de conservare propriile lor ierarhii interne, și comunitatea artistică mult mai largă din țară, impunându-și

uneori peremptoriu propriile ei scări de valori, punctele de vedere n-au coincis întotdeauna. La urma urmei, diferența asta de vederi este fertilă pentru că ea permite o anume mobilitate a numelor „de aici” și „de acolo” care pot intra în concurență deschisă în actuala stare de lucruri post-decembristă, aflată în plină răsturnare și primenire a pozițiilor ierarhice anterioare. Ba chiar această diferență de optică artistică suscită un dinamism mai susținut al „input”-urilor și „output”-urilor care trebuie să lege în mod vital viața artistică indigenă de restul mai larg al lumii.



De data asta, reticența mea a fost infirmată. Am descoperit în expoziția din rue Berryer un artist considerabil. Din catalog, din filmul video care rula într-o sală și din întregul material documentar pus la dispoziție cu generozitate de soția sculptorului, pictorița Dana Roman, am aflat informații pe care ar fi trebuit probabil să le știu. Căci în 1968, când Victor Roman părăsea definitiv România cu o bursă oferită de British Council, el era deja un tânăr sculptor apreciat în România, de vreme ce deschisese o mare expoziție personală în 1965, avea o lucrare montată în parcul Floreasca, iar regretatul și stimatul critic de artă Eugen Schileru publicase o mică monografie despre el la editura Meridiane în 1967. Dar se pare că un fel de „cortină de tăcere” (iar nu „de fier”), născută poate din izolare, din incomunicare sau din ignoranță, a funcționat eficient în interiorul breslei artistice, cel puțin la nivelul transmiterii de nume „non grata” între generații.

Din fotografiile lucrărilor acelei prime perioade de debut, frappează instinctul robust, cu care tânărul Victor Roman, educat în normele clasice ale realismului socialist, atacă forma plastică stilizată, apoi epurată până către abstracție, într-o perioadă în care, începând abia de prin 1965, abstracția începe (timid) să fie îngăduită de ideologi și în România. Într-o serie de „Păsări în zbor” din acei ani, influența indirectă a lui Brâncuși își arată, ca și în cazul altor tineri artiști, forța impulsivă, eliberatoare.

Din 1968, Victor Roman își continuă cariera întâi la



Londra, unde se pare că-i întâlnește pe Henry Moore, Kenneth Armitage și pe Lynn Chadwick, apoi, în mod definitiv, la Paris, unde lucrează o vreme în atelierul lui Etienne Hajdu, de care îl leagă și limba maternă comună, maghiara. Abia de aici încolo, mi se pare, evoluția lui artistică luată cumva din nou de la început își găsește formula personală. Admis în grupul de artiști care expun regulat în „Salon de la Jeune Sculpture” animat din 1969 până în 1981 de entuziastul critic de artă Denys Chevalier, Victor Roman se integrează fluctuațiilor mișcării sculpturale franceze. Și ajunge treptat să-și câștige un loc și un nume, după cum o mărturisesc „Nouveau Dictionnaire de la Sculpture Moderne” din 1970, al aceluiași neobosit Denys Chevalier, dar și „La sculpture moderne en France” din 1982, a lui Lionel Janou.

Dintr-o memorie remanentă, ireductibilă, a unui tip de plasticitate funcțională întâlnită în cultura tradițională a spațiului său de origine, dar și din influențe diverse - între care cu siguranță „mobilurile” lui Alexander Calder, admirate declarat de artist, dar poate și „mașinările infernale” ale lui Yves Tinguely, sau chiar Miró, pe urma unei întregi direcții de sorginte în definitiv suprarealistă -, din toate acestea își decantează Victor Roman propria poetică sculpturală. De la prima întâlnire cu ele, lucrările lui te trimit cu gândul la un fel de bizare instalații războinice, belicoase, un fel de „catapulte” în spațiu - sau îți pot trezi amintirea vreunor unelte arhaice, populare, un fel de mari, grave „pluguri” de tăiat, de pătruns spațiul. Lăsând la o parte sugestiile prea imediate, sculpturile lasă mai apoi impresia unor stranii mecanisme abstracte, un fel de „mobiluri fixe”, concepute să articuleze în spațiu traiectoriile (verticale, orizontale și curbe) ca și energiile (pozitive și negative) ale unor stări de spirit, mai degrabă grave, marcate așa zice de un anume simț al eroismului și de o discretă solemnitate.

De dimensiuni mici sau dimpotrivă enorme, lucrările lui Victor Roman au o falsă aparență gracilă, care trimite cu gândul la o elegantă orientală, chiar „japoneză”, dar în același timp emană un fel de

agresivitate reținută, sublimată. Le-aș numi „dispozitive de meditație”, căci Meditație poartă drept titlu o întreagă serie dintre ele, iar scopul lor, dincolo de plăcerea în sine a formei lor pure, pare să fie o anume eliberare lăuntrică. „Care de luptă” ale unor conflicte duse cu sine, Corride, Cai troiani exteriorizând tensiuni psihice distructive, Balanțe ale unor echilibre precare, instabile, sau Porți de sosire pentru nu se știe ce destinație - mai toate ciclurile ultime de lucrări semnate de Victor Roman degajă impresia, până la urmă tragică, a unei dorințe intense, a unei voințe de „înălțare” oprită pe loc. Căci „carele” sunt fixate cu un fel de plug în pământ, „balanțele” sunt pironite de contra-balanțe, „cail troiani” nu-și pot lua avânt în sus, „porțile” nu se pot deschide. Elanul, energia amplă, aspirația ascendentă rămân prinse irevocabil în forme, în încheștarea lor neiertătoare. Înălțate sever pe verticale și orizontale legate, „înălțuite” între ele prin diagonale bruște și curbe neașteptate, contrabalansate de „piedici” autoimpuse, aceste să le zicem „eșafodaje pentru a irumpe dincolo” rămân în cele din urmă „ustensile ale gravitației”, ale unei gravitații sublimată, e drept, totuși irevocabile, a condiției noastre terestre, limitate în timp și în spațiu.

Cum spuneam mai sus, formula stilistică de maturitate a lui Victor Roman mărturisește ceva din „aerul” sculpturii franceze a anilor '70, pe care o ilustrează elocvent, de vreme ce 17 lucrări monumentale de mari dimensiuni i-au fost plasate în diverse spații publice din Franța, mai ales în orașele-satelit ale regiunii pariziene. Mai interesant mi se pare faptul că această formulă estetică consună și cu o similară „stare stilistică” autohtonă, evidentă în direcția care a prelucrat înspre abstracție datele expresive ale instrumentarului popular arhaic, din sculptura românească a anilor '70 și '80. Că această „rimă sculpturală” s-a putut întâmpla de la mare distanță, peste bariere de spațiu, de izolare culturală și ideologică, nu face decât să confirme convingător, mi se pare, nevoia unei grabnice recuperări, măcar postume, a operei lui Victor Roman în spațiul său cultural originar.



# Gorduz: Al doilea tip de Eminescu

## *Schimb de replici despre monumentul lui Eminescu de Vasile Gorduz, cu amicul N.C.*

A consemnat **DAN POPESCU**

foto: courtesy Silvia Radu

M-a impresionat tare de tot ce-am văzut la Gorduz ăla - Eminescu ăla, fără să știu de ce. M-a șocat, și din mai multe puncte de vedere.

În urmă cu mulți ani mă gândeam sincer, ca și tine despre Renaștere, ce dracu se mai poate stoarce din figurativul ăsta. După asta am ajuns să mă întreb invers; ce dracu s-ar mai putea scoate din abstractul ăsta. Și până la urmă am rămas fără nimic de desconsiderat. Cred că Gorduz nu a fost înțeles și nici pe departe fructificat pentru ceva eroic, care a trecut neobservat, iar când a fost observat, a fost numai ca să fie disprețuit tocmai pentru ceea ce trebuia prețuit! A avut curajul - atât de rarissim - de a gândi singur, adică de a face vizual ceva fără legătură și chiar opus la ceea ce se așteaptă lumea de la el să facă, opus norme culturale în vigoare și plenipotențiere. Norma culturală, în particular, de care vorbesc, este Eminescu = Luceafărul. Norma vizuală a fost stabilită de statuia lui Gh. Anghel de la Ateneu. ăla nu este Eminescu, ci Luceafărul. Nu interesează dacă este bine sau rău așa, nu asta vreau să spun, și asta e bine și cealaltă la fel, mă refer la faptul că există o reprezentare standard în noi toți acceptată și înrădăcinată - inclusiv vizual începând cu Anghel - Ateneu, percepută ca de la sine înțelegea pentru oricine, fie conștient fie inconștient. Nu există nicio umbră de dubiu că Eminescu este Luceafărul și nu altfel poate fi comemorat, omagiat, pomenit măcar („e ca și cum ai striga într-o peșteră vastă”) nimic altceva decât Luceafărul („îi poate tulbura auzul”). Nu cunosc alta (și sunt sigur că asta este imaginea vizuală a lui Eminescu pentru oricine de atunci încolo) sau alt tip de reprezentare a lui Eminescu. În orice caz sunt sigur că Anghel a înțeles exact ce se vrea de la el și precis a vrut și el ce i se cerea, și asta a materializat magistral într-o imagine poetică care spune vizual toate astea: Eminescu eternul, Luceafărul, veșnic tânărul, seninul, abstrasul din lumea noastră vulgară, cel desprins din înalt, atletul superb care privește drept înainte prin orice, tangent spre alte zări

senine de poezie și înțelegere. O figură solemnă, impunătoare, cu o prestanță formidabilă, înfiptă vertical, și verticalitatea spune totul (de unde vine și unde aparține), nud esențializat la minimum, sobru necesar cu mantie în spate ca să fie și frontal exclusiv, Eminescu are numai față nu și spate, tot verticală până la abstracție, totul e vertical în afară de antebraț în poziție cavalierească super nobilă ca și mantia ca și ținuta. Nu este mișcare, este reprezentare. Eminescu privește veșnic drept înainte, prin orice, peste orice. Nu este de înconjurat statuia lui Eminescu; este numai de privit din față, de la distanță, ca să te pătrunzi de noblețea care transcende timp și spațiu. ăsta este realmente spiritul lui Eminescu. Ce se mai poate adăuga?! Nimic! Peste asta poți cel mult să faci variante, din start destinate să fie tot un fel de pastişe diluate ale acestei reprezentări supreme.

Dacă aş vrea să-mi bat joc, aş spune că trebuie numai să-și întindă mâna dreaptă drept înainte, să-și schimbe axa pieptului și a capului cu 10-20 de grade către înainte și va fi exact Superman înainte de a-și lua zborul cu mantia involburată. Nu spun, nu asta e poanta, nu critic ideea acestei înfățișări și nu o disprețuiesc! Vreau să spun că există deja o imagine și sublimă și legitimă și în absolut consens social și cultural - ăsta este Eminescu punct. Eu însumi nu-l pot vedea altfel. Toata poliloghia asta ca să spun: De unde dracu la Gorduz ăsta alt Eminescu?! Adică, cum și-l poate imagina altfel? Nu vorbesc de îndrăzneală - ăsta este alt aspect - vorbesc strict artistic! În capul lui, al lui Gorduz - unde ideile sunt sculptură, vreau să spun. Un Eminescu firav. Fără piedestal! Nu este făcut să fie pe soclu, nu monumental, dimpotrivă!, intenționat la dimensiunile noastre sau poate puțin mai mic, nu e nici atlet, nici nu ocupă spațiu, nu e de privit de la distanță ci de aproape. Trăsăturile lui Eminescu cel cunoscut sunt pe cât posibil estompate, nu e portret și totul vine din gestică. Fantastic artist al gestului Gorduz ăsta. Pe mine m-a impresionat, și asta este tot esențialul, că





acolo, la figura aia am auzit ca un strigăt sfâșietor „te aud - te aud” Eminescu sau cine o fi, de aici de jos strigând către înalt, și cu mâinile vrând să prindă ceea ce aude „mai e ceva, mai e ceva” și să rafineze ce aude „nu e asta, nu e asta” o căutare, un dialog impresionant cu sine și cu ceva de dincolo de el, cu fața toată prinsă, transportată, în încercarea eroică de a prinde până la ultima încordare din ființa lui ceea ce aude de sus, un du-te vino perpetuu, un dialog între auzirea transcendentului sau cum s-o numi și nemulțumirea, decantarea, căutarea, alea nu sunt rime împuțite, ci cu totul altoe, de cu totul altă natură, care vin din altă lume, Eminescu ca un medium conștient care prinde adierile de deasupra și se agață de ele cu toată forța într-o măcinătoare luptă cu sine. Așa ceva simt acolo și e impresionant rău de tot. Și îmbrăcat cum? Într-un fel de șorț de noapte subțire care poate fi orice timp istoric, un fel de haină de lucru care numai acoperă, nu spune nimic, poate numai veghea de noapte, poate lipsa de somn pentru că e numai spirit.

Atât de mult a putut să scoată Gorduz din gesturile alea! Vreau sa spun că geniul lui Gorduz nu e fronda ci faptul că a fost capabil să vadă în reprezentarea lui Eminescu nu numai sublimul supraomesc, ci potențialul nebănuit al sublimului încă și mai sublim al cumplitei măcinări interioare omenești, dar la care numai geniile ajung. Și este în asta ceva la fel de colosal și impresionant ca și lupta zeilor cu titanii - din punctul meu meu de vedere! - însă cu atât mai impresionant tocmai pentru că este în cheie și la dimensiuni umane. Este o rupere tragică de cel mai mare calibru pentru că Eminescu firavul este aici, dar sufletul lui este acolo și tot chinul lui este un dor între două lumi. Mie figura lui îmi spune ceva atât de sincer și de tragic și atât de frumos (pentru sufletul unui artist): „caut - și nu găsesc - și caut”.

Eminescu lui Gorduz nu găsește, ci caută. Așa și-l imaginează, căutare perpetuă. Mă gândesc ce cap a avut ăsta, Gorduz, și cum a fost capabil să-i găsească un omagiu total nou și atât de profund lui Eminescu. Mare om, mare gânditor, sensibil sculptor. Bine c-a murit, să-l ia dracu și pe ăsta. Și toate astea - ca modalitate de expresie, tocmai nu prin grandilocvență și gestică teatrală, nu exacerbare de sentimente, ci tocmai invers, prin cea mai adâncă



modestie, vorbind despre toate astea în surdina vizuală, sotto voce cred că se cheamă. Nu îți trâmbițează mesajul în față, ci te lasă să-l descoperi, de aproape, asta e strategia lui, șoapta discretă, așa cum o face Gorduz e mai impresionantă decât...! Și sunt multe de spus aici despre raportul invers intenționat dintre mesaj și mijloace la Gorduz. Dacă l-aș fi văzut, aș fi vrut să aflu din gura lui de unde dracu le scoate...

\*

În drum spre casă mi-a căzut fisa. De ce „cămășoiul” (cum a spus nesimțita aia 1) : pentru că Eminescu este în intimitatea lui! Este o breșă în viață; asta spune cămășoiul și întreaga sculptură! E introspecție, Eminescu singur la el acasă vorbind cu sine însuși. ăsta este mesajul. Eminescu nu vine bărbierit să pozeze. ăla nu este Luceafărul, ci Eminescu, nu e metaforă, ci persoana, artistul. Dacă persoana ca particular poate fi relevantă pentru sculptură, Gorduz răspunde clar și demonstrează că da! Nu din intenție tezistă ci pentru că așa a înțeles el. Se încadrează în acel „fine disregard”<sup>2</sup> față de ce se crede, că subiectul sculpturii trebuie să fie o metaforă, personalitatea ca simbol, cu atât mai vârtos cu cât e simbolul culturii naționale. Dacă poate atât să impresioneze prin intimitate, Gorduz câștigă clar și original! Este tocmai respingerea monumentalului, a efigiei, a iconograficului. Ființa particulară prin sentiment și nu prin concept se reinstituie neașteptat ca forță și pentru originalitatea asta îl stimez pe Gorduz. Dacă apărea în redingotă de sec. 19, chiar și răvășită, nimeni nu avea nimic de reproșat, i se dădea respectul cuvenit convenției, nu se sculpează oamenii ca oameni și încă în intimitatea lor.

Cămășoiul ăla este un element-cheie în intimitatea care o vrea Gorduz - intimitatea, pătrunderea în interiorul ființei și zbuciumul ei în loc de monumentalul convențional și abstract. Eminescu ca creator. Creația este intimitate, este chin și bucurie dar cel mai mult - niște fire, atât de subțiri, atât de fragile cu ceva de dincolo, un du-te-vino între aici și dincolo al sufletului suspendat numai pe firele astea subțiri. Poate actul creației să fie reprezentat vizual? Stânga la tâmplă, cărțile sub cot, pana în dreapta și pe masă craniul și fereastra deschisă?!



\*\*

Trebuie recunoscut meritul lui Gorduz de a fi avut curajul intelectual de a susține împotriva a tot - o cu totul altă imagine; și forța artistică a meseriei lui de a o îndeplini; curajul de a-și imagina și forța de a-și imagina plastic; cutremurătoare merite! Prin antiteza fătășă distrugătoare față de sfânta moașă de la Ateneu, fie că a vrut fie că nu, cred că nu, dar nu are importanță asta deloc. Față de sfîntirea definitivă a lui Eminescu ca Luceafăr el a înaintat pe Eminescu ca Poet și încă cum. Poetul e un om. Măreț tocmai prin calitatea lui de a fi rupt între două lumi, asta e. La Ateneu totul este o chestiune de mizanscenă. Procedural - trupul nobil elongat nu este decît un pedestal pentru bustul lui Eminescu tânăr. Capul meu sau al tău pe același pedestal ne-ar fi făcut și pe noi să arătăm zei. Din punct de vedere conceptual, ăsta și monumentul Aviatorilor, de exemplu, stau pe același raft. Unul zeifică prin atribute interne (solemnitatea tăcută, reducția formală la verticalitate) celălalt prin atribute externe (aripile, corpul de boxer). Între ele nu este un salt conceptual, ci de mijloace de formalizare, de modă, de perioadă istorică. Unul are în spate mult sec. 19 (monumentul) și sculptura fascistă (care îl înalță și îl face modern), celălalt are în spate toate descoperirile expresivității abstracte din sculptura primei jumătăți de secol 20.

În timp ce Gorduz într-adevăr înseamnă un salt conceptual. Interesant tocmai paradoxul (înșelător) că tocmai cel care este mai figurativ și minuțios în detalii este mai conceptual decît cel care vorbește în cea mai mare sobrietate formală și în metaforă (literară !). E o discuție bună poate pentru valențele figurativului ca tip de abordare, nesecătuit încă. De ce este tocmai așa? Nu știu, probabil ca este o tensiune mai interesantă între a exprima o idee printr-o figurație decît a exprima o metaforă printr-o metaforă, poate; teroretizarea nu e interesantă aici.

Note:

1. Referința la comentariu:

[www.adevarul.ro/actualitate/Statuia\\_lui\\_Traianhidosenie\\_de\\_serie\\_0\\_692331080.html](http://www.adevarul.ro/actualitate/Statuia_lui_Traianhidosenie_de_serie_0_692331080.html), consultat 4.5.2012

2. Referința la Kirk Varnedoe, „A Fine Disregard. What Makes Modern Art Modern”, Harry N. Abrams, 1994.



# Fără de casă, acasă

## O prezentare ușor idiosincronică a unui proiect de documentare a taberelor de sculptură din anii 1970-1980 din România

text de MIRELA IVANCIU

*„Tinerii ne disprețuiesc” (artistă româncă de aproximativ 60 ani)*

*„Ce se mai întâmplă pe la Simeza? N-am mai trecut pe acolo de ani de zile și habar nu am ce fac ăia...” (artistă româncă de aproximativ 30 de ani)*

*Am cules aceste „fragmente orale” probabil pentru că m-au făcut să resimt tensiunea, separarea și agresivitatea (cel puțin latentă) din lumea artistică românească. Acesta l-aș putea numi punctul de pornire și motivația principală a proiectului documentar al taberelor de sculptură din România, în formula în care acesta a fost realizat.*

*Nu este vorba aici nici despre căutarea unei lumi artistice ideale în care să existe armonie în loc de tensiuni sau pur și simplu că lipsa pluralismului e dezirabilă, nici despre necesitatea unei critici, ci despre o conștientizare și asumare a situației existente în prezent ca fiind distructive și, drept urmare, lăsarea unui loc pentru a căuta soluții care să cultive non-violența, dialogul și cooperarea – în acțiuni sociale care formează același spațiu public.*

Propunerea – poate prea naivă și simplistă, poate un prim pas care ar putea fi urmat și de către alții – include invitația de participare la un blog care să pună în legătură participanții ai lumii artistice românești, aparținând diferitelor grupuri și comunități, care însă sunt egal interesați de cum anume este configurat același spațiu public. Fără a premedita agenda problemelor „relevante” pentru cercetare, pentru a putea lăsa să apară vizibile, deși poate nu neapărat bine conturate, probleme mult mai dureroase ale lumii artistice românești, poate adesea trecute sub tăcere.

Oferim, pentru a face un prim pas în această participare, un site care conține o arhivă documentară incipientă, care se dezvoltă încă în funcție de materialele la care avem acces. Acesta a fost inițiat pornind de la nevoia de a crea, cu mijloace minime și accesibilitate largă, o modalitate de a documenta fenomenul taberelor de sculptură din anii '70-'80. Site-ul *Arhiva taberelor de sculptură din România* ([www.taberedesculptura.mnac.ro/index.html](http://www.taberedesculptura.mnac.ro/index.html)), blogul (<http://artaacum.wordpress.com/>) precum și un workshop organizat la Arcuș (octombrie 2012) formează împreună un proiect finanțat de Administrația Fondului Cultural Național (realizat cu sprijinul Muzeului Național de Artă Contemporană): *Documentarea ca modalitate de facilitare a dialogului social – Cazul taberelor de sculptură din România*.

Arhiva taberelor de sculptură din România include imagini și texte digitizate din arhiva MNAC, din cataloagele taberelor de sculptură și din revista *Arta* din anii '70 și '80, dar și din biblioteci publice și private, bibliografia privind taberele de sculptură din România și alte informații relevante, precum și un număr de 20 de interviuri cu critici și participanți la taberele de sculptură din anii '70-'80. Acesta pune împreună și face ușor accesibile informații altminteri foarte disperate și greu de găsit cu privire la unul dintre fenomenele caracteristice ale sculpturii realizate pentru spațiul public din România din perioada respectivă. Arhiva conține peste 700 de materiale documentare, alese în funcție de accesibilitate și relevanță, fiind realizată astfel încât să poată fi dez-



**Dreapta:**  
1. Elena Hariga Avramescu, Zori, 1974, Tabăra de la Arcuș, ed. I, lemn.  
Credite foto: Centrul Cultural Arcuș, 1998

**Pagina alăturată:**  
1. Mihai Cornel Stănescu, Sperietoare – Duhul pădurii, 1980, Tabăra de la Arcuș, ed. VII. Credite foto: Gabriela Pană, 2012  
2. Mihai Cornel Stănescu, Sperietoare – Duhul pădurii, detaliu, 1980, Tabăra de la Arcuș, ed. VII. Credite foto: Gabriela Pană, 2012  
3. Dinu Câmpeanu, Fără nume





Dreapta:  
1. Elena Hariga Avramescu, Zori, 1974, Tabăra de la Arcuș, ed I,  
lemn. Credite foto: Centrul Cultural Arcuș, 2009





voltată ulterior dacă aceasta se va dori și va fi posibil. Fenomenul taberelor de sculptură este pe cât de extins pe atât de puțin cercetat și cunoscut. Peste 250 de sculpturi într-o stare de deteriorare continuă se află doar la Măgura. Pe lângă această tabără, cea mai extinsă și cea mai familiară publicului larg, mai există tabere la Brăila, Galați, Covasna, Sângeorz, Căsoaia, Cislădie, Scinteia, Săliște, Hobița, Sighet, Galați, Piatra Neamț, Timișoara, Arcuș, Babadag, Oarba de Mureș, Mestecăniș-Reci, Lăzarea, Valea Doftanei, Arad și Gărlina. La aceste tabere au participat majoritatea sculptorilor care au creat lucrări de referință în perioada anilor 1970 și 1980.

Blogul a fost numit – ARTA ACUM – nu pretinzând că taberele de sculptură ar fi de maximă relevanță pentru spațiul public de acum, ci invitând, și sperând că ar putea fi un loc – fie el și în spațiul virtual – de coagulare a unor forțe existente acum în grupurile și comunitățile artistice din România.

Temele și materialele solicitate pentru blog sunt:

- articole și discuții despre monumente din țară;
- propuneri de lucrări pentru spațiu public din țară;
- interviuri cu sculptori români;
- articole critice care discută proiecte de artă în spațiul public din afara României;
- oportunități de finanțare, seminarii, concursuri sau tabere de sculptură din România, rezidențe pentru artiști

Ce sperăm că ar putea să se întâmple? Dialogul între diferite grupuri de artiști să pună în paralel atitu-

dini și propuneri culturale existente, îndreptând atenția către întrebarea: Ce dorim și ce putem susține? Aceasta, cred eu, este cheia pentru tensiunea – uneori benefică, dar de cele mai multe ori nu – între conservarea, restaurarea și punerea în valoare a patrimoniului sculptural și propunerile, de cele mai multe ori performative, care răspund necesităților acute ale momentului.

#### Nota 1

*Poziția mea derivă în mare măsură din cea de martor și participant al lumii artistice din România anilor '80, întâi ca elev la Liceul Tonitza din București între anii 1985-1989, secția sculptură, apoi ca studentă la Institutul Grigorescu, acum Universitatea Națională de Arte, între 1990 și 1996, secția sculptură.*

#### Nota 2

*Vă invit doar să vă imaginați că nu ar mai exista nici o urmă privind taberele de sculptură, ceea ce este chiar o posibilitate pentru viitor, dat fiind situația lor din prezent, deci nu este un scenariu inventat.*



#### Sus-Jos:

1. Iuliana Turcu, Prometeu, 1974, Tabăra de la Arcuș, ed I. Credite foto: Centrul Cultural Arcuș, 1998  
2. Iuliana Turcu, Prometeu, 1974, Tabăra de la Arcuș, ed I. Credite foto: Carmen Dobres, 2012

#### Pagina alăturată:

Dan Covătaru, Compoziție, 1983, Tabăra de la Reci, ed II. Credite foto: Gabriela Pană, 2012. Singura lucrare care a rămas la Reci, mutată la Tabăra de la Arcuș

## Summary

### Homeless, at Home

**A slightly idiosyncratic presentation of a documentation project of the sculpture open-air symposia from the 70s and 80s**

The tension and division among different groups belonging to the Romanian art world has been the starting point and main motivation of the project "Documentation as a way of facilitating the social dialogue – the Romanian sculpture camps as a case study", a project realised by a small team belonging to the Documentation Department of MNAC (National Museum of Contemporary Art, Bucharest) and funded by AFCN (Administration of the National Cultural Fund) and MNAC.

A blog (<http://artaacum.wordpress.com/>), a website ([www.taberedesculptura.mnac.ro/index.html](http://www.taberedesculptura.mnac.ro/index.html)) and a 3 days workshop have brought these problems to surface as they are connected with the conservation and promotion of the sculpture camps as a cultural heritage and, consequently, as potential points of interest in cultural tourism. A widespread phenomenon in the 70s and 80s, the sculpture camps are considered as of little relevance today, while the society is confronted with other, more pressing issues. This situation reveals, from my point of view, a common problem of many heritage sites – that is of being in or out of favour and care depending on the political and social interest of the day.

The few people who worked on this project have been interested in these issue for different reasons. We started to build an archive – both in the form of a data-base and a web-site, then a workshop in partnership with the Arcuș Cultural Center, ending with a blog which is an open invitation for people interested in this issue to participate. The archive contains more than 700 items and it is possible to be further developed. It contains selected digitized documents from MNAC archive, catalogues, the Arta magazine, other publications and personal archives as well as interviews with the participants. If the archive of these collected, selected, and digitized materials will make various professionals or other people to respond or not, it does not depend on us now. Yet, it will be relevant for tomorrow's issue to be discussed, I would dare to say.







# Napoleon Tiron

Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal, Sibiu  
Curatori: Liviana Dan și Anca Mihuleț  
16 martie – 15 aprilie 2012

Galeria Calina, Timișoara  
Curator: Liviana Dan  
3 decembrie 2012 – 17 ianuarie 2013

Interviu cu **LIVIANA DAN** și **ANCA MIHULEȚ**  
de **DIANA MARINCU**

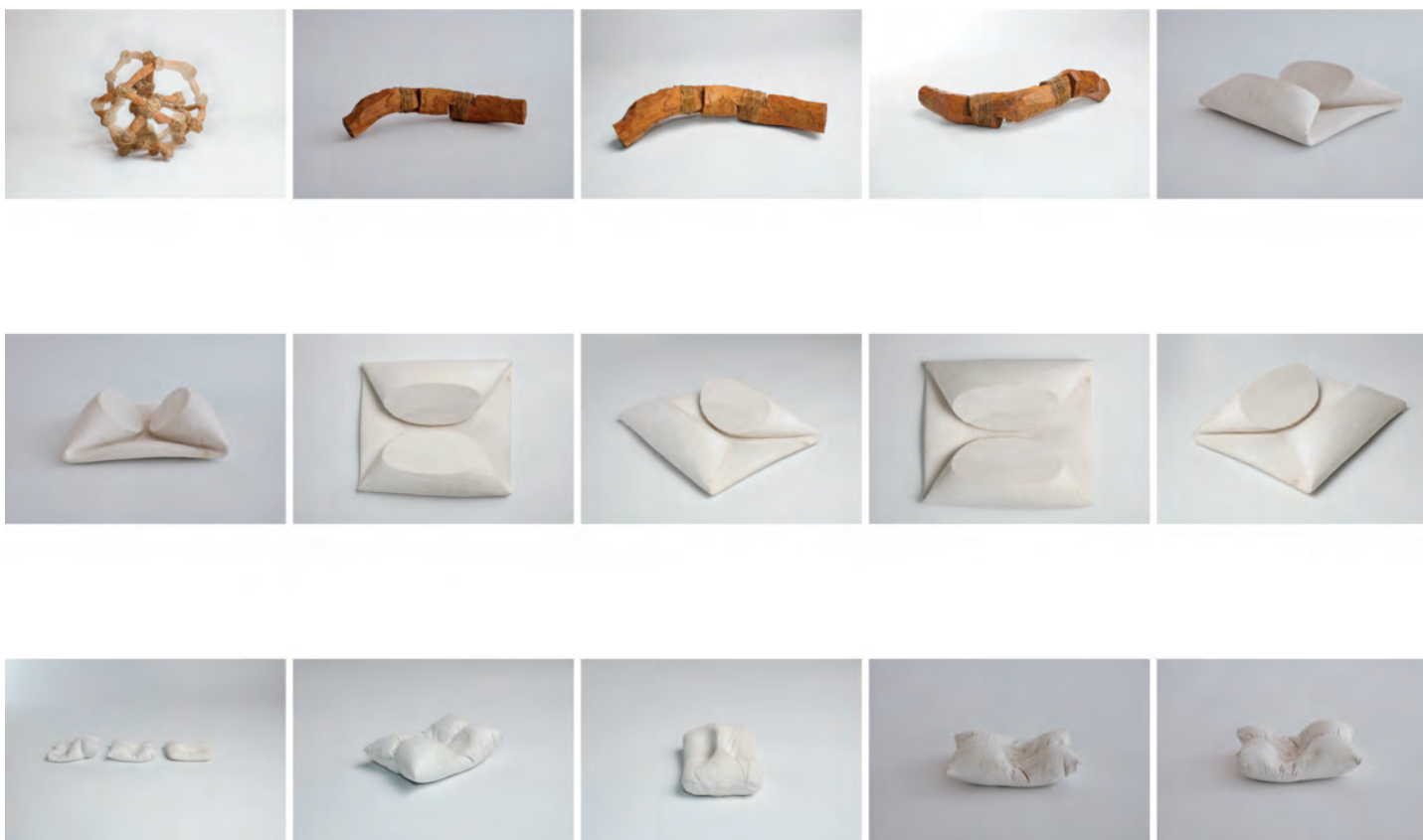
*Napoleon Tiron (n. 1935) nu a fost preocupat niciodată de construirea unei cariere artistice și de confirmările scenei de artă, astfel încât două expoziții personale în decursul anului 2012 reprezintă un eveniment atipic pt el. Acest interviu oferă cititorilor ocazia de a înțelege mai bine cercetarea realizată de Liviana Dan și Anca Mihuleț, alături de discursul teoretic despre un artist pentru care atelierul și căutarea raportului dintre legile naturii și regulile sculpturii par a fi cele mai importante. Expoziția Napoleon Tiron de la Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal din Sibiu a urmat cercetării, documentării și restaurării lucrărilor artistului, deci unui lung proces de apropiere a curatoarelor de substanța operei lui Tiron. La Galeria Calina din Timișoara, unde expoziția Napoleon Tiron a fost itinerată, Liviana Dan a prezentat o altă abordare curatorială, diferită de data asta de rigoarea unei expoziții de muzeu. Aici instrumentele decifrării lucrărilor au fost mai curând intuiția și empatia privitorului, expoziția fiind debarasată de partea informativă și documentară despre artist.*

## dedesubt:

Napoleon Tiron, lucrări din expoziție, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal, 2012. Foto credit: Stefan Jammer.  
Courtesy: artistul

## Pe pagina alăturată:

1. Napoleon Tiron, vedere din expoziție, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal, 2012. Foto credit: Stefan Jammer.  
Courtesy: artistul  
2. Napoleon Tiron, vedere din expoziție, Galeria Calina, Timișoara, 2012.  
Foto credit: Galeria Calina





**Diana Marincu:** Aș propune să începem prin a așeza lucrurile în context. Expoziția lui Napoleon Tiron este parte dintr-un program mai amplu derulat la Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal care își propune expunerea unor artiști români activi înainte de 1989. În pregătirea acestor expoziții, care este metodologia folosită de voi și care sunt mijloacele teoretice la care apelați?

**Liviana Dan:** Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal a plecat de la câteva provocări evidente. Funcționa pe lângă colecțiile unui muzeu prea conservator să își poată imagina o perioadă, un moment, un stil, un principiu estetic de operare. Sistemul de *display* al Muzeului Brukenthal nu era nici natural, nici neutru. Nu exista nici transparență, nici tact. Cum nu exista nici suportul instituției „mari”, totul a devenit flexibil și a putut fi orientat spre experiment. Galeria – de fapt Anca Mihuleț și cu mine – a generat o platformă SHOW AND TELL de tipul celei propuse la un moment dat de Robert Storr. Pentru galerie era inaugurarea unei noi etici, în care spațiul devenea un mediu în care ideile erau vizibile, în care conta prezentarea și comentariul, documentarea și interpretarea. În grila lui Storr, galeria era paragraful, peretii și alte diviziuni formale erau propoziții, grupările de lucrări clauze, lucrările individuale operând în grade diferite ca subiecte, verbe, adverbe... Funcția apare mereu acordată la context.

Sculptura – mă gândesc aici și la expoziția lui Mihai Olos și la expoziția lui Napoleon Tiron – este mai mult decât un obiect specific. Sculptura conține timp, mișcare, proces și există în ceea ce face diferența dintre putere și credibilitate. Galeria însăși devine o consolă pentru sculptură și sigur, sculptura o consolă pentru galerie – în expoziția lui Napoleon Tiron de la Galeria Calina am folosit explicit această frază.

Teoriile propuse de artiști de la Adolf Hildebrand la Donald Judd le-am adăugat anxietatea modernă. Și Mihai Olos, și Napoleon Tiron au un mod individual, aproape personal de a aborda teoriile sculpturii. Am analizat limitele sculpturii și mai ales incidența cu teoriile despre instalație și performanță. Proiectul a fost dus în direcția lui Teodor Graur, Vlad Nancă și Adi Matei: aspectul strict tehnic al sculpturii, „arta mecanică” a sculpturii a primit o dimensiune emergentă.

**Anca Mihuleț:** Noi am urmărit o restaurare mentală și spațială a sculpturii și aducerea ei înspre instalație, de multe ori plecând de la dimensiuni mari înspre obiecte mici pe care noi le asemănăm cu particule din corpul uman.

Am respectat timpul anarhic, „neanunțat”, al artiștilor pe care noi i-am selectat; am ales să lăsăm anumite părți nedocumentate tocmai pentru a nu transforma total discursul inițial al artistului în cauză și pentru a le permite să se întoarcă în intimitate după sfârșitul expunerii.

Am început seria de prezentări ale unor artiști activi înainte de 1989 în anul 2010, cu Mihai Olos. Iar acest proiect s-a întins pe 3 ani, cu distanțe mari între expoziții, și s-a încheiat în 2012 prin expoziția lui Napoleon Tiron. A fost o inițiativă care a avut nevoie de un timp al ei, de o estetică specifică, dat fiind că vorbeam despre o *artă deranjată*, care a trecut prin multe procese de transformare și identificare.

Cu toate acestea, devenise o urgență să îi determinăm pe artiști pe care îi aveam în vedere să renunțe la măsurile de precauție și să își prezinte deschis lucrările, o prezentare care se adresa lor înșile, și apoi unui public.

**D.M.:** Expoziția lui Napoleon Tiron prezenta laboratorul artistului, un atelier în care proiectele, desenele și machetele erau acolo ca mărturii ale ideilor și drumurilor posibile. Care au fost direcțiile expunerii și de ce aerul ei mai degrabă documentar?

**A.M.:** Am descoperit posibilitatea de a lucra cu un *setting* cvasi-documentar atunci când l-am prezentat pe Olos. Doar că atunci am lucrat în absența artistului, bazându-ne pe scrierile sale și însemnele lăsate în atelier. Inițial, Napoleon Tiron nu a fost interesat de expunere, însă, la scurt timp după observarea propriilor lucrări în spațiu, a început să acționeze rapid și direct. Desenele, machetele și fotografiile erau explorări în jurul unei singure forme, pe care el apoi a dezvoltat-o și a preluat-o în marea parte a lucrărilor – o formă atât de simplă și ușor de ignorat, lipsită de orice solemnitate sculpturală. Așadar, pomind de la acea formă care a devenit gest artistic, am realizat întreaga expoziție. Faptul că am reușit să curățăm și să restaurăm toate lucrările expuse în laboratorul muzeului a fost extrem de important, aceasta în condițiile în care Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal s-a concentrat mereu pe o expunere cât mai clară a





obiectului de artă, în relație cu contextul – uneori plin de posibilități, alteori limitat.

**L.D.:** Expoziția lui Napoleon Tiron prezenta deliberat un tip de atelier / situație, într-un mod care părea o invenție curatorială. Existau obiecte personale, efemere. Materialele formau un studiu, un portret al artistului operând din realitatea interioară. Tiron face artă despre felul cum se face artă fiind în atelier. Tiron a avut în el un fel de curaj năucitor de a face lucrurile (mașini, oameni cu steaguri, copaci pătrați), de a abandona orice fel de solemnitate, de a distruge gradual logica monumentului, de a exclude sculptura verticală și figurativă, de a lucra cu senzații și intenții.

O artă bazată pe desen aducea cu sine o problemă și o reducea afectiv la un segment și o legătură. Teribil, acest set autentifică și legitimează ulterior obiectele lui Tiron.

**D.M.:** În textul de prezentare amintiți momentul în care Rosalind Krauss publica în 1979 celebrul său eseu „Sculpture in the expanded field” în revista *October*, introducând în câmpul discuțiilor criticii de artă o nouă și extinsă definiție a sculpturii. Cum se explică intuiția lui Napoleon Tiron în sensul eliberării forme de dominația materiei sau care erau influențele lui de atunci?

**L.D.:** Napoleon Tiron are în 1976 o expoziție la Galeria Simeza intitulată *Sculptura*. Textul catalogului este scris de Anca Arghir. Doamna Arghir nu mai considera logica sculpturii inseparabilă de logica monumentului și accepta în practica sculpturii practica non-verbală și non-imagistică. Gândire radicală pentru perioada respectivă. Rosalind Krauss pleca încă din 1974 de la Artforum pentru a fonda *October* și probabil tensiunile noilor teorii erau cunoscute în lumea artei contemporane.

**A.M.:** În urmă cu un an, în timp ce lucram la expoziție, l-am întrebat pe Napoleon Tiron cine l-a înțeles cel mai bine dintre criticii cu care a comunicat în trecut, iar el a răspuns: Anca Arghir. Ca să continui ce spunea Liviana mai sus, noi ne-am gândit că Anca Arghir fie a intuit schimbarea discursului din jurul sculpturii lansată treptat de Rosalind Krauss, fie s-a contaminat, în mod simultan, cu teoriile din jurul proaspătului *October*. Napoleon Tiron a intervenit în discuția noastră, spunând că Anca Arghir simțea funcțiile sculpturii și schimbările care au intervenit în receptarea ei teoretică la nivel internațional, fără să le verifice. Am realizat că Tiron pleca de la o formă minoră, cât se poate de naturală, uneori nesemnificativă, pe care o multiplica – de aici deriva monumentalul; în acest sens, monumentalul nu apărea ca o intenție, ci ca o consecință, nu era rezultatul unui efort (care este specific sculpturii în general), ci al unei progresii sau al unei acumulări care te duce cu gândul la instalație.

**D.M.:** Într-un interviu din 1986 luat de Theodor Redlow pentru revista *Arta*, Napoleon Tiron spunea că nu caută artisticul, ci vitalul, adevărul și complexitatea naturii. „Obiectul artistic trebuie să pară născut după toate legile naturii, să ai impresia că e crescut din pământ”. Pare un crez valabil până astăzi, dacă ne gândim și la lucrări recente, cum ar fi „Unghi”, o lucrare din piatră realizată în 1998 în tabăra de sculptură de la Beratzhausen (Regensburg, Germania).

**L.D.:** Tiron este foarte interesat să dea sculptura jos de pe soclu și să stabilească pentru sculptură o relație nouă cu intensitatea locului și cu intensitatea contextului. Masa, greutatea, echilibrul, plasarea devin metafore particulare în sensul de a nu fi prea agresiv față de ingredientele literare care învăluiau automat expozițiile.

Dar Tiron absoarbe criticismul și decide ce să folosească și ce să ignore. Nu vrea dogme, nu vrea legi formale, idealul clasic este un coșmar. Imaginația și intenția devin necesități imperioase. Lucrarea de la Beratzhausen este o bucată lungă de piatră, într-un parc oarecare unde vin mulți copii, lângă un lac mic. Tiron ajunge la un minimalism elegant prin reducere afectivă. Dar copiii din parc și rațele de pe lac percep lucrarea ca pe o bancă perfectă, caldă și strălucitoare. Condiția negativă se pierde. Nimic mai nimerit pentru absorbția intimă, familiară chiar a pedestalului.

**A.M.:** Gândindu-mă la întrebarea ta, mi-am adus aminte de felul în care Napoleon Tiron povestea despre lucrările sale amplasate în spații publice, în special în Germania. El declara că avea o dorință puternică de a realiza aceste lucrări în aer liber pe care apoi le dăruia publicului; în același timp, era capabil să își imagineze cum arătau lucrările sale acum, după zeci de ani de existență „liberă”. Pentru Tiron, producerea unei lucrări în afara atelierului său era un prilej de cunoaștere a locului și a oamenilor care populau acel loc; era interesat de viața cotidiană – de ritmul zilelor, de dinamica relațiilor umane, chiar de starea drumurilor, de vegetație. Toate aceste amănunte motivau de multe ori modul în care aborda o bucată de piatră; își dorea ca lucrarea finală să devină parte din peisaj, nu să se impună, să devină o decorație sau mai rău, o greutate, ceva care trebuie în permanență explicat.



**D.M.: Opera lui Napoleon Tiron a fost arătată publicului mai degrabă discontinuu și fragmentar, este oarecum greu de evaluat într-un fel unitar în lipsa unei monografii sau a unei expoziții mari, retrospective. Care ar fi trăsăturile artei lui Tiron, așa cum o vedeți astăzi?**

**A.M.:** Referindu-se la discontinuitate, Jeff Wall spunea că un anumit înțeles se poate pierde dacă ne referim în mod ritualic la el. Faptul că opera lui Tiron nu a fost arătată publicului nu înseamnă că ea nu s-a dezvoltat sau că nu a cunoscut alte forme. În egală măsură, este foarte interesant să lucrezi și să comunici cu un artist care nu are nevoie acută de reprezentare, care nu accelerează relația cu lumea; ajungi să descoperi multe surse de inspirație, proiecțiile asupra viitorului sunt descentralizate – se creează astfel o ecuație compli-

cată. Nici nu este de mirare că artistul preferat al lui Napoleon Tiron este Henry Darger.

**L.D.:** Cred că este mai mult o logică inversă, o excludere. La Tiron este mereu vorba despre un material, o proprietate.

Lumina are greutate. Iar empatia duce automat la simplitate și libertate. Este poate motivul pentru care Tiron a avut așa de puține expoziții, iar în 1988, în Pavilionul României de la Veneția s-a ascuns așa de bine.

Pentru mine, Tiron este un artist care și-a permis extravaganta unei sensibilități particulare. Și nu a trăit la Londra, Paris ori New York. A trăit în cel mai vulgar comunism.

**D.M.: Liviana, cum ai gândit expoziția lui Napoleon Tiron de la Galeria Calina din Timișoara, deschisă în decembrie 2012 și care au fost diferențele de accent față de cea de la Sibiu?**

**L.D.:** Cu toată austeritatea și simplitatea ei, expoziția de la Sibiu era o puternică mișcare instituțională în jurul unui artist. La Galeria Calina, lucrurile au devenit sofisticate. Alina Cristescu este foarte atentă cu spațiul ei alb, intim, intens. Consola albă, gândită ca o prelungire a zidului respectă exactitatea spațiului, dar anihila orice umbră de pedestal. Lucrările lui Tiron păreau că levitează în lumină. Între obiectul pur și obiectul real nu mai exista o graniță clară, dar exista o atracție stranie. Un anumit grad de organizare susținea un anumit grad de libertate, și un anumit grad de libertate susținea un anumit grad de organizare. Dens ca în anii '70.

**Jos:**

Napoleon Tiron, vedere din expoziție, Galeria Calina, Timișoara, 2012.  
Foto credit: Galeria Calina

**Pagina alăturată:**

Napoleon Tiron, vedere din expoziție, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal, 2012. Foto credit: Stefan Jammer.  
Courtesy: artistul





# Bogdan Rață – Corpul hibrid

text de ILEANA PINTILIE

*În perioada contemporană, obsesia corpului a devenit mai vie și mai puternică decât oricând, explicată parțial și printr-un narcisism generalizat. Corpul uman, eliberat de prejudecăți și de tab-uri, ca urmare a discursului psihanalitic, este acum expresia sinelui, forma întrupată a căutărilor și aspirațiilor lui. Supus metamorfozelor și diverselor transformări, corpul a început să exercite o fascinație crescută asupra artiștilor, teoreticienilor, dar și asupra privitorilor obișnuiți. Referitor la aceștia, se poate vorbi despre o adevărată „isterie” a privirii, o aviditate de a vedea, alimentată în paralel și de către mass-media, acumulând frenetic faptul divers cel mai crud.*



Pentru Bogdan Rață, un tânăr sculptor din ce în ce mai prezent și în spațiul public\*, problematizarea corpului, supus unor surprinzătoare deformări care conduc la metamorfoze ireversibile, a devenit modalitatea proprie de a se insera în arta actuală. Intuind angoasa contemporană față de corpul în continuă transformare (alterare), artistul obișnuiește să aleagă un detaliu semnificativ al corpului, pe care îl supradimensionează sau îl combină într-un amalgam de fragmente diverse, asamblate, păstrând însă un puternic caracter hibrid.

Prin lucrările lui, artistul vizează atât destinul uman individual, marcat de teamă, de frustrare, de îndoială

– sentimente care parcă dau naștere unor contorsiuni fizice, cât și un destin colectiv, o stare a societății, în care individul este un simplu element anonim, dar prin cumulare și prin hibridizare, transmite o stare de angoasă sau de criză, instaurate ca un fapt deplin generalizat. Fragmentarea corpului, abordarea uneori a unui limbaj ce pare hiperrealist, sunt mijloacele plastice cu ajutorul cărora artistul operează în câmpul vizual, manipulând privitorul și conducându-l spre o percepție exacerbată emoțional.

„Încercare de a păstra viața” oferă imaginea unui corp suferind, emaciat și chinuit, în care apa, ce se

adună în scobiturile ce dezvăluie degradări masive, sugerează viața fragilă, care încă mai pălpăie. Acest corp deformat, expus privirilor în deplina sa vulnerabilitate, produce o neliniște asupra receptorului, invitat astfel să mediteze la propria lui condiție. Așa cum s-a exprimat autorul însuși, „pielea este o vamă între ce se vede și ceea ce suntem de fapt”, punând accentul pe acest „înveliș” fragil, care îi reține atenția.

În altă lucrare, figurile înlănțuite, care se rotesc în cerc și ale căror corpuri formează o compoziție bizară de membre și torsuri, alcătuiesc un fel de carusel suspendat în spațiu, o demonstrație a faptu-



lui că sculptura actuală și-a schimbat esențial parametri față de arta clasică. Nedumerirea produsă de această misterioasă înlănțuire – voluntară (o confruntare?) sau aleatorie (un accident?) – produce o stare de confuzie asupra receptorului, mai ales că rezultatul acestei înlănțuiri conduce la o structură umană hibridă.

În unele dintre lucrările lui, Bogdan Rață oferă doar detalii corporale supradimensionate, pe care le detunează, transformându-le adesea sensul inițial – picioarele se metamorfozează în mâini, preluând chiar funcția acestora de a purta ceva, așa cum se poate vedea în mai multe lucrări, deja destul de cunoscute, dintre care amintesc doar „This Hand of Dust” (2012). Corpul, torsul, alteori doar capul apar

mereu modificate, alterate, decupate dintr-un întreg; printr-un modelu simulând îndeaproape realitatea, sculptorul induce starea de confuzie și derută, ștergând deliberat accentele compoziționale ale figurii umane, ce apare astfel „spălată”, ștearsă, mai mult decât anonimă, trimițând cu gândul la o condiție „post-human”.

Ambiguitatea sau ambivalența limbajului utilizat de artist rezultă, pe de-o parte, din folosirea modeleului și a turnării sculpturilor în rășină sintetică, care creează impresia unui mimetism desăvârșit și, pe de altă parte, de contrastul produs de deformările sau de mutilările aplicate corpului sau figurii, mijloace care, dimpotrivă, produc un efect dramatic asupra privitorului. Ideea de manipulare, sugerată de „meta-

morfozele” operate deliberat asupra figurii umane este alteori brusc anulată de culorile intense, artificiale, pe care artistul le aplică sculpturilor.

Luciditatea privirii lui Bogdan Rață, spiritul critic prin care el analizează lumea înconjurătoare nu-l exclude nici pe el însuși. Cum, de multe ori, propriul corp îi slujește drept model, el se include și pe sine în această umanitate în continuă transformare, alunecând încet, dar sigur spre bătrânețe și spre moarte. Viziunea sculptorului asupra corpului uman aduce o notă nouă, de sinceritate și de dramatism neteatural, fără mistificare, în sculptura românească actuală.

\* Mărturie a acestei prezențe tot mai vizibile a tânărului artist stă lucrarea monumentală, instalată recent în fața intrării MNAC din București și intitulată „Hand Gun”.

#### Pagina alăturată:

*Sleep, 2012, rășină sintetică, pigment, 40 x 28 x 14 cm, ediție x 1*

#### Sus:

1. *Round and Round, 2012, rășină sintetică, pigment și metal, 105 x 45 x 80 cm, ediție x 1*

2. *Trying to Keep Life, 2012, rășină sintetică, pigment, metal și apă, 153 x 36,5 x 17 cm, ediție x 1. Courtesy of Farideh Cadot Paris*

#### Jos:

1. *This Hand of Dust, 2012, rășină sintetică și praf, 28 x 13 x 18 cm, ediție x 1. Courtesy Farideh Cadot Paris*

2. *Artistul lucrând în atelier, 2012*





# Cristian Răduță, rinocerul și a patru

text de **ADRIAN GUȚĂ**

Cristian Răduță, fost student al lui Mircea Spătaru (secondat de Elena Dumitrescu), este unul dintre artiștii noștri tineri cu adevărat remarcabili. Lucrările acestui plastician, care a împlinit 30 de ani în 2012, atrag prin semnalele pe care le lansează pe calea perechilor contrastante de noțiuni precum solid-fragil, obiectual-organic, greu-ușor... Sunt dualități secundate de surprinzătoare juxtapuneri de materiale, cum ar fi ceramica/fibra de sticlă/ipsosul/lemnul și, respectiv, pana de pasăre, frunza... Pentru diplomă, în 2005, Răduță a ales un „subiect” de o plasticitate monumentală: *rinocerul*. Registrul semantic la dispoziție era și el generos. Artistul evidențiază calitățile arhitectonice ale motivului, și astfel, rinocerul, în dezvoltările conceptuale ulterioare, devine soclul/purtătorul unui monument – iar mișcarea monumentelor o poate simboliza pe cea a culturilor: vezi expoziția „Terraferma”, 2011, la Galeria 418, București, care îl reprezintă pe artist; vezi și temporar instalată (în noiembrie 2012, Piața Presei Libere, în cadrul programului „Proiect 1990”) lucrare intitulată „a patru”, dedicată absurdului birocratic. În 2005-2006 a apărut seria „Animalelor calapod”. „Cartoon Dogs” sunt ființe mai degrabă comice, iar adaptările volumelor unele la celelalte anunță evoluții din cei doi ani (2006-2008), importanți, petrecuți de Cristian Răduță la Roma. Stratificarea vârstelor Romei l-a fascinat pe câștigătorul bursei „Vasile Pârvan”. În atelierul de la Accademia di Romania au început să apară elemente anatomice supuse principiului *body in pieces*, consubstanțiale cu pereții, ori asociate unor structuri de sprijin verticale. Sculptorul s-a apropiat, totodată, de obiectul ancoră și de ideea forajului de adâncime, răscolitor de bogății arheologice. Ancora s-a transformat în cârlig, acesta a dobândit o volumetrie adesea triumfală. Potențialul agresiv al cârligului este duios anihilat de prezența, pe culmea sa ascuțită, a unui fulg... În 2010, la Atelier 030202, Cristian Răduță a structurat instalația „Rinocer pe Calea Melcilor”. A fost o punere în operă, de un remarcabil impact vizual, a unei metafore-avertisment. În explorările ideatice și registrul de expresie recente, inclusiv din 2012, ale lui Cristian Răduță, componenta de artă conceptuală câștigă teren, odată cu tentația minimalismului. Plierea unui avion de hârtie, schimbarea poziției și unghiului de vedere asupra obiectului, pot oferi imaginea simplificată a unui grup uman. Esențializați fluturi din metal animă fațada unei clădiri... Nu e vorba de mărunte exerciții ludice-formale. Cristian Răduță are o notabilă capacitate de a extrage esențe de idei și de a crea structuri plastice coerente plecând de la stimulul cotidian, de la sugestiile transmise fulgurant de către obiecte.



De sus în jos:

1. Monument, 2011, rășină poliesterică
2. Lucrare din seria Terraferma, 2011, tehnică mixtă
3. Vedere aeriană, 2012, hârtie pliată, dimensiuni variabile

Pentru toate imaginile: courtesy 418 gallery București

# Rudolf Bone. Perpetuum sculpturae

*„Pe unul dintre nori l-am transformat  
într-un fulger globular pe care  
îl arunc în sus.” (Rudolf Bone)*

text de **RAMONA NOVICOV**

Cuvintele par a fi rostite de Alice în Țara Minunilor. Dar ele au fost spuse de parcă s-ar fi referit la cel mai firesc gest din lume, de Rudolf Bone, în legătură cu ciclul de forme și acțiuni numit de sculptor, în mod generic, „memoria formei”. Titlul aduce împreună energia memoriei și materia formei, conjuncție ce îl preocupă de decenii. De fapt, instalația „Nori la picnic” din cadrul Salonului de mai din 2011 și acțiunea-performance „Fulger globular” din cadrul Salonului de vară din 2012, ambele deschise la Galeria Plan B din Cluj, sunt doar bucle ale spiralei, secvențe ale unei recurențe, ale unei ciclicități ce a debutat spectaculos în septembrie 1989, la Galerile Orizont. Acolo am văzut prima dată acele carcase din folie de aluminiu, autoportrete oarecum mumificate, suport ultim al unei iminente revelații: propria eliberare din strânsoarea materiei și a vanităților sculpturii. Descopeream atunci valoarea suporturilor ultime a ceea ce (mai) înseamnă sculptură precum și faptul că ecloziunea este, de fapt, reculul în pozitiv al unei implozii. Precaritatea materialului sculptural, ușor ca o boare, dar monumental ca un cenotaf, anunța programatic renunțarea mereu mai decisă la corporalitatea opacă în favoarea unei spațializări lipsite de masă gravitațională. Acele carcase se plasau, polemic, la antipodul „Sclavilor” michelangeloști sau a „Vârstelor” rodiniene. În schimb, erau mult mai aproape de „Vir dolorum” și de măștile mortuare, erau ipostazieri ale abisului materiei și memoriei, ascunzători ale adevărului. Le numea atunci tainite. Așa au rămas și acum, renăscute sub



forma a doi nori din aceeași imponderabilă folie de aluminiu. Norii aceștia angelici, auto-antropomorfi, pluteau peste o instalație *ready-made* din gazon adevărat și peste o acțiune spontană ce parafraza și se dedulcea pe clasică temă a „Dejunului pe iarbă”. Norii se învecinează cu „Expansiunile” din expoziția de la Moara Răsăritului din 2012. Pe unul dintre acești nori l-a transformat, pe loc, într-un fulger globular. Traseul artistic al lui Rudolf Bone poate fi rezumat de însăși cuvintele sale: „consider arta ca un joc secund”. Ca la începuturi, nu-l interesează nici astăzi decât funcția doxologică a imaginii. Jocul și mișcarea infinită a lumii, alunecarea printre dimensiunile ei fizice și metafizice – asta îl preocupă constant pe Bone. și mai ales adevărul ascuns în spatele ultimelor praguri ale materiei sculpturale.

## De sus în jos:

1. Rudolf Bone, *Nori la picnic*, 2011, folie de aluminiu, în expoziția Salonul de mai, Plan B Cluj. Foto: Rudolf Bone. Courtesy artistul și Galeria Plan B Cluj/Berlin
2. Rudolf Bone, *Nori la picnic*, 2011, folie de aluminiu, în expoziția Salonul de mai, Plan B Cluj. Foto: Rudolf Bone. Courtesy artistul și Galeria Plan B Cluj/Berlin

## Summary

Rudolf Bone is concerned with issues of polymorphic sculpture, understood as exceeding the buffer between the two-dimensional and three dimensional space respectively, making use of a minimum of artistic means. In order for such transitions to be accomplished as a matter of course, sculpture should be made devoid of body weight, thus becoming a transition place. With cutouts and tension applied onto it, surface becomes weightless volume. Furthermore, the condition of weightlessness is achieved through anthropomorphic molding aluminum foil. In two of his exhibited works at Plan B Gallery in Cluj, in 2011 and 2012, entitled “Clouds on a Picnic” and “Ball Lightning”, Bone reassumes the subject of embedding space in a flat plane, which becomes spatial in itself, but turns it into a playful register. He concocts an ironic remake of the classic theme of “The Luncheon on the Grass”, bringing in the gallery a fresh piece of turf and appropriate accessories. Anthropomorphic clouds were floating nonchalantly over the domestic moment, when one of them got transformed into a ball lightning, namely an energy cloud, Angelos.







#2

# **Sculptura în câmp expandat** **Sculpture in an expanded field**





Anchetă/Inquiry

Situația sculpturii azi  
Situation of sculpture today

*Redacția revistei ARTA a dorit să afle părerea sculptorilor despre viața și creația lor în acest moment al artei românești. Am avut o listă lungă de sculptori pe care am dorit să-i invităm să răspundă. Unii nu au vrut, alții au promis și n-au mai răspuns, alții au fost imposibil de contactat telefonic sau pe e-mail (Mihai Buculei, Vlad Ciobanu, Horia Flămându, Elena Hariga, Gheorghe Marcu, Bata Marianov, Neculai Păduraru, Silvia Radu, Ovidiu Simionescu). Credem însă că răspunsurile consemnate mai jos sunt suficient de revelatoare. Cei 12 sculptori respondenți au fost așezați în pagină în ordine alfabetică. Responsabilitatea pentru cele afirmate le aparține în totalitate. (ARTA)*

Întrebări de ADRIANA OPREA și SIMONA VILĂU



# I. SCULPTORI DIN ROMÂNIA / SCULPTORS LIVING IN ROMANIA

1. *Care credeți că sunt diferențele dintre sculptura românească dinainte și de după 1989 și cum vă poziționați opera proprie în acest cadru, înainte și/față de după? (Adriana Oprea)*
2. *Cum arată experiența dumneavoastră directă legată de realizarea unei lucrări de mari dimensiuni în condițiile logistice din România (drumul de la atelier la soclu sau sala de expoziție/muzeu/spațiu public-privat)? Care sunt provocările și probele pe care le suportă un astfel de demers? Ce concesii ați fost nevoit(ă) să faceți? (Simona Vilău)*



## ALEXANDRU CĂLINESCU-ARGHIRA (N. 1935)

1,2 Nu-mi place să fac această comparație, pentru că este în defavoarea prezentului. Atunci era o emulație care ne făcea mereu prezenți în cadrul Uniunii noastre, întâlniri cu diverse ocazii, tabere de creație, articole critice în publicații de specialitate, vernisaje, emisiuni TV și achiziții. Acum toate sunt de domeniul trecutului. Era o artă promovată oficial și susținută economic. Toate au fost... Concepția personală în sculptură a rămas aceeași, fără să fiu nevoit să fac concesii. Lucrări de mari dimensiuni nu am avut ocazia să realizez decât în taberele de sculptură, unde condițiile erau bune atât tehnic, cât și material. Pot face referință la simpozioane organizate în afara țării, dintre care amintesc Seul și Madrid, unde rolul sculptorului se confunda cu cel al unui arhitect, urmărind realizarea lucrării executate cu ajutorul unor trusturi de construcții. Era necesară o astfel de colaborare pentru a realiza la scară monumentală lucrări ce depășesc 27 m la Seul și 40 m liniari la Madrid. Acolo, artiștii au fost invitați personal, nu în urma unui concurs.



Deasupra:  
Alexandru Călinescu-Arghira (notă generală)

Alăturat:  
Alexandru Călinescu-Arghira. Imagini de șantier Măgura (România) și Seul (Coreea de Sud)







## REKA CSAPO-DUP (N. 1967)

**1** Eu am intrat la facultate în 1989 la secția de grafică a Institutului de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj și am terminat studiile universitare după opt ani la secția de sculptură a Academiei Naționale de Arte din București, în 1997. În acest context pot vorbi mai întâi despre o foarte puternică secție de sculptură, unde sub conducerea sculptorului și rectorului Mircea Spătaru, având șef de catedră pe Napoleon Tiron, pe urmă pe Dup Darie, am cunoscut pe sculptorii Paul Vasilescu, Vasile Gorduz, Adrian Părvu, Adrian Popovici, Neculai Păduraru, Mihai Buculei, Vlad Ciobanu, Mihai Marcu și, nu în ultimul rând, Vlad Aurel. Numele vorbesc de la sine.

Tot sculptură de după 1989 este promoția care a terminat în 1997, în cele două serii paralele, din care aproape toți absolvenții am continuat să profesăm în domeniul nostru (Alina Buga, Patricia Teodorescu, Mara Vâlceanu-Breza, Bogdan Breza, Elena Dumitrescu, Camelia Hristescu, Mârza Constantin, Ion Stoicescu, Marius Leonte, Anca și Bogdan Iacob, Ion Ladea, Mihai Nicolescu etc.). Din păcate, absolvenții care rămân exclusiv sculptori au devenit din ce în ce mai puțini în ultimii ani, momentan fiind cel mult doi studenți din fiecare promoție care continuă, în pofida greutăților, să se ocupe de sculptură. Știu, răspunsul meu sună cam sec. Enumerarea celor de sus poate fi comentată și discutată.

**2** Acum, după câțiva ani în domeniul sculpturii, cred că sculptura de dinainte de 1989 era mai puternică, mai vie și mult mai dispusă către experimente și căutări de drumuri și expresii noi decât în prezent, cu toate că atunci exista o cenzură impusă – sau poate chiar din acest motiv?

Nu am avut ocazia să transport sau să expun lucrări de mari dimensiuni în București, pot răspunde doar gândindu-mă la calvarul care se leagă de orice transport mai ieșit din comun, unde suntem nevoiți să parcăm aiurea, să fim stresați de trafic și să ne chinuim cu lucrările în brațe, făcând slalom printre mașini ca să ducem lucrările în galerie.



**Deasupra:**  
Reka Csapo-Dup, *Arcana*, 2013 teracotă

**Alăturat:**  
Reka Csapo-Dup, *Melusina Mater Genetrix*, 2013, lemn







## DARIE DUP (N. 1959)

**1,2** Este foarte greu să generalizezi și să emiți idei de ansamblu asupra acestui subiect. În primul rând, cunosc sculptura de înainte de 1989, reprezentată de mulți sculptori valoroși. O mare parte dintre ei au emigrat, chiar înainte de '89, și sunt împrăștiați în lumea largă. Dincolo de cenzura care exista, dar pe care o puteai ocoli cu dezinvoltură și cu îngăduință chiar din partea autorităților, exista o mișcare plastică închegată. Menționez artiști/expoziții care au marcat perioada: George Apostu, Vasile Gorduz, Paul Vasilescu, Maria Cocea, Adrian Popovici, Napoleon Tiron, Mihai Mihai, Florin Codre, Mircea Spătaru, Ana Lupaș etc. Și aș putea enumera câteva zeci de artiști.

Breasla era mai unită și exista o boemă și o competiție benefică. Economic exista o atenție, o grijă față de sculptori prin achizițiile care se făceau. Nu știu dacă era bine sau rău, dar siguranța economică, liniștea favorizau creația. Politicul și societatea erau mult mai atente la artă, poate și din cauza restricțiilor de călătorie și de informații externe. Combinatul Fondului Plastic funcționa la maximum, iar breasla era bogată.

După '89, evident că nu a mai existat cenzură, libertatea a fost maximă și în mod clar mult mai greu de dus. În ansamblu, lucrurile nu au mai fost la fel de legate și arta a început să se dezvolte între atracția comercialului și schimbarea cu forța de dragul schimbării.

Dacă înainte exista un sentiment firesc de continuitate, schimbarea socială și, implicit, economică a dat peste cap totul. Artă nu a mai avut sprijin. Fac parte din generația celor care începeau să crească înainte de '89 și mă simt ca un pod, ca o trecere peste două țărmuri.

În legătură cu arta oficială, monumentul de for public, cred că politicul a continuat ideologia patriotic-declamativă care se practica înainte de revoluție, exagerând-o, chiar ducând-o până la ridicol, atât ca dimensiune, cât și ca formulă plastică. Lipsa unui for de specialitate avizat și detașat de orice implicații de altă natură decât cea plastică a dus și va continua să ducă la urâtirea spațiului public.



**Deasupra:**  
Darie Dup, *Instalație lemn-metal la Galeria Covalenco 2011, St. Jozef Centrum, Geldrop, Olanda*

**Alăturat:**  
Adrian Ilfoveanu. Credit foto: Steluța Roșca Stănescu

**Jos:**  
Adrian Ilfoveanu. Credit foto: Galeria AnnArt

## ADRIAN ILFOVEANU (N. 1971)

**1** Nu cred că aș fi putut face sculptură înainte de '89 deoarece libertatea de expresie este cea mai importantă pentru mine. Nu aș putea crea fără această libertate.

Îmi amintesc de o întâmplare petrecută cu tatăl meu (n.n. Sorin Ilfoveanu), căruia i s-a reproșat la un salon, înainte de 1989, că oamenii pe care îi desenează „sunt prea slabi, prea triști” și că mesajul ar putea fi înțeles greșit de către public. Nu aș fi putut suporta opresiunea, restricția. Nu vreau să comentez poziția altor colegi de breaslă, dar eu unul nu aș fi putut crea într-un asemenea regim.

**2** Nu am prea făcut concesii în carieră deoarece mereu m-am îndreptat către clienții din sectorul privat, care sunt mai flexibili. Deși am participat, la rândul meu, la câteva concursuri publice și pe unul l-am și câștigat, teoretic, în 2003, lucrarea nu s-a mai realizat. Proiectul meu se intitula *Libertatea cuvântului* și urma să fie amplasat în Piața Presei Libere din capitală. Nu aș putea să spun dacă limitările au fost de ordin financiar sau politic. Un atelier propriu-zis nu am, lucrez acasă și în aer liber, la țară. Sau, cu alte cuvinte, nu am primit un atelier din partea vreunei instituții. Depind foarte mult de anotimpuri și vreme, iar pe timp de iarnă mă dedic notațiilor și desenului. De ceva vreme sunt reprezentat în România de galeria AnnArt, care se ocupă de promovarea mea ca artist.





## MARIUS LEONTE (N. 1964)

**1** Nu cred că există vreo diferență.

1989 este un reper în măsura în care arta este un fenomen social. Și este în strânsă și permanentă legătură cu tipul de organizare socială. Este evident că perioada ceaușistă a creat multă sculptură și mulți sculptori.

Mult înseamnă neapărat că avem de unde alege? Eu nu cred asta. Nu cred că Apostu, Doru Covrig, Paul Neagu, Nicăpetre, sculptori excepționali, care au lucrat în spații culturale diferite, generația gibbonilor Codre, Bucureli, Spătaru, Gorduz, Paul Vasilescu, Napoleon Tiron (generație care a umplut România de călăreți și luptători cu sabia, dar a și produs ARTĂ) sau ștafeta lor – sculptorii anilor '80, să fie produsul anilor de groază în care Ceaușescu a distrus un popor. Toți despre care vorbim sunt caractere tari, care și-au dedicat viața sculpturii. Ei se împlineau oricum. Ar fi avut același tip de sensibilitate, același simț de observație în orice timpuri. Doru Covrig tot conceptualist ar fi fost. Paul Neagu tot extraterestriilor s-ar adresa și astăzi. Gorduz ar fi fost Gorduz și în '70, și în '90, și în 2020. Bucureli a fost și rămâne Bucureli... Spătaru a avut un plan perfect. Înainte de '89 și-a văzut de laboratorul intim. A lucrat „în secret” mult timp. După '89 a dorit să cucerească Bucureștiul, să-l populeze cu statui, să regleze sistemul învățământului artistic. Sunt sigur că Darie Dup, Aurel Vlad, Gheorghe Zănescu, Mircea Roman, Marian Zidaru, Titi Ceară, Alexandru Păsat, Costel Iacob, Alexandru Galai sau Vlad Ciobanu nu au fost influențați de timpurile în care au creat, ei doar creează sau nu. Darie Dup are, și la 25 de ani după 1989, aceeași exuberanță, aceeași prospețime a gândului, te surprinde cu fiecare propunere, la fel ca în anul 1980. Vlad Ciobanu este același sculptor hotărât, implicat, educat social și negrăbit. De asemenea, nici producția de sculptură nu se poate raporta la reperul temporal propus de anchetă. Unul dintre cei mai talentați sculptori, Adrian Popovici, a fost și unul dintre cei mai zgârciți cu punerea în operă a gândului său. Mircea Roman lucrează în ultimul timp cât toți colegii săi înainte de '89... Trebuie să ai ce. Cu ce. De ce. Asta nu are legătură cu anul 1989.

**Dedesubt:**

Marius Leonte, *Ființă*, 2002, oțel, 1200 cm x 700 cm x 800 cm

**Jos:**

Marius Leonte, *Ființe*, 1997, oțel, 400 x 400 x 200 cm



Nu aș lua în discuție *monumentăria* creată la comandă pe care și eu aș face-o oricând, pentru aproape 1 milion de euro... și care se face în 2013 la fel ca acum 25 de ani, și ca acum 50 de ani. „După 1989” ridică o problemă (tot falsă – zic eu). Nebunia provocată de societatea de consum care s-a instaurat de 23 de ani încoace și care ne-a găsit complet nepregătiți a decimat pepiniera sculpturii românești. De fapt, în cauză sunt toți oamenii foarte tineri, care nu citesc și sunt complet neinformați. Am întâlnit studenți care nu-și cunosc măestrii. Cine sunt, ce au făcut... Dacă au operă, dacă au fost securiști. Dar nici nu-i interesează. Cunosc studenți la sculptură care nu știu cine a fost Mircea Spătaru. Despre Moore, Chillida, David Smith, Caro, Calder, Serra, Mark di Suvero, Tony Cragg sau alt sculptor ale cărui lucrări sunt pe stradă la Londra, Köln sau Chicago, ce să mai vorbim. Spun că problema este falsă pentru că totul se întâmpla la timpul potrivit. Nu e nevoie de 1989 pentru ca sculptura să apară sau să dispară. Brâncuși a apărut și s-a dezvoltat pentru că așa a trebuit. Să ne uităm atent la sculptura lui și

să fim de acord că nu faptul că a trăit la Paris l-a făcut monumental. Parisul l-a făcut celebru. El ESTE monumental. Și era și dacă rămânea la Hobița.

Generația mea, produsul școlii de sculptură rezultat din perioada ceaușistă, creează. Reka Csapo Dup, Alina Buga, Adrian Ilfoveanu, Vasile Rață, Elena Dumitrescu, Cătălin Geană, Patricia Teodorescu, mai apoi Mihai Balko, Virgil Scripcariu, Cristian Răduță... Este adevărat, nu sunt sfarmă-piatră sau toarnă-bronz, dar fac sculptură. Și ar fi făcut și înainte de 1989 la fel de bine.

Eu am început să fac sculptură în anii '90-2000. Și fac parte din generațiile educate într-un sistem coerent. Nu știu dacă sunt sculptor. Am căutat mult până am ajuns să fiu fericit cu ceea ce fac.

Arhitectură, design, grafică. Am avut șansa să-l cunosc pe Mircea Spătaru care, după câteva întâlniri, a stabilit că drumul meu în viață este sculptura. Darie Dup l-a secondat și a avut un mare rol în formarea mea ca artist. Întâlnirea cu Mircea Spătaru mi-a dat încredere și m-a ajutat să dau un sens existenței mele.

Sculptura mea? Nu știu de unde vine. Dar sunt sigur după fiecare lucrare că așa trebuia să fie. Am proiecte în cap să lucrez non-stop 5 ani de acum încolo. Așa că spuneți-mi dumneavoastră ce legătură are existența mea ca sculptor cu 1989? Credeți că proiectele mele s-ar întrerupe sau schimba dacă ar veni vreun alt „1989”? Cu siguranță, nu. Proiectele mele s-ar schimba dacă venirea unui 1989 mi-ar dezvălui că cercetarea mea este pe lângă...

**2** Drumul de la atelier la soclu sau sala de expoziție/ muzeu/ spațiu public-privat este simplu. Eu, când am terminat universitatea, aveam 7 lucrări de mari dimensiuni pregătite să se confrunte cu „soclu sau sala de expoziție/ muzeu/ spațiu public-privat”. De altfel, lucrarea mea de licență a fost cumpărată de MNAC. Să numim aceasta șansă? Aș zice mai bine că am avut ce arăta când a fost cazul... Un alt moment important în drumul către „soclu” a fost întâlnirea cu Isaac Sheps, un om de business exceptional, care conducea pe atunci compania Tuborg România. Am fost pe fază și am reușit să-i propun omului exact ceea ce avea





nevoie. Un proiect atât de frumos și de curajos (artă contemporană/ sculptură de mari dimensiuni pentru curtea fabricii), încât nu a rezistat să nu se implice (ARTUBORG 2001). Mai mult, l-am multiplicat, trei ani consecutiv. La Constanța (ARTUBORG 2002), Timișoara (ARTUBORG 2003). Tot în 2003, cu bani împrumutați, în București, am organizat o ediție pe terasa Teatrului Național (ARTUBORG/ LEONTE 2003). În 2004, o galerie (care mă reprezintă și în prezent) mi-a văzut lucrările de pe terasa de la Teatrul Național și m-a invitat la Art Fair-ul de la Amsterdam (Kunstrai/2004). În 2005, cu bani de acasă, am creat un alt rând de ființe sculpturale, expuse la Palatul Mogoșoaia de Erwin Kessler și Doina Mândru.

În 2007, am fost invitat la o discuție de către o agenție de publicitate mare, ca să propun un proiect pentru Petrom. În 15 minute, în drum spre întâlnire, am schițat proiectul și într-o oră de discuții au hotărât că eu sunt omul lor. În 2011, asociația VolumArt, co-fondată de cuplul de sculptori Balko, mă invită în proiectul lor și am ocazia să mai trimit spre soclu o lucrare de mari dimensiuni...

În 2012, lucrurile se complică puțin. Așa-zisa criză ne bagă pe toți într-un fel de colaps, însă eu înființez asociația INSTALART, care își propune să promoveze și să susțină sculptura contemporană. Am pornit proiectul *Instalart/ Sculptura / 001* cu artiști optzeciști: Marian Zidaru, Mircea Roman, Gheorghe Rasovszky, dar și cu Leonte, Patricia Teodorescu, Sebastian Barlica, Cristian Răduță, artiști de după 90/2000. Încerc să înființez un parc de sculptură contemporană. Invit în fiecare toamnă 7 artiști, îi prezint, în iarnă prezint machetele propuse, iar în primăvară revenim cu expoziția în centrul orașului, de data asta cu sculpturile de mari dimensiuni. În vară ducem sculpturile acolo unde le este locul. În PARCUL DE SCULPTURĂ LIMANU. Asta înseamnă un buget de aprox. 80.000 de euro. Avem semnale că vom strânge banii aștia și la toamnă veți putea vizita Parcul. Așadar, „drumul de la atelier la soclu sau sala de expoziție/muzeu/spațiu public-privat” este simplu. Totul ține de șansă, dar și de perseverența cu care o provoci. Greu a fost întotdeauna pentru artă. Trebuie numai să-ți vezi de treabă și să te ocupi cu făcutul. Să-ți iei proiectele în serios și să treci la treabă. Să fii în permanență la start. Am uitat să spun că trebuie să ai și proiecte... și să nu uiți niciodată, chiar dacă te simți uneori părăsit și ai sentimentul unui milog, că societatea în care trăiești este obligată să te sprijine. Obligația ta este să visezi și să anunți că o faci. Spuneam mai sus că trebuie să ai ce și de ce. Cu ce, se găsește. Sunt mulți oameni care sunt pregătiți și dispuși să sprijine arta. Foarte tinerii au înțeles asta repede. O lucrare de mari dimensiuni se realizează foarte simplu și cu resurse aproape de 0 din orice material. Nu vorbim de o turnare în bronz. Dar nici nu este cazul. De turnare în bronz se ocupă un eventual investitor sau un muzeu. Artistul creează forme, pune în volum gânduri, idei, sentiment. Așa că dacă nu avem bani de materiale sau logistică, să facem machete! Într-o bună zi le vom vedea în picioare. Sună cam romantic, dar vă spun din experiență că este adevărat. Probez asta în fiecare zi.

Concesii? Absolut niciuna. Am considerat că este important să nu-mi risipesc visele și să trec prin lumea asta fericit. Și dacă rezultatul muncii mele mai face fericit cel puțin un om, atunci sunt împlinit.



## ALEXANDRU PĂSAT (N. 1955)

**1,2** „Vorbesc din propria-mi piele” – scria un poet contemporan. Așa că nu prea pot să vă răspund (cinstiți) ce s-a schimbat în sculptura românească după 1989. Nu e treaba mea. În ce mă privește, ca să fiu scurt, îmi vine în minte un vers: „Dară ochiu închis afară, înăuntru se deșteaptă” – zice Eminescu. Asta am fost înainte de '89. „Dară ochiu închis înăuntru, înafară se deșteaptă” – zic eu. Asta sunt după '89. Ce trebuie să reținem de aici? Un verb (a se deștepta) și un substantiv (ochi). Dar, după ce am trăit „înăuntru” cu gândul la „în afară” și „în afară” cu dor de „înăuntru”, ochii au ajuns să mi se rotească ca două discuri de flex. Unii spun chiar că „flexurile” mele esențializează prea tare. Că sculptez „fără rest”. Că nu prea las loc de „poveste”. Dar *Arcurile, Pemele, Valizele, Turnurile* mele lasă destul loc imaginației privitorului să se povestească pe sine. Și, de la început, cu vorbele lui Nicolae Filimon: „După ce îmi regulai toate afacerile, pe cât îi este dat omului a și le regula, și luai rămas bun de la toți amicii, mă suii în omnibus și luai calea ce duce la Giurgiu”. Astfel și eu după '89 am luat calea spre Italia, Germania etc., în călătorii alimentate de o



sete firească de a vedea cât mai mult, de a cunoaște și a avea contact cu lumea care ne fusese interzisă. Rezultatul: am devenit dintr-o dată mult mai ocupat. Capitalismul „sălbatic” mi-a schimbat ritmul. Agenda este foarte încărcată: atelierul, proiectele, termenele, corespondența, facturile, călătoriile obligatorii, iarăși facturile, cursurile cu studenții, programările, cursurile de vară de la Beratz, achiziționarea materialelor, simpozioanele, tipografiile, facturile, facturile... Este cu adevărat o altă dinamică, internetul domină lumea, dar este nevoie de o așezare contemplativă, de o privire spre sine în încercarea de a te regăsi dincolo de grabă și mode. Accesul la informație, libertatea de mișcare, posibilitățile de expunere și contactele fără granițe au influențat benefic cariera și producția mea artistică, dar factorii importanți care țin de actul în sine al creației sunt aceia care au funcționat și înainte de '89.



**SUS:**  
Alexandru Păsat, *Pliere, lemn și fier*, 85 x 25 x 14 cm. Foto credit: Tudor Păsat

**dedesubt:**  
Alexandru Păsat, *Pătratul na-te, lemn policrom*, 50 x 150 x 150 cm.  
Foto credit: Tudor Păsat

**alăturat:**  
Alexandru Păsat, *Coloană albastră, lemn policrom*, 65 x 18 x 18 cm.  
Foto credit: Tudor Păsat



## MIRCEA ROMAN (N. 1958)

**1** Cred că sculptura actuală este mai diversă decât cea de dinainte de '89. În sculptura monumentală lipsesc lucrările de autor și prima vină o au cei ce le comandă. S-au făcut prea multe lucrări slabe. Cred că tot ce nu a apucat să fie făcut pe vremea lui Ceaușescu. Dar nu cred că sunt mari diferențe între cele două epoci, iar avantajul tinereții dinainte de '89 nu-l mai pot avea.

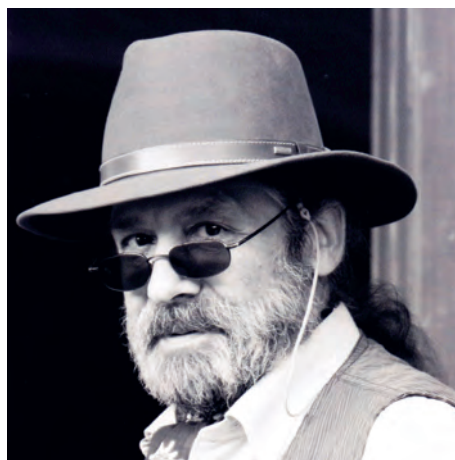
**2** Drumul din atelier în expoziție e la fel ca înainte, diferența e că acum plătim sala. La galeriile particulare, drumul e mai ușor. La muzeu au mers lucrări doar în anii '90 și acum stau în depozite. Se zice că nu sunt bani pentru cultură, dar se cheltuie sume uriașe pe monumente. În spații publice n-am avut ocazia să pun lucrări, cu excepția a două mici lucrări în comuna Sag și în satul Caian. În anii petrecuți la Londra n-am făcut concesii orientărilor la modă din acel timp. La noi, în lipsa unei piețe de artă reale, fără un muzeu care să ne reprezinte, fac tot timpul concesii la prețuri.



Deasupra:  
Mircea Roman, *Magazia* 2012. Foto credit: Remus Andrei Ion



## LIVIU RUSSU (N. 1951)



**1** Sculptura românească a cunoscut în anii '70-'90 perioade de liberalizare, așadar nu se poate marca o graniță: înainte și după '90. Exemplul cel mai fericit îl reprezintă taberele de sculptură Măgura Buzău, Arcuș. 16 x 16 lucrări monumentale la Măgura sunt un patrimoniu național inestimabil, nevalorificat încă. Sculptorii români au lăsat propria amprentă stilistică, un mesaj estetic fără să fie constrânși tematic sau tehnic. Consider aceste tabere „colacul de salvare” sau „provocarea” în comunism, pentru artiștii care visau amplasarea în spațiul public a propriei creații (fără compromisuri), ceea ce era imposibil, din cauza mentalității factorilor decizionali. După '90 s-a continuat inițiativa la nivelul consiliilor județene sau în sistemul privat: Timișoara, Cluj, Gârâna, Pucioasa, Galați, București (Tuborg), Târgu Jiu, Sângeorș Băi etc. Din acest punct de vedere, al inițiativei, nu este nicio diferență. Văzând cum au fost prezervate lucrările, aș spune că după '90 au fost abandonate sau, mai rău, lucrări de piatră au fost distruse de buldozere sau furate (ex. Cluj). Dacă mă refer la sculptura monumentală, comanda de for public, în România persistă figurativul în forme care, în multe situații, sunt sub nivelul secolului XIX, ceea ce este lamentabil. Concursurile, dacă există, „se câștigă” pe relații personale. Bunăoară, după '90 nu s-a schimbat prea mult nici tematica, care este cu preponderență de factură istorică, doar cu alte personaje. Mă intrigă, pe lângă valoarea estetică discutabilă, amplasarea, proasta relație între soclu și lucrare etc. Excepții sunt puține și ar fi interesantă o radiografie, făcută public, a monumentelor care onorează România și a acelor care îi fac un deserviciu. Rolul criticilor de artă români este și acela de a analiza conceptele,



Sus și jos:

1. Liviu Russu, *Arca*, 350 cm lungime, Germania  
2. Liviu Russu, *Imolare II*, 170 cm h, Gârâna, România

demersurile sculptorilor, de a discerne între valoare și nonvaloare, între originalitate și plagiat. Se impune, așa cum scria Lucian Boia, „să separăm odată mediocritatea și impostura de valoare”.

**2** Anii '90 au adus o libertate de mișcare, un schimb informațional din care am învățat că sculptura românească este excepțională. Am avut un câștig imens. Sunt sculptori a căror activitate de atelier sau din străinătate este puțin vizibilă în România. Dar la noi, recunoașterea vine după ce se face publicitate internațională. Acestei părți „invizibile” a sculpturii românești, care în plan internațional și-a afirmat valoarea, îi lipsește din nefericire manageriatul, publicitatea, care sunt componente ale unei politici culturale naționale. Dacă privesc retrospectiv, în perioada 1976-1990 am participat, numai în țară, la 11 simpozioane, deci 11 lucrări monumentale (piatră și lemn). După '90 am mai fost la cinci simpozioane (lemn și metal) tot în țară. Începând cu anii 1992 am fost invitat / selecționat prin concurs la 18 simpozioane internaționale, unde lucrările monumentale există în parcuri publice, în țările respective, și anume: Germania, Turcia, Argentina, Cehia, Lituania, Grecia, Italia și Austria. Așadar, 34 lucrări monumentale între anii 1976 - 2010, numai în simpozioane. În Beratzhausen / Germania există un parc cu sculpturi monumentale unde majoritatea sunt ale sculptorilor români, primul simpozion al unei țări în altă țară. Există și colecții mari, private, de sculptură românească, create în perioada în care românii erau percepuți ca infractori, consumatori de „lebede” etc. Tot acolo, în Beratzhausen, prin inițiativa landului, s-a tipărit o hartă/pliant publicitar, în scop turistic, unde se regăsesc fotografii și date despre sculptorii români și lucrările lor. Una din lucrările mele, „Poartă către Europa”, este așezată ca semn la intrarea în orașul german. În Argentina am fost onorat cu titlul de „cetățean de onoare al orașului Chako”. Există, în afara țării noastre, o altă percepție asupra sculpturii monumentale (abstracte sau figurative), percepție care face ca în spațiul public să fie amplasate nu numai lucrări figurative cu tematică istorică... Demersul meu artistic este legat de abstract, și nu am fost constrâns să fac altceva referitor la spațiul public. Am avut deplină libertate și mi-am materializat propriile concepte. Pentru subzistență, fiecare artist caută o comandă, iar cei care m-au găsit pe mine, mi-au acordat deplină încredere. Lucrările de dimensiuni mari (2-4 m) le-am făcut în atelier, fără speranța unei comenzi, ci de amorul artei, cu eforturi materiale. Participările și succesul din străinătate se datorează propriului management sau deschiderii pe care au avut-o persoane avizate din afara țării, vis-à-vis de sculpturile mele.



## VIRGIL SCRIPCARIU (N. 1974)

**1,2** Pe lângă preocupările de atelier, cu cercetări personale, am avut parte în ultimii ani de câteva provocări în raport cu spațiul public, interior sau exterior, în relația cu arhitectii. Consider că este un exercițiu foarte util oricărui sculptor. Provocările spațiului public scutură un pic fixațiile pe care un artist le poate avea în propria căutare din atelier. Personal, mă poziționez în fața fiecărei solicitări de acest gen ca și cum aș lua-o de la zero. Am constatat că reacțiile arhitecților au fost foarte bune și că această colaborare arhitect-sculptor este una benefică și complementară. Avem de învățat unii de la alții în egală măsură. Rezolvările inedite pe care le poate propune sculptorul pot fi ceea ce lipsește într-un proiect de arhitectură sau de amenajare a unui spațiu. Pe de altă parte, relația de încredere face comodă colaborarea, ceea ce uneori nu se întâmplă cu comanditarul privat.

Rezolvarea complicațiilor tehnice, din atelier până la punerea pe soclu a unei lucrări de mari dimensiuni, în spațiul public, pot spune, din câteva experiențe personale, că în România sunt mult mai ușor de dus la capăt. Disponibilitatea celor implicați, varietatea de soluții oficiale sau improvizate, mobilizarea în termeni „heirupșiști” au făcut ușoară finalizarea proiectelor, chiar și atunci când bugetul era mic. Pe de altă parte, artistul trebuie să manifeste multă responsabilitate tehnică, atunci când e vorba de spațiul public. În străinătate, toată această responsabilitate este asumată de administrația publică și de aceea procesul poate fi mult îngreunat. Mi-aduc aminte de experiența montării „Arcăi lui Noe”, în curtea Muzeului de Artă din Bruxelles, cu o corespondență interminabilă pe tema rezistenței pe care ar putea-o opune lucrarea împotriva vandalismului, cu simulări și calcule la impactul cu un automobil, vânt etc. Părea desprins dintr-o altă realitate, cu care nu eram familiar. Abia după două săptămâni



O altă preocupare este apropierea de obiectul de design abordat sculptural. Consider că este o provocare, în egală măsură, intensă ca și realizarea unei sculpturi. Un exemplu ar putea fi scaunul „Bubico”, pe care l-am realizat pentru Bienala de Arhitectură de la Veneția în 2008, o interpretare pe tema scaunului rudăresc cu trei picioare. Mai aproape de înțelesul comun al sculpturii este „Divanul de piatră”, pe care l-am cioplit în parcul IOR din București. Cel mai recent proiect în această zonă de preocupare este realizarea lămpilor pentru spațiului Librăriei Humanitas Cișmigiu, după un concept personal. Dacă ar fi să gândim după definiția strictă a sculpturii, consider că avem reprezentanți care ar putea face față cu brio oricărei expoziții internaționale. În zilele noastre, cei care mai fac cu adevărat sculptură sunt foarte puțini. Lărgirea spectrului de manifestări artistice tridimensionale (ready-made, instalație, obiect) provoacă deseori o anumită confuzie, chiar și în rândul celor care realizează astfel de obiecte.

de la deschiderea festivalului aveam să înțeleg îngrijorarea organizatorilor, care ne-au comunicat că aproape jumătate din cele 27 de lucrări expuse în spațiul public fuseseră vandalizate, iar 2-3 distruse total. Amintesc că este vorba de un festival internațional, desfășurat în piațetele din centrul capitalei administrative a U.E. A fost cel puțin surprinzător să ne confruntăm cu o astfel de problemă, pe care cred că nu ne-o putem încă imagina la București. Pe de altă parte, a fost și un caz în care m-am lovit de o altă față a problemei. De un an așteptăm, împreună cu arhitectul Șerban Sturduza, un banal aviz de predare a spațiului pentru montarea unei sculpturi, într-un spațiu administrat de ADP, sector 1. Povestea are un iz penibil pentru că unul dintre proprietarii vecini spațiului s-a împotrivit montării, pe motiv că nu dorește să aibă în fața casei o sculptură. Nici măcar nu l-a interesat despre ce este vorba. Fiind un tip cu relații politice, a blocat întregul demers. Asta-i România, cu bune și cu rele.



**Alăturat:**  
Virgil Scripcariu, *Expoziție personală de sculptură, Mogoșoaia 2012*

**Jos:**  
Virgil Scripcariu, *Bubico, scaun – obiect de design, Bienala de Arhitectură de la Veneția 2008*





**Alăturat:**

(de la stânga la dreapta):

1. Elena Scutaru, *Lady X*, bronz, lemn, sisal

2. *Dialog cu o prințesă*, iarbă pe armătură de lemn, 2002

**Jos:**

Elena Scutaru, *Sculptură moale, compoziție cu trei forme*



## ELENA SCUTARU (N. 1964)

**1** Voi face câteva considerații personale, deoarece înainte de 1989 eram în perioada de formare, perioadă care a mai continuat câțiva ani, cu unele experiențe externe.

Cred că dispariția cenzurii aduce o mai mare varietate de subiecte și o libertate totală în abordarea lor tridimensională. Accesul liber la informația de specialitate face ca mulți sculptori să-și adapteze discursul la fenomenul artistic internațional. Generațiile mai tinere caută tehnici noi de reprezentare, care atrag după sine schimbări semnificative și la nivel conceptual. Remarcăm o diversificare a limbajului tridimensional, astfel termeni ca sculptură-obiect, sculpto-instalație, obiect, asamblaj se potrivesc frecvent unor lucrări semnate de artiști români.

Cu toate acestea, nu sunt vizibile, după părerea mea, salturi spectaculoase în ce privește abordarea formei și a modalităților de execuție, datorită limitărilor de ordin material ale sculptorilor mai tineri și, probabil, a temerilor generațiilor mature de a-și schimba repertoriul care i-a consacrat.

Eu am lucrat încă din studenție cu materii vegetale și am experimentat construirea formei și expresia materiei în sine, folosind crengi, iarbă, pânză de cânepă. O parte din preocupările mele, unele prezente în expoziții interne și externe, se pot încadra în sculptura-obiect cu notații ușor suprarealiste, unde, în general, apare elementul figurativ ca parte importantă a imaginii.

**2** Realizarea unei lucrări de mari dimensiuni e un vis frumos pe care îl materializez dacă există o provocare clară, cu certitudinea unei finalități. Am avut o experiență în țară și câteva în afară, cu prilejul unor festivaluri de artă contemporană. În ambele cazuri am gândit proiectul în atelier sub forma unor studii (desene, schițe în diverse materiale ușoare, fotografii), apoi am trimis un necesar de materiale organizatorilor și am construit la fața locului proiectele propuse. Ar fi fost mult prea scump să le execut în atelier și să le transport la locul expunerii.



Este adevărat că discursul plastic a fost adaptat la acest mod de lucru. În ce privește rezultatul, el nu a fost legat de o concesie la calitatea obiectului, știam pe ce mizez și treaba a funcționat. Evident că, deși aș fi dorit, la final nu am păstrat nimic, întrucât nu am avut posibilitatea să le transport, așa că le-am dăruit organizatorilor.

Când produci o formă tridimensională, te gândești obligatoriu unde își va găsi un loc fizic. De regulă, eu mă raportez la spațiul meu de lucru și încerc să nu depășesc scara umană pentru că, altfel, sunt nevoită să mă despart repede de lucrul făcut. Așa că încep prin a face o sculptură de dimensiuni mai mici după care, treptat, o redimensionez până va ajunge la dimensiunea optimă posibilă.

Transpunerea unei lucrări de mari dimensiuni pre-



supune cioplit piatră, turnat bronz, asamblări de metal, lucrări ce se puteau efectua înainte de 1989 la Combinatul Fondului Plastic, unde existau meșteri specializați și dotările necesare ridicării unui monument. Pentru un artist, este aproape imposibil să realizeze o sculptură de mari dimensiuni singur, iar lipsa unor firme specializate în astfel de servicii este astăzi o problemă. Deplasarea unei sculpturi de la atelier la un spațiu expozițional, adică ambalare, depozitare, transport, asigurare, montare constituie, de asemenea, o aventură. Cred că nu avem încă dezvoltată logistica necesară pentru ca opera de artă să circule în condiții optime. Personal, mă gândesc de mai multe ori atunci când trimit o lucrare să participe la un eveniment.





**Alăturat:**  
Aurel Vlad, *Pelerinii*, imagine din expoziție la galeria Simeza, București

**Jos:**  
Aurel Vlad, *Cortegiul sacrificiilor*, bronz, Memorialul de la Sighet, curtea închisorii



## AUREL VLAD (N. 1954)

**1** Încep prin a te întreba la care sculptură de dinainte de '89 te referi? Pentru că eu mă gândesc întotdeauna la cea dată de marii noștri sculptori, începând cu Karl Storck, continuând apoi cu Georgescu, Valbudea, Paciurea, Brâncuși, Anghel... Eu m-am format profesional în anii când unii sculptori din generația de după război au refuzat arta realismului socialist impusă de regimul comunist și au realizat lucrări pline de noi expresii, conectate atât la valorile artei europene, cât și la valorile artei tradiționale (arta populară, arta bizantină etc.): Maitec, Apostu, Gheorghe Iliescu-Călinești. Tot în această perioadă (1970-1984, anul finalizării studiilor universitare) și-a început drumul în sculptură o nouă generație de sculptori, cu lucrări pline de inovație și expresie – Adrian Popovici, Mihai Mihai, Napoleon Tiron... În această lume de forme sculpturale am deschis ochii și în această lume m-am dezvoltat profesional.

Desigur că exista atunci și sculptura oficială, cea făcută la comanda partidului, pentru expozițiile festive organizate de acesta și care, nu de puține ori, a fost ridicată la dimensiunea de monument public. Dar această sculptură impusă nu a reușit să influențeze, să devină reprezentativă, dispărând odată cu regimul care a impus-o. Din această cauză, nu mă gândesc la ea pentru răspunsul la întrebarea ta. Așa că sculptura românească de dinainte de '89, pe care eu o iau în considerare, are mai mult de 120 de ani de existență, cu reprezentanți care au schimbat uneori expresia acesteia – Brâncuși, Paciurea. După '89, această sculptură a fost cea de la care a pornit noua generație de sculptori, ba chiar mai mult, în noile universități de arte au fost numiți profesori unii dintre măștrii care au creat aceste sculpturi. Asta cred că a asigurat o continuitate, nu o ruptură-diferență după '89. Poate mai târziu vor apărea și diferențele.

Acum, activi sunt încă cei din generația '80, din care fac și eu parte, formați în climatul de care ți-am vorbit, sculptori care, după '89, nu și-au schimbat expresia sculpturală, ci, poate, uneori, i-au adus un



plus de noutate prin realizarea ei în noile materiale contemporane, cu tehnologie adecvată. Este activă și generația de sculptori de după '89 – generația 90. Unii dintre acești sculptori au continuat să-și urmeze măștrii, alții, mai încrezători în valorile sculpturii europene, au excelat în noile expresii ale acestei arte. În acest moment, nu cred că diferențele dintre cele două epoci sunt importante, cât, mai ales, căutarea, dorința de descoperire, de noutate, de autenticitate a limbajului sculpturii cu noi expresii, căci, prin aceasta, sculptura românească își asigură dezvoltarea și originalitatea.

**2** Întrebarea mi-a redeschis o mai veche – nouă preocupare pentru destinul sculpturilor pe care le realizăm. Am zăbovit mai îndelung asupra ei atunci când am scris teza de doctorat – „Gestul între expresie și simbol în sculptură”, pentru că mi s-a părut important să scriu despre transformările pe care le poate suferi o lucrare de la stadiul de schiță la lucrarea finală, sau atunci când o lucrare este ex-

pusă în alt spațiu decât în cel în care a fost creată. Am exemplificat în paginile tezei devenite carte, prin descrierea procesului de transpunere în bronz a lucrării mele „Cortegiul sacrificiilor”, instalată la Memorialul victimelor comunismului de la Sighetul Marmăției și prin lucrarea „Pseudosanctuar”, căreia i-am urmărit traseul expozițional București – Roma – Amsterdam – Hanovra – Guterssloch – Banca LBS din Hanovra.

Dar, cum descrierea lor se întinde pe mai multe pagini, ceea ce ar depăși spațiul rezervat unui chestionar, voi încerca să răspund numind ceea ce cred că înseamnă o „provocare” în aceste activități. Cred că în drumul de la schiță la lucrarea finală, de la ateliere la sala de expoziție, rolul artistului este hotărâtor pentru ca lucrarea instalată în spațiul public sau expusă în sălile galeriilor să nu-și piardă expresia, „aura” cu care a fost creată. Sper că aceia care au trăit experiențe asemănătoare mă vor înțelege, pe ceilalți îi invit să citească paginile cărții.







## MARIAN ZIDARU (N.1956)

**1** Am trăit și am făcut (mai fac încă) sculptură în două dictaturi. Până în '90 am trăit sub dictatura proletară, iar acum trebuie să fac față dictaturii poponare. Nici una, nici alta nu m-au afectat cu nimic. Principalul lucru este să nu ieși din atelier și să urmărești cu aceeași feroare filonul pe care l-ai descoperit. În tinerețe mă interesa forma, acum mă interesează conceptul. Dar tema a rămas aceeași - „puritatea spirituală”. Așa am ajuns la romantismul mistic.



**2** Obiectul începe de la o simplă schiță. Drumul de la schiță până la realizarea lui este o suită interminabilă de compromisuri. Dacă rezultatul final mai păstrează ceva din emoția cu care l-ai schițat se cheamă că ți-a ieșit. În ce privește lucrările de mari dimensiuni, adică monumentele, întrebați-i pe „băieții deștepți” care le fac.

**Sus:**  
Marian Zidaru, *Orizont*, Veneția, 2011

**Mijloc:**  
Marian Zidaru, *Orizont*, 2011, expoziție galeria Simeza, București

**Jos:**  
Marian Zidaru, *Păsări* 2011, expoziție galeria Simeza, București. Foto credit: Alexandru Davidian





## II. SCULTORI ROMÂNI DIN STRĂINĂTATE / ROMANIAN SCULPTORS FROM ABROAD

# Doru Covrig (n.1942)

*Ce s-a schimbat și ce nu în producția și cariera dumneavoastră ca sculptor român după plecarea în străinătate? Răsturnările politice din România de după 1989 v-au afectat în vreun fel?*

Trebuie să fac puțină anamneză. Terminând după mulți ani studiile la Institutul Grigorescu din București, în 1972, la 30 de ani am devenit în fine sculptor cu diplomă... Anii ce au urmat au devenit încet-încet cei mai negri ani, cei mai irespirabili, din cauză de dictatură și cenzură, ani de umbre și angoase de tot felul, generatori și de autocenzură caraghioasă și de un soi de mediocritate omniprezentă, atât de departe de idealismul generației noastre de artiști tineri. Vremuri de luat acum mai în glumă sau mai în serios? Ca senzație, ca feeling, am trăit un sentiment destul de mizerabilist, marcat de descurcăreală și de supraviețuire, de găsit formulele cele mai puțin compromițătoare de viață și activitate. O perioadă de navigație existențială fragilă, timidă, încercând să ne exprimăm pe o cale sinceră original, încercând să expunem nu fără ratări și decepții la Saloanele Oficiale de atunci, participări atât de necesare pentru a deveni membru al UAP și a obține un atelier de artist...

De ilustrat această perioadă 1972-1982 cu micile expoziții de grup subterane din subsolul galeriei Orizont, unde se găsea spațiul pentru tineri al Atelierului 35, și câteva participări la expoziții tematice de la Galeria Nouă... O activitate de remarcat în această perioadă, cu ceva mai mult aer de respirat și cu ceva mai multă șansă pentru mine de a mă face remarcat, a fost cea din taberele de sculptură unde dacă uitai de autocenzură și având spiritul de deschidere spre lumină și spre a fi tu însuși, te puteai simți un artist chiar liber – un sentiment esențial, primordial, pentru a te considera un creator original... Așa ilustra această perioadă cu participarea la simpoziunile naționale de sculptură de la Măgura, Arcuș, Hobița și la cele internaționale de la Lindabrun în Austria și Forma Viva în Slovenia. În paralel, în ultimii ani înainte de a emigra, am avut o perioadă în care am creat mici bronzuri de tip „Kivot”, de o inspirație între obiect și arhitectură: pe unele le-am luat cu mine și le-am expus în Scoția, unde am avut un sejur de artist și o bursă la Scottish Sculpture Workshop.

Tot ce am scris până aici ar fi o introducere la răspunsul la întrebare, chiar o explicație pentru inspirația și decizia spre imigrare, încercând eu să trăiesc într-un univers mai larg și mai liber, cu mai multe posibilități de a lucra, de a mă exprima și a expune. Satisfacțiile nu au întârziat să vină, iată că în câteva luni de la sosirea la Paris în 1982 am avut șansa să fiu adoptat de colegii de breaslă, să am acces la un spațiu de atelier cu materiale și scule, ce m-a făcut să uit repede ratările și barierele trecute. Am expus în mari saloane care se organizau în



epoca aceea în enormul Grand Palais, chiar în centrul Parisului... Era ca o primă, ca o recompensă la refuzul indigest și inconfortabil din partea unui juriu format din colegi de breaslă și de generație la celebrul salon Cântarea României de la Dalles...

O schimbare importantă au fost materialele folosite, lemn și mai târziu ambalaje de tot felul, găsite abandonate și în abundență pe stradă și recuperate, ce inspirau lucrări din ce în ce mai voluminoase, mai ambițioase, de arhitecturi-silue umane pe ideea „Man is the measure of all things”. Ceea ce mai târziu m-a dus la seria de „Dictatori”, primul în carton în 1986, inspirat de refugiu în Franța al dictatorului haitian poreclit Bebe Doc. Următorii au fost în lemn și tot în lemn s-au profilat apoi studiile mele despre „Mâna” ca „urcă”, sau, de ce nu, ca o formă vegetală de creștere, un Arbore. Încet-încet și lucrând mai mult ca în trecut și chiar mai inspirat, am acumulat o colecție importantă de sculpturi și un atelier plin de lucrări mari și mici: a fost o satisfacție, căci un atelier de artist gol este chiar mai trist decât un frigider gol. (Am amintiri hazlii din trecut, din tinerete, cu atelierul goale ale unor colegi, mobilat mai degrabă cu mormane de sticle goale de băutură...) O altă schimbare, un subiect cam necunoscut în trecutul meu românesc, a fost că am început să am succes și chiar să vând lucrări mari și mici la colecționari, la câteva galerii care au început să mă remarce și să mă expună, să mă cumpere, să se



Deasupra:  
Doru Covrig

Jos:  
Doru Covrig, Colonne Totem, bronz, h. 150-200 cm 1999-2000.  
Foto: Doru Covrig

ocupe de mine. În bunii ani '80, în Franța erau chiar și achiziții pentru colecții publice, o satisfacție plăcută ce te face să progresezi, să prinzi aripi spre mai bine, ba chiar să visezi să ai un atelier mai mare, într-o zi.

Lucratul în materiale de recuperare era în anii '80 o noutate de succes, era într-un fel pe linia unui stil numit „Arte Povera”, în care câțiva artiști de origine italiană se făcuseră remarcăți, fiind vizibili și expuși în expoziții importante. Această ascensiune plină de optimism s-a mai calmat pe parcurs, vremurile s-au mai nuanțat în anii '90. În 1989 a intervenit o schimbare de adresă, cu marea șansă de a găsi în timp record o casă cu atelier la Ivry sur Seine, apropiindu-mă la un kilometru de capitală, având ca vizavi un mare atelier de decoruri de teatru și cinema, ceea ce a însemnat o colaborare foarte fructuoasă pentru mine, profitabilă din toate punctele de vedere. Accesul la atelierul lor cu materiale noi și tehnologie industrială inspiră spre un alt tip de sculptură, cu idei noi sau idei din trecut, preluate pe noi materiale ca polimerii și poliesterul. Lucrările mele cele mai importante din această perioadă sunt din familia sculpturilor cu litere de tip „Gutenberg”, „Etudes pour la Croissance”, seria „Princesses Loulou” și seria „Mâinilor” din polimeri și poliester, ca acelea expuse la Bienala de la Veneția în 1995.

O schimbare importantă a survenit apoi în 1996, din nou o altă schimbare de adresă, depărtându-mă cu câțiva kilometri de capitală pentru o casă mai spațioasă, cu posibilitate de atelier plus un showroom, o casă de excepție situată într-o zonă verde pitorească pe malul Mamei, la Saint Maur des Fosses. A intervenit și o schimbare spre un alt fel de a vedea tehnologic actul sculpturii, căci aici este întotdeauna vorba de materiale și scule și de o meserie precisă, întotdeauna cu o execuție artizanală. Nu se poate face sculptură din nimic, deși ideea de plecare este clar abstractă și conceptuală, o idee care vine, apare într-o secundă fiind acel 1% de inspirație, dar care este urmată apoi de lungul maraton de 99% de fabricație și de transpirație... Iată-mă ajungând între timp la „vârsta de bronz” și având în memorie lucratul în acest metal auriu, acolo în atelierul meu bucureștean de lângă Podul Grand. Bronzul, un material preferat pentru cei ce văd sculptură mai suplă, mai aproape de idei, și pentru cei ce nu se prea văd făcând un efort să cioplească volume inconfortabile de piatră sau lemn. Dar cum întotdeauna este vorba de tehnologie în sculptură, chiar și bronzul nu este o facere directă ca la pictură de exemplu... Lucrurile se complică aici, având

nevoie de un mulaj și demulaj, uneori o tehnică destul de complicată, o muncă artizanală aproape de turnătoria industrială, pe care puțini sculptori reușesc să o practice, ușurând astfel prețul de fabricație, căci prețul mâinii de lucru este mai ridicat decât metalul în sine.

Bronzurile mele recente în mare parte sunt date între 1999-2009, unele făcute prin metoda de „ceară pierdută” sau prin „mulaj în nisip”, mulaje făcute în atelier și umplute cu bronz în turnători industriale. Este vorba de o perioadă fecundă de lucru mult și cu satisfacții importante, este la fel perioadă când sunt în fine „fool time artist”! Bronzurile, unele de dimensiuni importante, continuă într-un fel preocupări mai vechi având ca leit-motiv silueta umană în relație cu geometria și arhitectura, forme în general simetrice monobloc, dezvoltate pe verticală, de tip „Totem”, sau pe orizontală, pe ideea de multiplu, de grup, de tip „Mille Bouddhas” (O mie de Buddha).

Urmează apoi o altă familie de sculpturi inspirate de arhitecturi asimetrice precare sau de imagini de bombardament sau construcții improvizate, numite „Baracuda” sau „Sorceries” (Vrăjitoare). Unele „Baracude” fac aluzie la arhitectura populară în lemn, iar câteodată sugerează un obiect sacru de tip „Kivot”, ca în trecut... Cele mai multe din această serie au un relief, un modelaj de suprafață cu litere: ele nu sunt prea departe de inspirație de seria de „Gutenberg”, făcând o legătură cu scriitura-memorie a unor timpuri trecute sau din zilele noastre. O revenire pe parcurs la sculptura simetrică arhetipală, stil Totem, dar cu detalii, caneluri, modelaj de suprafață având ca sursă artele primitive și folclorul internațional, a dus la bronzurile numite „Papousils”, cu coloane și siluete de mari și mici dimensiuni. Seria de bronzuri se termină cu seria de verticale „Colodantes”, fiind forme simetrice dantelate, fără volum, dezvoltându-se pe verticală, ce pot sugera forme de creștere vegetală sau o construcție în vibrație, materializare de unde, o materie în vibrație muzicală...

Tehnologia bronzului a devenit în timp destul de inaccesibilă pentru lucrări de dimensiuni importante, odată cu criza economică și cu prețurile din ce în ce mai piperate pentru metale și energie... plus acest lung parcurs tehnologic, plin cu satisfacții dar la fel de plin cu ratări și surse de insatisfacții. Ea inspiră mai degrabă o schimbare, o revenire la o altă manieră de lucru și de expresie, o muncă mai



directă cu instalații improvizate sau de ready-made, de exemplu...

În ultimii ani, am reluat și dezvoltat în paralel o altă pasiune din trecut, ca un „violin d'Ingres”, pasiunea pentru aparate de fotografiat și fotografie, care încet-încet a câștigat în importanță, devenind o activitate aproape principală, cum a fost desenul în diferite perioade când nu aveam condiții de a lucra sculptură. Fotografia este o activitate vizuală ce mă pasionează, ea îmi dă senzația de lucrat și văzut în spațiu, multe imagini sunt inspirate de forme și siluete ca și în sculptură, de fapt aici mă simt ca un sculptor care fotografiază ideile, siluete și volume. Ca și sculptura, fotografia este într-un fel umanistă și figurativă, cu detalii expresive de modelaj, fiind un exercițiu de idei originale de cadraj și compoziție: iată un domeniu unde se progresează cu satisfacție și interes, un domeniu care poate fi ultima SCHIMBARE în producția și cariera mea de sculptor român din străinătate...

După doar zece ani de activitate în România, pe de altă parte trăind și lucrând în Franța de mai bine de 30 de ani, și cum proiectele cu România se lasă încă așteptate – să sperăm la ceva mai multă șansă pe viitor – sunt tentat de a mă numi mai degrabă sculptor francez de origine română... Sper să nu vă decepționez. [www.covrig.net](http://www.covrig.net)

Sus:

1. Gutenbergs br. Eu h 32-36cm, 2005. Foto: Doru Covrig
2. Mille Bouddhas, 36p. bronz h. 30cm, 2000. Foto: Doru Covrig



# Peter Jacobi (n.1935)

*Ce s-a schimbat și ce nu în producția și cariera dumneavoastră ca sculptor român după plecarea în străinătate? Răsturnările politice din România de după 1989 v-au afectat în vreun fel?*

1. Despre perioada din România, la capitolul permanentelor aş aminti doi artiști din generația mea, Florin Mitroi și Vasile Gorduz, care mi-au fost colegi de an la facultate. Florin Mitroi a fost de o integritate absolută de la început până la sfârșit, un artist care a suferit fizic și psihic în timpul regimului comunist. Asta a fost, de altfel, și tema lucrărilor lui, iar încercarea de a formula această suferință l-a condus la obținerea unor imagini originale în pictură și sculptură. O figura proeminentă este și Vasile Gorduz, artist cu o operă în care nu se simte moda zilei,

aproape atemporală. Emoția pe care o transmit sculpturile sale atinge pe oricine, la orice vârstă. Și mă refer atât la pietrele cioplite în tehnica „taille directe”, cât și la anumite sculpturi elaborate îndelung în ipsos. Îmi place „Eminescu”, sculptura în care folosește asamblarea unor mulaje după sculpturi antice clasice de for public, o tehnică diferită de cea utilizată pentru sculpturile mici în piatră. Poziția înclinată a capului, în consens cu gura ușor întredeschisă, ca de altfel întreaga ținută a personajului, reușesc să sugereze pe deplin suferința. O expresivitate de un patetism verdian. „Riscanta” compoziție „Traian” se îndepărtează la fel de mult de sculpturile mici. A avut nevoie, la un moment dat, să se rupă din intimitatea acelor pietre și să se îndrepte către un capitol al sculpturii universale plin de opere extraordinare. O permanentă a lucrărilor sale este hibridarea om-animal. Figura lui Traian este covârșitoare, plutirea lupoaicei în fața imperatorului nud este surprinzătoare; nu știu, însă, dacă plasarea ei pe treptele Muzeului de Istorie din București este la fel de fericită, lucrarea ar avea nevoie de un spațiu mai redus.



2. În ceea ce privește influența schimbărilor social-politice asupra creației mele, pot spune că după 1989 am încercat să fiu cât mai prezent pe scena artistică românească. În 1993 Ministerul Culturii și Mihai Oroveanu, directorul Oficiului Național pentru Documentare și Expoziții de Artă, m-au invitat să expun sculptură și fotografie la Galeria de la Teatrul Național din București. A fost revenirea mea în România după o absență de 23 de ani. Expoziția s-a bucurat de atenție din partea publicului și a presei, fiind preluată în următorii doi ani de Muzeul de Artă din Craiova, Muzeul de Artă din Brașov, Muzeul Național Brukenthal din Sibiu, Muzeul Național Cluj-Napoca, Muzeul Regional Bistrița, Muzeul de Artă Timișoara. MNAR mi-a organizat în 2002 o retrospectivă. Am folosit acel prilej pentru a introduce o temă nouă printr-un grup de colaje intitulat „Frumoasele straie țărănești ale doamnelor de la oraș”, prelucrând fotografii de secol XIX și XX din colecția personală. De asemenea, am realizat o amplă acțiune de foto-documentare a cetăților fortificate săsești din Transilvania pe care le cunosc din copilărie. După cum bine cunosc și drama decăderii lor după emigrarea sașilor. Cu această ocazie am vizitat 210 localități, editând un catalog, „Peregrin prin Transilvania” și un CD, „Natură moartă după exod”. Experiența transilvană din 2004-2005 m-a impulsionat să continui seria lucrărilor cu caracter memorialistic, o preocupare încă din anii '70. Astfel încât, în 2006, când am participat la concursul internațional pentru realizarea monumentului dedicat victimelor Holocaustului din România, pe care l-am câștigat, am putut să recur la un repertoriu deja complex de idei și forme.

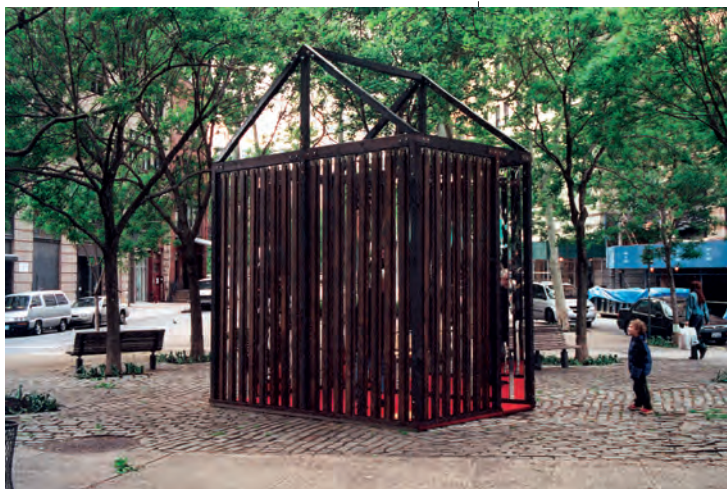
**Sus:**  
*World War II Memorial, 1986, oțel masiv, 420 x 300 x 600 cm.*  
*Instalație permanentă, Stadtkirche Pforzheim, în amintirea celor 18000 de victime ale bombardamentului aliat din 23 februarie 1945.*  
*Foto: Peter Jacobi*

**Jos:**  
*Coloană, 1981, oțel galvanizat și vopsit gri, 680 x 120 x 120 cm*  
*Coloană modulară, 2010, bronz, 600 x 105 x 105*  
*Kunstverein im Reuchlinhaus Pforzheim*  
*Foto: Peter Jacobi*



# Leonard Ursachi (n.1952)

*Ce s-a schimbat și ce nu în producția și cariera dumneavoastră ca sculptor român după plecarea în străinătate? Răsturnările politice din România de după 1989 v-au afectat în vreun fel?*



Alăturat:  
Leonard Ursachi, *Open House*

Jos:  
Leonard Ursachi, *Hiding Place*

Eu sunt din generația de artiști cu primii ani formați sub comunism. De la o vârstă tânără eram interesat în istoria artei și citeam aproape tot ce se tipărea la Editura Meridiane. Desenam, pictam și sculptam cu mult timp înainte de a lua lecții de artă și am vândut prima pictură profesorului meu de engleză din liceu. După armată am plecat la București ca să-mi continui dezvoltarea artistică. La Combinatul Fondului Plastic am întâlnit și lucrat cu sculptori români importanți, de la care am învățat sculptura și cioplirea pietrei. Am participat la creația multimei de monumente naționale din toată țara, iar cel mai preferat monument a fost Dragoș Vodă și Zimbrul de maestrul Ion Jalea.

M-am bucurat să lucrez la monumente, dar erau simboluri de mândrie națională executate într-un stil tradițional și predictibil. La București am fost încântat să descopăr arta lui George Apostu a cărui sculptură era personală și spirituală, și am avut privilegiul să devenim prieteni.

Sub comunism, cenzura subiectelor artistice forța mulți artiști să devină marionete, dar adevărați artiști că Apostu au transformat acele restricții într-o oportunitate de a crea lucrări originale și frumoase. Cu toate aceste prietenii puternice, am continuat să mă simt sufocat din cauza lipsei de libertate de mișcare și de expresie și am plecat din țară având în posesia mea doar o valiză plină de scule de



sculptură și cărți.

Am realizat planul de a ajunge la Paris, dar cu un preț enorm. Am pierdut contactul cu prietenii și familia de acasă și nu am mai putut să mă întorc. Franța a fost generoasă, mi-a oferit burse ca să continui studiile de istoria artei și arheologie la Sorbonna.

După ce am întâlnit câțiva români la Paris, am aflat că Apostu este în oraș și am reluat prietenia cu el. Eram nerăbdător să văd artă, petreceam nenumărate ore în muzee, galerii și ateliere de artiști. Eram copleșit cu idei noi, feluri noi de a vedea și metode proaspete de creație. După câțiva ani la Paris, mi-am făcut cale spre New York, unde am continuat să mă maturizez ca artist și am reușit să deschid prima expoziție personală în 1987 la o prestigioasă galerie din Soho.

Pe cât de mult mă bucuram de libertatea greu câștigată, tot atât de mult îmi lipseau punctele de referință ale culturii și vieții artistice din România. Distrugerea așezămintelor, lipsa culturii și ștergerea istoriei au devenit imediat subiecte în lucrările mele. Artă mea reflecta o lume contemporană cu frontiere fragile, adăposturi vulnerabile și foarte puțină identitate. Sculpturile și instalațiile mele folosesc referințe arhitecturale ca metaforă pentru sisteme care includ și exclud, protejează și refuză. Sunt interesat în delimitări și în impactul structurii – material, teoretic, social sau politic – asupra individului și comunității. Multe lucrări ale mele sunt „site-specific” – răspunzând la aspectele fizice, istorice și culturale ale spațiului. Folosesc multe materiale: chirpici, salcie, oglinzi, pene, oțel, lemn, piatră și marmură, depinde de concept și de contextul fiecărui proiect.

Multe din lucrările mele sunt în formă de bunker. La scară umană, împletite din salcie sau acoperite cu pene de curcan, ele vorbesc atât despre adăpost sau locuință, cât și despre conflict.

Multe sculpturi ale mele sunt în formă de fântână. Fântâna este un loc comun și social de adunare. Iconografia fântânii este mitică, sursa vieții și cunoștinței; un receptacol pentru dorința fiecăruia.

Din 1989 am revenit în România, am avut numeroase expoziții și fac parte dintr-o comunitate de artiști cu zestre de muncă și creație. Marilena Preda Sânc cu prietenia ei generoasă a fost prima care m-a încurajat să mențin o prezență viguroasă în patria mamă.

Mihai Oroveanu și Ruxandra Balaci mi-au oferit un călduros suport.

Restricțiile despre formă, material și conținut nu mai există în România. Sunt bucuros să văd o nouă generație de sculptori cu o artă originală, cu viziune românească și cu ochii în lume.



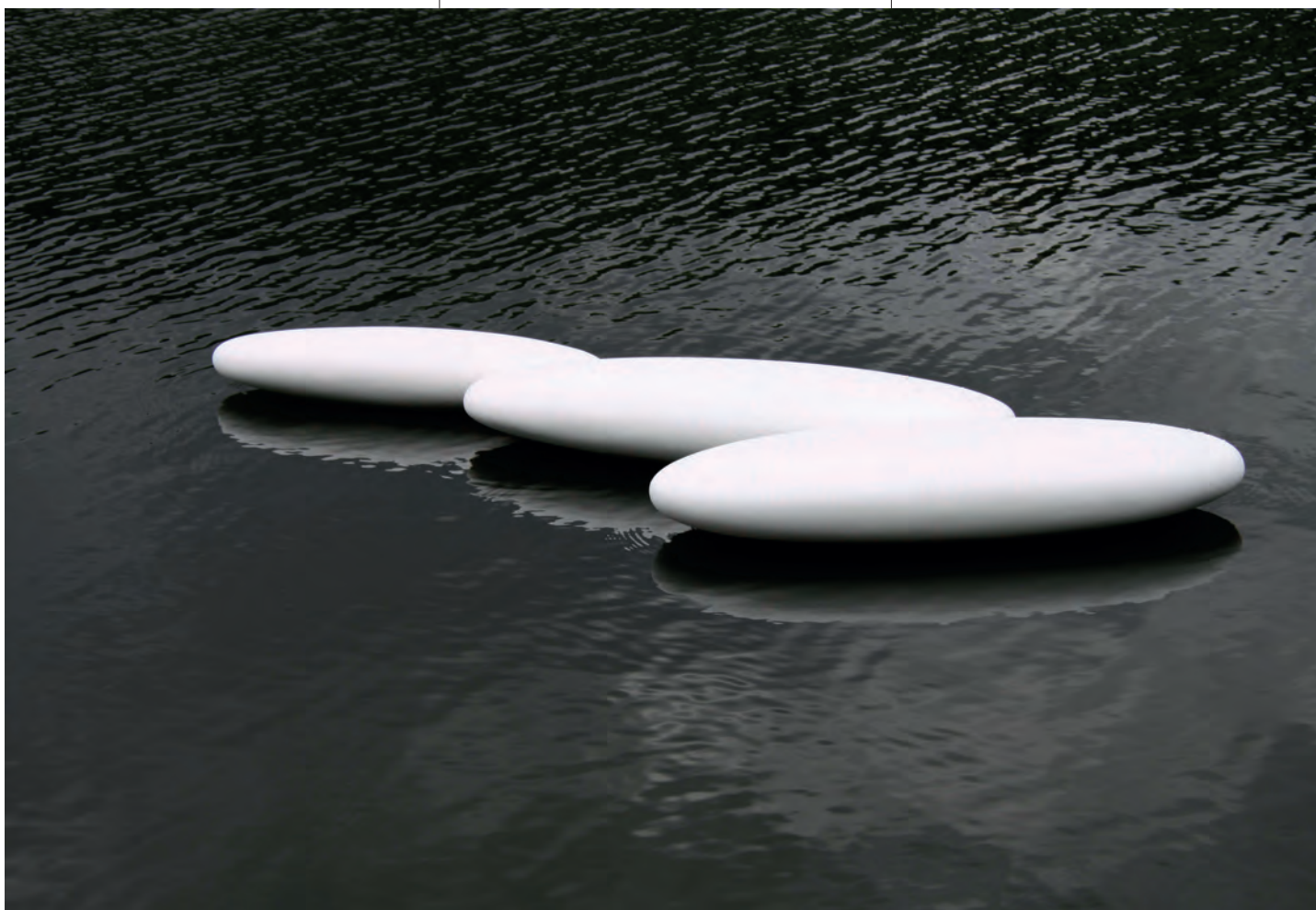
# Leonard Răchită (n.1952)

1. Ce s-a schimbat și ce nu în producția și cariera dumneavoastră ca sculptor român din străinătate ?



Jos:  
*Floating ellipsoids, France 2010*

Alături (de sus în jos):  
1. *Magnesium ellipsoid, 2006*  
2. *Heap, France, 2010*



**Încă de la începutul activității mele artistice, fără a premedita sau a-mi propune un anume plan precis, „producția” personală s-a structurat în jurul unor teme pe care am încercat să le dezvolt fie alternativ fie în funcție de posibilitățile care se succedau.**

Pasiunea pentru istoria veche a generat ciclul *Eroului* și al *Cavalerului Trac*; interesul pentru raportul între volum și spațiu pe cel denumit *Arhitecturi Afective* – *Mastaba*, *Helepolă*; o anume fascinație pentru elementul lichid, *Bucuria Apei* – *Cascada*, *Vârtejul* sau *Ploile*; relația cu natura, *Anatomia Peisajului* – ilustrat printr-o serie de sculpturi și prin happeningul *Albia Râului* realizat la Institutul de Arhitectură în anul 1983. Privind retrospectiv, sculptura pe care am realizat-o în România între anii 1975 și 1983 posedă un caracter destul de definit, identificabil cu cel al sculpturii românești din acea perioadă, influențată în principal de opera lui Apostu și de cea a generației care i-a urmat. Începând cu toamna anului 1983, dată la care m-am stabilit la Paris, s-a produs o schimbare, aş spune inerentă, comună într-un sens majorității artiștilor care au părăsit țara, fiecare trăind acest fapt de manieră proprie, intimă, cu o anumită ușurință sau cu un anume tragism.

Pe o perioadă de câțiva ani, am continuat să dezvolt subiectele abordate în România, subiecte care cu timpul au devenit secundare, ori s-au transformat, și mă refer în primul rând la ciclul *Bucuria Apei*, în care elementul lichid nu mai deținea rolul de „subiect”, ci devenea complementar seriei de *Pietre* pe care le-am realizat în diverse locuri, sau la ciclul *Arhitecturi Afective*, în care morfologia și dinamica fumului sau a norilor, spre exemplu, au căpătat sensuri noi. Cu timpul, viziunea mea asupra sculpturii a început să se nuanțeze, și dacă anumite concepte existau într-o formă inconștientă, profundă, încă din perioada pe care am petrecut-o în România, treptat au devenit predominante; noțiuni ca *lejer*, *efemer*, *perisabil*, *inutil*, *image ca obiect*, *situație*, *imaterial*, *limită* căpătau noi semnificații, gestul sculptural posedă astfel dimensiuni diferite, mult mai complexe. Treptat, s-a produs un fel de „articulare” între ceea ce realizasem în România și ceea ce am întreprins în



primii ani în Franța. În paralel cu sculptura realizată în diverse simpozioane, fapt care mi-a dat posibilitatea de a realiza sculpturi monumentale într-un raport direct cu medii naturale diferite și de a continua anumite cicluri anterioare, în jurul anilor '90 am început o serie de lucrări cu un caracter mult mai intim, de cercetare, care situau centrul meu de interes pe un teritoriu diferit.

Seria *Umbra – Lumina* propunea investigații asupra raportului între umbră și lumină, lumină și lumină, sau lumina ca subiect în sine și nu doar ca pretext sau mijloc de a ilustra sau de a pune în evidență anumite elemente; *les mots en ombre* (cuvintele în umbră) examinau posibilitatea de a apropia umbră de o manieră diferită, literară; obiectele realizate în sare puneau în evidență relația particulară creată de un element cristalin în confruntarea sa cu lumina; noțiunea de *limită* și deplasarea de sens au fost ilustrate în *Modules synonymiques* (module sinonimice). Aceste serii au făcut parte din expoziția personală realizată la galeria pariziană J&J Donguy în anul 1997, sub titlul *Exercices d'impermanence*, expoziție care a constituit debutul unei „detașări” față de *material*, într-o transpunere lipsită în același timp de certitudini definitive a unor concepte care nu mai erau apropiate de ceea ce s-ar numi în mod clasic „sculptură”.

În jurul anului 2000, am început să mă interesez de relația între elipsă – elipsoid și acel tip de pietricică ovală numită *galet* (fr.), *pebble* (eng.) și la teoriile legate în general de noțiunea de *ansambluri*.

Considerând că elipsoidul ar putea fi interpretat ca un volum ideal, atât prin complexitatea sa morfologică, tensiunea absolută a întregului volum cât și prin raportul său remarcabil cu spațiul, am interpretat acest tip de volum ca pe o formă finală, reducând astfel expresia mea sculpturală la un volum unic, definitiv, și care ipotetic putea concentra majoritatea formelor existente sau imaginate. Acest tip de volum, comparabil unor forme vegetale sau sculpturii faraonice dintr-o anumită perioadă, în care întregul volum era supus unui ansamblu de tensiuni provenite doar din interior, s-a concretizat într-o serie de pietre, realizate în diferite locuri din lume – pe malul Nilului la Asuan în Egipt, pe o plajă la Byblos în Liban, la Ichon în Coreea de Sud, spre

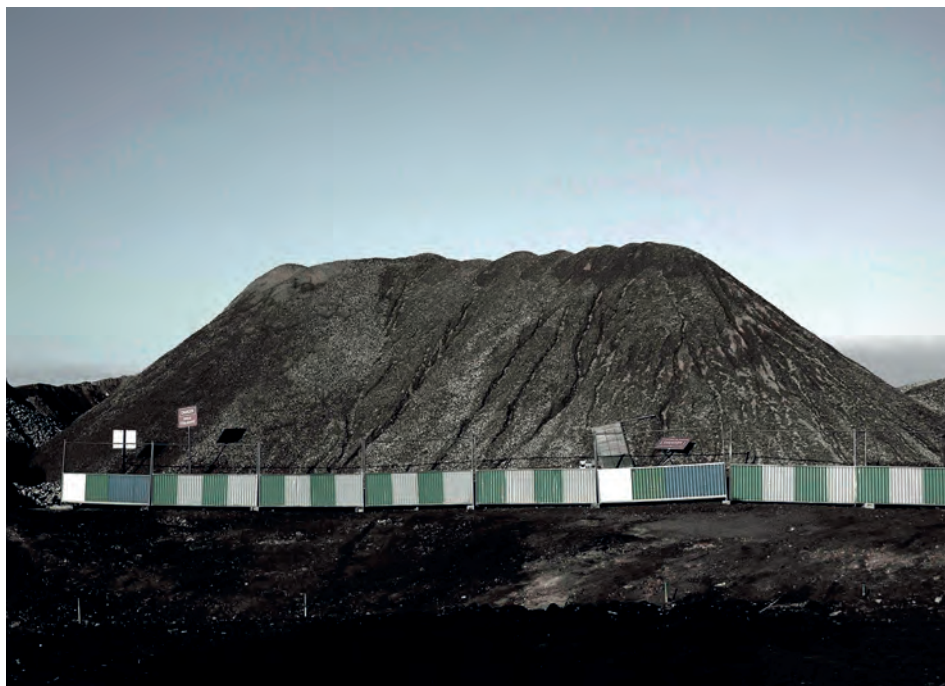
exemplu, și cărora am încercat să le dau un aspect cât mai natural, sperând că în timp își vor găsi adevăratul loc, într-un total anonim. În opera brâncușiană, importanța și locul ovoidului – apropiat de sigur de elipsoid, sunt evidente.

Am totuși sentimentul că discursul este oarecum incomplet, în măsura în care se limitează la figura umană, neavansându-se într-o direcție complet abstractă, atemporală. Interesul manifestat pentru un anumit tip de finalitate, ilustrat în ciclul de *elipsoide* – pietre, s-a dezvoltat de asemenea și într-o direcție paralelă, sub forma unei serii denumite *mormane*, *tas* (fr), *heaps* (ang), *tel* (idiomuri semitice) în care hazardul sau acțiunea timpului căpătau dimensiuni specifice. Acest tip de volum, creat prin suprapuneri succesive, deconstrucție sau eroziune, poate fi interpretat de asemenea și ca una dintre ultimele etape ale materiei constituite, forma sa conică, piramidală, atribuindu-i un aspect magic, comparabil și unor elemente naturale. Am abordat astfel subiectul, fie creând sau provocând acest tip de volum, în Franța,

Egipt sau Bolivia, fie sub formă de *constat*, cu ajutorul fotografiei, în Paraguay, Grecia și Chile, spre exemplu. În sensul larg sau tradițional, sculptura nu mai deține în preocupările mele artistice un loc central și cred că acest fapt ar putea fi interpretat ca un tip de substituție a unor probleme care au fost marcate și care au generat cu timpul un alt tip de viziune, succesivă, complementară.

În ultimii zece ani, lucrul meu s-a concentrat în continuarea seriei de pietre, încercând să găsesc locuri cât mai diferite și mai izolate, cea a *mormanelor* în care am dorit o cât mai mare diversitate de materiale și de situații, dar mai ales în cercetări asupra *limitelor extreme a materiei* – zona infinitezimală în care materia se confundă cu spațiul, și asupra *invizibilului*, noțiune pe care am abordat-o nu doar din punct de vedere plastic, vizual.

Începând cu anul 2010, am întreprins anumite voiaje în America de Sud unde elementul natural ocupă un loc fundamental – Atacama, lacul Titicaca, deșertul de sare Uyuni sau plajele de la Valparaíso, și unde am realizat așa spune o serie de „intervenții” sau de obiecte cu caracter efemer, legate în principal de ultimele mele preocupări artistice: invizibilul, limita, umbră – lumina, elipsa – elipsoide – piatra, mormane. Faptul că a declanșat acea detașare de *material*, sau interesul pentru noțiunea de *finalitate*, m-a condus de asemenea și la un raport de relativă indiferență față de ceea ce s-ar putea numi „sistem”, poziție care îmi conferă o reală independență. Renunțând la ideea de a-mi constitui un „stil”, sau de a expune în mod sistematic, îmi rezerv posibilitatea de a realiza doar ceea ce consider esențial, în sensul de a continua problemele abordate, de a le aprofunda și de a le conferi o cât mai mare coerență, iar dacă o anumită diversitate în lucrul meu ar putea deruta diverși analiști, acest fapt rămâne relativ, în măsura în care experiențe legate de existență și acel *émerveillement* (îmminunare) pe care îl/o resimt uneori față de natură și de realitatea perceptivă, ocupă pentru mine un loc mult mai important. Singurul fapt care cred că nu s-a schimbat în activitatea mea artistică este interesul pe care l-am păstrat pentru desen, și pentru acea „stare de grație” pe care el o conferă, fie sub forma sa clasică fie de o manieră mult mai modernă.





# Andra Ursuta: marmură, critică instituțională și săpun

text de SIMONA NASTAC



Alături  
Aluminiu

Jos:  
Magical Terrorism



*În urmă cu doi ani, trei parlamentari maramureșeni au inițiat un proiect de lege care cerea ca activitățile de ghicit și magie să fie încadrate în nomenclatorul profesiilor liberale, iar persoanele care le exercită să plătească TVA. Vrăjitoarele de etnie rromă au protestat cu un blestem împotriva parlamentului, performat cu instrumentele știute ale practicilor oculte: mandragoră, excremente de câine și o pisică moartă, aruncate în Dâmbovița. Scandalul a fost preluat de presa străină, printre care și BBC. La New York, artista Andra Ursuta, născută la Salonta, citește articolul și imaginează povestea mai departe, într-una dintre cele mai relevante expoziții ale ei – **Magical Terrorism** la galeria Ramiken Crucible din Lower East Side, Manhattan.*

Galeria pare vandalizată de ocupanți abuzivi, care au luat violent spațiul în posesie: peretele de sticlă dinspre stradă este complet spart, iar cioburile sunt pretutindeni pe podea; zidul din spatele galeriei este parțial distrus de o căruță cu roți de Land Rover Defender, acoperită de o crustă masivă de spumă poliuretanică argintie. Trei statui din marmură, fabricate în mărime naturală în China după fotografia din presă a unei țigănci românce deportate din Franța, par să fie ocupanții ilegali ai galeriei și, totodată, victimele unui trafic mai larg, alături de busturile feminine de origine primitivă, turnate în aluminiu și oțel moale, sau din ciment și chirpici, așezate haotic pe saci cu rumeguș și paletă de lemn risipiți pe podea. Statuile și busturile poartă articole vestimentare și coliere elaborate din monezi (euro, dolari americani și lei) - referință indirectă la magie, ritual și exotism. Lucrările Andrei Ursuta sunt extrem de personale, intim conectate cu biografia și experiențele artistei (în 1997 emigrează în America, în 2002 termină studiile de artă la Columbia University, între timp activează



În trupa de Gypsy punk Gogol Bordello, înființată la New York în 1999), dar paradoxal de universale în același timp. Folclorul și miturile balcanice, simbolismul sumbru și umorul negru specifice comunităților tradiționale, sau viziunile arhaice asupra identității feminine se juxtapun referințelor estetice la realismul socialist, celor istorice și politice la clișeele discriminatorii aplicate minorităților și comunităților nomade, sau celor economice referitoare la dezechilibrele financiare globale. Investițiile și instituțiile sistemului artistic, autenticitatea și circulația lucrărilor și ideilor între galerii, colecții, târguri și bienale internaționale sunt, totodată, subiecte de interes pentru Ursuta, care le adresează critic chiar prin gestul agresiv al deschiderii totale a galeriei către exterior sau prin sculpturile made in China. În același context poate fi așezată și instalația *Would It Were Closing Time, And All Well* realizată pentru Frieze Projects New York 2013, când artista a construit un cimitir cu plăci funerare din marmură neagră, dedicat vieții postume a artei.

În 2011, în expoziția *Vandal Lust*, a doua personală la Ramiken Crucible, artista reimaginează instalația lui Ilya Kabakov din 1984, *The Man Who Flew Into Space From His Apartment*. O catapultă înaltă cât galeria, improvizată din lemn, plastic, carton, frânghie și metal, structură amintind vag de proiectul constructivist al lui Tatlin pentru Internaționala a III-a, ocupă centrul galeriei, în timp ce corpul artistei, din rășini sintetice, zace inert pe podea, după încercarea eșuată de a zbura peste zidul opus. Proiecția mortală a corpului a produs stricăciuni vizibile în zid, ca urmele la fel de profunde ale comunismului și izolării în memoria artistei. Totuși, scenariul rămâne ambiguu, deschis simultan proceselor istorice factologice și de ficționare, sensibilităților și reprezentărilor private și colective, noțiunilor de autodistrugere și reinventare a identității. O referință imediată o constituie, bineînțeles, și practica performativă a lui Yves Klein (*Leap into the Void*, 1960) sau Bas Jan Ader (*Fall 1 & 2*, 1970).

Cea mai recentă lucrare a Andrei Ursuta este seria caselor de păpuși expuse în Palatul Enciclopedic imaginat de Massimiliano Gioni pentru actuala ediție a Bienalei de la Veneția. Interioarele minuscule reconfigurează locul copilăriei artistei în Salonta, o casă cu un singur dormitor, o bucătărie și o cămară pentru ustensile și alimente, dominată bizar de forme verticale din săpun – toate într-un contrast sensibil cu fastul costisitor al bienalei. Printr-o investigație complexă a identităților culturale și diverselor politici de recunoaștere și reprezentare în lumea contemporană, Ursuta reclamă și aici, printr-un conceptualism romantic, dreptul la diferență și un loc în istorie, afirmate, până acum, desăvârșit.



Sus:  
1. *Magical Terrorism*  
2. *Iron*

Jos (de la stânga la dreapta):  
1. *Venice*  
2. *Vandal Lust*  
3. *Frieze NY*



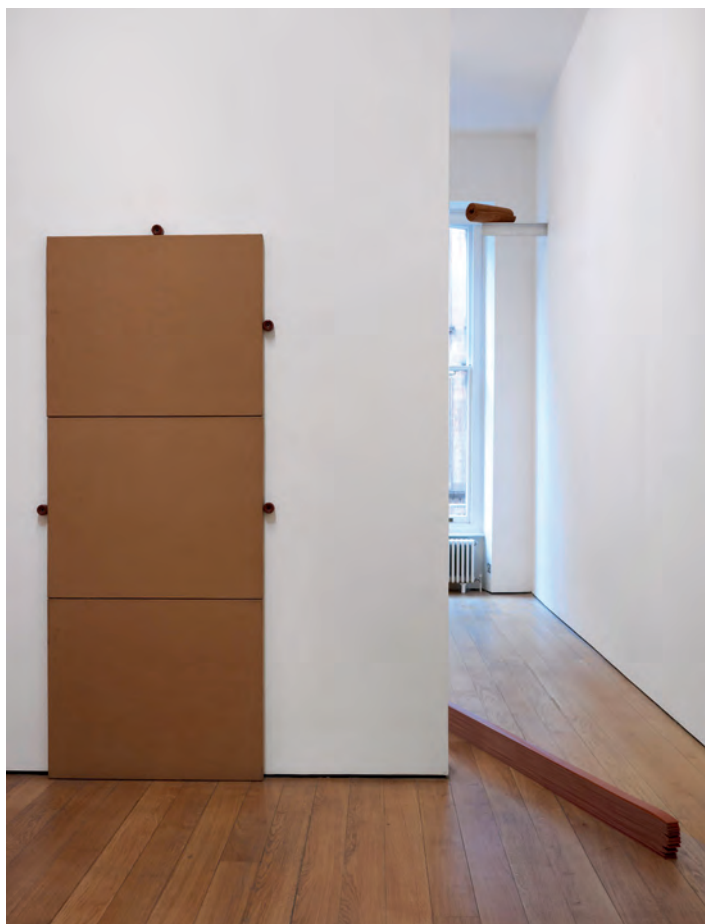


# Serge Spitzer: echilibru precar, ar putea fi artă !

text de **SIMONA NASTAC**



*L-am cunoscut pe Serge Spitzer în 2006 în București, când împreună cu doi curatori chinezi am descins pentru cină la singurul restaurant cu specific pescăresc din capitală, la vremea respectivă. După trei ani, ne-am regăsit la un vernisaj la Tate Modern. N-am avut șansa să colaborăm și nici să-i văd expozițiile, cu o singură excepție: A Forty Year Perspective, în octombrie 2012, deschisă la Galeria Faggionato din Londra, doar la o săptămână după moartea sa la New York.*



**De sus în jos:**  
Serge Spitzer, "Deadload / Deadlock",  
1986. Copyright The Artist's Estate.  
Courtesy Faggionato, London

Installation view "Serge Spitzer. A forty  
year perspective", 2012, Faggionato,  
London. Copyright The Artist's Estate.  
Courtesy Faggionato, London

Artistul era o personalitate fascinantă, întotdeauna curios și entuziast, de o forță creativă expansivă, în ciuda leucemiei cu care se lupta de zece ani. Mai important, însă, Spitzer a fost unul dintre pionierii artei site-specific și post-minimaliste, și unul dintre cei mai semnificativi artiști ai generației sale, care reclamă un portret mult mai complex decât cel schițat aici.

Născut în 1951 la București, artistul s-a stabilit în 1980 la New York. Încă de prin anii '70, Spitzer lucra cu instalații temporare de mari dimensiuni sau cu sculpturi permanente gândite pentru spații publice. Într-un interviu din 1995, artistul spunea: „Dacă nu simt o complicitate cu spațiul, nu pot lucra.” Într-adevăr, ca în mai toată practica site-specific și instalaționistă, dimensiunile sociale, funcționale și psihologice ale spațiului sunt la fel de relevante ca cele fizice. Spitzer recontextualizează obiecte și materiale saturate de conținuturi mundane - metal industrial, sticlă reciclată, lemn, textile, hârtie - dizlocându-le din spațiile specifice și destabilizându-le sensul. Lucrările sale adresează, în principal, stereotipurile percepției umane la scara individului, și ale cunoașterii istorice și sociale la nivelul sistemelor universale. Exprimându-se, totodată, împotriva formei geometrice închise favorizată de minimaliștii americani, el optează pentru deschiderea către procesele psihice și fizice implicate în creația și receptarea obiectului de artă, preocupare regăsisibilă în toată practica sa.

„Încerc să evaderez din circuitul vizual și mental



#### De sus în jos

Serge Spitzer, "Deadload / Deadlock",  
1986. Copyright The Artist's Estate.  
Courtesy Faggionato, London

Serge Spitzer, "Deadload / Deadlock",  
1987. Copyright The Artist's Estate.  
Courtesy Faggionato, London



comun. Vreau să-i provoc pe oameni să reflecte asupra lucrurilor într-un mod în care nu s-au gândit înainte, să participe mai activ. Nu le arăt ceva așteptând ca ei să răspundă «Aceasta este artă». Le arăt ceva, iar ei pot să gândească că nu este artă, ci doar cotidian obișnuit, și chiar asta mă interesează - viața reală."

Acest echilibru precar între ceea ce știm și ceea ce percepem este recurent în arta lui Spitzer, care a abandonat ideea unui singur adevăr comprehensiv al realității în favoarea incertitudinii și a punctelor de vedere multiple. Descriș de Harald Szeemann ca „un maestru al noului limbaj sculptural, care ne destabilizează constant habiturile percep-tive”, artistul a creat istorie prin instalațiile sale cu mingi de tenis de la Münster (Reality Models, 1995) și Aldrich (Still Life, 2008), cu mii de pahare la Bienala de la Veneția (Don't Hold Your Breath, 1999), cu 700 de metri de tuburi flexibile din plastic la Palais de Tokyo (Re/Search:Bread and Butter with the ever present Question of How to define the difference between a Baguette and a Croissant (II), 2010) sau cu proiectul Quiver, Rustle, Tremble, Stir în colaborare cu Ai Wei Wei la Frankfurt (2006) - doar câteva exemple de joc permanent între ordine și haos, de exploatare a ambiguității spațiale și a posibilităților nelimitate de comunicare și reconfigurare a structurilor realului.

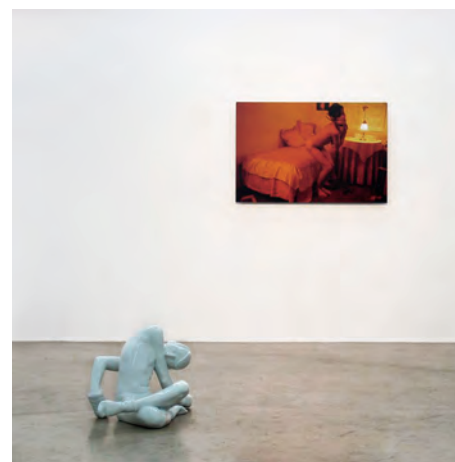
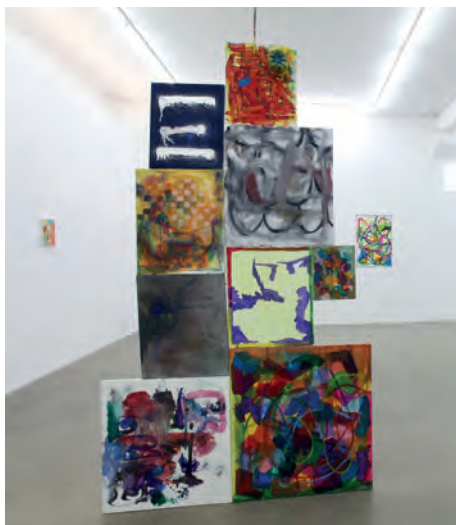


# Galeria Sabot, Cluj

text de **ADRIANA OPREA**

*Felul în care Mihaș Boșcu Kafchin și ceilalți artiști ai Galeriei Sabot lucrează cu obiectele și spațiul e foarte aproape de felul în care Daria D. Pervain își face expozițiile (ea e cea care „a dat drumul în împrejurări neprevăzute” Galeriei Sabot, cum zice site-ul ei). Cel puțin așa mi se pare. În legătură cu Sabot (sau cu unul din artiștii galeriei, nu mai știu exact) a apărut la un moment dat expresia „bricolaj conceptual”.*

*Obiectualului implicit în termenul bricolaj i se adaugă flufu-ul dematerializat din care decurge referirea la concept. „Bricolaj conceptual” e o expresie care se are bine cu Sabot-ul în general, dacă te uiți la expozițiile pe care le-a făcut până acum și la artiștii cu care lucrează.*



Printre galeriile și spațiile din Fabrica de pensule, Sabot e aparte. Mi se părea la un moment dat că reperul pentru felul în care se afișează, sau se livrează arta vizuală actuală la Cluj, la Fabrica de Pensule, este galeria Plan B. Da, însă nu doar ea. Reluând istoricul galeriei Sabot, vezi cum lucrurile se clarifică, devin *sharp*. Ambele, și Sabot, și Plan B, îi pot arăta cuiva cum se face o expoziție; poți să-ți iei notițe. Habar n-am, nu știu care îmi place mai mult. La o primă privire, ambele poartă aerul binecunoscut „de Cluj”, stilul controlat, curat, reținut și fin – respiră acest aer pentru că ele l-au generat. Însă cred că Sabot e aparte până și față de Plan B, are o diferență specifică în plus.

Această diferență specifică are un cuvânt de spus în context. Fabrica de la Cluj, o fabrică nu cu muncitori, ci cu *white cube*-uri plantate în ea, toate controlate și îngrijite (*curare* = a îngrijii) ca niște capsule cu prafuri radioactive, e ceva teribil de straniu. Cred că succesul Fabricii nu e pe măsura popularității, ci a stranieții ei. E ciudat să bați la picior betoanele acelea reci sloi (sau dimpotrivă, înăbușitoare) și să intri cu un aer distrat în câte un *white cube* – impecabil, care e atât de limpede că, tipologic, nu are ce căuta acolo. (Deși *art work* se înrudește cu *art labor* și muncitorul din lumea fabricilor, real sau fictiv, e o prezență poate mai răspândită translatată în lumea artei azi decât oriunde altundeva). La Cluj e o disproporție între spații și fabrică, Fabrica în fabrică, instituția în clădire, e un implant, o casă cu mai

**Sus:**  
Alex Mirutziu, sculptură, fotografie, expoziția personală „Manifest of Flaw”, octombrie - noiembrie 2009 (Sabot, Cluj)

**Jos (de la stânga la dreapta):**  
1. Alice Tomaselli, instalație, obiect, expoziția personală „Mihai”, decembrie 2009 - ianuarie 2010 (Sabot, Cluj)  
2. Aline Cautis, picto-instalație, expoziția personală „With, For and Against Each Other”, mai - iunie 2011 (Sabot, Cluj)  
3. Florin Maxa, picto-obiect, fotografie, prezentarea proiectului „Grădina” (1980) la târgul de artă Viennafair, septembrie 2012  
4. Mihaș Boșcu, instalație, desen, cadru din expoziția de grup „Play dice would be nice”, organizată de Sabot la galeria Gaudel de Stampa, Paris, aprilie - iunie 2012



multe camere aterizată într-un hangar gol. În acest context straniu, Sabot aduce ceva în plus dintr-un fel de „cubism neoplastic” (numesc ceva ce nu există, dar nu pot numi altfel) rostogolit printr-un fel de „suprarealism”. E curios cum transpare aceste anacronisme ale istoriei artei în „estetica” Fabricii de Pensule (la fel cum transpare uneori ceva cum nu se poate mai anacronic ca simbolismul în pictura „de la Cluj”). Sabot e foarte mult *white* și *cube*, și mai puțin *black* și *box*. Are ceva scenografic, *staged*. Aproape toate *show*-urile la Sabot sunt mai mult sau mai puțin o *mise-en-scène*. Sunt mai mult pe obiectual decât pe corporal. Și mai degrabă pe *flatness* decât pe *depth* – folosesc engleza pentru că termenii sună teribil de stângaci, formal și reductiv în română. În același timp *show*-urile Sabot sunt totdeauna mai mult sau mai puțin anomice (șensul din *anomic archives*), cum anomice sunt și obiectele lui Mihut Boșcu. De aceea mi se pare că îmbârligătura obiectuală, similitudină sculpturală pe alocuri, instalaționistă de multe ori în cazul lui Boșcu oferă o imagine la scară, ca parte simbolică pentru întreg, ca efigie pentru felul în care în expozițiile galeriei Sabot spațiul face un fel de implozie în obiectele din el. E o anume relație a spațiului cu *design*-ul de expoziție, cu instalația, cu obiectul, sculptural sau nu, la lucru acolo. Altminteri, cum arată expozițiile de artă contemporană din România e subiectul unei istorii și a unui comentariu care vor trebui făcute.

## Summary

Among the galleries and spaces from Paintbrush Factory in Cluj, Sabot is a particular case. It has a certain kind of display, with more of „white” and „cube” and less of „black” and „box”. It has a staged look, as almost all art-shows at Sabot gallery can be defined as *mise-en-scène*, one way or another. They are more about objects than bodies, more related to flatness than with depth. At the same time, the shows in the gallery are more or less anomic (in a sense close to that from „anomic archives” for example), just as much as Mihut Boșcu's works are anomic (one of the artists presented by Sabot). This is the main reason for bringing them together: Mihut Boșcu's work with objects, sometimes sculpture-like installations can offer an account, in the manner of *pars pro toto*, for the way objects live as if in an imploded space at Sabot. This imploded space matches its precise opposite, an expanded notion of objects, sculpturality and display. There is indeed a particular relationship between space, installation, object and exhibition design at work in each and every events organised by Sabot gallery. But in a broader sense, how exhibitions of contemporary art look like in Romania is the subject of a history and of a critical commentary

### Sus (de la stânga la dreapta):

1. Lucie Fontaine, instalație site-specific, expoziția personală „i-n-v-e-n-t-o-r-y”, ianuarie - martie 2013 (Sabot, Cluj)
2. Radu Comșa, instalație, expoziția personală „Things as they are”, ianuarie - februarie 2012 (Sabot, Cluj)

### Jos (de la stânga la dreapta):

1. Mihut Boșcu, sculptură, instalație, expoziția personală „A prologue to vanity and self-adoration”, februarie - martie 2011 (Sabot, Cluj)
2. Radu Comșa, picto-obiect, „Large Composition with Red, Blue and Yellow”, expoziția personală „Things as they are”, ianuarie - februarie 2012 (Sabot, Cluj)
3. Vlad Nancă, instalație, expoziția personală „Works”, octombrie - noiembrie 2010 (Sabot, Cluj)
4. Vlad Nancă, obiect / „Mattress”, expoziția personală „Works”, octombrie - noiembrie 2010 (Sabot, Cluj)





# Fundația Triade: „un spațiu impregnat de sculptură”

Interviu cu **SORINA JECZA**  
realizat de **DIANA MARINCU**

*Fundația Interart Triade, înființată în anul 2000, a devenit în timp un catalizator important al scenei artistice din Timișoara. Regretatul sculptor Peter Jecza împreună cu Sorina Jecza, președinta fundației, au creat un spațiu al comunicării interartistice prin varietatea programelor derulate aici. Astăzi Triade continuă cercetarea și promovarea sculpturii moderne și contemporane prin expoziții, publicații, colocvii și propuneri pentru spațiul public al orașului. Prin discuția cu doamna Sorina Jecza îmi propun să decelăm direcțiile principale pe care se structurează programul fundației și mizele acesteia.*

**Diana Marincu:** Încă de la înființare, Fundația Triade s-a axat pe promovarea sculpturii moderne și contemporane. Ați pornit de la o casă de artist care cuprinde o colecție consistentă de sculptură, iar apoi ați extins această colecție într-un spațiu exterior, în parcul de sculpturi Triade, foarte bine amplasat în țesutul urban al orașului. Puteți să detaliați menirea unui asemenea parc-muzeu astăzi și cum se încadrează el în programul Fundației?

**Sorina Jecza:** Dacă este să fixăm punctul genezei, momentul zero al întregului demers dezvoltat în jurul Fundației Triade, acesta îl reprezintă nu un lucru – „casa de artist”, ci artistul însuși: Peter Jecza. Peter Jecza trăia, vedea, simțea în forme. Pentru el sculptura era modul cel mai firesc de a-și manifesta interioritatea și astfel spiritul său s-a răsfrânt într-o obiectualitate debordantă. Casa Jecza număra peste 1.000 de lucrări, este un spațiu în care și aerul este impregnat de sculptură. Fundația nu a făcut decât să prelungească acest mod de a trăi prin sculptură, totul crescând firesc, organic, în jurul acestui nucleu modelator. Și Parcul Triade s-a coagulat artistic pornind tot de la un principiu viu: acela al prieteniei. Au fost invitați sculptori-prieteni, a fost provocat un dialog al artiștilor... Răspunsul elaborat de ei este divers, întrucât fiecare încearcă, în cheie personală, să răspundă provocărilor pe care contextul contemporan, atât de complex, le produce. Intenția noastră a fost de a semna doar spațiul unei noi problematice, menite să ilustreze continuitățile /discontinuitățile de limbaj plastic. Pe de altă parte, am încercat să dăm atât o reprezentare a anilor /direcțiilor stilistice domi-

nante, cât și una verticală, a generațiilor de creație.

**D.M.:** Spuneți că Parcul Triade a pornit de la niște conexiuni mai degrabă „subiective”, bazate pe prietenie, dar ceea ce a urmat (programul „Restituirii”, spre exemplu) a avut ca punct de plecare nevoia de a recupera opera unor artiști români, deci de a repune în circuit niște valori printr-o documentare obiectivă. Întrebarea este cum se legitimează acest demers de a așeza lucrurile într-o ordine, de a le da coerență istorică și de a trasa o viziune obiectivă asupra lor și care sunt instrumentele cu care se face acest lucru? Lucrați adesea cu istorici de artă și tindeți spre o „instituționalizare” a proiectelor fundației, mai ales în contextul în care resursele instituțiilor statului sunt insuficiente și inițiativele private din ce în ce mai importante. Cum funcționează, din acest punct de vedere, Fundația Triade pentru a pune în aplicare proiectele de documentare?

**S.J.:** Să nu pierdem din vedere faptul că, dacă invocăm conexiunile „subiective” ale fundației, acestea reprezintă, în fapt, valori obiective majore ale artei românești. Nume ca Aurel Vlad, Mircea Roman, Peter Jacobi, Ingo Glass și toți ceilalți artiști implicați în proiectul amintit pot trece prin orice grilă selectivă, indiferent de gradul exigențelor „obiective” care ar putea fi invocate. Și în acest caz, ca și în cazul legitimării oricărui demers de așezare în circuitul valoric la care recurge fundația, expertiza de specialitate este girată de autorități în materie cu un statut indiscutabil. Doar formula de instrumentalizare nu este una muzeală. Peste tot în lume, însă, fundațiile pot

**Jos:**  
Parcul de sculptură Triade, Timișoara. În prim-plan: Aurel Vlad, Tată și fiu

**Pagina alăturată:**  
Parcul de sculptură Triade, Timișoara. În prim-plan: Matei Gașpar, Compoziție



genera cercetări de specialitate de maximă acuratețe științifică. Or, dacă acestora noi le adăugăm și o valoare în plus, aceea a unui spor de implicare subiectivă, gradul de adevăr al cercetării poate crește prin identificare empatică cu subiectul. Să nu uităm că obiectul nostru de cercetare se situează în domeniul artei pe care nu-l poți aborda decât empatizând... Cât despre „instrumentele” cercetării formale, acestea reprezintă precondițiile obligatorii ale oricărui demers inițiat. Eu însămi am formație de cercetător, lucrând într-un institut al Academiei Române, la fel ca toți cei invocați anterior, colaboratori stabili sau invitați ocazionali: Ileana Pintilie, Coriolan Babeți, Alexandra Titu, Constantin Prut, Liviana Dan, Adrian Guță, Marcel Tolcea ș.a.

**D.M.:** Fundația Triade însoțește evenimentele expoziționale sau alte proiecte printr-un program de publicații foarte consistent. Adesea, colaboratorii fundației menționați de dumneavoastră completează o expoziție cu un text mai extins, publicat de Fundație. Cel mai recent album este „Sculptura timișoreană. Continuitate și disjuncție”, în care sunt prezentați paisprezece sculptori timișoreni. De asemenea, reeditarea monografiei „Paul Neagu. Nouă stațiuni catalitice” de Matei Stârcea-Crăciun punctează una dintre mizele principale ale acestui program editorial – readucerea în conștiința publică a unor texte sau opere vizuale valoroase. Care este structura acestui program editorial și care ar fi ponderea sculpturii moderne și contemporane în cadrul lui?

**S.J.:** Premisa de la care am pornit este aceea că, în

spațiul cultural european, sculptura românească nu și-a epuizat resursele de expresivitate. Recursul la valorile mai stabile ale memoriei culturale aduce, într-o lume a fragmentarității și disoluției, o incontestabilă continuitate, chiar dacă aceasta nu este manifestă în mod explicit. O formă a acestei continuități este raportul pe care artiștii îl re creează cu lemnul, bunăoară, un fel de sinecdochă a lumii rurale, ca valoare perenă. Există încă în sculptura românească – și noi am încercat să o demonstrăm prin cea timișoreană – un sens „dens”, o afirmare a unei pozitivități hrănite din substratul genuin al culturii. Paul Neagu este un exemplu. Programul editorial al fundației urmărește sculptura timișoreană sau legată de Timișoara, în mod diferențiat, de la cataloagele de expoziție ale tinerilor artiști (Cosmin Moldovan, Denisa Curte), la monografiile complete sau prezentările ample ale operei (Peter Jecza, Victor Gaga, Dumitru Șerban, Rudolf Kocsis). Ultimul album, ce cuprinde o prezentare de ansamblu a sculpturii timișorene contemporane, va însoți expoziția ce se va deschide anul acesta în Franța, la Rueil Malmaison, în cursul lunii octombrie.

**D.M.: Una dintre ambițiile Fundației Triade este includerea unui discurs artistic contemporan în spațiului public al orașului Timișoara prin amplasarea de sculpturi în diferite locuri cât mai vizibile ale orașului. Aceasta s-a concretizat prin proiectul Timișoara XXI, însoțit de Consiliul Local și gândit ca o formulă de a îmbogăți vizual spațiul public prin lucrări de artă eliberate de ideologie și naționalism și corelate tendințelor artistice contemporane. Care sunt sculpturile deja amplasate și ce urmează să își mai găsească loc în oraș?**

**S.J.:** Programul însoțit de Primăria orașului are în subtext un caracter polemic, întrucât încearcă să submineze conceptul de monumental, prea mult timp exersat ca formă de instaurare a autorității. Propunerea este de a infuza spiritului orașului valori ale contemporaneității, lipsite de emfaza unui discurs memorial. Lucrările propuse pentru oraș „democratizează” obiectul sculptural, coborându-l

de pe soclul pe care tradiția îl urcase. Sculpturile amplasate sau în curs de amplasare aparțin artiștilor Ingo Glass, Gheorghe Zănescu, Doru Covrig. Ilustrând acest demers polemic, Galeria Jecza, ce însoțește fundația pe palierul artei contemporane, a organizat anul trecut, alături de domnul Ovidiu Șandor și City Business Centre, o foarte incitantă punere în discuție a conceptului de monumental, printr-o expoziție numită chiar așa: *Monumental*. Curatorul expoziției, Andrei Jecza, propunea punerea în discuție, prin reflecțiile plastice ale unor importanți reprezentanți ai artei contemporane – Alexandra Bodea, Michele Bressan, Bogdan Gîrbovan, Teodor Graur, Peter Jecza, Vlad Olariu, Dan Perjovschi, Ioan Augustin Pop, Cristian Rusu, Roman Tolici –, a problematizării extrem de complexe legate de sculptura de for public. E vorba de raportul său cu factorul social, cu cel politic, cu spațiul în care se integrează sau cu materia pe care o folosește.

De-construind sistematic, prin experiment, artiștii au redefinit componentele îndeobște asimilate conceptului de monumental, creând premisele unei alte așezări a valorilor într-o nouă construcție, validă și reprezentativă pentru epoca pe care o traversăm. Atitudinea asumată de artiști – critică sau autocritică, ironică, marcat postmodernă, și-a găsit medii de exprimare, la rândul lor atipice celor consacrate îndeobște artei monumentale, artiștii exprimându-se, pe lângă sculptură, prin film, pictură sau fotografie. În perioada următoare ne vom alătura efortului unui grup de oameni de cultură și intelectuali pasionați de a așeza în oraș un proiect al Grupului Sigma, expresie a modului înnoitor în care arta timișoreană reușea să se sustragă sistemului coercitiv comunist.

**D.M.: Da, cu siguranță e important ca spațiul public să se elibereze de autoritatea monumentului.**

**S.J.:** Apariția de busturi memoriale, în prima perioadă de după 1990, a fost, într-un fel, legitimată de dorința de afirmare identitară a comunităților care, până la acea dată, fuseseră constrânse la uniformizare și pierdere a identității. Acum însă ar fi momentul să începem a respira mai relaxat. Nu se poate trăi per-

manent în poziție de drepti, ascultând imnuri solemne...

**D.M.: Care este implicarea Fundației pe care o conduceți în educația tinerilor și cum se desfășoară programul Juventus, adresat tinerilor absolvenți de sculptură, sau *Art from scrap*, sau workshop-ul cu studenți ai Facultății de Arhitectură din Timișoara?**

**S.J.:** Fundația promovează sculptura pe diverse paliere. De zece ani desfășoară programul *Juventus* – concurs destinat tinerilor artiști, dotat cu premii. Dintre câștigători se selectează cei cărora li se organizează expoziții personale. Sunt mulți artiști care își leagă începutul de Triade: Cosmin Moldovan, Bogdan Rață, Denisa Curte, Kolomban Antal Josef, Dan Vișovan ș.a. Prezența tinerilor se manifestă apoi, în proiectul *Art from scrap*, aflat la a treia ediție și desfășurat în parteneriat cu Institutul Cultural Francez și Continental Automotive. Proiectul are o extindere foarte pozitivă, pe multiple planuri: pune în relație trei entități instituționale – un ONG, o mare companie multinațională și o instituție franceză de cultură –, deci este un exercițiu de management foarte util; pune artiștii în fața unei provocări interesante, întrucât aceștia trebuie să folosească drept materie primă reziduri de cauciuc; nu în ultimul rând, proiectul solicită reflecția asupra expresivității acestor materiale neconvenționale și a capacității lor de a exprima pulsul contemporaneității. O altă provocare a proiectului *Art from scrap* o reprezintă faptul că lucrările realizate trebuie să fie lucrări de exterior. Revenim astfel la problema anterioară a artei monumentale, cu toate avatarurile ei... În afara sculptorilor propriu-ziși, fundația i-a implicat și pe studenții Facultății de Arhitectură. Aceștia sunt antrenati într-un exercițiu de studiere a amplasării sculpturii în țesătura urbană. Proiectele propuse de ei sunt adesea vizionare și aduc exact perspectiva contemporană pe care o vizăm. Sunt multe punctele de intersecție ale preocupărilor fundației cu sculptura. Evident, însă, ele nu încap decât foarte schematic în cadrele unui dialog, așa încât pun foarte abrupt punct aici.





text de IOANA CIOCAN

*Lansat în toamna lui 2012, proiectul de artă contemporană SPAM își propune amplasarea, pe toată durata anului 2013, a cinci lucrări de artă contemporană temporară, cu tema Copy/Paste, pe soclul original, acum gol, al statuii doctorului Constantin Istrati, realizată de sculptorul Oscar Späthe și amplasată în Parcul Carol din capitală. În acest parc există două socluri identice, cel construit în 1906 – pe care se va desfășura SPAM – și copia acestuia, aflată la câteva sute de metri distanță, construită în 2009. Paste-ul soclului original a fost construit pentru a muta pe el statuia doctorului Constantin Istrati.*



Inițiatorii, Fundația Culturală Obos, cu sprijinul *Graffiti Art Work* și Administrația Monumentelor și Patrimoniului Turistic din București, au organizat un concurs pentru stabilirea celor cinci lucrări ce vor fi expuse în cadrul proiectului *SPAM Copy/Paste*. Juriul este alcătuit din: Magda Cârneci (critic de artă), Eugen Rădescu (teoretician, co-fondator Pavilion), prof. univ. dr. Marilena Preda-Sânc (UNArte) și Diana Toboșaru (COO BBDO) și fondator *Graffiti Art Work*.

„*Graffiti Art Work*, fundația BBDO Group România, și-a propus de la bun început să contribuie la dezvoltarea industriilor creative din România, așa încât implicarea noastră în proiectul *SPAM Copy/Paste* nu este deloc întâmplătoare. Mai ales că advertising-ul se aseamănă mult cu arta în spațiul public – de cele mai multe ori, și una și cealaltă sunt... temporare! Ca absolvent de UNArte, mi-a plăcut acest proiect și pentru că, într-un fel, m-am întors la „rădăcinile” mele creative... Sper că partea pragmatică pe care mi-au imprimat-o toți anii de publicitate să fi ajutat în alegerea unor proiecte care să fie atât pe placul cunoscătorilor, dar și pe cel al trecătorului de rând. Eu cred că, seducând publicul larg, avem șanse mai mari ca proiectele de tip *SPAM Copy/Paste* să fie repetate și de către alții, dar și ca orașul să devină măcar un pic mai frumos...” – Diana Toboșaru, COO BBDO Group România

Concursul de proiecte a avut 42 de participanți, campania lui de promovare desfășurându-se în principal pe pagina proprie de [facebook.com/SPAM.Parcul.Carol](https://facebook.com/SPAM.Parcul.Carol). Au fost alese cinci proiecte de artă contemporană, ținându-se cont de următoarele criterii: legătura clară între tema concursului și conceptul propus de concurenți; respectarea condiției că lucrările trebuiau gândite special pentru *SPAM* (nu adaptate temei și concursului); claritatea mesajului artistic în raport cu privitorul de rând; intervenția minimă a lucrărilor pe suprafața soclului (soclul din 1906 nu se poate găuri



## SPAM

### COPY / PASTE

Un proiect susținut de *Graffiti Art Work*, parte a BBDO Group România și realizat cu sprijinul Administrației Monumentelor și Patrimoniului Turistic

sau vopsi; dar se poate acoperi și se pot lipi pe el materiale adezive); siguranța privitorilor și trecătorilor prin parc; încadrarea în bugetul de execuție, pus la dispoziție de *Graffiti Art Work*, parte a BBDO România. Câștigătorii, echipa Lea Razovszky/ Vlad Stoica, Galeria A1 din Cluj, Andrei Ciobotaru, Andrei Fărcășanu și Ileana Oancea vor expune, pe rând, începând cu luna aprilie 2013.

„Ideea de soclu ca suport al artei publice este de mult depășită. Astfel, propunem reinterpretarea lui ca obiect de artă în sine, printr-un proces de copiere succesivă. Soclul multiplicat crează o imagine caleidoscopică formulând astfel o scară neutră și ludică, o critică lejeră și prietenoasă a ideii de pedestal în calitatea sa de valoare impusă. Soclul Infinitului reprezintă un experiment de fuziune dintre conceptual și tehnic care sperăm că va genera în privitori un tip de gândire alternativ.

În ceea ce privește partea tehnică, considerăm că acest proiect merge pe o direcție nouă în contextul producției artistice locale, și propunem un nou tip de rezolvare a ideii de volum. Producția lucrării folosește un script care secționează un obiect 3D virtual. Secțiunile astfel obținute sunt tăiate din polistiren expandat, cu ajutorul unui router computerizat, și suprapuse vertical cu o rotire succesivă de aproximativ 1 grad una față de altă. Prin această repetare succesivă, soclul transformat în turn poate deveni, prin înălțimea căpătată, un *landmark* în zonă.” (Lea Razovszky și Vlad Stoica)







Stânga:  
Socul Infinitului SPAM



# Spațiu Expandat, un program de artă în spațiul public

Text: JUDIT BALKO  
Foto: MIHAI BALKO



*Programul Spațiu Expandat, inițiat de mine și de Mihai Balko, s-a născut din dorința de a aduce arta contemporană în spațiul urban românesc prin proiecte ce propun publicului instalații, sculpturi și obiecte temporare care, prin subiect și modul de abordare al spațiului eludează caracterul consacrat, comemorativ și etern al artei de for public tradiționale.*



Lansat în 2011, programul nostru își propune să aducă în fața publicului lucrări ce problematizează aspecte ale societății actuale, urmărind nu o decorare cuminte a unui peisaj urban, ci crearea unui spațiu public, un cadru și un context pentru inițierea și dezvoltarea unui dialog.

Spațiu Expandat urmărește să aducă în discuție și să problematizeze ideea de artă în spațiul public, de la definirea limitelor și semnificației spațiului public, trecând prin procesul de creare și receptare, și ajungând la problemele ce țin de dialogul cu factorii de decizie. Programul își propune să schimbe percepția vizavi de spațiul public românesc, urmărind extinderea acestei noțiuni și transformarea treptată a acestuia dintr-un loc aproape exclusiv dedicat manifestărilor sociale, economice și politice, într-un spațiu de manifestare culturală.

Prin intermediul acestui program, asociația noastră, Volum Art, a dezvoltat până în prezent două proiecte, pregătindu-l pentru 2013 pe cel de-al treilea.

Primul proiect a fost *Spațiu Expandat – migrare și reasezare*, desfășurat în București, în perioada mai – octombrie 2011. Artiștii participanți au fost selectați în urma unui apel deschis în perioada mai-iunie 2011. Tema adusă în discuție a fost migrare și reasezare, termeni meniți să fie percepuți într-un sens larg, care viza atât deplasarea fizică, dar și mobilitatea culturală și schimbul liber de informații. Aria largă de explorare a acestei teme avea ca puncte de reper definirea relației dintre spațiu, cu delimitările acestuia, și individ, precum și explorarea efectelor migrării culturale și a posibilităților de așezare/reasezare a individului în această lume în continuă mișcare, în fapt, găsirea unei identități individuale.

Artiștii participanți au abordat diferite aspecte ale acestei teme investigând identitatea personală sau de grup, în contextul lumii actuale, definite de schimbare și dinamism.

Otilia Boeru a adus în discuție, în instalația *Habitat surrogat*, ideea de construcție standardizată, depersonalizată ce nu-i oferă locatarului decât un adăpost temporar: „O astfel de locuință poate fi oricând părăsită pentru una la fel”. Marius Leonte, în *Human being*, dezvoltă ideea de evoluție umană între noțiunile „exterior/interior, agresiv/blând, sensibil/dur”.

Christian Paraschiv a dezvoltat o instalație numită *Pielea și corpul/Nomos*, compusă din plăci de plexi amprentate cu detalii corporale, compunând două siluete umane, lucrarea problematizând ideea de corp-vehicul sau corp-haină: „purtăm cu toții corpul uman cu noi, sau ne poartă el pe noi? Fiind, din





1986, un artist în *Exil*, pot să consider că migrarea este starea normală a corpului pentru mine".

Mihai Balko a adus în discuție în lucrarea *Nomazii gri* transformările suferite de indivizi și comunități ca urmare a exodului sat-oraș-sat. „Nomazii gri s-au înmulțit și extins, atât de repede încât au acaparat orașe sau cartiere, modificând în profunzime structura urbană.”

Mima Sorocean folosește imaginea unei locuințe personale pentru „a sugera ideea transparenței identității umane, naționale și culturale, indiferent de spațiul geografic în care se regăsește. Construcția oferă un anumit grad de protecție (ploaie, frig), dar reprezintă de fapt o iluzie a proprietății, a separării, a delimitării”. Indiferent în ce direcție te deplasezi, te întorci în punctul din care ai plecat – ne spune Adina Cioran în lucrarea *Jumal*, „o metaforă a reasezării și întoarcerii la propriile valori”. Despre trecut și modul în care te plasezi față de el vorbește și lucrarea mea *Epurare*, care pornește de la premisa că nimic din ce s-a întâmplat nu poate fi șters fără urme sau urmări.

O componentă importantă a acestui proiect a fost apropierea publicului de arta contemporană. De altfel, prin întreg programul *Spațiu expandat* noi urmărim dezvoltarea și formarea unui public consumator de artă. În spațiul cultural românesc, artele vizuale beneficiază de un public restrâns și există o distanță din ce în ce mai mare între arta contemporană și publicul larg. Unul dintre interesele noastre principale în dezvoltarea acestui program este inițierea unei dezbateri privind rolul și locul artei contemporane în dinamica societății actuale.

În acest sens, în cadrul proiectului *Spațiu Expandat – migrare și reasezare* au fost organizate prezentări susținute de specialiști în educație culturală și ateliere de artă pentru copii, desfășurate în aer liber, în ambianța creată de lucrările aflate în situ.

În 2012 asociația a dezvoltat, în cadrul aceleiași program, proiectul *Spațiu expandat – individ și masă*. Desfășurat pe durata a șapte luni, proiectul a urmărit o intervenție temporară în zona urbană, de această dată vizând zone pietonale din centrul Bucureștiului. Lucrările selectate în urma unui apel au fost realizate și prezentate publicului în lunile septembrie și octombrie 2012. Spațiile alese pentru a amplasa aceste intervenții au fost cuprinse într-un traseu ce putea fi parcurs cu ușurință la pas, organizatorii propunând publicului bucureștean un itinerariu artistic prin centrul orașului, care îi deschidea o perspectivă insolită asupra unui peisaj familiar, prin ritmuri, istorii, scenarii și interferențe rupte de anonimatul unei per-

cepții rutinate a spațiului public. Pentru a parcurge acest traseu cultural, organizatorii au pus la dispoziția publicului o hartă, distribuită gratuit, ce marca cele șase locații ale intervențiilor artistice.

Tema propusă în 2012, individ și masă, a adus în discuție atât modul în care este perceput spațiul public, cât și relația dintre protagoniștii lui. Cei doi termeni sunt plasați într-o relație antagonică: individul, reprezentând singularul și masa/mulțimea, formă nedefinită și structură de manifestare a colectivității în spațiul public. În acest context, individul poate fi un anonim care se pierde în mulțime sau vectorul care dă identitate mulțimii. Această interpretare a celor doi termeni ai opoziției a avut un caracter orientativ, artiștii fiind liberi să extindă aria de semnificații a temei propuse.

Prima lucrare din traseul imaginat de organizatori a fost *My stomach*, autor Mihai Balko, amplasată pe str. Franceză, lângă Hanul lui Manuc. Lucrarea a surprins presiunea exercitată de domnia consumului excesiv în relația individului cu ceilalți.

Pe str. Franceză, lângă Muzeul Național de Istorie, fost Palat al Poștelor, Claudiu Cobilanschi a imaginat prin *Coloana șefilor* o coloană de cutii poștale, destinate „acelor instituții care și-au făcut simțită nevoia, dar nu și prezența”.

Ileana Oancea a adus în discuție, prin lucrarea *Strada*, amplasată pe Calea Victoriei, singurătatea individului în mulțimea gri și fără chip.

Cel de-al patrulea punct în traseu, pietonalul din fața Parcului Cișmigiu, a fost remodelat de instalația textilă a Doreinei Horățu, *Dincoace/Dincolo*, „o barieră moale” ce delimitează spațiul construit de cel natural. Cristina Iacobescu prin *Locul faptei*, instalație realizată pe Calea Victoriei, în vecinătatea statuii ecvestre a lui Carol I, aduce în discuție exacerbarea realității prin mass media și crearea unor suprapersonaje, a unor celebrități ce apar la fel de repede cum dispar. Lucrarea mea a încheiat acest traseu pe b-dul. Magheru. *My wall*, o ironică trimitere la Wall-ul de Facebook, concretizat real în urma unei construcții, aducând în discuție demolarea ca marcă și imagine a societății românești actuale.

Fiecare proiect din cadrul programului și-a propus să-i îndemne pe artiști să regândească și să redefinească ideea de spațiu public, urmărindu-se extinderea acestei noțiuni, mergând de la zona verde și cea centrală a orașului la spații ce trec neobservate sau ignorate din zone periferice.

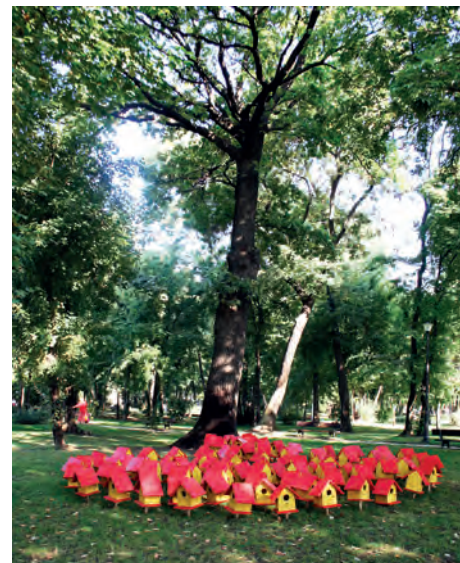
[www.spatiueexpandat.wordpress.com](http://www.spatiueexpandat.wordpress.com)  
[www.asociatiavolumart.wordpress.com](http://www.asociatiavolumart.wordpress.com)



**Pagina alăturată (sus-jos):**  
 1. Christian Paraschiv, *Pielea și corpul*, 2011, Parcul Kiseleff  
 2. Cristina Iacobescu, *Locul faptei*, 2012

**Sus (stânga-dreapta)**  
 1. Ileana Oancea, *Strada*, 2012  
 2. Mihai Balko, *My stomach*, 2012

**Jos:**  
 Otilia Boeru, *Habitat surrogat*, 2011, Parcul Kiseleff





# 3

## EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA

Exhibitions in Romania





# Emoții reale – transgresiuni subversive

Emoții reale – transgresiuni subversive

Real emotions/ Emoții reale

Muzeul de Artă Cluj-Napoca

2 noiembrie – 2 decembrie 2012

Curator: Lydia Pribisová

text de DAN BREAZ

***Parcursul expoziției Emoții reale/ Real Emotions restituie un discurs vizual care a evidențiat capacitatea lucrărilor de a media acte prin excelență hermeneutice. Constituită din interpretări stilistice ale obiectivării sociale a vieții, expoziția Emoții reale caută să comunice realități asimilate intelectual, însă resimțite emoțional, la nivelul subiectivității individuale. Proiectarea modelului comunicării în sfera artei și includerea în creația artistică a condițiilor socio-politice în care a fost realizată au fost direcționate în sensul unei practici critic-transgresive în cazul unor artiști precum Ilona Németh, Lucia Dovicáková, Anetta Mona Chisa și Lucia Tkáčová.***

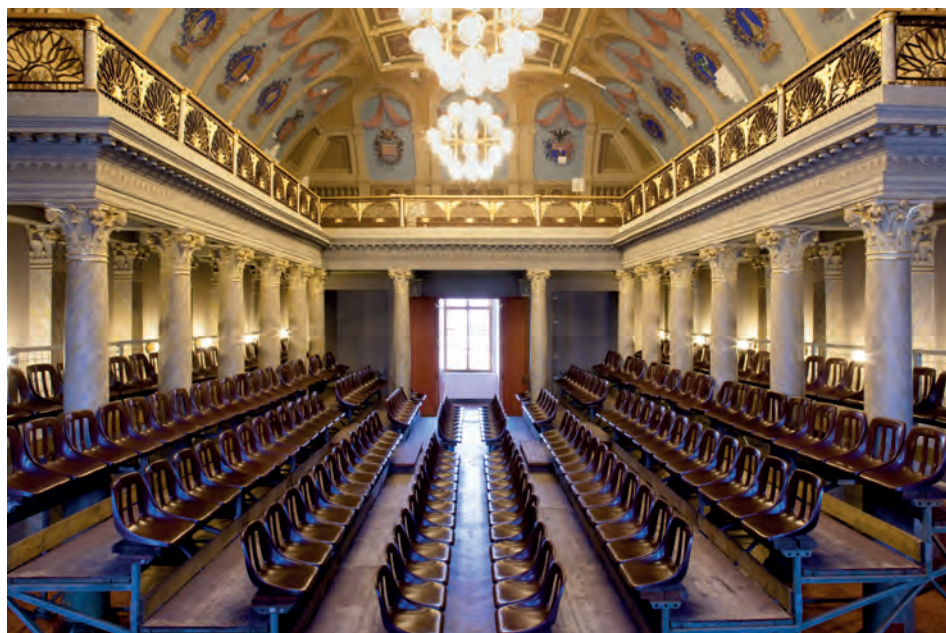
Ilona Németh a realizat proiectul celor două auditorii din clădirea cu valoare de monument istoric a primăriei orașului Kosice. Reprezentate sub forma unor imagini luminoase, cele două spații publice lipsite de audiență realizează o integrare în ficțiunea creației artistice a condițiilor socio-politice în care aceasta a fost creată, cu scopul de a demasca specificul autoreferențial al politicii publice. Atunci când reprezentarea ca mod de existență aparent infailibilă este realizată din perspectiva termenului englezesc gaze, avem de-a face cu o privire masculină fetișizantă, care învăluie adesea corpul feminin. În acest sens, transgresând viziunea feminină asupra propriei corporalități înspre perspectiva masculină, seria de afișe *Pom* a artistelor Anetta Mona Chisa și Lucia Tkáčová pastșează ipostazele pomografice mediatizate în revistele pentru adolescenți. Recreând însă aceste scenografii erotice cu personaje feminine, cele două artiste chestionează o atitudine de gen larg împărtășită. Lucrările *Don't lick* și *Mother and Wifes*, ale artistei Lucia Dovicáková, au interogată dintr-o perspectivă feministă similară legitimitatea interdicțiilor care au prescris comportamente de ordin personal sau social în funcție de principii morale aparent imuabile.

Unele dintre cele mai realizate lucrări din această expoziție se remarcă prin două practici complementare: integrarea în metoda creației artistice a obiectului

criticii lor (utilizarea tehnicii pirogravurii de către Dávid Demjanovic și Jamila Mitriková pentru a satiriza imaginile naționaliste ale artei folk) și reconfigurarea elementelor non-estetice ca artefacte artistice (Jana Kapelová a inclus în instalația sa artefacte realizate în timpul muncii de oameni obișnuiți, iar Martin Spirec le-a redat unor obiecte utilitare calitatea estetică). Instalația realizată de către Jana Kapelová a demască conflictul dintre timpul dedicat muncii, din ce în ce mai invaziv, și timpul liber, dedicat dezvoltării creativității personale, din ce în ce mai evaziv. Din intersecția contrastivă a celor două segmente temporale, a rezultat *timpul liber de lucru*, expresie a necesității de exprimare a creativității personale, integrată într-un timp colectiv destinat eficienței sociale. Colajele foto, jucăriile, textele cu caracter literar sau cântecele au devenit o neașteptată expresie a unui spirit proletar contemporan, iar instalația care le include se remarcă prin demersul recuperator al unor identități artistice furate prin inginerie socială. În același timp, lucrarea realizată de Jana Kapelová se remarcă prin integrarea la nivelul artei profesioniste a creațiilor unei inedite forme de marginalitate contemporană. Revenind la transgresiunile artistice realizate prin reconfigurarea elementelor non-estetice ca artefacte artistice, remarcăm instalația *On and Off* a lui Martin Spirec. Această instalație a anulat caracterul utilitar al unei mese cu două bănci, realizate din neoane puse în funcțiune prin transformarea lor în obiecte de contemplație estetică.

Reconfigurarea elementelor non-estetice ca artefacte artistice poate fi interpretată și ca o expresie a autonomiei artei față de resorturile recunoașterii artistice și față de contextul receptării și al expunerii. O asemenea autonomie suverană, manifestată inclusiv față de suporturile artistice tradiționale, a demască, în multe cazuri, imposibilitatea estetismului de a reface prin semnul iconic o coeziune socială pierdută, așa după cum lasă să se înțeleagă Marek Kvetan și Viktor Freso. În același timp, instalația lui Marek Kvetan, *On this ours II*, este reprezentativă și pentru integrarea la nivelul metodei de creație a obiectului criticii artistice. Artistul a proiectat la nivelul picturii murale recompunerea estetică a unui posibil drapel ungaro-slovac, pentru a dezavua tensiunile etnice care au transformat în tabu imaginile figurative privitoare la această problematică. Un comentariu artistic similar la adresa failibilității semnului iconic identificăm și în lucrarea lui Viktor Freso, care surprinde într-o manieră detașat-ludică încercările de reconstituire la nivelul imaginii a unui model uman dezirabil. Portretizându-l pe Václav Havel ca într-o icoană, cu o aureolă aurie în jurul capului, artistul a surprins tendința idealizantă de a-l privi pe primul președinte democratic, care a jucat un rol semnificativ în separarea Republicii Ceha de cea Slovacă. Într-un mod implicit, artistul a transfigurat o ipostază din istoria recentă a unui lung proces cultural și istoric prin care, potrivit lui N. Mirzoeff, *corpuri* istorice sau politice imperfecte devin aparent perfecte într-un discurs al reprezentării conceput ca mod de existență infailibilă.

În ansamblul său, expoziția *Emoții reale* se impune prin capacitatea critic-transgresivă, care are ca obiect transferul unor ideologii socio-politice la nivelul construcției imaginii. Cu toate acestea, comentariile care structurează conceptual sau morfologic lucrările nu anulează capacitatea discursului expozițional de a facilita asocieri libere, cu deschidere spre realități social-politice dintre cele mai incitante.





Jos:  
Expoziția principală / Xenophon Sachinis (Grecia), Sunt un cetățean decent,  
ac rece pe plexiglas și print digital pe oglindă, 110x66 cm, 2012



# Bienala Internațională de Gravură Experimentală / International Experimental Engraving Biennial (IEEB 5), ediția a cincea

*Dialog cu Ciprian Ciuclea, artist vizual și directorul IEEB*

Interviu realizat de SIMONA VILĂU

Palatele Brâncovenesti, Mogoșoaia  
Victoria Art Center, București  
Atelier 030202, București  
8 decembrie 2012 - 28 februarie 2013

**1. IEEB5 a avut un traseu ascendent de la apariție și până acum. Descrieți-ne pe scurt cum a pornit evenimentul la Timișoara, mutarea lui la București și apoi stabilizarea lui aici. Ce aveți de acum înainte pe lista de priorități?**

**Ciprian Ciuclea:** IEEB a pornit la Timișoara în 2001, având totuși două mici evenimente anterioare, pregătitoare, în care am invitat doar câțiva artiști și am expus și câteva lucrări experimentale din colecția personală. Apoi am decis să-i dau evenimentului coerența unei bienale internaționale. După două ediții mi-am dat seama că bienala necesită un alt tip de perspectivă pentru a se putea extinde și, în consecință, am decis, împreună cu Olivia Nițș, să mutăm bienala la București, fapt care a coincis și cu mutarea mea în capitală. Trebuie subliniat faptul că IEEB este totuși un eveniment de nișă, însă vizibilitatea internațională a acestui eveniment se afla pe lista de priorități, având în vedere prejudecățile existente față de relevanța mediului gravurii și a tehnicilor de multiplicare a imaginii în arta contemporană. Pentru acest lucru avem în vedere diverse strategii, incluzând dinamismul conceptual al fiecărei ediții.

**2. În contextul orașului cu mai multe bienale care e Bucureștiul, cum vă situați, care sunt scopurile voastre, ce fel de artiști doriți să expuneți, cu ce curatori doriți să continuați colaborarea? Cum se poziționează echipa Experimental Project în peisajul artei contemporane?**

**C.C.:** Faptul că există mai multe bienale în București este un lucru pozitiv, pentru că fiecare are specificul ei. Ne interesează artiștii care ies din perimetrul convenționalului în tehnicile de multiplicare a imaginii, artiști care pot fi activi în orice mediu, dar care sunt interesați la un moment dat să experimenteze cu tehnicile de imprimare. De aceea gravura nu trebuie luată în sensul ei pur tradițional. Nu ne interesează însă exclusiv partea de noutate tehnică. Curatorii cu care am colaborat până în prezent sunt personalități ale scenei de artă contemporane internaționale care au experiență în domeniul nostru de interes, însă dorim să atragem și curatori mai puțin familiarizați cu acest teritoriu, tocmai pentru a-i determina să realizeze că se pot face multe lucruri pornind de la print. Cu siguranță vom continua zona de investigare și recuperare a proiectelor realizate de artiștii români.

Echipa Experimental Project, cea care a inițiat și organizează IEEB, activează într-un spațiu mult mai larg de problematice contemporane, fie că vorbim de proiecte ample sau de expoziții de autor.

**3. Care e lista curatorilor invitați și a celor mai relevanți artiști implicați în IEEB5? Cu ce diferă IEEB5 de restul edițiilor, care a fost tema și ce spații au fost implicate? Ne puteți oferi detalii despre colaborarea cu Richard Noyce (UK) și despre viziunea acestuia asupra fenomenului tratat de bienală – gravura și tehnicile sale alternative?**

**C.C.:** Până la această ediție, am ales să ne concentrăm asupra aspectelor generale ale experimentului în gravură, cu o viziune extinsă din punct de vedere geografic. Acest lucru a avut menirea să răspundă la necesitatea imperativă de a propune reacții la starea actuală a gravurii în lume, văzută de departe ca o tehnică tradițională și marginalizată în mișcarea artei contemporane. A 5-a ediție s-a concentrat, în termeni conceptuali, asupra unei zone geografice bine definite (Europa Centrală și de Est în

rela\_ie cu Europa de Vest și America de Nord), care ar putea oferi rezultate importante în analiza rolului gravurii experimentale într-un anumit context cultural și socio-politic. IEEB5 a pus câteva întrebări esențiale:

**Care sunt (dacă există) diferen\_ele concep-tuale și estetice, dar și asemănările dintre aceste zone reflectate de paradigma bine-cunoscută EST-VEST? Reflectă gravura con-temporană trecutul ei socio-politic, iar occi-dentalizarea Europei de Est contribuie oare la definirea unei identități culturale noi, după căderea regimului comunist?**

Este gravura în Europa de Est încă legată de răspândirea informa\_ii în favoarea unui sistem politic sau împotriva lui?

o Este func\_ia utilitară, prin tehnică, având în vedere mesajul subversiv, responsabil pentru scoaterea gravurii din „mainstream”?

În jurul acestor întrebări s-a făcut alegerea artiștilor, fie că vorbim de secțiunea principală, fie că vorbim de celelalte evenimente paralele din programul Bienalei.

IEEB5 a beneficiat de selecția curatorială a lui Richard Noyce (Marea Britanie), o personalitate pe scena artei contemporane internaționale, care s-a ocupat de secțiunea principală a bienalei, prezen-tată la Centrul Cultural „Palatele Brâncovenesti” Mogoșoaia.

De secțiunea românească a IEEB5 (găzduită tot la Mogoșoaia) s-a ocupat Adrian Guță (România), aflat

deja la a doua invitație primită din partea noastră, el mizând pe trei micro-expoziții de autor: Christian Paraschiv, Ion Grigorescu și Vlad Nancă.

A treia secțiune a bienalei, aceea a pavilioanelor naționale - prezentând perspectivele experimentale asupra gravurii contemporane din Austria, Polonia și Ungaria, de la Victoria Art Center din București - a purtat semnătura curatorială a Oliviei Nițș, iar ultimul eveniment, deschis la Atelier 030202 din București, a fost îngrijit de Cosmina Chituc și Alexandru Braniște, fiind un work in progress, oferit de 3 tineri artiști români (Nicu Ilfoveanu, Jan Eugen și Michele Bressan). Putem vorbi de artiști importanți, din diferite generații, cu preocupări și abordări diferite, dar care au dat coerență întregului festival.

**4. Dați-ne câteva exemple de reușite, de „fructe” ale edițiilor anterioare: participări, conexiuni, colaborări etc. Dar eșecuri? Ce nu a reușit până acum IEEB?**

**C.C.:** Faptul că trecem acum la a 6-a ediție este un plus extraordinar pentru noi. Într-o zonă aflată într-o criză aproape permanentă, să poți crea o mică istorie coerentă ne dă speranțe. Sunt artiști internaționali importanți care au participat în cadrul IEEB și care alături de curator, dar și de partenerii instituționali cu care colaborăm (în mare parte, institute culturale străine la București) creează deja o platformă de discuții și problematizări ale gravurii într-un context mai larg legat de arta contemporană.

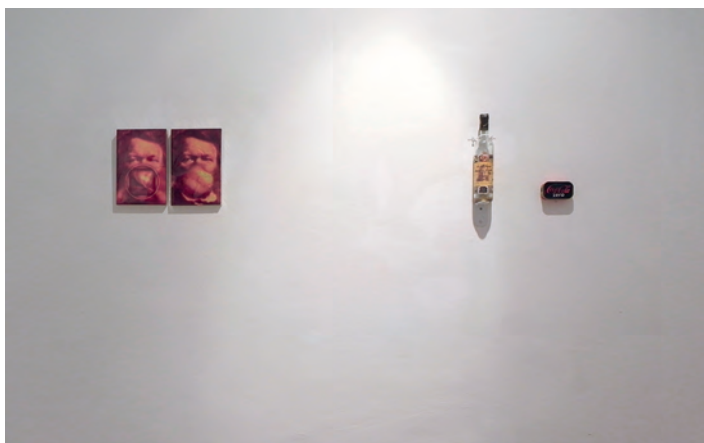
**5. Care au fost cele mai mari provocări în**

**organizarea bienalei în România? Dar neajun-suri? Credeți că implementarea acestui tip de eveniment în alt spațiu cultural ar fi fost diferit? Dacă da, în ce aspecte?**

**C.C.:** Nu cred că este un secret faptul că în România inițiativele independente, cu atât mai mult cele foarte ample, nu se pot baza pe susținerea instituțiilor de stat (cele private nu sunt încă îndeajuns de dezvoltate). Avem o problemă de sistem care ne obligă să ne orientăm către soluții alterna-tive: companii private, dar și institute culturale străine în România. Zona institutelor culturale străine este una extrem de importantă. Din fericire, bienala a avut parte de susținerea Centrului Cultural Palatele Brancovenesti de la Mogoșoaia, fiind locul în care organizăm secțiunea principală a bienalei, alături de secțiunea de experiment românesc. Trebuie spus că secțiuni ale IEEB le organizăm în alte spații din București sau Sibiu (cum a fost expoziția de artă emergentă spaniolă, deschisă la galeria de artă con-temporană a Muzeului Național Brukenenthal, în cadrul celei de-a 4-a ediții). Cert este că dezvoltarea IEEB depinde atât de finanțare, cât și de spațiile de expunere. Cu fiecare ediție, regândim proiectul și după aceste coordonate.

**6. Cum se prefigurează ediția a șasea?**

**C.C.:** IEEB6 va investiga un teritoriu imens de prob-leme și realități ale societății contemporane, constru-ite în jurul conceptului de gândire ecologică. Mai multe detalii despre viitoarea ediție vor fi făcute pu-blice pe [www.experimentalproject.ro](http://www.experimentalproject.ro).



**Sus:**  
Expoziția românească / Christian Paraschiv, Wagner, inkjet print pe film transparent și foiță de aur, 27x16 cm, 1992 și două obiecte, print digital pe ready-made.

**Jos:**  
Expoziția românească / Ion Grigorescu, Box, film 8 mm transferat pe DVD, 1977 și București, fotografie pictată cașerată pe lemn, 125x130 cm, 1974



**Sus:**  
Pavilioane / pavilionul Poloniei, Izabela Gustowska, Hibridi de spațiu, timp II, desen generat de computer din experimentul ATLAS, CERN 2012, video proiecție

**Jos:**  
Pavilioane / Pavilionul Austriei, Sigrid Langrehr, +3°, video și serigrafie, instalație, 2012







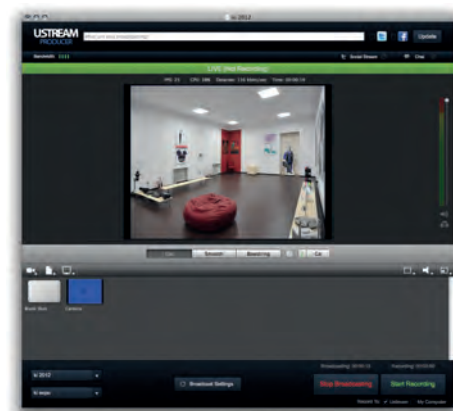
# kinema ikon: Wunderkammer la Muzeul de Artă Arad

text și foto de JUDIT ANGEL

*După aproape 45 de ani de existență și aproape un deceniu de la consistenta expoziție retrospectivă de la MNAC din București (precedată de expoziții și prezentări la Centrul Pompidou, Paris, 1995, ISEA, 2000, Paris, Bienala de la Veneția, 2003 și multe altele), grupul kinema ikon (ki)' și-a deschis propria sală permanentă în cadrul Muzeului de Artă din Arad în decembrie 2012.*

Spațiul ki, aflat la capătul unui șir de săli, destinate prezentării cronologice a artei arădene din secolul 20, are și o intrare separată, marcată cu sigla grupului, poate fi accesat direct, fără o parcurgere narativă a muzeului. Importanța localizării merge mână în mână cu conținutul spațiului respectiv, un veritabil *Wunderkammer* conținând cele mai importante realizări a trei generații de creatori, de la filmele experimentale ale anilor '70 la lucrările digitale ale anilor '90 și începutul noului mileniu până la „semi-turnura analogică” a ultimilor ani. Conținutul termenului de *Wunderkammer* (denumire care de altfel desemnează și un proiect *ki in progress*) și forma luată de acesta în expoziție se suprapun și se dinamizează reciproc, oferă deja un motiv pentru a vorbi de reușită curatorială.

Dar nu este numai atât. Privind dinspre accepțiunea tradițională a expoziției retrospective, notăm cu ușu-



Deasupra (sus și jos):  
1. *Ki\_Wunderkammer*  
2. Streaming, Paul George Bodea

rare lipsa structurilor formaliste, didactic-istoriciste și a metanarațiunii totalizatoare; descoperim în schimb tot felul de „curiozități”: tactile, vizuale, sonore, textuale, științifice, fanteziste și fantastice. Catalogul expoziției descrie *Wunderkammer* drept un „meta-obiect analogo-digital pe care un spectator bine temperat îl receptează sub semnul paradoxal și combinatoriu al *himere*”. Himeră atât în sensul imaginii fabricate tehnic/tehnologic, dar și în accepțiunea de fantasmagorie sau vis (aproape) nerealist. Într-adevăr, dacă ne gândim la locul ocupat de avangardă/neo-avangardă în istoria artei locale sau chiar naționale, ca să nu mai vorbim de percepția socială a acestora, imaginea mentală generată de totalitatea sălii ki pare să țină mai degrabă de domeniul fanteziei prospective decât de cel al habitusurilor perceptive curente.

La nivelul percepției directe însă, nimic nu pare mai

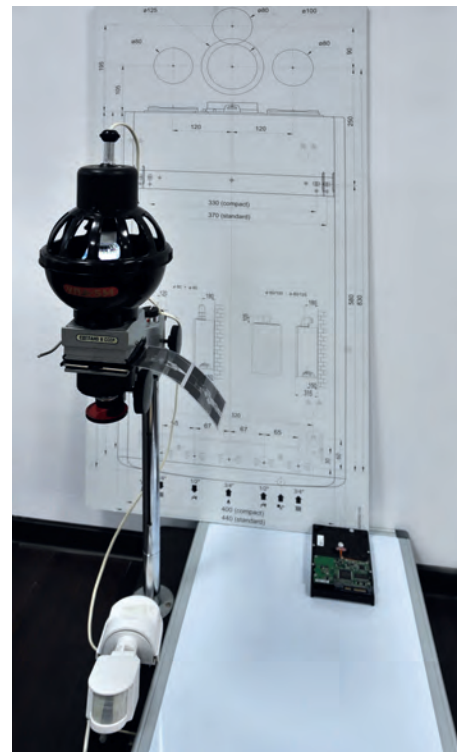
natural: o sală plină cu obiecte (de la obiecte-obiecte la grafică, afiş, fotografie, pictură, publicații ki) și imagini în mișcare instalate cu inventivitate și spirit ludic, oferind publicului posibilitatea de a descoperi, studia și de a se delecta spiritual. Un „tâlc” al instalării este de exemplu „refacerea” lucrărilor hypermedia în lucrări analogice (nu fără o ușoară autoironie referitor la turnura însăși a grupului în această direcție): *Commedia del Multimedia* apare sub forma unui turn din dischete vechi, *Opera prima* este un cufăr de aluminiu, iar alteridem.exe un cărucior pentru bagaje cumpărat la Veneția. Desigur, există în sală și computer pe care pot fi accesate toate lucrările interactive, chiar se transmite live uneori, pe un dvd player pot fi văzute toate filmele ki, materialul expoziției de fotografii 7010 se află pe o ramă foto digitală, unde în slideshow se văd toate fotografiile... plus două proiectoare care, împreună cu un ecran negru, formează o instalație/proiecție (white cube with black screen) cu coloratură ironică. Și în fine, lucrări noi, de la printuri la obiecte conceptuale și instalații (Iosif Stroia, gH (dyslex), Bogdanator, n.e.u.r.o., Sergiu Sas, Golem, Mihai Păcurar, Adrian Sandu, Lavinia Neda, KF și alții). Conform mărturisirii curatorului, Călin Man, impulsul generic a fost dorința de a avea „o cameră în care să te simți bine, să stai să citești și să te uiți la filme”. Și dacă nu ne-am fi convins încă de faptul că sala permanentă nu înseamnă rămânere pe loc, înregimentare în mausoleu (din păcate, instituția muzeală încă mai înseamnă și asta), nu putem decât să așteptăm seria de evenimente ki, ce vor avea loc în acest spațiu începând din toamnă, o serie dedicată înseși denumirii grupului kinema ikon = imagine în mișcare.

Notă:

<sup>1</sup> Pentru kinema ikon a se vedea: [//kinema-ikon.net](http://kinema-ikon.net)



Sus:  
1. ki\_7010  
2. kf\_box  
3. reVoltaire\_f5.6



Jos (de la stânga la dreapta):  
1. Bogdanator flip  
2. White cube with black screen



## Summary

After almost 45 years of existence and nearly 10 years after its major retrospect exhibition at the National Museum of Contemporary Art from Bucharest (preceded by apparitions in international frameworks such as Centre Pompidou, Paris, 1995, ISEA, Paris, 2000, the Venice Biennial, 2003, and many others), the group *kinema ikon* (kinema-ikon.net) has opened its permanent exhibition room in Art Museum from Arad, its native city. In spite of its archival character, this first show subverts traditional understandings of both „retrospect exhibition” and „permanent display”. It is not by chance that the guiding concept of the exhibition is that of the *Wunderkammer*, which welcomes richness in content and media, leaves room for unbounded creativity in display, and in the meantime implies a totalising of diversity. It contains the most important works of three generations of artists and other creative people from the black and white experimental films of the 70s, the hypermedia works of the 90s and early 2000s to the products of the group’s recent „analogue turn”. As art critic Ileana Selejan noted in the exhibition’s catalogue, „neither directly oppositional, nor aligned”, kinema ikon – by using other communication channels than those of the regime – „remains a prime example of the resistance of late avant-garde, experimental art movements within the confines of the totalitarian state. Similarly, in the years since, kinema ikon has continued to operate on the margins of dominant cultural discourses...”. This assumed marginal position and the tendency towards not taking itself too seriously guarantee the group’s capacity for constant renewal. This is further reflected in their newest project, the series of events planned for this fall takes as starting point the group’s name: kinema ikon, that is image in motion.



# John Cage. Tăcerea lui, tăcerile lor

Titlu: Tăcere

Artiști: Vică Tilă Adorian, Marius Burhan, Geta Brătescu, Dana Constantin, Ciprian Ciuclea, Marius Jurca, Gheorghe Șfaițer, Darie Dup, Mirela Dăuceanu, Șerbana Drăgoescu, Suzana Fântănar, Livia Mateiaș, Sorin Vreme, Tiberiu Fekete, Magdalena Zărnescu, Gabriel Kelemen, Gheorghe Zărnescu, Adriana Lucaciu, Carmen Bayer, Camil Mihăescu, Petru Lucaci, Marilena Preda Sânc, Liviu Nedelciu, Corneliu Vasilescu, Aurel Vlad

Curator: Alexandra Titu

Galeria Triade, Timișoara (octombrie – noiembrie 2012)

Una Galeria, București (ianuarie 2013)

Expoziție organizată cu ocazia Centenarului nașterii lui John Cage, în cadrul proiectului „Fenomenul Black Mountain College, John Cage și arta sa”. Parteneri: Facultatea de Arte și Design Universitatea Timișoara, Fundația Triade, Asociația Timișoara Capitală Culturală și Universitatea Națională de Arte București.

text de MARIA BALABAȘ

*Nu mi-am adresat prea des întrebarea cum ar putea să arate 4 minute și 33 de secunde de tăcere. Cu studii orientate spre muzică, am preluat informația elementară, i-am adăugat un surplus afectiv, am transformat-o uneori în plimbări sonore, am alăturat zgomotul și tăcerea esteticii sonore personale extinse. Expoziția Tăcere mi-a oferit, însă, o modalitate de întruchipare grafică a unora dintre ideile muzicale specifice gândirii lui John Cage și crescute în climatul Black Mountain College. Selecția realizată de curatoarea Alexandra Titu conferă conceptului de Tăcere interpretări multiple, activând atât emoționalitatea cât și reflecția lucidă, continuând sau nu tehnicile și ideile creatorului american.*

Organizată de Facultatea de Arte și Design a Universității de Vest Timișoara, expoziția a fost mai întâi gândită pentru Galeria Triade și apoi adusă, în ianuarie, la Una Galeria, în București.

Ajunsa la spartul târgului, când unele dintre lucrări erau deja strânse, am participat ad-hoc la propriul meu happening. În acea dimineață, Una Galeria mă primea într-o tăcere urbană, iar obiectele artistice rămase în urmă păreau zgometele de fond pe care John Cage se străduia să le facă perceptibile și importante pentru o audiență care mai degrabă suporta o oră de Bruckner decât 273 de secunde de „nimic”.

M-am oprit în fața unui ghem turcoaz de al cărui fir-capăt atârna o priză, la rândul său turcoaz, înfiptă într-un recipient de sticlă transparentă. Senzația de pop art desprinsă din acest obiect al unui prezumtiv act al torsului reconvertit în electricitate m-a trezit din letargie. În acea cameră uitată de timp, într-un colț cu un grup statuar marmorean, culoarea a acționat ca un țipăt, catalizator pentru percepția restului expoziției.



Interpretările artiștilor români date conceptului de tăcere nu te subjugă, dar unele gesturi nu te lasă indiferent. Secunde devin ordonate fracții albe în interpretarea picturală a lui Vică Tilă Adorian și pete de culori haotice – culminând într-un surprinzător tricolor de 2'25" – pentru Liviu Nedelciu, ambele lucrări din 2012. *Legământul tăcerii* al Șerbanei Drăgoescu (1975) corespundează peste timp cu *Embodiement XV* al Adrianei Lucaciu (2012) pe o anume filleră interiorizată, a unei geometrii care abstractizează umanul și gesturile sale caracteristice. Încă un cuvânt despre *Legământul tăcerii* – care alătură tăcerii conceptuale derivate din avangarda muzicală și vizuală, ideea monastică ortodoxă, isihastă, a tăcerii prin care se purifică sufletul sau, dată fiind perioada de creație, a tăcerii încrâncenate prin care te sustragi regimului politic.

O ureche imensă și multicoloră, înghețată în propriul arhetip, incapabilă să audă, dar preamărind auzul – lucrarea lui Darie Dup plasată pe podea pare a se vrea o odă adusă acestui organ de simț. În spațiul de la Una Galeria, plasată în preajma unui calorifer,



Sus-Jos:  
Gabriel Kelemen, Scriabin upper piano  
mystic chord 33 (detaliu). Foto: artistul

Pagina alăturată:  
Imagine din expoziția de la București. Foto: Gabriel Kelemen



Deasupra:  
Foto: Gabriel Kelemen

urechea e condamnată și surzeniei și muțeniei. Dintre instalații – pe care trebuia să le pornesc eu însămi, fiind dimineată – mi-a atras atenția *FCM* (Fondul Cosmic de Microunde) aparținând unei artiste foarte tinere, Livia Mateiaș. Poate și datorită substratului său conceptual îndreptat către o combinație de teorii cosmogonice, filosofie și mistică, mi-a trezit în amintire una dintre frazele rostite de John Cage la conferința pe care a ținut-o la Darmstadt în 1992 „In this desire for utopia, I am an anarchist” (În această dorință de utopie, mă simt un anarhist). Pe unele dintre lucrările care ar fi trebuit să completeze spațiul, le-am intuit doar din catalog. Includ în această categorie laconica lucrare grafică a Getei Brătescu *The art work is in the Ivan Gallery*, tot o reinterpretare a celor 4'33", Obiectul sapă-cruce al lui Gheorghe Zănescu sau *Scriabin upper piano mystic chord 33* al lui Gabriel Kelemen. Nu sunt sigură dacă expoziția mi-a vorbit despre Cage sau m-a făcut doar să particip la un act creator dedicat semnificațiilor tăcerii – pentru grafică la fel de importantă ca și pentru educarea percepției muzicale. Am perceput câteva direcții creatoare – de exemplu, o românitate de filieră tradiționalistă și o reorientare către practicile contemporane fără iz național. Îmi asum subiectivismul manifest, am lăsat toți factorii externi să mă influențeze, dar, așa cred că ar trebui să acționeze orice lucrare a sa sau inspirată de Cage. Închei, cu un citat din aceeași conferință de la Darmstadt: *We have come to see the world itself as mind. Not as a sober and quiet one, but as a mismanaged, schizophrenic one.* (Am început să percepem lumea ca pe produsul unei minți. O minte care nu e nici sobră, nici tăcută, ci rău utilizată și schizofrenică.)

## Summary

I didn't question myself very often how do 4 minutes and 33 seconds of silence look like. The Silence exhibition offered me a modality of graphic impersonation of some of the musical ideas specific to John Cage's thinking, raised in the climate of the Black Mountain College. The selection realized by curator Alexandra Titu gives multiple interpretations to the concept of Silence, activating both the emotionalism and the lucid reflection, continuing or not the techniques and ideas of the American creator.

Organized by the West Faculty of Arts and Design from Timișoara, the exhibition was at first conceived for the Triade Gallery and then, brought in January 2013 at Una Gallery, Bucharest.

I participated, somehow, at a private and personal happening. When I arrived at the gallery, in the morning, I felt a sensation of urban silence, accentuated by the fact that most of the artworks were already packed, the exhibition being on the finish point. The few objects left behind seemed the background noises which John Cage considered important, those sound-gestures he tried to impose to the esthetic mind of the audience that could "suffer" more easily one hour of Bruckner than 273 seconds of "nothing".

The interpretations given to the concept of silence by the Romanian artists are not subduing the visitor, but some of the gestures couldn't leave one indifferent. The seconds become ordonné white fractions in the pictorial interpretation of Vică Tilă Adorian and chaotic colour spots – culminating in a surprising Romanian tri-colour flag of 2'25" – for Liviu Nedelciu, both being works from 2012. *The Silence Vow* of Șerbana Drăgoescu (1975) corresponds through time with *Embodiment XV* of Adriana Lucaci (2012) following a certain interiorized path, of a geometry that abstractizes humanity and its characteristic gestures. I intuit some of the works only from the catalog and I'd include here the laconic graphic artwork signed by Geta Bratescu *The art work is in the Ivan Gallery*, another reinterpretation of the 4'33".

I'm not sure if the exhibition talked to me about Cage or made me only participate to a creative gesture dedicated to the significations of silence as they reverberate in the present-day Romanian art scene.



CIPRIAN MUREȘAN

# GREUTĂȚI INERTE

## Despre expunerea invizibilului

Greutăți inerte

Muzeul de Artă Cluj-Napoca

14 noiembrie 2012 – 13 ianuarie 2013

text de DAN BREAZ

foto: ADRIAN SABĂU

*În expoziția Greutăți inerte, Ciprian Mureșan a selectat din patrimoniul muzeului lucrări de sculptură dintre cele mai diverse și le-a refuncționalizat, așezând sub acetea, între panouri din lemn, propriile lucrări de grafică, inspirate din Funcționarul invizibil, de Ilf și Petrov.*



Ciprian Mureșan a inclus o serie de producții video, realizate între anii 2006-2011 și, de asemenea, a intervenit în expoziția permanentă a muzeului, prin introducerea unor cărți sub unele dintre cele mai reprezentative sculpturi din galerie. A fost creat astfel un scenariu expozițional în care atât lucrările de sculptură din expoziția permanentă, cât și acelea selectate pentru a presa propriile lucrări au fost regândite ca *greutăți inerte*.

Pe de o parte, imaginea sculpturilor a fost depozitată de sensul său inițial, iar, pe de altă parte, a fost investită cu funcția de a disimula lucrările inaccesibile. Odată cu regresiunea lor la stadiul de *greutăți inerte*, lucrările din patrimoniul muzeului au devenit mai degrabă un suport pe care au fost *imprimate* alte informații artistice, actul creator constând tocmai în acest demers de suprapunere a unor noi semnificații asupra unui material preexistent. Ciprian Mureșan invită spectatorul să refacă mental scenariul acestei *imprimări*, adică să-și imagineze etapele realizării expoziției. Dependent de această performanță ascunsă a lucrărilor, spectacolul *greutăților inerte* nu mai este, prin urmare, despre ceea ce se vede, ci despre cum s-a ajuns la ceea ce se vede și despre ceea ce rămâne ascuns în spatele imaginilor consacrate ale artei validate de muzeu. Cu toate că Ciprian Mureșan nu a intervenit decât o singură dată în ordinea estetistă a exponatelor muzeale, acțiunea sa inițială de *refuncționalizare* se cere în permanență reluată mental, pentru înțelegerea ulterioară a unui sens narativ ascuns al expoziției, revelabil numai din perspectiva reconstituirii istoriei sale generative.

În calitatea sa de narațiune critică, expoziția *Greutăți inerte* chestionează rolurile și drepturile artei sintetizate într-o serie de convenții larg împărtășite, înscriindu-se în descendența unor etape de renegociere a limitelor artistului. Curentul minimalist a eliminat rama ca limită fizică și ficțională în artă, opunându-se astfel definiției formaliste a picturii. *Body art*-ul și *happening*-ul au renunțat la determinările palpabile impuse de necesitatea creării unui artefact, iar dacă Marcel Duchamp propunea contextul sau localizarea ca singură limită a determinării artistului, Daniel Buren a chestionat până și această determinare. Fără

## Ciprian Mureșan: Inert Weights. About exposing the invisible

text by **DAN BREAZ**

In his exhibition *Inert Weights* (The Art Museum of Cluj-Napoca, November 14th 2012 - January 13th 2013), Ciprian Mureșan selected a number of most various sculptures from the museum's patrimony and "re-functionalized" them, by laying under their weight, between wooden panels, his own graphic works, inspired by the literary piece "Invisible Clerk", written by the Soviet authors Ilf and Petrov. Ciprian Mureșan included a series of video productions, realised between 2006-2011 and also interfered in the museum's permanent exhibition by placing his books under some of the most representative sculptures in the gallery. In this way, he created an exhibitional scenario in which both the works of sculpture from the permanent exhibition and those selected in order to press his own graphic works were re-invested with the meaning of „inert weights”. In this way, generally speaking, the sculptures' image was deprived of its initial meaning, on one hand, and, on the other hand, it acquired the function of dissimulating inaccessible works. Once they regressed to the stage of „inert weights”, the works in the museum's patrimony became a mere support on which different new layers of artistic information were *imprinted*, the act of creation consisting exactly in overlapping new meanings on a pre-existing material. Ciprian Mureșan invites the public to mentally re-build the scenario of this *imprinting process*, that is to imagine the stages of preparing the exhibition. Depending on the work's hidden *performativity*, the spectacle of the *inert weights* no longer refers to what is visible, but instead, it refers to what remains hidden behind the consecrated images validated by the museum. In spite of the fact that Ciprian Mureșan interfered only once in the aesthetist order of the museal artefacts, his initial refunctionalising action needs to be permanently and virtually re-performed in order to subsequently understand the hidden narrative meaning of the exhibition, which is to be revealed only by reconstituting its own generative history.

As a critical narrative approach, the exhibition *Inert Weights* questions the roles and the rights of art synthesised in a series of largely shared conventions, that trace other stages of renegotiating art's limits. Minimalism has eliminated the frame as physical and fictional limit, opposing the formalist definition of painting. Body art and happenings have renounced to physical determinations imposed by the necessity of creating an artefact, and while Marcel Duchamp proposed the context or the localisation as the only defining limit of art, Daniel Buren questioned these determinations as well. Without dissociating from this type of exercise, Ciprian Mureșan seems to be part of a new age that questions the limits imposed by aesthetic conventions. By consequence, the visual character of *Inert*



*Weights* exhibition no longer needs new visual entities in order to impose itself as a mental place in the public's conscience. Once accepted as cultural constructs, the artistic images can also be conceived – and even re-invented – by modifying the displaying conditions of pre-existing works, or by adding new formal elements, different from the ones that rendered the initial meaning of an artistic work. By redesccovering the artistic image's independence in its relation to the visibility of a pre-existing artefact, Ciprian Mureșan also emphasized the pressure exerted by convention, which enforces activities considered equally defining for the artistic act and for the artistic profession. Once Mona Lisa's moustache is created, Da Vinci himself no longer holds the main creative part, he becomes an auxiliary element, and the creator of the moustache becomes the instance which, in a subversive way, claims all the rights associated with the possibility to perform a so-called principal artistic activity, thus, reversing the relation of power that usually subordinates the contemporary artist to the old consecrated masters. In a similar way, Ciprian Mureșan's wooden panels sustain the inert physical weight of the sculptures of artists like Romul Ladea, Oscar Han, Ion Jalea or Ion Irimescu, but, at the same time, they withstand the pressure of consecrated *inert weight of valoric hierarchies*. The artistic intervention using the books which was performed in the permanent exhibition is also a demonstration of resistance to pressure: the weights are *inert*, but still they can be overturned by simply putting some books underneath them. With all his evident interest in dissimulating the artistic act, Ciprian Mureșan does not unburden the artist of his professional responsibility of producing visible realities. It is just that these realities are no longer proposed as retinal projections, but as mental projections. Thus, the visible is exposed only as a dissimulating sign. Being built according to the principle of the simulation-dissimulation dialectics, Ciprian Mureșan's exhibition dissimulates the pressure of his new works and, at the same time, simulates the exposure of consecrated works, surprising us with an unwonted exercise of exposing the invisible.

a se disocia de asemenea practici, Ciprian Mureșan pare să se înscrie într-o nouă vârstă a interogării limitelor impuse prin convenții estetice. Prin urmare, caracterul vizual al expoziției *Greutăți inerte* nu mai are nevoie de entități vizuale noi pentru a se impune ca loc mental în conștiința publicului. Acceptate în calitatea lor de constructe culturale, imaginile artistice pot fi concepute – și chiar reinventate – și prin modificarea condițiilor de expunere a unor lucrări deja existente sau prin adăugarea unor elemente formale noi, diferite de acelea care au determinat sensul inițial al unei lucrări.

Prin redescoperirea independenței imaginii artistice față de vizualitatea unui artefact preexistent, Ciprian Mureșan a evidențiat și presiunea convenției care impune activități considerate definitorii atât pentru actul artistic, cât și pentru profesia de artist. Odată cu mustața Mona Lisei, Da Vinci este expediat în zona personalului auxiliar, iar creatorul mustății devine instanța care, într-un mod subversiv, își arogă toate drepturile care decurg din exercitarea unei activități artistice principale, răsturnând raporturile de putere care subordonează artistul contemporan unor maeștri consacrați. Într-un mod similar, panourile de lemn ale lui Ciprian Mureșan susțin *greutatea fizică inertă* a sculpturilor unor artiști precum Romul Ladea, Oscar Han, Ion Jalea sau Ion Irimescu, dar, în același timp, ele rezistă presiunii exercitate de *greutatea inertă a ierarhiilor valorice* consacrate. La rândul său, intervenția cu cărțile din expoziția permanentă este tot o demonstrație de rezistență la presiune: greutatea sunt *inerte*, dar ele pot fi răsturnate totuși prin simpla așezare a unor cărți dedesubtul lor.

Cu tot interesul său evident pentru disimularea actului artistic, Ciprian Mureșan nu îl deresponsabilizează pe artist de menirea de a produce realități vizibile. Doar că acestea nu mai sunt propuse ca proiecții pe retină, ci ca proiecții mentale. Astfel, vizibilul nu mai este expus decât în calitatea sa de semn disimulador. Construită, așadar, după principiul dialecticii simulare-disimulare, expoziția lui Ciprian Mureșan disimulează prezența noulor sale lucrări și simulează expunerea lucrărilor consacrate, surprinzându-ne printr-un insolit exercițiu de expunere a invizibilului.



## Portret al artistului-editor

Lucie Fontaine, i-n-v-e-n-t-o-r-y  
galeria Sabot, Fabrica de pensule, Cluj-Napoca  
15 ianuarie – 28 februarie 2013

text de **DAN BREAZ**

*Expoziția „i-n-v-e-n-t-o-r-y” a duo-ului artistic Lucie Fontaine (Nicola Trezzi și Alice Tomaselli), de la galeria Sabot din Cluj, abordează vizual însăși problematica expunerii, comentând într-un mod sugestiv principiul după care potențialul creator al noutății este adesea ascuns în spatele unor vechi forme de exprimare curatorială. Lucie Fontaine reformulează vizual câteva dintre principiile de bază ale cabinetului de curiozități. Asemenea unei „camere cu minuni”, galeria Sabot reflectă deopotrivă gustul artistului-colecționar pentru tot ceea ce este surprinzător, eterogen, creat fără intenția de a fi inclus într-o selecție unitară.*



Spațiul de expunere a devenit astfel locul de colectare a lucrărilor artistice, dar și a cărților, a diverselor materiale printate sau obiecte uzuale, care au fost prezentate și cu alte ocazii și care au reapărut în spațiul galeriei, aparent pentru o simplă inventariere: imaginea parodică a Fecioarei Maria, al cărei prunc ține în mâini un microfon și un gramofon, prim-planul unui Bin Laden în ipostază de Mona Lisa, în spatele căruia se desfășoară atentatele din 11 septembrie, reprezentarea curatorului sau a directorului de galerie în ipostaza unui cerber cu mai multe capete, lucrări critice la adresa standardizării contemporane a imaginii feminine, dar și un vas cu flori, o colecție de scoici și o masă etalând diferite piese metalice. După Nicola Trezzi, portretele lui Franz Kafka și Baruch Spinoza sunt lucrări special realizate pentru a reprezenta tipul intelectualului dedicat creației în timpul liber. Într-un mod similar, creând în afara regulilor muzeale, concentrate asupra coerenței colecțiilor, Lucie Fontaine și-a apropiat actul creației ca o incoerență activă, al cărei caracter aleatoriu provoacă asociații libere. De aceea, povestea pe care ne-o narează inventarul galeriei Sabot este o poveste care și pierde deliberat sensul linear al succesiunii. Nicio imagine nu-i mai urmează cu necesitate alteia, ci o completează, ele fiind interșanjabile. În trecerea de la starea de document al posesiunii cuiva, adică de la ceea ce deja exista în arhiva artistului însuși, la ceva ce nu existase anterior, artefactul a devenit un instrument al invenției. Lucrările, nemaifiind expuse în calitate lor de producții unice, ci în aceea de semne vizuale care configurează o realitate sistemică, marchează traiectoria de la originalul individual la originalul colectiv. Totodată, imaginea artistică nu mai direcționează înspre un sens stabil, ci oferă un spațiu simbolic de interpretare. Problemele creativității contemporane, ale relației dintre artă și distribuție, dintre spațiul de depozitare și galeria de artă nu ne mai sunt prezentate în sens diacronic, ci într-o sincronie care lasă loc repetițiilor și completărilor. O altă problematică interogată de Lucie Fontaine, dificil de abordat astăzi, din cauza nenumăratelor sale reluări moderne și postmoderne, este aceea a originalității și a condițiilor în care aceasta devine posibilă. Expoziția „i-n-v-e-n-t-o-r-y” pare să spună că tot așa cum arta a fost la un moment dat „definită” (Harold Rosenberg), ea a putut fi ulterior și „artificată” (Nathalie Heinich). Cu alte cuvinte, principiul originalității poate să existe și ca *originalizare*, adică poate să survină nu numai prin producerea unei realități ficționale noi, ci și prin redescoperirea critică a uneia preexistente. Expoziția interoghează sensul colectării și al depozitării, precum și legătura acestora cu calitățile expunerii și ale obiectelor artistice. Printr-un amestec eterogen de obiecte uzuale și obiecte însemnate estetic, lucrările *inventariate* sunt, de fapt, *reinventate*, scoase din sfera conjuncturalului printr-un proces de *originalizare*. Artistul devine astfel un editor al spațiului expozițional care, prin selecție, dispunere și asociere, creează spații cu semnificație estetică. Pentru această categorie a creatorilor contemporani, selecția și colajarea materialului expozițional scurt-circuitează distanța dintre obiectul artistic și spațiul artistic. Funcționând ca un veritabil spațiu în spațiu, inventarul cabinetului de curiozități contemporan de la galeria Sabot elimină dimensiunea investigației raționaliste, înlocuind-o cu indisciplina curatorială a artistului colecționar.





Sus, jos și pagina alăturată:  
Foto: courtesy artistul și galeria Sabot





# Collective thinking in the age of crisis

What we destroy and celebrate at the same time

Salonul de proiecte, Anexa MNAC, Bucharest

December 13th 2012 – February 3rd 2013

Selection by Aurelia Mihai

Artists: Apparatus 22, Tatiana Fiodorova, Monotremu, Raluca Popa, Sorin Popescu, Soyons Impossibles, Iulia Toma.

text by ELEONORA FARINA

*Stated that in Romania persists an insufficiency of money for artistic production, the exhibition "What we destroy and celebrate at the same time" at Salonul de proiecte proposes seven projects realized on that occasion, which reflect on our critical social and political condition. Interesting and relevant format, the open call for young artists launched in summer 2012 by Alexandra Croitoru and Magda Radu; successful and coherent result, the exhibition "What we destroy and celebrate at the same time" opened the following December in Salonul de proiecte. Pursuing the mission of the space in supporting the production of new projects and framing the younger artists into an inter-generational context, the curators invited Aurelia Mihai and Ciprian Mureșan for selecting and exhibiting thirteen works among the sixty-six proposals arrived. Based on an evident common background, which finds its being in the absence of certainties and trusted future perspectives, the works of "What we destroy and celebrate at the same time" have in common the fragility of our (Romanian) contemporary society, based on a (still today) problematic recent past.*



Jos:

*What We Destroy and Celebrate at the Same Time, Salonul de proiecte, installation view (Apparatus 22, Fitting not (Room Two), 2012, installation / Supported by Salonul de proiecte, Akademie Schloss Solitude and KILOBASE BUCHAREST). Photo: Ștefan Sava*

Pagina alăturată, sus:

*What We Destroy and Celebrate at the Same Time, Salonul de proiecte, installation view (left: Raluca Popa, Four Human Figures, 2012, animation / right: Tatiana Fiodorova, The Search for the Social Body of the Soviet Artist, 2012, mixed-media installation). Photo: Ștefan Sava*

Pagina alăturată, jos:

*What We Destroy and Celebrate at the Same Time, Salonul de proiecte, installation view (Soyons Impossibles, Guilty Yoga, 2012, video installation). Photo: Ștefan Sava*

The projects of Tatiana Fiodorova, Raluca Popa and Iulia Toma use archive and found material in order to question some aspects of the Communist regime – in which they did not live. *In search of the social body* of the Soviet artist by Fiodorova is an attempt to present the figure of Vasiliu Lefter, her father, an unknown propaganda painter and illustrator who lived in the Moldavian SSR and died prematurely. The art book created by Fiodorova contains texts, reproductions, interviews, photos etc., being a good and complete (even if not exhaustive) means for deepening the status of the artist in her country during the Soviet period; even though within the entire installation, made of other archive material, it probably loses a bit of its strength. Same period, similar Communist past, the one lived by Raluca Popa's father in Romania; in a delicate and precious way, the artist presents four stop-motions on the column of the exhibition space made by series of drawings that he conceived around 1965. Probably presenting members of the Pioneer Organisation, the illustrations create a tangible and emotional link between (our) present and (our) past.

The same historical bridge is produced by the fabrics of Iulia Toma's installation, through which she suggests precise inputs of discussion on women's condition in Romanian society. Normally working both with textile and text, Toma shows women's workwear (jackets and trousers for the factories, aprons and gowns for the housewives) like in a tailor's shop, with an explanatory label and a booklet along with the garment. The standardization of clothes and uniforms (see the very similar shade of blue) and the affinity of outside- and housework are pertinent and well-placed reflections on the female role in the Communist past, and still nowadays. Found material are the pipes that Sorin Popescu (who's art name is Coate-Goale) uses as pinhole cameras for taking unclear, almost abstract photos of Romanian city landscapes. Borrowing well-known common objects (as he did in the work presented in the same period for the project *A Tour of Romania in 7 Days* at Club Electroputere), the photo series Found Poetry is a sarcastic and trenchant eulogy of a difficult present.



It is eventually not by chance that three collectives were selected by Aurelia Mihai out of seven artists. As stated in the press text, the contemporary artist "more often than not chooses collaboration, joint actions and engagement in the name of causes that go beyond singular, individual practice/motivation". And in this collaboration work the audience is included, too. Apparatus 22 (representing Romania in the group show curated by Anca Mihuleț at the Institute of Culture and Humanistic Research during the Venice Biennale this year) builds an attractive fitting room, in which the vivid red curtain, the strong light and the big oval mirror draw inside the visitor

and ask him to look in it. Playing with the charming fashion world (some of the components were actually part of the previous collective Rozalb de Mura), they put you in front of the predictable reality: and the neon says unmercifully "you may look good but you feel bad". The approach of the installation/performance Guilty Yoga by the duo Soyons Impossibles is on the contrary more ironic and, because of it, sharper and more pointed. Stating in a Beuysian connotation that everyone is an artist and proposing to the public a yoga course in five positions (Yoga for Conservatives, Yoga for Debt, Yoga for Workaholics, Yoga for Discriminated Against, Yoga for Precarity),

the artists inquire about the possibility of a social and shared change through and thanks to individual and solitary inner metamorphose.

In such a coherent exhibition realized with projects that work in collective way but at the same time are strong enough to remain unrelated, the two-minute video *Artificii* by the Monotremu group closes (or opens?) this intense experience, destroying (the old world, as we know it) and at the same time celebrating it through magnificent fire-works. And, since we are already aware of the Lavoisierian Principle of mass conservation, we are expected to celebrate in order to transform it.





# The Ritual of Art (or art as ritual?)

## Rituals

Platforma Space, Anexa MNAC, Bucharest

December 13th 2012 – January 13th 2013

Selection by Daniela Pălimariu and Dan Basu in the frame of the project “Salon Video”

Artists: Luiza Alecsandru, Simion Cernica, Larisa David, Andreea Dănilă, Cezar Lăzărescu, Gabriel Stamate, Jean Lorin Sterian, Marius Tănăsescu, Ștefan Tiron & Claudiu Cobilanschi, Daniel Tristan and Ovidiu Hulubei.

text by ELEONORA FARINA

*It is said that video art in Romania has been living a decaying moment for the last decade. And it is also said that many Romanian artists have switched to video art because of its more affordable medium. Probably both statements are true. Indeed, firstly it is indubitable that video art is nowadays not so experimental as in the Nineties – a period in which the artistic research was done not only on the means of video but also on the technology of video camera itself. That is so even if an honest approach might reveal that this state of affairs is acknowledged as decay mostly in the light of a natural comparison with the international artistic set-up.*



Secondly it is also undeniable that – unless it is pursued in a cinematographic way, which means using actors, crew and staging – the low budget of a video production is very appealing in a country with a financially restrained artistic field. If twenty years ago a private company like *Fundația Arte Vizuale* (Visual Arts Foundation) was essential in the support and development of video art in Romania, today the 'shoot & share' process (with an iPhone on Facebook) helps many artists in spreading their works – actually I was quite surprised of finding online almost all the videos shown below (!).

The platform “Salon Video” initiated by the artists Daniela Pălimariu and Dan Basu is a good intuition in this regard, because it combines the interest of presenting a younger generation of artists in their attempts of questioning the medium and using it as a kaleidoscope of actual historical necessities and emergencies with the simple way of collecting material for the exhibition (and via Wetransfer.com it is also possible to let the show move from one country to another, as the project aims to do).

Such a flexible character has supported an agile format that has reached its third edition through differ-

ent venues: Alert Studio and Atelier 35 before, Spațiul Platforma now. And in this last case the curatorial issue for the selection by open call was the “Rituals”. Collective and at the same time individual, the ritual of New Year's Eve shot by Simion Cernica in his *Out of Time* (2008/2009) is part of a bigger series on street and people's public life. “Individual memory builds access roads to historical time but it is eventually ignored by official history”, writes Cernica himself; and according to Claude Lévi-Strauss it is only through the ritual that is possible to annul the chronological gap between history and story, in this way assimilating all the events in a synchronic structure.

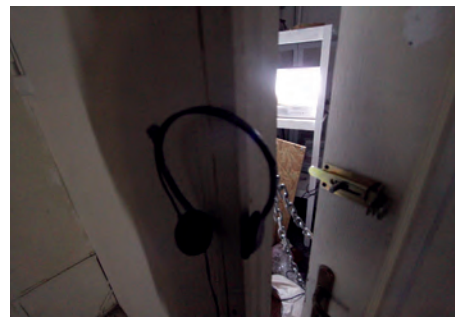
Among the twelve invited artists, the most coherent part of the exhibition seems to be the one strictly involved with/in art, i.e. those videos in which the ritual reflects upon or is reflected in the same artistic practice. In Larisa David's work, for example, the dramatic gesture of throwing eggs on the floor together with the vigorous noise of those crushed results in an open contrast with the vivid colours of confetti, which happily evoke the New Year's Eve ritual (*Eggs*, 2012). And both the last day of the year

**Sus:**  
Simion Cernica, *(Until the right) frame of mind*, 2012, video, 45" loop, installation view. Photo credits: Daniela Pălimariu and Dan Basu

and the egg symbolise the (eternal) return of life: *Omne vivum ex ovo* (everything living comes from an egg), says the well-known Latin aphorism. An in-loop-repetitive flux is the one performed by Gabi Stamate for *RO\_TA\_TA* (2012): acting his body's rotation in front of Casa Poporului is a move that could be repeated like an infinite mantra because, according to the artist himself, it is "an act that does not intend to seduce but to light up" in its conceptual approach.

On the mechanisms of artistic practice is *Primum vivere, deinde pingere* by Marius Tănăsescu (2010, this year already showed at Spațiu Intact in Cluj), borrowing its title from the Thomas Hobbes' motto "Primum vivere, deinde philosophari" (first one must live, then one may philosophize), an ironical video with an unexpected finale on one of the few perpetual subjects in art history, the still life. Sharp and derisive is the *mise-en-scène* by Ștefan Tiron and Claudiu Cobilanschi, in which the ritual of punishment (*Pedeapsa*, 2010) and expiation of the two artists is the only (allegorical) way for rehabilitating the autonomy of contemporary art as stated in *Idea* art magazine.

In the end, the Longean Theatre founded in his flat in Bucharest by Jean-Lorin Sterian, is the scenario for the collective project *Cadastre* (2011), which includes fourteen artists in shooting their daily routine of preparing coffee in the morning. Putting into question the authorship of this art piece, the fourteen artists are co-authors (together with Sterian) and at the same time its actors, and eventually even its spectators. Because whichever ritual is anchored to the social substratum of the community, a community that has created it and at the same time is the *raison d'être* of such a mythological moment.



**Sus (de la stânga la dreapta):**

1. Ștefan Tiron & Claudiu Cobilanschi, *Pedeapsa*, 2010, installation view. Photo credits: Daniela Pălimariu and Dan Basu
2. Ovidiu Hulubei, *There is no reaction of instinct to physical or mental threats*, 2010, video, 2' 57", installation view. Photo credits: Daniela Pălimariu and Dan Basu
3. Cezar Lăzărescu, *Țesătura Iași*, 2012, video, 1', installation view. Photo credits: Daniela Pălimariu and Dan Basu
4. Jean-Lorin Sterian, *Cadastre*, 2011, video, 19', Andreea Dănilă, *Alter Ego*, 2006/2012, video, 6', installation view. Photo credits: Daniela Pălimariu and Dan Basu

**Jos:**  
Opening evening. Photo credits: Daniela Pălimariu and Dan Basu





# „Ne vedem în Piață !”

KM. 0. Reprezentare și repetiție ale Pieței Universității /  
KM. 0. Representations and repetitions of the University Square Protest

Artiști: Vlad Basalici, studioBASAR, Larisa Crunțeanu, Laurențiu Gâlmeanu, Bogdan Ghiu & Octav Avramescu & studenți ai Universității de Arte București, Mihai Mihalcea, Dan Perjovschi, Vlad Petri, Alexandra Pirici, David Schwartz & Mihaela Michailov, Emanuel Vasiliu și alții.

Curator: Raluca Voinea  
Tranzit.ro/ București  
30 noiembrie 2012-28 februarie 2013

text de **DARIA GHIU**  
fotografii: **EDUARD CONSTANTIN**



*2012 a început în ianuarie în forță, în Piața Universității din București, printre protestatari de toate vârstele, activiști și membri ai societății civile. Spațiul public a fost scena de întâlnire a tuturor. La sfârșitul anului, expoziția cu care a fost deschis noul spațiu de artă tranzit.ro din București a discutat pe larg fenomenul Pieței Universității. Rețeaua de inițiative autonome tranzit, demarată în 2002 în Austria, Cehia, Ungaria și Slovacia și avându-l drept partener principal pe ERSTE Foundation, și-a inaugurat în toamna lui 2012 și în România trei spații, la Iași, Cluj și București. Tranzit.ro aparține unui colectiv de curatori și artiști români (Matei Bejenaru, Livia Pancu, Lia Perjovschi, Attila Tordai-S și Raluca Voinea).*



Sus:  
studioBASAR: „Kilometrul Zero. Machetă de lucruri și întâmplări”, 2012.  
Detaliu din lucrare.

Expoziția cu care s-a deschis spațiul Tranzit.ro București survolează Kilometrul 0 al democrației. Realizează o operațiune diacronică, mergând către începuturi: decembrie '89, și privește apoi în prezent, prezentul chiar al expoziției, 30 noiembrie 2012. Dacă lucrarea aflată în spațiul central al expoziției, *Kilometrul Zero. Machetă de lucruri și întâmplări*, realizată de grupul de arhitecți studioBASAR, comprimă acest timp și ne arată, sincron, o piață a protestatarilor, a mineradelor și a revoluționarilor, celelalte lucrări dilată timpul și se opresc asupra unor fragmente de istorie a pieței.

Piața Universității, spațiul public disputat și întins în fiecare direcție, poate fi multiplu reprezentat și repetat la infinit (către marea reprezentare?), sugerează titlul expoziției. O expoziție care, pe lângă lucrări de artă noi și mai vechi, deține și o parte documentară (cărți, articole, un documentar despre situația Centrului Național al Dansului aparținând lui Emilian Vasiliu și *trailer*-ul unui film în pregătire, despre protestele din 2012, de Vlad Petri). David Schwartz și Mihaela Michailov expun o consistentă arhivă de interviuri video realizate de ei cu personaje-cheie ale evenimentelor din iunie '90. Intitulat *13-15 iunie 1990*, proiectul lor de cercetare este important nu doar în sine, ci și privit dintr-o perspectivă metodologică, a lucrului cu sursele orale în construire a istoriei recente: cum, în ce măsură le folosim și le credităm.

Puse la zid, mai multe seturi de fotografii documentează Piața Universității, imaginile unor coregrafii mute, în care corpul este mesajul ultim. Pe de o parte, asistăm la documentul pur: fotografiile lui Laurențiu Gâlmeanu, care au surprins Piața la doar câteva zeci de minute după discursul lui Ceaușescu. Pe de altă parte, sunt fotografiile unor *performance*-uri care se petrec în același loc, (aproape) douăzeci de ani mai târziu. În 2007, prin Monument: Istorie/Istorie Dan Perjovschi a pus față în față două „statui” vivante care îi reprezentau pe un miner și pe un protestatar. „Peisaj cu habitus național – intervenție pe fundal gri” (2008), șochează prin imaginea „corpurilor lungite pe asfaltul acelei zone atât de încărcate de amintiri recente”, așa cum scrie autorul *performance*-ului, coregraful Mihai Mihalcea. Privirea „adormită” a trecătorilor să fie „scurcircuită” fără discurs, doar prin brutalitatea – și candoarea – imaginii corpului întins pe jos, făcut una cu pământul. Cât despre reproducerea grupului statuar

#### Pagina alăturată, jos:

Vedere din expoziție. Lucrări:

- studioBASAR: „Kilometrul Zero. Machetă de lucruri și întâmplări”, 2012;
- Laurențiu Gălmeanu: „21 decembrie 1989”, fotografii, 1989;
- Studenții ai Universității de Arte București: afișe, serigrafie, 2012. Lucrări realizate în cadrul „Atelierului popular. Noile imagini ale politiciii” la tranzit.ro/ București, împreună cu Bogdan Ghiu și Octav Avramescu.

#### Dreapta:

Vedere din expoziție:

- vitrină cu materiale documentare despre Piața Universității;
- documentații foto ale unor performance-uri din Piața Universității: Dan Perjovschi (2007), Mihai Mihalcea (2008), Alexandra Pirici (2011), Vlad Basalici (2012);
- Emanuel Vasiliu: „CNDB Ocupat”, film documentar, 40'23” 2012;
- Alexandra Pirici: „Nimic nu durează, dar nici nu trece”, instalație, documentație a unui performance, 2012.

„Caragialiana” cu ajutorul unui grup de artiști-statuivivante, propusă de coregrafa Alexandra Pirici, în cadrul acțiunii de protest din primăvara lui 2011 (ocuparea CNDB odată cu anunțul demolării, fără găsirea unei soluții concrete de mutare a lui), aceasta e critica mută, cu buget zero, adusă artei monumentale bucureștene.

La intrarea/ieșirea din spațiul expozițional, megafonul Larisei Crunteanu elimină corpul și lasă doar vocea, anima; artista a înregistrat protestele din 2012, mesajele oamenilor din Piață. Semnalele sonore recrează proximitatea, dau posibilitatea unei imaginații politice, în contrast cu imaginea vizuală care oferă reprezentări *ready-made*, neatacabile. Lucrarea Larisei Crunteanu chestionează, indirect, tocmai rolul televiziunii astăzi, manipuloare prin excelență, așa cum a fost și în cazul protestelor din piață, care au devenit în ianuarie 2012 terenul de luptă al televiziunilor.

La vernisaj, Alexandra Pirici a propus un *performance* interactiv, „o dezvălire, o expunere a mecanismelor, un enactment, o deconspirare brută a spectacolului din Piața Universității”. Ca un joc video, lucrarea a constat în posibilitatea de a comanda, live, din spațiul expozițional, unor oameni aflați în piață, printre care și ea: să facă ceea ce vrei tu, un protest home-made, din nou ironic la adresa televiziunilor și discursului media controlat.

Protestatarii sunt actori involuntari ai televiziunilor, un big brother, care nu doar te supraveghează, ci și controlează mișcările tale.

Pe 1 iunie 2013, în Pavilionul României din Giardini, la Bienala de artă de la Veneția, vom vedea din nou corpul în acțiune, cu buget minim. O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneția este proiectul câștigător, al coregrafilor Alexandra Pirici și Manuel Pelmus, curatariat de Raluca Voinea, în parteneriat cu tranzit. Nu este întâmplătoare această reprezentare a României la Veneția. Proiectul pare de fapt să fie o reflecție în tăcere asupra statutului artei contemporane actuale românești și a ultimilor săi 23 de ani. E mai evident ca oricând că scena artei contemporane românești nu se poate plasa în afara scenei critice. Iar tranzit.ro, deschizând la București cu o expoziție despre, în și a Pieței Universității s-a poziționat în mijlocul kilometrului 0, făcând un du-te-vino între „scenă”, mecanismele din spatele ei și public.

# "See you in the University Square!"

text by **DARIA GHIU**

The year 2012 was marked by the intense protests in the University Square in Bucharest, which had brought together different demonstrators: from retired people to artists, activists and members of the civil society. By its TV broadcasting, the public space became a place of a global encounter. At the end of 2012, the inauguration of the new tranzit.ro space in Bucharest was doubled by the opening of an exhibition curated by Raluca Voinea, which had questioned the history of the University Square, from 1989 till today.

*tranzit* is a network of autonomous local units, working independently in Austria, the Czech Republic, Hungary and Slovakia starting with 2002 and having ERSTE Foundation as a main partner. Founded in 2012, tranzit.ro activates in three Romanian cities: Iasi, Cluj and Bucharest. Its activities are coordinated by a group of curators and artists, such as Matei Bejenaru, Livia Pancu, Lia Perjovschi, Attila Tordai-S and Raluca Voinea.

The exhibition overflies "the kilometer 0 of democracy". It uses a diachronic procedure, going back to December 1989, and then coming back to the present of the opening of the show: November, 30th 2012. The artwork placed in the center of the exhibition space, Kilometer 0. Scale model of things and events, created by the architects group studioBASAR, compresses time and reveals, synchronically, the University Square that belongs to the protesters from 2012, mineworkers from 1990 and revolutionaries from 1989. The other works in the exhibition distend time and focus on certain moments of the history of the Piața Universității.

A part of the exhibition consists of documents related to the history of the University Square: books, articles, testimonies, a video documentary by Emilian Vasiliu, referring to the situation of the National Center for Dance (CNDB, which lost its space inside the National Theater, due to the reconstruction of the space started in 2011), the trailer of a film about the 2012 protests, realized by Vlad Petri, and a series of interviews made by David Schwartz and Mihaela Michailov about the mineworkers' events of June 1990.

Besides that, the exhibition contains new and old works. There is a series of photographs which document the Piața, the images of a mute choreography, where the body is the ultimate message. On the one hand, we are seeing the pure document: the photos of Laurențiu Gălmeanu, which intercept the atmosphere of the place only a few minutes after the final speech of Ceaușescu in the Piața Palatului. On the other hand, there is the set of photos documenting performances that took place in the same place, almost 20 years later. In 2007, Dan



Perjovschi made Monument: History/Hysteria – two human statues which have to face each other, representing a mineworker and a demonstrator. Also, there are the images of the human reproduction (made again of living statues) of the monument "Caragialiana" from the Piața, a mute critique, with zero budget, against the actual state of monumental art in the public space of Bucharest.

At the entrance in the exhibition hall of tranzit, the audio installation of Larisa Crunteanu eludes the presence of the body and leaves only the voice, the anima. The artist recorded the protest in 2012, the messages shouted by people in the University Square. The sound signals are indices that keep and recreate proximity; they give the possibility of a political imagination, compared to the visual images, which offer ready-made representations, apparently unquestionable. Crunteanu's piece indirectly reflects upon the role of the television today, which manipulates par excellence.

A reflection upon the media's function is made through the performance of Alexandra Pirici as well. At the opening, she made an interactive performance, conceived as a live video game with human beings. The visitors could see and give orders to a series of performers which were positioned in the University Square: the performers would respect your own desires, making a sort of home-made protest. This is again, an irony towards mass-media. The demonstrators are the unintentional actors at the television, which becomes a Big Brother that not only observes all our steps, but controls them and orders them.

An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale is the winning project in the Romanian Pavilion at the 55th Biennale d'arte di Venezia, by the two choreographers, Alexandra Pirici and Manuel Pelmus. A choreography with living sculptures, and therefore low budget. The curator is Raluca Voinea and the partner is tranzit.ro. The project at the Biennale will actually question the status of Romanian art today, silently reflecting upon its past 23 years of history. It is obvious that today, more than ever, the Romanian art scene cannot place itself outside the critical scene. By opening in Bucharest with an exhibition about, in and belonging to the University Square, tranzit.ro positioned itself at the kilometer 0, operating a backward-and-forward motion between the "scene", the mechanisms behind the scene, and the public.



# Lettrism în România

Lettrists, Isou & Co  
MNAC, București  
15 martie – 3 iunie 2013  
Curator: Francois Letailleur  
Coordonator general: Ruxandra Balaci

text și foto de **MAGDA CÂRNECI**

*De mai multă vreme se cerea deschisă o expoziție despre lettrism în România', dacă ne gândim că inițiatorul lui, Isidore Isou, alias Jean Isidore Goldstein (1925-2007) a fost un evreu de origine română, din linia acelor conaționali francofoni care au înnoit cultura modernă. Ajuns în 1945 la Paris, Isou declanșează, cu zgomot și provocator, o nouă mișcare literaro-plastică de ruptură, ultima din linia avangardelor interbelice de pe scena franceză, care mai are membri activi și în prezent.*



Lettrismul nu e ușor de definit și poate asta explică de ce exegeza lui se află încă la început, iar recuperarea lui în istoria culturală recentă urmează meandre indecise și surprinzătoare. Abia din anii 1995-2000, și mai ales după moartea lui Isou în 2007, o serie de expoziții de grup sau tematice, proiecții filmice sau evenimente audio au început să contureze – în diverse locații din Europa, nu întotdeauna centrale – o imagine flu, punctuală, a acestui curent cu repercusiuni numeroase, dar încă puțin recunoscute, în creativitatea artistică occidentală. Punându-se deliberat în continuitatea dadaismului și suprarealismului, lettrismul își ia ca unitate de bază litera – de unde și numele său în franceză – eliberată de ultimele constrângeri ale cuvântului și ale sensului, și propune o poezie fonetică, prelungindu-se ulterior, din ce în ce mai radical, prin poezia „afonistă”, în poezia mentală, mută, apoi poezia infinitezimală, imaginară, chiar inimaginabilă, spre a viza în cele din urmă, în viitor, o poezie „supratemporală”, scrisă de toți, reînnoită de toți. Litera va fi folosită – ca unitate minimală de ruptură

și de contrast – și pentru transgresarea limitelor altor genuri artistice precum romanul, pictura, fotografia, dansul sau filmul, în ideea declanșării unei noi creativități în ființa umană. Căci, așa cum spunea chiar Isou, „cel care va revela metoda prin care fiecare om va putea crea Noul va dăruia geniu la toți”. Promotorul lettrismului va lansa și alte concepte enorme și provocatoare, precum romanul hypergrafic, pictura metagrafică, filmul discrepant, estetica infinitezimală etc., fecunde pentru o înțelegere largită a inovativității. Lettrismul devine ulterior o mișcare culturală „totală”, care va ataca cele mai diverse domenii (estetică, economie, știință, religie, psihia-trie, tineret, educație, erotologie), mai ales prin scrierile abundente, în toate genurile, ale genialoidului Isidore Isou, sintetizate finalmente într-o monumentală lucrare, *La creatique ou la Novatique*, elaborată de-a lungul deceniilor și publicată în 2003. Din anii 1960, lettrismul se va diviza în grupuri și subgrupuri concurente și contestatate și aceasta explică poate dificultatea de a fi recuperat și înțeles chiar și azi. Dar, în urma interesului crescut din





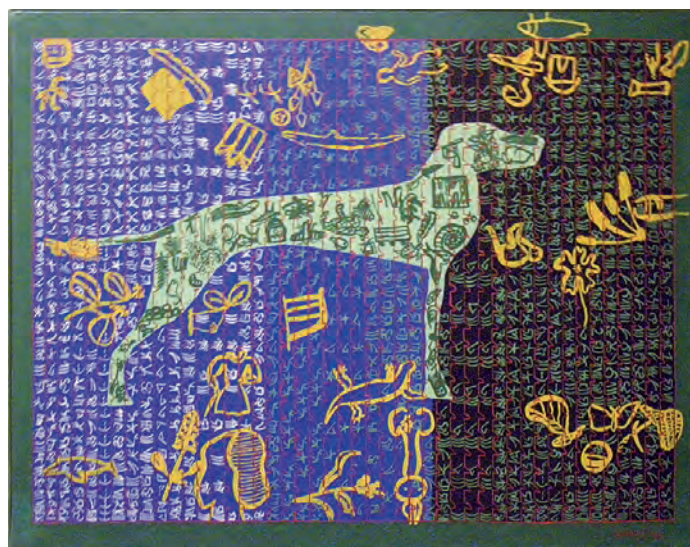
ultimii ani pentru mișcările neo-avangardiste postbelice – unele dintre ele influențate direct sau indirect de lettrism, precum fluxus, happening, performance, poezia sonoră, arta conceptuală sau situaționismul lui Guy Debord, inițial un membru al grupului lui Isou –, se pare că a venit momentul unei revizitări detașate și empatice a exploziei de creativitate non-conformistă din multe domenii care a fost și rămâne lettrismul.

Ceea ce ne propune expoziția de la MNAC este o selecție, mai degrabă modestă, din colecția unui lettrist întârziat, François Letailleur, făcută după gustul și după posibilitățile financiare ale acestuia. Cum aflăm din foaia A4 care însoțește expoziția cu un mic text frugal, ar fi vorba de o „panoramă istorică și tematică cu peste o sută de lucrări, documente și filme”, ale mișcării. Ce vedem în expoziție este o răspîndire de lucrări în general de mici dimensiuni și de vitrine cu cărți în întregul etaj I al muzeului, care le diminuează din impact vizual și din coerența expunerii. Deși abil panotate, lucrările ar fi încăput într-o singură sală centrală.

Tot din foaia A4 aflăm că expoziția include opere cunoscute și inedite ale artiștilor lettriști Roberto Altman, Jean-Louis Brau, Françoise Canal, Jean Paul Curtay, Guy Debord, Alain De Latour, François Dufrene, Antoine Grimaud, Isidore Isou, Aude Jessemmin, Maurice Lemaître, François Letailleur, Marc'O, Gabriel Pomerand, Poucette, François Poyet, Roberdhay, Ralph Rumney, Roland Sabatier, Alain Satié, Jacques Spacagna, Florence Villers, Rosie Vronski, Gil Wolman. Dar din înșiruirea de nume importante și mai puțin importante, ca și din panotarea propriu-zisă, rolul capital al lui Isou nu reiese cu claritate – ceea ce corespunde de altfel cu vederile curatorului, François Letailleur, care în schimb se promovează pe sine cu o mare lucrare-rezumant al altor lettriști, devenită și afiș al expoziției.

Unele lucrări ar fi fost prezentate anterior la Centrul Pompidou din Paris și la Reina Sofia din Madrid. Dar în actuala mișcare de recunoaștere a nebuloasei lettriste, trebuie spus că s-au deschis expoziții mai consistente în diverse centre din Franța, Italia, Spania, curatoriate de lettriști cunoscuți precum Broutin, Robert Sabatier, François Poyet sau Anne-Marie Caron. Iar în legătură cu spațiul cultural românesc, amintesc aici expoziția „Isidore Isou – pour en finir avec la conspiration du silence”, organizată de François Poyet împreună cu mine la ICR Paris în 2007; și expoziția „Isidore Isou – Hypergraphic Novels 1950-1984”, organizată de Frédéric Acquaviva (exeget cunoscut al lettrismului) cu sprijinul lui Dan Shafraan la ICR Stockholm în 2011. Ambele expoziții au fost însoțite de cataloage serioase în franceză și în engleză, care ar fi putut constitui un punct de comparație fertil și complementar.

Actuala expoziție de la MNAC ratează deocamdată, prin anvergura modestă, recuperarea lui Isou și a lettrismului în mediul cultural românesc. O însumare de eforturi și energii, cu participarea mai multor muzee și colecții private și cu colaborarea unor curatori recunoscuți, va fi necesară în viitor în vederea unei mari retrospective lettriste, care să dea măsura acestui fenomen cultural special.



<sup>1</sup> Articol apărut inițial în Revista 22, nr. 20, 21.05-27.05.2013.

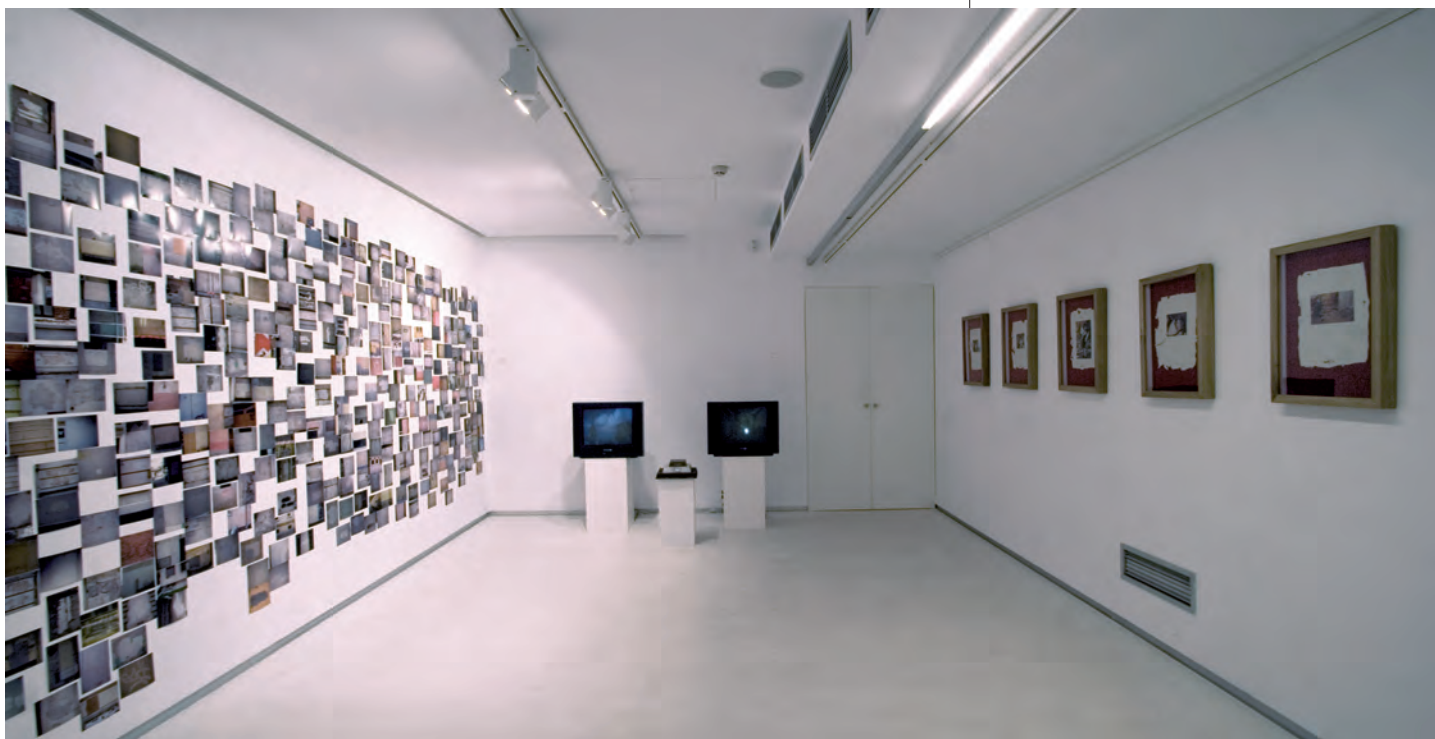


# Orașul vă zut de generația '80

Victoria Art Center, București  
4 aprilie – 25 mai 2013  
Curator: Adrian Guță

Artiști participanți: Alexandru Antik, Olimpiu Bandalac, Rudolf Bone, Călin Dan, Mircea Florian, Teodor Graur, Radu Igazság, Iosif Király, Petru Lucaci, Valeriu Mladin, Alexandru Patatics, Dan Perjovschi, Romelo Pervolovici, Marilena Preda Sânc, Gheorghe Rasovszky, Mircea Stănescu, Roxana Trestioreanu, Ütö Gusztáv, Sorin Vreme

text de **ADRIAN GUȚĂ**



***Momentul vernisajului a fost marcat printr-un performance al artistului Ütö Gusztáv, intitulat Global-local 2. Pe durata expoziției au mai fost organizate o Seară Mircea Florian, o Masă rotundă: Orașele vizibile/ Orașele invizibile și o Seară de poezie optzecistă pe tema condiției citadine. Condiția citadină se constituie într-un esențial reper tematic pentru artiștii și scriitorii generației '80, de la începuturi și până în prezent.***

Dimensiunea existențială, cea social-politică, explorările identitare din perspectivă individuală sau ținând categorii umane diverse, sunt constante în opera optzeciștilor care s-au lansat în contextul Atelierului 35. Contrastele și dinamica lumii post-totalitare, ofensiva agresivă a consumerismului, integrarea în sistemele ce țin de fenomenul globalizării, avantajele și primejdiiile acestuia, inclusiv o nouă „vârsta” a alienării, se regăsesc în arta din ultimele două decenii a exponenților generației '80. Nu lipsesc nici semnele unei sinteze definibile prin conceptul de „glocalism”. Unele demersuri țin seama de faptul că orașul contemporan este un *meeting point* între *high* și *media (consumer) culture*. Tipologia structurală a fragmentului trimite, ca și trăsătura anterior menționată, la universul postmodernității. Artiștii cu care se „clădește” expoziția de la Victoria Art Center dezvăluie cu luciditate nemiloasă realități urbane și social-politice incomode, dar sunt sensibili și la misterele, poezia și chiar pitorescul orașului.

Prezentul „desant” al optzeciștilor operează cu limbaje artistice subliniat consonante cu axul tematic al condiției citadine și care au contribuit din plin la dinamica generației respective la începuturile sale, dar și pe parcurs: fotografie, video, *computer based art*, instalație, obiect, performance. Artiștii pentru care am optat acum (variantele de selecție fiind mai multe) au fost invitați să participe cu lucrări mai recente, iar unele sunt realizate pentru această expoziție. Orașul văzut de generația '80 este cea mai amplă expoziție din ultimii douăzeci de ani alcătuită numai cu exponenți ai acesteia, după ce și-au încheiat evoluția în Atelier 35. Protagonisții expoziției trăiesc și lucrează în București, Oradea, Cluj, Timișoara, Sibiu, Sfântu Gheorghe, centre majore pe harta artei tinere de acum trei decenii, unii (și) peste hotare, la Amsterdam sau Düsseldorf. Este o expoziție a unor individualități marcante, care poartă cu sine repere ale apartenenței la aceeași generație culturală.



# The City Seen by the 80s Generation

Victoria Art Center gallery, Bucharest

April 4th – May 25 2013

Curator: Adrian Guță

The opening featured the Global-local 2 performance by the artist Ütő Gusztáv.

During the period of the exhibition there were also be a Mircea Florian Night, the discussion panel Visible Cities/ Invisible Cities and an Eighties Poetry Night focusing on the theme of the urban condition.

**Participating artists:** Alexandru Antik, Olimpiu Bandalac, Rudolf Bone, Călin Dan, Mircea Florian, Teodor Graur, Radu Igazság, Iosif Király, Petru Lucaci, Valeriu Mladin, Alexandru Patatics, Dan Perjovschi, Romelo Pervolovici, Marilena Preda Sânc, Gheorghe Rasovszky, Mircea Stănescu, Roxana Trestioreanu, Ütő Gusztáv, Sorin Vreme

Text by **ADRIAN GUȚĂ**

The urban condition is an essential and recurrent theme for the writers and artists of the 80s, from start to finish. The existential dimension, the social-political one, the search for one's identity from an individual perspective or the exploration of the various human categories, are a constant feature in the work of the artists from the 80s generation that had made their debut in the context of Atelier 35.

The contrasts and the dynamics of the post-totalitarian world, the aggressive offensive of consumer culture, the integration within the systems of the globalization phenomenon, the advantages and dangers of this situation, including a new "age" of alienation, are to be found in the art of this generation of artists during the last two decades. Concepts such as "glocalism", that synthesizes these various conflicting issues, are ever present in the art of the '80s generation. Some artistic projects focus on the fact that the contemporary metropolis is a meeting point of high and media (consumer) culture. The structural typology of the fragment leads us, as well as the features that were mentioned above, to the postmodern world view.

The artists that "make up" the exhibition at Victoria Art Center reveal the uneasy urban and social-political realities with a poignant lucidity, but at the same time remain sensible to the mysteries, the poetry and the picturesque of the city.

The current take from the artists of the 80s generation makes use of artistic practices that are in perfect lineage with the thematic axis of the urban condition, and the artists have fully contributed to the dynamics of this generation from its beginnings, but also in its latter stages: photography, video art, computer based art, installation, object, performance. The artists included in this exhibition were invited to present more recent works, some of them being designed especially for the occasion.

The City Seen by the 80s Generation is the largest exhibition of its kind in the last twenty years, compiled entirely by artists that were active in the respective time frame, after they have ended their activity within Atelier 35. The artists present in the exhibition live and work in Bucharest, Oradea, Timișoara, Sibiu, Sfântu Gheorghe, all active cultural centers on the map of a generation of artists that developed their practices three decades ago, while others live and work beyond the Romanian borders, in Amsterdam or Düsseldorf. The exhibition puts together strong individuals that bear within themselves the landmarks of the same cultural generation.

Pagina alăturată, sus:  
Gheorghe Rasovszky

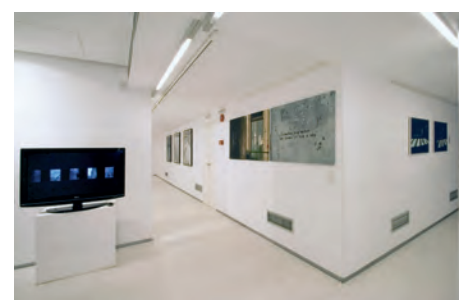
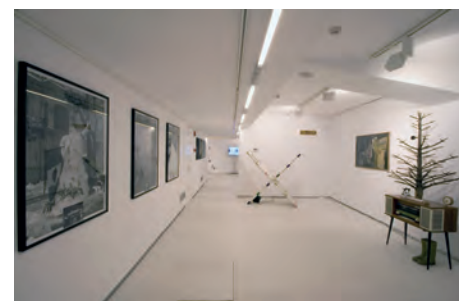
Pagina alăturată, jos:  
Dan Perjovschi, Rudolf Bone, Stefan Bandalac

Stânga-sus:

Marilena Preda Sânc, Alexandru Antik

Jos:

1. Iosif Király, Teodor Graur
2. Alexandru Patatics, Radu Igazság
3. Sorin Vreme, Iosif Király, Petru Lucaci, Roxana Trestioreanu





# Arca lui Noe

Arca lui Noe

Spațiul Intact, Fabrica de pensule, Cluj

24 ianuarie – 27 februarie 2013

**Artiști:** Douglas Gordon, Peter Kogler, Allora & Calzadilla, Adel Abdessemed, Nira Pereg, Anna Jermolaewa, Ciprian Mureșan, Michel Blazy, William Wegman și Guy Ben-Ner.

**Curator:** Ami Barak **Producători:** Florin Ștefan și Horea Avram

text de **DIANA MARINCU**

foto: **ELIZA JURCA**

***Expoziția Arca lui Noe mizează în primul rând pe impactul și valoarea unor nume importante ale artei contemporane internaționale, și mai puțin pe un discurs curatorial care să impună cheia de citire a lucrărilor. Tema enunțată de curatorul Ami Barak atinge numeroase probleme ale societății contemporane: conviețuirea într-un spațiu normativ, anxietatea ca boală socială, structura pozițiilor de putere în societatea de azi, ipocrizia sistemului politic, mecanismele manipulării și amenințarea terorismului.***

„Firul roșu” al expoziției îl constituie relația dintre om și animal ca o permanentă negociere de poziții prin care ființa umană își dezvoltă năzuința, constant reactivată, spre supremație. „Expoziția își propune să inverseze termenii ecuației, perspectiva interpretării relației revenind animalului. Pornind de la moștenirea naturală comună putem înțelege în ce măsură «fiarele noastre» contribuie la structurarea noastră psihică” (Ami Barak). Diferențele și asemănările dintre noi și ei, oameni și animale, stăpâni și sclavi, interpretate din diferite perspective în această expoziție, sunt un prilej de reflecție asupra modelului social și politic spre care tind oamenii pentru a-și satisface fanteziile puterii absolute. Reziduuri ale colonialismului și imperialismului se văd și astăzi. Transgresarea dualității termenilor „subaltern” și „colonizator” este parte din substanța acestei expoziții prin chestionarea ierarhiilor sociale și culturale. Video-ul lui Douglas Gordon, *One Night With an Old Soul* (2008) forțează limitele dintre viață și moarte prin inversarea raportului de forțe: scorpionii ucigași sunt controlați de om, și nu invers. Puterea psihologică umană este pe moment dominantă, și nu instinctul animalului de a ucide. Controversatul video *Usine* (2008) a artistului Adel Abdessemed, la momentul expunerii pentru prima oară, urma unor puternice reacții ale asociațiilor care apără drepturile

animalelor, stârnite de expoziția *Don't Trust Me* de la San Francisco Art Institute. Agresivitatea imaginilor înfățișând animale ucise a atins atunci limita toleranței publicului, expoziția fiind închisă din cauza amenințărilor la adresa instituției. Usine produce același efect brutal prin realismul imaginii. Șerpi, păianjeni, broaște, cocoși de lupte și câini Pitbull sunt așezați laolaltă într-un Țarc și lăsați să „interacționeze”, adică să se sfâșie unii pe alții. Lucrarea *Raptor's Rapture* (2012) a duo-ului artistic Allora & Calzadilla propune o interpretare simbolică a unor asocieri vizuale și istorice. Un vultur grifon este așezat în prezența unei specialiste în instrumente muzicale vechi care îi cântă acestuia la un flaut la fel de vechi ca specia lui, astăzi pe cale de dispariție. Flautul e sculptat din os de grifon și datează de acum 35.000 de ani. Cu ajutorul sunetelor se testează o posibilă conexiune între animalul viu și obiectul la realizarea căruia a contribuit propria specie. Anna Jermolaewa prezintă în *Motherhood* (1999) structura ierarhică dintre om, câine și puii acestuia, forțând relațiile de interdependență dintre ei. Ciprian Mureșan apelează în *Dog Luv* (2009) la păpuși marionete cu înfățișare de câini pentru a reda o situație tipic umană: cunoașterea, suspiciunea și discordia sunt ingredientele a căror combinație poate duce la răsturnarea liderilor prin violență. Michel Blazy filmează în *Still Alive* (2012) o colonie de furnici din propria sufragerie, care se dovedește un microunivers similar celui uman. William Wegman prezintă în video-ul *Two Dogs and Ball* (1972) doi câini care urmăresc cu atenție mișcarea unei mingi invizibile în cadru. Mișcându-se în același ritm, câinii par hipnotizați de obiectul invizibil pentru privitor. Guy Ben-Ner reconstituie în *Second Nature* (2008) fabula „Vulpea și corbul” prin folosirea animalelor reale, ale căror roluri sunt preluate de dressorii care inserează replici din Samuel Beckett. *Second Nature* este un comentariu ironic despre inversarea rolurilor: cine dresază pe cine aici? Lucrarea cu cea mai puternică încărcătură politică, *67 Bows*, aparține artistei Nira Pereg din Israel. Păsări flamingo de la o grădină zoologică sunt filmate reacționând la împușcăturile care se aud la intervale neregulate. Manifestarea lor este de retragere promptă a capului spre pământ sincronizată cu zgomotul. Spaima păsărilor se transformă prin repetiție într-un comportament colectiv standard de obediență în fața unei forțe mai puternice. Foarte impresionant vizual, acest video se bazează pe empatia privitorului cu cel oprimat, indiferent dacă acesta

este un om sau un animal. Funcționând ca o metaforă a lumii contemporane, filmul ne face să înțelegem care sunt victimele cele mai vulnerabile, dar nu aflăm cine reprezintă pericolul. Amenințarea e doar un zgomot, fără o sursă vizuală clară. Toate lucrările din expoziție sunt proiectate pe un ecran și rulează una după alta, cu excepția instalației video *Untitled* a lui Peter Kogler, așezată pe podeaua galeriei. Imaginea unui labirint în care șoareci albi caută cu disperare ieșirea devine o prezentă fizică în spațiu, problematizând atât normele construcțiilor în care trăim, cât și materialitatea mediumului. Cred că există în această expoziție cel puțin două viziuni distincte asupra relației om-animal: una metaforică, prin care animalului îi revine rolul de mediere (el e o verigă care leagă sisteme de gândire foarte diferite) și o alta, critică, în care antropocentrismul e invocat și problematizat pentru sublinierea diferențelor aparent imposibil de reconciliat între om și alte ființe.

## Noah's Ark

text by **DIANA MARINCU**

Noah's Ark exhibition relies foremost on the impact and value of important names in international contemporary art and less on a curatorial discourse that requires a reading key of the art works. The theme stated by curator Ami Barak reaches multiple issues of contemporary society: cohabitation in a normative space, anxiety as a social disorder, the structure of power positions in today society, the hypocrisy of the political system, the mechanisms of manipulation and the threat of terrorism.

"Red thread" of the exhibition is the relationship between man and animal as a permanent negotiation of positions whereby the human being reveals his constantly reactivated aspiration for supremacy. „The exhibition aims to reverse the terms of the equation, the perspective of interpreting this relationship comes to the animal. Starting from the common natural heritage we can understand what extent <our beasts> contributes to our mental structure" (Ami Barak). The differences and similarities between them and us, human beings and animals, masters and slaves, interpreted from different perspectives in this exhibition, are an opportunity for reflection on the social and political model to which people tend in order to satisfy their fantasies of absolute power. We can still see residues of colonialism and imperialism today. Transgression of the duality of "subaltern" and "colonizer" terms is part of the substance of this exhibition by questioning social and cultural hierarchies.

Douglas Gordon's video, *One Night With An Old Soul* (2008) pushes the boundaries between life and death by reversing the relation of forces: scorpions killers are controlled by humans, and not vice versa. The power of human psychology is dominant on the instant against the animal instinct to kill. The controversial video *Usine* (2008) by Adel Abdessemed at the time of its first display, was following some strong reactions of the organizations which are defending animal rights, arisen by the Don't Trust Me exhibition at San Francisco Art Institute. The aggressiveness of images showing killed animals have

reached then the limit of bearing, exhibition being closed due to threats to the institution. Usine produces the same brutal effect by the realistic image. Snakes, spiders, frogs, fighting roosters and Pitbull dogs are put together in a pen and let "interact", namely let to rip and tear each other. Raptor's Rapture (2012) art work made by the artistic duo Allora & Calzadilla proposes a symbolic interpretation of visual and historical associations. A griffon vulture is sitting in the presence of a specialist in ancient musical instruments that plays to a flute as old as its species, endangered today. The flute is carved from a griffon bone and dates 35,000 years ago. With the help of sounds, the artists are testing a possible connection between the live animal and the object made from fragments of its own species. In Motherhood (1999), Anna Jermolaewa presents hierarchical structure between human, dog and its puppies, forcing the relations of interdependence between them. In Dog Luv (2009), Ciprian Murean resorts to dogs look alike puppets in order to represent a typical human situation: knowledge, suspicion and discord are the ingredients of a combination which can lead to violent overthrow of the leaders. Michel Blazy shoots in Still Alive (2012) a colony of ants in his own living room, which proves to be a micro cosmos similar to the human one. In the Two Dogs and Ball (1972) video, William Wegman presents two dogs that are closely monitoring the movement of a ball which is invisible in

the frame. Moving in the same pace, dogs seem hypnotized by this object, invisible to the viewer. Guy Ben-Ner re-enacts in Second Nature (2008) the fable "The Fox and the Raven" using real animals, whose roles are undertaken by the trainers who are inserting lines from Samuel Beckett. Second Nature is an ironic comment on the reversal of roles: who's training who here? The work with the strongest political load, 67 Bows, belongs to the artist Nira Pereg of Israel. Flamingos at the zoo are filmed reacting to gunshots that are sounding at irregular intervals. Their manifestation is one of prompt withdrawal of the head toward the ground synchronized with the noise. The terror of birds turns by repetition into a standard collective behavior of obedience in front of some more powerful forces. Very touching visually, this video is based on the viewer's empathy with the oppressed, whether it is a human or an animal. Acting as a metaphor for the contemporary world, the film makes us realize which are the most vulnerable victims, but we do not find out who or what is the danger. The threat is only a noise without a clear visual source. All works in the exhibition are projected on a screen and runs one after another, with the exception of video installation Untitled by Peter Kogler, sitting on the floor of the gallery. The image of a labyrinth in which white mice are desperately seeking out a gateway, becomes a physical presence in space,



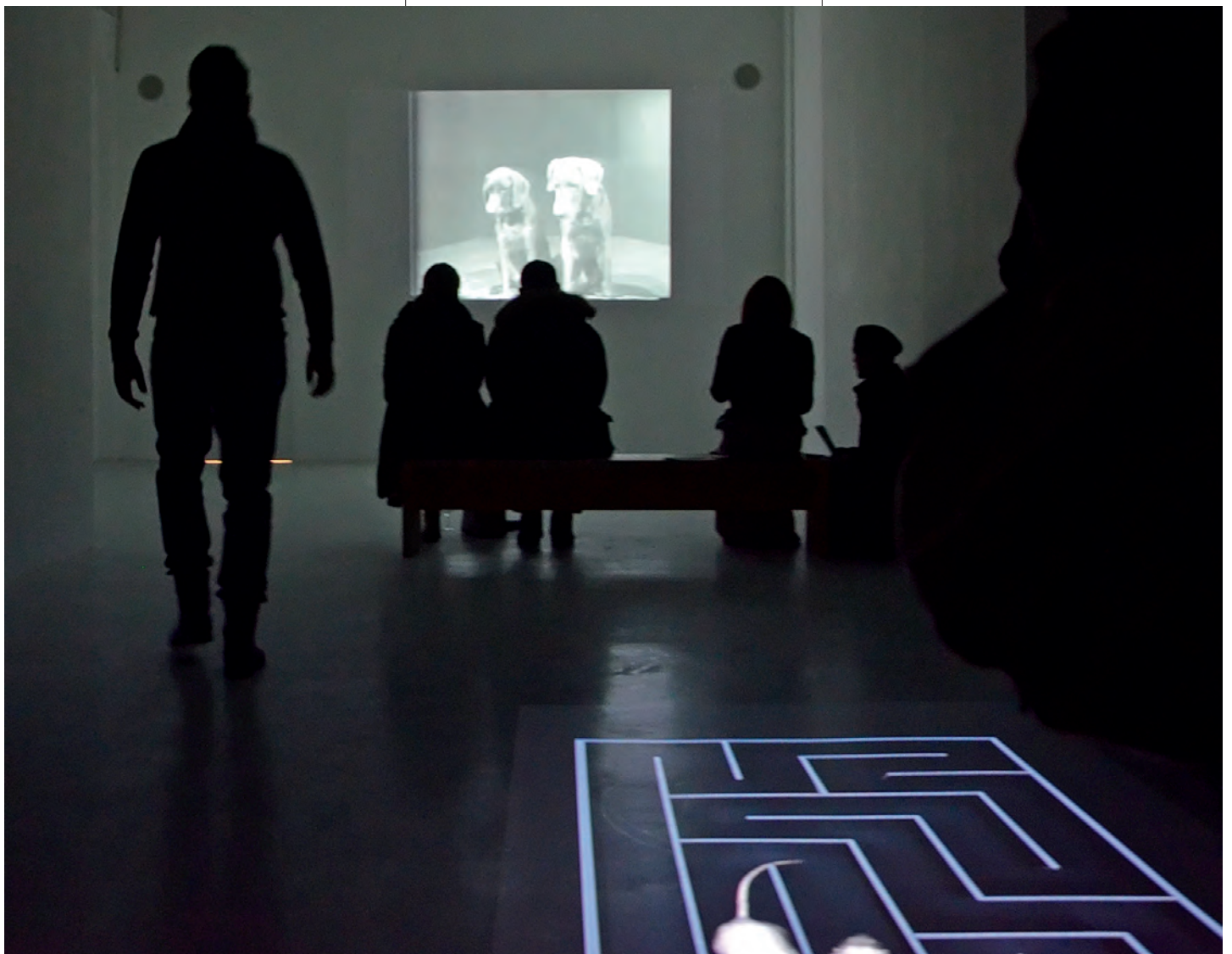
Sus, Jos:

Nira Pereg, 67 Bows, 2006, video, 5'50"

Arca lui Noe, vedere din expoziție, Spatiu Intact, 2013

puzzling both the rules of construction in which we live in and the materiality of the medium. I believe that in this exhibition we have at least two distinct visions on human-animal relationship: a metaphoric one, where animal has the role of mediation (animal is a link binding very different systems of thought) and another, critical, where anthropocentrism is invoked and called into question in order to highlight the seemingly impossible to reconcile differences between humans and other creatures.

*Translated by Elena Alexi*





# Vlad Olariu – Tom Woolner

Tom Woolner și Vlad Olariu, „Obiectul încăpățânat și nepotul parazit”

Galeria Jecza, Timișoara

30 aprilie – 15 iunie 2013

text de JANE NEAL

foto: courtesy Galeria Jecza

*Expoziția „Obiectul încăpățânat și nepotul parazit” reunește doi tineri sculptori din Anglia și România: Tom Woolner și Vlad Olariu. Ambii artiști au în comun două preocupări: problema inerentă sculpturii, de a însufleți un obiect neînsuflețit, și încercarea de a impune voința artistului asupra unui lucru care se încăpățânează să fie tridimensional și, prin urmare, este deja „gata făcut”, fie el piatră, lemn sau material produs de om. Oricare ar fi natura sa, artistul „descoperă” în esență obiectul impregnat deja cu propriul său caracter, de unde și denumirea de obiect „încăpățânat”. „Nepotul parazit” este o referire jucăușă la umorul prezent atât în stilul de lucru al lui Woolner, cât și în cel al lui Olariu, ceea ce influențează specificul creației lor în moduri cu totul diferite.*

Creația de dată recentă a lui Woolner include sculptura, teatrul și arta grafică. *O seară cu Archimboldo* este un spectacol de anvergură, prezentat la Site Gallery, în Sheffield, Marea Britanie (în 2011). Piesa în trei acte a inclus mai mulți colaboratori și o coloană sonoră atât cu înregistrări, cât și live.

Woolner a elaborat un scenariu sub forma unei narațiuni ficționale despre viața unui pictor italian din secolul al XVI-lea, Giuseppe Archimboldo. Structurată ca un spectacol de mistere, piesa a fost presărată cu scene sculpturale și burlești, ce utilizau trivialul, comicul și grotescul. Woolner a narat *live* (cu

vocea distorsionată) și a fost acompaniat de un cor care vorbea și cânta, susținut de proiecții succesive de imagini și grafică. Spectacolul a respectat convențiile tragediei, evoluând inevitabil către un dans macabru al personajului principal, chinuit de pietrele la rinichi, care într-un final erup în suvoaie de apă și ies toate din scenă.

Anterior acestui moment, activitatea dramatică a lui Woolner a fost mai mult o preocupare izolată, așa încât experiența și desfășurarea spectacolului de mistere și-au vădit importanța, încurajându-l să exploreze rolul pe care îl jucau divertismentul și umorul în stilul său de lucru. Creația sculpturală mai recentă a lui Woolner a fost strâns legată de grafică. Îndepărtându-se de procesul cumulativ al instalațiilor și *performance*-urilor sale anterioare din Sheffield, el a elaborat un mod de a face grafică, cu un adeziv industrial, pe coli de polistiren expandat. În timp, dizolvantul roade materia galbenă, comună și inertă, formând mici imagini în relief pe care Woolner le poate decupa cu un ferăstrău mecanic, urmărind toate contururile de benzi desenate care se formează acolo.

Fiind niște desene foarte reduse în plan grafic, ele joacă rolul unor obiecte aproximative sau al unor prototipuri, care sunt astfel lipite pur și simplu sau fixate puternic cu silicon de podea sau de perete. La rândul lui, siliconul, ca instrument practic, devine un viitor contur grafic, fixând în mod economic și cumva ridicol obiectele la locul lor. Lucrările de grafică sculpturală, prinse într-o etapă de stază și elaborate special pentru amplasamente specifice, cu care interacționează – împrumutând motive din mediul lor ambiant –, servesc ca prototipuri sau ver-





siuni caricaturale a ceea ce era deja acolo și devin astfel „nepoții paraziți” ai obiectelor-gazdă, fixându-l la rândul lor pe privitor și confirmându-și statutul de recuzită creată rapid și provizoriu, spre deosebire de echivalentul lor din istoria artei.

Noua colecție de „latrine” a lui Vlad Olariu se poziționează în mod deliberat în sfera non-monumentală, subminând astfel una din funcțiile durabile ale sculpturii: cea de celebrare a permanenței. Lucrările lui Olariu sunt diametral opuse tradiției artei statuare, fie ea festivă sau memorială. Decizia lui de a crea ceva asociat cu o activitate privată ori stânenitoare, punctul focal al majorității sculpturilor sale, îi solicită privitorului să-și invalideze preconcepțiile despre așteptările legate de sculptura tradițională. Olariu comentează: „Actul defecării este atât de natural, de intim și de fiziologic, încât nu are absolut nimic în comun cu gloria, eroismul, sărbătoarea, viața sau moartea. Nu este sublim și este comun și necesar tuturor claselor sociale și tuturor culturilor. Cu cât ne gândim mai mult la el, cu atât mai umani devenim”.

Întorcându-se către perioada greco-romană, în care latrinele erau încorporate fără rețineri în viața urbană și socială, Olariu a convertit tănuitul într-un punct central al socializării și într-un loc în care toți sunt egali. De asemenea, el a convertit și a celebrat frumusețea inerentă obiectelor proiectate doar în scopuri de pură funcționalitate și simplitate, astfel recuperându-le și, în același timp, înnobilându-le. Aceste re-modelări ale latrinelor antice, care au fost reinventate acum ca „obiecte utilitare elegante și egalitariste”, ne reamintesc că puritatea modernismului a existat nu doar ca un construct formal, ci și ca ideologie a libertății.

Obiectul încăpățânat și nepotul parazit va submina și va repune în discuție concepțiile existente despre structurile ierarhice ale obiectelor din sfera sculpturii și cea a societății.

Traducere din limba engleză de Alina Radu

## Vlad Olariu – Tom Woolner

Text by JANE NEAL

The exhibition "The Obdurate Object and the Idiot Cousin" brings together two young sculptors from England and Romania: Tom Woolner and Vlad Olariu. Both artists share two concerns: the problem inherent to sculpture of animating an inanimate object, and trying to impose the artist's will on something that is stubbornly three dimensional and therefore already a 'ready made', be it stone, wood or a man made material. Whatever its nature, the object is essentially 'found' by the artist already imbued with its own character; hence the 'obdurate' object. The 'idiot cousin' is a playful reference to the humour that is present in both Woolner and Olariu's practices, infusing the character of their practices in different ways. Woolner's recent work comprises sculpture, performance and drawing. *An Evening with Archimboldo* featured a large-scale performance at Site Gallery, Sheffield, UK (2011). The three-act play involved various collaborators and both pre-recorded and live sound. Woolner developed a script that took the form of a fictional narrative of the life of 16th century Italian painter, Giuseppe Archimboldo. Structured as a pageant, the performance was punctuated by sculptural and slapstick set pieces that embraced the bawdy, comic and grotesque. Woolner narrated live (his voice distorted), accompanied by a spoken and sung chorus, which was lit by a shifting series of projected images and drawings. The performance followed the conventions of tragedy, building inevitably towards a danse-macabre as the central character, tormented by his kidney stones, eventually erupted in spews of water and all exeunt. Previous to this, Woolner's performance work had mostly been a solitary affair; so the experience and process of pageant proved valuable in encouraging him to explore the role that entertainment and

humour play within his practice. Woolner's more recent sculptural work has been closely linked to drawing. Moving away from the additive process of his previous installations and performance in Sheffield, he has developed a way of making drawings involving an industrial adhesive on sheets of extruded Styrofoam. Over time the solvent eats into the generic and inert yellow material, forming low relief images that Woolner can cut out with a jigsaw, following whatever comic-book outline is formed. As heavily reduced graphic line drawings they act as approximate or prototype objects that are then very simply or stubbornly stuck to the floor or wall with silicone. As a practical device the silicone, in turn, becomes a further line drawing, economically and somewhat ridiculously fixing the objects to the spot. Caught in a state of stasis, and developed for site specific locations with which they interact - borrowing motifs from their surroundings – the sculptural drawings serve as prototypes or cartoon versions of what was already there, thus becoming the 'idiot cousins' of the host objects, quietly staring back at the viewer, confirming their status as rapidly and provisionally made props compared to their art historical counterparts.

Vlad Olariu's recent 'latrines' series are positioned as deliberately non monumental, thus subverting one of sculpture's persistent functions: as a celebration of permanence. Olariu's works are diametrically opposed to the tradition of statuary, be it celebratory or memorial. His decision to make something that is connected with a private, or embarrassing activity the focal point of this body of sculpture, requires the viewer to upend his received notions of what to expect from traditional sculpture. Olariu comments: 'The act of defecation is so natural, so intimate and so physiological that it has absolutely nothing to do with glory, heroism, celebration, life or death. It is not sublime, and it is common and necessary to all social classes and cultures. The more we think on it the more human we become.'

By returning to the Greco-Roman period, where public latrines were openly incorporated into urban and social life, Olariu has reclaimed the hidden as a focus for socialization, and a place where everyone is equal. He has also reclaimed and celebrated the beauty inherent to objects designed solely with pure functionality and simplicity in mind, thus simultaneously redeeming and elevating them. These re-models of ancient latrines that have now been reinvented as 'elegant egalitarian objects of use' remind us that the purity of modernism existed not just as a formal construct, but also as an ideology of freedom.

The obdurate object and the idiot cousin will subvert and re-engage existing notions around sculpture and society's hierarchical constructs for objects.

Pagina alăturată:

Vlad Olariu, Olimpiada, 2012, OSB, rășină, beton

Sus:

Tom Woolner, imagine din expoziție



# Das gelobte Land

Tara promisă/Das gelobte Land  
Ruxandra și Ion Grigorescu  
Galeria Jecza și Fundația Triade, Timișoara  
Curator: Ileana Pintilie  
Decembrie 2012-ianuarie 2013

text de ILEANA PINTILIE

foto: courtesy Galeria Jecza și Fundația Triade

***Galeria Jecza din Timișoara a adăpostit în perioada decembrie-ianuarie un interesant proiect expozițional al Ruxandrei și al lui Ion Grigorescu, doi artiști mai puțin întâlniți pe simezele din oraș. Expozițiile celor doi, în tandem, au devenit un eveniment artistic indiscutabil, atât prin raritate, cât și prin modul de armonizare și concepție coerentă.***

***Nu este ușor să reevaluezi rolul unui artist precum Ion Grigorescu, atât de atipic pentru arta românească și cu atât mai mult pentru scena internațională. Un lucru este sigur: el nu a mers niciodată în aceeași direcție cu grupul larg de artiști și nu s-a lăsat amăgit de retorica propriului discurs, așa cum s-a întâmplat cu mulți, ci, cu simț dialectic, a căutat contradicțiile în interiorul faptelor și al lucrurilor, a judecat totul din altă perspectivă, uneori inversă.***

Conceptul expoziției lui Ion Grigorescu, *Das gelobte Land / Tara promisă*, realizează o construcție vizuală în jurul unor teme favorite, al unei iconografii personale, la care artistul face din ce în ce mai des apel în ultima vreme, iar dezvoltarea acestor imagini iconice și simbolice ale creației lui au permis o punere în scenă cu totul neobișnuită. Unele imagini, reluate din propriul trecut, din perioada unor fotografii experimentale ale sale, din seria de fotografii corporale, au fost printate pe mari pânze, expuse libere în spațiul galeriei, alternând cu altele, anodine, reprezentând scene curente de viață cotidiană ale artistului, în contrast, la rândul lor, cu imagini ale unei „bunăstări” de tip consumerist. Amalgamul acesta de imagini de iconografie personală, alături de lucrări cu trimitere la momente istorice (*Strangularea Stolnicului Cantacuzino*, *Executarea familiei domnitorului Constantin Brâncoveanu* etc.) sau comentarii ironice la altfel de „istorii”, strâns legate de obsesiile teoretice occidentale (*Freud și Marx în infern*, *Sofaua psihanalitică*), creează impresia unei polifonii, în care voci contrare se înfruntă una cu cealaltă, lăsând impresia unui amestec vizual



provocator, neclar, dificil de interpretat. Aceste lucrări, expuse liber în spațiul galeriei, imită carpete sau covoare orientale, din care se păstrează doar chenare somptuoase, transformate pe nesimțite în „rame” ale unor „tablouri”, concepute special spre a fi „contemperate”. Contradicția dintre conținutul unor imagini, rezultat al unor experimente fotografice concentrate asupra propriului corp și forma cvasi-orientală a altor lucrări destabilizează întrucâtva privitorul, lipsindu-l de repere stilistice precise, în care citatul ironic și parodia conduc la o percepție saturată, de factură post-postmodernă. În același timp aceste imagini aduc un elogiu neașteptat unei culturi orientale, poate chiar de tradiție post-bizantină.

În „bruiatul” generat de aceste pânze se inserează parcă unele interogații legate de evoluția unei țări – cea în care trăim, de sensul spre care ea se îndreaptă, de vechea dilemă dintre Orient și Occident, dintre tradiție și modernitate... O pictură anterioară, expusă cu această ocazie și intitulată semnificativ *Das gelobte Land*, ar putea oferi o cheie de lectură a ansamblului din perspectiva unei



Sus-Jos:

1. Ion Grigorescu, *Freud și Marx în infern*, 2011, print pe pânză
2. Ion Grigorescu, *Das gelobte Land*, 2011, pictură ulei pe pânză





**Stânga sus:**  
Ion Grigorescu, *Sofa psihanalitică*, 2011,  
print pe pânză

**Jos:**  
1. Ruxandra Grigorescu, *Spre somn*, 2012,  
instalație în galerie  
2. Ruxandra & Ion Grigorescu, *Steag*, 1993,  
pânză brodată

promisiuni profetice: este acesta oare pământul făgăduit? Cum răspunsul întârzie să apară, interogația și neliniștea pe care o provoacă lasă calea deschisă spre o căutare utopică.

Dacă pentru Ion Grigorescu tema propusă privitorilor oferă un mănunchi de dileme individuale și publice asupra spațiului românesc, pe durata unor perioade istorice sau a unei lungi tranziții, pentru Ruxandra Grigorescu opțiunile se consumă mai ales la nivel individual. Intitulată *Spre somn*, selecția lucrărilor sale traduce elocvent o alegere clară: sustragerea din realitatea imediată, cu zgomotele ei cacofonice, auto-suspendarea din câmpul pasiunilor și al acțiunilor, ca răspuns al seducției hipnotice. Somnul irepresibil, letargic îi apare ca o variantă acceptabilă, poate chiar singura, de a supraviețui prezentului. *Spre somn* ne conduc toate textele brodate de artistă pe diferite materiale textile, transformate într-un maldăr de perne îmbietoare sau șirul de cuvinte și de expresii selectate special pentru privitori și proiectate pe un ecran. Nonacțiunea, neimplikarea par singurele alternative de evadare dintr-o lume materialistă, crudă și meschină, în care realitatea oamenilor de rând este alta față de cea a marilor lanțuri de magazine, cu produsele lor standardizate și cu reclamele lor sufocante.

Universul intim al Ruxandrei Grigorescu este unul care gravitează în jurul casei și al familiei, în jurul pregătirii mesei, al existenței copiilor, ale căror fapte îi acaparează total interesul. Cartea de bucate devine astfel o imagine interioară a artistei, ca un fel de autoportret evocat metonimic prin rețete culinare, scrise de mână într-un caiet, alternând cu desenele propriilor copii. Contemplarea nemîșcată a unei lumi cvasi-încrămene în rutina ei zgomotoasă apare, în final, într-un al doilea film, ca o soluție de distanțare față de pulsuniile vieții, în care variantele sunt fie ale unui somn profund, fie ale unui somn cu ochii larg deschiși.



Diferite tematic, cele două expoziții ale artiștilor Ruxandra și Ion Grigorescu se întâlnesc totuși mai ales în universul textil al materialului de suport. Dacă acest material ar putea fi perceput ca unul „feminin”, el este însă unificator-provocator, oferind o perspectivă asupra unei percepții eliberate de prejudecata ierarhizării genurilor artistice sau a tehnicilor, socotite fie „importante”, fie „secundare”.





# Alexandra Croitoru la Galeria Plan B

**Nu uita că ești artist!**

**Galeria Plan B, Cluj-Napoca**

**5 octombrie – 10 noiembrie 2012**

text de **VOICA PUȘCAȘIU**

foto: courtesy Galeria Plan B

abate de la menirea sa, ci prezintă mai degrabă, cu o viziune candidă, o realitate profund românească, în care oamenii găsesc mereu variante de a-și îmbunătăți existența. Într-un mod ingenios, Nea Aurică se folosește de cunoștințele transmise din generație în generație, construind astfel o relație specială, aproape paradoxală, cu mediul academic bazată pe respect reciproc, dar imposibil de înscris în fișa postului. Cu toate acestea, datorită faptului că nu se arată rolul propriu-zis al lui Nea Aurică în cadrul departamentului, filmul poate fi interpretat ca o reprezentare peiorativă a personajului și ca o critică tocmai la adresa acestei realități atât de prezente în societatea românească.

Autoritatea lui Constantin Brâncuși pare să patroneze, din nou, încă din primele cadre ale filmu-



Între 5 octombrie și 10 noiembrie 2012 s-a putut vizita la Galeria Plan B din Cluj expoziția *Nu uita că ești artist!* a Alexandrei Croitoru. Odată cu aceasta se inaugura noua locație a galeriei, la parterul Fabricii de Pensule, un spațiu care de altfel a facilitat conexiunea dintre elementele expoziției. Plasat pe fronțul Fabricii, celebrul aforism al lui Constantin Brâncuși – *Nu uita că ești artist! Nu-ți pierde curajul, nu-ți fie teamă de nimic! Vei răzbi! Să crezi ca un zeu, să poruncești ca un rege, să muncești ca un sclav!* – care dădea și titlul expoziției, a fost realizat cu ajutorul studenților de la Universitatea de Artă și Design din Cluj-Napoca. Aceștia au scris textul ca un soi de mantră menită să le confere un sentiment de continuitate cu o tradiție și să le insuflă o anumită „datorie” care vine odată cu statutul de artist. În același timp, având în vedere că în Fabrica de Pensule au ateliere numeroși artiști, textul poate fi interpretat ca un memento încurajator, dar și cu nuanțe ironice, depinzând în fond de percepția fiecăruia.

Piesa de bază a expoziției este *The Cabbage Process*, o lucrare video de aproximativ 35 de minute, semnată Alexandra Croitoru și filmată cu aju-

torul unei echipe de cameramani specializați, care era proiectată, în format mare, pe întregul perete al galeriei. Realizat în stilul unui documentar, filmul prezintă povestea unui personaj real găsit în cadrul a Universității Naționale de Arte din București. Nea Aurică este un tehnician al secției de Artă Murală, care, între realizarea de mozaicuri perietale și fresce, pune la murat varză pentru diferiți profesori ai departamentului și ai Universității. Procesul se desfășoară chiar în atelierul Universității, sub ochii sfinților din icoanele canonice de tip ortodox și ai figurilor din reproducerile după cunoscuți artiști occidentali, ce îl privesc cu ochi goi pe Nea Aurică numărând verze și linguri de sare, în timp ce împărtășește înțelepciune atât despre murat cât și despre condiția meseriei de artist plastic. Conexiunea dintre pictura murală și varza murată este limpede, ambele reprezentând o tradiție ce trebuie respectată cu strictețe, lucru subliniat de Nea Aurică, care mistifică întregul proces de murare spunând că în timpul lucrului este necesar să fim „curați”, întocmai ca un pictor de icoane.

Filmul nu se dorește a fi o critică directă adusă sistemului academic care, prin activități domestice, s-ar

lui, în care marele sculptor este prezentat ca absolvent al aceleiași Universități de Artă în care se desfășoară acțiunea filmului, totodată pe biletelul-surpriză, inserat în pliantul expoziției, găsim varianta alternativă, mult mai cinică a aforismului de pe fațadă: Sunt zeul care se sinucide, regele care se... pe coroană, sclavul care își caută stăpân!, alături de un text al lui Bogdan Ghiu, care prezintă, într-o notă optimistă, atât valoarea tradiției cât și inventivitatea oamenilor. Toate aceste alăturări fac, deci, mai dificil de identificat adevărata cheie de interpretare a expoziției.





Pagina alăturată:  
Intrarea în expoziție

Stânga:  
The Cabbage Process, video

# Alexandra Croitoru at Gallery Plan B in Cluj

text by VOICA PUȘCAȘIU

Between the 5th of October and the 10th of November of 2012 Alexandra Croitoru's show *Do Not Forget You Are an Artist!* could be visited at the Plan B Gallery in Cluj-Napoca, and with it the new location of this gallery was opened as well, this time a couple of floors below the initial one, on the ground floor of the Paintbrush Factory: this location actually facilitated the connection between the different parts of the exhibition. The first noticeable element was the installation that included a text placed on the façade of the Factory that reproduced a famous quote of the sculptor Constantin Brâncuși – *Do not forget you are an artist! Do not be discouraged; do not be afraid of anything! You will make it! Create like a God, command like a king, work like a slave!* This quotation gave the title of the show and was done with the help of the students of the University of Art and Design of Cluj-Napoca. They wrote it like some sort of mantra that supposedly gave them a sense of continuing a certain tradition, and also a certain duty that comes along with the statute of artist. Meanwhile, as the Paintbrush Factory is a place crawling with artists, the text can be interpreted both as being ironic towards them or just as a friendly reminder, depending after all on each person's own perception.

The main piece of the show is *The Cabbage Process*, a video where Alexandra Croitoru has both the role of scenarist and producer; the video, filmed with the help of a specialized filming crew, approximately 35 min in length, was projected on the entire gallery wall, opposite the entrance. Filmed in the style of a documentary, it showcases the story of a man who works in the National University of Arts in Bucharest. Uncle Aurică is a technician of the Mural Painting department of the university, who apart making mosaics and frescoes, found another means of subsistence by making pickled cabbage for different professors of the department.

The process takes place in the university's workshop, under the gaze of the canonical Orthodox icons, and reproductions after occidental masters, placed on the walls and watching with an indifferent gaze as Uncle Aurică counts heads of cabbage, and spoonfuls of salt, all the while spreading wisdom on pickling cabbage and the condition of an artist. The link between pickles and murals is clear as they both represent a well kept tradition: this fact is accentuated by Uncle Aurică's speech, who mystifies the entire pickling process by saying he needs to be "clean" during it, just like the painters of holy icons.

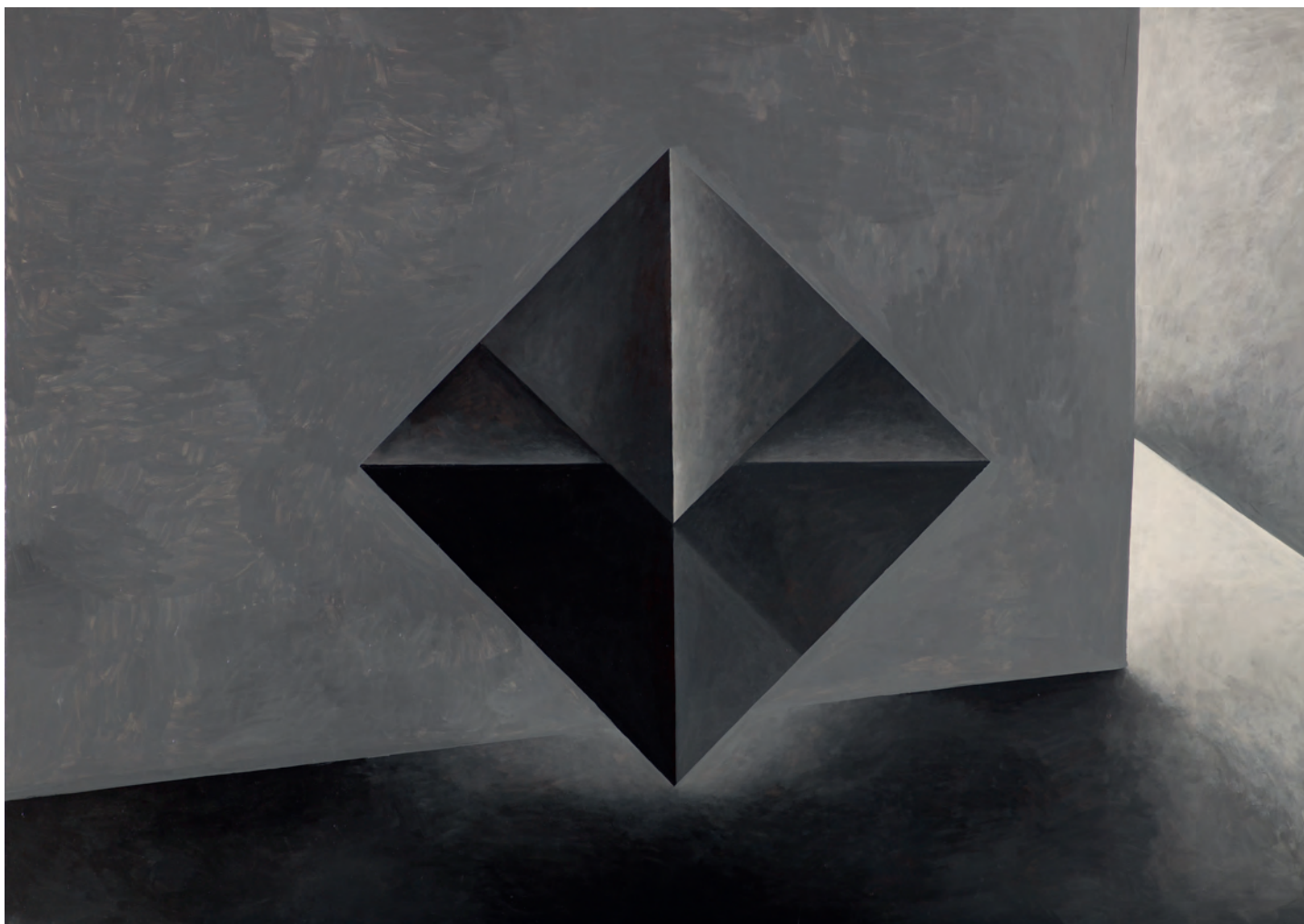
The apparent intention is not to be a direct critique of the academy that allows the presence of such persons and habits in it's midst, the short film shows in a very candid way a deeply Romanian reality, where the people always need to find such alternative options in order to create better lives for themselves. These characters use the traditional knowledge passed on through generations in an ironic manner, thus creating a paradoxal relationship with the academic world, based on mutual respect. Due to the fact that Uncle Aurică's actual job in the university is never shown, merely talked about, the film can also be interpreted as being a pejorative depiction of this character and also as a critique of this specific reality so very present in Romanian society. Another connection to Brâncuși is made through the first frames of the film, where the great sculptor is presented as an alumnus of the same university where the action takes place, and through the note that could be found in the exhibition flyer that contained another quote of the artist's along a text by Bogdan Ghiu that presents in a very optimistic manner, the value of tradition and human inventivity.



# *Ceci n'est pas un gris* sau griul lui Gili Mocanu nu este griul patentat al artei românești

Gili Mocanu, *Orbirea*  
Galeria H'art, București  
26 noiembrie – 20 decembrie 2012  
Curator: Dan Popescu

text de **SIMONA VILĂU**  
foto: courtesy Galeria H'art



*Noiembrie 2012, seara. Galeria H'art, etajul cinci și liftul blocului de pe C.A. Rosetti, colț cu Dionisie Lupu clocotesc de pași, odoruri fine, paltoane, haine foșnitoare, artiști care se salută de complezență (sau nu se salută deloc), oameni de afaceri grăbiți, colecționari vorbăreți, mondeni de temut și clinchete de pahare. Au venit să vadă noua apariție a lui Gili Mocanu.*

Nu se știe cum, de ce și pentru ce lucrează Gili, dar cu siguranță merită toată atenția lor. Din varii motive: pentru că e bine, pentru că nu e ca ceilalți, pentru că provoacă sau pentru că au auzit că e bine, că nu e ca ceilalți, că provoacă. Pentru că e bine să mergi la H'art, pentru că la H'art vine lumea bună etc. În jurul procesului de înțelegere a lucrărilor lui Gili Mocanu se bea multă cafea, se fumează multe țigări, se rulează multă mentă și se scrâșnește din dinți, se scriu romane, epistole, memorii, se fredonează și se fluieră și tot degeaba, secretul e la fel de bine ascuns, într-un înveliș unic și tare, pe care dacă îl spargi cu ciocanul, dispare fără urmă și ce era deja vizibil.

Secretul e că nu există de fapt niciun secret, ci doar noi, cei obișnuiți cu ritualul descifrării simbolurilor și înțelesurilor ascunse, ne regăsim dezamați în fața unor imagini care operează doar cu „particule elementare”, ca să parafrazez un celebru roman al lui M. Houellebecq. Stări de agregare ale conștiinței, forme enigmatice negre și griuri crepusculare, așa arată în ansamblu seria *Orbirea*. Astfel, deși aparent simplă, descifrarea tainelor din spatele picturii lui Gili Mocanu este un proces anevoios și cu foarte mici șanse de reușită pe termen scurt, pentru că acest artist, atunci când se exprimă pe pânză sau în oricare alt mod – în muzică sau poezie, își acoperă urechile și închide „ochii” minții – această „pâlnie”



**Sus:**

*Fără titlu 10, 150x200 cm, acril pe pânză, 2010*

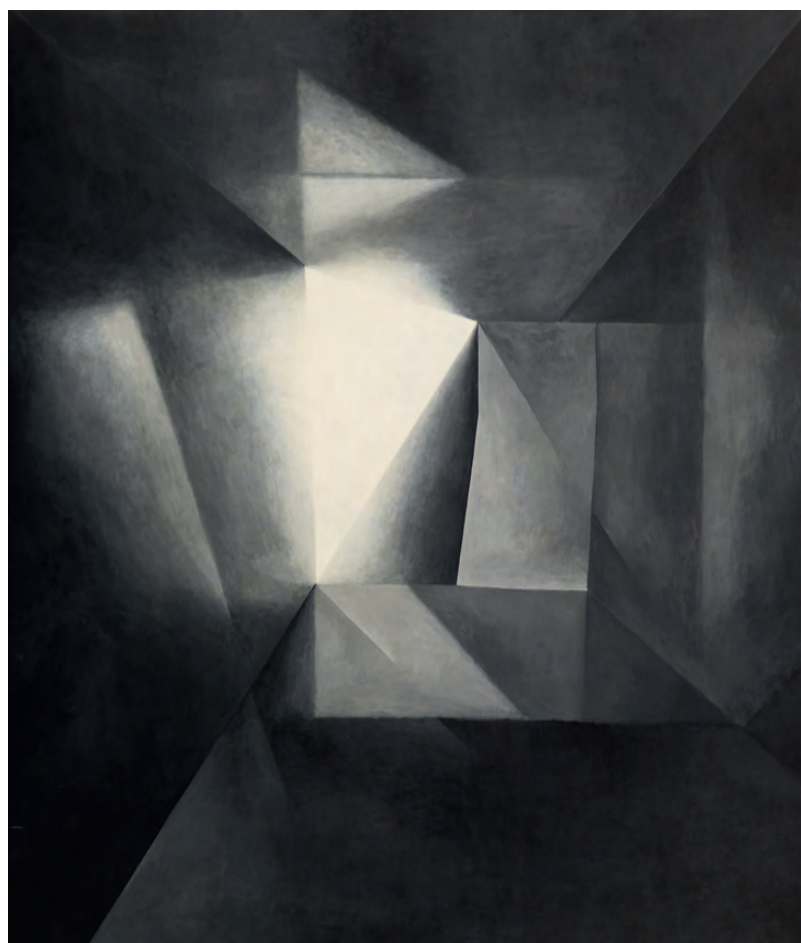
**Dreapta:**

*Fără titlu 13, 200x170 cm, acril pe pânză, 2010*

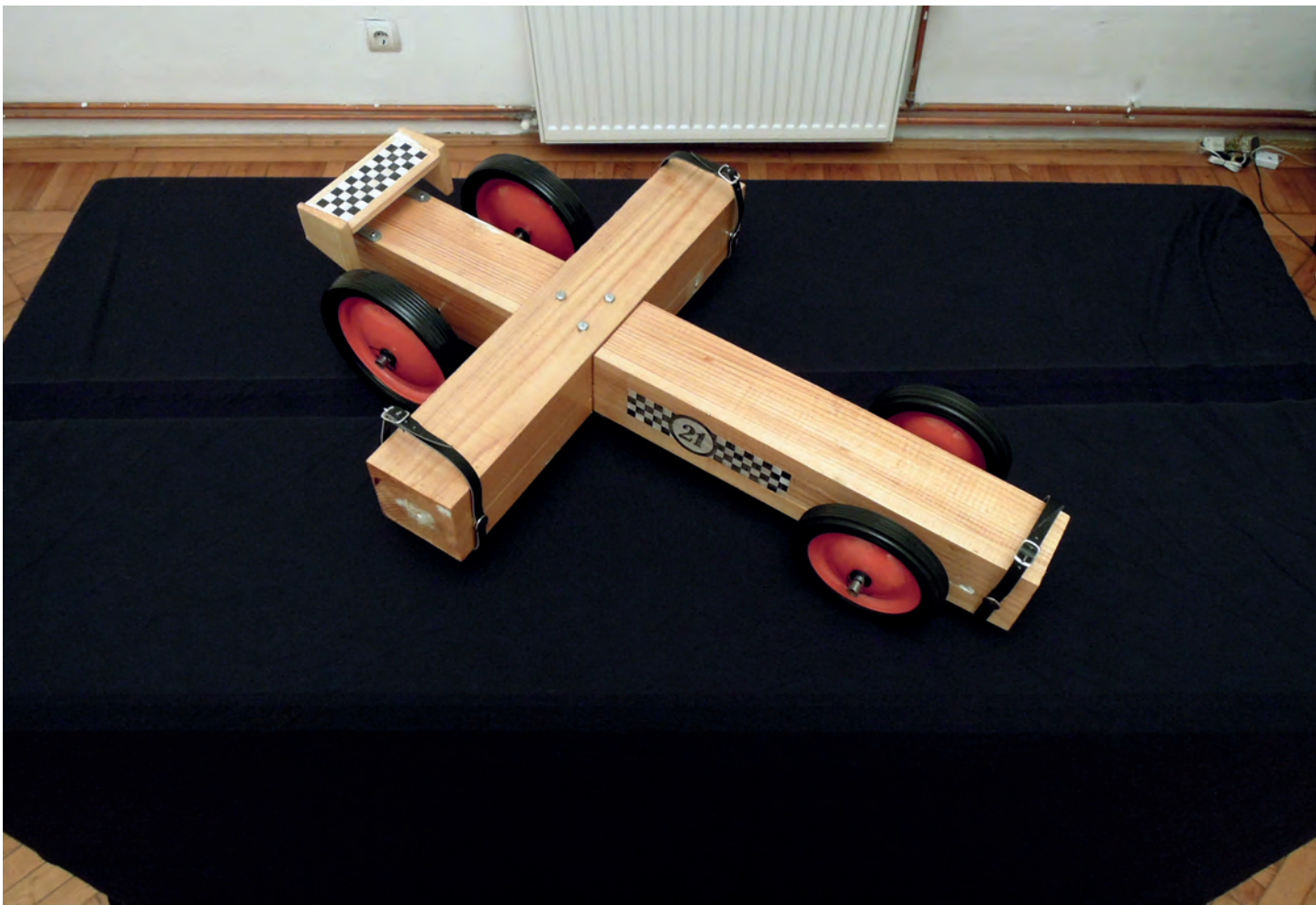
**Pagina alăturată:**

*Fără titlu 2, 150x200 cm, acril pe pânză, 2009*

obișnuită cu filtrarea informațiilor și veștilor din exterior, din lume. Acoperirea urechilor este o nouă formă de revoltă „romantică” sătulă de romantism, apărută pe un fundal/cadru plin de urme, scrijelite anarhic pe zidul imaginar. Toate conceptele post-: postum, postură, postulate, post (sic!) își găsesc culcușul într-o pube-lă semantică, iar cronologia sau biologia rămân în urmă ca niște învelișuri pasagere ale unor particule anorganice eterne. Un astro-fizician, poate, ar găsi infinite satisfacții în cercetarea acestor forme create de G.M., însă un teoretician al artei poate fi lesne pus în dificultate, deoarece imaginile trebuie să fie analizate dintr-o pers-pectivă ce cuprinde și noțiuni care nu aparțin științelor umaniste. Orbirea, în acest caz, are sensuri multiple și se poate referi la pro-cesul de a orbi (boală, vătămare corporală sau accident), la actul de a fi orbit (de prea mult, de preaplin, consecință a excesului), la orbirea conceptuală (închiderea ochilor și blocarea văzului într-o lume potrivnică, agresivă, limitativă) sau la orbire ca citat cultural – vezi *Homer, regele Oedip, Parabola Orbilor* – Pieter Bruegel, J.L. Borges, E. Sabato, E. Canetti, J. Saramago etc., apărută în diverse forme, teorii și stadii în opera sau viața celor citați mai sus. Gili Mocanu nu apelează la niciuna dintre metodele care ar putea ilustra cele enunțate mai sus, însă prin imaginile sale ne poartă, pe covorul fermecat, direct acolo. Ne întrebăm cum „văd” orbii sau ce înseamnă să nu vezi deloc. E înimaginabil. La fel ca pictura lui.







# Adrian Popescu. 2:1

29 ianuarie – 22 februarie 2013  
Galeria 26 (OTA), București

text de **VALENTINA IANCU**  
foto: courtesy Galeria 26 (OTA)

*O prezență în general discretă în ultimii ani, Adrian Popescu a revenit în februarie cu o expoziție personală deschisă la Galeria 26 (OTA) în care îmbină desenul cu pictură, text și instalație. Intitulată sugestiv 2:1, proiectul este un jurnal artistic sensibil care transcrie unele experiențe de viață recente prin intermediul cărora a ajuns la o nouă etapă creativă.*

Procesul artistic este unul curativ, subiectivarea realității somatice prin artă fiind o metodă de acomodare și acceptare a slăbiciunilor corpului. 2:1 descrie filmic mai multe etape ale unei experiențe personale marcante care i-a provocat o reflectare introspectivă asupra propriului corp, ca o privire din exterior asupra sinelui. Când pierzi controlul rațional asupra propriului corp, ca în cazul bolii, întreaga percepție a realității este determinată de intensitatea trăirilor fizice. Propriile experiențe traumatiche sunt exorcizate prin artă și interpretate de Adrian Popescu într-o serie concisă și atent finisată. Traseul începe cu o pictură de dimensiuni mari, o reprezentare realistă a vederii de la fereastra spitalului. Pictura este un punct terminus al unei etape creative, concisă într-o singură imagine statică. Cromatica este ternă; atmosfera sugerează apăsare în interior și nepăsare dincolo de cadrul ferestrei.

Componenta dramatică a momentului este amplificată prin meditația pusă în cuvinte alături, scrisă în maniera unui dicteu automat. Desenele în schimb prind treptat tot mai mult dinamism, corpul – în calitatea lui de obiect al imediatului – este plasat într-un joc al asocierilor libere, suprarealiste. Mișcările libere din desen sugerează eliberarea din universul imediatului apăsător spre imaginația rămasă nealterată. Asocierile sunt ludice, analogii creative la nivel formal care proiectează imaginea finită în realitate. Raționalul revine în realizarea obiectului în formă de cruce, foarte finisat, căruia corespondența formală cu mașina de curse îl adaugă un aer pop. Crucea-mașină este o îmbinare simbolică a științei cu religia. Gestul artistic transgresează simbolul sacru printr-o aducere în profan ce provoacă alterarea spiritualității. Refacerea imaginărilor a acestui traseu convalescent reprezintă punerea lui în uitare.

# Adrian Popescu. 2:1

January 29th – February 22th 2013  
26 (OTA) Gallery, Bucharest

text de VALENTINA IANCU

*A rather discreet presence in recent years, Adrian Popescu returns in February with a personal exhibition opened at Galeria 26 (OTA) in Bucharest in which he amalgamates drawing, painting, writing and installation. Suggestively entitled 2:1, the project is a sensitive artistic journal which transcribes certain life experiences of the author, life experiences that shaped his path to a new creative stage.*

The artistic process is a curative one, since subjectivizing the somatic reality through art is a way of adjusting to, and accepting, the weaknesses of the body. 2:1 cinematically describes several stages of an impacting personal experience which triggered

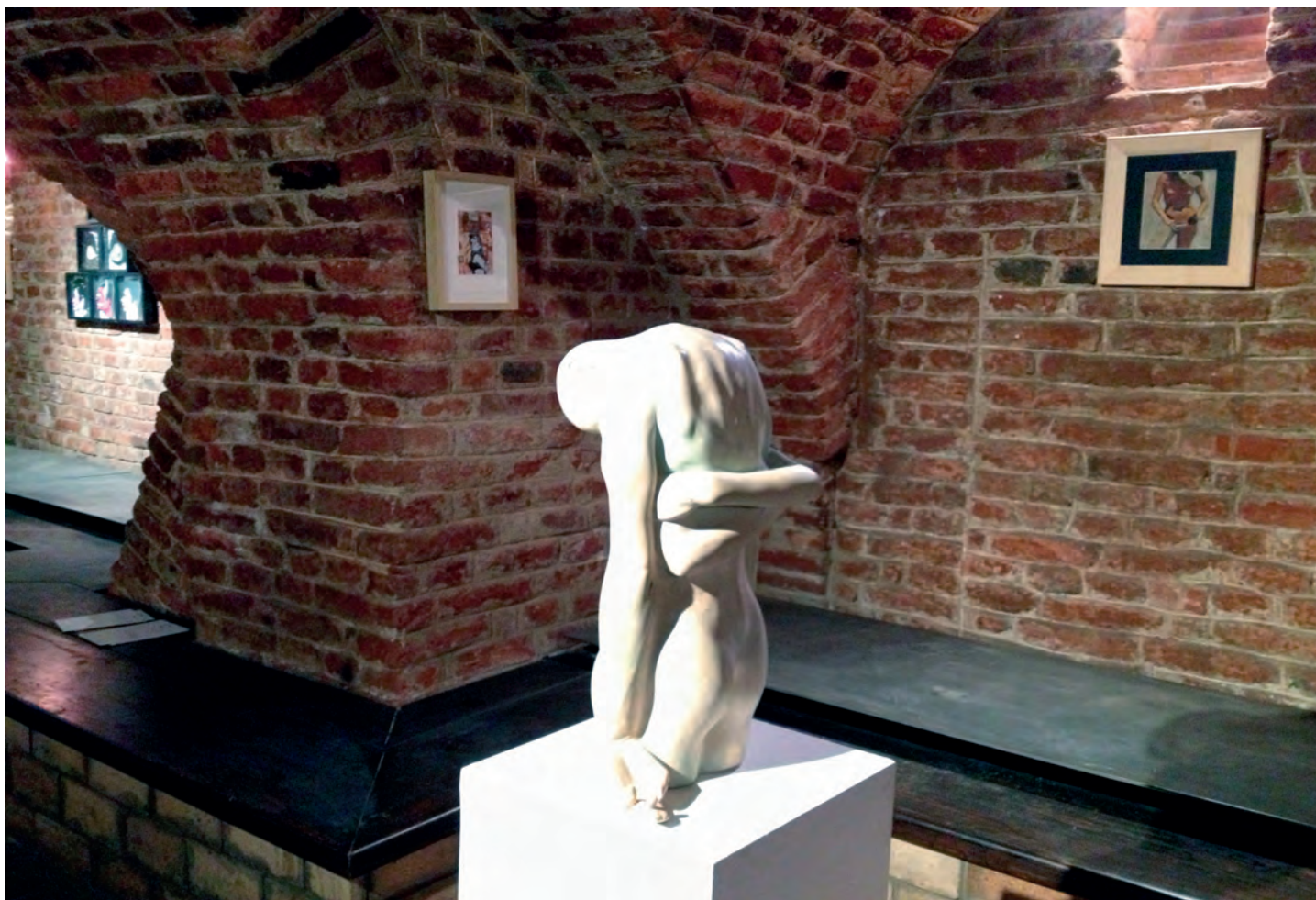
an introspective process towards his own body, like an outside gaze into the self. When one loses rational control over one's own body, as is the case with an illness, the entire perception of reality is determined by the intensity of physical experiences.

One's own traumatic experiences are exorcized through art and interpreted by Adrian Popescu in a carefully polished and concise series. The route begins with a large painting, consisting of a realistic representation of the view from a hospital window. The painting marks the end point of a stage of creation, concise in its static imagery. The coloring is bland; the atmosphere suggests inner turmoil and carelessness beyond the window-frame. The dramatic component of the moment is amplified by the written meditation, worded in the vein of a dictation. The drawings, on the other hand, become increasingly dynamic as the body – an object of the moment – is placed in a game of free and surreal associations. The free movements in the drawing suggest the liberation from the universe of the pressuring here & now towards the unaltered imagination. The associations are ludicrous, working as creative analogies at a formal level which project the finite image into unreality.

The rational returns in the construction of a cross-shaped, thoroughly polished object, whose formal correspondence with a racecar gives it a pop vibe. The cross-car is a symbolic conjoining of science and religion. The artistic gesture transgresses the sacred symbol by means of a secularization which causes the alteration of spirituality. The imaginary remake of this path of convalescence represents confinement to the past.







## Trupul ca himeră și gol interior

Bogdan Rață și Mihai Zgondoiu, rupTRUP  
Muzeul de Artă Timișoara  
24 octombrie – 24 noiembrie 2012

text de **DAN MIRCEA CIPARIU**

foto: Mihai Zgondoiu

*„Problema identitară depășește prin tensiune și prin acumulare livrescă și existențială toate dictaturile la zi pe care un artist vizual nu are cum să nu le ia în seamă. Pentru că lumea sfârșitului operei canonice este o lume de oglinzi în mișcare și o lume aflată într-un mecanism egotic de rescriere ori de negare a Operei.*





Astfel, obiectul artistic nu mai trăiește doar după criterii estetice de construcție, ci după tehnici matriciale prin care acest obiect artistic devine ori produs pentru un public-țintă, ori, pur și simplu, o imagine, în sensul unei oglindiri, înalte ori slăbite, a trend-ului ori *establishment*-ului artistic. Biografia și auto-referențialitatea sunt prilej fertil de a pune față în față dicțiunea interioară postmodernă cu discursul artistic omologat. Referința cea mai palpabilă și mai bine vândută în acest joc de creație-interpretare-receptare este TRUPUL. Sub marca identitară și stilistică a TRUPULUI, doi tineri artiști de mare forță și creativitate, Bogdan Rață și Mihai Zgondoiu, au gândit și dus până la capăt un atractiv proiect, *rupTRUP*, prezentat în galeriile Muzeului de Artă din Timișoara.

Discursul vizual despre TRUP propune un excurs și critic, și istoric despre felul în care acest subiect și obiect vizual a fost și este receptat și (re)creat. Mai putem astăzi, după atâtea și atâtea recitiri și reinterpreări, să-i mai dăm TRUPULUI alte reprezentări în afara celor legate de efemer, gândire slăbită, minimalism, mizerabilism, biografism, consumism? Iată întrebările pe care le naște expoziția *rupTrup*, întrebări pe care le generează creator și cărora le oferă un spațiu nelimitat de răspunsuri.

Șase sculpturi de dimensiuni medii și mari semnate de Bogdan Rață sunt tot atâtea lecții de asumare a metaforei trupului de la antici la moderni. Tehnica modelajului este impecabilă, dexteritatea turnării acestor trupuri în rășini și chit de mașină creează un paradox teribil: trupul himeric născut din cea mai strălucitoare materie! Acest trup himeric este într-o permanentă lucrare și luptă cu sine, în acțiuni inițiatice sau simbolice cum sunt îmbrățișarea, somnul sau orgia androgină. Totul pentru a sublinia himera himerelor: trupul nu este nici perfecțiune, nici frumusețe, ci numai și numai realitate și proiecție interioară!

Într-un alt discurs proteic despre trup, trupul ca imagine care vinde, trupul ca obiect al consumului de sine, se revelează seria de 18 desene-colaj (pe dimensiuni medii și mici) ce poartă marca stilistică a lui Mihai Zgondoiu. Sunt revăzute și regândite prin tehnica desenului și a colajului întâmplări reale, momente istorice sau scenarii de film în care TRUPUL devine instrumentarul IMAGINII, un element relativizant sau un excitator vizual. Mihai Zgondoiu lucrează atent cu detaliile intertextuale, accentuând și mai mult dramatismul oferit de condiția efemeră ori epuizată de sens și spiritualitate a trupului. Mihai Zgondoiu exhibă, astfel, materialitatea trupului ca imagine până când golul (nostru) interior devine o metafizică a Sfârșitului!

Spațiu al alienării ori al eliberării de sine, trupul devine pentru doi dintre cei mai importanți tineri artiști vizuali de la noi, Bogdan Rață și Mihai Zgondoiu, loc de cercetare, alchimie a unor timpuri postmoderne și cunoaștere egotică. În fond, ni se propune o operă deschisă privirii în Interior, acolo unde e și întunericul, și abisul, și gemenele de lumină. Dincolo de execuția stilistică sigură și care asimilează canonul și anticanonul, rămâne bucuria de a descoperi în corpusculul unei forme unda Creației și metafizica unei priviri în care se plimbă, văzută ori nevăzută de nimeni, Particula lui Dumnezeu!



## Summary

„Space of alienation or of self liberation, the body becomes, for two of the most important young visual artists in Romania, Bogdan Rata and Mihai Zgondoiu, a place of research, alchemy of post-modern times and self knowledge. We are faced with a creation that takes a look at the Inside, where the dark, the abyss and the seed of light exist. Beyond the stylistic execution that assimilates both the canon and anti-canon, it remains the joy of discovering in the corpuscle of a form the wave of Creation and the metaphysics of a look in which it is walking, seen or unseen, the Particle of God.”



### Pagina alăturată (de sus în jos):

1. Bogdan Rață, imagine din expoziție
2. Mihai Zgondoiu, Vizita lui Hrusciov în SUA

### Sus:

Mihai Zgondoiu, Eyes Wide Shut

### Dreapta:

Bogdan Rață, Somnul

### Jos:

Mihai Zgondoiu, Visul lui Marat





# Ștefan Radu Crețu

Paratarrasius Hibridus, sculptură  
418 Contemporary Art Gallery, București  
29 mai 2012 – 27 iulie 2012

text de LIVIANA DAN

foto: courtesy 418 Contemporary Art Gallery

*'Why must art be static?'*  
/ Alexander Calder /

*Antrenat în atmosfera artei academice, Ștefan Radu Crețu încearcă pentru propriul amuzament o redefinire a sculpturii prin elemente de joc. Influența vine dintr-o direcție abstractă. Construcțiile sunt inovative. Formele sunt geometrice și organice. Relațiile fizice care se stabilesc între ele se schimbă mereu. Mișcarea este fundamentală atât pentru ceea ce devine o sculptură ciudată, cât și pentru ceea ce este un obiect cinetic. Mobilele monitorizate și nemonitorizate transformă de fapt prin versatilitate ideea de sculptură, un obiect static solid devine o structură care se mișcă manipulând spațiul gol și părțile flexibile.*



Este o sculptură puternic abstractă fabricată industrial, care dezvoltă un context ambiguu și negociabil, de găsit oriunde între geologia preistorică și futurism. Materialele au o sensibilitate dată de extreme: contradicții vesele și paradoxuri absurde. Tensiunile neuzuale se transformă în lumi poetice, care funcționează ca o permeabilitate vizuală, te uiți la obiect, te uiți prin obiect. Conturul însăși este atent accentuat.

Raportat la experiența lui Arthur Ganson și a lui Theo Jansen, la mașinării, sticle de limonadă, „animări”, coduri genetice și talente ingineresti, Ștefan Radu Crețu își împarte lucrările în sculpturi și desene cinetice. Efectul de mișcare este dat de un motor,

Jos:

Ștefan Radu Crețu, Green October, 2010, fiberglass, metal, electric components, aluminium

Pagina alăturată (de sus în jos):

1. Ștefan Radu Crețu, Paratarrasius Hibridus, fiberglass, metal, electric components, aluminium

2. Ștefan Radu Crețu, Pristes, Hybodus, Mantis religiosa, 2012, metal, glass fiber, electric components

de vânt, de observator. În mișcare, lucrările oferă interpretări alternative. Stabilitatea și echilibrul pot părea uneori critice, dar Ștefan Radu Crețu pare destul de preocupat de gravitate. Există și cunoștințe despre mecanică, nu este numai fantazie. Mediul lucrărilor este undeva între fizică și artă, o linie nouă de animale, fiecare cu un cod genetic, influențat de subiect, dar și de evoluție. Desenele în special nu servesc niciunui scop utilitar. Un fel de retro tehnologie care își permite și eficacitatea filosofiei și „poetica” literară. Ordinea este articulată, chiar dacă comoditatea este des disputată. Intrî în joc cu mișcarea și gândul se schimbă în vis.

# Ștefan Radu Crețu

text by LIVIANA DAN

## 'Why must art be static?' / Alexander Calder /

Trained in an academic art environment, Ștefan Radu Crețu tries for his own amusement to redefine sculpture through game elements. Influence comes over him from an abstract path. The designs are innovative. Forms are geometric and organic. Physical bonds established among them are always changing. Dynamic is fundamental, both for what becomes a strange sculpture as well as for what a kinetic object is. Furniture pieces carefully viewed or not, actually turn the idea of sculpture by versatility: a solid static object becomes a structure that moves juggling the empty space and its flexible parts. It is a powerful abstract sculpture industrially made that develops an ambiguous and negotiable framework found everywhere from prehistoric geology to futurism. Materials have a sensitivity given by extremes: exultant contradictions and absurd paradoxes. Unusual tenseness turns into poetic worlds acting as a visual permeability: looking at the object – looking through the object. The outline, though, is carefully emphasized.



Related to Arthur Ganson and Theo Jansen's experience, to machineries, bottles of lemonade, 'animations', genetic codes and engineering skills, Ștefan Radu Crețu divides his works into kinetic sculptures and drawings. The motion effect is given by an engine, the wind or the observer. Moving works receive alternative interpretations. Stability and balance may seem critical sometimes, but Ștefan Radu Crețu seems more concerned by seriousness. There is knowledge about mechanics, not only fan-

tasy. His works framework is somewhere between physics and art, a new breed of animals, each with a genetic code, influenced by the subject but also by evolution.

Drawings in particular don't serve any useful purpose. A sort of retro technology that allows philosophy effectiveness and literary 'poetry'. The order is articulated, even if convenience is often disputed. One can come and join the game with the movement and one's thought changes as if in a dream.





# Cezar Lăzărescu. Aproape nimic

Cezar Lăzărescu, „Îmi place Periferic 3”,  
Tranzit.ro – Iași  
23 septembrie – 9 octombrie 2012

text de **CRISTIAN NAE**

foto: courtesy Tranzit.ro - Iași

***Prezența spectrală în lumea artei a artiștilor care par a eluda sistemele acesteia de expunere și istoricizare (precum discursul criticilor și al istoricilor de artă) se întemeiază întotdeauna pe dorința de a controla imaginea de sine și modul în care dispozitivele de putere acționează pentru a construi, dintr-o ireductibilă exterioritate, subiectivitatea și identitatea artistică. Paradoxul acestei strategii constă în faptul că, cel mai adesea, ea presupune, în mod tacit, personalitatea artistului care oferă consistență auratică urmelor sale de ordin performativ și ideatic. Această condiție dă naștere unei alte tensiuni: orice încercare de istoricizare a acestui tip de artă, atât prin intermediul unei expoziții, cât și al textelor critice, este inevitabil incompletă și problematică.***

Aceasta este și situația expoziției „Îmi place Periferic 3”, deschisă în septembrie 2012 la nou-înființata instituție de artă contemporană Tranzit.ro/Iași (parte a rețelei Tranzit activă în Centrul și Estul Europei), ce a reprezentat prima prezentare retrospectivă a operei lui Cezar Lăzărescu curatoriată de Livia Păncu, cuprinzând 32 lucrări sau documentări ale performance-urilor realizate în ultimii ani, precum și două lucrări noi. Deși decontextualizate prin acest gest expozitiv, odată plasate laolaltă, lucrările imateriale ale lui Lăzărescu dobândesc o forță nebănuită, acordată de consecvența lor conceptuală. Ele locuiesc mai puțin un spațiu fizic cât un spațiu mental punctat de observații lucide care țintesc politicile și practicile reprezentării.

Aparținând generației de artiști conceptuali apărută la sfârșitul anilor nouăzeci, practica artistică a lui Cezar Lăzărescu de peste un deceniu s-a caracterizat printr-o calculată discreție, asumând pe deplin caracterul imaterial al operei de artă precum și aspectele performative ale artei conceptuale înțeleasă ca act de limbaj. Prezență enigmatică și liminală pe scena artistică românească, personalitatea sa se înscrie în siajul unor artiști conceptuali precum Bas Jan Ader, Goran Trbuljak sau Christopher D'Arcangelo, intersectându-se cu primul prin includerea hazardului în opera înțeleasă ca eveniment, cu cel de-al doilea, prin interesul critic pentru cadrele instituționale care gestionează înțelesul și valoarea operei de artă, precum și comportamentul estetic, iar cu cel de-al treilea prin aspectul invizibil al intervențiilor sale în negativ și prin caracterul efemer al artei ca idee. În majoritatea situațiilor artistice pe care le construiește, intervențiile minimale concepute de Lăzărescu vizează puncte nevralgice ale articulațiilor conceptuale exprimate prin stereotipuri sau prejudecăți, atingând tocmai acele puncte de inserție ale artei în viața socială și politică.

Câteva exemple pot explica cele afirmate mai sus: *Dacă n-ar exista Casa Poporului* propune prin simpla ștergere a siluetei clădirii dintr-o fotografie un exercițiu de imaginație ce echivalează cu un exercițiu de igienă mentală. Apropos de situația din România punctează printr-o exclamație („Ce bine că nu se poate cumpăra nemurirea!”) excesul comercial al unei societăți neo-capitaliste de tip post-socialist. Cadrele instituționale ale bienalei Periferic constituie obiectul analizelor desfășurate în acțiuni și instalații precum *Oglinda* (2000), *Aesthetically Correct* (2001), *EXIT inside / ENTRANCE outside* (2001) sau *Îmi place Periferic 3* (1999). Performance-urile *Oglinda* și *Îmi place Periferic 3* reflectă condiția heteronomă a publicului de artă și a

artistului invitat și propune strategii de distanțare de tip brechtian în raport cu condiția spectaculară a bienalei. *EXIT inside / ENTRANCE outside* inversează relația dintre artă și viață, invitând totodată la o reconsiderare a rolului artei în societate. Alte lucrări scurt-circuitează relația dintre opera de artă, conceptul de expoziție și prezența artistului: acțiunea *1 minut*, realizată în 2001 în cadrul unei expoziții colective la Baia Turcească din Iași, presupunea deschiderea spațiului de expunere timp de un minut, rezonând cu celebra intervenție conceptuală a lui Robert Barry „Galerie închisă”. Ea transformă imposibilitatea vizualizării într-o metaforă culturală, ce asumă temporalitatea ca suport al operei transformată în concept: aproape nimic de expus, cu excepția cadrului însuși. *Hidden Time* (2005) transformă prin eliminarea indiciilor vizuale un obiect funcțional într-unul artistic, semnalând mecanismele imateriale de conferire a plus-valorii artistice și comentând totodată asupra valorii timpului ca marfă. Prin indicarea și juxtapunerea unor pete oarbe ale perspectivei comune asupra artei și societății românești postsocialiste, gestul retrospectiv al acestei expoziții permite reconstrucția unui orizont critic de vizibilitate și de gândire. Ea demonstrează de asemenea că opera discretă a lui Cezar Lăzărescu se poate cel mai bine documenta prin efectele sale destabilizante la nivelul gândirii și acțiunii colective, asumând deopotrivă fragilitatea artei ca agent al plasticii sociale și forța sa de a disloca practici ale reprezentării care riscă să ne încapsuleze în diverse ideologii.





Stânga, dreapta:  
Cezar Lăzărescu – *I like periferic 3*, Casa Poporului  
Cezar Lăzărescu – *I like periferic 3*, *Ce bine că nu se poate cumpăra nemurirea!*

## Almost nothing

Cezar Lăzărescu, "I Like Periferic 3"  
Tranzit.ro – Iași  
September 23 – October 9, 2012

text by CRISTIAN NAE

*The spectral presence of the artists that seem to elude the systems of exhibition and historicization of the artworld (such as the discourse of the art critics and historians) is always supported by the will to control their image and to counter the effects of various power apparatuses that serve to build up, form an irreducible exteriority, artistic subjectivity and identity. The paradox of this strategy lies in the fact that, most often, it tacitly supposes the personality of the artist in order to bestow an auratic consistency on its performative and conceptual traces. This condition entails another tension: any attempt to historicize this type of art through exhibitions or critical texts is inevitably incomplete and problematic.*

This is the situation of the exhibition "I Like Periferic 3", opened in September at the recently founded contemporary art institution Tranzit.ro/Iași (part of the institutional network of Tranzit.org active in Central and Eastern Europe), which is the first retrospective presentation of Cezar Lăzărescu's work curated by Livia Pancu, comprising 32 works or documentations of the performances in the last years, as well as two new pieces. Although decontextualized in this exhibition, once juxtaposed according to common discursive interests, Lăzărescu's immaterial works gain an unforeseen power, due to their conceptual consistency. They inhabit less a physical than a mental space, punctuated by lucid observations aiming at the practices and politics of representation.

Part of the generation of conceptual artists emerging at the end of the nineties, Cezar Lăzărescu's artistic practice of the last decades is characterized by a worked out discretion, fully assuming the immaterial aspect of the artwork and the performative character of conceptual art conceived as speech acts.

Enigmatic and marginal presence on the Romanian art scene, his personality follows the lines of conceptual artists such as Bas Jan Ader, Goran Trbuljak or Christopher D' Arcangelo, intersecting with the first due to the inclusion of chance in the artworks as events, with the second, due to their critical interest for the institutional frameworks which administer the meaning and value of the artwork and the aesthetic behavior of the art public, and with the third due to the invisible aspect of his interventions in negative and the ephemeral aspect of art as idea. In most of the artistic situations that he constructs, the minimal interventions lay a finger on the conceptual articulations expressed through stereotypes and prejudices, touching the gists which connect art with social and political life.

Several examples may explain the previous statements: *If the House of People didn't Exist* proposing by a mere digital manipulation of a photograph an exercise of imagination equating with an exercise of

mental hygiene. Referring to the Situation in Romania points out by an exclamation ("Thank God one cannot buy immortality") the commercial excesses of a neo-capitalist post-socialist society. The institutional frameworks of the Periferic biennale the object of the analysis undertaken in performances and installations such as *The Mirror* (2000), *Aesthetically Correct* (2001), *EXIT inside / ENTRANCE outside* (2001) or *I Like Periferic 3* (1999). *The Mirror* and *I Like Periferic 3* reflect on the heteronomous condition of the art public and that of the invited artist and proposes brechtian strategies of distanciation in relation to the spectacular condition of the biennale. *EXIT inside / ENTRANCE outside* the relation between art and life, inciting to reconsider to the social function of art.

Other works dismantle the relation between art, the concept of exhibition and the presence of the artist: *1 minut*, performed in 2001 at the Turkish Bath in Iași, offered a one minute exhibition time daily, evoking Robert Barry's famous "Closed Gallery". It transforms the impossibility of visualizing into a cultural metaphor, conceptually working with the temporality of the artwork: almost nothing to exhibit, except for the frame itself. *Hidden Time* (2005) transforms by removal of visual marks an otherwise functional object into an artistic piece, thus pointing out the immaterial processes conferring artistic surplus-value and commenting upon the commodity value of time.

Indicating and juxtaposing blind spots of the common perspective on Romanian post-socialist art and society, the retrospective breath of this exhibition allows for the reconstruction of a critical horizon of visibility and thinking. It also proves that the discrete and immaterial work of Cezar Lăzărescu is best documented through its destabilizing effects on collective thinking and action, accepting at the same time the frailty of art as social sculpture and its force to dislodge practices of representation that run the risk of encapsulating us into various ideologies.





#

4

Expoziții  
internațional/  
Exhibitions abroad

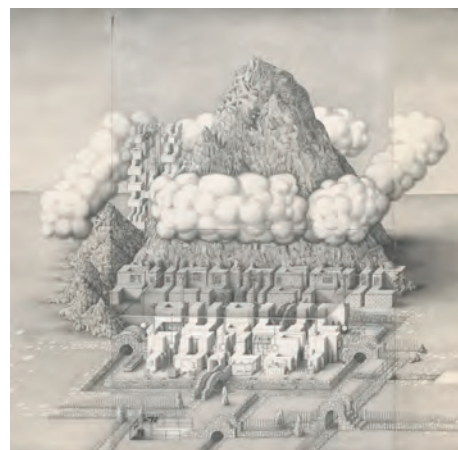


# Turner Prize 2012

Turner Prize 2012  
Tate Britain, Londra  
2 octombrie 2012 – 6 ianuarie 2013  
[www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)

text de CRISTINA BOGDAN

*De cum intri, ești confruntat cu o lucrare atât de coerentă, de perfectă din punct de vedere vizual, încât îți spui imediat că artistul – Paul Noble – trebuie să câștige. Face desene (și sculpturi, dar nu prea se văd) alb/negru, în care eu am văzut o conexiune cu întrebarea esențială a epocii noastre: structurile sunt solide sau fluide? Adică: cunoașterea științifică e posibilă, sau pentru ca să fie posibilă, ea trebuie alterată în permanență – fie din exterior (prin emoții), fie din interior (prin dezvoltarea ei până în punctul în care devine fluidă)? Și mai clar: care este facultatea umană care duce la cunoaștere în contextul contemporan?*



Sus:  
Paul Noble, *Public Toilet*, 1999

Jos:  
Spartacus Chetwynd, *Odd Man Out*, 2011







Noble e interesat de o grămadă de idei care sunt monedă curentă în arta contemporană: narațiune, politică, arhitectură, memorie. Dar economia vizuală în lucrările lui mi se pare că traduce subordonarea tuturor acestor clișee la – pentru că nu există un cuvânt mai bun – artă. Definiția mea pentru artă este: un proces prin care se arată realitatea; un proces real care conduce la o anumită capacitate de a vedea realitatea. Ei bine, Noble nu face artă „despre” ceva, nici măcar despre realitate. Se întâmplă ceva incredibil în sala cu lucrările lui: ești pus față în față cu realitatea. Nu știu dacă aș putea spune că „fac experiență” realității, pentru că gestul lui este să mi-o pună în față, nu să mă oblighe s-o văd, e o graniță fină; cert e că Noble reușește să fie atât de econom și de discret încât să provoace o întâlnire care e ea însăși gestul artistic – nu e nevoie s-o duci mai departe.

În sala următoare întâlnirea a fost mai banală: pe pereți erau fotografiile documentare, pe care am avut imediat senzația că le mai văzusem de o mie de ori – și că mă plictisesc. Iar lucrarea expusă era de fapt un film de o oră jumătate – o idee pe care o calific în general ca neinspirată, să pui filme de lung metraj în galerii, oricât de bune ar fi. Am trecut mai departe, cu gândul să mă întorc altă dată. Era vorba de Luke Fowler.

Și în a treia sală era tot film, dar sala era deschisă și se putea vedea din drum. Așa că m-am oprit. Și am fost aspirată de imagini. Aceeași senzație ca la Noble, că văd un obiect pregătit pentru a fi văzut, gândit, un obiect perfect și coerent. Elizabeth Price prezenta o lucrare video care nu se sfia să fie „despre ceva”, dar cu aerul că acest ceva e până la urmă pretextul ideal pentru a manipula informație. Subiectul,

așadar, era un incendiu petrecut prin anii '70 într-un mare magazin din Anglia. Filmul e structurat ca o tragedie greacă, în trei părți și cu intervenția corului. Corul e auditiv, dar și vizual, litere mari roșii care sacadează narațiunea și așa extrem de fragmentată. Price se folosește de figuri narative clasice - analogie, comparație, metaforă, descriere – pentru a-și spune povestea, spre exemplu descrie cu ajutorul camerei de filmat interiorul unei biserici, care devine o analogie pentru marele magazin. Dar ritmul rapid și sacadat nu te lasă să analizezi, iar vocile agresive care scandează cuvinte din poveste te atrag în alte direcții. La sfârșit pare mai mult un portret decât o poveste.

Cîteva săptămîni mai tîrziu, am fost s-o ascult pe Price într-o discuție publică la școala mea, Royal College of Art. Vorbea despre felul în care lucrează, despre cum trece de la materie brută și obiecte care o interesează, la artă. Și seminarul a devenit pe parcurs el însuși o lucrare de artă: Price a arătat imagini, a povestit întâmplări din trecutul ei și al unor oameni pe care nu i-a cunoscut, a citit pasaje din cărți „interesante”, pe scurt a manipulat informația exact așa cum văzusem că face în filmul de la Tate, și a spus o poveste despre ea, cu aerul că oricât ne-ar explica, tot nu vom înțelege, pentru că am fi ea dacă am înțelege. Un trend major în arta contemporană. Idiosincrazia inteligent prezentată. M-a enervat puțin pentru că aș fi vrut să nu recunosc un model - să reușească să mă atragă în magia ei, să mă mintă frumos.

Ultima sală de la Turner Prize nici nu merită menționată din punctul meu de vedere, pare o simplă plecăciune în fața modei. Spartacus Chetwynd e o artistă pe care Bourriaud a pus-o pe hartă în 2001

cînd a inclus-o în *Altermodern*, una din cele mai controversate expoziții de la Tate Modern. Pentru Turner i-a fost selectată o expoziție care, fără să mă fi documentat, părea un omagiu destul de ridicol la mișcarea Occupy. Genul de omagiu pe care îl faci ca să se știe că l-ai făcut. Cele două sau trei săli imense pe care Chetwynd le ocupa arătau ca un fel de cort, dar trendy. Grafitti peste tot, dar trendy. Găuri în pânza „cortului”, obiecte alandala, acum citesc pe site-ul Tate că „Chetwynd confuses the boundary between performer and spectator, creating an atmosphere of joyful improvisation.” Probabil cel mai enervant lucru în arta contemporană este să-ți dai seama că s-a chinuit artistul să facă ceva care pare improvizat. Dacă intenția era să re-creeze atmosfera de mai '68 pe care cei din Occupy s-au chinuit și ei s-o re-creeze, e clar că Chetwynd ratează, atât politic, cât și vizual. Dacă n-a mers în viața reală, în artă arată de două ori mai fals. Iar faptul că a fost selectată spune ceva despre nevoia de a prezenta contra-cultura într-un anumit fel, de a o oficializa încât să își piardă orice eficiență.

Aici s-ar fi încheiat periul meu dacă din simțul datoriei nu m-aș fi întors să văd lucrarea lui Fowler. Și acum sunt încă sub magia ei. *The Divided Selves* este un documentar de o inteligență extraordinară, care face parte din lucrările cinematografice care au revitalizat genul. În primul rând subiectul este fascinant: Fowler pune cap la cap imagini de arhivă despre psihiatrul scoțian R.D. Laing, una din figurile extreme ale anilor '60-'70, asociat cu anti-psihiatria în pofida dorinței lui, dar cunoscut pentru experimente cu schizofrenici (s-a închis în casă cu niște pacienți și a ajuns până la a mima ei însuși schizofrenia, a luat



**Sus:**  
*Elisabeth Price, User Group Disco, 2009*

**Pagina alăturată:**  
*Paul Noble, Villa Joe (Front View), 2005*

**Jos:**  
*Elisabeth Price, Woolworths Choir of 1979, 2009*

droguri halucinogene până n-a mai putut – se pare că de multe ori împreună cu Deleuze și Guattari). Dar Laing e în primul rând o figură extrem de carismatică, fiecare apariție pe ecran e luminoasă, comunică ceva, te îndeamnă să fii atent, să acționezi, să ai curaj. Coincidența a făcut că tocmai citeam *L'Anti-Oedipe* în perioada aceea, și autorii dialoghează în mod constant cu Laing. Din zona lor a crescut ideea că nu schizofrenicii sunt bolnavi, ci societatea – ei reacționează în mod extrem și logic la nebunia capitalismului târziu. Probabil teoria aceasta n-a fost

foarte utilă în psihiatrie (nu știu câți schizofrenici au dus-o mai bine în urma ei), dar la nivel cultural a revoluționat întreaga lume vestică.

Ca și Deleuze, Laing are un stil literar particular, iar documentarul lui Fowler urmează modelul unor texte pe care psihiatrul le-a scris în anii '70, *Knots (Noduri)*<sup>1</sup>. E vorba de niște dialoguri între diferiți membri ai familiei – subiectul principal al lui Laing – care parcă vor să epuizeze relațiile dintre ei, până devin abstracte – sau clișee. Și filmul lui Fowler îl arată pe Laing de sute de ori, spunând lucruri diferite dar care de fapt sunt același lucru, *eliberați-vă, gândiți, e voie, până la capăt...* Portretul se conturează în mod organic, e o rețea de gesturi și cuvinte, nodurile sunt fie blocaje, fie afirmații. Și subiectul până la urmă nu mai e Laing, e filmul ca posibilitate de explorare a realității, așa cum se întâmplă mereu în cazul lucrărilor bune. Personalitatea și viața lui Laing sunt vehiculul ideal pentru a arăta realitatea fără pedantism, cu violența pe care o provoacă repetițiile și blocajele din ea.

De la Noble până la Chetwynd, expoziția te pune față în față cu toate întrebările esențiale ale contemporaneității, cu toate clișeele și trendurile, cu toate excesele și rateurile. A fost pentru prima dată când o expoziție pe care am văzut-o a pus în felul ăsta punctul pe i.

<sup>1</sup> O parte dintre ele pot fi accesate online la <http://www.oikos.org/knot-pageen.htm>





# Ioana Bătrânu

Ioana Bătrânu, Margini  
Galeria Plan B, Berlin  
18 ianuarie – 2 martie 2013

text de MIHAELA CHIRIAC



Credite foto:  
Bogdan Andrei Bordeianu la *Melancholic Interior 1*, 1995, oil on canvas,  
209,5ÅÅ145 cm

***Ioana Bătrânu (n. 1960) pictează în tușe largi și expresive, stratificate dens adesea pe pânze de mari dimensiuni – interioare opulente sau triviale, grădini și cimitire golite de prezența umană, ca proiecții ale melancoliei. În spațiile berlineze ale galeriei Plan B i se dedică o expoziție personală – Margini – care concentrează într-un mod reprezentativ activitatea artistei în jurul acestei teme, de la începutul anilor '90 până în prezent.***

Expresivitatea gravă a picturii practicate de Bătrânu a inspirat criticii, cu ocazia unor expoziții mai vechi, la reacții contradictorii: pe de-o parte, elogiul sensibilității artistice al cărei produs e această pictură; pe de alta, o critică nimicitoare provenită dintr-o aver-siune nu doar față de această sensibilitate și manieră a expresiei ei în mod particular, ci chiar față de genul artistic profesat, considerat desuet.

Este adevărat că atât tematica, dar și maniera picturii Ioanei Bătrânu par imune la zgomotul artei contemporane și la evoluțiile acesteia. Ceea ce i s-a reproșat artistei de către unii critici, e drept, mult prea virulent, este, pe scurt, disocierea ei de prezent, faptul că sensibilitatea ei nu pare a fi expresia contextului istoric cu care ea este contemporană, ci a unui ideal artistic învechit, depășit, un anacronism așadar. S-ar putea spune și altfel, fără a încerca vreun joc de cuvinte de un gust îndoielnic și fără a emite vreo judecată de valoare mascată, că Ioana Bătrânu însăși nu-și propune, ca majoritatea artiștilor contemporani, să facă o artă „tânără”, o artă care să emane contemporaneitate, ci pare, dimpotrivă, să se îndepărteze conștient de ea. Asta cu toate că (sau poate tocmai de aceea) la debutul ei din a doua jumătate a anilor '80 ea a experimentat o pictură neo-expresionistă, după cum a fost catalogată, care își avea sursa chiar în cultura populară occidentală, în cultul noului *par excellence*. Începând cu anii '90, pictura Ioanei Bătrânu pare să se maturizeze subit și să își asume conștient refuzul noului și adeviunea, sau poate, într-un anume sens și mai precis, revenirea la o formă tradiționalistă de pictură. Această autarhie artistică a Ioanei Bătrânu nu este însă un fenomen singular în arta românească și, având în vedere perioada dificilă a acelor ani de nou început, (deși paradoxală, acum când cel puțin aparent nu mai existau constrângeri), pare a fi o încercare de a-și regăsi rădăcinile într-o artă (pre)modernistă care apucase totuși să se consolideze la noi înainte ca potențialele ei evoluții să fie întrerupte de lunga perioadă comunistă.

Dincolo de opțiunile individuale este deci greu de spus în ce măsură acest escapism de data aceasta postdecembrist este sau nu o virtute în contextul mai larg al artei românești de după '89. Acesta este un fapt concret a cărui valoare nu stă să fie dezbătută aici, iar partizanatul de o parte sau de alta ar fi o soluție mult prea simplă. Interasant ar fi însă de văzut (iată o propunere de cercetare pentru centrul de documentare care va fi inițiat la Cluj de Plan B) în ce măsură acest fenomen a format sau nu un așa-numit „generation gap”, o problemă de identificare a generației mai tinere cu cea predecesoare, având în vedere și nevoia urgentă a celei dintâi de a recupera într-o vreme cât mai scurtă conectarea la arta internațională (vestică) și de a deveni vizibilă.

Scoase acum din contextul lor de margine și implantate în mijlocul zgomotului mașinării care pune lumea artei în mișcare, lucrările Ioanei Bătrânu au și aici suficientă forță pentru a-și proteja enclava de liniște și rămân, într-un fel, cu tot rafinamentul de care dispun, sălbatice și străine, niște curiozități pentru ochiul și sensibilitatea vestică.

Astfel se explică și titlul expoziției. Nu atât prin subiectele abordate, care, provenind din conflictul între interioritate și exterioritate, o plasează pe artistă la „periferia societății în care trăiește, niciodată în centrul ei”, după cum ne spune textul pentru presă al galeriei. Ci mai degrabă la un nivel subliminal. Examinând aceste peisaje și interioare complet depopulate, cu privirea oscilând între tușele groase de pastă și lucrurile reprezentate, brusc se face totuși simțită o prezență: este prezența artistei iar privirea noastră se suprapune cu a ei. Însă fie că sunt interioare, fie că sunt peisaje, toate aceste imagini sunt *interiorul* melancolic al Ioanei Bătrânu în care suntem și noi primiți pentru a privi și reflecta. Melancolic – pentru că s-ar putea ca acesta să fie singurul spațiu în care aceasta pictură mai poate exista.

## Summary

Ioana Bătrânu (b. 1960) paints her large sized canvases of deserted sceneries – somptuous or trivial interiors, luxurious gardens and cemeteries – with richly layered, expressive brush strokes as projections of melancholia. In their Berlin spaces Galeria Plan B have put up a solo exhibition of Ioana Bătrânu entitled *Margins* showcasing representative works from the 1990s until today.

The grave expressivity of Bătrânu's painting style has met both with approval and criticism during some of her past shows. While some critics praised the artistic sensibility from which these imageries have emerged, others dismissed Bătrânu's style as anachronistic, serving a long gone artistic ideal. It's true that Bătrânu's art does not emanate contemporaneity, but it's also true that it does not lie in the artist's intention to make her art look „young” and „new”. One can say that starting with the 90s she has been consciously evading from that into a traditionalist approach to painting.

But Ioana Bătrânu's artistic autarchy isn't a singular phenomenon in Romanian art. What could be called escapism, (a different kind of escapism because, paradoxically, it happened after the fall of communism) can also be understood as an endeavour to find back to the (pre)modernist tradition whose further developments in Romania had been brutally put a stop to by the emergence of the communist rule. It would be thus interesting and worth a more thorough analysis to see in which ways this phenomenon could have caused a generation gap, and how the young generations have coped with this while simultaneously striving to connect to Western art and generate their own identity and visibility.

Displaced from their original marginal context and implanted right into the noise of the art world machinery, into the Berlin gallery spaces, Ioana Bătrânu's paintings still seem to be able to preserve their enclave of silence, while at the same time appearing as small curiosities to the Western eye and sensibility.

The title of the show thus holds more truth than one would think. It's less a matter of the „peripheric” subjects which place the artist outside the center of society, as the press release reads. It rather happens on a subliminal level. Examining these deserted landscapes and interiors, our gaze oscillating between the thickly layered paint and the depiction of an object, we suddenly become aware of a presence: it is the artist's presence and our overlapping gazes that startle us. Be they interiors or landscapes, all of these images are Ioana Bătrânu's melancholic interior or we are granted to gaze into and reflect upon. Why melancholic? Because this may be the only space left for this painting.

# Martin Honert

Martin Honert. Kinderkreuzzug  
7 octombrie 2012 – 7 aprilie 2013  
Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin

text de Ioana Ciocan

*Din axa centrală a Muzeului de Artă Contemporană din Berlin, exact la intrarea în expoziția personală a lui Martin Honert, iese, la fel ca „Ozana cea frumos curgătoare și limpede ca cristalul”, Cruciada Copiilor (fig. 1). Strania cruciadă – de fapt cruciade, una desfășurându-se în Franța și cea de-a doua în Germania – s-a petrecut în anul 1212.*

Jos:

Martin Honert, Kinderkreuzzug, 1985-87, rășină poliuretanică, acrilic, ulei, pânză, înălțime cca 165 cm, relief: 200 x 160 cm, pictură: 430 x 265 cm, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012. Foto: David von Becker; Courtesy Johnen Galerie, Berlin und Matthew Marks Gallery, New York  
Martin Honert, Kinderkreuzzug, 1985-87, polyurethane resin, acrylic, oil, canvas, height approx. 165 cm, relief: 200 x 160 cm, painting: 430 x 265 cm, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012. Foto: David von Becker; Courtesy Johnen Galerie, Berlin und Matthew Marks Gallery, New York

Pagina următoare:

Imagine din expoziția Martin Honert. Kinderkreuzzug, Hamburger Bahnhof 2012, cu Mit den Werken Star, 1992, și Feuer, 1992; © VG Bild-Kunst, Bonn 2012 / MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main. Foto: David von Becker; Courtesy Johnen Galerie, Berlin und Matthew Marks Gallery, New York  
Image from the exhibition Martin Honert. Kinderkreuzzug, Hamburger Bahnhof 2012, with Mit den Werken Star, 1992, and Feuer, 1992; © VG Bild-Kunst, Bonn 2012 / MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main. Foto: David von Becker; Courtesy Johnen Galerie, Berlin und Matthew Marks Gallery, New York





Din şirul lung format de copiii pictaţi de Honert pe pânză, se desprinde o iarbă din răşină poliuretanică, ce pare că se scurge direct din pânză, pe podeaua expoziţiei. Culori puternice se regăsesc în amănuntele vestimentare ale anului 1912, dar nu şi la ochii personajelor. Detaliile ochilor lipsesc cu desăvârşire: copiii cruciaţi sunt orbiţi de crezul lor. Copilăria şi poveştile ei îi servesc lui Martin Honert ca punct de plecare al sculpturilor sale semitridimensionale într-un mod lucid şi deloc nostalgic. Reliefuri subţiri pictate, pânze, pictură pe sticlă, casete sau focuri luminoase, contururi sămoase, pioni de jucărie supradimensionaţi, jeleu mişcător, sculpturi uriaşe. Pe scurt, tot repertoriul artistic al sculptorului Martin Honert, ce se întinde pe zeci de ani, este expus în Hamburger Bahnhof, în expoziţia *Kinderkreuzzug*

(Cruciada Copiilor). Amintirile artistului se contopesc şi produc un amalgam de idei vizuale (fig. 2), ca în *Ein Szenisches Modell des Fliegenden Klassenzimmers*, unde artistul foloseşte elemente extrem de diferite ca limbaj, dar care stau perfect împreună. Honert îşi reproduce propria copilărie, din care extrage bucăţi profund personale, în care se regăseşte preocuparea pentru autenticitatea detaliului (fig. 3).

Descoperim, totuşi, şi un anume tip de candoare emoţională, pe care artistul o transmite chiar prin mediul sintetic al materialului folosit la personajele sculptate după vechi fotografii de familie şi persoane dragi din copilăria sa. Dacă copiilor cruciadei le lipsea cromatica la nivelul ochilor, personajele realizate după fotografii nu au niciun fel de detaliul volu-

metric la nivelul feţelor, artistul optând pentru un volum coloristic aflat sub stratul de răşină transparentă. Extrem de interesante şi fascinante, ca textură şi semi-transparentă, sunt experimentele cu materiale acrilice şi diverse tipuri de răşini sintetice, pe care Martin Honert le foloseşte din plin (fig. 4). Ştiam că epoca bronzului şi a marmurei se află la un vârf apăsător, dar, cu toate acestea, am fost surprinsă de perfecţiunea meticuloasă a lui Martin Honert în prelucrarea suprafeţei prin folosirea de materiale sintetice.

Transparenţa creată de răşina poliuretanică în amestec cu nisipul, mai ales pe portretele de după anul 2000, sunt spectaculoase şi au o strălucire vecină cu cea a glasiului măestrilor olandezi de secol XIV.



#### Pagina alăturată (sus):

Imagine din expoziţia Martin Honert. *Kinderkreuzzug*, Hamburger Bahnhof 2012, cu *Mit den Werken Englischlehrer*, 2011, şi *Linde*, 1990; © VG Bild-Kunst, Bonn 2012. Foto: David von Becker Courtesy Johnen Galerie, Berlin und Matthew Marks Gallery, New York  
Image from the exhibition Martin Honert. *Kinderkreuzzug*, Hamburger Bahnhof 2012, with *Mit den Werken Englischlehrer*, 2011, and *Linde*, 1990; © VG Bild-Kunst, Bonn 2012. Foto: David von Becker Courtesy Johnen Galerie, Berlin und Matthew Marks Gallery, New York

#### Pagina alăturată (jos):

Martin Honert, *Ein Szenisches Modell des Fliegenden Klassenzimmers*, 1995 polistiren, răşină epoxidică, pictură, lemn, aria instalaţiei: 400 x 600 x 400 cm; © VG Bild-Kunst, Bonn 2012. Foto: David von Becker Courtesy Johnen Galerie, Berlin und Matthew Marks Gallery, New York  
Martin Honert, *Ein Szenisches Modell des Fliegenden Klassenzimmers*, 1995 polystyrene, epoxy resin, paint, wood, installation area: 400 x 600 x 400 cm; © VG Bild-Kunst, Bonn 2012. Foto: David von Becker Courtesy Johnen Galerie, Berlin und Matthew Marks Gallery, New York

# Martin Honert

**Martin Honert. Kinderkreuzzug**  
**October 7th 2012 – April 7th 2013**  
**Hamburger Bahnhof – Museum für**  
**Gegenwart, Berlin**

text by **Ioana Ciocan**

From the central axis of the Contemporary Art Museum in Berlin, just at the entrance to Martin Honert's personal exhibition, just like "The beautifully flowing and crystal clear Ozana", The Children's Crusade reveals itself to the eye (image 1). The unusual crusade (crusades, actually - the first taking place in France and the second one in Germany, in the same year) dates back to the year 1212. From the long string of children painted on canvas, polyurethane resin grass breaks away, appearing to drip on the floor of the exhibition space. The vivid colors are found in the garment details of the year 1212, except for the eyes of the characters which are completely missing: the children crusaders are blinded by their creed. Childhood and its stories serve as a starting point for Honert's semi-three-dimensional sculptures, in a way that is lucid and not in the slightest nostalgic. Thin painted land-forms, canvases, painting on glass, or luminous fires, wiry contours, oversized toy pawns, moving jelly, giant sculptures. In brief, the whole of sculptor's Martin Honert artistic repertory, spanning over decades, is being shown at Hamburger Bahnhof, in the Children's Crusade exhibition. The artist's memories seem to merge between themselves, producing a blend of visual ideas (image 2), like in Ein Szenisches Modell des Fliegenden Klassenzimmers, where the artist uses elements that belong to extremely different languages, but that sit perfectly together. Honert reproduces his own childhood, extracting bits and pieces that are deeply personal to him, pieces in which we recognize his preoccupation with the authenticity of detail (image 3). Nonetheless, a certain type of emotional candour is to be found, transmitted by the artist through the synthetic medium of the material itself, used in the characters sculpted after old family photographs and dear figures from his childhood. If the children of the crusade lacked any chromatic presence in the eyes, the characters shaped after photographs have no volumetric detail in their faces, the artist opting for a colossal volume underneath the layer of transparent resin. Extremely interesting and fascinating in their texture and semi-transparency are the experiments with acrylic materials and various types of synthetic resins that Martin Honert uses abundantly (image 4). Despite being well aware of the bronze and marble age reaching its worthy demise, I was surprised by Martin Honert's meticulous perfection in processing a surface by using synthetic materials. The transparency created by the polyurethane resin mixed with sand, especially in the portraits following the year 2000, is spectacular, with a glow resembling that of the 14th century Dutch Masters' gloss.

*Traducere de Ana Nicolescu*







# Arta rusă „sparge gheața” la Galeria Saatchi din Londra

„Breaking the Ice: Moscow Art, 1960-1980”  
Saatchi Gallery, Londra  
21 noiembrie 2012 – 24 februarie 2013  
Curator: Andrei Erofeev

text de **DIANA DOCHIA**

**Galeria celebrului și non-conformistului  
colecționar Charles Saatchi a expus de  
curând artă contemporană rusă din  
perioada sovietică și post-sovietică.**

Două expoziții, gândite ca un pendant una față de alta, problematizează pe de o parte dezvoltarea artei neoficiale din perioada imediat următoare morții lui Stalin, în „Breaking the Ice: Moscow Art, 1960 - 1980”, curator Andrei Erofeev; și, pe de altă parte, arta din perioada post-sovietică, pornind de la un fragment dintr-un discurs al lui Stalin din 1935, în „Gaiety is the Most Outstanding Feature of the Soviet Union”, curator Charles Saatchi. Cele două expoziții se completează reciproc oferind un mod cuprinzător de înțelegere atât a artei ruse, cât și a modului de gândire și dezvoltare a artei și a sistemului artistic din statele Sovietice și ex-Sovietice. „Breaking the Ice: Moscow Art, 1960-1980” este dedicată primelor trei decenii ale Noii Școli de artă modernă din Moscova, care avea să marcheze arta post-stalinistă. Este vorba, în primul rând, de o varietate de maniere individuale care au apărut mai mult sau mai puțin concomitent și care nu pot fi integrate într-un singur stil sau mișcare artistică. Însă putem distinge două moduri de raportare a artistului la lumea în care trăiește. Sunt, pe de o parte, artiștii conștienți de modul în care se dezvoltă arta în afara Cortinei de Fier, în afara cenzurii și a limitărilor – și artiștii care se referă direct la contextul de asuprire politică a sistemului Sovietic, sistem care face

aproape imposibilă o viziune artistică independentă și clar definită. Prima direcție este dată de relaționarea cu arta vestică prin integrarea elementelor preluate din cadrul artei abstracte, a artei pop și a conceptualismului, însă filtrate și decantate prin prisma traiului în societatea sovietică. Cea de-a doua direcție ia naștere în urma interacțiunii dintre artist și regimul autoritar. Astfel, retro-modernismul, arta metafizică și SOTS art pun în discuție instituțiile și cultura ideologică a statului sovietic. Arta abstractă devine model de emulație după moartea lui Stalin, fiind un mod de răscoală împotriva „realismului socialist”. Lucrările lui Vladimir Nemukhin, Lydia Masterkova, Yuri Zlotnikov intră în dialog și încearcă să radicalizeze elementele de artă abstractă preluate de la Malevich și Mondrian. Arta pop rusă înfățișează precaritatea și lipsa informării în perioada sovietică, obiectele banale devenind obiecte ce au încărcături estetice în lucrările lui Mikhail Roginsky. Practic, arta pop rusă poate fi considerată ca fiind apropiată, ca ideologie, de arta pop americană, dar stilistic ea are multe elemente ce țin de „Noul realism” european. Arta conceptuală din Moscova este mai degrabă autobiografică și literară, decât filosofică și teoretică, ca în cazul artei vest-europene. Ilya Kabakov explica că acești artiști conceptualiști ruși au preferat în locul metafizicii „un relativism al adevărului calificat al oricărui concept”. Retro-modernismul avea să ia naștere din dorința exacerbată de a portretiza realitatea prin filtrul culturii timpurii a începutului de secol XX, crezând astfel că prin înlocuirea limbajului rațional cu cel emoțional se va descoperi o manieră individuală de lucru. Oleg

Sus (stânga-dreapta):

1. Reconstituirea expoziției SOTS Art: Vitaly Komar & Alexander Melamid.

Foto: Diana Dochia

The reenactment of the exhibition SOTS Art: Vitaly Komar & Alexander Melamid. Photo: Diana Dochia

2. Retro-modernism, lucrări de Oskar Rabin din Colecții private.

Foto: Diana Dochia

Retro-Modernism, works by Oskar Rabin from Private Collections. Photo: Diana Dochia

Tselkov sondează până la exasperare formula fovistă, iar Oskar Rabin este tributary simbolismului târziu de sorginte expresionist existențială și „Noii Obiectivități” germane.

Încercarea de evadare din realitate apare în arta metafizică în care, practic artiștii resping realitatea înconjurătoare. Este un mod de a lupta cu atacul ideologic al autorităților. Lumile paralele și plonjarea în adâncurile secrete ale conștiinței aveau să se materializeze în lucrările lui Vladimir Weisberg, Dmitry Plavinsky, Dimitri Krasnopevtsev și să devină o direcție majoră în anii 1960-1970.

Sots art este cel mai recunoscut stil al artei ruse din această perioadă deoarece el se construiește ca un joc făcut din imagini emblematică, mituri și personaje politice ale aparatului sovietic. Denumirea conține inițialele a două mișcări aparent incompatibile: realismul socialist și arta pop. Sots art a fost inventat de doi artiști din Moscova, în 1972, Vitaly Komar și Alexander Melamid. Secțiunea destinată acestui stil din expoziția „Breaking the Ice: Moscow art 1960-1980” este o reconstrucție a expoziției ce ar fi trebuit să aibă loc în 1973, semnată Komar și Melamid. Expoziția a fost interzisă de aparatul de stat. Artiștii Sots Art încercau să distrugă orice formă de cultură care era generată de cultul personalității sau impusă de autorități, orice formă impusă care nu accepta critica și erau împotriva ideii de normă de orice tip.

Galeria Saatchi oferă un exemplu curatorial demn de urmat pentru orice curator care trăiește într-o țară post-comunistă. Această expoziție clarifică toată istoria ultimilor cincizeci de ani din spatele Cortinei de Fier.

# The Russian Art "breaks the ice" at Saatchi Gallery, London

text by **DIANA DOCHIA**

Jos:

1. Reconstituirea expoziției SOTS Art: Vitaly Komar & Alexander Melamid.

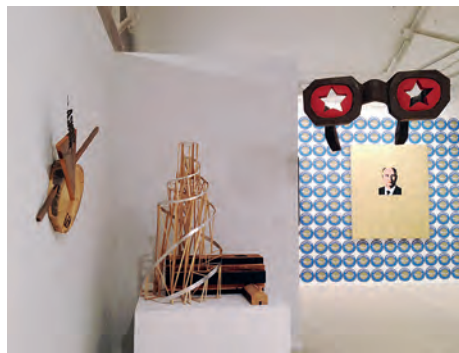
Foto: Diana Dochia

2. The reenactment of the exhibition SOTS Art: Vitaly Komar & Alexander Melamid. Photo: Diana Dochia

3. Retro-modernism, lucrări de Oskar Rabin din Colecții private.

Foto: Diana Dochia

Retro-Modernism, works by Oskar Rabin from Private Collections. Photo: Diana Dochia



The gallery of the famous and nonconformist art collector Charles Saatchi exhibited recently the Russian contemporary art during the Soviet and post-Soviet periods. Two exhibitions, designated as a whole, bring into discussion on the one hand the development of unofficial art from the period immediately following Stalin's death with "Breaking the Ice: Moscow Art, 1960-1980", curator Andrei Erofeev; and on the other hand, the art during the post-Soviet period, having a starting point a speech of Stalin held in 1935, in the exhibition "Gaiety is the Most Outstanding Feature of the Soviet Union", curator Charles Saatchi. The two exhibitions complete each other providing an ample way of understanding both the Russian art and the way of thinking and developing the art and the artistic system in Soviet Union and ex-Soviet countries during the post-Soviet period.

"Breaking the Ice: Moscow Art, 1960-1980" is dedicated to the first three decades of the New School of Modern Art in Moscow, which would mark the post-Stalinist art. First of all, it is about a variety of individual approaches that occurred more or less simultaneously and cannot be integrated into a single artistic style or movement. One can distinguish two ways in which the artist relates with the world he is living in. First, the artists aware of how art developed outside the Iron Curtain, outside censorship and limitations; and secondly, the artists who refer directly to the political oppressive context of the Soviet system that makes almost impossible an independent and well defined artistic vision. The first direction is given by the relationship to the Western art by integrating elements taken from abstract art, pop art and conceptualism, filtered and clarified in terms of living in the Soviet society. The second direction arises from the interaction between the

artist and the authoritarian régime. In this way, Retro-Modernism, Metaphysical Art and SOTS Art bring into discussion the institutions and the ideological culture of the Soviet state.

Abstract art becomes an emulative model after Stalin's death, being a way of rebellion against socialist realism. The works of Vladimir Nemukhin, Lydia Masterkova, Yuri Zlotnikov enter into a dialogue and try to radicalize elements of abstract art taken from Malevich and Mondrian.

Russian pop art puts forward the precariousness and lack of information during the Soviet period, everyday objects becoming objects with aesthetic meanings in Mikhail Roginsky's works. Practically, Russian pop art can be considered as being close to American pop art as ideology, but stylistically it has many elements related to the European "New Realism". Conceptual art in Moscow is autobiographical and literary rather than philosophical and theoretical, as in the European western art. Ilya Kabakov explained that these conceptualist artists instead of metaphysics preferred the concept of "relativism instead of the proclaimed truth of every concept". Retro-Modernism arises from the exacerbated desire to portray reality through the filter of the early culture from the beginning of the 20th century, thinking that, by replacing the rational language with an emotional one, they will discover an individual manner of work. Oleg Tselkov thoroughly explores the fauvism formula and Oskar Rabin is tributary to the later symbolism with existential expressionist origins and to German "New Objectivity".

The trying of escaping from reality appears in Metaphysical Art where the artists practically reject the environmental reality. It is a way of fighting with authority's ideological attack. Parallel worlds and exploring the profound secrets of consciousness will materialize in Vladimir Weisberg', Dimitry Plavinsky', Dimitri Krasnopevtsev' works and will become a major direction during 1960-1970.

SOTS Art is the most famous style of Russian art during this period, because is designed as a game made from iconic images, myths and political figures of the Soviet apparatus. The name contains the initials of two apparently incompatible movements: Social Realism and Pop Art. SOTS Art was invented by two artists from Moscow in 1972, Vitaly Komar and Alexander Melamid. The section dedicated to this style in the exhibition "Breaking the Ice: Moscow art 1960-1980" is a reconstruction of the exhibition that should have taken place in 1973, signed by Komar and Melamid. The exhibition was forbidden by the state apparatus. The SOTS Art artists were trying to destroy any form of culture that was generated by the cult of personality or imposed by authorities, any imposed form that didn't support critique; they were also against the idea of any kind of rule. Saatchi Gallery offers a curatorial approach worth following by any curator who lives in a post-communist country. This exhibition clarifies all the history of the last fifty years behind the Iron Curtain.





# Transmediale. Back to Earth

Transmediale / festival for media art and digital culture, Berlin  
transmediale.13: BWPWAP – Back When Pluto Was a Planet  
artistic director: Kristoffer Gansing  
29 ianuarie – 3 februarie 2013

text de **DAN MIHĂLȚIANU**

(BWPWAP) Back When Pluto Was A Planet, *arhitectura terestră avea ambiții spațiale, vezi Haus der Kulturen der Welt (Casa Culturilor Lumii), construită la sfârșitul anilor '50 după planurile arhitectului american Hugh Stubbins și donată de Guvernul American orașului Berlin pentru a funcționa ca Sală de Congrese (Kongresshalle). Din 1989, devine centru de artă contemporană non-europeană și este locul unde în ultimii ani se desfășoară festivalul Transmediale.*

## Back When

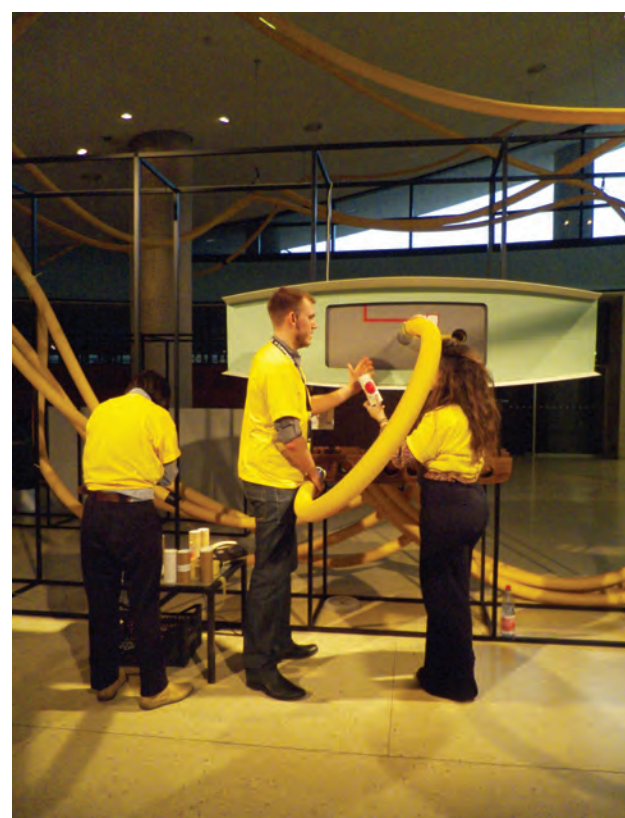
*Mobile phones were dumb. Letters traveled by pneumatic air. Tweeting was for birds. Users were chatting on the Minitel. ICQ beat IRC. Xerox challenged the Thermofax. YouTube was just another Web 2 start-up. Fax was the new Telex. You were calling up Bulletin Board Systems. Only university students were using facebook. History had ended. We had nine planets.*

## Pluto Was A Planet.

Cu acest titlu și statement extrem de sugestiv (a cărei traducere în română pare inutilă), *Transmediale 2013* vrea să aducă în discuție situația inconfortabilă a artei mediale din ultimele decenii, aruncând o privire critică asupra noilor tehnologii media și a reformulării practicilor artistice actuale, într-o succesiune de evenimente conferințe, ateliere (workshops), expoziții, instalații interactive și participative, performances, screenings și alte forme media-artistice, timp de aproape o săptămână (în mod simbolic, durata unei zile pe Pluto: 24h = 6,378 zile terestre).

Teme apropiate, în diverse variații, DIY (Do It Yourself), PIY (Play It Yourself) și altele, au fost puse în discuție repetat de Transmediale de-a lungul timpului, devenind la un moment obiectul criticilor unor analiști media, ce considerau că „media art a murit fără că nimeni să își dea seama” (*Media Art Died But Nobody Noticed*, February 7, 2006, Mazine. <http://www.mazine.ws/node/230> Submitted by Armin Medosch).

În această ultimă ediție, *Transmediale* încearcă să analizeze viteza cu care așa-zisele „noi medii” devin anacronice, „obsolete”, ieșind din interesul economic și artistic fără



## Alături

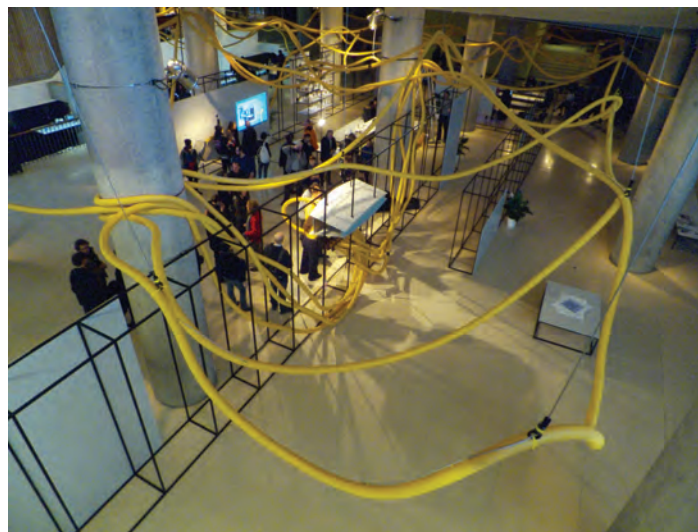
Post-Digital Publishing, workshop coordonat de Florian Cramer, Alessandro Ludovico, Simon Worthington.

## De sus în jos:

1. Haus der Kulturen der Welt, Berlin, februarie 2013.
2. PNEUMATIC circUS (detaliu).
3. 8Skizo-Embassy, Brandon LaBelle, sound installation, The Embassy Reconstructed, Nordic Embassies Berlin / Transmediale, 2013







a-și fi epuizat întregul potențial estetic și tehnic, în viteză și mai mare de a fi înlocuite cu alte noi medii și tehnologii, care la rândul lor vor deveni curând depășite.

Utopia socio-politico-tehno-științifico-culturală, întreținută în ultimul secol de fascinația și adicția (dependența) pentru succes, progres, angajare și activism „futurologic”, caracteristică generației postbelice cunoscută sub numele de „Baby Boom Generation”, a suferit o cădere dramatică odată cu depășirea „barierei mentale” a anului 2000, ce a acționat ca un fel de bornă romantică, marcând intrarea ipotetică într-o Nouă Lume („New Brave World”, ori eventual „Communism”). Nu a mai durat mult până ce Pluto (2006) a fost deklasat de la rangul de Planetă, la cel de Planetă Pitică (Dwarf Planet), alăturându-se altor peste 40 de obiecte cosmice de dimensiuni similare ce gravitează în jurul soarelui.



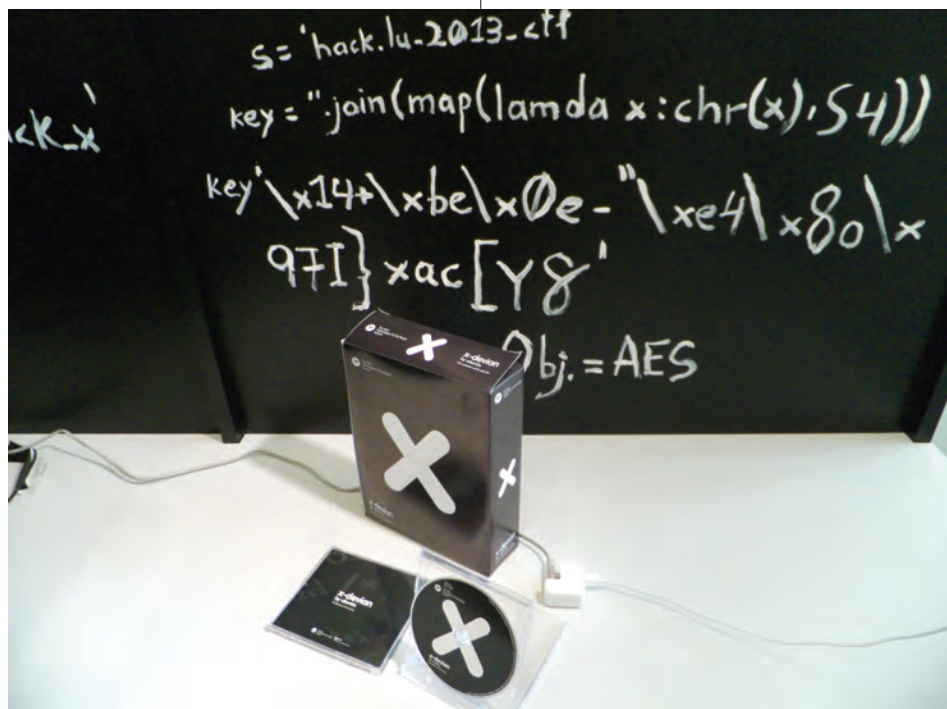
Sus, de la stânga la dreapta

1. ReFunct Media #5, Benjamin Gaulon, Karl Klomp, Tom Verbruggen, Gijs Gieskes cu Pgillip Stearns și Peter Edwards. 2013.
2. PNEUMatic circUS, OCTO P7C-1, o colaborare între reSource transmedial culture berlin/transmediale, Telekomunisten collective și raumlabor berlin, 2013.
3. net.art generator, Cornelia Sollfrank, networked image-generating software, 1999.
4. X-Devian, The New Technology to the People System, Daniel García Andújar, interface hack, 2007-2013.

*Back to earth, Re-thinking, Re-enhancing, Re-making, Re-doing, Re-engagement, Re-appropriation, Re-contextualization, Re-mediation* și multe alte Re-uri, sunt tendințe ce fac delicia artelei actuale. Acest fenomen, devenit vizibil cu „ochiul liber” exact în preajma dispariției lui Pluto din „vizorul” nostru, este eventual șansa, cum se consideră în documentele de presă *Transmediale 2013*, de a găsi răgazul pentru a aprofunda, regândi și renegocia întregul context al practicilor artistice actuale în raport cu Noile Medii și Cultura Digitală. Toate acestea sunt puse sub semnul „Muzeului Imaginar” (evident al lui André Malraux), ca un cadru (framework) pentru „interogarea procesului de decontextualizare și re-contextualizare a trecutului, prezentului și viitorului, ce are loc în cultura-network contemporană (Contemporary Network Culture)”. Seria de expoziții și instalații, ilustrând unele idei și concepte enunțate deja, printre câteva altele, reciclează obiecte, aparate și tehnologii desuete, de la poșta pneumatică la xerox, de la tubul catodic la camera video (analog), de la turntable (lector de discuri vinyl) la CD-player și așa mai departe. Toate acestea, combinate cu tehnologii, programe și

echipamente de ultima oră, sunt lucrări realizate în colaborare de artiști, echipe și colective media-artistice, fiind grupate în jurul a trei nuclee expoziționale: *OCTO PC7C-1 / Pneumatic Circus*, *ReFunct Media #5* și *The Miseducation of Anya Major (Tools of Destroyed Creativity, Imaging with Machine Process, The generative Art of Sonia Landy Sheridan, Evil Media Distribution Centre)*.

La acestea se adaugă câteva evenimente adiacente desfășurate în afara sediului central (HKW) și răspândite prin Berlin, printre care: *The Embassy Reconstructed* (Nordic Embassies Berlin), *Torrential Forms* (Collegium Hungaricum, Berlin) și *In that Weird Age, CTM.13 – The Golden Age. Festival for Adventurous Music and Arts* (Kunstraum Bethanien Berlin). Cum sugerează titulatura (trans-mediale), festivalul abordează fenomene artistice ce transcend mediile, fiind accesibile unei audiențe ce transcende generații, categorii sociale și culturale: de la preșcolari la octogenari, de la art-connoisseurs la mediafreaks, de la art-aficionados la art-tourists și până la curioși ocazionali, fiecare găsim câte ceva demn de interes, de a se lăsa uimiți ori entuziasmați.





# Tate Modern: La momentul picturii

A Bigger Splash. Painting After Performance  
Tate Modern, Londra  
14 noiembrie – 1 aprilie 2013  
Curator: Catherine Wood

text de SIMONA NASTAC

**În 1951, filmat în împrejurimile studioului său din Springs, New York, Pollock afirma: „Pictura mea este directă. Vreau să-mi exprim emoțiile, nu să le ilustrez.” În același timp, Motherwell spunea: „preocuparea lui Pollock este să descopere care este adevăratul său subiect. și cum pictura este mediul conștiinței lui, rezolvarea trebuie să rezulte din procesul picturii înseși”.**

Aceasta pare să fie și premisa expoziției *A Bigger Splash. Painting After Performance*, recent deschisă la Tate Modern, care examinează relația dintre pictură și performance după anii '50. Pollock, de Kooning, Newman și Rothko au inițiat la vremea respectivă un proces radical de redefinire a picturii ca „o arenă, un spațiu al acțiunii, al evenimentului” (Harold Rosenberg). Aflați la momentul picturii, artiștii înșiși devin actanți, confruntând cu violență afazică codurile clasice ale limbajului – figura, linia, culoarea – în procesul articulării unei sinteze libere de valori externe picturii înseși.

Pictura lui Pollock *Summertime* și filmul asociat realizat în 1951 sunt juxtapuse în spațiul expoziției cu pictura lui Hockney *A Bigger Splash* (1967) și filmul cu același titlu de Jack Hazan din 1974. În timp ce pânza lui Pollock este un document în timp real al apariției picturii în 50 de minute, pictura lui Hockney este o capodoperă a iluziei și artificului. Stropii improșcați de un personaj imaginar plonjat în azurii piscinei din Los Angeles apar, ca la Pollock, produsul unui gest dinamic de proiectare a culorii pe

suprafața pânzei; când, în fapt, au fost pictați minuțios în două săptămâni. Filmul lui Hazan reflectă același teatralism stilizat care suprimă limita dintre real și fictiv: picturile lui Hockney devin scenografia unui spectacol flamboiant, în care artistul performează diverse roluri cotidiene.

Niki de Saint Phalle și Yves Klein sunt exponenții aceleiași problematizări a raportului pictură-acțiune în anii '60. de Saint Phalle a creat celebrele *Shooting Paintings* în performanțe publice fotografiate și filmate de presă și televiziuni. În mod similar, Yves Klein creează *Antropometriile* în fața audienței, folosind modele feminine vii (living brushes), care impregnază suprafața pânzei cu albastrul pur al ideii, IKB. Premisa sa artistică a șocat Parisul la vremea respectivă – arta conceptuală era în gestație. Andy Warhol, Jeff Koons sau Damien Hirst n-ar fi existat fără geniul lui.

Acționismul vienez este ilustrat prin lucrările lui Nitsch, Muehl, Brus și Schwarzkogler. Extremismul transgresiunilor corporale (autopictarea, automutilarea, uzul propriilor excremente și al sângelui ani-



malelor sacrificate), alături de critica radicală a statului au generat conflicte grave cu autoritățile vremii. Practica lor artistică poate fi definită ca o formă de purificare a corpului și mentalului reprimat de politică și societate: „Arta nu este artă, ci politică care creează noi estetici, noi stiluri de comunicare” (Muehl, 1964).

Anii '70 includ o pleiadă de artiști pentru care pictura se redefineste distinct, prin încorporarea de medii care fac vizibile și totodată disimulează suprafețele pe care se aplică culoarea, precum costumul, măștile, machiajul și decorul de teatru. Alături de Oiticica, Kusama și Nauman, o regăsim pe Geta Brătescu într-o expunere comparativă cu artistul britanic Stuart Brisley. În acțiunea „Către alb” din 1975, artista este gradual obliterată de alb, într-o instalație care reconfigurează spațiul atelierului. Brisley fuzionează similar cu spațiul în care performează: în 1975, în Varșovia, artistul încearcă să urce un perete al studioului, a cărui podea este inundată de vopsea. Artistul este ghidat la fiecare încercare de fotografii care documentează acțiunea și care-i spune unde se află în relație cu zidul. Deloc întâmplător, același fotograf îl ghidase pe Brisley cu un an mai devreme la prima sa incursiune de cealaltă parte a zidului, în Berlinul de Vest.

Expoziția este gândită în două secțiuni distincte: prima reflectă experimentele anilor '50-'80 împotriva constrângerilor uzuale ale picturii și reinventarea ei ca acțiune, ritual și proces participativ, în timp ce a doua secțiune este dedicată artiștilor contemporani care integrează aceste dezvoltări în practica lor și extind continui posibilitățile picturii, precum Karen Kilimnik, IRWIN și Lucy McKenzie.

Dinamica relației pictură-performance este dificil de cuprins, chiar într-o expunere generoasă precum cea de la Tate Modern, desfășurată în 13 săli. Curatoarea Catherine Wood consideră esențială examinarea relației artelor „majore” (pictura și sculptura) cu cele „minore” (performance și film), chiar în spațiul muzeului. *A Bigger Splash* oferă un răspuns memorabil la permanenta neliniște despre limitele picturii și ale spațiului-timp.





Pagina alăturată, de sus în jos:

1. Stuart Brisley
2. Lucy McKenzie

Dreapta, de sus în jos:

1. Geta Brătescu
2. Stuart Brisley



## Tate Modern: At the Moment of Painting

text by **SIMONA NASTAC**

In 1951, filmed in the surroundings of his studio in Springs, New York, Pollock affirmed: "My painting is direct. I want to express my emotions, not to illustrate them". At the same time, Motherwell emphasised: "Pollock's concern is to discover what his true subject is. And since the painting is the medium of his consciousness, the resolution must result from the process of painting itself".

This appears to be the very premise of the exhibition *A Bigger Splash. Painting after Performance*, recently opened at Tate Modern, which examines the relationship between painting and performance after the '50s. Pollock, de Kooning, and Rothko initiated at the time a radical process of redefining the painting as "an arena, a space of action, of event". At the moment of painting, the artists become performers, confronting the classical codes of the language – figure, line, colour – in order to produce a synthesis free of values external to the medium itself.

Pollock's canvas *Summertime* is presented in the exhibition alongside Hockney's iconic painting *A Bigger Splash* (1967) and Jack Hazan's docu-fiction from 1974. Whilst Pollock's canvas is a real time document of the emergence of the painting in 50 minutes, Hockney's work is a masterpiece of artifice. The water drops may seem painted in an instant, but in fact they were meticulously painted over a period of two weeks; likewise, the film reflects the same polished theatricality, transforming Hockney's paintings into a stage set for his various mundane roles. Niki de Saint Phalle and Yves Klein are the exponents of the painting-performance rapport in the '60s. de Saint Phalle's *Shooting Paintings* were created in public performances photographed and filmed by the media. Similarly, Yves Klein created the *Anthropometries* in front of the audience, using female models (living brushes), who impregnate the canvas with the pure blue of the idea, the IKB. The Viennese Actionism is illustrated by the works of Nitsch, Muehl, Brus and Schwarzkogler. The extremism of their bodily transgressions along with the radical critique of the state generated serious conflicts with the authorities. For them, "art is not art, but politics that creates new aesthetics, new ways of interaction" (Muehl, 1964).

The '70s include a collection of artists for whom painting absorbs media that both highlights and conceals, such as costumes, masks, and stage design. Alongside Olitica, Kusama and Nauman, we find Geta Brătescu's performance *Towards White* that presents the gradual obliteration of the artist by the white of an installation in her studio in Bucharest.

*A Bigger Splash* is conceived in two distinct sections: the 1950-1980 period of experiments against the natural limitations of the painting, and the contemporary artists who continuously extend the possibilities of the medium, such as Karen Kilimnik, IRWIN and Lucy McKenzie. Although it is difficult to encompass the complex dynamics of the painting-performance relationship, the exhibition offers a memorable answer to the permanent anxiety about the limits of the painting and of space and time.



# Noua obiectualitate și producția artistică de subiectivitate: dOCUMENTA 13 în contextul capitalismului cognitiv

9 iunie – 16 septembrie 2012  
Kassel

text de CRISTIAN NAE

## Noua obiectualitate

*„ (...) Vreau să atrag atenția asupra  
extremei răspândiri – a virtualei univer-  
salități – a acelei sensibilități sau acelu  
mod de a fi pe care l-am caracterizat  
drept corupt sau pervertit de teatru.  
Suntem cu toții literalști în cea mai mare  
parte a vieților noastre. Prezența este  
grație.” (1)*

Cu aceste cuvinte, Michael Fried își încheia celebrul articol „Artă și Obiectualitate”. Separând arta care eludează obiectul pentru a deveni metaforă sau simbol de arta minimală, care literalizează înțelesurile, focalizând astfel atenția privitorului asupra materialității obiectuale, a prezenței concrete a obiectului în fața privitorului, Fried denunță, cu o sintagmă devenită celebră, caracterul teatral al artei minimale. În opinia sa, „sensibilitatea literalistă este teatrală întrucât se preocupă de circumstanțele efective în care privitorul întâlnește opera literalistă” (2). Altfel spus, prezența obiectului crează o situație de recepție similară unei scene, pentru care atât prezența obiectului, cât și cea a spectatorului sunt necesare. Fără a forța o asocierea cu arta minimală, ci mai curând cu mecanismele de prezentare și interacțiune perceptuală sugerate de analiza lui Fried, Documenta 13, deschisă în vara anului 2012, a constituit, fără îndoială, un eveniment artistic caracterizat, din perspectiva spectatorului, prin scenografia expozițională complexă, copleșitoare cel puțin din perspective numărului de lucrări (peste 300) și a spațiilor în care acestea erau prezentate. Prezență stranie, câtă vreme o altă caracteristică a acestei ediții putea fi reprezentată de tentativa de a recupera aura operei de artă, asociată valorii de cult a obiectului unicat (3). Spre deosebire de prezența intruzivă a obiectului în câmpul perceptual al spectatorului în relatarea oferită de Fried, întâlnirile dintre public și obiectele artistice erau situate aici sub

## dOCUMENTA (13) AN ART EXHIBITION IN KASSEL 9/6—16/9—2012

semnul absenței mai curând decât al prezenței, al evocării mai curând decât al descrierii. Iar această ipoteză este susținută de faptul că, de această dată, Documenta nu a avut loc doar în Kassel, ci și în orașe precum Kabul, Kairo, Alexandria și Banff, topografii culturale și zone politice la care multe dintre lucrările prezentate în Kassel fac referință. Astfel, orizontul împotriva căruia se construiește discursul curatorial devine cel al globalizării în care, datorită de-localizării constante a spectatorului în cadrul dispozitivului expozițional conceput de curator, experiența sincronității devine imposibilă (4). Mai mult decât atât, împrumutând vocabularul psihanalitic, se sugerează faptul că obiectele joacă rolul de obiecte „tranziționale” (5), care facilitează transferul și asigură familiaritatea în cadrul unui exercițiu de articulare a subiectivității centrat pe neurotica senzație de lipsă și incompletitudine, care sfidează orice perspectivă logocentrică asupra condiției artei sau societății prezente. Ideea potrivit căreia intenția expoziției de față este aceea de a deschide noi posibilități de înțelegere a prezentului înscrise în materialitatea istoriei pomind de la punctele sale de fractură poate fi urmărită în mai toate spațiile expoziționale. Astfel, în Muzeul Friedericianum, expoziția mizează pe interogarea

locului și a istoriei sale, propunând în instalația din Rotonda intitulată „The Brain” o logică a colecției bazată nu pe concept, ci pe asocierea dintre opere de artă, obiecte și documente ce evocă modul de cunoaștere naturală al cabinetului de curiozități și mecanismele vizuale ale gândirii asociative specifice acestuia (6). Considerată de curator „un puzzle în miniatură al unei expoziții ce condensează și concentrează liniile de gândire ale dOCUMENTA 13 ca întreg”, instalația mărturisește interesul pentru fascinația pe care obiectele o exercită asupra noastră, precum și pentru istoriile individuale și conotațiile schimbătoare ale acestor obiecte (7).

În lumina celor spuse mai sus, s-ar putea afirma că această ediție a Documentei se prezenta mai curând ca o serie de experiențe estetice singulare, de tensiuni și intensități afective și cognitive asociate unei serii de obiecte capabile să ilustreze sau să provoace o serie de discursuri contradictorii. Ea devine o colecție de situații artistice regizate în care certitudinile fiecăruia sunt succesiv alterate și subminate, decât ca o platformă de dezbateră politică și de reimaginare comunitară, precum dOCUMENTA 11, sau de chestionare istorică colectivă, precum dOCUMENTA 10 (8).

## Un alt impuls etnografic?

Întreg parcursul expoziției miza pe recurența obiectului și a interdependenței dintre memoria culturală (depozitată în obiect) și memoria personală ca un câmp constant de reflecție. De pildă, Emily Jacir recupera în cadrul proiectului *ex-libris* (2010-2012) memoria culturală livrescă și urmele distrugerii acesteia, construind un monument fotografic pentru cărțile prădate de statul Israel din Palestina în 1948, dintre care aproximativ șase mii se află în Biblioteca Națională sub denumirea „Proprietate Abandonată”. Prin selectarea și catalogarea unor fragmente din aceste cărți, Jacir construia un nou registru al politicii memoriei. Proiectul lui Kader Attia *The Repair* (2012) ridică probleme privind instabilitatea interpretărilor și traducerilor culturale, precum și a semnificației etnografice și artistice a obiectelor ca măturii ale unui sistem multistratificat de influențe culturale și politice între occident și continentul african. În cadrul instalației sale, interpretarea culturală a obiectelor se suprapune pe istoria colonială a acestor schimburi. Instalația lui Michael Rakowitz *What Dust Will Rise?* (2012) pune sub semnul întrebării violența politică și efectele sale asupra memoriei culturale. Prin duritatea și opacitatea materială a cărților sculptate în piatră cu ajutorul unor cioplitori afgani, pentru a comemora cărțile bibliotecii aflate în Fridericianum și distruse în timpul unui bombardament în 1941, istoria și cultura dobândeau o prezență mută, urme ale unui proces traumatic. Ea contrasta cu efemeritatea paginilor de hârtie arse din manuscrisele medievale cândva aflate în posesia acestei biblioteci, recuperate, dar ilizibile. Logica monumentului era astfel alterată: el comemora fără a vorbi, funcționa indexical fără a reuși să exprime, devenind însă un construct simbolic elaborat (asemenea cărților de piatră) de îndată ce își dorea să marcheze urma unei prezențe. În spațiul din Muzeul de Istorie Naturală, Ottoneum, materialitatea părea a domina relația dintre om și

natură, discursul de investigație economico-politică cu inflexiuni ecologice devenind convingător nu doar prin complexitatea problematizării discursive la nivelul imaginarului politic, ci și prin impactul somatic, deseori monumental al instalațiilor expuse. De pildă, în lucrarea concepută de Claire Pentecost *Soil-erg*, lingourile de pământ materializau utopia unei economii alternative celei corporatiste, extinsă astăzi asupra politicii mâncării și agriculturii, propunând o formă de schimb capabilă să înlocuiască fluxurile monetare actuale dependente de petrol. Ele rezonau cu tactilitatea fascinantă a cărților de artist produse de Amar Kanwar (*The Sovereign Forest*, 2012). Combinând ilustrația video cu formatul cărții ca mediu al istorisirii într-o instalație artistică imersivă sub raport senzorial și de o tulburătoare frumusețe vizuală, Kanwar introducea publicul într-o cvadruplă investigație a problematizării post-coloniale. Aceasta urmărea inegalitățile sociale și cele ale drepturilor de proprietate asupra pământului pe subcontinentul Indian, utilizând deopotrivă metoda ficțiunii poetice, a documentării factice și a reportajului istoric. Exemplele de mai sus ar putea conduce la ipoteza revenirii discursului etnografic, semnalat de Hal Foster drept o caracteristică a practicii artistice a anilor nouăzeci și criticat de acesta drept o modalitate moral reprobabilă de a dobândi capital simbolic în lumea artei, prin apel la relația autentică pe care artistul o întreține cu membrii comunității respective, vorbind și acționând în numele lor. Potrivit lui Foster, discursul artistic de tip etnografic utilizează metode antropologice de investigație a localității, cu scopul de a produce un nou tip de cunoaștere cu potențial emancipator (9). Impresia revenirii unui astfel de discurs în dOCUMENTA 13 poate fi întărită de recurența unor dispozitive de expunere muzeală precum display-ul vitrinei, logica colecției muzeale și estetica arhivei. O asemenea concluzie ar fi însă pripită. Căci revizitarea acestui discurs are de fapt loc în scopul subminării pretențiilor sale de a produce cunoaștere ca o confirmare a ceea ce etnologul cunoaște deja. În contextul acestei expoziții, el

pare a inversa sau suspenda modelele de interpretare dominante, prin intermediul capacității limbajului poetic de a elabora și propune ficțiuni și de a înscena lecturi conflictuale pornind de la memoria istorică înscrisă în obiect.

## Cunoaștere și incertitudine. Documenta 13 în contextul capitalismului cognitiv

În raport cu investigarea resurselor artei ca platformă politică inițiată de dOCUMENTA 10 și 11 și devenită o modalitate dominantă de interpretare a artei contemporane la sfârșitul anilor nouăzeci, aș plasa așadar regimul artistic specific acestei ediții mai curând în contextul problematizărilor cu privire la formele de cunoaștere pe care arta le propune sau re-articulează în relație cu celelalte câmpuri de cunoaștere conexe (precum cel științific) și cu politicile sale, de cele mai multe ori taxate drept forme neo-liberale de instrumentalizare și capitalizare a cunoașterii (10).

Această problemă devine cu adevărat presantă dacă redefinim capitalismul actual ca pe o formă de instrumentalizare a cunoașterii, pentru care cogniția însăși devine un tip de muncă imaterială, iar practica artistică se înscrie la rândul său în acest câmp al producției de înțelesuri și de afecte (11). Astfel, discursul cu valențe etnografice pare mai curând a se orienta către modurile de cunoaștere a lumii presupuse de investigația artistică și înscrise în formele sale de încadrare perceptuală, semnificare, vizualizare și imaginare, precum și către tipurile de experiențe și relații interumane pe care aceste explorări le face posibile în actul receptării. În piesele artistice mai sus amintite, această preocupare este recurentă. Aceste sumare observații pot fi completate cu alte asemenea procedee de investigație împrumutate din discursul altor discipline teoretice. Se pot nota, de pildă, mecanismele de filtrare textu-





ală (scriere, traducere, interpretare) care măresc distanțele dintre istorie și istorisire în seria de animații *Cabaret Crusades* realizate de Wael Shaway (începând cu 2010), preocuparea pentru sistemele economice și de schimb alternative (banca de timp inițiată de Julieta Aranda și Anton Vidokle, sau rețelele de transferuri de obiecte și informație transverse ale celor controlate de regularizare ale pieței libere și comerțului, investigate de grupul artistic CAMP), suprapunerile dintre geografie, arhitectură, topografie și constructivism vizual în picturile de scară monumentală semnate de Julie Mehretu, dintre cartografie mentală și planificare urbană în intervenția materială, dar totodată invizibilă asupra unor edificii cu încărcătură simbolică propusă de Renata Lucas (12), culminând cu expunerea dispozitivelor experimentale de fizică cuantică realizate de profesorul Anton Zellinger, care aduc în discuție nu doar posibilitatea unor noi forme de telecomunicații, dar și incertitudini ontologice cu privire la natura realității. Nu în ultimul rând, problematizarea sceptică și anti-autoritară a modurilor de cunoaștere prin replicarea hibridă a metodologiilor de cercetare și clasificare științifică specifice arheologiei, biologiei, etnografiei, omnologiei și muzeologiei se regăsește în intervenția lui Mark Dion din Ottoneum, care își asumă drept punct de plecare Xiloteca Schilbach, o bibliotecă de lemn creată de Carl Schilbach între 1771 și 1799 și aflată în colecția muzeului Ottoneum. Dion propune un nou mod de vizualizare a acestei colecții, ce urmărește să aranjeze enciclopedic 441 de specii de copaci și arbuști sub forma a 530 de cărți reflectând ciclurile de viață ale acestora, conducând astfel la o reexaminare a discursului ecologic, globalizării și politicii reprezentării.

## Note despre producția de subiectivitate

Aș reveni în acest context la formele de teatralizare și logica situațională pe care acea parte a dOCUMENTE 13 situată în Kassel a oferit-o spectatorului prin voalata sa dimensiune participativă și performativă, transformând deseori situațiile cotidiene de receptare artistică în decoruri pentru o acțiune cinematică sau teatrală sugerată sau anticipată. Voi aduce doar două exemple pentru a-mi susține aceste afirmații, deși numărul acestora poate fi semnificativ mai mare (13). În gara centrală din Kassel, devenită ea însăși spațiul unei scenografii complexe ce poate fi percepută și ca o metaforă a instabilității și a conexiunilor (deopotrivă interumane și istorice), Janett Cardiff (împreună cu George Bures Miller) și Susan Philipsz au construit două sisteme de explorare narativă a timpului și reprezentării. În turul ghidat oferit de Cardiff în gara din Kassel prin mijloace audio și video adeseori descrise prin sintagme precum „cinema fizic”, timpul prezent și cel al narațiunii video oferite se suprapun incomplet și se comentează reciproc. Ecartul dintre cele două regimuri temporale (cel al percepției imediate și cel al narațiunii) atrage atenția asupra discontinuității percepției și înțelegerii, precum și asupra caracterului activ al participării publicului în construirea înțelesurilor spațiilor prin care ne deplasăm. În privința lucrării de sunet instalată de Susan Philipsz, autoarea situa spectatorul în postura miilor de evrei deportați în timpul regimului nazist. Publicul era invitat la capătul unui peron

unde, la fiecare 15 minute, muzica elegiacă a unui studiu pentru corzi, compus în 1943 în timpul detenției din lagărele de concentrare naziste, de compozitorul evreu Pavel Haas revenea sub forma unei succesiuni de acorduri fragmentate și difuzate pe 7 difuzoare. Lucrarea deschidea meditația istorică spre un nivel existențial de reflexie asupra sferei publice și colectivității, oferind un sens tulburător experienței stranii a așteptării, ca mediu al reculegerii și recuperării memoriei, și producând o comunitate spontană și totodată fragmentată, întemeiată pe sensibilitatea la suferința celuilalt. Fără a sugera existența unei inflexiuni foucauldiane în gândirea curatorială a expoziției, modelul formal al acestei expoziții poate fi considerat a fi heterotopia - înțelegând ca decupaj în stofa realului a unor „altfel de spații”, care oferă moduri de percepție și comportament alterate, precum și un mod de cunoaștere și de subiectivizare diferit. Acest model spațial poate asuma rolul problematizării modurilor de cunoaștere, cercetare și experiență artistică în contextul instrumentalizării actuale a experienței reduse la transferul de informație în cele mai diverse câmpuri ale culturii. El instituie rupturi temporale, circumscrie praguri și delimitează locuri în cadrul continuumului spațial al cotidianului. Pe de altă parte, era evident modul bine controlat și dirijat în care traseul de lectură al expoziției este oferit spectatorului și poziționarea acestuia ca subiect al acestor experiențe, care asumă astfel rolul unui figurant într-un spectacol teatral (însă pretins coregrafic) gata constituit. Pozițiile subiectivității devin astfel deja construite de către curator, participantul putând opta doar pentru construirea propriei succesiuni de lectură a operelor de artă și spațiilor de expunere (14). Iar acest scepticism se accentuează din perspectiva formelor de „împărtășire a sensibilității” cu care expoziția operează. Spre deosebire de paradigma performanței-ului, orientată către intervenția asupra sferei publice deja constituite și destabilizarea logicii reprezentării, teatrul oferă o altă „distribuție a sensibilității” și a rolurilor sociale pe care le pune în scenă. Potrivit lui Jacques Ranciere, el constituie una dintre cele trei mari forme de organizare politică a sensibilității, alături de scriitură (care se adresează unei colectivități indistincte) și de coregrafie. Spre deosebire de cea din urmă, care instituie un model al colectivității prin intermediul corpurilor acționând la unison, teatrul reinstituie separația dintre actanți și spectatori, acționând sub regimul poeticului și a separației marilor genuri de discurs. (15) Atență la posibilitatea ca acțiunea la unison să relice modelele actuale de control prin intermediul rețelelor de comunicare imateriale, curatoarea a propus o coregrafie desincronizată, în care conceptul dominant este acela de re-performare, iar produsul său final pare a fi însăși subiectivitatea. Aici se instituie în fapt și relația esențială dintre obiect și spectator, presupusă, la un nivel pur somatic al experienței spațiale, încă din arta minimală: regia obiectelor ca pretexte relaționale presupune întotdeauna activarea multiplelor modalități în care putem deveni subiecți în câmpul social. Aș conchide această analiză afirmând faptul că deși vizitatorul Documentei este înțeles drept un participant activ, depășind separația dintre scenă și spectator indicată de Ranciere ca separație la nivelul formelor de participare la viața comunitară, acesta nu poate negocia poziția în care se află situat de fiecare dată și nici rolurile ce i se

oferă - cea de actor individual, izolat de ceilalți vizitatori, într-un spectacol al constituirii de sens care rămâne, în cele din urmă, o parte semnificativă a politicii neo-liberale și a formelor sale de subiectivizare. Plecând de la ideea lui Ranciere potrivit căreia ignoranța descrise nu atât un ansamblu de cunoștințe neposedate, ci o anumită poziționare în raportarea la lume și la ceilalți, expoziția concepută de Bakargiev poate fi așadar considerată emancipatoare în raport cu formele actuale de capitalizare și instrumentalizare a cunoașterii și experienței doar în măsura în care sensurile situațiilor artistice nu sunt deja constituite, iar spectatorii pot fi considerați autorii propriilor lor istorii și traduceri, (16) negociind constant acest joc de poziții care descrie, în cele din urmă, însuși procesul de producție al subiectivității.

Note:

- (1) Michael Fried, „Art and Objecthood”, în *Art in Theory. An Anthology of Changing Ideas*, ed. by Charles Harrison și Paul Wood, Blackwell Publishing, Oxford, 2003, p. 832
- (2) Ibidem, p. 827
- (3) Walter Benjamin, „Opera de artă în epoca reproducerii sale mecanice”, în *Iluminări*, trad. de Catrinel Pleșu, Editura Idea Design and Print, Cluj, 2003, p. 174
- (4) Carolyn Christoph Bakargiev, „The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a very long time”, în *The Book of Books*, catalogul expoziției Documenta 13, volumul 1/3, Hatje Cantz, Ostfildern, 2012, pp. 31-35
- (5) Ibidem., p. 45
- (6) Vezi, de pildă, Horst Bredekamp, *Nostalgia antichității și cultul mașinilor. Istoria cabinetului de curiozități și viitorul istoriei artei*, Editura Idea Design and Print, Cluj, 2007
- (7) Aceste obiecte sunt desemnate printr-o lungă enumerare drept „precare, excentrice și fragile, antici și contemporane, inocente și care au pierdut ceva; obiecte distruse, obiecte indestructibile; obiecte furate, ascunse sau deghizate, obiecte în retragere și în refugiu, obiecte traumatizate și tranziționale”. dOCUMENTA 13, vol. 3, The Guidebook, Hatje Cantz, 2012, p. 24
- (8) Din perspectiva politicilor câmpului cultural, ea poate fi lecturată mai curând în continuarea experienței de tip neo-formalist articulate în penultima ediție a Documenta, considerate de Oliver Marchart drept o răsturnare, de pe poziții elitiste, a hegemoniei discursului politic angajat, în pofida încercării de articulare a politicului cu esteticul realizată de cei doi curatori. Căci, după cum remarcă Marchart, odată instituită dominația articulării politice a artei, ea nu poate fi înlăturată complet, ci doar redirecționată sau plasată în subsidiarul altor accente sau forme de captare a atenției publicului. Vezi Oliver Marchart, *Hegemonia în câmpul artei. Expozițiile Documenta dX, D11 și D12 și politica bienalizării*, Editura Idea Design and Print, Cluj-Napoca, 2009.
- (9) Hal Foster, „The Artist as Ethnographer”, în *The Return of the Real*, The MIT Press, 1996
- (10) Despre critica conceptului de „cunoaștere artistică” a se vedea, de pildă, Tom Holert, „Art in the Knowledge Based Polis”, in e-flux, no. 2/2009; Simon Sheikh, „Talk Value: Cultural Industry and Knowledge Economy”, în *On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art*, ed. Maria Hlavajova, Jill Winder și Binna Choi BAK/Revolver, Utrecht and Frankfurt am Main, 2008, pp. 196-7.
- (11) A se vedea, de pildă, Michael Hardt și Antonio Negri, *Multitude*, Penguin Books, 2005; Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude*, Semiotext(e), 2004; Moulier Boutang, *Le capitalism cognitif. Comprendre la Nouvelle Grande Transformation et ses enjeux*, Paris, Edition Amsterdam, 2007
- (12) Printr-o posibilă asociere cu lucrarea lui Walter de Maria *Vertical Earth Kilometer*, artista a suplimentat cu o de beton fundația clădirii precum *Museum Fridericianum*, casa în care locuia temporar curatorul acestei ediții, locul în care au fost descoperite ruinele vechiului oraș în *Friderichplatz*, precum și un alt punct imaginar ce conectează geometric cele trei puncte deja însemnate, construind astfel un pătrat de referințe istorice ce funcționează deopotrivă ca un index al prezenței artei în această ediție și al istoriei transformărilor și planificării urbane.
- (13) În același registru putem include, de pildă, intervenția artistică a lui Nedko Solakov, sistemul de locuire auto-sustenabil construit de Gareth Moore din resturi culese din Kassel pe durata expoziției. Experiența cinematică și transformarea prin sunet a spațiului real este sugerată de soundtrack-urile extrase din filmele mute aplicate de Gabriel Lester în magazinul *SinnLeifers* din Kassel (*Kaufhaus Incidentals*) pentru a orchestra activitatea cotidiană asemenea unui platu de filmare, de intervenția sonoră propusă de Cardiff și Miller într-un luminiiș din parcul Karlsruhe, în care spectatorii sunt invitați într-un peisaj audio ce construiește scene invizibile desfășurându-se într-o atmosferă onirică, sau de instalația lui Apichatpong Weerasethakul, care construiește o situație în care vizitatorii sunt băntuiți de o natură asistată și amplificată amenințător prin tehnologia audio. Decorurile destinate publicului ca participant sunt prezente în esafodul construit de Sam Durant, sanatoriul instalat de Pedro Reyes, solicitând vizitatorului să se înscrie pentru o sesiune de psihoterapie împotriva anxietății și nevrozelor generate de viața din metropole, oficiul destinat băncii alternative construite de Vidokle și Aranda în parcul Karlsruhe, sau în teatrul construit de William Kentridge în deopourile gări din Kassel, problematizând experiența modernității.
- (14) Jacques Ranciere, *Împărtășirea sensibilității*, Editura Idea Design and Print, Cluj, 2012, pp.
- (15) Idem, „Spectatorul emancipat”, *IDEA Artă + Societate*, no. 32, 2009
- (16) Ibidem

# Between Objecthood and Subjectivity Production: dOCUMENTA 13 in the Framework of Cognitive Capitalism

text by **CRISTIAN NAE**

## The Return of Objecthood

***"(...) I want to call attention to the utter pervasiveness – the virtual universality – of this sensibility or mode or mode of being that I have characterized as corrupted or perverted by theatre (...) Presentness is grace." (1)***

These are the closing sentences of Michael Fried's famous article "Art and Objecthood". Distinguishing art that eludes objecthood in favor of symbol or metaphor from minimal art, whose literal meanings focus the attention of the viewer upon material properties of the objects, Fried reclaims, with a famous phrase, the theatrical character of minimal art. According to Fried "literalist sensibility is theatrical because it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work" (2). In other words, the presence of the object creates a situation which can be compared to a scene, where the presence of the spectator becomes necessary for the phenomenal constitution of the artwork.

Documenta 13, opened in the summer of 2012, has been undoubtedly an artistic event, which, from the spectator's perspective, impressed by its complex and overwhelming scenography of exhibition, given the number of the works and the disparate spaces of presentation.

Unlike Fried's analysis of the aesthetic relation, the encounters between the public and the aesthetic objects paradoxically concerned absence rather than presence. This hypothesis is supported by the fact that, this time, Documenta did not take place only in Kassel, but also in Kabul, Kairo, Alexandria and Banff, cultural and political topographies to which many of the works presented in Kassel referred. Thus, globalization becomes the background against which curatorial discourse is erected, which due to the constant de-localization of the spectator within the exhibitionary apparatus, the experience of synchronicity becomes impossible (3). In a psychoanalytical vocabulary, the curator suggests that artistic objects appear as "transitional" objects (4), which facilitate transfer and assure familiarity in a constant exercise of rearticulating subjectivity. Museum Fridericianum seems to clearly express this interpretive background. Here, the exhi-

bition questions the place and its history, proposing in the Rotonda installation titled The Brain a logic of exhibition based not on a given concept, but on free association between artworks, objects and documents which evoke the naturalistic way of knowledge specific to the cabinet of curiosities and the and its visual mechanisms of associative thinking (5). Considered by the curator "a miniature puzzle of an exhibition that condenses and centers the thought lines of dOCUMENTA (13) as a whole", the installation confesses the interest for the individual histories and changing connotations of these objects (6). Thus, one could state that the last edition of Documenta appeared as a series of tensions and affective and cognitive intensities associated with a series of objects capable to illustrate or to provoke a series of contradictory discourses. It presented a collection of staged artistic encounters and contingent histories rather than a platform for political debate and communitarian imagination, such as dOCUMENTA 11, revising at the same time the decontextualized experience of global art proposed by dOCUMENTA 12 (7).

## Another ethnographic impulse?

The whole exhibition revolved around the return of objecthood and the interdependency between cultural memory (in the object) and personal experience, between political narratives and imaginary situations. For instance, in ex-libris (2010-2012), Emily Jacir constructs a photographic monument for the books plundered by Israel from Palestine in 1948. By selecting and cataloguing fragments of these books, Jacir explores politics and poetics of memory. Kader Attia's The Repair (2012) problematized the instability of interpretations and cultural translations, the collection of reused objects evoking the two-directional colonial exchanges between Europe and Africa, while Michael Rakowitz's installation What Dust Will Rise? (2012) questioned violence and its historical effects on cultural memory. In the Museum of Natural History, Ottoneum, materiality seemed to overcome the relationship between man and nature, the economical and political investigation with ecological overtones becoming convincing not only by its semiotic complexity, but also by the somatic effect of the installations. For instance, in Clarie Pentecost's Soil-erg, the earth lings materialized the utopia of an alternative economy to corporative thinking, proposing another form of exchange

to replace the current oil-dependent monetary flows. They echoed the fascinating tactility of the artist books produced by Amar Kanwar (The Sovereign Forest, 2012). In an artistic installation of thrilling visual beauty, Kanwar immersed the public to an investigation of the postcolonial problematic on the Indian subcontinent, comparatively and simultaneously using the methods of poetic fiction and historical documentation.

The above-mentioned examples could suggest the hypothesis of the return of the ethnographic discourse, indicated by Hal Foster as a particularity of the artistic practice of the nineties and criticized as a morally questionable way of acquiring symbolic capital in the artwork by the authentic relation of the artist with the members of the local community researched, acting and speaking for them.

According to Foster, the ethnographic discourse uses anthropological methods of investigating locality, in order to produce a new type of potentially emancipatory knowledge (8). The impression of such a return in dOCUMENTA 13 may be strengthened by the recurrent use of museological devices such as the display, the logic of the collection and the aesthetics of the archive. Such a conclusion would be, nevertheless, hasty. For the return to ethnographic methodologies takes place in order to subvert its very claims of already possessing knowledge and producing the artworks as proofs for what the artist as researcher already knew.

## Knowledge and Incertitude. Documenta 13 in the Framework of Cognitive Capitalism

Concerning the investigation of art as a political platform initiated by dOCUMENTA 10 and 11 and expanded into a dominant interpretive strategy for contemporary art at the end of the nineties, I would therefore place the artistic regime of this edition not only in the (much too obvious) sphere of objecthood, but also in the framework of the forms of knowledge that artistic objects articulate in relation to other fields of knowledge (such as the scientific) and its policies, most often, criticized as neo-liberal forms of capitalization of knowledge (9). This problem becomes pressing if we redefine present day capitalism as a way to instrumentalize knowledge for whom knowledge itself becomes a type of immaterial product, while artistic practice is itself part of the larger sphere of cultural industry, producing concepts and affects (10).

Thus, the ethnographic discourse seems to be revisiting ways of world making and practices of knowledge supposed by artistic investigation, inscribed in its forms of perceptual framing, signification, visualization and imagination. It also explores types of experiences and human relations made possible by these practices of research. In the above-mentioned examples, this concern is common to Kader Attia's methodology of research as a mixture of ethnographic strategies and aesthetic forms of display, to the systems of classification and



archiving developed by Emily Jacir or to the superposition of economic and biopolitical discourse in Claire Pentecost's work. These brief observations may be completed with other investigative procedures borrowed from other theoretical disciplines. One can note, for instance, textual filters (writing, translation, interpretation) highlighting the distances between history and narrative in the series of animations *Cabaret Crusades* realized by Wael Shawky since 2010, alternative economic systems of exchange (the time bank initiated by Julieta Aranda and Anton Vidokle the transversal networks of information investigated by CAMP), the overlapping of architecture, geography and visual constructivism in the monumental scale paintings signed by Julie Mehretu, or the crossings between mental cartography and urban planning, in the invisible, yet material interventions proposed by Renata Lucas (11), not to mention professor Anton Zellinger's quantum physics experiments that not only imagine new forms of telecommunications, but also adds ontological uncertainties about reality. Last, but not least, Mark Dion's installation in Ottoneum questions ways of knowledge by mixing research and classification methodologies borrowed from archeology, geography, ethnography, ornithology and museology. He proposes a new mode of visualization for the *Schildbach Xilotec*, a wooden library realized by Carl Schildbach between 1771 and 1799, collected by Ottoneum, which intended to arrange encyclopedically 441 species of trees in the form of 530 books.

## Notes on the Production of Subjectivity

I would go back in this context to the situational logic that the Kassel exhibition placed the spectator in by its performative and participative overtones, often transforming everyday-life conditions of experience in stage decors for a suggested or anticipated action. I will only mention two examples to support this statement, although their number may be significantly enlarged (12). In Kassel central station, transformed into a complex scenography which can be perceived as a metaphor of (historical and human) connections, Janett Cardiff (with George Bures Miller) and Susan Philipsz built up two systems of narrative exploration of time and representation. In the guided tour Cardiff offered in Kassel train station by audio and visual means often described as "physical cinema", present time and the time of the video narrative overlap and comment upon each other. The separation of the two temporalities highlights the discontinuity between perception and understanding, as well as the active involvement of the subject in constructing the meanings of the spaces we move in. Susan Philipsz sound work placed the spectator in the situation of thousands of Jews deported during the Nazi regime. The public was invited at the end of a platform, where, every fifteen minutes, the elegiac music of a study for strings composed by Jewish composer Pavel Haas in Nazi concentration camps was broadcasted as a series of fragmented chords. The piece turned historical meditation towards an existential level of reflection on public sphere and collectivity, transforming the experience of waiting into a medium of

recollection. However, the seductiveness of participation becomes problematic taking into account the "distribution of the sensible" the exhibition operates with. Unlike performance, oriented towards the intervention on an already constituted public sphere and destabilizing the logic of representation, theater offers another "distribution" of social positions.

According to Jacques Ranciere, it constitutes one of the three major forms of political organization of the sensible, together with writing (which posits an indistinct collectivity as addressee) and choreography. Unlike the latter, which institutes a model of collectivity through bodies acting together, theater reinstitutes the separation between actors and spectators, according to rules of poetics and its separation of genres (13). Careful not to replicate present-day models of control through immaterial networks of the collective action, the curator proposed a de-synchronized choreography, according to the concept of reperforming, whose end product seems to be subjectivity itself.

The essential relation among the object and the spectator, supposed, at a purely corporeal level, since minimal art, is thus reinstalled: objects as relational catalysts always suppose the multiple modalities according to which we may become subjects in the social field. Unlike the model of the exhibition as heterotopia – circumscribing "different spaces" in the structure of reality – which offers altered forms of behavior, as well as different forms of knowledge in relation to what is perceived as being regular –, the Kassel exhibition positioned the spectator as a subject of already structured experiences, thus assuming the task of extras into a staged theatrical show. The positions of subjectivity are already constituted by the curator; the public could only choose the narrative sequence of visitation (14). I would conclude that, although the visitor is understood as an active participant, overcoming the separation between stage and spectator indicated by Ranciere as separation of forms of participation to community, the spectator cannot negotiate the conditions of spectatorship - isolated by the others in a spectacle that remains a significant part of neo-liberal politics. The exhibition conceived by Bakargiev can therefore be considered emancipatory in relation to the forms of capitalization and instrumentalization of knowledge and experience only in so far the meanings of the artistic experiences are always kept instable, while the spectators can be considered the authors of their own translations (15), constantly negotiating this game of positions that ultimately describes the very process of production and reproduction of subjectivity.

Notes:

- (1) Michael Fried, "Art and Objecthood", in *Art in Theory. An Anthology of Changing Ideas*, ed. by Charles Harrison și Paul Wood, Blackwell Publishing, Oxford, 2003, p. 832
- (2) *Ibidem.*, p. 827
- (3) Carolyn Christoph Bakargiev, "The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a very long time", in *The Book of Books, Documenta 13 exhibition catalogue*, volume 1/3, Hatje Cantz, Ostfildern, 2012, pp. 31-35
- (4) *Ibidem.*, p. 45
- (5) See, for instance, Horst Bredekamp, *Nostalgia antichit. ții și cultul mașinilor. Istoria cabinetului de curiozități și viitorul istoriei artei*, Editura Idea Design and Print, Cluj, 2007
- (6) These objects are described, in a long enumeration, as "eccentric, precarious, and fragile objects, antique and contemporary, innocent and that have lost something; destroyed objects, damaged objects and indestructible objects, stolen objects, hidden or disguised objects, objects on retreat, objects in refuge, traumatized objects, transitional objects". *DOCUMENTA 13 exhibition catalogue*, vol. 3/3, The Guidebook, Hatje Cantz, 2012, p. 24
- (7) From the perspective of the politics of cultural field, it can be read sooner as a sequence of the neo-formalist experience articulated in *Documenta 12*, considered by Oliver Marchart as a reversal, from elitist positions, of the hegemony of political discourse. For, once political analysis of art becomes dominant, it cannot be completely erased, but only redirected or disposed in different forms of arresting the attention of the public. See Oliver Marchart, *Hegemonia în câmpul artei. Expozițiile Documenta dX, D11 și D12 și politica bienalizării*, Editura Idea Design and Print, Cluj-Napoca, 2009.
- (8) Hal Foster, "The Artist as Ethnographer", in *The Return of the Real*, The MIT Press, 1996
- (9) On the critique of the concept of artistic knowledge see, for instance, Tom Holert, "Art in the Knowledge Based Polis", in *e-flux*, no. 2/2009; Simon Sheikh, "Talk Value: Cultural Industry and Knowledge Economy," in *On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art*, ed. Maria Hlavajova, Jill Winder and Binna Choi BAK/ Revolver, Utrecht and Frankfurt am Main, 2008, pp. 196-7.
- (10) See, for instance, Michael Hardt and Antonio Negri, *Multitude*, Penguin Books, 2005; Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude*, Semiotext(e), 2004; Moulter Boutang, *Le capitalisme cognitif. Comprendre la Nouvelle Grande Transformation et ses enjeux*, Paris, Edition Amsterdam, 2007
- (11) By association with Walter de Maria's *Vertical Earth Kilometer*, the artist supplemented with concrete the foundation of the *Fridericianum*, as well as of other historically significant buildings in Kassel, thus building up an index of the artist's presence in this *Documenta*, documenting traces of Kassel's histories of urban planning.
- (12) Cinematic experience and the transformation through sound of real space into an imaginary stage is produced by the silent movie soundtracks Gabriel Lester employed in the *SinnLeifers* store in Kassel (*Kaufhaus Incidentals*) in order to orchestrate everyday life, the sound intervention proposed by Cardiff și Miller in *Karlsaue park*, where invisible scenes take part in a dream-like sequence, *Apichatpong Weerasethakul's* installation where visitors are haunted by a nature assisted and amplified by audio means or Tino Sehgal's crowd of performers. The decors destined to active participants are present in *Pedro Reyes's* *sanitarium*, the office for Vidokle and Aranda's *park*, or in *William Kentridge's* theater installed in Kassel's train station depots.
- (13) Jacques Ranciere, *Împărțirea sensibilității*, Editura Idea Design and Print, Cluj, 2012
- (14) *Idem*, "Spectatorul emancipat", *IDEA Artă + Societate*, no. 32, 2009
- (15) *Ibidem*

# Lucrurile nedefinit(iv)e ale lui Mircea Cantor

Sic Transit Gloria Mundi  
Centrul Pompidou, Paris  
3 octombrie 2012 – 7 ianuarie 2013

text de LUCIA POPA



*Dacă „epitaful” autorului a fost scris demult de filosofi precum Roland Barthes și Michel Foucault, artistului contemporan – care, ca orice „autor”, aproape că nu mai poate fi „original”, ci rodul unei aglomerări pluristratificate de condiții, întâmplări, structuri sociale și situații – nu îi mai rămâne decât jocul cu interstițiile dintre categorii.*

În post-istoria artei, „pseudo-autorul” nu mai are opțiunea lui „sau-sau” decât dacă vrea să fie redundant, deci plictisitor, nu mai poate alege între stiluri pentru că ele sunt astăzi consumate, de-a lungul unei game nuanțate care merge de la forme „primitive” de figurativ până la abstracțiuni „pedante” și ready-made. El nu mai poate decât să indice, cu grija de a nu se lua în serios, ce nu (mai) poate fi o lucrare de artă, adică obiect care încapă într-o matrice stilistică.

Așa cum arată Mircea Cantor adeseori în interviurile de presă, lucrările sale nu au „nici slogan”, „nici misticism”, ele nu sunt nici „materializări” ale unei

filosofii, nu sunt manifeste politice și nici nu le poți încadra într-un stil artistic anume. Nici *ready-made-uri*, nici obiecte inventate și construite în întregime, obiectele sale fug de persistența unei delimitări definitive. Evitând toate aceste categorii, Cantor nu intră în teritoriul fără îndoială frustrant și ușor de uitat al lucrurilor fără nume, ci așază artefactele sale în intersecția tuturor categoriilor.

Mai mult, imaginarul în care se declină aceste obiecte nu este nici al unui artist „francez”, nici al unui artist „român”, ci al unuia care „trăiește și lucrează pe Pământ”, după cum se definește Cantor, ferindu-se de un determinism etnic.



Fluiditatea categoriilor, zona de graniță, pare să fie singurul „canon” al lucrărilor sale, amestec de ludic și aluzie politică, de misticism, poezie diafană și ironie pentru știrea mediatizată.

De exemplu, lucrarea *Don't Judge, Filter, Shoot* (2012), pregătită special pentru expoziția solo organizată la Paris, la Centre Pompidou, exprimă această flexibilitate identitară chiar prin titlu. Expoziția din prestigiosul muzeu parizian este o urmare a distincției primite de artistul român în 2011, în cadrul târgului parizian de artă contemporană FIAC, anume Premiul Marcel Duchamp, care recompensează „cel mai bun artist rezident în Franța”. „Don't judge” înseamnă și „nu judeca” în sensul „nu gândi”, dar și „nu judeca (pe cineva)”. Citind titlul cu cele două înțelesuri diferite ale cuvântului, sensul final poate varia destul de mult. Lucrarea în sine reprezintă un cerc compus din câteva site pentru cernut, ca cele tradiționale, realizate de o artizană din Franța. Ca și în alte cazuri, dimensiunile cercurilor care delimitează sitele sunt jocuri cu cifra șapte sau multiplu de șapte, în căutarea unor proporții cu simbolistică aproape mistică.

Discul plin cu site se desfășoară pe verticală, montat pe un perete, luminat discret, însă în contrast cu restul sălii, cufundată în semi-obscur, mai puțin zonele în care sunt plasate celelalte lucrări de artă. De aproape, frapază faptul că sitele sunt găurite în mai multe puncte, iar în interiorul lor pot fi văzute chiar mici grămezi de gloanțe. Așezate în jocul de umbră și lumină, gloanțele, sitele și însuși cercul în care sunt plasate toate acestea capătă aura unei mandale pe verticală, ca un algoritm hieratic de cifre și obiecte traversate de conexiuni obscure. În fond, lucrările lui Mircea Cantor „joacă” pe șovăială, pe abținerea de la a fi un lucru sau altul pentru a-și permite, nedeclarat, luxul de a fi toate lucrurile al căror canon definitiv și solemn îl refuză sistematic. *Wind orchestra* (2012), o lucrare video concepută tot special pentru expoziție și plasată în prima încăpere a expoziției, este o metaforă vizuală a relației puterii, înfățișând un copil care suflă ușor peste trei cuțite așezate perpendicular peste o masă. În câteva clipe, amenințătoarele arme sunt doborâte de răsufletarea lină a copilului, arătând cât de ușor poate inocența să calmeze obstacolele

violentei. Relativității obiectului de artă, greu de integrat unei categorii sau alteia, îi corespunde relativitatea lumii, în care forța și slăbiciunea sunt valori interșanjabile. Un obiect cu rol instrumental – cuțitul – poate deveni rapid obiect orientat către sine, cu scopul în sine, după distincția aplicată de Heidegger operei de artă, ca și bocancii pictați de Van Gogh. Totuși, în stilul negațiilor lui Mircea Cantor, cuțitul nu își pierde toată simbolistica cotidiană, el rămâne și obiect care poate distruge.

Lucrările *Sic Transit Gloria Mundi* (2012) și *Epic Fountain* (2012) au fost deja prezentate în contextul altor evenimente artistice și, împreună cu celelalte artefacte, transformă Espace 315 de la Centrul Pompidou într-o zonă aproape de cult, în clar-obscur, grație jocului de lumini și umbre regizat la milimetru. În cele din urmă, hipnotizat să participe la o atmosferă cu iz hieratic, vizitatorul simte că toate contrariile și delimitările de care se ferește Cantor reprezintă mai degrabă indefinitul cotidianului uman, în opera perpetuu *in progress* care este timpul.



Pagina anterioară:  
*Sic Transit Gloria Mundi*

Deasupra:  
*Prag resemnă, Parcul Tuilleries*

Pagina alăturată:  
*Don't judge, filter, Shoot*

# The undefined art works of Mircea Cantor

text by **LUCIA POPA**

Nowadays, when the "epitaph" of the author was recently written by philosophers such as Roland Barthes and Michel Foucault, the contemporary artist – who, like any other "author", can't be any more "original", but only the result of a multi-layered congestion of conditions, events, social structures, contexts – has the single job of playing with the empty and undefined spaces between categories. In the post-history of art, the "pseudo-author" has no diversified options, unless he/she wants to be redundant, therefore boring, he/she cannot choose among several styles as they are today "consumed", on a nuanced range that goes from "primitive" figurative forms to "pedantic" abstract shapes and ready-made. The artist may only indicate, fearing not to become too "serious", what cannot be anymore a work of art, i.e. an object that fits into the narrow matrix of a single style.

Mircea Cantor often insists when he is interviewed by the press that his works have "no slogan", "no mysticism", they are neither a "materialization" of a philosophy, nor political manifestos, nor can fit in a well defined art movement. His artifacts are not ready-made nor objects invented and constructed entirely by him and his objects stay always away from a definitive label. Avoiding all these categories, Cantor remains outside the undoubtedly frustrating and easy to forget territory of the nameless things, and shapes his artifacts at the intersection of all categories.

Moreover, the imaginary wherefrom these objects are conceived does not belong to a "French" artist or to a "Romanian" one, but to an artist who "lives and works on planet Earth", as Cantor dislikes any ethnic determinism. The fluidity of the categories, the "border" seems to be the only "canon" of its work, the mixture of playfulness and political hint or mysticism, poetry and irony for the daily news edited by the media.

For instance, his installation "Do not Judge, Filter, Shoot" (2012), prepared especially for his solo exhibition held in Paris at Centre Pompidou expresses even by title this flexibility of the identity. This exhibition is the consequence of the award received by the Romanian artist in 2011, during the FIAC contemporary art fair in Paris – Marcel Duchamp Award – which honors "the best artist resident in France": "Do not judge" is, in the same time, synonym with "not thinking", but means also "do not judge (someone)". Reading the title with the two different meanings of the word, the ultimate meaning can vary widely.

The work itself is a circle composed of several sieves for sifting, as the traditional ones, sieves made by an artisan woman from France. As in other cases, the sizes of the circles which are bounding

the sieves represent several games around the number "seven" or multiples of "seven" in the research of an almost mystical symbolism. The disc composed by the sieves is mounted vertically on a wall, discreetly illuminated, but in contrast to the rest of the semi-obscure room, excepting the areas where other artworks are placed. Seen from close, it is striking that the sieves are drilled at several points and within them there can be seen small piles of bullets.

Placed in the game of light and shadow, the bullets, the strainers and the circle itself where all these are placed receive suddenly the aura of a vertical mandala as a hieratic algorithm of numbers and objects crossed by obscure connections. In fact, the works of Mircea Cantor "play" (with) the hesitation, the abstention from being one thing or another, just to afford, in an undeclared way, the luxury of being all things, as the artist refuses systematically all definitive and solemn canons.

"Wind orchestra" (2012), a video installation conceived also especially for this event and placed in the first room of the exhibition, is a visual metaphor of the relativity of power, depicting a child blowing slightly over three knives arranged perpendicularly

across a table. In a few moments, the menacing weapons are pulled down by the soft breath of the child, showing how easily the innocence can calm down the obstacles of the violence. To the relativity of the art, difficult to be integrated into a category or another, responds the relativity of the world, where strength and weakness are interchangeable values. An instrumental object – a knife – can quickly become a self oriented object, with the purpose in itself, using Martin Heidegger's distinction applied to the artwork, as it happened with the boots painted by Van Gogh. However, following Mircea Cantor's style, the knife does not lose its regular significance, it remains also an object that can be useful or than can destroy. "Sic Transit Gloria Mundi" (2012) and "Epic Fountain" (2012) have already been presented in the context of other art events, and, along with the other artifacts, transform "Espace 315" from the Centre Pompidou almost into a cult area, thanks to the perfectly directed game of light and shadow. Finally, hypnotized to attend an event with a hieratic atmosphere, the visitor feels all the opposites and the boundaries that Cantor avoids are rather like the undefined daily routine of the humans in the perpetual work "in progress" which is the Time.





# O sută de ani de istorie într-o zi, în fiecare zi

O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneția

Proiect de Alexandra Pirici și Manuel Pelmuș

Curator: Raluca Voinea

Pavilionul României

1 iunie – 24 noiembrie 2013

text de **RALUCA VOINEA**

foto de **EDUARD CONSTANTIN**



*Pe toată durata celei de-a 55-a Expoziții Internaționale de Artă – Bienala de la Veneția, în Pavilionul României un mic grup de performeri interpretează, în timpul orelor de vizitare, o selecție de lucrări artistice, momente sau situații care au fost prezentate sau au avut loc la Bienala de la Veneția. De la înființarea acesteia în 1895 și până în prezent, de la lucrări iconice la altele contestate sau scandaloase, de la artiști renumiți la alții anonimi, istoria celei mai faimoase expoziții de artă contemporană a lumii este adusă la viață prin posturile și mișcările câtorva corpuri umane. Retrospectiva este creată și recreată zilnic, într-o acțiune continuă, în care lucrările urmează una alteia și se completează reciproc, în același mod în care gesturile performerilor și cuvintele rostite de ei sunt concepute atât autonom cât și ca secvențe. Astfel, se poate spune că O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneția este o expoziție la fel de mult pe cât este un performance live.*

Istoria Bienalei de la Veneția nu este prezentată nici cronologic nici ierarhic, totuși scopul proiectului nu este acela de a crea o versiune „corectivă” a istoriei artei. Veneția marginală, femeile artiste prezentate la Veneția, artiști din alte zone decât Europa de Vest care au expus aici – multe dintre aceste poziții sunt incluse în proiect dar nu devin mai proeminente decât au fost în istoria reală a Bienalei. Chiar această istorie, cu artiștii ei mult prea cunoscuți, dar și cu cei uitați este aici interpretată și în același timp transformată. Bronzuri și uleiuri pe pânză, marmură sau oțel, fum și ecrane, picturi hiperbolice, sculpturi maiestuoase, obiecte delicate, instalații captivante sau artă conceptuală, performance, artă vie sau *happening*-uri, chiar situații politice, toate sunt evo-

cate și reduse la formele, tiparele sau ideile lor de bază. Sunt rezumate și descrise sau sugerate prin cuvinte seci, corpuri care se arcuiesc, genunchi care se îndoaie, brațe care se rotesc, zâmbete, strigăte, lungiri pe podea. La fel ca într-o piesă de teatru sau coregrafică, performerii trebuie să-și cunoască rolurile și să se bazeze unul pe celălalt; la fel ca într-o expoziție, vizitatorii pot intra sau ieși oricând, pot reveni, pot sta cât doresc. La fel ca în artele spectacolului, în fiecare zi spectacolul este repetat, pentru că toți spectatorii au dreptul la experiența întreagă, fie că vizitează Bienala în timpul zilelor fierbinți de vernisaj sau altcândva; la fel ca în artele vizuale, chiar dacă lipsită de obiecte, expoziția este acolo pentru a fi văzută, oferind certitudinea prezenței permanente. În același timp, spectacolul este unul nou în fiecare zi, nici o lucrare nu este interpretată identic de două ori, echipele de performerii se schimbă, starea lor de spirit diferă și e loc și de surprize.

*O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneția* nu a necesitat lucrări de producție materială; n-au fost necesare echipamente electronice scumpe, nici materiale de construcție care să fie transportate cu barca, nu au trebuit respectate regulamente complicate de logistică sau de siguranță, nu a fost nevoie de depozitare sau de birocrație vamală. În schimb, au fost angajați performerii, muncă umană imaterială, români muncind în Italia pentru un salariu de supraviețuire plus călătoria cu avionul și un pat. Aceeași călătorie și condiții nu mai ușoare decât acelea în care sute de mii de români și moldoveni sau albanezi lucrează în Italia în prezent, mai mult decât în alte locuri din lume: căci Italia nu e departe de casă, limba este accesibilă, mâncarea e bună și viața mai ușor de înțeles. Zborurile cu companii low-cost pe care performerii le iau de la București la Veneția sunt navetele acestor emigranți și ale familiilor lor care vin în vizită, fluxul este nesfârșit, la fel ca speranțele lor pentru o viață mai bună. Ca întotdeauna, arta este politică chiar și atunci când se deghizează într-un comentariu ludic de istoria artei. În contextul Bienalei de la Veneția, unde arta este mai importantă decât critica instituțională și hedonismul pare să fie atitudinea dominantă, devine o adevărată provocare pentru artiști să problematizeze condițiile de prezentare ale lucrărilor lor. România are un pavilion în Giardini della Biennale. A fost inaugurat în 1938 și a găzduit artă românească chiar și în 1940 și 1942, când multe țări nu participau, pavilionanele lor fiind ocupate demonstrativ de armata italiană. Discursul din cultura română se învârtă în cerc vicios în jurul unor noțiuni precum periferie, provincialism, lipsă de recunoaștere și alte complexe. și totuși, România are un pavilion în Giardini, proprietate a statului român. Deține de asemenea o clădire care găzduiește Institutul Român de Cultură și Cercetare Umanistică și unde se organizează un al doilea proiect cu care România este reprezentată oficial la Bienala de la Veneția. România suferă că Brâncuși nu a fost niciodată prezentat în pavilionul României. Lucrările lui au fost incluse în expoziția generală din bienală foarte târziu, așa cum s-a întâmplat de altfel cu toată avangarda (cu excepția notabilă a futurismului, care și-a găsit un loc confortabil în cataloagele care se deschideau cu portretul lui Mussolini și în expozițiile vizitate de Hitler). Obsesiile pentru identitatea națională, etnică sau religioasă sunt vechea nouă bijuterie de la gâtul



#### Pagina alăturată:

Alexandra Pirici and Manuel Pelmuș: *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, 2013. Enactment of "The Last Riot", video by AES + F, Russian Pavilion, 52nd International Art Exhibition: *Think with the Senses, Feel with the Mind: Art in the Present Tense*, 2007

#### Sus:

Alexandra Pirici and Manuel Pelmuș: *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, 2013. Enactment of "Supreme Meeting", painting by Giacomo Grosso, 1st International Art Exhibition of the City of Venice, 1895

guvernurilor în țări pe care le credeam și speram să fie seculare și moderne. La Veneția, arta care consolidează aceste obsesii și arta care le demontează sunt în mod egal binevenite, ultimele tendințe ale sezonului în politică sunt bine reprezentate și podiul este generos în sculptici și fast pentru toți. Colecții ale oligarhilor, lucrări nou comisionate de către Vatican, artă de propagandă sau artă inofensivă din state autocrate, proiecte despre încălzirea globală, toate își găsesc locul la Veneția, care trăiește probabil acum cea mai glorioasă epocă a sa de atotcuprindere.

Potrivit unei istorii binecunoscute, pentru o descriere cartografică fidelă a imperiului, ar fi nevoie de o hartă la fel de mare ca imperiul însuși; o retrospectivă a Bienalei de la Veneția demnă de acest titlu ar putea fi realizată doar la o scară 1 : 1. Faptul că o țară mică (de fapt a 8-a ca suprafață din Uniunea Europeană și a 7-a ca număr de locuitori), situată la răscruce de imperii (Rusia, Statele Unite, UE sau Turcia, toate au partea lor de interes economic și militar în poziția strategică a României), prezintă în pavilionul său național o retrospectivă a întregii istorii a Bienalei de la Veneția, are mai multe semnificații. Este o ironie la adresa megalomaniei multor decizii politice și culturale din România, de ieri și de azi; este o critică a bugetelor enorme care sunt cheltuite o dată la doi ani, de către toată lumea (de la instituții de stat la galerii comerciale și colecționari) pentru prezentarea artei la Veneția și, de asemenea, o critică a condițiilor decontextualizate în care această prezentare are loc, fără a ține cont de situația economică sau politică a locurilor din care această artă provine; nu în ultimul rând, este un omagiu adus vizitatorilor care cred că arta este, cu toate astea, interesantă și care-și creează propriile arhive de amin-

tiri din ceea ce văd la Bienală. În plus, *O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneția* reprezintă o declarație de încredere în viitorul unei arte mai puțin fetișiste și orientate către obiecte, o artă care să conteste interpretările hegemonice ale istoriei fără să le înlocuiască cu altele, la fel de hegemonice, o artă care nu este dincolo de și mai importantă decât artiștii sau decât oamenii care contribuie la crearea ei.

În 1974, Bienala de la Veneția și-a întrerupt numertarea edițiilor și a înlocuit expoziția din acel an cu o serie de evenimente dedicate statului Chile, la acea vreme sub recent instalata dictatură militară a lui Augusto Pinochet. Sub sloganul „Libertate pentru Chile”, muncitori și artiști și-au exprimat solidaritatea cu poporul chilean iar Bienala s-a mutat pe străzile Veneției, unde graffiti anonime, afișe, spectacole de teatru popular și intervenții muzicale au înlocuit marea expoziție și au lăsat deoparte numele recunoscute; pe atunci nu actori-colecționari de la Hollywood erau starurile în vizită, ci soția lui Salvador Allende. Patru decenii mai târziu, cu pinocheti peste tot într-o lume a cărei mizerie este mai bine cunoscută și cu toate astea ignorată, nici o bienală nu-și mai permite să facă un gest atât de curajos, cu atât mai puțin cea de la Veneția. Artă este o afacere profitabilă, orașul trăiește din ea și artiștii încearcă să-și ia partea – cine suntem noi să schimbăm toate astea?

Proiectul propus de Alexandra Pirici și Manuel Pelmuș la Bienala de la Veneția așa cum e și o analizează cu lejeritate dar și cu seriozitate, oferind o experiență și un exercițiu de imaginație atât celor care îi performează istoria artei ei cât și celor care și-o amintesc.





## VENICE BIENNALE 2013

# One hundred years of history in a day, every day

An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale

Project by Alexandra Pirici and Manuel Pelmuș

Curator: Raluca Voinea

Romanian Pavilion

June 1st – November 24th 2013

text by **RALUCA VOINEA**

For the entire duration of the 55th *International Art Exhibition – la Biennale di Venezia*, in the Romanian pavilion a small group of performers enact, during opening hours, a selection of art works, moments or situations that were presented or occurred at the Venice Biennale. From its founding in 1895 until the present day, from iconic works to contested or scandalous ones, from mainstream artists to anonymous ones, from sculpture to abstract installations and to decorative arts, the history of the most famous world exhibition of contemporary art is brought to life through the poses and movements of a few human bodies. The retrospective is created

and recreated daily, in an ongoing action in which the works are following each other and complete each other, in the same way in which the gestures of the performers and their spoken words are conceived both autonomously and as sequences. Thus, one can say that *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* is an exhibition just as much as it is a live performance. The history of the Venice Biennale is presented neither chronologically nor hierarchically, still, the project's scope is not to create a "corrective" version of art history. Marginal Venice, women artists presented in Venice, non-Western-European artists who exhibited there –

**Sus:**

Alexandra Pirici and Manuel Pelmuș: *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, 2013. Enactment of "Tramstop. A Monument to the Future", installation by Joseph Beuys, German Pavilion, 37th edition, La Biennale di Venezia 1976

**Dreapta:**

Alexandra Pirici and Manuel Pelmuș: *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, 2013. Enactment of the retrospective of paintings by Amedeo Modigliani, 17th International Biennial Art Exhibition, 1930

many of these positions are included in the project but do not become more prominent than they were in the real history of the Biennale. It is this history, with its mainstream and its forgotten artists that is enacted and transformed at the same time. Bronze and oil on canvas, marble or steel, smoke and screens, hyperbolic paintings, majestic sculptures, delicate objects, immersive installations or conceptual art, performance, live art or happenings, even political situations are all evoked and reduced to their basic shapes, patterns or ideas. They are briefly summarized and described or suggested by dry words, arching bodies, bending knees, rotating

arms, smiles, shouts, lying down. As in a choreographic or theatre play, the performers have to know well their roles and rely on each other; as in an exhibition, the visitors can get in and out at any time, come back, stay as long as they want. As in performing arts, each day the show is repeated, for all the spectators deserve the full experience, no matter if they visit the Biennale at the heat of the opening or at any other time; as in visual arts, even if deprived of objects, the exhibition is there to be seen, offering the certainty of constant presence. At the same time, the show is everyday a new one, no work is interpreted twice identically, the teams of performers are changing, their mood varies and surprises can happen too.

*An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* didn't require any production; no expensive electronic equipment was necessary, no heavy materials to be transported by boat, no logistics or safety regulations to be respected, no storage necessary, no customs paperwork. Instead, performers were employed, thus human immaterial labor, Romanians working in Italy for a survival salary plus the plane ride and a bed. The same journey and no easier conditions than those in which hundreds of thousands of Romanians and Moldovans and Albanians currently work in Italy more than in other places in the world: for Italy is not far from home, the language is accessible, food is good and life is easier to understand. The low-cost flights that the performers take from Bucharest to Venice are the shuttles of these immigrants and of their visiting families, the flux is endless as are their hopes for a better life. As always, art is political even when it disguises itself as a playful art historical comment. In the context of the Venice Biennale, where art is more important than institutional criticism and hedonism seems to be the dominant attitude, it becomes a real challenge for artists to problematize the conditions of presentation of their works.

Romania has a pavilion in the Giardini della Biennale. It was inaugurated in 1938 and it hosted Romanian art also in 1940 and 1942, when many countries were not participating, their pavilions being

demonstratively occupied by the Italian army. The discourse in Romanian culture revolves around issues such as periphery, provincialism, lack of recognition and other complexes. Yet, Romania has a pavilion in the Giardini, property of the Romanian state. It also owns a building which is now hosting the Romanian Institute for Culture and Humanistic Research and a second Romanian project that became part of the official program of the Venice Biennale. Romania suffers that Constantin Brancusi was never presented in the Romanian pavilion. His works were included in the general biennale very late, as was the case with most of the avant-garde (with the notable exception of futurism, which found its comfortable place in the catalogues opened by the portrait of Mussolini and in the exhibitions visited by Hitler). Obsessions of national, ethnic and religious identity are the new old jewellery at the neck of governments in countries which we believed and hoped to be secular and modern. In Venice, art that consolidates these obsessions and art that downplays them are equally welcome, the latest trends of the season in politics are well reflected and the runway is generous in glitter and glamour for all. Oligarchs' collections, new commissions by the Vatican, propaganda or harmless art from autocratic states, projects about climate change, all find their way to Venice, which lives now probably its most glorious time of inclusiveness.

According to a well-known story, for a faithful cartographic depiction of the empire, one would need a map as large as the empire itself; thus, a retrospective of the Venice Biennale worthy of its title could only be made on a scale of 1:1. For a small country (which in fact is the 8th largest country of the European Union by area and the 7th by population), situated at the crossroads of Empires (Russia, the US, the EU or Turkey, they all have their share of economic and military interest in Romania's strategic position), to present in its national pavilion a retrospective of the entire history of the Venice Biennale has several meanings. It is an irony addressing the megalomania of many political decisions and cultural works in Romania, of yesterday and today; it is a criticism towards the enormous budgets which are

spent every two years, by everybody (from state representatives to galleries and collectors) for the art's presentation in Venice and towards the decontextualized settings in which this takes place, irrespective of the economic and political conditions of the contexts where this art originates; and it is not least an homage to the spectators who think that art is nevertheless interesting and who make their own archives of memories from what they see at the Biennale. *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* represents, in addition to all that, an expression of confidence in a future of art which is less fetishist and object-oriented, which contests hegemonic interpretations of history without replacing them with equally hegemonic others, an art which is not beyond and more important than artists or than the people who contribute to its making.

In 1974, the Venice Biennale interrupted its numbering of editions and replaced that year exhibition with a series of events dedicated to Chile, at that time under the recently installed military dictatorship of Augusto Pinochet. Under the title "Freedom to Chile", workers and artists showed their solidarity with the Chilean people, the Biennale was everywhere in the streets of Venice, as anonymous graffiti, posters and popular theatre or music interventions replaced the big scale show and put aside the recognized names; no Hollywood actor-collector was the visiting star but the wife of Salvador Allende. Four decades later, with pinochets everywhere in a world which miseries are better known but, nevertheless, ignored, no biennale affords to make such a bold statement, Venice the least of all. Art is a lucrative business, the city lives from it and the artists want their share from it, who are we to change that?

Instead, the project proposed by Alexandra Pirici and Manuel Pelmuș takes the Venice Biennale as it is and looks at it lightly and seriously at the same time, offering an experience and an exercise of imagination both to those who perform its art history and to the ones who remember it.

May 2013





## Lydia Pribisová: „Arta trebuie să contribuie cu o anumită valoare adăugată la viață”

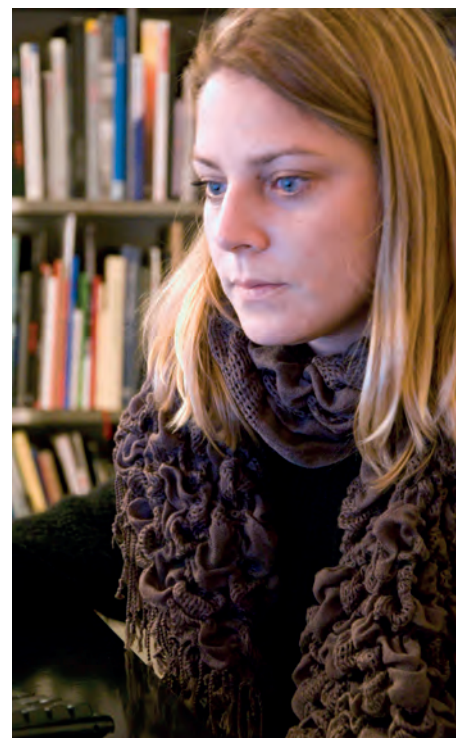
Interviu de **IGOR MOCANU**  
foto: courtesy **LYDIA PRIBISOVÁ**

*Lydia Pribisová (1980) – este curatoare și istoric al artei, iar din 2006 activează în calitate de editoare la revista Flash Art, ediția cehă și slovacă. A curatariat expoziții pentru MACRO Museum of Contemporary Art, Valentina Moncada Gallery, Museo Laboratorio d'arte Contemporanea și VM21 Arte contemporanea, Studio Stefania Miscetti, Studio Trisorio din Roma și Neapole, cât și la SPACE în Bratislava. În 2011, Lydia Pribisová (împreună cu Katarína Slaninová) a curatariat Secțiunea Slovacă de la Prague Biennale 5, intitulată Whatever we do we cannot connect with you, și care a avut loc în clădirea Microna din Praga. În prezent, este doctorandă la Universitatea La Sapienza, cu lucrarea La Quadriennale di Roma dall'Ente autonomo alla Fondazione. Una riflessione sulla trasformazione. Quadriennale of Rome. From Public Body to Foundation. Reflection on transformation (coord. Prof. Univ. Simonetta Lux), pentru care a primit Premiul Fundației Lemmermann în 2010. Locuiește și activează în Bratislava și Roma.*

**În perioada 02.11.2012 – 02.12.2012 a avut loc la Cluj, la Muzeul Național de Artă din Piața Unirii, o expoziție de artă contemporană slovacă, ușor atipică pentru vremurile realpolitice pe care le trăim: The Real Emotions / Emoții Reale, la care au participat Pavlina Fichta Cierna, András Cséfalvay, Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová, Lucia Dovicáková, Jana Kapelová, Ilona Németh, Viktor Freso, Marek Kvetan, Matej Vakula, Martin Spirec, Tomáš Rafa, Jarmila Mitríková și David Demjanovic. Pe curatoarea expoziției, Lydia Pribisová, am cunoscut-o acum doi ani, tot la Cluj, la o altă expoziție, așa că am profitat de ocazie pentru a-i adresa câteva întrebări legate de tema expoziției, o temă care are toate șansele să devină controversată.**

**Dragă Lydia, nu este prima oară când vii în România, la Cluj. Ce te face să revii? Cum ți se pare contextul artistic contemporan de aici?**

Am fost prima oară la Cluj în aprilie 2011, la invitația organizatorilor expoziției *I fought the X and the X won* (curator: Raphael Vella) de la Muzeul Național de Artă din Cluj. După aceea, directorul muzeului, Călin Stegorean, mi-a propus să pregătesc o expoziție de artă contemporană slovacă. Am realizat, pentru acest eveniment, o cercetare privind cele mai frecvente subiecte și teme care preocupă arta contemporană slovacă. S-a dovedit astfel că tema emoțiilor apare adesea în foarte multe proiecte artistice, abordată din cele mai diverse perspective. Există câteva teme extrem de actuale în arta contemporană din Slovacia care generează tensiuni, emoții pozitive, dar și negative, în contextul luptelor politice sau al conflictelor interetnice, sau în contextul diverselor problematice ascunse privind sexualitatea și percepția stereotipă a acesteia. Pe lângă asta, o cunoșteam de ceva vreme pe Daria Dumitrescu, directoarea Galeriei Sabot, cu care am și menținut legătura, și am căzut de acord să pregătim o sesiune de proiecții a selecției mele de lucrări video sub titlul generic *Some Sabotage Strategies in Central Europe*. Titlul încerca să su-



gereze, de asemenea, felul în care artiștii încearcă să facă lumea mai bună.

**Contemplația, afirmă istoria contemporană a artei, ca mijloc de consum al operei de artă, a murit, iar receptarea artistică se datorează unui anume demers performativ al publicului. Care este locul emoțiilor sau, mai bine zis, al emoțiilor reale, în această ecuație?**

După mine, contemplația este încă prezentă în procesul de creație artistică și în percepția operei de artă... Dar, bineînțeles, de-a lungul timpului, aceasta își schimbă forma, iar uneori chiar și sensul. Evident, actul performativ are uneori un impact mai mare, dar scopul acestuia este să determine publicul să contempleze, pentru a ajunge la un nou tip de conștiință sau catharsis. Iar emoțiile puternice ori emoțiile „reale” ar putea crea unele conexiuni senzitive pentru a-și comunica sensul. Emoțiile sunt de fapt un bun instrument pentru a interioriza diversele semnificații și evenimente care se petrec în lumea contemporană.

**Ar mai fi, de asemenea, o ecuație socială, publică, mediatică, prin care ne divizăm astăzi emoțiile noastre reale: emoția individuală,**

**adică emoția corporală fabricată de mass-media, și emoția socială, adică acele impulsuri și afecte colective care ne ghidează viața în comunitate. Care ar putea fi rolul artei contemporane în această ecuație?**

Arta ar trebui să ofere o paletă foarte largă de strategii care pot contribui la percepția diverselor realități. Ar trebui să determine oamenii să devină mai sensibili, mai curioși. Ea poate determina oamenii să fie fericiți sau amuzați, triști sau dezamăgiți. Important este ca arta să străpungă indiferența. Arta trebuie să contribuie cu o anumită valoare adăugată la viață, să permită oamenilor să decodifice diverse mesaje pe diverse paliere. Ar putea încerca, de asemenea, să aibă un impact social și politic, însă într-o manieră extrem de sofisticată și inteligentă, pentru că, în caz contrar, va pătrunde într-o fundătură, așa cum s-a putut vedea la Berlin Biennale în 2012.

#### **Mai sunt emoțiile de natură exclusiv feminină?**

Păi, cum să-ți spun, cred că emoțiile sunt umane... Din fericire, cultura contemporană este mult mai deschisă pentru exprimarea emoțiilor. Atât ale femeilor, cât și ale bărbaților sau chiar ale animalelor.

#### **Care este locul memoriei emoționale în expoziția pe care ai curat-o la Cluj, la Muzeul Național de Artă?**

În expoziția aceasta putem observa faptele socio-istorice (și, în consecință, emoționale) care influențează societatea în Europa Centrală. Putem reflecta împreună cu Pavlína Fichta Cierna și Mark Ther pe marginea situației încă destul de complicate din regiunea Sudet din Republica Cehă, cu o istorie



ceho-germană mixtă; sau pe marginea tensiunilor dintre slovaci și unguri, încorporate metaforic în instalația lui Marek Kvetan, *On this ours II* (2010), care a creat, utilizând un program de calculator, o culoare finală a drapelelor Slovaciei și Ungariei. Culoarea care reprezintă Ungaria a fost folosită ca grund pe perete. După care a împodobit peretele cu un ornament floral în culorile Slovaciei. Apoi, putem vedea patosul în reprezentarea mitologiei naționale în pirogravurile create de Mitriková și Demjanovic. Pe de altă parte, spre exemplu, András Cséfalvay lucrează cu reprezentările emoțiilor brute, cu timiditatea, care se poate simți în interacțiunea publică. Lucia Dovicáková și tandemul Anetta Mona Chisa și Lucia Tkáčová abordează tema genurilor și a stereotipurilor percepției femeii, percepție care de cele mai multe ori trezește reacții emoționale... În cazul lucrărilor Janei Kapelová putem simți empatie, înțelegere pentru oamenii care își exprimă creativitatea, imaginația și personalitatea în diverse moduri,

Pagina alăturată:  
Lydia Pribisová

Sus, Jos:  
András Cséfalvay, *Froze*, 2012  
Anetta Mona Chisa, Lucia Tkáčová

Pagina următoare (sus-jos):  
Viktor Freso, *Ikona* (Μητροπολιτικός Βολα Χέλ), from series *Metamorphoses of Václav Havel icon*, Type A, 2012, 41,4 x 30,8cm.  
Pavlína Fichta Cierna, in collaboration with Mark Ther Bei dem, video, 2011

materializate prin diverse obiecte, poeme, fotografii, cântece etc., pe care le creează în mod privat, ascunse atâta timp cât sunt elaborate...

#### **Anul care tocmai a trecut, în 2012, am avut alegeri generale. Cum ai caracteriza politizarea emoțiilor primare, fenomen care se petrece de regulă în astfel de contexte? Și care ar putea fi discursul artistic contraelectoral în astfel de situații?**

Așa este, politicienii încearcă adesea să manipuleze oamenii făcând apel la emoțiile lor, din nefericire, la emoțiile lor negative, cum sunt ura, invidia, și mai puțin sau deloc la cele pozitive, cum sunt empatia și compasiunea. Artiștii ar putea, prin lucrările lor, să arate și să sublinieze câte ceva din aceste aspecte, contribuind în mod critic la evoluția procesului de conștientizare a anumitor aspecte periculoase. Mulțumesc!





# Lydia Pribisová: "Art has the add some additional value to life"

Interview by IGOR MOCANU

**Dear Lydia, this is not the first time you come in Romania, in Cluj. What makes you return here? How do you find the contemporary artistic context?**

I was in Cluj for the first time in April 2011, I was invited by the organizers of the show I fought the X and the X won in the Museum of Art in Cluj. Then I was invited by the Director of Museum, Calin Stegorean, to prepare the show of Slovak contemporary art. For this event, I have realised the research about the most frequent themes in Slovak contemporary Art. It turned out, the theme emotions appears very often in a lot of art projects, from various point of view. There are some very actual themes in Slovak contemporary art, which create tensions, positive and also negative emotions, as political struggles and ethnical conflicts or various hidden questions connected with sexuality and its stereotypical perception. Apart of this, I was for a long time in contact with Daria Dumitrescu, director of Sabot Gallery, and we agreed to prepare one evening screening of my selection of videos with the title *Some Sabotage Strategies* in Central Europe. It was also connected somehow and shows, how the artists try to make the world better.

**The contemporary art history says that the contemplation, as medium of consumption of the work of art, is dead, and that the artistic reception is due to a performative act from behalf of the public. Which is the emotion, or should I say, the real emotion's place in this equation?**

In my opinion, contemplation is still present in the artistic creation and in perception of the art work... But sure, during the time, it changes its form and even meaning. Obviously, the performative act has

sometimes more impact, but its aim is to let people contemplate, to arrive to some new kind of conscience and catharsis. And strong emotions or "real" emotions could create some sensitive bridge to communicate some meanings. Emotions are the tool to digest and interiorize various meanings and facts in contemporary world.

**Also, there is another social, public, mediatic equation in which we are splitting our real emotion today: the individual emotion, that is the corporal constructed by mass-media emotion, and the social emotion, those collective impulses and affects which are guiding our life in community. Which may be the contemporary art's role in this case?**

Art should offer a huge palette of alternative strategies which can help to perceive different realities. It should help people to be more sensitive, more curious. It can lead people to be happy or amused or sad and disappointed. The important thing is it should break indifference. Art has to add some additional value to life, let people read various messages on various levels. Art could try to have a social and political impact, but in a very intelligent, subtle and sophisticated way, because if not, it would finish in a blind street, as it was possible to see in Berlin Biennial of 2012.

**Are emotions still feminine?**

Well, I think that emotions are human... Fortunately, contemporary culture is more open to express emotions. Both of women and men, or even of animals.

**Which is the proportion of emotional memory in the exhibition you are curating in Cluj, at the National Museum of Arts?**



Well, in this show we can see the concentration of socio-historical (and consequently emotional) facts which influenced the society in Central Europe. We can reflect with Pavlína Fichta Ciema and Mark Ther about a still complicated situation in Sudet region in Czech Republic, with mixed Czech-German history, or about tensions between Slovak and Hungarians, metaphorically incorporated in the installation of Marek Kvetan, *On this ours II*, (2010): using a computer program, he created a resulting color of state flags of Slovakia and Hungary. He used the color representing Hungary as a primer on the wall; this was then embellished with a flower ornament in the color of Slovakia. Then we can see the pathos in representation of national mythology in pyrographies of Mitriková and Demjanovic. On the other hand, for example András Csefalvay work with very basic emotion, shyness for example, which can be felt in public interaction. Lucia Dovicáková and the duo Anetta Mona Chisa and Lucia Tkáčová are dealing with the themes of gender and stereotypes of women's perception which often evoke emotional reactions... In Jana Kapelová's work we can feel the empathy and understanding for people who express their creativity, fantasy and personality in various ways, embodied in various objects, poems, photographs, songs etc which they created in secret, hiddenly during their working time...

**Last year we had general elections in Romania. How can you describe the politicization of primal emotions which regularly takes place in this context? And what may be the artistic counter discourse in this respect?**

Yes, politicians often try to manipulate people appealing to their emotions, unfortunately to their negative emotions as hate, envy, and less often to their positive emotions, as empathy and compassion. Through their work, artists show and underline some of these aspects in a critical way and can help people develop awareness about certain dangerous issues.



# FILIPPO BERTA: „o reflecție asupra presiunii de a ne integra în cadre sociale restrictive”

The Crisis of Confidence/ La crisi di fiducia

Yuri Ancarani, Filippo Berta, Luca Bolognesi, Silvia Hell, Rudina Hoxhaj, Runo Lagomarsino, Domenico Antonio Mancini, Maria Lucrezia Schiavarelli, Marco Strappato, Davide Valenti Curatori: Marta Barbieri, Lino Baldini, Marius Tănăsescu  
Victoria Art Center, București

Curatori: Marta Barbieri, Lino Baldini, Marius Tănăsescu

23 ianuarie – 16 februarie 2013

Interviu realizat de **SILVIA SAITOC**

*Filippo Berta (n. 1977) trăiește și lucrează la Milano și Bergamo. A expus la MADRE Museum (Napoli, Italia), Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal (Sibiu, România), Centrul de Artă Contemporană din Thessaloniky (Grecia), Pori Art Museum (Finlanda) și a participat la cea de-a V-a ediție a Bienalei de la Praga și la ediția a III-a a Bienalei Tinerilor Artiști, Moscova. În 2008 a câștigat Premiul Internațional pentru Performanțe (ediția a IV-a, Trento, Italia).*

Pentru performance-urile tale obișnuiești să creezi contexte în care implici diferiți participanți care performează potrivit unui scenariu dat. Această invitație deschisă altor persoane implică, în fond, un acord bazat pe încredere și o doză de vulnerabilitate, deoarece nu poți avea controlul asupra întregului proces sau a rezultatului final. Cum se desfășoară interacțiunea cu participanții la performance-urile tale și ce te motivează să apelezi la o astfel de practică?

Lucrez cu gesturile nestudiate în care erorile sunt consecințe inevitabile, generate de căutarea obsesivă a unei forme corecte. Această condiție produce în performance-urile mele o stare de tensiune în care prezența fizică a celor implicați oferă sensuri noi gesturilor simple, pe care fiecare dintre noi le facem. Luând în considerare acest aspect fundamental al cercetării mele, nu sunt interesat să coagulez grupuri de performeri pe care să-i instruiască ca pe niște actori care interpretează un rol. Le explic celor implicați gestul și ceea ce el poate genera. Nu există un scenariu exact. În consecință, acest lucru implică și o pierdere a controlului și consider că acesta este și punctul de plecare al lucrărilor mele. În acest mod, gestul nu are o semnificație ultimă doar pentru că așa fost gândit și realizat de către artist.

Sunt performance-urile tale menite să provoace forme de colaborare între artist – performeri – public? În ce măsură te interesează performance-ul colectiv ca scenă de interacțiune?

Nu în mod precis. Interesul pentru tensiunile prezente în individ și comunitate m-a condus spre implicarea directă a oamenilor în performance-urile pe care le realizez. Interacțiunile produse în cadrul acestor participări colective sunt consecințe interesante, însă nu reprezintă subiectul cercetării mele. Pe de altă parte, nu sunt un performer în sensul strict al termenului, însă sunt un artist care utilizează performance-ul ca mediu eficient de a comunica aspecte relevante din societatea contemporană.

lei în considerare ideea de a-ți repeta performance-urile cu participanți diferiți sau fiecare este gândit special pentru un anumit context expozițional?

De obicei, în lucrările mele încerc să propun idei care pot fi înțelese de cât mai mulți oameni în speranța că, prin apelul la forme ale imaginarului colectiv, pot traversa orice tip de graniță, fie aceasta teritorială, intelectuală sau socială. Astfel, am posibilitatea de a relua performance-urile cu oameni diferiți și în locuri diferite. În mod evident, un artist trebuie să ia mereu în considerare contextul social în care produce și expune, deoarece acesta poate adăuga semnificații noi lucrărilor. Prin urmare, nu exclud ideea de a realiza o nouă lucrare ca urmare a unei experiențe în care am luat contact cu o anumită realitate socială. De exemplu, *Ditty* (2008) este un performance colectiv care a luat naștere ca o reacție la ceea ce se întâmplă în orașul Bergamo. În acest caz, un grup de imigranți fluiera un cântec tradițional pe una dintre străzile centrale ale orașului. Fiind atrași de familiaritatea cântecului dar și de situația neobișnuită, localnicii se opresc și ascultă „vocea” imigranților, reprezentată în acest caz, în mod metaforic, de un „fluierat”. În acest mod, două realități sociale contrastante sunt puse față-n față și distanța care le desparte devine concretă și se poate materializa într-un posibil spațiu al comunicării.

Pentru performance-ul *Cheese!*, realizat la vernisajul expoziției „The Crisis Of Confidence” de la Victoria Art Center, ai invitat cincisprezece



persoane să deseneze, cu spatele la perete, un portret schematizat. Ceea ce a rezultat a fost o reprezentare imperfectă, aproape caricaturală, a propriei imagini și o redare grafică a imposibilității individului de a se conforma standardelor sociale. Vorbește-ne, pe scurt, despre acest proiect.

Această lucrare este o reflecție asupra presiunii de a ne integra în cadre sociale restrictive. Evident, atunci când suntem constrânși să ne ajustăm identitatea individuală la stereotipurile sociale general acceptate, apare acea stare de tensiune interioară familiară fiecăruia dintre noi. În acest proiect, pattern-urile comportamentale adecvate social sunt sintetizate într-un „zâmbet”, o imagine iconică a imaginarului colectiv, propus ca reprezentare a „portretului ideal”. Performance-ul constă într-un grup de oameni aliniați de-a lungul unui perete, care, după ce își acoperă chipul, desenează un „zâmbet” deasupra capului. Încercarea de a-l produce cât mai exact (cerc, două puncte și un semi-cerc) devine inutilă și produce o serie de forme care doar imită, de cele mai multe ori fără succes, imaginea dorită. Linile „greșite” ale acestor desene reflectă, metaforic, imperfecțiunea naturii umane.



În video-ul *Homo Homini Lupus*, expus și la Victoria Art Center, invoci un mediu caracterizat de o permanentă stare de conflict. Îmi poți spune cum se raportează această lucrare la conceptul expoziției *The Crisis of Confidence*?

*Homo Homini Lupus* prezintă o colectivitate omogenă de lupi care ascunde în sine diferite identități aflate în conflict. Acești lupi își dispută un steag ca unică sursă a autorității în raportul cu ceilalți membri ai grupului până în punctul extrem în care îngerează fâșii din acesta. Este un tip de situație care amintește de eterna dispută dintre legea civilă și starea naturală, teoretizată de către Thomas Hobbes în *Leviathan* (1651). În starea naturală, în absența instituției politice, indivizii sunt angrenați într-un război al tuturor împotriva tuturor (*bellum omnium contra omnes*; *homo homini lupus*). Prin urmare, criza încrederii se manifestă în viața de zi cu zi. În acest video, steagul are o dublă semnificație, deoarece în istoria omenirii a semnalat un teritoriu în care indivizii încearcă să-și impună voința proprie în lupte fratricide. În acest caz este vorba despre steagul Italiei, însă orice steag sintetizează prin culorile sale această situație.

**Conflictul, dinamica raporturilor de putere, destabilizarea cadrelor sociale și ideologice în care este angrenat individul sunt aspecte pe care le problematizezi des în lucrările tale. Referindu-te în mod specific la performance-uri precum *Déjà vu*, *Territories*, sau la mai recente *Concert Soloists* și *Happens Everyday*, îmi poți detalia modul în care ai abordat aceste chestiuni?**

Deja Vu invocă o condiție duală ce poate fi asociată cu o serie de concepte despre colectivitate și individualitate. Acest performance dezvăluie un paradox, anume o stare de echilibru bazată pe conflict. Șase perechi de gemeni identici împărțiți în două tabere sunt înțeleștate într-un război teritorial. O linie roșie marchează granița dintre cele două teritorii, dar aceasta este depășită adesea în cursul luptei care nu suportă alianțe. *Concert Soloists* și *Territories* sunt două performance-uri colective în care fiecare persoană dintr-un grup încearcă să-și afirme individualitatea cauzând o situație care poate fi descrisă ca o formă de eroism colectiv. În primul performance, un grup de bărbați mănâncă, așezați la o masă, dintr-un bol de supă și fiecare dintre ei accentuează gestul sorbind cu putere din lingură. Zgomotul intruziv produs astfel se dizolvă, în cele din urmă, în haosul sonor general. Încercarea participanților de a se diferenția în cadrul acestei colectivități uniforme (aceeași farfurie, aceeași masă, același scaun) este futilă iar rezultatul este o parodie a ideii de competiție. În cel

de-al doilea performance, mai multe persoane încearcă să-și demarcheze un teritoriu personal trasând, în pietrișul de pe caldarâm, contururile unei hărți imaginare. Lupta dintre indivizi creează teritorii cu forme și dimensiuni diferite care se întrepătrund în ciuda dezacordurilor. Din această perspectivă, prezența noastră în cadrul relațiilor sociale poate fi definită prin raportul dintre colonist și colonizator.

*Happens Everyday* ne prezintă un grup de indivizi care împărtășesc dorința de a lupta împotriva regulilor impuse de societate. La început stau în spatele unor pupitre pentru ca mai apoi să le ridice deasupra capului. Acesta este punctul în care începe o competiție bazată pe duranță în care fiecare participant încearcă să-și mențină poziția cât mai mult timp posibil. Apoi, oamenii încep să obosească și pupitrele revin, unul câte unul, la locul inițial. Băncile de școală, obiecte ce simbolizează regulile pe care le învățăm în copilărie, sunt supuse nevoii de rebeliune a acestei micro-societăți, iar acest act generează o situație de ruptură. Titlul nu este întâmplător, acest conflict interior fiind unul dintre constantele noastre zilnice.

**Performance-urile tale sunt, în fond, cadre în care elaborezi un spațiu discursiv de reflecție. Acestea se desfășoară fie pe stradă (*Ditty*, 2008), fie în galerii sau muzee. Consideri că proiectele tale pot fi folosite pentru a lansa discuții vizând aspecte sociale relevante în discursul public mai larg? Cărui public i te adresezi și ce reacții aștepti de la acesta?**

În performance-urile mele, participanții fac gesturi simple oferindu-le o nouă semnificație prin chiar prezența lor. În acest mod, într-un performance colectiv se află mai multe povești secundare ce trebuie descoperite, fragilitatea și efemerul fiind întotdeauna evocate. Există o relație orizontală și empatică între public și performer din care fiecare participant poate extrage semnificații personale. Nu doresc să-mi entuziasmez audiența și nici nu-mi plac aplauzele finale, prefer ca reacție imediată la lucrările mele liniștea dezarmantă însă atât de necesară reflecției interioare.

Pagina alăturată:  
Lydia Pribisová

Sus-Jos:  
*Happens Everyday*, 2012, performance, copyright Filippo Berta  
*Cheese!* 2013, performance, Victoria Art Center, copyright imagine - Filippo Berta



## FILIPPO BERTA: "A reflection on the need to integrate oneself to the correct forms of life imposed by the social context."

Interview by SILVIA SAITOC

You've invited 15 persons to take part in your performance, "Cheese!", for "The Crisis of Confidence" exhibition at Victoria Art Center. The performers had to draw a basic self-portrait with their back against the wall which resulted in an imperfect, caricatured, representation of their image. Can you tell us a little about this project?

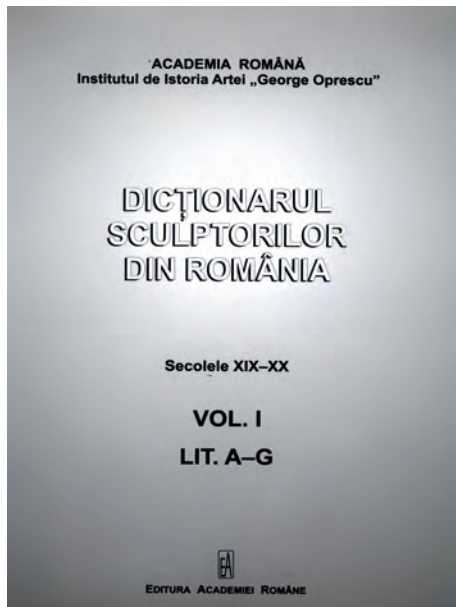
This work is a reflection on the need to integrate oneself to the correct forms of life imposed by the social context, so that to be accepted. This condition generates a state of tension within an individual identity adapted to the common stereotype. In this project the behavior models are synthesized in the "smile", namely an icon of the collective imaginary, proposing it as the perfect portrait. The performance consists in a group of people aligned along the walls who, after covering their faces with a black fabric, are asked to draw a "smile" above their heads on the wall. The attempt to reproduce the exact form of a smile (circle, two dots and a semi-circle) becomes useless and this obstinate intention produces a series of forms which only approximate the original. The wrong traces of these drawings metaphorically represent all the imperfections of the human nature. Your performances are frames within which you create a discursive place of reflection. Some of these take part in the street while other take place in galleries or museums. What kind of public are you trying to reach and what reactions do you expect from the people who meet your work? In my performances the people do simple gestures, giving to these actions an exclusive and new meaning only by means of their presence. In this way, in a collective performance there are many little micro-stories to look for, in which failure is accepted, and the fragility of the ephemeral is ever present. Therefore, the audience has in front a group of non-artists and this situation produces a horizontal and empathetic relationship between the person/performer and the person/spectator, whence can derive new individual significances. Finally, my aim is not to enthuse or bring the audience to the final great applause, because I prefer a disarming and disorienting silence, necessary for an interior reflection.



# #6

## Cronică de carte

### Book reviews



**DICȚIONARUL SCULPTORILOR DIN ROMÂNIA: SECOLELE XIX-XX, VOL. I, LIT. A-G (EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE, BUCUREȘTI, 2011) ȘI VOL. II, LIT. H-Z (EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE, BUCUREȘTI, 2012); COORDONATOR: IOANA VLASIU**

text de **MAGDA PREDESCU**

Inițiativa colectivului de la Institutul de Istoria Artei „George Oprescu” din București a fost precedată de o tentativă similară, în 2001 fiind publicat dicționarul *Un secol de sculptură românească* (editor Fundația Meta, coordonator Alexandra Titu), care, însă, s-a oprit la litera D. Spre deosebire de această lucrare în care s-a optat pentru un concept extins de sculptură, cuprinzând și genuri recente, dicționarul Academiei își propune, după cum se afirmă în Argument, „să fie mai restrictiv, limitându-se la accepțiunile clasice ale sculpturii, precum și la cele consacrate de modernitate și avangarda istorică.” Singura concesie se face în cazul unor pictori „cu interes pentru spațialitate”. O selecție este prin natura ei restrictivă, însă cele două volume conțin, totuși, fișe documentare pentru aproximativ 600 de sculptori. Modelul de abordare utilizat este fișa-tip preluată dintr-o prestigioasă lucrare internațională, Saur Allgemeines Künstlerlexikon, care cuprinde informații referitoare la locul și data nașterii, studii, premii, comentariul sintetic al operei, expoziții personale și colective, arta de for public, simpozioane, muzee, scrieri ale artistului, bibliografie (dicționare, lucrări generale, monografii, articole, site-uri). Echipa de cercetători a investigat numeroase arhive analogice și digitale și a selectat material vizual cât mai reprezentativ. Fișele documentare cuprinse în cele două volume construiesc istoria extrem de concentrată a acestei arte în spațiul cultural

românesc: manifestările timide din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, dezvoltarea învățământului de specialitate, afirmarea unor talente autentice în special în perioada interbelică, scurtul moment de realism socialist de influență sovietică, recuperarea lui Brâncuși, încercările de racordare la estetica internațională în deceniul șapte, fenomenul simpoziunilor, bustul de aparat și bustul liber, ecvestrele, reacții la realismul socialist în anii '60; interpretările prin scheme tradiționale de ciopliri, tolerarea unui alt tip de figurativ sau chiar a abstracției în spațiul public, figuri de profesori: Ion Lucian Murnu, Romul Ladea, Boris Caragea, Arthur Vetro, Virgil Fulicea, Oscar Han, Cornel Medrea, Constantin Baraschi etc. Nu au fost neglijate, de asemenea, artiști tineri, unii dintre ei afirmați după 1989. Dată fiind lipsa lucrărilor teoretice și a dicționarelor de specialitate, volumele editate de Academie sunt instrumente de lucru mai mult decât bine-venite.

**DINU RĂDULESCU, CONCEPTUL DE FORMĂ ÎN SCULPTURA MODERNĂ, EDITURA PAIDEIA, 2005**

text de **MAGDA PREDESCU**

Lucrarea aceasta reprezintă textul tezei de doctorat cu același titlu susținută de Dinu Rădulescu, în 2005, la Universitatea de Arte din București. Autorul își apropiază obiectul de studiu de pe o poziție modernistă, încercând să elucideze natura sculpturii. Este interesat de valoarea plastică pură, de autonomia sculpturalului, considerând tematica, ideologia, morala etc. drept elemente expresive neplastice, „impurități”. Sculptura este grea, masivă, palpabilă, tridimensională, un mediu artistic specific, neproblematic, lipsit de efemeritate și de ambiguități. Sunt descrise invariante, legi de bază, principii fundamentale, elemente care au expresivitate indiferent de epocă, un soi de esență a sculpturalului realizată mai mult sau mai puțin fericit în forme particulare. De aici și abordarea binară: pe de o parte arta „cu un limbaj bine structurat”, aflată „pe un făgaș normal”, autentică, vie, pe de altă parte perioadele de „involuție”, de „îmbătrânire” a unui stil (manierism, academism), de descompunere a formelor (fenomen explicat uneori prin utilizarea unor categorii morale). Metafora organismului apare în diverse niveluri ale analizei, forma artistică fiind înțeleasă ca formă vie care se naște, se maturizează, îmbătrânește și moare, deopotrivă simptom al unei epoci și al unei personalități creatoare. Textul conține o analiză strict tehnică a formelor în volum, dublată de o analiză a efectelor plastice cu valoare emoțională (proportii, mișcare, tensionare, echilibru) pe care aceste volume le produc asupra privitorului. Titlul lucrării delimitează aria de analiză - sculptura occidentală între 1850-1950, perioadă caracterizată de o mare mobilitate tehnică

și spirituală. Autorul este interesat mai degrabă de ideea legităților și mai puțin de prezentarea sculpturii moderne ca mediu complex și contestat. Scurte fișe descriptive sau studii de caz mai ample (Daumier, Degas, Bourdelle, Maillol, Arp, Calder, Marini, Rosso, Rodin, Brâncuși, Moore, Giacometti etc.) marchează momentele de ruptură și izolează individualitățile creatoare al căror traseu artistic este urmărit până la descoperirea formei personale. Natura selecțiilor susține concepția modernistă despre artă a autorului care nu abordează zonele foarte experimentale ale avangardelor istorice și se oprește la anii '60 ai secolului XX. Definind forma sculpturală modernă prin diversitate și spațializare (în sensul de cucerire a spațiului), autorul se prezintă el însuși ca un „produs al mediului artistic modernist”, format într-o perioadă în care școala românească încerca să se elibereze de dogmatisme (neo-clasice, academiste, realist-socialiste) și căuta un limbaj sculptural „curat”. Dinu Rădulescu a studiat cu Ion Lucian Murnu într-o perioadă în care în România era expus Moore și începuse de ceva vreme recuperarea lui Brâncuși. Textul cursiv și nuanțat, redactat în stil eseistic, lasă să se ghicească o subtilă înțelegere a fenomenului artistic în ansamblu. Deși, după cum singur mărturisește, se raportează destul de puțin la părerile esteticienilor, criticilor și istoricilor de artă, din text răzbat sursele moderniste, cu precădere autori kantieni și fenomenologi. Este mărturia unui sculptor, modul în care el a înțeles forma plastică și a digerat o anumită informație teoretică. Lucrarea a apărut într-un tiraj foarte mic, doar 100 de exemplare (primele 10 conținând câte un desen original al autorului) și ar fi trebuit să beneficieze de o mai mare atenție din partea unui redactor. Lucrarea Manuscris. Șase studii despre sculptură (Editura Paco, 2006) reunește studiile pregătitoare pentru teza de doctor-





at. Expunerea ușor didactică este contrabalansată de aspectul de carte-obiect al volumului (sunt reproduse manuscrisele cu desene ale autorului). Este urmărită evoluția formei sculpturale la egipteni, greci, renaștenști și moderni, fiind analizate tehnicile și materialele utilizate, relația cu modelul natural, integrarea volumului în spațiu, tensiunea interioară și calitățile cinetice ale formelor. Studiile de caz mai ample (Moore, Brâncuși) lasă să se ghicească preferințele autorului. Un capitol special este dedicat ecvestrei, înțelegând ca formă sculpturală complexă.

**JON WOOD, DAVID HULKS, ALEX POTTS (EDS.), MODERN SCULPTURE READER, HENRY MOORE INSTITUTE, LEEDS AND THE J. PAUL GETTY MUSEUM, LOS ANGELES, 2007 (2012)**

text de MAGDA PREDESCU

Lucrarea reprezintă o colecție de surse primare, texte aparținând unor autori - teoreticieni ai artei (Wilhelm Worringer, Carola Giedion-Welcker, Clement Greenberg, Herbert Read, Michael Fried, Lucy Lippard, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh etc.), artiști (Medardo Rosso, Umberto Boccioni, Arturo Martini, Eduardo Paolozzi, Marcel Duchamp, Jean Dubuffet, Carl Andre, Claes Oldenburg, Richard Serra, Louise Borgeois, Tony Cragg etc), poeți, (Ezra Pound), filosofi (Jean-Paul Sartre) - care au avut de-a face în mod direct cu producerea, difuzarea sau receptarea operelor de artă încadrate în categoria sculptură. Selectate cu precădere din context european și american (doar scurte trimiteri la sculptura non europeană), textele - manifeste, poeme, extrase din presă, capitole ale unor cărți, interviuri, însemnări ale artiștilor, eseuri publicate în cataloage de expoziție - sunt prezentate cronologic, începând cu ultimele decenii ale secolului XIX până în primii ani ai mileniului III: „Moștenirea secolului XIX”, „Modernism și anti-modernism”, „Noua sculptură și anti-sculpturalul”, „Postmodernitatea: negarea și persistența sculpturalului”. Însoțite de o scurtă prezentare a autorului și a contextului artistic și social-politic în care au fost publicate, textele surprind schimbările fundamentale prin care a trecut sculptura modernă, de la perioada timpurie modernistă și formalistă la anti-formalismul avangardelor și definirea sculpturii ca idee. Trecând de la statui, monumente și materiale durabile la anti-monumente, procese, evenimente, lucrări ambientale, instalații, obiecte cotidiene, performance și happening, sculptura se dovedește cel mai bogat și controversat mediu artistic al secolului XX. Textele fac referiri la noile materiale, tehnici și condiții de prezentare, la hibridările sculpturii cu alte medii artistice (arhitectură, pictură, fotografie, film, design etc.), precum și la schimbarea de terminologie care a intervenit în definirea acestui mediu artistic. În ansamblu, lucrarea surprinde perioadele de ruptură, de schimbare esențială, de trecere de la momentele în care au dominat specificitatea mediumului, încercările de definire a esenței sculpturii, valorile formaliste la cele în care au predominat formele anti-sculpturale, aspectele site-specific, temporalitatea, corpul privitorului, utilizarea materialelor neconvenționale, aspectele sociale și politice. Textele prezintă pierderea funcțiilor tradiționale (caracterul votiv, comemora-

tiv, didactic, decorativ) și deconstrucția formulelor academice în perioada avangardelor istorice și a neo-avangardelor, dar și prelungirea unor formule „tradiționale” în mai permisiva perioadă postmodernă. Evidențiind contradicțiile imaginarii sculptural modern, ambiguitățile și statutul problematic al conceptului de sculptură, lucrarea se constituie într-o meditație colectivă asupra condițiilor modernității și asupra naturii obiectului de artă în această perioadă.

**MARIANNE HEIER**

**SURPLUS**

**Marianne Heier, Surplus, catalog, Curator: Solveig Øvstebø, Texte de: Thomas Hylland Eriksen, Marianne Heier, Ranjit Hoskote, Loretta Napoleoni, Kim West, Solveig Øvstebø. Editori: Marianne Heier, Steinar Sekkingstad, Solveig Øvstebø. Publicat de Sternberg Press și Bergen Kunsthall, Bergen-Berlin, 2012, 211 p.**

text de IGOR MOCANU

Surplus este numele festivalului expozițional dezvoltat de artista norvegiană Marianne Heier la Bergen în perioada Mai - Iulie 2012, sub patronajul instituțional al galeriei Bergen Kunsthall și al curatorului Solveig Øvstebø. Zic sub patronaj pentru că de data aceasta și spre deosebire de alte ediții ale Festival Exhibition organizate de galeria hordalandeză, proiectul artistic s-a desfășurat oriunde înafara cubului alb, constituindu-se în etape succesive de performance, artă participativă, instalație site-specific, conferință și discurs critic, însă circumscrise chestionării și redefinirii contemporane, în context norvegian, a conceptului de „surplus”. Noțiunea de surplus a fost introdusă de Karl Marx în descrierea capitalismului și a diviziunii producției în sânul clasei muncitoare. Marx distingea între producția necesară, adică suma produselor și a serviciilor rezultate în urma unei investiții, necesare traiului cotidian și a căror valoare investită nu o depășește pe aceea a producției finale; și surplusul de producție, adică ceea ce depășește producția necesară și valoarea totală a investiției. Adusă în context contemporan extins și, mai ales, după declanșarea crizei capitalului global în 2008, o discuție privind surplusul ar putea părea cel puțin cinică, în condițiile în care 90% din populația care, se zice, trebuia să alcătuiască clasa de mijloc, împreună cu studenții, intelectualii, proaspetele mame, dezabilitații și pensionarii, au fost excluși din cercul strâmt al producției, pe criterii, cum pe bună dreptate a argumentat filozoful G.M. Tamás, exclusiv biopolitice. În aceste condiții, cu excepția câtorva state rentiere, contingentul demografic de mai sus nu mai participă la marele concert al producției, neavând privilegiul de a fi exploatat și având în schimb necesitatea funciară de a-și finanța consumul din resurse publice. Ceea ce nu e cazul în contextul unui stat rentier precum Norvegia, în care bunul trai mai coincide cu surplusul. Iar din acest punct încolo începe narațiunea expozițională a Mariannei Heier. Pe scurt, statele rentiere sunt acele structuri naționale în care populația o duce bine datorită autoadministrării, descoperirii și

# SURPLUS

exploatării unor neașteptate resurse naturale (petrolul, de exemplu) sau datorită găzduirii temporare pe teritoriul lor a unor structuri administrative alogene, cum sunt bazele militare străine sau alte tipuri de baze și nuclee. Într-un astfel de stat și cu o astfel de structură administrativă încearcă să lucreze Marianne Heier în Surplus, expoziție constând din două lucrări: Vima (2012) și Diamond (2012). Prima lucrare întreprinde o cercetare a cazului traulerului ruso-norvegian omonim, abandonat în docul de la Fosen, după ce zăcuse o vreme la Kirkenes, nerevendicat de către proprietarii de drept pe motiv că, spun proprietarii, repunerea lui în funcțiune ar putea fi mai costisitoare decât profitul pe care îl poate aduce, însă, răspunde Marianne Heier, putând foarte bine răspunde necesității pescuitului. Acesta e momentul în care Marianne Heier începe critica surplusului, relocând ca ready-made o mică parte din navă în fața galeriei Bergen Kunsthall și înfăptuind astfel, de fapt și de drept, o breșă în sistemul circulației valorilor și a profitului. În acea de-a doua lucrare, artista dăruiește galeriei Bergen Kunsthall un diamant de 1.26 karate, cumpărat din resurse proprii, pe care-l încrustează în fațada clădirii, gestul prilejuind un performance la care participă, alături de ea, artiștii Guri Egge și Einride Torvik. Prin acest gest, Marianne Heier obținează tranziția lină a valorii, fracturând sistemul și circuitul valorilor și ducând consecințele economiei darului (gift economy) în punctul său terminus, adică investindu-l cu o valoare monumentală. și într-un caz și în celălalt, funcția artei nu se traduce prin sabotaj partizan, ci prin integrare naturală, deschisă, neacoperită, cum subliniază curatorul Solveig Øvstebø în prefața catalogului, conferind artei, pe de o parte, statut de agent economic, iar pe de altă parte, conferind economiei o anumită dependență socială față de discursul artistic. Colaboratorii catalogului expoziției, mai degrabă o extensie discursiv textuală a acesteia decât o întreprindere descriptiv-illustrativă, încearcă astfel să abordeze conceptul de „surplus” din perspectivă economico-politică (Loretta Napoleoni) și antropologică (Thomas Hylland Eriksen), dar să și plaseze lucrările Mariannei Heier în contextul demersurilor mai vechi al artei de chestionare a raporturilor dintre economie și artă (Kim West), cât și a funcțiilor acesteia din urmă în plan social (Ranjit Hoskote). Răspunsurile contribuitorilor nu sunt deloc măgulitoare, ele încearcă mai curând să articuleze noi perspective de abordare a surplusului în context economic global ori să cartografieze segmente neabordate sau lăsate pe margine de către artistă în abordările ei privind surplusul economic. Evident, în condițiile unei funcționări econom-

ice dezastruoase în Europa de Est, un astfel de proiect artistic nu ne ajută aproape cu nimic. Mai exact, România nu produce surplus distribuit egalitar, iar surrogatul de surplus pe care-l etalează anumite clase sociale din interiorul statului nu este decât producția necesară lipsă care ar fi trebuit să revină de drept celorlalte clase, în speță claselor marginalizate pe criterii biopolitice. și-atunci, ne-am putea întreba, cu ce ne încălzește pe noi faptul că norvegienii o duc bine, iar artiștii lor pot chestiona această stare de bine, cu mijloace artistice și diagnosticând breșele și disfuncțiile din interiorul unui sistem economic al valorilor de schimb care merge brici, cel puțin în comparație cu al nostru? Păi, ne încălzește pentru că ne face să conștientizăm, cum frumos formulează Loretta Napoleoni în textul ei din volum, sclavagismul surplusului și al fetișmului mărfii.

## Summary

*This text is a review of the Exhibition Festival in Bergen Kunsthalle, where the Norwegian artist Marianne Heier was the main participant. Heier's first intervention took as starting point the case of the Vima trawler, abandoned in the Fosen port by its owners: the artist relocated a portion of the ship in front of the gallery, thus creating a ready-made installation. Heier's second artwork was a performance in which the artist inlaid a diamond of 1,26 karats, bought by herself, in the facade of the gallery. By this act, the artist intended to question the concept of gift economy in a neo-liberal society, driven by the surplus ideology. In the catalogue, the texts signed by Thomas Hylland Eriksen, Marianne Heier, Ranjit Hoskote, Loretta Napoleoni, Kim West, and Solveig Øvstebø do not simply describe the Festival but contribute to the development of the reflection upon the socio-economic, artistic, and anthropologic problems raised by Marianne Heier's artworks.*

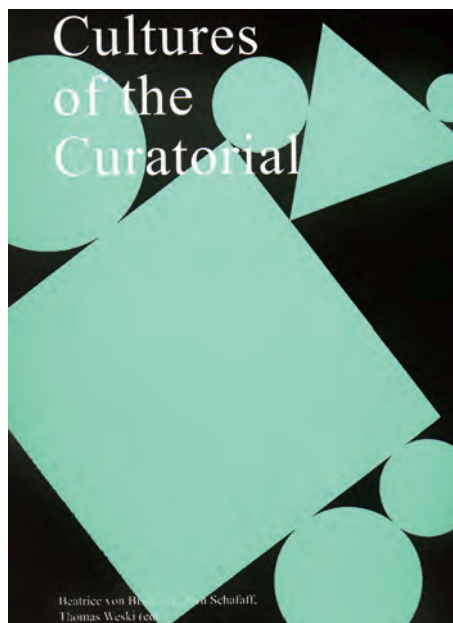
## CULTURES OF THE CURATORIAL

**Beatrice von Bismarck, Jörn Schaffaff, Thomas Weski (eds.), Contributors: Beatrice von Bismarck, Gabriele Brandstetter, Helmut Draxler, Liam Gillik, Dorothea von Hantelmann, Hannah Hurtzig, Pirkko Husemann, Maria Lind, Marion von Osten, Raqs Media Collective (Shuddhabrata Sengupta, Monica Narula), Dorothee Richter, Irit Rogoff, Jörn Schaffaff, Avinoam Shalem, Simon Sheikh, Hito Steyerl, Barbara Steiner, Nora Sternfeld, Anton Vidokle, Eyal Weizman, Thomas Weski, Tirdad Zolghadr; Translation: Mark Kyburz, Steven Lindberg, Ben Schmidt, Michael Turnbull Sternberg Press and Kulturen des Kuratorischen an der Hochschule für Grafik und Buchkunst / Academy of Visual Arts Leipzig, Leipzig-Berlin, 2012, 376 p.**

text de IGOR MOCANU

Cultures of the Curatorial / Culturile Curatorialului înseamnă înainte de toate programul postuniversitar fondat de către profesoara Beatrice von Bismarck în cadrul Hochschule für Grafik und Buchkunst din Leipzig, program care a găzduit în 2010, în perioada 22-24 ianuarie, colocviul omonim, la care au participat critici și istorici de artă, curatori, teoreticieni și artiști, pentru a repune în discuție semnificațiile contemporane ale curatoriatului, cât și noile evoluții pe care le implică această profesie. Intervențiile din cadrul colocviului stau astfel la baza antologiei de texte de care ne ocupăm aici. și ne ocupăm aici, în primul rând, pentru că ni se adresează nouă, adică celor care activăm în câmpul artelor vizuale contemporane, iar apoi, în al doilea rând, pentru că aduce în acest câmp și în cel al curatoriatului un nou prilej de reflecție privind expoziția, felul în care expunem astăzi arta, dar, mai ales, dimensiunea perlocuționară a expoziției în rândul publicului și posibilele sale efecte sociale. Scopul cărții, declarat din capul locului, este acela de a cerceta modul în care se constituie astăzi activitatea de curator, cât și dacă această activitate, care presupune tot mai multe atribuții, mai poate fi cuprinsă în ceea ce înțelegem în genere prin curatoriat (curating) sau e nevoie de o nouă definiție, mai largă, care să circumscrie întregul efort al curatorului de a selecta, grupa, expune, teoretiza, conceptualiza, publica și, nu în ultimul rând, a convinge sponsorii să producă o expoziție? Soluția conceptuală a venit din partea profesoarei și curatoarei Irit Rogoff de la Goldsmiths University of London, care a propus înlocuirea termenului de „curatoriat”, cu acela de „curatorial”. „Dacă admitem că în practica și discursul cultural contemporan - spun editorii, de altfel - s-a petrecut o turmă curatorială (curatorial turn), procedăm astfel pe baza observației că în ultimele două decenii, curatorialul s-a dezvoltat ca un câmp al unor activități care se suprapun și se întrepătrund, al unor sarcini și roluri care în trecut erau divizate și atribuite mult mai explicit diverselor profesii, instituții și discipline.” Dar asta nu înseamnă că odată ce l s-a dat un nume, activitatea extinsă a curatorului contemporan a devenit mai clară, mai inteligibilă și mai eficientă, pe de o parte; dar nici că o expoziție sau un proiect curatorial devin dintr-o dată mult mai frecvență de public, de instituții și de mass-media, iar efectele ei în plan social și politic sunt garantate. Nu,

turnura curatorială pune la fel de multe probleme de percepție și localizare ca și meseria înaintașă, întrucât nu toți artiștii și nici toate instituțiile, cu disciplinele aferente, nu se încolonează cuminte la conștientizarea acestei tumuri. Fiecare autor propune spre discuție noi nuanțe, observații sau, de multe ori, critici directe ale funcției curatoriale. Dar să le luăm pe rând. În conversația sa cu Irit Rogoff, în contrapondere ramificației funcțiilor curatoriale, Beatrice von Bismarck propune conceptul de constelație pentru a cartografia intersecția matematică a energiilor și actorilor implicați în construcția discursului expozițional, incluzând aici nu curatorul ca element cheie, central, suveran (cum va spune Simon Sheikh în textul său despre Noul Instituționalism), ci suma tuturor persoanelor și a rolurilor pe care le presupune expunerea. Dorothea von Hantelmann va vorbi, de altfel, despre semnificațiile sociale ale curatorialului, în timp ce Helmut Draxler va postula necesitatea înțelegerii curatoriatului ca logică a medierii. Maria Lind, pe de altă parte, afirmă că dacă vrem să înțelegem schimbările care au loc în sfera curatorialului, ar trebui să le observăm mai întâi pe cele din câmpul artei contemporane, care este refractară nu atât la exigențele formei pe care o îmbracă, cât la cele ale formalităților pe care ar trebui să și le asume, dacă ține cu tot dinadinsul să ajungă la public. Curatorul ar trebui, de aceea, să practice, spune Lind, un soi de formalism al demersului de expunere, înțelesă ca loc al producției culturale. Tocmai de aceea, Liam Gillik este cel care pune sub semnul întrebării actualitatea contemporaneității artei contemporane, propunând, în schimb, conceptul de artă curentă, în loc de „artă contemporană”. În dialogul său cu von Bismarck și Jörn Schaffaff, arhitectul și activistul Eyal Weizman explică implicațiile interdisciplinare ale curatoriatului combinat cu arhitectura și criminalistica în cadrul unor proiecte dezvoltate în Orientul Mijlociu. Raqs Media Collective, reprezentat în antologie de artiștii și curatorii Shuddhabrata Sengupta și Monica Narula, propune o resemantizare a cuvântului „culture”, prin verbalizarea acestuia în „to culture” pentru a defini curatoriatul ca verb activ, în timp ce Gabriele Brandstetter discută „coreografiile curatorialului”. Pornind de la constatarea că o expoziție posedă întotdeauna valențe performative, care angrenează publicul, Jörn Schaffaff inițiază o comparație între decorul scenic teatral, cel de platou cinematografic și scenografia curatorială, comparație reluată și rediscutată de către autor, alături de Beatrice von Bismarck, în dialogul lor cu dramaturga și curatoarea Hannah Hurtzig despre spațiul expozițional și posibilele discursuri pe care le poate genera un spațiu preconcept reflexiv. Avinoam Shalem, profesor de istoria artei islamice la Ludwig-Maximilians-Universität din Munich, aduce în discuție modul eurocentric în care a fost expusă până în prezent arta Orientului Mijlociu și a lumii arabe, detractând rațiunea arbitrară a distincțiilor teoretice și de periodizare în istoria artei islamice scrisă de occidentali, dar nu numai, și reclamând, în schimb, o expunere etanșă. Aceeași critică aduce și Marion von Osten modulului curatorial occidental într-o cercetare a cazului grupului de arhitecți din Team 10 și a arhitecturii post-moderne din capitalele coloniilor occidentale din Africa subsahariană. În cred că cel mai critic text din antologie, artistul Anton Vidokle pune un mare semn de întrebare privind necesitatea existenței funcției curatoriale în genere. Singura condiție creditată de fondatorul e-Flux este aceea că rolul curatorului să fie suplinit tot de artiști.





Dorothee Richter se întreabă dacă artiștii și curatorii ca autori sunt, în colaborarea lor, emuli, colaboratori sau parteneri? Barbara Steiner inițiază o discuție în jurul proiectului Carte Blanche inițiat de Galerie für Zeitgenössische Kunst din Leipzig. Curatoarea de dans din Berlin, Pirkko Husemann, enunță, într-un expozeu fundamental, condițiile constitutive ale oricărui demers de curatoriat al artelor performative, în timp ce Beatrice von Bismarck subliniază caracterul colectiv al oricărei expoziții de artă. Thomas Weski chestionează modul în care muzeele aleg să achiziționeze și ulterior să expună fotografia, pornind de la cazul clasic al colecțiilor de fotografie de la MoMA. În prelungirea observațiilor lui Weski, poate fi parcursă și critica regizoarei Hito Steyerl la adresa modului în care muzeele contemporane și spațiile dedicate artei aleg să expună filmul și, în genere, discursul artistic cinematic. Nora Sternfeld, oarecum în consonanță cu poziția artiștilor de la Raqs Media Collective, se întreabă ce poate învăța curatoriatul din demersurile educaționale sau de pedagogie alternativă a artei. Tirdad Zolghadr reia discuția despre Pavilionul Emiratelor Arabe Unite la Bienala de la Veneția în 2009, căruia i-a fost curator. Simon Sheikh, cum spuneam mai sus, revizitează conceptul Noului Instituționalism, din ce în ce mai uzitat din anii 2000 înapoi, stabilind o genealogie a terminologiei, cât și a evoluției acesteia. Că majoritatea curatorilor contemporani prezintă în discursurile pe care le produc, textual sau expozițional, implicit judecăți social-politice, știm. Evident, câmpul de întrebuintare posibilă a judecăților din antologiei este extrem de vast, dezbaterile care pot fi demarate de acum încolo comportă multiple deschideri și abordări, ceea ce trebuie subliniat însă este dubla inovație pe care o aduce publicația. Mai întâi, cartea, o lectură obligatorie, punctează în mai multe rânduri dimensiunea educațională a demersului curatorial contemporan, aplicând un accent puternic asupra curatorului ca agent semiotic în societatea actuală. Apoi, prin multitudinea de roluri pe care le presupune curatorialul, artele performative, în speță teatrul și dansul contemporan, capătă o nouă față care, sperăm odată cu autorii, le vor determina pe acestea să devină mai atractive pentru public și mai eficiente în plan social, așa cum o merită de altfel.

## Summary

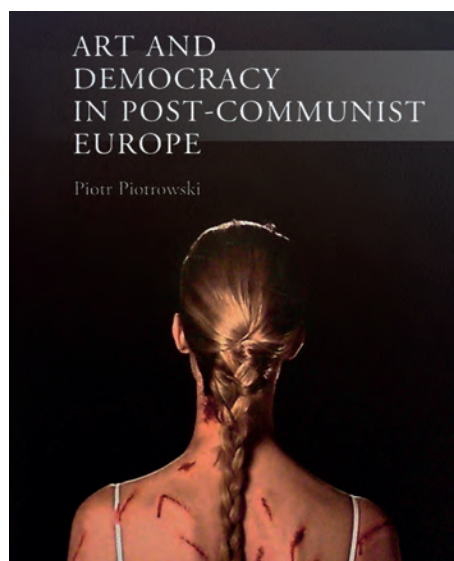
Cultures of the Curatorial is the name of the master program created by professor Beatrice von Bismarck in the Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Within this program, a colloquium with the same title was organized in January 22-24, 2010, in which art critics and historians, art curators, theoreticians and artists were invited to debate about present-day significances of curatorship and the new evolutions taken by this profession. The interventions during the colloquium were the material wherefrom this anthology of texts was created. We are debating this anthology here because we are activating within the field of visual arts, and because it brings about a new opportunity to reflect about exhibiting, the way art is shown nowadays, and most of all, about the perlocutionary dimension of exhibitions in the public and its possible social effects.

## PIOTR PIOTROWSKI ART AND DEMOCRACY IN POST-COMMUNIST EUROPE

London: Reaktion Books, 2012

text de LUCIA POPA

Noul volum al prestigiosului istoric de artă polonez continuă tematic celebra sa carte *In the Shadow of Yalta. Modern Art in Central-Eastern Europe*, care a stârnit nenumărate dezbateri în sfera științelor sociale. Dacă în prima lucrare Piotrowski realizează un demers comparativ pentru a analiza raportul dintre artele plastice moderne și regimul comunist din țările



din Europa Centrală și Estică, publicația mai recentă urmărește evoluția artei în epoca postcomunistă, în aceeași zonă geografică. Mai întâi, Piotrowski critică un mod de scriere a istoriei artei, considerând că aceasta nu este niciodată „inocentă”, ci este rezultatul unui permanent proces de selecție a informațiilor și a perspectivei din care trecutul este revizitat, rescris și uneori mutilat, deși nu neapărat voluntar. Așa cum scrie Michel Foucault, discursul este întotdeauna o formă de exercitare a puterii, mai ales când acest discurs este unilateral, hegemonic („L'ordre du discours”). Cel care scrie istoria are ascendentul unui capital simbolic prețios. Cartea lui Piotrowski trebuie înțeleasă și ca o tensiune puternică între „memorie” și „istorie”, în accepția pe care o acordă termenilor Pierre Nora („Les lieux de mémoire”). În cazul analizat de teoreticianul polonez, cei doi poli care produc tensiunea sunt Centrul (sau „centrii” artei, adică Paris, New York, Berlin) și Periferia sau țările din Europa Centrală și de Est, mai exact țările delimitate de Cortina de fier după Tratatul de la Yalta dintre Europa de Vest și Rusia. Colonialism intelectual sau neo-colonialism, istoria artei estice concepute de istoricii din Vest este contrazisă de memoria caldă asupra aceluiași fenomen artistic din perspectiva istoricului care a trăit în mijlocul acelei culturi și al acelei realități. Fără o viziune de stânga la fel de puternică, Piotrowski articulează o teorie a scrierii istoriei care amintește de viziunea lui Gramsci despre „intelectuali organici”, singurii capabili de a produce teorii culturale valide despre păturile sociale în mijlocul cărora s-au născut. Astfel, istoria Estului se scrie cel mai bine în Est, insistă Piotrowski. În al doilea rând, cartea lui Piotrowski nu este nicidecum una pur epistemologică, ci, urmărind această propunere teoretică, el

oferă un exemplu de istorie a artei Europei de Est și Centrale scrise din interiorul culturii care servește de subiect. Teoreticianul polonez scrie despre evenimente și artiști din acea zonă a Europei în care s-a născut și pe care a studiat-o câteva decenii, căutând explicații și contextualizări geopolitice și istorice bine precizate pentru fenomenele artistice analizate. În mod paradoxal, un rol esențial este atribuit în acest proces autocolonizării sau, altfel spus, imitației stilurilor artistice occidentale. Importul esteticii vestice poate fi înțeles parțial ca un instrument de rezistență culturală împotriva rămășițelor de realism socialist sau chiar împotriva reactivării puterice a specificului național, fenomen frecvent al tranziției postcomuniste. Autocolonizarea se întărește și prin faptul că cercurile artistice din Polonia, de exemplu, urmăresc mai degrabă piața de artă nu din Ungaria sau Cehia, ci piața de artă din Berlin sau Paris. În felul acesta, alteritatea „egală” este ocultată în favoarea Celui alt dominator și se caută Centrul care stabilește ierarhiile și victimizează. În fapt, Colonizatorul este imitat de victimă. Totuși, abordarea lui Piotrowski este una nuanțată: dominația simbolică a formelor artistice vestice nu este totală și nici întotdeauna voluntară. Deschiderea granițelor, globalizarea instituțiilor artistice (expozițiile internaționale și proliferarea biennalelor sunt doar două exemple) au două efecte antagonice. Pe de o parte, artiștii estici tind să își slăbească legăturile cu tradiția locală și să adopte canoane occidentale, iar, pe de altă parte, ei își întăresc particularitățile culturale ca marcă „exotică” vandabilă pe piața de artă vestică. Piotrowski crede însă că aspirația către internaționalizare sau utopia unității reprezintă un reziduu al proiectului modernității. Retorica globalizării ascunde hegemonia discretă a Occidentului, căci, în fond, universalizarea unor limbaje sau a unor canoane înseamnă promovarea valorilor vestice considerate a fi „internaționale”. Modernismul a încercat să neghe în permanență orice tip de identificare, fie ea etnică, de gen etc., în numele „utopiei universaliste a unității”. Postmodernitatea aduce cu sine un reviriment al localului și al diferențelor. Parțial, fenomenul se datorează unei astenii a canoanelor occidentale: ca terapie, piața de artă dominantă caută un implant de „exotic”. De asemenea, căderea comunismului a contribuit puternic la exercițiul istoriei artei scrise „orizantal”, analitic și descriptiv, nu dintr-un complex occidental de superioritate. Artiștii estici care s-au impus cel mai bine pe piața internațională de artă în ultimii ani sunt cei care au reușit să atingă un echilibru între tentația de a imita stilurile vestice și cea de a supralicita specificul național. Printre aceștia se numără, după Piotrowski, personalități ca Marina Abramovic, Ilya Kabakov, Dan Perjovschi, Mircea Cantor, Ciprian Mureșan.

**Piotr Piotrowski**  
**Art and democracy**  
**in Post-communist Europe**  
**London: Reaktion Books, 2012**

text by LUCIA POPA

The new volume of the prestigious Polish art historian continues by its subject his famous book *In the Shadow of Yalta. Modern Art in Central-Eastern Europe*, which caused numerous debates within the

field of the social sciences. If, in the first work, Piotrowski conducts a comparative approach to analyze the relationship between modern art and the communist regime in the Central and Eastern European countries, the most recent publication follows the evolution of the art in the post-communist era in the same geographical area. First, Piotrowski is critical toward a model of writing the art history and believes that this one is never "innocent", but it is the consequence of a continuous process of selection of data and perspectives, through which the past is revisited, rewritten, sometimes mutilated, though not necessarily voluntarily.

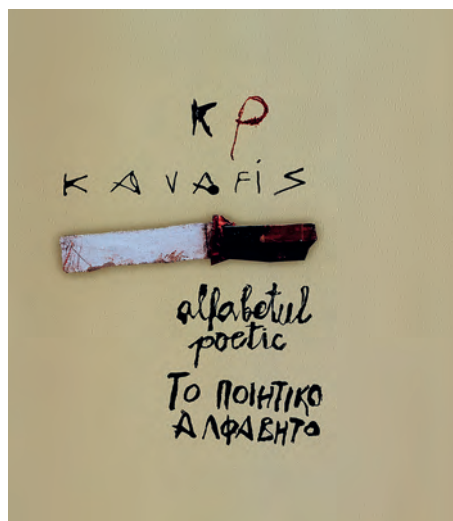
Following Michel Foucault, the speech is always a form of exercising power, especially when that speech is unilateral, hegemonic ("L'ordre du Discours"). The one who writes the history has the ascendancy of a valuable symbolic capital. Piotrowski's book should be understood as a strong tension between the "memory" and the "history", considering the meaning of the terms given by the French historian Pierre Nora ("Les lieux de mémoire"). In the case analyzed by the Polish theorist, the two poles that produce the tension are the Centre (or the "centers" of the art, i.e. Paris, New York, Berlin) and the peripheral countries of Central and Eastern Europe, more precisely the countries isolated by the Iron Curtain after the Treaty of Yalta between the Western Europe and Soviet Union.

A form of intellectual colonialism or neocolonialism, the art history of Eastern Europe conceived by Western historians is contradicted by the "warm" memory over the same artistic phenomenon, from the perspective of the art historian who has lived in the middle of that culture and that reality. Piotrowski articulates a theory of writing the history which reminds Gramsci's vision about the "organic intellectuals", the only intellectuals able to produce valid cultural theories about social classes among whom they were born. Thus, the history of the East is written better in the East, insists Piotrowski.

The Polish theorist writes about events and artists from that part of Europe where he was born and that he studied for decades, seeking explanations and very well defined geopolitical and historical contextualizations for the analyzed artistic phenomena. Paradoxically, a crucial role is assigned in this process to the self colonization, or, in other words, the voluntary imitation of the Western art styles. Importing Western aesthetics can be understood in part as a tool for cultural resistance against the remnants of socialist realism or even against the strong reactivation of nationalism, a frequent phenomenon of the post-communist transition.

The self colonization is strengthened by the fact that the artistic circles in Poland, for instance, follow rather the art market in Berlin and Paris, rather than the Hungarian or the Czech one. This way, the "equal" otherness is obscured in the favor of the dominant Other and everybody seeks for the Center that establishes hierarchies and victimizes. Thus the colonizer is imitated by the victim. However, Piotrowski's approach is a nuanced one: the symbolic domination of the Western art forms is not always complete or voluntary. The open borders, the globalization of the artistic institutions (international exhibitions and the biennials multiplication are only two examples) have two opposing effects. On the one hand, the Eastern artists tend to weaken the

links with the local tradition and adopt Western canons, and, on the other hand, they reinforce their cultural particularities which produce an exotic landmark easy to sell on the Western art market. Piotrowski believes, however, that the aspiration towards internationalization or the utopia of the unity and similarity is a residue of the project of Modernity. The rhetoric of the globalization hides the discreet hegemony of the West, because, after all, the universalization of some languages or of some canons means promoting Western values considered to be "international". The Modernism tried to deny any identification at all times, be it ethnic, or by gender, on behalf of the "universalist utopia of the unity." The Postmodernity brings with it a revival of the "exotic" and of "differences". Partly, this phenomenon is due to asthenia of the Western canons: the dominant art market is looking for an implant of "exoticism", as a therapy. Also, the fall of communism has greatly contributed to the exercise of the art history written "horizontally", analytically and descriptive, not with a Western complex of superiority. The Eastern artists who have managed to craft good reputation on the international art market in the recent years are those who have stroked a balance between the temptation to imitate Western styles and the temptation to outbid the national character. Among them there can be named, says Piotrowski, personalities like Marina Abramovic, Ilya Kabakov, Dan Perjovschi, Mircea Cantor, and Ciprian Muresan.



**KONSTANTINOS KAVAFIS**

**ALFABETUL POETIC**

**CU DESENE DE GHEORGHE I. ANGHEL**

**Editura Omnia, București, 2011**

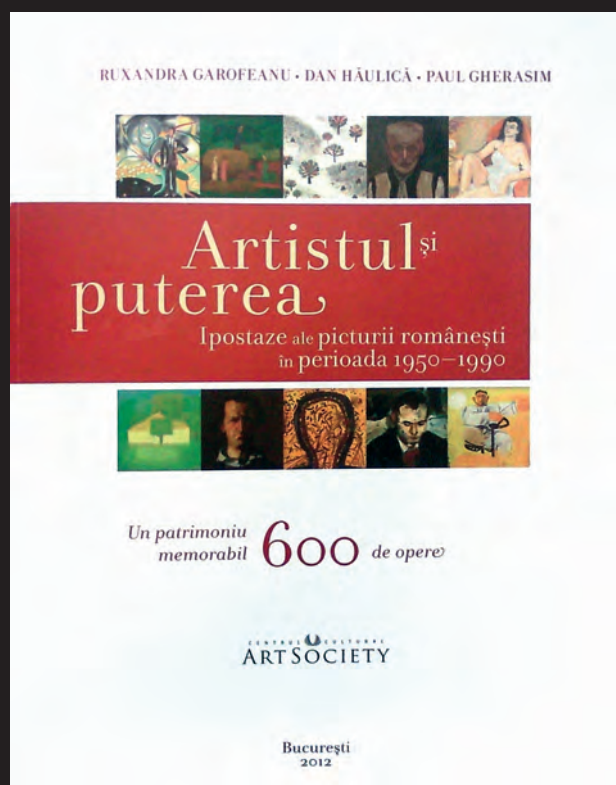
text de **CRISTIAN ROBERT VELESCU**

Această apariție editorială se constituie ca o „carte-obiect” ce ne restituie poezia creatorului alexandrin în nu mai puțin de unsprezece limbi, incluzând, între altele, și latina. Dar poate că acestei „panoplii lingvistice” ar fi îngăduit să-i adăugăm și o a douăsprezecea limbă, aceea a vizualului, prin aceasta înțelegând tocmai selecția de imagini din creația pictorială

Gheorghe I. Anghel răspândită prin paginile cărții, și care nu e un simplu „acompaniament vizual”, o anume „mână stângă alunecând peste clapele-imagini”, ci esență însăși a poeziei lui Kavafis, filtrată prin personalitatea lui Anghel și adusă printr-un efort cvasi-sacrificial al pictorului în orizontul privirilor noastre. Pentru Gheorghe I. Anghel, poezia lui Kavafis împlinește, în opinia mea, o dublă lucrare. Ea devine substanță tematică a artei pictorului, dar și model al acesteia, în sensul cel mai propriu și totodată neexterior al cuvântului. Altfel spus, creația poetică oferă pictorului cu împrumut propria-i structură. și prin aceasta nu mă mărginesc să afirm că „poezia e aidoma unei picturi” (ut pictura poesis), ci mult mai mult decât atât. Doresc să afirm că - în paginile Alfabetului poetic cel puțin - creația kavafiană și aceea a pictorului comunică nestingherite, printr-un ciudat sistem al unor subtile și totodată inefabile „vase comunicante”, de o natură cu totul și cu totul spirituală. La simpla răsfoire a cărții, cele două creații, consângene fiind, lasă impresia că trec neconținut și totodată nestingherite una în cealaltă, împrumutându-și temele, motivele, atmosfera, dar mai cu seamă energiile semnificative care - și într-un caz și în celălalt - sunt aduse în pragul perceptibilului de acumulare magmatică, în cascadă, a informației culturale. Cu riscul de a păși pe teritoriile banalului, aş afirma că - după cum îi şade bine oricărei creații de natură clasică - apolinicul și dionisiacul sunt așezate la Kavafis și la Anghel sub unul și același jug. De nedespărțit fiind, cele două „stări ființiale” ale oricărei creații clasice devin una alteia umbră. Ele se potențează reciproc, se evidențiază una pe cealaltă, dar își și întretes energiile, prin aceasta chiar ajungându-se la efectul unei binefăcătoare „temperaturi”. Socotesc că această conviețuire a contrariilor - ce se vedește a fi în cele din urmă armonică - se lasă cu claritate percepută într-o creație mai degrabă atipică lui Kavafis, un poem autoconfesiv, „dezbrăcat” de densa informație culturală ce se acumulează în mod obișnuit în oricare dintre scrierile alexandrinului, după modul în care orice coloană clasică se înalță, tambur după tambur. Mă gândesc, înainte de toate, la poemul căruia Kavafis i-a spus „De la nouă”. E nevoie aici, firește, de o scurtă citare: „și apariția corpului meu tânăr, / de la nouă când mi-aprinsesem lampa, / veni și mă surprinse trezindu-mi amintirea / unor odăi închise, parfumate, / a unei vechi, trecute plăceri (și temerare!) / și-n fața ochilor mi-aduse străzi / pe care nimeni azi nu le mai știe, / localuri agitate ce-au dispărut demult, / teatre, cafenele de-altădată”. E, fără îndoială, un simplu joc al gândului - și totuși cât de adevărat, cât de în spiritul lui Kavafis! - să ți-l imaginezi pe pictorul Gheorghe I. Anghel în solitudinea atelierului său din strada Pangrati, așteptând vizita propriului trup-duh, care aduce cu sine locuri de taină, încărcate toate până la saturație de însăși cultura pictorului, din care și poezia lui Kavafis e parte. Zestrea culturală trece nestingherită direct în opera pictată, cum trece prin sugativă cerneala. Poate că tocmai din acest motiv, ca urmare a unei anume nerăbdări, litere ale alfabetului elin și fragmente de text se amestecă de-a valma, în „depuneri de palimpsest”, cu imaginile figurative oscilând între Grecia arhaică și expresionismul cel mai recent, pentru a genera un autentic tablou de Gheorghe I. Anghel. Un tablou care-l are, firește, pe Kavafis drept coautor.



# # 7 Ancheta de Artă Art Inquiry



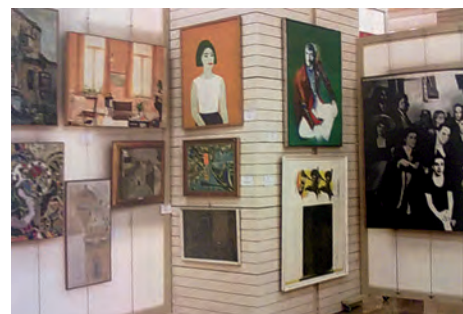
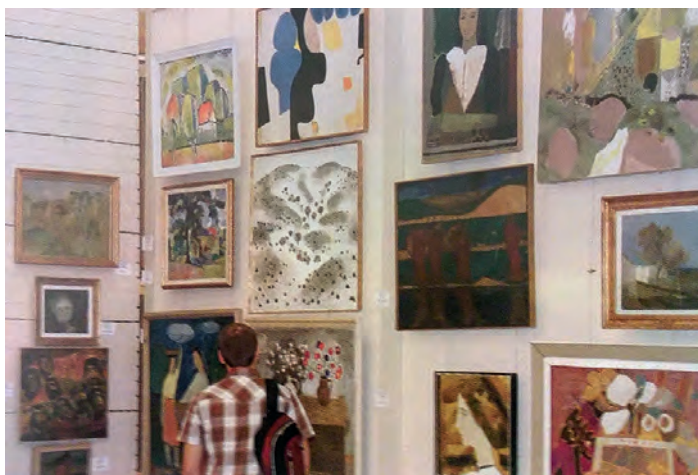
## Expoziția „Artistul și puterea. Ipostaze ale picturii românești între anii 1950–1990”

Organizator: Fundația ArtSociety  
Curator: Ruxandra Garofeanu cu sprijinul  
lui Dan Hăulică și al lui Paul Gherasim  
Biblioteca Națională a României, București  
27 septembrie – 2 decembrie 2012

**1. Ce imagine asupra artei românești sub comunism v-a transmis expoziția „Artistul și puterea”? V-a schimbat propria reprezentare asupra artei din România? Dacă da, în ce fel?**

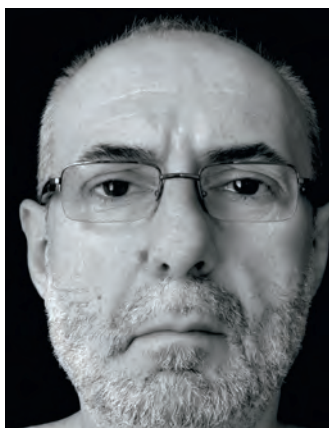
**2. Cum vi se pare că e reprezentată puterea în această expoziție? Cum găsiți că se raportează curatorii expoziției la problema puterii în relație cu arta românească?**

Notă: Întrebările și răspunsurile acestei anchete au fost formulate înainte de publicarea catalogului expoziției.



## CĂ LIN DAN

### *Părerile despre sine ale unei culturi nesigure*



O criză veche (dar mereu actuală prin consecințe) s-a coagulat temporar în expoziția „Artistul și puterea”, care în contextul unei istorii normale nu ar fi avut loc. Normalitatea ar fi permis în intervalul 1990 - 2012 o analiză a fenomenului artistic din România postbelică, cu instrumentele istoriei artei, ale curatoriatului expozițional, al dezbaterilor publice. Nici instituțiile (existente sau nou create), nici personalitățile culturii vizuale, nici specialiștii (muzeografi, critici, istorici de artă) nu s-au implicat în atare demersuri. Prioritățile strategice (acolo unde s-a pus problema lor) au fost întotdeauna altundeva, urgențele supraviețuirii au predominat, formatorii de opinie din perioada pre-1989 au migrat către alte domenii (sau au dispărut), economicul și politicul au controlat resursele de atenție etc. Sursele acestei crize prelungite sunt două: una morală, cealaltă intelectuală, iar terenul

din care provin este cel al complicatei perioade post-staliniste. Întâi criza morală: compromisurile ideologice ale intervalului 1947-1965 au devenit în intervalul 1965-1989 aranjamente administrativ-economice, justificabile nu doar existențial, ci și cultural. Într-o societate a negocierii infinite, unde toată lumea „trebuie să trăiască”, portretistica oficială, arta de comandă, participarea la industria reprezentățională a marilor șantiere naționale (Casa Poporului, Cotroceni etc.) nu erau receptate (necum judecate) ca o colaborare cu un inamic politic, ci ca o altă fațetă a normalității inevitabile. Oameni care făceau portrete oficiale erau și autori de lucrări noi; participarea la o expoziție „omagială” nu excludea apartenența la un grup de „reflexie” alternativ. Ideologia de partid era un conglomerat de noțiuni contradictorii (marxism-leninism-stalinism + naționalism), supus unei continue schimbări de către umorile cuplului dictatorial, filtrate apoi prin gândirea de satrapă a persoanelor de la nivelul executiv. Promiscuitatea noțională la nivelul ideologiei se traducea printr-o promiscuitate a coexistenței strategice care aproxima până la confuzie granița dintre artă oficială și cea ne-oficială. Toată lumea participa la expozițiile oficiale, doar că pe pereți diferiți: oamenii puterii, care duceau pe umeri „responsabilitatea” comunității artistice, ocupau panoul central.



Restul, printre care și „dizidenții de conținut” (ceea ce numim astăzi rezistența prin cultură), erau și ei prezenți, mai la dos. Pe aceia îi căutam cu toții, pentru ei vizitam expozițiile cu pricina, de la ei așteptam un element de surpriză. Făceam bine că acceptam acest joc – noi și ei, publicul și artiștii deopotrivă?

Nu pot să răspund la această întrebare în câteva rânduri, dar ceea ce mi se pare simptomatic este că întrebarea însăși nu a existat în tot acel timp – pentru nici unul dintre actorii implicați. În scurtă mea carieră de redactor-șef al revistei *Arta* (1991-1993) am urmărit o politică de re-evaluare istorică a artei din România după 1945, plănuiind (și realizând parțial) o serie de dosare tematice. Criteriul alcătuirii lor a fost întotdeauna unul stilistic; niciodată nu ne-am pus problema – eu sau colegii mei – să deschidem un dosar pe criterii ideologice. Nu ne simțeam pregătiți pentru o asemenea întreprindere, nu eram motivați de contextul în care operam. Nu consideram că „a venit momentul”.

Criza intelectuală. Uniunea Artiștilor Plastici nu a fost testată (cu o excepție poate) prin seisme ideologice de tipul celor de la colegii scriitori (scandalul de plagiat din jurul lui Eugen Barbu; falia dintre politicile culturale ale revistelor *Săptămâna* & *Luceafărul* și restul) – deci nu existau grupuri de interese suficient de ferm conturate, care să radicalizeze din interior discursul auto-reflexiv. Un *laissez-faire* suveran, cu alianțe obscure și cumetrii la vedere făcea imposibilă orice tentativă de a limpezi apartenențele. Această situație era agravată de lipsa de apetență pentru text a majorității comunității artistice. Admiși în instituțiile de educație pe criterii predominant manufacturiere și formați apoi într-un sistem care nu simpatiza dezbaterea intelectuală, artiștii cărora ar fi trebuit să li se adreseze discursul critic nu erau interesați de conținutul acestuia și nu se recunoșteau în eforturile colegilor care le comentau în scris producția. Dinamica relației între cei care făceau și cei care „doar” scriau era interacțiunea la atelier; opiniile formulate acolo se traduceau într-un text sancționat în funcție de entuziasmul său manifest. Cu rare excepții, revista *Arta* nu era nici cumpărată, nici citită de membrii UAP, ci răsfoită doar, în general pentru a vedea dacă preopinientul era menționat în cronici și dacă avea lucrări reproduse. Să mai amintim încă o dată că în România cultura a fost (și este) dominată de literatură. Economia de atenție era determinată de către oamenii textului, liderii de opinie erau scriitori, iar platformele mediatice erau reviste literare, unde artele vizuale ocupau un loc secundar, predominant decorativ.

Rezulta de aici un narcisism indolent, potrivit căruia o grupare marginală producea artă și comentariu artistic pentru uzul său propriu, într-un circuit cu prea puține antene în exterior și deci cu prea puține șanse de a-și verifica validitatea socio-culturală altfel decât colegial.

Proiectată pe acest fundal complicat și rămas în suspensie după 1989, expoziția „Artistul și puterea” rămâne o aberație plină de tălc, o „conservă” culturală, un eșantion gata preparat pentru o mereu amănăată disecție. Voi încerca să punctez câteva elemente de interes în acest sens.

1. Titlul pompos, fără justificare conceptuală și fără acoperire în conținutul expoziției: un artist generic e pus în relație cu puterea. Artistul (nu artiștii) apare din titlu ca un fel de erou anonim, pe care nu îl

regăsim în expunere. Se naște apoi întrebarea firească dacă doar pictorii sunt „Artistul”, iar restul – nu. Dar marele mister rămâne Puterea, cu majusculă. Să fie vorba despre puterea artistului, care rezista vicisitudinilor istorice? Sau despre puterea politică? Și atunci, despre care putere politică este vorba? Mai precis, care au fost formele ei de manifestare? Și cum s-au reflectat ele (fie și indirect) în opera de artă adusă acum în fața publicului? În mod caracteristic perioadei căreia îi aparține mentalitatea expoziției, Puterea e doar menționată generic, ocolindu-se cu grijă orice identificare ce ar putea fi susceptibilă de angajare critică. Puterea, atunci, acum, întotdeauna, nu poate fi deranjată. Puterea e sursă ultimă de gratificație, pentru „Artistul”, dar și pentru criticul său de serviciu, uniți într-un triunghi al compromisurilor.

2. Spațiul: același reflex care dictează raportarea la putere determină și alegerea locului expoziției. Dincolo de orice justificări practice, spațiul servește scopuri simbolice. E un loc al vechii Puteri, reformulat în design-ul tipic de *mall* comercial favorizat de noua „putere”. Acest amalgam prelungește promiscuitatea garantată de titlu într-o ambianță de consignație, unde vectorii haotici ai parcursului sfârșesc în platitudinea suprafețelor saturate de lucrări. Mobilierul de târg comercial, etichetele scrise de mână, lumina plată, vitrinele care ascund în loc să expună, toate provin din aceeași cultură a aproximării, a sărăciei de idei și concepte, a neînțelegerii instrumentului expozițional, care a dominat perioada istorică pe care o ilustrează lucrările.

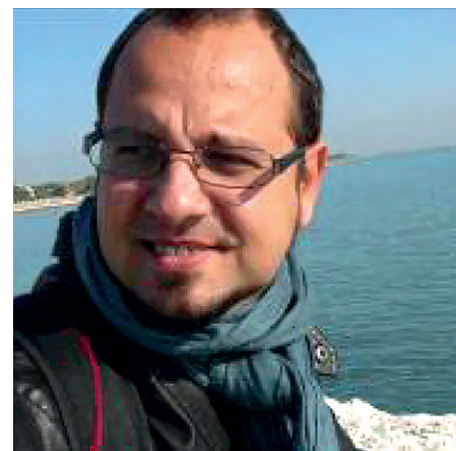
3. Pictura. Dacă România avea/are o cultură predominant literară, există totuși o componentă vizuală a proiecției identitare naționale: Pictura. Românul este poet – dar și pictor. Nedumerirea mea în fața titlului capătă totuși un răspuns limpezitor: da, artistul român este în primul și ultimul rând pictor. Această alegere nu e doar de ordin estetic, ea are și un substrat ideologic semnificativ; calitatea ilustrativă a picturii, senzualitatea ei de suprafață, capacitatea de a evita complicațiile conceptului, investiția materială minimă, ușurința cu care poate fi ascunsă într-un depozit după folosință – toate acestea au făcut din Pictură un tovarăș de drum predilect al Puterii. Manipulând exclusiv picturi, „Artistul și Puterea” simplifică istoria recentă scoțând din ecuație – în mod semnificativ – tocmai acele discursuri și evenimente care au deranjat cercurile doctrinare ale puterii precedente.

4. Conținutul. Într-un remarcabil reflex de continuitate, expoziția se deschide cu un peisaj de Viorel Mărginean, pictor ale cărui atribuții politice, ideologice și administrative l-au poziționat întotdeauna în centrul panourilor omagiale din expozițiile fostului regim.

Pe axa longitudinală, expunerea e închisă de un monumental „țărân” al lui Paul Gherasim, pictor minor din zona „rezistenței prin cultură”, al cărui rol ca formator activ de opinie atașat dreptei istorice așteaptă în continuare o analiză nuanțată. Poate că aceasta este ecuația implicită conținând necunoscuta puterii: articulația dintre o stângă primitivă, fără doctrină dar cu abilități administrative, și o dreaptă naționalistă, cu discurs cultural coerent dar fără forța unei angajări social-politice clare.

Între acești doi poli, vechea promiscuitate a expozițiilor oficiale este reprodusă în spiritul permutabilității, al aglomerării, al „coexistenței pașnice”, al obscurității filiațiilor stilistice sau de idei. Ierarhiile exprimate prin semiotica spațială lipsesc, evident: este totuși vorba despre o privire retrospectivă, unde pare să conteze doar argumentul statistic, al masei, aseasonat cu vagi promisiuni de piață comercială. În felul acesta se poate construi o narațiune idealizată, a unei națiuni de pictori care au negociat cu puterea prin strategii de ocolire demnă și acum pot intra, vertical și uneori *post-mortem*, în economia privată.

## CRISTIAN NAE



1. Artistul și puterea reprezintă o expoziție remarcabilă. Pentru mine a fost importantă întrucât mi-a permis să întâlnesc multe dintre lucrările pe care le văzusem numai sub forma unor reprezentări fotografice. Din păcate, imaginea artei din România a devenit, printr-un exercițiu curatorial nefericit, cea a unui imens depozit în care se suprapun lucrări printre care trebuie să te strecorei, atât literalmente cât și cu instrumentele de interpretare, pentru a-ți realiza propriile decupaje tematice. Cu alte cuvinte, experiența receptării a fost similară unei descinderi în depozitele muzeelor din România. Nu mi-a schimbat cu nimic propria reprezentare asupra artei din România – dimpotrivă, mi-a ridicat o serie întreagă de întrebări cu privire la modul său de prezentare.

2. În primul rând, puterea este reprezentată monolitic, articulată, la fel ca și Artistul. Expoziția lucrează astfel cu un cuplu opozitiv a cărei rațiune de a fi este pe cât de romantică pe atât de reductivă și de problematică. Presupoziția sa fundamentală, potrivit lecturii mele, este aceea că artistul autentic se opune, prin calitatea estetică a artei sale, formulelor ideologice și manifestării opresive ale Puterii, tratată ca o exterioritate, esențializată și centralizată. Chiar și atunci când apar compromisuri la nivelul motivelor vizuale, onestitatea actului pictural poate salva lucrarea din punct de vedere etic. Aici se află, de fapt mai multe probleme. În primul rând, se știe că Puterea nu este și nu a fost unică, ci difuză, capilară, biopolitică. Ea a fost internalizată în diverse grade de artiști. În al doilea rând, artistul însuși este, asemeni autorului pentru Foucault, o funcție discursivă. Figura sa este compusă la rândul său din

opere inegale, trasee sinuoase, duplicități semnificative și nu întotdeauna blamabile. Pentru anumiți artiști, aceste duplicități formează, de pildă, un aspect important al figurii lor de dizidenți, iar dualitatea figurii lor este constructivă. În al treilea rând, translarea regimului estetic într-un regim etic este nu doar problematică, ci și inoportună, deși ea apare în multe dintre interpretările oferite artei sub comunism, atât a celor care blamează pictura ideologizată „oficială” (adică pictura omagială) cât și a celor care au tins să eroizeze „experimentalismul” dizident. Atunci când sunt puse în joc ca instrumente euristice în decupajele curatoriale realizate de echipa care a realizat expoziția, apar alte probleme. Aș remarca, în primul rând, o conjuncție între avangardele istorice, privite ca oneste forme de expresie picturală a subiectivității și persistența lor formală în pictura ulterioară, în care aceste tehnologii ale reprezentării devin forme de reconstrucție de sine. Or, ceea ce frapază în expoziția cu pricina este re-mitizarea avangardelor „istorice” și scurt-circuitarea neo-avangardelor reprezentate aici sumar și fără un program de lectură coerent. După cum amintea Hal Foster, neo-avangardele însele transformă radical, prin repetiție, sensul avangardelor. Iar atunci când acestea sunt trunchiate, nu poți înțelege cu adevărat care este relația avangardelor cu anii optzeci și mai apoi, cum le înțelegem astăzi... În al doilea rând, aș remarca faptul, semnalat și de alții – precum Erwin Kessler, de pildă, că figura „disidenței estetice” este aici construită în jurul grupului Sigma și mai cu seamă a grupului Prolog. Pavel Ilie sau Ion Grigorescu, de pildă, sunt lăsați în subsidiar. Se sugerează astfel un soi de mistică a picturii, potrivit căreia vederea picturală este un exercițiu de contemplație menit să păstreze intactă cultura românească profund spiritualizată – un loc comun care a primit între timp multe interpretări și care funcționează pe baza unei dihotomii problematice între spiritualitatea ortodoxă autentică și modernitatea comunistă artificială. Cred că a venit vremea ca aceste dihotomii să fie deconstruite, pentru o înțelegere mai amplă și mai rafinată a fenomenului istoric care ne privește pe toți cei care îl studiem astăzi.

## ADRIANA OPREA

Voi da un răspuns mai amplu ambelor întrebări, referindu-mă mai întâi la pictura expusă în „Artistul și puterea”, apoi la modul ei de expunere. Aș observa că atunci când se vorbește despre România ca fiind eminamente „o țară de pictori”, așa cum „Artistul și puterea” pretinde să arate încă o dată, se face de fapt referire nu doar la dominanta culturii noastre vizuale, care a fost pictura. Ci și la forma ei perenă, modernismul – pictura modernistă constituie de fapt miezul „tradiției picturii românești” – un modernism în mediul picturii care, prin tematizări purtând expresii tari precum „moartea picturii” sau „reîntoarcerea la pictură” în Occident, a fost problematizat acolo, dar nu și aici. Un modernism pictural atât de ubicuu încât a constituit fundalul practicii artistice românești, cel despre care mai nou se spune că e acel etern modernism plăcut, neutru și cuminte (dacă e să-l compari cu idiolecte vizuale ca cel neoexpresionist), care încă și azi se mai practică în pictura

românească. Or nu s-a observat doar la noi că pictura și modernismul par să aibă o legătură de sânge, iar celebrarea picturii în cultura noastră vizuală a făcut ca analiza ei critică „să pice” în favoarea cultului, a unei exclusivități de care pictura modernistă a profitat devenind o formă artistică dominantă (ca *old medium* prin excelență) față de celelalte medii (chiar și față de sculptură, *old medium* asemenea ei, nemaivorbind despre mediile alternative). Iată o șansă ratată de a vorbi nu despre o putere abstractă, vag feminizată cum apare ea în expoziție („Puterea” generică și impersonală asemenea marilor realități transindividuale cum sunt Viața, Moartea, Lumea, toate feminine, cu care Artistul generic, deci masculin, se vede confruntat), ci despre una concretă: există o putere a Picturii și o putere a Pictorului în câmpul artelor vizuale românești. Puterea nu e înafara picturii, iar pictura aceasta nu e „pură”, cum susțin curatorii expoziției, liberă de context și de putere, care ar atinge-o întrând ambele în contact cu ea de undeva dinspre exterior. Tocmai impuritatea picturii moderniste românești îi dă valoarea și o face dacă nu unică, măcar specială. Impuritatea îi dă istorie: modernismul pictural al anilor '60 e cu totul altul decât modernismul anilor '80; în ciuda aparențelor, pictorii români se raportează altfel la pictură pe măsură ce trec anii sub comunism (e vorba și de o maturizare a generațiilor de pictori, de o predare de ștafetă etc), temele ei înregistrează o evoluție în timp și sunt sensibile la context – care e unul în deschiderea „destalinizării” și altul la sfârșitul regimului ceaușist. Pictura românească e una la începutul comunismului și alta la sfârșitul lui; iar expoziția „Artistul și puterea” a arătat parțial asta (dar de ce au lipsit oare anii esențiali, din etichetele lucrărilor?). Doar că osanalele aduse acestei „țări de pictori” – ele însele o obicei cultural peren și endemic: ne mândrim dintotdeauna cu școala românească de pictură – au uitat să dea și o istorie critică, nuanțată, contextualizată a picturii românești sub comunism. Cu atât mai mult cu cât ceea ce o expoziție despre artă și putere lasă voit deoparte, realismul socialist și pictura oficială în spiritul cultului personalității lui Ceaușescu, a fost deja atins în expoziția „Muzeul de



pictură” de la MNAC în 2005 și mai recent într-o expoziție ca „Arta sub comunism. Arta oficială a regimului comunist în colecția Muzeului de Artă Brașov (1945-1989)”, din 2011. La cu totul altă scară și din alt unghi, problema e vizată și în proiectul „Deschis pentru inventar”, la Spațiul Platforma –

FOTOAnexa MNAC din București în 2012, proiect pe nedrept bagatelizat de domnul Dan Hăulică (în „Puterea de creație a unui popor”, *România Literară*, nr. 50-51, 2012), de vreme ce problematizarea pe care și-a propus-o a reușit să stărnească printre artiștii tineri o revelație pare-se autentică, în sensul ei propriu, încărcat de curiozitate, interogativitate și chiar admirație, în jurul portretului lui Lenin de Corneliu Baba. Contrar declarațiilor care au însoțit-o, expoziția „Artistul și puterea” nu apare pe un teren deloc defrișat, deloc pregătit, cu totul opac; și e interesantă sincronia ei cu expoziția „Mitul național. Contribuția artelor la definirea identității românești (1830-1930)”, la MNAR, 2012-2013: trăim oare un moment al marilor expoziții despre istoria artei românești, al marilor teme de responsabilitate colectivă? De ce tocmai acum?

În „Artistul și puterea” buba nu e pictura, ci prezentarea ei. După mine, pictura e mult mai bună decât expoziția, pictura românească între 1950 și 1990 surclasează expoziția care o recuperează. Nu după chipul și asemănarea picturii este expunerea, cum zicea cineva, ci inferioară ei. Expoziția aduce un deserviciu picturii, cred eu, o arată așa cum ea nu e, și glumind cu oarecare amărăciune, aș zice că pictura românească, așa cum apare acolo, trebuie salvată de propria ei expunere. Nu e ciudat să simți nevoia să salvezi arta românească de salvatorii ei? Cred că paradoxul este de fond: ce îmi arată expoziții precum „Artistul și puterea” e că problema artei românești sub comunism e încă atât de acut trăită, încât nu poate fi pusă, nici măcar formulată. (Care e relația dintre artist și putere în optica acestei expoziții? Nu promite ea, și nu se ține de promisiune, să o dezvăluie?). Neputând fi nici măcar formulată, pentru că e trăită, problema e învinsă: prin cantități incommensurabile, prin eforturi de organizare și sacrificii uriașe, prin elogiuri fără măsură, prin condiționări materiale care oferă scuze ce deturmează atenția, prin acoperirea oferită de marile teme, etern valabile (pictura, ideologia, puterea), a marilor probleme colaterale, etern nerezolvabile (starea lucrărilor de artă în depozitele muzeelor românești, puținătatea marilor expoziții recuperatorii). Dar în loc să fie copleșită, învinsă, omorâtă de o expoziție mamut, problema picturii românești sub comunism putea fi formulată, adică realmente adusă la zi prin mai multe expoziții mai mici, în spații din București care să acomodeze o expunere și un discurs critic relevante. Căci contează discursul, adică atitudinea emanată de asemenea expoziții cu teme mari – și contrar celor afirmate de curatorii „Artistul și puterea” nu e unică, expoziții asemenea ei se fac, sub o specie sau alta, și „pe alte meleaguri”. (În discuțiile iscate de „Artistul și puterea” s-au pomenit doar „The Desire for Freedom. Art in Europe since 1945” la German Historical Museum, sau „Breaking the Ice. Moscow Art 1960-1980” la Saatchi Gallery, ambele deschise în 2012 și recent încheiate.) Or, „Artistul și puterea” are un discurs și o atitudine defensive („Aici e arta adevărată, pe aceasta trebuie să o salvăm, pe aceasta voi, ceilalți, o uitați și o ignorați pe nedrept”). Defensivă față de ce și de cine? În orice caz nu față de artistul român tânăr care, cine și-ar fi închipuit asta acum 20 de ani, descoperă cu mirare și încântare portretul lui Lenin de Baba. Lumea artei la noi se schimbă, apar expoziții, proiecte, se fac studii și cursuri universitare care problematizează arta românească sub comunism și care ridică inclusiv problema ignorării ei după



1989, problema de care se apără „Artistul și puterea”. Nu doar proiectele deja istorice ale grupului subREAL cu arhiva revistei Arta, dar și activități documentare cum e digitalizarea clișoteicii MNAC (<http://clisoteca.mnac.ro>) oferă, pe paliere diferite, căi de acces la imageria artei românești sub comunism. Doamna Ruxandra Garofeanu afirma că „Artistul și puterea” a fost o expoziție făcută pe calculator, nu se putea altfel, a pomit de la imaginile din paginile revistei Arta, scanată în întregime din 1954 până în 1989. Înainte de orice, totuși, o expoziție arată ceva și arată ea însăși într-un fel. Nu pot să n-o spun, „Artistul și puterea” a fost o expoziție care arăta prost. Un accesoriu al ei aparent secundar a concentrat metonimic felul în care ea arăta, și o zic fără strop de ironie: canapelele. Circulare, erau compuse din felii ținute la un loc de un elastic alb, la vedere de jur-împrejurul lor, care fixa de mușamaua de dedesubt o „husă”, un material albicios supraelastic tăiat cu foarfeca și lăsat fără tiv la margini. Pictura românească. Cu tristețe spun, așa a fost prezentată pictura în expoziția „Artistul și puterea”, legată fedeleș cu elastic, tăiată cu foarfeca și netivită la margini. Cred că se putea altfel.

## PAVEL ȘUȘARĂ



1. „Artistul și puterea” nu trebuie privită ca o expoziție obișnuită, care pornește de la un concept clar sau încearcă să propună și să acrediteze o anumită idee curatorială, ci ca un produs muzeografico-ideologic de substituție, în care memoria eroică și proiecția monumentală coexistă într-o simbioză perfectă. Ea demonstrează, aproape la scara 1/1, cam pe ce material artistic, filosofic, mental și etic, mai exact pe ce tip de imaginar s-ar fi putut sprijini un Muzeu de Artă Modernă în spațiul căruia realismul socialist, propaganda comunistă și ideologiile castrante n-ar fi fost decît un accent și atât, adică o paranteză aproape nesemnificativă. Pentru că, în esență, lucrurile chiar așa stau; pe când părinții modernismului românesc, i-am numit pe M.H. Maxy, pe J. Perahim etc. etc., se străduiau să picteze pescari eroici, mineri musculoși, țărani de operetă, ori să ilustreze diverse proverbe și snoave, Corneliu Michăilescu, Ion Țuculescu, Doru Bucur, dar și, ceva mai târziu, Ilie Pavel ori Andrei Cădere cercetau limbajul, investigau obiectul, tatonau esteti-

ci nonconformiste și făceau repetiții pentru atitudini insurgente și nelipsite de riscuri. Tocmai în această epocă, aparent săracă și dominată de apostolii grosieri ai noului umanism, coexistau simultan, dar nu cu aceeași vizibilitate, toate componentele, stilurile, orientările, tendințele și esteticile oricărei perioade obișnuite de creație, plus accentul oficial, adică realismul socialist însuși! Expoziția „Artistul și puterea” aduce în prim-plan, conștient sau nu, tocmai această realitate, iar dacă ea pare, la un moment dat, excesivă, debordantă și scăpată de sub stricta supraveghere curatorială, acest lucru era inevitabil. O istorie confuză, paradoxală, tragică, patetică și, de multe ori, dizolvantă, nu poate fi marcată simbolic decît acceptându-i dezordinea și tribulațiile. O asemenea expoziție, absolut necesară, nu schimbă percepția și înțelegerea fenomenului artistic, dar oferă material, fie el și brut, pentru o mai solidă așezare în fața unei scene mult mai ample, pe care nenumărați actori nu mai au acum decît siluete evanescente ori spectrale.

2. În spațiul și în discursul expoziției, Puterea este mai curând un enunț, o prezentă difuză, un demon insidios al dezordinii, pentru că, în mod efectiv, ca energie dominatoare, ea nu este percepută cu suficientă pregnanță. Sigur, analizând cazuri individuale, brutalitatea intervenției în destinul artistic este evident, iar un asemenea caz este acela al lui Ciucurencu. Fără presiunea, directă sau perversă, a Puterii, el nu ar fi pictat-o nicidecum pe Olga Bancic, dar în alte cazuri, al lui Ressu, de pildă, sau al lui Baba, presiunea oficială nu a schimbat nimic. Ei, în esență, și-au continuat propriul program, conformările fiind doar la nivelul epic al titlurilor. Raportarea curatorilor la ideea de putere este una ambiguă, incriminatoare prin premise, dar aproape amnezică la privirea de ansamblu. Între denunțul de principiu al puterii și eroismul creatorului în orice condiții, cel care biruie în final este creatorul, adică Artistul. O perspectivă încurajatoare!

## IOANA VLASIU

1. Expoziția aceasta dovedește cât de dificil de realizat poate fi astăzi un proiect cultural de anvergură. Aș mai adăuga și că trebuie să fi stăpânit de un entuziasm donquijotesco pentru a te apuca de așa ceva. Ruxandra Garofeanu a avut curajul să se arunce fără plasă de siguranță într-o întreprindere pe care în mod normal o instituție bine organizată și cu posibilități financiare importante abia dacă ar fi dus-o la bun sfârșit. Așa cum a fost, și cred că e bine că a fost, expoziția nu putea fi decît un amestec inextricabil de calități și defecte. Mi se pare că expoziția aceasta s-a născut dintr-un resentiment lesne de înțeles. După căderea comunismului, s-a instaurat reflexul de a (des)califica orice artist activ în perioada comunistă. Așa cum tăvălugul politic mătura în anii '50 tot ceea ce se produsese anterior prin simpla aplicare a etichetei de artă burgheză (chiar și artei antiburgheze care a fost avangarda), tot așa și după 1989 condamnarea s-a făcut în bloc, instrumentând criteriul politic. Nu numai la noi s-a întâmplat așa, dar în alte părți corecțiile au fost mai prompte, mai numeroase și mai concertate. Am prins imediat după terminarea facultății anii de

deschidere din jur de 1970 și am trăit cu emoție ceea ce atunci părea o ruptură atât în viața cotidiană cât și în cea artistică. Estompată de trecerea timpului și de rupturile mai noi, perioada 1965-1980, așa cum apărea în expoziție, a putut să dezamăgească în întregul ei pe privitorul grăbit și cu idei preconcepționate. În ceea ce mă privește am regăsit, dacă nu întotdeauna cu același plăcere, în orice caz cu interes sporit între timp de istoricizarea momentului, mulți artiști care la vremea aceea mă entuziasmau, cu lucrări inedite sau de mult uitate pe undeva printr-un depozit de muzeu. Dar expoziția nu s-a limitat la această perioadă, a existat și sala precursorilor, adică a artiștilor antebelici care și-au continuat și după „eliberare” opera, colaborând mai mult sau mai puțin cu noile autorități, și sălile dedicate posterității lui Corneliu Baba și Alexandru Ciucurencu, care nu figurează cu contribuția lor la realismul socialist ci în calitate de profesori/creatori de școală, realismul socialist fiind exclus în mod deliberat din economia expoziției. Grupul Prolog și optzeciștii nu aveau cum să lipsească. S-a pus și problema prezentării unui artist cu lucrări din diferite perioade, astfel încât îl puteai regăsi în locuri și în contexte stilistice diferite. Greu de cuprins ca ansamblu, expoziția mi s-a părut în schimb foarte instructivă în detaliile ei. Însă numărul excesiv de lucrări (peste șapte sute), dorința de a nu uita pe nimeni, nici pe artiștii din alte centre decât Bucureștiul, nici pe cei din exil – un adevărat apetit enciclopedic a prezidat alcătuirea acestei expoziții – împreună cu spațiul de expunere total impropriu au complicat articularea unui discurs curatorial coerent. Expoziția a mizat pe ideea de reconstituire, și sigur că aici intră nostalgia inerentă unui critic de artă atent la mișcarea artistică pe care a urmărit-o consecvent în emisiuni de radio și televiziune timp de trei decenii.



2. Titlul, dincolo de sonoritatea lui, avea nevoie de suportul unui catalog (care din câte știu este în pregătire) cu texte substanțiale care să sintetizeze și să comenteze informația indispensabilă unei astfel de problematici. Subtitlul însă – *Ipoteze ale picturii în anii 1950-1990* – este la obiect. Expoziția a scos la vedere din ungherele depozitelor de muzee și colecțiilor private o varietate de tablouri și nume de artiști care delimitează un teritoriu artistic vast, prolix, atrăgător tocmai prin contradicțiile și zonele lui tumburi.

# #8

## Info Art

SEPTEMBRIE - DECEMBRIE 2012;  
IANUARIE - Iunie 2013

### GALERII ALE UAP DIN ROMÂNIA

#### BACĂU

##### Galeria Nouă

Str. Nicolae Bălcescu nr. 12, parter  
Tel. 0234 5456178  
e.mail: uap.bacau@gmail.ro  
http://publikartis.wordpress.com/  
www.farafiltru.net  
Facebook Galeria Frunzetti.

##### Rodica Vasiliu -

„Toamna în munții Buzăului” - pictură  
19.10. - 26.11.12

##### Cristina Ciobanu -

„Nocturne venețiene” - pictură  
29.11.12 - 15.01.13

##### Eugenia Boteanu -

„Suflet și culoare” - pictură  
18.01.13 - 01.02.2013

##### Ioana Marcoci -

Curator: Ioana Marcoci  
21.02.-04.04.2013

##### „Serii fotografice” - fotografie;

Expoziția atelierului de artă fotografică de la Colegiul de Artă Gh. Apostu Bacău, clasa prof. Bianca Rotaru.  
Curator: Prof. Bianca Rotaru  
05.04. - 23.05.2013

##### Doina Munteanu -

##### „Armonia culorilor” -

pictură și bijuterii unicat  
Expoziție personală de pictură și bijuterii unicat din pietre semiprețioase.  
Curator: Iulian Bucur  
24.05 - 12.06.2013

##### Galeria Ion Frenzetti

str. N. Bălcescu nr. 12 - etaj -  
Tel./Fax. 0234.545618.  
e.mail : uap.bacau@gmail.com  
Facebook Galeria Frunzetti

##### Dumitru Macovei - pictură

26.10 - 20.11.12

##### Geanina Ivu Vlad -

##### „Viața satului” - pictură

23.11 - 20.12.2012

##### Carmen Poenaru -

##### „Mystere du noir” - haute couture

Ovidiu Ungureanu - fotografie artistică  
07.12.2012 - 10.01.2013

##### Anuala Filialei UAP Bacău

- pictură, grafică, sculptură,  
arte decorative, fotografie.  
28.12. 2012 - 21.01.2013

##### Ștefan Pristavu - pictură

Retrospectiva Ștefan Pristavu  
la aniversarea a 70 ani.  
Curator: Ștefan Pristavu  
26.01.- 06.03.2013

##### „Salonul Foto Internațional

##### 2013” - 28 artiști fotografi

- artă fotografică  
O fotografie vorbește cât 1000 de cuvinte. Promovarea artiștilor vizuali profesioniști și amatori din țară și străinătate.  
Curator: Ioan Viorel Cojan  
07.03.-11.04.2013

##### Ștefan Potop -

##### „Natura umană” - pictură.

Evocarea naturii umane în pictura.  
Portret și autoportret.  
Curator: Ștefan Potop  
12.04.-20.06.2013

##### Galeria Geneza

Moinești, jud. Bacău,  
Str. Tudor Vladimirescu, bloc 2 Select  
Tel./fax. 0234 362837

##### „Artiști plastici moineșteni”

- pictură, grafică, sculptură  
octombrie 2012.

#### BAIA MARE

##### Colonia Pictorilor

Str. Victoriei nr. 21,  
4800 Baia Mare  
Tel. 0728 949 837; 0722 474 151  
e.mail: uapbaiamare@yahoo.com

e.mail: lauraghinea@hotmail.com

##### „Landscape no borders”

Expoziția Taberei Internaționale  
de Artă Plastică, Baia Mare 2012  
Curatori: Laura Teodora Ghinea,  
Ghyori Csaba  
03.09 - 27.09.2012

##### „Anuala Artelor 2012”

- arte vizuale  
Curator: Laura Teodora Ghinea  
28.09 - 26.10.2012

##### „Ziua artistului plastic

băimărean” - pictură, grafică,  
ceramică, sculptură.  
Curator: Laura Teodora Ghinea  
11.05 - 30.05.2013

##### Victor Verculescu -

##### „Fotografie Ion MINCU” -

fotografie de arhitectură.  
Curatori: arh. Ioan Ștefan Paskucz,  
Laura Teodora Ghinea  
04.06 - 30.06. 2013

##### Galeria de Artă

Bdul București nr. 6,  
4800 Baia Mare  
Tel. 0728 949 837; 0722 474 151  
e.mail: uapbaiamare@yahoo.com  
e.mail: lauraghinea@hotmail.com

##### „Studio Studentesc”

Curator: Ioan Angel Negrean  
28.09 - 15.10.2012

##### Ritok Lajos - grafică

Curator: Filcz Leopold  
16.10 - 10.11.2012

##### „Anuala de Arhitectură 2012” -



##### proiecte de arhitectură

Curator: Ioan Ștefan Paskucz  
10.10 - 26.11.2012

##### Marius Mureșan

Curator: Laura Teodora Ghinea  
26.11 - 10.12.2012

##### „Sărbătoarea Artelor”

Curator: Laura Teodora Ghinea  
11.12.2012 - 25.02.2013

##### „Lucrarea lunii 2011 - 2012”

- pictură.  
Expoziție de grup cu lucrări din colecția  
Muzeului Județean de Artă Centrul  
Artistic Baia Mare.  
Curatori: Ioan Angel Negrean,  
Dorel Topan  
08.02 - 22.02.2013

##### Codruța Rohian

- design vestimentar.  
Curator: Codruța Rohian  
22.04 - 07.05.2013

##### „Dincolo de deal. Real”

Expoziția reunește lucrări de pictură  
ale artiștilor Ioan Angel Negrean,  
Dorel Topan.  
Curatori: Ioan Angel Negrean,  
Dorel Topan  
07.05 - 22.05.2013

##### „Alege Arhitectura”

- arhitectură și design  
Expoziția atestărilor la design și  
arhitectură, Liceul de Arte Baia Mare  
Curatori: arh. Ioan Ștefan Paskucz,  
Laura Teodora Ghinea  
22.05 - 09.06.2013

##### Dorel Topan - „TOPAN” - pictură,

Curator: Dorel Topan  
10.06 - 30.06.2013

#### BISTRITA

##### Galeria Arcade 24

Piața Centrală nr. 24,  
Bistrița



Tel. 0788 306 225  
e.mail: oliv.mircea@gmail.com

**Constantin Blendea**

- pictură, grafică, desen  
Expoziție retroactivă organizată în colabo-  
rare cu Complexul Muzeal Județean  
Bistrița-Năsăud  
Curator: Oliv Mircea  
Prezentare: Dan Hăulică  
28.08 - 07.10.2012

**„Religia iubirii” - Mariana  
Șerban & Gyarmathy Janos** -  
pictură, sculptură  
Curator / prezentare: Oliv Mircea  
09.10 - 04.11.2012

**Alexandru Lupșe - „Boudoir”** -  
pictură, desen  
Curator / prezentare: Oliv Mircea  
06.11 - 28.11.2012

**Paul Târziu - „Rondul  
de șoapte”** - pictură  
Curator / prezentare: Oliv Mircea  
29.11 - 17.12.2012

**„Salonul anual 2012”** - pictură,  
sculptură, design, grafică,  
artă decorativă, fotografie, video.  
Curator/prezentare: Oliv Mircea  
18.12 2012 - 20.01.2013

**Alexandru Păsat - „Întrupări”** -  
sculptură  
Curator/prezentare: Oliv Mircea.  
22.01 - 21.02.2013

**Grigore Bradea** - sculptură  
In memoriam.  
29.03 - 30.03.2013

**Vioara Dinu -  
„Hand made - Pasărea Duh”** -  
pictură, obiect pictat  
14.05 - 11.06.2013

**Ionel Tanase - „Locul  
Nostalgiei”** - sculptură  
13.06 - 12.07.2013

**BRĂILA**

**Galeriile de Artă**

Piața Traian, nr 2  
Tel. 0744 663435  
e.mail: uapbraila@yahoo.com

**Valentin Shaltev (Bulgaria)**  
- pictură  
08.09 - 14.09.2012

**Radu Pencea** - pictură  
15.09 - 04.10.2012

**Ion Radu** - pictură

06.10 - 11.11.2012

**„Grup 7”** - pictură  
Curator: Gheorghe Mosorescu  
13.11 - 26.11.2012

**„Salonul anual al artiștilor  
plastici brăileni”** - pictură  
Curator: Gheorghe Mosorescu

**Viorica Petre** - pictură  
18.01 - 05.02.2013

**„Expresii”** - pictură  
Curator: Gheorghe Mosorescu  
07.02 - 19.02.2013

**”Salonul de plastică mică  
Brăila”** ediția a XIV-a -  
Expoziție națională - pictură, grafică,  
sculptură, artă decorativă.  
Curator: Gh. Mosorescu  
21.02. - 13.03.2013

**Crenguța Corina Macarie -  
“Culoare, suflet și retină”** -  
pictură  
Curator: Gh. Mosorescu, C.C. Macarie  
14. 03. - 23.04.2013

**”Salonul de acuarelă”** - acuarelă  
Expun membrii Filialei UAP Brăila  
și invitați din Filiala Galați  
Curator: Gh. Mosorescu  
25.05 - 15.05.2013

**“Salonul artiștilor ploieșteni”**  
pictură, grafică, sculptură,  
arte decorative.  
În cadrul programului de interacțiune cul-  
turală între filialele Brăila și Ploiești, înain-  
tea prezentării artiștilor brăileni în Ploiești,  
expoziția își propune să prezinte cele mai  
recente creații ale membrilor Filialei  
U.A.P. Ploiești.  
Curatori: Marcel Bejgu, Gh. Mosorescu  
16.05 - 25.05.2013

**”Expoziție de artă plastică”**  
artă plastică  
În continuarea tradiției de schimb cultural  
Brăila - Galați, revin pe simeze cu  
ultimele creații, artiștii gălățeni,  
membrii Filialei UAP Galați.  
Curatori: Aurel Manole, Gh. Mosorescu  
21.06. - 03.07.2013

**BRAȘOV**

**Galeria Europa**

Str. Mureșenilor nr.1  
Tel. 0723416621  
Tel./Fax:0268 541705  
e.mail: nicolae\_daicu@yahoo.co.uk  
www.bvart.ro

**Mariana Mattis Tudor** -

**„DOCUMENTA-re”** - fotografie  
Curator: Waldemar Mattis  
1.10 - 15.10 2012

**Mihai și Eleanora Chiselită** - pic-  
tură, grafică, tehnica baticului  
16.10 - 31.10.2012

**Ioana Streinu și Eusebio Spinu** -  
pictură și grafică  
1.11- 15.11. 2012  
**Doina Antemir - „Pastel”  
Apostol Aurelian -„ Sculptură”**  
Curator: Nicolae Daicu  
21.11 - 28.11.2012

**Zigman Alice, Claudia și Mihai** -  
pictură  
01.12 - 15.12.2012

**„Pătrat”** - pictură, grafică,  
sculptură  
Salon - expoziție județeană.  
Curator: Nicolae Daicu  
16.12 - 31.12.2012

**„Saloanele de Artă Brașov -  
Atelier 35”** - pictură, grafică,  
sculptură, fotografie  
Curator: Dimeny Andrei  
01.01 - 15.01.2013

**„Saloanele de Artă Brașov”**  
- grafică, arte decorative  
Curator: Nicolae Daicu  
01.02 - 14.02.2013

**„Temeiuri”**  
- pictură, grafică, sculptură, fotografie,  
artă decorativă  
Expoziția profesorilor  
Liceului de Artă Brașov.  
TEMEI, temeuri, s.n.Lucrul sau partea  
cea mai importantă din ceva; Temelie,  
fundament, bază; Esență, noimă, rațiune,  
sens. Loc.adj. De temeii - de bază, solid,  
serios; însemnat, important.  
Curator: Andrei Dimeny  
15.02 - 28.02.2013

**„Inițiere”** - fotografie  
09.03 - 15.03.2013

**Florian Balaban - „Omul politic”**  
- caricatură  
Curator: Nicolae Daicu  
16.03 - 31.03.2013

**Dănescu Doina -  
„Sport și muzică”** - pictură  
Curator: Nicolae Daicu  
01.04. - 15.04.2013

**„Comemorativă”** - pictură  
Expoziție la aniversarea a 100 de ani de  
la nașterea artiștilor: Dinu Vasiu, Zina  
Blănuță, Zoe Gavrilescu

Curator: Veronica Bodea Tătulea  
16.04 - 05.05.2013

**„Crises”**  
- grafică, pictură, sculptură, obiect  
Art Connections - artiști din România,  
Franța, Ungaria și Germania  
Curatori: Agata Secelean, Ana Cinpean  
07.05 - 13.05.2013

**Stoienică Adrian - „Peisaj”**  
- pictură-pastel și fotografie  
Curator: Stoienică Adrian  
14.05 - 05.06.2013

**Tăroi Ioan Aron - „Semne”**  
- grafică, pictură, obiect  
Curator: Tăroi Ioan Aron  
06.06 - 14.06.2013

**Stoie Aurelia Mărgineanu -  
„Impresii de călător”**  
- grafică  
Curator: Nicolae Daicu  
15.06 - 30.06.2013

**BUCUREȘTI**

**Galeria Orizont**

B-dul N. Bălcescu nr. 23 A, sector 1,  
Tel. 021 3126723  
www.galeria-orizont.blogspot.com;  
www.uap.ro



**„Arte în București”**  
Aflată la ediția a III-a, expoziția prezintă  
o selecție de piese de artă decorativă  
create de artiști din București.  
Curatori: Cristina Bolborea,  
Alexandru Dan Roșeanu  
12.09 - 04.10.2012

**„Ceramica 2012”**  
„Tendințele artei ceramice contemporane  
românești sunt de a eluda din discurs  
orice latură, dimensiune ori valență posi-  
bil funcțională. Mai mult decât atât,  
lucrările abstracte sau cele (dominate de  
forme) fanteziste tind să se interfereze cu  
sculptura, iar cele figurative cu instalația,

eventual sub egida tehnicilor mixed media. Când vorbesc despre funcțional, mă refer nu la arta funcțională, ci mai degrabă la funcționalitatea artei, în sensul potențării reciproce a esteticului cu determinanțele funcționale.”

Mihai Plămădeală

Curatori: Georgiana Cozma,  
Romana Mateiaș, Aniela Ovadiuc  
09.10 - 19.10.2012

### „Salonul Metalului”

Expoziția națională aflată la ediția a X a are scop principal promovarea, cunoașterea și recunoașterea artiștilor ce folosesc ca expresie plastică metalul și care pot aduce o contribuție importantă la dezvoltarea acestui domeniu.

Curatori: Bogdan Hojbotă,  
Dumitru Ioan Cozma  
22.10 - 16.11.2012

### Lavinia Mușat - „Ecosisteme”

- tehnici mixte  
Curator: Rodica Sultana  
19.11 - 02.12.2012

### „Salonul de iarnă 2012 ”

- arte decorative  
Curatori: Cristina Bolborea,  
Alexandru Dan Roșeanu  
06.12 - 06.01.2013

### Ion Truică - „Magia gestului”

- pictură, sculptură și grafică  
Invitați: Dan Tudor Truică,  
Aurelia Matei și László Botár.  
09.01 - 22.01.2013

### Paula Barbu - „Peisaje abisale”

- pictură  
Curator: Paula Barbu  
24.01 - 06.02.2013

### Mihai Fălcoianu - „Concret-Abstract” - pictură

Curator: Mihai Fălcoianu  
08.02 - 21.02.2013

### „Început” - Cristian Ianza și artiști invitați

Artiști plastici români expun ceramică și sculptură iar artiștii germani invitați expun pictură și grafică.

Curator: Cristian Ianza  
23.02 - 08.03.2013

### „Miniaturi textile”

- textile & mix media. Artiști plastici din Filiala Artă Decorativă expun lucrări din material textil, având dimensiunile maxime de 20x20x20 cm.  
Curator: Marijana Bițulescu  
10.03 - 23.03.2013

**Leontina Mailatescu** - textile  
Curator: Leontina Mailatescu

25.03 - 07.04.2013

### „Salonul de Arte Textile” - textile.

Artiștii participanți au fost prezenți cu lucrări de tapiserie (tehnica haute-lisse), imprimeu sau colaj textil, broderie, tehnici diverse și originale care includ fibre textile.  
Curator: Alexandru Dan Liviu Roșeanu  
09.04 - 22.04.2013

### Augustin Lucici - desen, pictură

Curator: Augustin Lucici  
24.04 - 9.05.2013

### „Expoziție aniversară Filiala Buzău-45” - arte vizuale

Momente reprezentative din istoria filialei UAP Buzău  
Curator: Valeriu Șușnea  
11.05 - 24.05.2013

### Vasile Olac - „Desene” - desen

„Privind un desen de Vasile Olac, simplu, aerat, atent construit și în același timp deschis metamorfozei, avem senzația de volum, de tactilitate, de spațiu, și mai ales, resimțim prezența unui spirit al materiei, cu ajutorul căruia dialogul devine profund”. Virgil Mocanu  
Curator: Vasile Olac  
26.05 - 08 .06.2013

### Licență și Master Artă Decorativă

- ceramică, sticlă, metal  
Sunt prezentate lucrări de licență și proiecte de masterat ale studenților departamentului Ceramică/Sticlă/ Metal și ale departamentului Arte Textile.  
Curator: Profesori coordonatori de an: Ionel Cojocariu, Silviu Dancea, Bogdan Hojbotă, Claudia Mușat, Svințiu Liana, Dan Popovici, Adrian Petrică, Viorica Slătescu.  
10.06 - 25.06.2013

### Dumitru Macovei - „Natura ca pretext” - pictură.

Curator: Dumitru Macovei  
27.06 - 10.07.2013



### Galeria Simeza

B-dul Magheru nr. 20, sector 1  
Tel: 021 3173825  
www.simeza.blogspot.com

### „Arte în București” - sculptură

și grafică cu artiști din București  
Curatori: Luiza Barcan, Liviu Russu,  
Ioan Atanasiu Delamare, Ovidiu Croitoru  
12.09 - 04.10.2012

### Bogdan Hojbotă & Ion Pantilie - „Contraste” - metal, pictură

Curatori: Bogdan Hojbotă, Ion Pantilie  
09.10 - 20.10.2012

### Cristina Bolborea - „Efigii”

- ceramică, Curator: Cristina Bolborea  
22.10 - 03.11.2012

### „Grafică Românească 2012”

Expoziție națională de grafică contemporană, Curator: Ioan Cuciurcă  
06.11 - 03.12.2012

### „România @intl”

Expoziție internațională de grafică cu invitați din Austria, Germania, Franța, Italia, Ungaria și România, Curator: Emilia Perșu, 05.12 - 18.12.2012

### Mihai Marcu - „Sculptură”

20.12.2012 - 07.01.2013

### „Șelari 13 - Atunci și acum”

- expun lucrări de pictură și grafică artiștii care au studiouri de creație în str. Șelari nr. 13., Curator: Emilia Perșu , 09.01 - 22.01.2013

### Valentin Tănase - „Mitologii subiective” - pictură și grafică

24.01 - 06.02.2013

### Medi Wechsler Dinu -

„Restituiri” - pictură și grafică  
Expoziție retrospectivă organizată cu ocazia împlinirii venerabilei vârste de 104 ani., Curator: Luiza Barcan  
08.02 - 21.02.2013

### „Pink Submarine / Art on Devices”

Cele două titluri comasate într-o aceeași expoziție fac parte din proiectul Non Realism Democratic, câștigător al Premiului pentru Curatoriat „Vasile Drăgut” al secției de Critică a UAP. Îmbinarea a două simboluri Pop Art, Yellow Submarine și Pink Panther într-o idee Post Pop, respectiv folosirea Post Modern(ist)ă de aparate tehnice drept suport pentru pictură și mediu pentru sculptură.  
Curator: Mihai Plămădeală  
10.03 - 23.03 2013

### „Fig”

Costel Butoi, Florentina Marinescu, Mircea Roman, Aurel Vlad expun pictură și sculptură.

FIG este prescurtarea de la figurativ, participanții urmărind să atragă atenția prin lucrările lor asupra figurativului de sinteză, filtrat, asumat, nu de conjunctură, în contrast cu cel în formă lejeră, descriptivă sau cel practicat azi cu prea mare ușurință după fotografie.

Curatori: Mircea Roman, Aurel Vlad  
25.03 - 07.04.2013

### Costel Iacob - „Timp Înghețat”

- lemn/orfevrărie/obiect/instalații  
Expoziție-manifest asupra trudei și secretelor de atelier ale unui faber-orfevru: Costel Iacob (n.1952) este un ingenios și negrăbit povestitor al scurgerii timpului. Obiecte-instalații captivante vorbesc despre destin și capcanele vieții. Asamblaje complicate, cizeluri și îmbinări, lemne ondulate sau articulate pun în mișcare, la propriu, imaginarul.” (Aurelia Mocanu), Curator: Costel Iacob  
10.04 - 22.04.2013

„Salon Acuarelă” - grafică în tehnica acuarelă, Curator: Mariea Petcu  
24.04 - 09.05.2013

### „Salon Gravură /Sculptură Mică”

- gravură, sculptură - piatră.  
Piatra este materialul ce stă la îndemâna gravorilor și sculptorilor, angajați în a prelucra acest material, cu priceperi și tehnici specifice, intervenind direct sau indirect, folosindu-l ca mijloc tranzitoriu (matriță) spre opera finală sau folosindu-l ca atare și punându-i în valoare calitățile.  
Curatori: Iuri Isar, Luiza Barcan  
11.05 - 24.05.2013



**Ioan Cuciurcă - „Afiș +”** - grafică  
Prezintă, pe lângă afișe, lucrări de design grafic: cărți, cataloage și alte documente create în ultimii ani pentru diferite instituții cu profil cultural, social și comercial.  
Curator: Ioan Cuciurcă  
26.05 - 08.06.2013



**Floarea Țuțuianu - „Corp de literă”** - pictură, grafică Curator: Floarea Țuțuianu, 10.06 - 25.06.2013

**Ion Atanasiu Delamare, Reka Dup - „Însemne”**  
- grafică, sculptură, Curator: Ion Atanasiu Delamare, Reka Dup  
27.06 - 10.07.2013

**Galeria Căminul Artei**  
(Centrul Artelor Vizuale)  
Str. Biserica Enei nr. 16, parter- etaj  
Tel. 021 3126766  
www.uapr-pictura-bucuresti.blogspot.com

**„Arte în București”**  
- pictură, fotografie, mix media  
Curatori: Lisandru Neamțu, Beti Vervega  
12.09 - 04.10.2012

**„art'ober”**  
Expoziția studenților claselor de pictură  
Conf. univ. dr Marcel Bunea și Conf univ. dr. Petru Lucaci de la UNA: Adrian Buzdugă, Ionel Carașcă, George Marinciu, Radu Mocanu, Andrei Tudoran și Marlena Eluță, Diana Manole, Benjamin Popescu, Radu Rodideal, Alexandra Tătaru  
Curator: Marcel Bunea  
09.10.2012 - 20.10.2012

**„2012 Korean and Romanian Arts”**  
Expoziția celebrează a 22-a aniversare a relațiilor diplomatice între Korea și România.  
Artiștii expun pictură, sculptură, grafică, sticlă și ceramică.  
Coordonator: Petru Lucaci  
22.10 - 05.11.2012



**„Grafică Românească 2012”**  
Evenimentul, aflat la a II-a ediție, radiografiază starea graficii românești contemporane, tendințele, tematica și tehnicile folosite.  
Curator: Ioan Cuciurcă  
06.11 - 03.12.2012

**„Istории contemporane în atelier”**  
- pictură, Curator: Diana Graur  
06.12 - 19 dec.2012

**„Centrul Internațional al Artelor Vizuale & Remodelarea malurilor Dâmboviței”**  
Proiecte de arhitectură ale studenților de la Universitatea Spiru Haret având ca temă Centrul Internațional al Artelor Vizuale - reconversia Combinatului Fondului Plastic ( CFP) din București.  
Se propun soluții pentru realizarea unui spațiu public urban, destinat recreerii și evenimentelor culturale în aer liber. 21.12.2012 - 21.01.2013

**„Tabloul articulată”** Expoziție de pictură, foto, print, a studenților de la UNA  
Curator: Liviu Epuraș  
22.01 - 05.02.2013

**Dorel Făcăoanu - „Ordine și lirism”** - pictură 22.01 - 05.02.2013

**„Arhetipale” - Eugen Moritz și Andrei Florian**  
- foto, pictură, ceramică și sticlă.  
06.02 - 20.02.2013

**Alina Rizea Gherasim - „Arhitectura grădinii”**  
- pictură, desen 21.02 - 06.03.2013

**„Poduri europene”** - pictură, sculptură, grafică și artă decorative  
Expun 40 de artiști romani și din străinătate.  
Curator: Rodica Xenia Constantin  
07.03 - 23.03.2013

**David Luca Kapiashvili - „Journey goes on”**  
- pictură, Curator: David Luca Kapiashvili (Georgia) 25.03 - 7.04.2013

**Lucia Maftei - „Privelști matematică 2”** pictură, grafică  
Curator: Lucia Maftei  
25.03 - 07.04.2013

**„Sapte” - Ștefan Pelmuș + invitații**, Eusebiu Josan, Giorgiana Manea Josan, Constantin Răducan, Flora Răducan, Florentina Voichi și Mircea Roman prezintă pictură și sculptură.  
Curator: Ștefan Pelmuș  
09.04 - 22.04.2013

**„Venature XXV” - Italia** - pictură  
Proiectul este realizat cu sprijinul UNArte, UAP și CAV.  
Curator: Lisandru Neamțu, Iulian Dalin Toma  
24.04 - 09.05.2013

**„Zece Plus”** - Ion Anghel, Cezar Atodiresci, Cătălin Bălescu, Traian Boldea, Marcel Bunea, Ion Lazăr, Petru Lucaci, George Moscal, Alexandru Rădvan, Mihai Sârbulescu și profesori asociați: George Mircea, Horea Paștină, Andrei Tudoran - pictură  
Curator: Marcel Bunea  
11.05 - 24.05.2013

**„Expoziția absolvenților departamentului de Artă Murală”**  
- artă murală la UNA.  
Curator: Lisandru Neamțu  
26.05 - 08.06.2013

**„Master Anul I pictură UNA”**  
- pictură, Curator: Cezar Atodiresci  
26.05 - 08.06.2013

**„Seducția unghiului drept”**  
- Salonul Mic - ediția a VII-a - pictură, grafică, artă decorativă, sculptură  
Curator: Ionuț Barbu  
10.06 -25.06.2013

**Vasile Mureșan - Murivale**  
- fotografie, Curator: Vasile Mureșan- Murivale 27.06 - 10.07.2013

**Galeria Galateea**  
Contemporary art  
Calea Victoriei nr. 132, sector 1  
Tel: +40 21 3173814  
e.mail: galeriagalateea@yahoo.com  
http://www.galeriagalateea.blogspot.com

**„Carte - Jurnal” - Daniela Frumușeanu & Aniela Ovadiuc** - ceramică și textile  
Expoziția este structurată sub forma unei instalații alcătuite din două elemente: cartea-obiect a Aniei Ovadiuc, cu file mobile de 2 x 2 metri (din lemn), cu imagini (pe plăci) ceramice insertate, însoțite de texte caligrafiate și banda textilă (cu imagini imprimate) de 20 de metri a Danielei Frumușeanu, care pornește de pe podeaua și trei pereți ai galeriei. Laitmotiv sunt literele și alternanța acestora cu imaginile.  
Curator: Aniela Ovadiuc  
06.09 - 24.09.2012

**„Identitate și corp” - Romana Mateias & Adela Bonat**  
- expoziție și workshop, obiect ceramic parietal. În lucrările Romanei Mateias interpretarea simbolică a identității devine vizibilă prin imagistica structurală a materialului ceramic, în timp ce personajele Adelei Bonat creează o identitate figurativă recompusă din fragmente. Cele două artiste își construiesc discursul pornind de la conceptul de „mise-en-abîme”.  
28.09 - 15.10.2012

**„Forme ale feminității” - Georgiana Cozma, Andrea Éva Szócs (Ungaria)**  
- instalație ceramică și video. Artiste prezintă tipologii/ atitudini: femeia dependentă, vulnerabilă, contestabilă, etc. Observația nonintruzivă a ipostazelor depersonalizării feminine formează discursul plastic al Georgiane. Éva incită privitorul prin punerea sub lupă a ipostazelor femeii depozitate de feminitate.  
Curator: Georgiana Cozma  
19.10 - 05.11.2012  
(foto in folder Galateea)

**„Ceramics Now”** - ediția a III a  
Expoziție internațională de ceramică contemporană cu lucrări ale artiștilor ce apar în platformele revistei Ceramics Now sau sunt invitați. Participă: Steve Belz ( SUA), Gherghina Costea (România), Kimberly Cook (SUA), Ossama Mahmoud Emam (Egipt), Nato Eristavi ( Georgia), Jason Hackett (SUA, Teresa & Helena Jané (Portugalia), Brian Kakas ( SUA), Yoichiro Kamei (Japonia), Kentaro Kawabata (Japonia), Allison Luce (SUA), Nicolae Moldovan (România), Akio Niisato (Japonia), Heide Nonnenmacher (Germania), Szilvia Ortieb (Austria), Barbara Schmidt (Austria), Avital Sheffer (Australia), Suzanne Stumpf (SUA), Kouzo Takeuchi (Japonia), Shinya Tanoue (Japonia), Kwok-Pong Bobby Tso (China), Gavril Zmicală (România).  
Curator: Vasi Hidro Coordonator: Cristina Popescu Russu  
08.11 - 26.11.2012



**Bianca Boeriu - „Imaginarium”** - ceramică  
O lume barocă structural, dominată de raportul dintre principiul activ (masculin) și cel feminin (pasiv), aflată sub semnul unui dialog empatic, susținut de fragilitatea apropierei. Curator: Bianca Boeriu  
29.11.2012 - 04.01.2013

**Vladimir Buburuzan - „Structuri modulare”** - ceramică  
Modul, formă, spațiu - trei elemente vin

să puncteze expoziția tânărului ceramist. Micro-structuri geometrice se coagulează în forme minimaliste. În rigurozitatea construcției, intervențiile segmentelor modulare sparg rigiditatea. Curator: Georgiana Cozma  
18.01 - 08.02.2013



**„Persona”** - ceramică  
Participă artiștii: Arina Ailincăi, Gavril Zmicală, Gloria Grati, Simona Antoniu, Liana Axinte, Cristina Bolborea, Adela Bonat, Daniela Făinis, Raluca Glodeanu, Nicolae Moldovan, Irinel Moldoveanu, Monica Pădureț, Sivia Radu, Ion Stendl. Curatori: Aniela Ovadiuc și Simona Tănăsescu, 13.02 - 12.03.2013

**„Identități (in)formale”** - ceramică, mix media, Curator: Raluca Băloiu  
15.03 - 12.04 2013

**„Umbrele albului”** - ceramică  
„Când spui alb, vezi lumina. Ochiul poate percepe până la 200 de nuanțe de alb. Unele nuanțe au nume: albul norilor, albul zăpezii, albul veșmântului, albul nufărului, albul porțelanului. Nuanțele calde și reci ale albului se pun în valoare și prin mesajul lor diferențiat, precum și prin conotațiile lor simbolice, din memoria colectivă”. Gherghina Costea. Curatori: Gherghina Costea și Vasile Cercel , 16.04 - 14.05.2013

**Gavril Zmicală - „Aura forme”**  
- ceramică Curator: Adela Bonat  
17.05 - 14.06.2013

**„Pământul dobrogean”**  
- ceramică & pictură  
Participă artiștii: Gabriela Gheorghe, Gheorghe Fărcășiu, Vasile Filip, Iliia Iankov, Eduard Ipser, Alexandru Isopescu, Nicolae Mira, Petre Manea, Alexandru Nistorescu, Florentin Sârbu, Eusebiu Spinu. Curator: Gheorghe Fărcășiu 18.05 - 15.07.2013

**Galeria 15 Design - Hanul cu Tei**  
Tel. 0744 538 208  
<http://tei15design.wordpress.com>

**Dragoș Motica - „15 expoziții cu design românesc de produs”**  
Evenimentul propune o imagine asupra încercărilor unui designer de produs din România de a concepe piese originale. Obiectele expuse reprezintă niște experimente în lumea materialelor, a asocierilor dintre acestea sau prezintă un context în care au fost concepute. Coordonator: Gabriel Cojoc  
07.11 - 18.11.2012

**Galeria Atelier 35**  
Spatiu de proiecte  
Str. Șelari nr.13, sector 3  
e-mail: [contact@atelier35.eu](mailto:contact@atelier35.eu)  
[www.atelier35.eu](http://www.atelier35.eu);  
[atelier35.blogspot](http://atelier35.blogspot)

**„Curing nostalgia, remedies for a historical emotion”**  
- fotografie, pictură, ceramică, colaj  
Artiști: Julie Cockburn (UK), Alex March (UK), Kazuya Tsuji (UK), Luke Twigger (UK), Curator: Cătălina Bolozan  
28.08 - 04.09.2012

**Laborator de cercetare ATELIER35**  
Instalație prezentată în cadrul Mai mult ca Perfectul, la Spațiul Platforma (Calea Moșilor 62-68).  
Arhiva digitală a istoriei Atelier35  
18.09 - 30. 09. 2012

**Daniela Palimariu - „Cafe 35”**  
- instalație, 21.09 - 05.10.2012

**„Along the Street”** - pictură, sculptură, instalație Stefan Glettler, Petra Schweifer, 18-23.10.2012

**„n.1958 - m.1958”** - instalație, O2G  
Concept: Alexandru Berceanu  
Bandă desenată: Sorina Vazulina  
Comisia de Îndreptare Culturală:  
Secretar General: Ioana Păun  
Membrii Comisiei: Larisa Crunțeanu, Xandra Popescu, Cristian Neagoe, Ana Maria Ciucanu, 22.10 - 10.11.2012



**„Orașul memorabil”** - fotografie  
15.12 - 13.12.2012

**Workshopstrategii de colaborare** - partea 1, Facilitator: Irina Botea  
16.12 - 20.12.2012

**Anu Ramdas - „Light, more light!”**, 21.12.2012 - 11.01.2013

**Workshopstrategii de colaborare** - partea 2, Facilitator: Irina Botea 14.01 - 18.01.2013

**„LGBT cafe”**  
Zonă liberă de discriminări, în cafeneaua LGBT poți veni să citești sau să bei o cafea. De-a lungul lunii sunt o serie de evenimente punctuale, precum seri de lectură și proiecții de film.  
10.02 - 04.02.2013

**Diego Cibelli - „What I tend to ask is whether something good is going to happen to me”**  
Curator: Larisa Crunțeanu  
06.03 - 25.03.2013

**„Leapșa pe jumătate rezolvată”**  
- instalație  
Artiști: Raluca Croitoru, Mihai Gui, Kiki Mihută  
03.04 - 24.04.2013

**„Ce e asta?”**  
- foto, video, muzică, performance  
Artiști: Christian Roncea, Ionuț Chirilă  
27.04 - 28.04.2013

**„Improvizație liberă”** - performance  
Laurentiu Coțac: contrabas, obiecte  
Șerban Ilcevi: chitară, electronice  
Dan Michiu: chitară, bandă, radio  
04.05.2013

**„Click to add normality”**  
- instalație, multimedia  
Artiști: Bogdan Cătălin Cazacioc, Ileana Faur, Alexandra Ivanciu, Iulia Mocanu, Mădălina Marinescu, Oana Oancea, Cristina Opran, Ana Secheres, Cristian Tălpeanu  
Curatoare: Andreea Goia și Anastasia Jurescu  
09.05 - 10.05.2013

**„From Object to Behavior: Process and Context in Contemporary Art”** - workshop  
Workshop condus de artiștii Harmen de Hoop (NL) și Tudor Bratu (RO/NL)  
12.05 - 17.05.2013

**„BWO”** - instalație  
Artist: Larisa Crunțeanu  
24.05 - 31.05.2013

**„Imagini exemplare”**  
- instalație, desen  
Artist: Bogdan Teodorescu  
04.06-14.06.2013

**„Reborn, this time as a Romanian”** - instalație, video, obiect  
Artist: Signe Chiper-Lillemark (RO/DK)  
20.06 - 10.07.2013

**BUZĂU**  
**Galeriile de Artă Ion Andreescu**  
B-dul Nicolae Bălcescu, Bl.Crinul Alb, parter  
Tel./Fax:0238 435415; Fax: 0238 417006  
e.mail: [valeriu\\_susnea@yahoo.com](mailto:valeriu_susnea@yahoo.com)  
<http://www.uapbuzau.ro/>;  
<https://www.facebook.com/UapBuzau>

**Bienala „Ion Andreescu”**, ediția a VIII-a, 2012 - pictură, grafică, sculptură, arte decorative  
Curator: Valeriu Șuşnea  
10. - 11.2012

**„Sărbătoare pe simeze”** - pictură, grafică, sculptură, arte decorative  
Expoziția membrilor filialei UAP, Buzău  
Curator: Valeriu Șuşnea  
12.2012 - 02.2013

**Răzvan Mihalcea - „Fragment și urmă - o perspectivă artistic-arheologică”**  
Expoziția prezintă instalații de obiecte arheologice de patrimoniu, tehnică mixtă, aflate în posesia Muzeului Județean Buzău și lucrări în tehnică mixtă pe pânză realizate de Răzvan Mihalcea, în ideea unor dialoguri între subiect - obiect, antic - contemporan, personal - interpersonal.

**Valeriu Șuşnea - „Semn simbol 53”** - Pictură, grafică  
Curator: George Tărăra  
Martie 2013

**„Trasee vizuale București - Buzău”** - proiecte decorație, pictură, desen  
Expun masteranzi și studenți ai departamentului de artă murală - Universitatea Națională de Arte București  
Curator: Cosmin Pavelescu, Liviu Epuraș, Valeriu Șuşnea  
Aprilie 2013

**Cornelia Victoria Dedu - „Culoarea - spirală a timpului”**  
- pictură Curator: Valeriu Șuşnea  
Mai - Iunie 2013

**CONSTANȚA**  
**Galeria Ion Nicodim**



Pavilionul expozițional Mamaia  
Tel/Fax: 0241 611164  
e.mail: alice.dinculescu@gmail.com  
e.mail: eusebiospanu@yahoo.com  
e.mail: filialaconstantauapr@yahoo.com  
„Salonul național de ceramică Costel Badea” - ediția a II-a  
Curatori: Gheorghe Fărcășiu,  
Eusebio Spinu, Alice Dinculescu  
01.10 - 30.10.2012



**Oana Sfetcu și Petru Grăjdeanu**  
- pictură, sculptură  
01.11 - 29.11.2012

**„6 artiști bulgari la Constanța”**  
- pictură  
Curatori: Ivan Kancev și Gheorghe Fărcășiu  
01.11 - 31.11.2012

**„Salonul de iarnă”**  
Expoziția Filialei UAP Constanța I  
Curator: Eusebio Spinu,  
01.12 - 31.12.2012

**„M&M” - Mariana Constantinescu și Mariana Samoilă** - pictură  
Curator: Constantin Papadopol  
01.02 - 28.02.2013

**„Salonul de plastică mică”**  
- sculptură  
Expoziție de grup a Filialei UAP Constanța I  
Curator: Eusebio Spinu  
03.03 - 30.03.2013

**„Salonul de artă sacră”**  
Expoziție de grup a Filialei UAP Constanța I și invitați din țară  
Curator: Marin Deaconu  
03.04 - 30.04.2013

**„GORJFEST” - arte vizuale**  
Selecțiuni din Tabăra Internațională de creație 2008-2012  
Expoziție organizată în colaborare cu Consiliul Județean Gorj

Curatori: Alice Dinculescu, Theodor Dadalau  
02.05 - 29.05.2013

## CRAIOVA

**Galeria ARTA**  
B-dul Unirii, nr. 12  
Tel. 0251 412617  
e.mail: uapcraiova@gmail.com  
http://www.uapcraiova.go.ro/

**Gheorghe Ciuchete** - pictură  
Curatori: Florin Rogneanu, Marcel Voinea  
01.10 - 14.10. 2012

**„Salonul municipal Craiova 2012”** - pictură, sculptură, grafică, artă decorativă  
Curator: Florin Rogneanu, Marcel Voinea  
15.10 - 30.10.2012

**Cristian Popa, Ovidiu Dumitru**  
- sculptură, gravură  
01.11 - 14.11.2012

**„Aquarelle Groupe”** - acuarelă  
Expun artiști: Nicolae Predescu, Ovidiu Bărbulescu, Aurora Speranța Cernitu, Ana Curcă, Pascu Alexandru, Gheorghe Vlaicu  
15.11 - 30.11.2012

**Ion Marinescu**  
- artă decorative, bijuterie  
01.12 - 14.12.2012

**Cornelia Petrescu**  
- grafică pe mătase  
15.12 - 30.12.2012

**„Salon de iarnă”**  
- pictură, grafică, sculptură  
Expoziția de Anul Nou a Filialei UAP Craiova  
31.12. 2012 - 14.01.2013

**„SexO 11/1”**  
- grafică, foto, sculptură, obiect  
Lia Bîra, Adriana Doi, Robert Florica, Gabriel Ghizdavu, Georges Medawar, Lucian Mitruțoiu, Andrei Mășca, Mihai Niculae, Benjamin Popescu, Paul Popa  
Curator: Cătălin Davidescu  
18.01 - 31.01.2013

**Gabriel Giodea - „Interior”**  
- pictură  
Curator: Cătălin Davidescu  
01.02 - 14. 02.2013

**„Salonul anual al artiștilor plastici craioveni”** - pictură, sculptură, grafică, artă decorativă  
Curatori: Marcel Voinea, Florin Rogneanu  
15.02 - 15.03.2013

**Victor Părlac - „Din tainele luminii”** - pictură, grafică  
Expoziția pune în relație creații recente ale artistului cu câteva lucrări ale acestuia aflate în colecția Muzeului de Artă Craiova.  
Curator: Marcel Voinea, Florin Rogneanu  
16.03 - 31.03. 2013

**„Expoziția profesorilor de la Liceul de Arte Marin Sorescu din Craiova”** - pictură, grafică, artă decorativă.  
Organizată cu ocazia Olimpiadei de desen a Liceelor de Artă din România, expoziția prezintă creații actuale ale profesorilor de la Liceul de Arte Marin Sorescu din Craiova.  
Curator: Marcel Voinea, Florin Rogneanu  
01.04 - 30.04.2013

**Alexandru Dina - „Contraste plutitoare”** - pictură  
Seria de lucrări prezintă contraste în convingerea paralelă a elementelor materiale, arhitecturale, zoomorfe în ambianța apei ca element vital, indispensabil supraviețuirii și continuității vieții pe pământ.  
Curator: Marcel Voinea  
01.05 - 15.05.2013

**„Salonul artiștilor craioveni” - Membrii Filialei UAP Craiova**  
- pictură, sculptură, grafică, artă decorativă, foto.  
Curator: Marcel Voinea, Florin Rogneanu  
16.05 - 15.06.2013

**Iulian Segărceanu - „Starea de peisaj”** - pictură.  
Curator: Marcel Voinea  
16.06 - 30.06.2013

## DEVA

**Galeria de Artă Forma**  
B-dul Decebal, Bl. 8, parter  
Tel./Fax: 0254 - 234 048  
e.mail: uapdeva@gmail.com  
www.uapdeva.ro

**„Identități”**  
- pictură, sculptură, grafică  
Expun: Mugurel Manea, Alina Nealcoș, Emanuela Cibu, Sanda Erchedi și Cristian Mățiu  
Curator: Torino Bocănciciu  
25.09 - 03.11.2012

**„Foto/Grafică” - Kalman Sztharszky și Cristina Gloria Oprișă** - fotografie și grafică  
Curator: Torino Bocănciciu  
03.11 - 26.11.2012

**Corneliu Vasilescu** - pictură  
26.11 - 21.12.2012

**„Lumina”** - pictură, sculptură, grafică, fotografie, artă decorativă  
Salonul Artelor Vizuale Hunedorene  
Curator: Torino Bocănciciu  
21.12.2012 - 18.01.2013

**„Internațional Photographic Salon”** - fotografie  
Curator: Daniel Băițat  
18.01-18.02.2012  
**Vasile Tolan - „Poetica Tactilității”** - pictură  
Curator: Torino Bocănciciu  
18.02 - 7.03.2013

**„Cherchez la femme”**  
Expun membrele Filialei UAP Deva  
Curator: Alina Telleman  
07.03 - 29.03.2013

**Galeria de artă Hațeg**  
Tel./Fax: 0254 - 234 048  
e.mail: uapdeva@yahoo.com

**Devalerio Benvenuto** - pictură  
Curator: Titus Blaj  
01.02 - 15.03.2013

**Galeria de Artă**  
a Municipiului Hunedoara  
Str. George Enescu nr. 6, Hunedoara  
Tel. 0254 711 064

**„Salonul Artelor Vizuale”**  
Expoziția Filialei UAP Hunedoara a, ediția a III-a  
Curator: Dan Vîfor Pichiu  
25.11 - 11.12.2012

**Pichiu Dan Vîfor - „75/25”**  
- pictură  
Curator: Pichiu Dan Vîfor  
13.12. 2012 - 15.01.2013

**„Lumina”** - pictură, sculptură, grafică, fotografie, artă decorativă  
Salonul Artelor Vizuale Hunedorene 2012  
Curator: Torino Bocănciciu  
15.01 - 10.02.2013

**„Început”**  
Expoziție internațională  
Curator: Cristian Ianza  
10.02 - 24.02.2013

**„Femina”**  
Curator: Dan Vîfor Pichiu  
01.03 - 30.03.2013

## GALAȚI

**Galeria de Artă Nicolae Mantu**  
Str. Domnească nr. 22

Tel. 0236 412742; Fax: 0236 415171  
e-mail: uap\_galati@yahoo.com

### **Gheorghe Suciu - „Le plus petit peintre”**

- pictură  
Curator: Corneliu Stoica.  
27.08 - 16.09.2012

### **„Tabăra de sculptură în metal”**

- ediția a VI-a - metal  
Curator: Eduard Costandache  
17.09 - 07.10.2012

### **Teodor Vișan - acuarelă**

Curator: Corneliu Stoica  
08.10 - 28.10.2012.

### **„Pro Boholt” -**

Tabăra de pictură și sculptură - ediția I-a,  
cu participanți din Galați, Ploiești, Bistrița,  
București  
29.10 - 18.11.2012

### **Aurel Manole -**

#### **„De la pictură la pictografie”**

- pictură și pictografie  
Curator: Critic Cocoș Mariana.  
20.11 - 09.12.2012

### **„Salonul de iarnă”**

Expoziția prezintă ultimele realizări din  
anul 2012 lucrări de pictură, grafică și  
sculptură ale membrilor Filialei UAP  
Galați.  
Curator: Aurel Manole.  
10.12 - 01.03.2013

### **„Pictori gălățeni la Galeriele de Artă „Nicolae Mantu”**

- arte vizuale  
Curator: Aurel Manole.  
04.02 - 01.03.2013

### **„Salonul de primăvară”**

Expoziția filialei UAP Galați cu lucrări  
de grafică, pictură și sculptură  
Curator: Aurel Manole  
04.03 - 24.03.2013

## **IAȘI**

### **Galeriele de Artă Tonitza**

Str. Lăpușneanu, nr. 7-9  
Tel. 0232 210066  
e.mail: uapiasi@gmail.com  
www.uapiasi.ro

### **Bogdan Teodorescu - „Iago”**

- multimedia  
17.01 - 21.01.2013

### **„Cum a fost posibil?”**

- pictură  
Expoziția taberei de pictură Cum a fost  
posibil? Holocaustul evreilor din  
România. Ajunsă la cea de-a patra  
ediție, tabăra de pictură a Institutului  
Național pentru Studierea Holocaustului

din România „Elie Wiesel”, a fost organi-  
zată în acest an la Cristian, județul  
Brașov.

25.01 - 08.02.2013

### **„Fleacuri și alte accesorii”**

- arte textile  
Expozanți au fost studenții master -  
Facultatea de Arte plastice, decorative  
și Design  
Curator: Miruna Hașegan  
01.03 - 10.03.2013

### **„Grup”**

- arte vizuale  
Expun artiștii Adrian Crâșmaru, Ioan  
Pricop, Elena Potop, Curpân Leonard,  
Petruț Meiu.  
01.04 - 20.04.2013

**Salonul de Desen** - Expoziție de  
desen cu artiști invitați din toată țara.  
Expoziția s-a desfășurat simultan în  
Galeria „N. Tonitza” și Galeria Cupola.  
Curator: Conf. univ. dr. Dragoș Pătrașcu  
01.05 - 30.05.2013

### **Onofraș Ionel**

Curator: Onofraș Ionel  
21.05 - 01.06.2013

### **„Empatii” (Grup 3x3)**

- arte vizuale  
Expun artiștii: Demetriad Bălănescu,  
Eleonora Brigalda, Mariea Boz, Bogdan  
Gavrilean, Raluca Hreniuc, Ofelia Huțul,  
Mihai Cosmin Iateșen, Dorin Lehaci,  
Valentin Sava.  
24.06 - 30.06.2013

### **Galeriele de Artă Cupola**

Str. Cuza Vodă nr. 2  
Tel. 0232 210066  
e.mail: uapiasi@gmail.com

### **„Eminesciana”**

Concurs internațional de pictură,  
sculptură, grafică și arta textilă  
Expozanții sunt artiști din Republica  
Moldova, Franța, Anglia, membrii filialelor  
UAP din România.  
Curator: Ofelia Huțul  
15.01 - 30.01.2013

### **Angela Crengăniș**

- artă decorativă  
Curator: Ciucă Valentin  
01.02 - 10.02.2013

### **Andreea Rus - „Transfigurări - Viziune și Spirit întru sacru”**

- pictură  
20.02 - 01.03.2013  
„Festivalul internațional A.R.T.E.” - pic-  
tură, sculptură, grafică și arta textilă  
Expozanți: artiști din Republica Moldova,  
membrii filialelor UAP din România.  
01.03 - 10 - 03.2013  
Curator: Ofelia Huțul

### **Teodorescu Florin - „Creație plastică în cheie feminină”**

- pictură  
Curator: Teodorescu Florin  
01.04 - 10.04.2013

### **„5 zile”**

- pictură  
Curator: Adrian Crâșmaru  
10.04 - 15.04.2013  
**„Made in România”** - arte vizuale  
Expun artiștii: Andreea Dascălu,  
Smaranda Bostan, Mădalina Vieriu,  
Ilie Krasovschi etc.  
15.04 - 30.04.2013

### **„Salonul de Desen”**

Curator: Conf. univ. dr. Dragoș Pătrașcu  
01.05 - 30.05.2013

### **Onofraș Ionel**

Curator: Onofraș Ionel  
21.05 - 01.06.2013

### **„Grup 73”**

- pictură, sculptură, grafică  
Curator: Zaiț Mihai  
01.06 - 10.06.2013

### **Eugen Dornescu**

- expoziție pictură  
10.06 - 20.06.2013

### **Ioan Ponta - „Interferențe**

**spirituale”** - pictură  
**Ciochină Neculai -**  
**„Materie timp spațiu”**

- pictură.  
20.06 - 30.06.2013

### **„De o parte și de alta a Prutului”**

- Grup Empatii 3X3  
Participă trei artiști din România și trei din  
Republica Moldova.  
Curator: Ofelia Huțul

### **Galeria de Artă Theodor Pallady**

Str. Lăpușneanu nr. 7-9  
Tel. 0232 210066  
e.mail: uapiasi@gmail.com

### **Maria Gheorghită-Vornicu & Andrei Morteci - „Panoramic”**

- desen  
Curator: Petru Bejan  
01.02 - 10.03.2013

### **Delia Andrieș - „Visual Silence - Portraits of absence”**

- pictură  
Curator: Petru Bejan  
01.02 - 10.03.2013

### **„Omagiu - Mihai Eminescu”**

- carte-obiect  
Curator: Hașegan Miruna și Daniela  
Frumușeanu  
01.04 - 10.04.2013

### **Mihai Pamfil**

- pictură.  
Curator: Mihai Pamfil  
10.04 - 20.04.2013

### **„Preludiu”**

- pictură.  
Prima expoziție personală a masterande-  
lor Andreea Macovei și Raluca Daniliuc.  
Expoziția sa desfășoară simultan în  
Galeriile „Theodor Pallady” și Galeria „N.  
Tonitza”  
Curator: Andreea Macovei  
și Raluca Daniliuc  
20.04 - 30.04.2013

### **Lansare album Iftimie Bârleanu**

Curator: Iftimie Bârleanu  
09.05 - 20.05.2013

### **Titus Ivan**

- sculptură  
Curator: Titus Ivan  
21.05 - 01.06.2013

### **“Simeza ieșeană”**

- arte vizuale  
Expoziția este organizată cu ocazia  
Festivalului Internațional al Educației  
2013.  
Curator: Felix Aftene  
10.06 - 30.06.2013

## **PIATRA NEAMȚ**

### **Galeria de Artă Lascăr Vorel**

Piața Ștefan cel Mare nr.15  
Tel./Fax : 0233 222240  
e.mail : stefanpotop@yahoo.com  
http://www.uapneamt.ro

### **Eugen Crăciun**

- retrospectivă, pictură, grafică  
01.10 - 14.10.2012

### **Dumitru Bezem**

- pictură  
15.10 - 31.10.2012

### **Monica Carp**

- pictură  
01.11.- 14.11.2012

### **Mircea Titus Romanescu**

- pictură  
15.11 - 30.11.2012

### **„Salonul de iarnă UAP-Neamț”**

- pictură, grafică, sculptură.  
01.12.2012 - 31.01.2013

### **Gheorghe Vădana**

- pictură  
01.02. - 14.02.2013

### **Alexandru Dina**

- pictură  
15.02. - 28.02.2013

### **Petru Diaconu**

- pictură  
01.03. - 14.03.2013

### **Ștefan Potop - „Tazlău matrix”**

- pictură



15.03. - 31.03.2013			
<b>Lucian Tudorache - „Între cer și pamânt”</b> - sculptură 01.04 - 14.04. 2013			
<b>Mihai Coțovanu</b> - pictură 15.04 - 30.04. 2013			
<b>Mihail Voicu</b> - grafică 01.05 - 14.05. 2013			
<b>Dumitru Bezem</b> - pictură 15.05 - 31.05. 2013			
<b>Florin Teodorescu</b> - pictură 01.06 - 14.06.2013			
<b>„Zilele orașului”</b> - pictură 15 - 30.06. 2013 <b>PLOIEȘTI</b>			
<b>Galeria de Artă</b> Piata Victoriei nr. 4 Tel. 0244 546 336			
<b>Tiberius Adet</b> - pictură 27.09 - 10.10. 2012			
<b>Corneliu Cublesan</b> - pictură 11.10 - 24.10.2012			
<b>Fillip Kollo</b> - pictură 11.10 - 24.10.2012			
<b>Emil Mica</b> - pictură, sculptură 25.10 - 7.11.2012			
<b>Alice Neculea</b> - desen 8.11. - 21.11.2012			
<b>Salonul de Toamnă</b> - expoziție pictură, grafică, artă decorativă, sculptură 22.11 - 05.12.2012			
<b>Mihaela Ilie</b> - pictură 06.12 - 19.12.2012			
<b>Emil Craioveanu</b> - pictură 20.12 - 09.10.2013			
<b>Panaite Manaila</b> - pictură 10.01. - 24.01.2013			
<b>Dragos Minculescu</b> - pictură 10.01 - 24.01.2013			
<b>Inga Edu</b> - pictură 25.01 - 06.02.2013			
<b>Dan Alexiu</b> - pictură 07.02 - 20.02.2013			
<b>Ionel Dunea</b> - pictură, grafică 21.02 - 06.03.2013			
<b>Florica Ionescu</b> - pictură 07.03 - 20.03.2013			
<b>„Omagiu Nichita Stănescu”</b> - artă plastică 21.03 - 03.04.2013 <b>RÂMNICU VÂLCEA</b>	<b>Galeria de Artă Artex</b> Str. Calea lui Traian nr. 114, Bloc L, Centru-parter Tel. 0721 246 707; 0723 181 326 Tel./ Fax. 0350 805 981 e.mail: matei_ingrid@yahoo.com http://www.uapvalcea.ro/	<b>Sorin Ienulescu - „Kintch &amp; Kinky”</b> - arte vizuale Curatori: Gheorghe Dican și Sorin Ienulescu 16.11 - 13.12.2012	<b>Nicolae Ungar - „Desemne și orizonturi”</b> - pictură Curator: Nicolae Ungar și Gheorghe Dican 05.10 - 25.10. 2012
	<b>Dumitru Macovei</b> - pictură 26.10 - 15.11.2012	<b>„Târgul de Artă</b> - pictură, grafică, sculptură, artă decorativă Artiști, membrii Filialei UAP Rm. Vâlcea Curator: Gheorghe Dican 14.12.2012 - 10.01.2013	<b>„Floarea de Colț”</b> - fotografie grafică, artă decorativă Expun artiști din fotoclubul „Floarea de Colț” Curator: Ioan Ciubotaru 14.01 - 24.01. 2013
	<b>Georgiana Poenaru</b> - pictură Curator: Georgiana Poenaru 25.01 - 21.02.2013	<b>„Natură Statică”</b> - arte plastice Expoziție interjudeteană 22.02 - 21.03.2013 <b>SATU MARE</b>	<b>Galeria de artă</b> P-ța 25 Octombrie nr.5 Satu Mare Tel. 0261.759.925 M. 0752 274 450 e.mail: emunt04@yahoo.com
	<b>„Spațiul plastic - Artiști contemporani din Satu Mare”</b> - pictură, grafică, sculptură, artă decorativă, foto, media, instalații Expoziția reunește un grup de artiști plastici, consacrați sau debutanți, din nord-vestul țării. Curatori: Eugen Munteanu, Cristina	<b>Gloria Oprea, Muhi Sandor</b> 07.01 - 31.01.2013 <b>„Interferențe vizuale”</b> - pictură, grafică, sculptură, artă decorativă, foto, media, instalații etc. Expoziție de grup ce reunește artiști vizuali profesioniști de pretutindeni. Curatori: Eugen Munteanu, Cristina Gloria Oprea, Muhi Sandor 01.02 - 28.02.2013	<b>Radu Ciobanu - „Radu Ciobanu la 50 de ani”</b> - sculptură. Expoziția reunește sculpturi realizate în timp de artist, aflate în colecții particulare. Curator: Palfi Cornel 01.03 - 20.03. 2013 la Muzeul de Artă Satu Mare
	<b>Nicolae Pop</b> - pictură Artistul își prezintă cele mai recente creații în tehnica tradițională a picturii în ulei. Curator: Nicolae Pop 18.04 - 28.04.2013	<b>Craiovan Onisifor</b> - pictură Curator: Craiovan Onisifor 11.05 - 31.05.2013	<b>„Micul Print”</b> - Expoziție happening de pictură, grafică, sculptură, artă decorativă, foto, media, instalații etc. Expun artiști invitați din țară și străinătate Organizată cu ocazia Zilelor Municipiului Satu Mare, expoziția a ajuns la a XVIII-a ediție. Curator: Cristina Gloria Oprea 1405 - 31.05.2013 Muzeul de artă Satu Mare
	<b>„Modern art”</b> - pictură, grafică, sculptură, artă decorativă, foto, media, instalații etc. Curatori: Eugen Munteanu, Cristina Gloria Oprea, Muhi Sandor 01.06.- 30.06.2013	<b>SF. GHEORGHE</b> <b>Galeria Subsol - Casa cu Arcade</b> Str. Libertății nr. 7 Tel. 0744307104 e.mail: damokos@yahoo.com www.spmnia.blog.com	<b>„Land Art International”</b> Expoziția artiștilor din tabăra de creație din Ilien 15.09 - 04.10.2012
	<b>Expoziția profesorilor Artiști din jud. Covasna</b> 05.10 - 19.10.2012	<b>Haarberg Orsolya - „Islanda și Scandinavia”</b> TransNatura - expoziție de fotografie	<b>din Norvegia</b> 20.10 - 04.11. 2012 <b>Danis János (Ungaria)</b> - fotografie 04.10 - 27.10.2012 <b>„N.A.P. Telep”</b> Expoziția colectivă a taberei de creație, Bicfalău 29.10 - 13.11.2012 <b>„YATOO-I, Nature Art Biennale”</b> - arte vizuale Expun participanții la Bienala de Artă Geumgang, Coreea de Sud 05.11 - 19.11.2012 <b>„Expoziție de Artă cu licitație”</b> - ediția a III-a 20.11 - 04.12.2012 <b>Brian Johnston (Canada)</b> - fotografie 14.11 - 30.11.2012 <b>Henning János</b> - fotografie Expoziție retrospectivă 05.12 - 21.12 2012 <b>„Licitație de Crăciun”</b> 02.12 - 16.12.2012 <b>„Mohos”</b> - fotografie Expoziția clubului fotografic „Mohos » 21.12.2012 - 09.01.2013 <b>„Barcsay Jen și discipolii săi” (Ungaria)</b> 14.01 - 05.02.2012 <b>Gidó Szende</b> - arte textile 18.01 - 04.02.2013 <b>„Timp - Dependente”</b> Expoziție retrospectivă MAM_ - Ungaria 12.02 - 05.03.2013 <b>Kuti Botond - Sántha Csaba</b> - sculptură, pictură 12.03 - 30.03.2013 <b>Kelemen Lehel</b> - fotografie 03.04 - 22.04.2013 <b>„Paralele portugalo-maghiare în arhitectura contemporană”</b> Expoziție de arhitectură în cadrul proiectului „și pe mine mă interesează arhitectura 2”. 01.04 - 21.04.2013 <b>Orth István - „Icoane”</b> - pictură, grafică 22.04 - 20.05.2013 <b>Madaras Péter &amp; Nicu Barb - „Interior- Exterior”</b>

- pictură, sculptură  
24.04 - 22.05.2013  
**Mattis János** - pictură  
22.05 - 10.06.2013

**Nagy Zoltán - „Spiritul Carpaților”** - fotografie  
11.06 - 29.06.2013

**„Land Art Internațional 2”**  
Expoziția participanților la tabăra de creație Ilieni.  
30.06 - 16.07.2013

## SUCEAVA

**Galeria Ion Irimescu**  
Str. Ciprian Porumbescu nr.1  
Tel. 0724 239 024  
e.mail:lucia\_puscasu@yahoo.com

**Cătălin Alexandru Chifan - „Tradiții în Bucovina”** - pictură  
Curator: Oana Chinchisan  
20.09 - 22.10.2012

**Anghel Vasile Siminiuc - „Anotimp”** - pictură și grafică  
Curator: Anghel Vasile Siminiuc  
25.10 - 25.11.2012.

**Camelia Rusu Sadovei - „Pictura și grafica”**  
Curator: Camelia Rusu Sadovei  
29.11.2012 - 20.01.2013

**„Corpul uman - Fascinație și Mister”** - pictură și grafică și tapiserie.  
Expun artiștii: Lucia Pușcașu, Iulian Asimionesei și Nicolai Moroșan.  
Curator: Lucia Pușcașu.  
01.02 - 15.03.2013

**„Policromii de vise”**  
- pictură și grafică.  
O expoziție de promovare a unor copii talentați, pepinieră pentru Liceul de Artă  
Curator: Pușa Pîslaru  
20.03. - 9.05. 2013

**Concursul Național de Artă Plastică al Liceelor de Artă „ION CARP FLUERICI”**  
- Elevi de la Licee de Artă - pictură, grafică și artă decorativă.  
Lucrări ale elevilor de la Licee de Artă.  
Expoziția cu tema Microcosmos și Macrocosmos  
Curator: Oana Chinchisan,  
Lucia Pușcașu.  
10.05 - 30.05.2013

**City Gallery**  
Str.Calea Unirii, nr. 27 B  
Tel. 0724 239 024  
e.mail: lucia\_puscasu@yahoo.com

**„Tapiseria sau Povestea țesută”**  
- tapiserie  
Expun artiștii: Viorica Iacob,  
Maria Mihalache Blendea, Vasile Dobrian, Dimitrie Grigoraș, Mimi Podeanu, Elena Pana, Dan Teodor,  
Geta Brătescu, Lucia Pușcașu,  
Mariana Ionescu, Gabriela Stoichiță  
Curator: Lucia Pușcașu  
11.10 - 12.11.2012

**„Salonul Profesorilor de Arte Vizuale”** - pictură, grafică, sculptură, arte decorative.  
Participanți din România, Republica Moldova și Ucraina.  
Curatori: Nicolai Moroșan, Iulian Asimionesei și Camelia Rusu Sadovei.  
14.11 - 05.12 2012

**„Balcic - Mirificul nesfârșit”**  
- pictură și grafică  
Angela Pitariu Bolnavu, Pușa Pîslaru Ionescu, Iulian Asimionesei, Lucia Pușcașu și Nicolai Moroșan  
Coordonator proiect: Lucia Pușcașu  
07.12.2012 - 20.01.2013

**„Anuala 2012”** - tapiserie, sculptură, metaloplastie, pictură și grafică  
Curator: Lucia Pușcașu și Nicolai Moroșan  
24.01 26.02.2013

**„Suprapuneri”** - pictură, grafică.  
Participă artiștii: Mihail Voicu, Petru Ciobănică, Sorin Oținjac, Lucian Smău, Cătălin Târziu  
Suprapuneri - sau tehnici diverse , etape diferite de creație, mai multe cicluri, stiluri personale și originale, transpuneri unde imaginarul se întâlnește cu rigoarea compozițională.  
Curator: Lucia Pușcașu  
01.03 - 30.03.2013

**„Concret și Imaginar”** - pictură, grafică, tapiserie, metaloplastie  
Curator: Lucia Pușcașu și Iulian Asimionesei  
03.04 - 29.04.2013

**„Dumnezeul răbdării și al mângâierii”** - icoane pe lemn, icoane pe sticlă, proiecte de frescă pentru biserici.  
Expoziție deschisă pentru Sfintele Sărbători - PAȘTI - Învierea Domnului  
Curator: Emilia Burlacu-Gusbeth  
30.04.- 29.05.2013

## TÂRGU JIU

**Galeriile Municipale de Artă**  
Str. Traian nr. 27, parter  
Tel: 0785 644 086

e.mail. uapgorj@yahoo.com

**„Salonul de Toamnă”**  
- tehnici mixte  
Expoziția filialei UAP Gorj  
Curator: Vasile Fuiorea  
27.09 - 17.10.2012

**Marcel Duțu** - pictură  
Curatori: Vasile Fuiorea, Florin Gheorghiu, Mihaela Cristea  
18.10 - 31.10.2012

**Florin Hutium - „Arheotip Yhtiormor”** - pictură  
Curatori: Ion Mocioi, Vasile Fuiorea  
01.11 - 15.11.2012

**„O.A.R. Oltenia”**  
Expoziție de arhitectură  
Curatori: Doru Pasăre, Vasile Fuiorea  
22.11 - 06.12.2012

**„Cadoul”** - tehnici mixte  
Expoziția filialei UAP Gorj  
Curatori: Florin Gheorghiu, Vasile Fuiorea, Mihaela Cristea  
06.12 - 31.12.2012

**„Miracolul Crăciunului**  
- tehnici mixte  
Expoziția filialei UAP Gorj  
Curatori: Florin Gheorghiu, Vasile Fuiorea  
03.01 - 16.01.2013

**„Desenul”** - cărbune, creion, pastel  
Expoziția filialei UAP Gorj  
Curatori:Florin Gheorghiu,Vasile Fuiorea, Mihaela Cristea  
17.01 - 31.01.2013

**Alin Treanta** - grafică digitală  
Curatori: Florin Gheorghiu, Vasile Fuiorea, Mihaela Cristea  
01.02 - 13.02.2013

**Viorel Surdoiu** - pictură  
Curatori: Vasile Fuiorea, Florin Gheorghiu, Mihaela Cristea  
14.02 - 28.02.2013

**„Anotimpul semnelor noastre”**  
- pictură, grafică  
Curatori: Vasile Fuiorea, Florin Gheorghiu, Mihaela Cristea

**„Expoziție de Arhitectură”**  
- proiecte de arhitectură  
Curatori: Doru Pasăre, Vasile Fuiorea și Florin Gheorghiu  
21.03 - 03.04.2013

**Cristina Oprea - „Timp”**  
- pictură, grafică  
Curatori: Ion Mocioi, Vasile Fuiorea și Florin Gheorghiu  
04. 04 - 17.04.2013

**Landh Armand - „Street Art”**  
- pictură  
Armand Landh expune tema prin filtrul stilului neo-pop art, criticând scena societății contemporane.  
Curatori: Mihaela Cristea,  
Vasile Fuiorea și Florin Gheorghiu  
18.04 - 01.05.2013

**„Sacrul în artă”** - pictură, sculptură, desen, grafică, arte decorative, picto-obiect  
Curatori: Vasile Fuiorea, Florin Gheorghiu, Daniel Șerban  
02.05 - 20.05.2013

**Vasile Fuiorea - „Vasile Fuiorea - Traseele cristalizării stilistice în cariera de plastician”**  
- desen, pictură  
Curator: Mihaela Cristea  
21.05 - 12.06.2013

**Florin Gheorghiu** - grafică  
Curatori:Vasile Fuiorea, Mihaela Cristea  
13.06 - 26.06.2013

## TÂRGU MUREȘ

**Galeria de Artă**  
Palatul Culturii, parter  
Tel./Fax: 0265 - 262067  
e.mail: uapr\_tgm@yahoo.com ; ghemur-vas23@yahoo.com  
e.mail: mana.bucur@yahoo.com

**Simon Endre & Simon Zsolt - „Simon & Simon”** - pictură  
Curator: Simon Zsolt  
31.08 - 16.09.2012

**„Totem”** - arte vizuale  
Curator: Adrian Chira  
18.09 - 12.10.2012



**Expoziția elevilor liceului de artă**  
Curator: Kolumbán Zita



15.10 - 21.10.2012	10.06 - 23.06.2013		
<b>Ianza Cristian - „Sculptură - Ceramică”</b> Curator: Ianza Cristian 23.10 - 03.11.2012	<b>TIMIȘOARA</b>  <b>Galeria de Artă Helios</b> P-ța Victoriei nr. 6 (parter) Tel. 0256 492452; Fax: 0256 492202 e-mail: uapt@clicknet.ro	<b>Andreea Rus - „Transfigurări (II) - Viziune și Spirit întru sacru”</b> - pictură 18. 04 - 01.05.2013	lucrări. 13.11 - 13.12.2012
<b>„Alternativ”</b> - expoziție media a grupului ArtEAST Curator: Bartha Jozsef 05.11 - 19.11.2012	<b>Mihai Rotaru - „Semn vital 2”</b> - pictură, grafică, sculptură, instalație 23.08 - 05.09.2012	<b>„Simbioza”</b> - pictură, grafică, sculptură și artă decorativă. Expun 27 de creatori de naționalitate maghiară care trăiesc și crează în orașul de pe Bega. Printre expozanți s-au numărat sculptorii Béla Szakáts, István Kelemen, Gabriel Kelemen, pictorii Béla Tarr, Pál Torony, Katalin Neagu, Nóra Novák, Edith Torony, Magdalena Paaró-Hahn, graficienii Alexandru Jakabházi, Attila Bajkó, Enik_ Sz_cs, János Török, artiștii decoratori Heddy M.Kiss, Marietta Pamfil, Eszter Péter etc. 02.05 - 15.05.2013	<b>„Artiști tulcenii contemporani”</b> - pictură și grafică Expoziția inaugurează deschiderea Muzeului de Artă Tulcea, după restaurare, prin expunerea a 124 lucrări. 27.09.2012 - 11.02.2013
<b>Vasile Mureșan - „Căutări”</b> - pictură Curator: Vasile Mureșan 22.11 - 06.12.2012	<b>„Pe scara lui Iacob” - Laura Pokker (pictură) și Ladislau Pokker (sculptură)</b> 06.09 - 03.09.2012	<b>Maria Bana Jichița - „Elanuri cromatice”</b> - pictură 16.05 - 29.05.2013	<b>„Dobrogea în artele vizuale”</b> - pictură și grafică 16 artiști inaugurează deschiderea ICR Dobrogea în Tulcea, „ Casa Avramide” 17.01 - 17.02.2013
<b>„Salonul de iarnă 2012”</b> - arte vizuale Curator: Mana Bucur 13.12.2012 - 06.01.2013 ( afis in fisier foto )	<b>Gloria Vreme - Moser - „2 linguri de făină”</b> - grafică, instalație 19.09 - 03.10.2012	<b>Alfred Iancu</b> - pictură 30.05 - 12.06.2013	<b>„Salonul de primăvară”</b> - pictură, acuarelă, desen, tapiserie. Expoziție dedicată zilei de 8 martie, organizată de Filiala UAP Tulcea Curator: Viorel Poiată, Maria Pelmuș, Doru Luchian 05.03 -15.04.2013
<b>„Timp - Dependente”</b> Expoziția aniversează 35 de ani de la înființarea grupului MAMU (marosvásárhelyi m_terem / atelier târgumureșean). Grupul a luat ființă în Tg.Mureș în urmă cu 35 de ani, mulți artiști fondatori emigrând în Ungaria unde l-au reînființat, funcționând ca Societatea MAMU (ma m_vészset / arta azi). Curator: Fandli Edit (Ungaria) 11.01 - 04.02.2013	<b>Maria Balea</b> - pictură 04.10 17.10.2012	<b>Lansare album Iftimie Bârleanu</b> Curator: Iftimie Bârleanu 09.05 - 20.05.2013	<b>„Salonul Județean de Grafică al Filialei UAP Tulcea”</b> - acuarelă, grafică de șevalet, gravură. Curator: Viorel Poiată, Traian Oancea 28.05 - 28.06.2013
<b>„Martie”</b> - arte vizuale Curator: Mana Bucur 01.03 - 16.03.2013	<b>„Biblioteci verticale” - Viorel Toma ( pictură), Liviu Mocan (sculptură)</b> 18.10 - 31.10.2012	<b>„Șase”</b> - pictură, sculptură, tapiserie și grafică Expoziția unor artiști care trăiesc și creează în Timișoara, Lugos și Pitești, Monica Dinu, Marius Bacriu, Remus Irimescu, Elicondiu Iovan, Rafael Matiaș și Remus Rotaru, care în vara anului 2012 au lucrat împreună în tabăra de creație din Gâmic /jud. Caraș-Severin. Curator: Elicondiu Iovan 13.06 - 26.06.2013	
<b>Knyihar Amarilla - „Transparente”</b> - pictură Curator: Knyihar Amarilla 19.03 - 30.03.2013	<b>„Peisaj la Herneacova”</b> - Tabăra de la Hemeacova 01.11 - 14.11.2012	<b>„Graphium” - atelierul de gravură</b> Tinerii graficieni, componentii Grupului „ Graphium - 3” - Mihai Moroz, Denis Popescu, Valentin Sora, Consuela Grigorescu, Robert Zsombori și Cristina Găurean - au expus pentru prima dată împreună în Galeria de artă „Helios” din Timișoara. 27.06 - 10.07.2013	
<b>Siklodi Tibor</b> - pictură Curator: Siklodi Tibor jr 03.04 - 17.04.2013	<b>„Colonia internațională Plein Air '02 din Csongrád” ( Ungaria)</b> 15.11 - 28.11.2012	<b>„Anuala internațională de arhitectură”</b> - ediția a VI -a 29.11 - 19.12.2012	
<b>„Ariadnae”</b> - textile Curator: Nagy Dalma 19.04 - 15.05.2013	<b>„Salonul profesorilor de la Colegiul Național de Artă Ion Vidu</b> - Timișoara” - ediția a VII-a 20.12.2012 - 09.01.2013	<b>Ioan Iovan - „Iovan 65”</b> - tipărituri, printuri 24.01 - 06.02.2013	
<b>„Noaptea Muzeelor”</b> - obiecte muzeale Curator: Novak Jozsef 17.05 - 26.05.2013	<b>Elicondiu Iovan - „Venusoide”</b> - pictură 21.03 - 03.04.2013		
<b>„Expoziție cu lucrările elevilor din clasele gimnaziale”</b> Curator: Kolumban Zita 29.05 - 08.06.2013	<b>Ion Aurel Gârjoabă</b> - pictură și grafică „Ion Aurel Gârjoabă își concentrează atenția asupra nuanțelor deslușite în tre-ceri subtile, în tonuri voalate obișnuite în culori de apă, desfășurând cu măiestrie o rafinată gamă de griuri delicate”. (Adina Nanu) 04.04. - 17.04.2013		
<b>Molnar Denes - „Retrospectivă”</b> - grafică Curator: Molnar Denes jr			



ANDĂ COOP HIMMELB(L)AU VOR CONSTRUI PARLAMENTUL ALBANIEI PREMIUL MIES VAN DER ROHE 2011 DO  
TEFAN FINALISTII PRITZKER 2011 PENTRU EDUARDO SOUTO DE MOURA DAVID CHIPPERFIELD CÂȘTIGĂTOR  
BA GOLD MEDAL 2011 BEST OF THE ALPS. ARHITECTURĂ, DESIGN ȘI ECOLOGIE WORLD BUILDING OF THE YE  
AXXI DE ZAHA LEUL DE AUR PENTRU REM KOOLHAAS GERMANIA CENTRU DE TRATAMENT MARTIN LUTI  
URCH CIUDAD DE MEXICO MUSEO SOUMAYA OSCAR NIEMEYER LA 104 ANI RADU TEACĂ O NOUĂ CASĂ  
VĂ A FOST INAUGURATĂ LA PARIS MÂNADLUCRU ATELIERUL DE LOCUIT DISCREȚIA CA STIL ARHITECTUR  
OGDAN BABICI LEUL DE AUR PENTRU ÁLVARO SIZA BIENALA DE LA VENEȚIA C. F. MØLLER. DARWIN CEN  
ERBAN ȚIGĂNAȘ DESIGN INTERIOR SIMPLICITY GELATO MIO BEROȘ & VAN SCHAIK WINE TRADERS PAPI  
ESPRE ARHITECTURA EXPERIMENTALĂ CU ROBERT MARIN BUCUREȘTI. MADAME POGANY ATELIER MECA  
DESIGN CAPITALS. BERLIN DESIGN: OBIECTE DE ILUMINAT MARILE PREMII EUROPA NOSTRA 2011 NUCA ST  
ARIO KUIBUȘ IGLOOBEST PATRIMONIUL BIROURI DIN ROMÂNIA CASĂ DE VACANȚĂ LA DRĂGUȘENI IGLOO DES  
ASE CARE NU MAI PLÂNG **ACTUALIZAT ZILNIC PENTRU** FORTIFICAȚIILE DIN ȚARA BÂRSEI ECO CLĂDIRI VE  
ERTIFICARE LEED SQUARE ONE DOGLI DUPĂ **CONSUM NELIMITAT DE ARHITECTURĂ** DEALURI CA DUPĂ BLOC  
CAPĂ CINE POATE DRAGOȘ LUMPAN. DESPRE „ULTIMA TRANȘUMANȚĂ” ANUALA DE ARHITECTURĂ TUR  
E ARTĂ: PRIMUL TURN DE APĂ DIN ROMÂNIA TRANSFORMAT ÎN OBIECTIV CULTURAL-TURISTIC BUCUREȘTI  
STE DE ARHITECTURĂ GEAMII. MINARETE PE CERUL DOBROGEI TECON AUTOR STREET ART SI DIALOG CIVIC  
RBN LA MARE DIN COLȚ ÎN COLȚ ÎN DELIR METODIC LA TIFF FESTIVALURI: PLUG TO NATURE STUF. TRADIȚION  
ISEAMNĂ MODERN PIANOTERRA TEHNOLOGIE STREET ART ȘI UTILITATE 10 ANI DE CREATIVITATE ROMÂNEAS  
TOȚI 10...PATRIMONIUL CUI I-E FRICĂ DE TOULOUSE LAUTREC? LA BIENALA DE ARTĂ DE LA VENEȚIA PARAS  
UDIO 10 PIESE PENTRU PLAYLIST-UL DE VARĂ IGLOOSTUDENT A-PRIM ARHITECTURA IGLOOPATRIMONIUL  
CULPTOR ÎNTRE DOUĂ LUMI: AUREL VLAD EUROPEAN ARHITECURI VĂZUTE PRIN IGLOO PRIZE FOR URBAN R  
AURANTE PUBLIC SPACE URBAN INTERVENTION ADNBA AWARD BERLIN INTERIOARE DIN ROMÂNIA MARC  
TSCHUL UN DETALIU? AA STUDIO HATEG. ȚARA BISERICILOR DE PIATRĂ INTERVIU CU DANIEL MCCOY: „M  
REBUIE SĂ FACEM UN FILM DESPRE MĂTURAT PANTOFII” DE VORBĂ CU LUIZA ȘI CORINA NADUH IGLOO PRO  
MILING SHOES 15RE DESPRE BIJUTERIE CU MIHAELA ZVINCA JENNIFER FOX LA ONE WORLD ROMANIA PUR  
RCHITECTURE DESPRE ILUSTRAȚIA DE CARTE CU MĂDĂLINA ANDRONIC ECOLOGIE IGLOOSHOP XPLORE DA  
FESTIVAL DE VORBĂ CU CARLA SZABO OLANE. CASE TRADIȚIONALE DIN DOBROGEA VIAȚA ÎNTRE CLĂDIRI. CA  
IN ROMÂNIA UTILIZĂRILE SPAȚIULUI PUBLIC STIRI JAN GEHL DE VORBĂ CU JEAN-DOMINIQUE SECONDI. STR  
ELIVERY AIA PRODUCTIONS ODILE DECO DESPRE ORAȘE ȘI ORIZONTURI GRAPHIC STUDIO IGLOOBOOKS ARHIT  
ORA E CULTURA AUGUSTIN IOAN SPAȚII PUBLICE CONCURSURI CLĂDIRI DE BIROURI ARHITECTURA MEMOI  
ONORO SEARA SCURTMETRAJELOR PREMIAȚE LA NEXT NE VEDEM PE STRADA DE C'ARTE NOAPTEA INSTITU  
OR CULTURALE CASA ION MINCU ACADEMIA DE MUZICĂ ȘI ARTE CONCURSUL ANUAL AL STUDENȚILOR ARHIT  
ZAMORA OFFICES – BUILDING WITH AIR DESPRE ARHITECTURĂ PE ÎNȚELESUL COPIILOR PROIECTUL PATZAI  
RAȘOV. SEDIUL BISERICII EVANGHELICE CASE PĂRĂSITE HARADS. TREE HOTEL OLYMPIC SCULPTURE PARK  
TTLE CULTURE FOR ALL „EPOQUE” OF INTERIOR DESIGN VIAȚA URBANĂ. CONFERINȚĂ JAN GEHL ELEMEN  
UIQUE EUROTOWER PAVILIONUL STEJARUL BICAZ MUZEUL DE ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ GRAND  
AL SQUARE CRAMA AVINCIS ARHITECTURĂ DE AVANGARDĂ TASSAFARONGA VILLAGE CALIFORNIA ALILA  
AS ULUWATU REȘEDINȚĂ DE VARĂ ÎN BANDOL TANGGA HOUSE CASA HEMEROSCOPIUM ADVERTISING SPA  
AMET CENTRE. ELOGIUL SIMPLITATII IN ARHITECTURA ARHITECTURA SOLARA 2: SISTEME SOLARE ACTIVE  
URILE HEADVERTISING MUZEUL PORSCHE CASA “S” ARCHAEOUS. MARIUS MICLAUS CASA IN AVENAL NOTH  
UT HOT AIR: ZENITH CONCERT HALL PROSTOROV\_LJUBLJANA INTOARCEREA LA FIRESC AA STUDIO. ALEX AD  
ROGER POP VERDELE IN LOOP ARATI BINE! LOFT SCENOGRAFII CASA TARGOVISTENE CASE DE MUSCEL VAL  
RBANE II. HOINAR DE BUCUREȘTI MUZEUL IBERE CAMARGO PORTO ALEGRE BRAZILIA CLUB BOSCO BISERIC  
IN CAMPULUNG VLADIMIR ARSENE WESTFOURTH ARCHITECTURE ELLA DINING ROOM & BARMIRADOR TOV  
ADRID PREMIUM PLAZA MVRDV LIVING TOMORROW SPAȚIUL UNIVERSITAR ARHITECTURA: BIBLIOTECA - H  
ULTURAL CENTRE ISTORICE: CÂMPULUN RADU TEACĂ TRIBUNALUL FEDERAL. WILKIE D. FERGUSON CASA  
ÂNGĂ LAÇ BLITS STAGE. ROTTERDAM ARQUITECTONICA CUTIA POȘTALĂ NOUL CLASIC URBAN MUZEUL DE AR  
MODERNĂ NELSON-ATKINS KANSAS CITY BIBLIOTECA PUBLICĂ DES MOINES IOWA DAVID CHIPPERFIELD S  
E CONCERTS FUTURA BUILDING. CURAJUL DE A FI DISCRET RENZO PIANO MEDALIAȚ CU AUR ANUALA DE AR  
ECTURA DE LA TIMISOARA IGLOO-UL MARILOR PROGRAME DE ARHITECTURA. AUTOARHITECTURA CASA D  
ARANJEIRAS. RUSTIC CONTEMPORAN NINETREE VILLAGE EUROPA. RECUCERIREA SPAȚIILOR PUBLICE: FRAN  
YON. AMENAJAREA MALURILOR RHONULUI. HOTEL RADISSON SAS CLUB SHADE CURTEA **IGLOO.RO** DE ARG  
E LA CTITORIE LA KITSCH. ARHITECTURA CONTEMPORANAEKEY IMAGUIRE JR SQUARE ONE. ADRIAN CANI  
ROBERT MARIN MANDARIN ORIENTAL BARCELONA PRIN ORAȘUL VECHI LA BONNE BOUCHE CASA BĂNIEI  
RAIOVA ARHITECTURA CIVILĂ DIN PIATRA NEAMȚ CULELE FANĂRUL ȘI CRAIUL TODORUȚ DESIGN PENTRU O  
E REALA 100 % DESIGN LONDRA DESIGNERS WEEK-END M CITY/ EUROPEANCITISCAPES SMANIA - LUX SI D  
NCTIEWME - UN STIL DE VIAȚĂ CUI OARECĂ ÎN ORAȘ FRAGMENTE DE LA CAPĂȚIUL LUMII ÎN BAR INTERZIS ÎN



# GALERII DE ARTĂ PARTICULARE DIN ROMÂNIA

## BUCUREȘTI

### AIURART Gallery

Str. Lirei nr. 21  
www.instalart.ro, „Agenția de artă”  
Expun artiști: Raluca Bărau,  
Matei Branea, Alexandru Ciubotariu,  
George Popa, Sorin Sorășan  
10.07 - 10.08.2012

### „Finisaj/ instalart/ sculptura

**001”** - artă contemporană - arhitectură  
Expun artiști: Patricia Teodorescu, Ma-  
rian Zidaru, Mircea Roman, Cristian Ră-  
duță, Sebastian Barlica, Gheorghe Ras-  
zovzky, Marius Leonte, arh. Dorin Ștefan

### Mihai Zgondoiu - „The Artis's

**Golden hand”**, Curator: Olivia Nițș  
05.04 - 20.04.2013

### Valeriu Șchiau - „Visul”

Curator: Olivia Nițș, 24.04 - 13.05.2013

### ALERT STUDIO

str. Mircea Vulcănescu 2-4, cod 010281  
e.mail: alertstudio24@gmail.com  
www.alertstudio.org

### Raluca Ilaria Demetrescu -

**„Desene/ Pink code”**

27.09 - 08.10.2012

### Raluca Ilaria Demetrescu -

**„Rămășițele zilei”** - fotografie

21.12 - 22.12.2012

### Gabi Stamate - „Rămășițele

**zilei”** - fotografie, 21.12 - 27.12.2012

### Vlad Basalici - „Timpul

**care va veni”** - performance

15.03 - 29.03.2013

### Răzvan Boar - „Now What?”

- pictură, Curator: Diana Marincu  
18.04 - 17.05.2013

### ANAIID Gallery

Str. Slobozia, nr. 34  
Tel. +40 21 3371187  
Fax. +40 21 3366056  
e.mail: contact@anaidart.ro;  
diana.dochia@anaidart.ro  
www.anaidart.ro

### Tara (von Neudorf) - „Raving

**History”**, Curator: Diana Dochia

23.08 - 23.09.2012

### „S4” In\_Criptat - instalație

Expun artiști Justin Baroncea, Andrei  
Dinu, Radu Enescu

Curator: Diana Dochia  
18.10 - 10.11.2012

### Raluca Arnăutu - „Zoolandia”

- instalație

Curator: Diana Dochia  
22.11.2012 - 01.02.2013

### Mihai Florea - „Free Will” - pictură

Curator: Diana Dochia  
06.03 - 06.04.2013

### Zsolt Berszán - „A

**BlackJECTION”** - pictură

Curator: Diana Dochia  
12.04 - 17.05.2013

### Aurel Vlad - „Spaima” - sculptură

Curator: Diana Dochia  
22.03 - 10.05.2013

### ANCA POTERASU Gallery

Str. Plantelor nr. 56, sector 2  
Tel.: + 40 744342944  
e.mail: contact@ancapoterasu.com  
www.ancapoterasu.com



### Zoltan Bela - „Traces”

- pictură și obiect, 14.09 - 01.11.2012

### „Five in the House”

- instalație, fotografie, obiect, video  
Expoziție de grup cu Adina Mocanu,  
Daniel Djamo, Mirela Joja, Oana Rad,  
Raluca Croitoru, Curator: Simona Vilău  
30.11.2012 - 21.01.2013

### Eeva Kukkonen - „Weaving

**Memory”** - pictură și broderie  
Curator: Bortolotti Frediano  
01.02 - 15.03.2013

### Oana Fărcaș - „In the light,

**Out of Sight”** - pictură

11.04 - 17.05.2013

### Bogdan Luca - „Zamolxis Loves

**You”** - pictură

24.05 - 28.06.2013

### ANDREIANA MIHAIL gallery

www.andreianamihail.com

### Mona Vatamanu și Florin Tudor

### in expoziția POWERLESSNESS,

**A SITUATION. DEMOCRACIA,**

**REVOLUTIE & POLIZEY**,

la Frankfurter Kunstverein.

Vernisaj 12 iunie 2013.

“POWERLESSNESS, A SITUATION con-  
sists of the two exhibitions DEMOCRA-  
CIA and REVOLUTIE as well as the  
accompanying program POLIZEY. The  
Spanish artist group Democracia  
(Madrid) and the Romanian artist duo  
Mona Vatamanu & Florin Tudor  
(Bucharest) use artistic experiments to  
explore means of dealing with reigning  
social conditions and inequities in order  
to navigate a way out of powerlessness.  
The event program organized by Felix  
Trautmann (Frankfurt) examines the role  
of the police in the assertion and trans-  
formation of the prevailing order.”  
<http://www.fkv.de/english/exhibitions/upcoming.html?id=37>

### ANNART Gallery

Str. Mahatma Gandhi nr.1, sector 1  
Tel. + 40 314379533  
Tel. 0752 042 042  
e.mail: office@annartgallery.ro  
www.annartgallery.ro

### „artZoom de vară”

Expoziție cu 34 de lucrări de pictură,  
sculptură, grafică și desen semnate de  
Sorin Ilfoveanu, Ștefan Câlția, Laura  
Covaci, Francisc Chiuariu, Dorin Crețu,  
Adrian Ilfoveanu, Mircea Roman, Paul  
Neagu, Vladimir Șetran, Constantin  
Rusu, Paul Timofei și Monica Timofei.  
21.07 - 17.09.2012

### Laura Covaci - „Cruda feerie/

**capitolul 1”** - pictură

20.09 - 06.10.2012

### Ștefan Câlția - „Stejar pentru

**Rege. Flori pentru Regină”**

- pictură, 11.2012

### „Mica Artă Mare” - artă contempo-

rană, Curator: Simona Vilău  
13.12.2012 - 15.02.2013

### Dorin Crețu - „Pictură”

21.02 - 28.03.2013

### Ștefan Câlția - „Minute uitate”

- pictură, 04.04 - 11.05.2013

### Sorin Ilfoveanu - „Alb” - pictură

16.05 - 19.06.2013

### ANTICARIAT Curtea Veche Gallery

Bd. Unirii nr.10  
Sector 2, București

### Constantin Flondor și Gruparea

**Noima - Adnotări** - lecții de pictură

curator Dan Hăulică, 28.11 - 18.12.2013

### Prolog - „Alb și flori de măr”:

Paul Gherasim, Constantin Flondor,  
Ion Grigorescu, Horea Paștina,  
Matei Lăzărescu și Mihai Sârbulescu  
20.12.2012 -3.03.2013

### Virgiliu Parghel - „Eugeniu,

**tatăl meu”** - pictură, desen, colaj

7.03 - 15.04. 2013

### Un îndreptar înclinat. Pavel Ilie

- pictură, desen,obiect, fotografie

Curator Erwin Kessler

18.04 - 6.05. 2013

### Ion Grigorescu, Jurnal I & II

- colaj, tehnici de multiplicare, cărți

9 - 27.05.2013

### Ioan Iacob - Cadente colorate, pictură

Curator Aurelia Mocanu

30.05 -1.08.013

### ART HUB

### Retrospectiva Paul Hitter

2004-2013

29.05 - 29.06.2013

### ART YOURSELF

Str. Nicolae Ionescu nr. 11, Sector 1  
Tel.+40 21  
3611589;office@artyourself.ro  
<http://charity.artyourself.ro>

### Gabriel Brojboiu, „Secretul rhet-

**oric”, Diana Tudose, „Inside”,**

**Oana Unciuleanu, „Singularitate**

**în mulțime”**

17.01 - 08.02.2013

### Maxim Dumitraș, Mirela

**Traistaru; Gabriel Ghizdavu,**

**„Cap de primăvară”**

12-27.02.2013

### Felix Aftene, „Taxidermia”,

**Flavia Lupu, „Space&Time”,**

**Madalina Andronic, „Fata în**

**grădina de aur”**

martie 2013

### Constantinn Tofan, „Copacul” și

**Dragoș Pătrașcu, „Note despre**

**linie” (grafică)/ „Fața întunecată**

**a lunii” (instalație), 2-20.04.2013**

**Amalia Dulhan, „Melancholia”  
și Adrian Sandu, „Copy-paste”**

9-28 mai, 2013

**Ileana Oancea, „Oameni mici”  
și Cătălin Oancea, „Narcis”**

30.05 - 22.06.2013

**ATELIER 030202**

Str. Sfânta Vineri, nr. 11  
( Sala Nouă a Teatrului de Comedie )  
www.atelier030202.blogspot.com

**Virgil Scripcariu - „Euro Trophy”**

- sculptură, Coordonator: Mihai  
Zgondoiu, 19.09 - 16.10.2012

**Cosmin Paulescu - „Play  
pe play”**

- instalație, performance  
Coordonator: Mihai Zgondoiu  
17.10.2012 - 07.11.2012

**Flavia Lupu - „Roșu postindus-  
trial”,**

Curator: Olivia Nițș

15.11 - 10.12.2012

**Alexandru Jakabhazi &  
Adriana Lucaciu - „Frontiere  
ale vizibilului”**

- desen, instalație  
Curator: Cristian R. Velescu  
13.12.2012 - 13.01. 2013

**„The limit of tehniue ( IEEB5)”**

Nicu Ilfoveanu, Jan Eugen, Michele  
Bressan expun foto, video, print experi-  
mental, Curatori: Cosmina Chituc  
& Alexandru Braniște  
16.01 - 16.02.2013

**Fehler Laszlo - „Post - Alegorii”**

- sculptură și desen, Curator: Mihai  
Zgondoiu, 20.02 - 11.03.2013

**Alex Mirutziu - „Studio #2:  
Atelier de performance”**

- workshop, 01.03 - 03.03 2013

**Magda & Bogdan Pelmuș  
- „Made in”**

- pictură & obiect

13.03 - 08.04.2013

**Raluca Delarupea - „Geometria  
fricii”**

11.04 - 06.05.2013

**„Finish it / Atelier in tranzitie  
# 6”**

- experiment vizual  
Curatori: Francisc Chiuariu & Mihai  
Zgondoiu, 24.05 - 29.05.2013

**Aurel Tar - „G-CODE”**

- pictură  
Curator: Dan Mircea Cipariu  
30.05 - 30.06.2013

**CLUB ELECTROPUTERE  
CRAIOVA/BUCUREȘTI**

Str. Biserica Enei 16, Sector 1

**COMPLEX DE VITAMINE 6**

Program de workshop-uri, conferințe,  
dezbateri și ateliere care cuprinde o arie  
foarte variată de domenii. Plecând de la  
constatarea că astăzi relațiile interumane  
în societatea contemporană sunt limitate,  
servind aproape în exclusivitate con-  
sumului, programul Complex de Vitamine  
încearcă să scurtcircuiteze această  
situație creând un spațiu alternativ de  
dezbateri și de relaționare. Complex de  
Vitamine urmărește să împărtășească  
publicului, prin selecția invitaților și prin  
particularitățile temelor prezentate, atât  
aspecte ale cotidianului care scapă crit-  
icii, cât și un ansamblu de idei cu o  
importantă componentă practică.

Emilian Mărgărit, Reteritorializarea unei  
culturi. Aromării în saiaul statului-națiune  
Dezbateri, 14 iunie

**EUROPEAN ART Gallery**

Bulevardul Regina Maria nr.18  
Sector 4  
Tel. +40 31 436 86 44  
www.eagallery.ro

**H'ART**

Str. C.A. Rosetti nr. 25, et. 5  
Tel.+40 21 310 8339  
e.mail: event@hartgallery.ro  
www.hartgallery.ro

**Roman Tolici -  
„Sweet Nightmares”**

13.09. - 09.10.2012

**Ungureanu -  
Anghelescu - Preda**

26.10. - 24.11.2012

**Gili Mocanu - „Orbirea”**

26.11. - 09.12.2012

**Anca Mureșan, 21.12.2012**

**Ion Bârlădeanu - „Făt Frumos  
cel urât”**

- pictură  
13.02. - 13.03.2013

**Alexandru Paul - „Hidden  
Stories”**

- fotografie, 21.03.2013

**Tets Ohnari - „Wood”**

07.05.2013

**Stefan Triffa - Paintings de  
Noaptea Albă a Galerilor 2013**

24.05.2013

**Anca Mureșan - Pictură la colț**

- în cadrul NAG 7  
24.05.2013, str. Biserica Amzei colț cu  
Christian Tell - Casa Mița Biciclista

**Cláudio Garrudo - „Borderline  
and the self”, 26.06 - 18.07.2013  
IVAN Gallery**

Strada Grecescu nr. 13,  
050598, București  
Tel: +40721261242  
e. mail: info@ivangallery.com  
www.ivangallery.com

**„Arco Madrid”**

Pentru a doua oară  
Galeria Ivan participă la târgul  
de artă Arco Madrid, secțiunea Opening,  
Curatori: Manuel Segade și Veronica  
Roberts, 13.02 - 17.02.2013

**„Booth 10G08”**

Participă artiștii Geta Brătescu,  
Cristina David, Ștefan Sava

**„My Dear Clown”**

- arte vizuale  
Participă artiștii: Sandor Barha, Geta  
Brătescu, Cristina David, Eduard Gabia,  
Ștefan Sava.

**MIHAI NICODIM Gallery**

Str.Academiei nr. 15, et. 2

**One Plus One Equals One”**

- lucrări de Marcel Iancu, Isidore Isou,  
Gherasim Luca, Ana Lupas and Teodor  
Graur, 26.10 - 8.12. 2012

**Alexandru Niculescu - Acana  
Ame ni Hacheardoas**

- pictură  
14.03. - 14.04.2013

**MICHIEL CEULERS - “Teaching  
Cats to Say: MIIIIHAAAI, MII-  
IHAAAI, Instead of  
MIIIIAAAUW, MIIIIAAAUW”**

- pictură și instalație, 12.04 – 1.06.2013

**Răzvan Boar, Inanimate Objects  
Obey my Thought!**

- pictură

25.06 - 25.07.2013

**ODEON Gallery**

Proiect sprijinit de Dana Art Gallery  
Calea Victoriei 40-42  
Tel. 0724.271.723  
e.mail: office@danaartgallery.ro  
www.danaartgallery.ro

**„The other faces of Eve”**

- fotografie, 20.10 - 05.11.2012

**Anca Maria Ciubotariu -  
„Alte Lumi”**

- pictură, colaj, desen  
19.11 - 03.12.2012

**„Graphic Poetry”**

- artă contempo-  
rană, 05.12 - 25.12.2012

**„Ipostaze urbane. Mișcare”**

- fotografie, 15.01 - 15.02.2013

**Daniela Zbârcea -**

**„Intersecții”**

- pictură, grafică, 24.03 - 15.04.2013

**„Pixeli”**

- pictură  
Expun artiștii: Adriana Vasile,  
Bogdana Contraș, Cornelia Gherlan,  
Daniela Zbarcea, Laura Avramescu  
Cherciu, Violeta Chirculescu.  
16.06 - 15.07.2013

**PAVILION Centrul pentru artă  
și cultură contemporană**

Str. C.A. Rosetti nr. 36, sector 2,  
București  
e.mail: pavilion@pavilionmagazine.org  
www.pavilioncenter.ro

**„Critical botox in times of 2.0  
feudalism”**

- tehnici mixte  
Expoziție de grup: Aggtelek (ES/BE),  
Anamor (ES), José Begega (ES),  
Karmelo Bermejo (ES/MX), Zeljko Blace  
(BA/HR), Lúa Coderch (PE/ES), Bruce  
LaBruce (CA), Andrés Duplat (CO), Juan  
Pablo Echeverri (CO), Félix Fernández  
(ES), Jorge García (ES), Miquel García  
(ES), Andrea Gómez (CO/ES), Núria  
Güell (ES), Fermín Jiménez Landa (ES),  
Lydia Lunch (US), Santiago Monge (CO),  
R. Marcos Mota (ES), Joan Martí Ortega  
(ES), Daniela Ortiz (PE/ES), Anibal  
Parada (AR/ES), Avelino Sala (ES),  
Andrés Senra (ES), Daniel Silvo (ES),  
Toni Tena (ES), David Latorre (ES), Oriol  
Vilanova (ES), Curator: Alex Brahim  
04.10 - 15.12.2012

**„Common Nostalgia”**

Expun artiștii: Dan Raul Pinteau,  
Ștefan Sava, Nicolae Constantin Tănase,  
Swel Noury, Curator: Eugen Rădescu  
04.04 - 06.07.2013

**POSIBILA Galeria**

Str. Popa Petre nr.6, Sector 2  
Tel: +40 371.344.307, www.posibila.ro

**Lucia Bran, Înapoi la izvoare**

curator Matei Câlția, 09.05 - 08.06.2013

**Nicoleta Moise, Nu-mi place  
numai marea, dar și muntele**

26.06 - 06.07.2013

**TRANZIT.RO BUCUREȘTI**

Str. Gazelei nr. 44, Sector 4  
Tel. +40 314 82271  
raluca.voinea@tranzit.org  
www.ro.tranzit.org

**KM. 0. Reprezentare și repetiții  
a Pieței Universității**

Participanți: Vlad Basalici, studioBASAR,  
Larisa Crunțeanu, Laurențiu Gâlmeanu,  
Bogdan Ghiu & Octav Avramescu & stu-  
denți ai Universității de Arte București,  
Mihai Mihalcea, Dan Perjovschi, Vlad  
Petri, Alexandra Pirci, David Schwartz &  
Mihaela Michailov, Emanuel Vasiliu și alții.  
Curator Raluca Voinea  
30 noiembrie 2012 - 28 februarie 2013



**Anca Benera & Arnold Estefán,  
Am fost atât de puțini și atât de  
mulți am rămas**

5 aprilie - 5 iunie 2013

**În acest pavilion se vede artă**

România la Veneția. 89 de ani de bienală

Cu contribuții de: Judit Angel, Marius Babias, studioBASAR, Anetta Mona Chișa și Lucia Tká\_ová, Club Electroputere, Alexandra Croitoru și Ștefan Tiron, Teodor Graur, Ion Grigorescu, Kinema Ikon, Daniel Knorr, Călin Man, Wanda Mihuleac, Mihnea Mircan, Miklos Onucsan, Alexandru Patatics, Maria Rus Bojan & Ami Barak & Bogdan Ghiu, Napoleon Tiron, Mona Vătămanu și Florin Tudor.

Curator Daria Ghiu, 20.06 - 20.10 2013

**UNA GALERIA**

Str. G-ral Budișteanu nr.10

<http://unagaleria.blogspot.com/>

**Carte cu Arte**

Organizatori: Square Media  
și asociația culturală Idioma  
Ediția I, 19.11 - 16.12. 2012

**Tăcere. John Cage și arta sa**

Participă: Vica Tila Adorian, Marius Burhan, Ciprian Ciuclea, Dana Constantin, Mirela Dăuceanu, Darie Dup, Suzana Fântânariu, Tiberiu Fekete, Șerbana Drăgoescu, Marius Jurca, Petru Lucaci, Gabriel Kelemen, Adriana Lucaciu, Livia Mateiaș, Camil Mihăescu, Liviu Nedelcu, Marilena Preda-Sânc, Gheorghe Sfaiteș, Corneliu Vasilescu, Aurel Vlad, Sorin Vreme, Gheorge Zărnescu, Magdalena Zărnescu.

Curator: Alexandra Titu  
17.01 - 17.02.2013

**VICTORIA Art Center**

Calea Victoriei nr. 12 C  
(lângă Biserica Zlătari)  
Sector 1, București  
Tel.+40 311 020 512  
e-mail: [office@artvictoria.ro](mailto:office@artvictoria.ro)  
[www.artvictoria.ro](http://www.artvictoria.ro)

**„Desen”** - desen

Expun artiști: George Anghelescu,  
Matei Branea, Codruța Cemea,  
Alexandru Ciubotariu (Pisica Pătrată),  
Cristina Garabetan, Ion Grigorescu,  
Petru Lucaci, Noper, George Marinciuc,  
Henry Mavrodin, Christian Paraschiv,  
Dan Perjovschi, Gheorghe Raszovski,  
Constantin Rusu, Vladimir Șetran,  
Ștefan Ungureanu, Curator: Petru Lucaci  
09.10 - 03.11.2012

**„StartPoint Prize 2012”**

- ediția din București - tehnici mixte  
Expun artiști: Cecilia Nygren (KKH

Stockholm, marele premiu), Noam Darom (V\_UP Praga), Jon Derganc (ALU Ljubljana), Artur Niestroj (KH Kassel), Noële Ody (AdBK Viena), Benjamin Orlow (Goldsmiths Londra), Andrei Mateescu (UNA București)  
Curator: Pavel Vancát  
07.11 - 30.11.2012

**„Pavilioane (IEEB5)”** - gravură

Expun artiști din Austria: Sigrid Langrehr, Eva Möseneder, Marusa Sagadin, Janine Pölzl, Ilse Haider; Polonia: Izabela Gustowska, Jarema Drogowski; Ungaria: Bianka Dobó, Pál Csaba  
Curator: Olivia Nițș  
12.12.2012 - 18.01.2013

**„The Crises of Confidence/ La crisi di fiducia”** - tehnici mixte

Expun artiști: Yuri Ancarani, Filippo Berta, Luca Bolognesi, Silvia Hell, Rudina Hoxhaj, Runo Lagomarsino, Domenico Antonio Mancini, Maria Lucrezia Schiavarelli, Marco Strappato, Davide Valenti, Curatori: Marta Barbieri, Lino Baldini, Marius Tănăsescu  
23.01 - 16.02.2013

**Daniel Djamo - „\_o Ende”**

- tehnici mixte, Curator: Petru Lucaci  
19.02 - 09.03.2013

**„Polidigitații - etapa a VI-a”**

- tehnici mixte  
Expun artiști: Romelo Pervolovici, Șerban Foartă, Curator: Ion Bogdan Lefter, 12.03 - 1.04.2013

**„Orașul văzut de generația 80”**

- tehnici mixte  
Expun artiști: Alexandru Antik, Olimpiu Bandalac, Rudolf Bone, Călin Dan, Mircea Florian, Teodor Graur, Radu Igazság, Iosif Király, Petru Lucaci, Valeriu Mladin, Alexandru Patatics, Dan Perjovschi, Romelo Pervolovici, Marilena Preda Sânc, Gheorghe Rasovszky, Mircea Stănescu, Roxana Trestioreanu, Ūt\_ Gusztáv, Sorin Vreme  
Curator: Adrian Guță, 4.04 - 25.05.2013



**„Essl Art Award CEE 2013”**

- tehnici mixte  
Expun artiști: Alin Bozbiciu, Vladimir Buburuzan, Raluca Croitoru, Daniel Nicolae Djamo, Carmen Dobre, Andreea Floreanu, Lucian Indrei, Mădălina Lazăr, Andrei Mateescu, Andra Nedelcu  
28.05 - 23.06.2013

**ZORZINI Art Gallery**

Str.Thomas Masaryk 33, Sector 2  
Tel. +40 727 890 720; [contact@zorzini-gallery.com](mailto:contact@zorzini-gallery.com)

**Andrei Gamart, „The Error”**

- pictură, Curator Adina Zorzini  
13.12.2012 - 25.02.2013

**Teodora Axente, „Taxidermy Lesson”**

- pictură, Curator Adina Zorzini, 07.02. - 15.03.2012

**Dan Beudean, „Let's Talk about Cars”**

- pictură, Curator Adina Zorzini  
12.04 - 24.05.2013

**Levente Herman & Sandor Szasz, „Framing Chronology”**

- pictură, Curator Adina Zorzini  
28.05 - 28.06.2013

**418 CONTEMPORARY ART Gallery**

Intrarea Amașului nr. 12, et. 2.  
e. mail: [raluca@418gallery.com](mailto:raluca@418gallery.com)  
[www.418gallery.com](http://www.418gallery.com)

**„Cetate. Atelier la Dunăre V / Workshop at the Danube V. Cetate”**

- Anca Bodea, Bogdana Contraș, Adriana Elian, Maggie Michael, Ștefan Radu Crețu, Cristian Răduță  
28.09 - 20.11.2012

**Romul Nuțiu - „Viața și opera / Life and work”**

06.07.2012 - 07.10.2012

**Adriana Elian - „Chestii sentimentale / Sentimental Stuff”**

22.11.2012 - 08.03.2013

**Anca Bodea - „Persona”**

14.03 - 14.06.2013

**CLUJ-NAPOCA**

**QUADRO**

Str. Napoca nr.2-4, etaj I., ap. 64,  
Cluj, 400009, Tel: 0753 153 935  
e.mail: [office@galeriaquadro.ro](mailto:office@galeriaquadro.ro)  
<http://www.galeriaquadro.ro/>

**„Pe Vârful Câmpului”**

- ulei, tehnici mixte  
Expun artiști: Teodora Axente, Radu Băieș, Belény Szabolcs István, Gabriel Bica, Kudor Duka István, Laura Prața, Székely-Király Bogdan Ioan, Todor Tamás

Curator: Székely Sebestyén György  
24.09 - 12.10.2012

**Plugor Sándor** - kiállítás - grafică, tuș

Curator: Székely Sebestyén György  
14.11 - 30.11.2012

**Feleki István - fotókiállítás**

- fotografie  
Curator: Feleki István,  
Székely Sebestyén György  
15.02 - 08.03.2013  
**„Expoziție de atelier”**  
- ulei, acril, tehnici mixte  
Alin Bozbiciu, Radu Băieș, Todor Tamás, Ioan Moisa, Székely-Király Bogdan Ioan, Șerban Alexandra  
Curator: Székely Sebestyén György  
18.03 - 05.04.2013

**Kolozsi Tibor - „Întropare”**

- sculptură  
17.06 - 05.07.2013

**FABRICA DE PENSULE**

spațiu de artă contemporană,  
str. Henri Barbusse 59-61, Cluj  
Tel. 0725 530 105  
e-mail: [info@fabricadepensule.ro](mailto:info@fabricadepensule.ro)  
[www.fabricadepensule.ro](http://www.fabricadepensule.ro)

**GALERII**

**Galeria Bázis ( etaj I )**

[www.bazis.ro](http://www.bazis.ro)

**Berszan / Betuker / Veres - „Depot”**

01.07 - 29.09.2012

**Bandi Sașa - „Persona non grătar”**

05.10 - 25.10.2012

**Gaál József** - sculptură

26.10 - 15.11.2012

**Tara (von Neudorf) - „In the Name of...”**

- pictură  
16.11 - 15.01.2013

**John Bock - „Schwachomat”**

- instalație, 22.03 - 24.04.2013

**Rashid URI - „Mercutio's closet”**

- pictură, 24.05 - 12.07.2013

**Galeria Peleş Empire ( etaj.I )**

[www.pelesempire.ro](http://www.pelesempire.ro)

„Original / Copy III” - Mihael Boșcu, Ella McCartney, Radu Comșa, Ruairiadh O'Connell, Alexandre da Cunha, Nicolas Deshayes, Archie Franks Andrew, Mealor Shane Munro  
18.01 - 14.04.2013

**Galeria Plan B (etaj III și parter)**

[www.plan-b.ro](http://www.plan-b.ro)

**Alexandra Croitoru -**

**„Nu uita ca ești artist!”**

05.10 - 10.11.2012

**Gheorghe Ilea - „Ciucea - Gălpăia”** - pictură

01.12.2012 - 24.05.2013

**Galeria Baril ( etaj III)**

e-mail: [contact@baril.ro](mailto:contact@baril.ro)

[www.baril.ro](http://www.baril.ro)

**Constantin Flondor - „Cernere”**

- fotografie, video, instalație și pictură

05.10 - 08.11.2012

**„VIC -Very important Chair”**

VIC este un proiect internațional care a produs deja aproape 40 de scaune personalizate de artiști precum Alexandru Ciobotariu, Mihai Stănescu, Dorin Ștefan, Șerban Sturza, Radu Cioca, Guillaume Baychelier, David Kramer, Șerban Savu, Mircea Suciu, Felix Deac, Vlad Olariu, Laurent Tourette, Fabien Monestier ș.a.

Curator: Alex Popovici

07.12.2012 - 02.02.2013

**„Cocoon”** - fotografie

Curator: Denise Parizek

22.03 - 04.05.2013

**Lateral Art Space ( etj. I - curte)**

e-mail: [lateralartspace@gmail.com](mailto:lateralartspace@gmail.com)

[www.lateral.la](http://www.lateral.la)

**Radu Oreian - „Knock Knock”**

Obiecte și materiale obișnuite, precum lumânări, magneți, săpun, ceară și chibrituri

18.01 - 15.02.2013

**Daniel Kiss - „Truly Unsure”**

29.03 - 27.04. 2013

**Ana - Maria Huluban - „UNU”**

26. 04.2013

**„German Kleinforma”**

- artă contemporană

Curatori: Natascha Schmitt, Vivien Greven, Philipp Rö\_le

07.06 - 04.07.2013

**Spatiu IntAct - Galerie și atelier (etaj II )**

Tel. + 40 744 515 254

e-mail: [contact@fundatiaintact.ro](mailto:contact@fundatiaintact.ro)

<http://fundatiaintact.ro>

**„Fake It! (Limited Edition)”**

- video, fotografie, obiect

Artiști: Ond\_ej Brody & Kristofer Paetau (CZ/ FN/ DE/BZ), Radu Comșa (RO), István László (RO/IRL), Pascal Lievre (FR), Michael Mandiberg (US), Cristian Opreș (RO), Florin Ștefan (RO), Marius Tănăsescu (CA/RO), Bogdan Teodorescu (RO), Curator: Horea Avram

Producător: Florin Ștefan

05.10 - 30.11.2012

**„Arca lui Noe / Noah's Ark / L'arche de Noé”**

- video, instalație video

Artiști: Douglas Gordon (UK), Peter Kogler (AT), Allora & Calzadilla (USA), Adel Abdessemed (FR), Nira Pereg (IL), Anna Jermolaewa (RU/AT), Ciprian Mureșan (RO), Michel Blazy (FR), William Wegman (US), Guy Ben-Ner (IL)

Curator: Ami Barak

Producători: Horea Avram & Florin Ștefan

24.01 - 27.02.2013



**Iosif Király - „Fotografia: De la melancolie la traumă, de la document la monument”** - fotografie

Curator: Horea Avram

Producător: Florin Ștefan

14.03 - 20.04.2013

**Cătălin Burcea „Expansibilitatea domeniului luptei”**

- instalație, fotografie, video art

Curator: Marius Tănăsescu

18.05 - 25.06.2013

**Galeria Sabot(et.II)**

[www.galeria-sabot.ro](http://www.galeria-sabot.ro)

**Paul Branca - „L'origine de l'espace privé &&&”**

- pictură

05.10 30.11.2012

**Lucie Fontaine - „i- n-v-e-n-t-o-r-y”**

- print, obiect, mix media

15.01 - 28.02.2013

**Paris - Cluj - „Gaudel de Stampa at Sabot”** - pictură

22.03 - 20.04.2013

**TRANZIT.RO CLUJ**

Str. Sámuel Brassai nr. 5  
cod 400104, Cluj-Napoca  
[attila.tordai@tranzit.org](mailto:attila.tordai@tranzit.org)

[www.ro.tranzit.org](http://www.ro.tranzit.org)

**Daniel Knorr, Comunități instantanee, 30.05-12.07.2013**

**IAȘI**

**DANA Art Gallery**

Str. Prof. Cujbă, nr.17, Iași, 700013

Tel: 0770.908.208

e.mail: [office@danagallery.ro](mailto:office@danagallery.ro)

e.mail: [dana\\_art\\_gallery@yahoo.com](mailto:dana_art_gallery@yahoo.com)

[www.danagallery.ro](http://www.danagallery.ro)

**Horea Cucerzan - „Bolta luminii între grație și armonie”** - pictură și grafică,

Curator: Smaranda Bostan

03.09 - 29.09.2012

**Alexandru Ioan Grossu**

- sculptură, Curator: Smaranda Bostan

06.09 - 29.09.2012

**Nicolae Iorga** - pictură

Curator: Smaranda Bostan

01.10 - 20.10.2012

**șetran** - grafică, Curator: Smaranda

Bostan, 23.10 - 10.11.2012

**Ion Iancuț** - sculptură și grafică

Curator: Smaranda Bostan

25.10 - 18.11.2012

**Ioana Gânju - Expoziție retrospectivă** - grafică

Curator: Octav Jiga

12.11 - 12.12.2012

**Ștefan Pelmuș** - pictură

Curator: Smaranda Bostan

20.11 - 10.12.2012

**„Lucrări de colecție”**

- pictură, grafică, sculptură

Expun artiști: Costache AGAFIȚEI; Călin ALUPI; Francisc BARTOK; Ilie BOCA; Otto BRIESE; Mihai CĂMĂRUȚ; Eva CERBU; Adrian CHIRA; Marcel CHIRNOAGĂ; Dan CONSTANTINESCU; V.M. CRAIU; Petru DAMIR; Arina GHEO-RGHIȚĂ; Val GHEORGHIU; Valeriu GONCEARIUC; Dan HATMANU; Ștefan HOTNOG; Eugen MIRCEA; Florin MORUN; Jack NICOLAE; Marcel PAVEL; Dragoș PĂTRAȘCU; Adrian PODOLEANU; Constantin RADINSCHI; George RĂDEANU; Nicolae SUCIU; Constantin TOFAN; Viorel TOMA; Ioan VÎNĂU, Curator: Smaranda Bostan

12.12 - 01.02.2013

**Ștefan Hotnog & Ioan Antonică**

- pictură și sculptură

Curator: Ivona Aramă

20.12 - 20.01.2013

**Ioan Vinău** - pictură

Curator: Smaranda Bostan

22.01 - 10.02.2013

**„Delta Dunării - 9 Viziuni”**

- pictură, grafică și sculptură

Curator: Smaranda Bostan

12.02. - 04.03.2013

**Liliana Gonceariuc - „Itinerar sacru”** - pictură

Curator: Smaranda Bostan

06.03 - 30.03.2013

**Gabriela & Sabin Drinceanu - „Corpuri”** - sculptură și intervenție pe fotografie

Curator: Smaranda Bostan

24.04.-08.05.2013

**Dana Constantin și Marcel Bunea - „DO”** pictură

Curator: Smaranda Bostan

09.05.-31.05.2013

**„Paris vs. Bucurest”**

- pictură, desen, sculptură

Curator: Corneliu Vasilescu

03.06 - 28.06.2013

**TRANZIT.RO- IAȘI**

B-dul Primăverii nr. 2, et.7

cod 700264, Iași

[livia.pancu@tranzit.org](mailto:livia.pancu@tranzit.org)

[www.ro.tranzit.org](http://www.ro.tranzit.org)

**„Învăță-mă alintă-mă”**

Expoziția prezintă lucrări video, instalații, pictură și fotografie de Andrea Faciu (DE/RO), Rachel Koolen (NL), Nono Pessoa (BE), George Doros (RO) și Eleni Kamma (CY/GR).

11.10 - 25.11.2013

**Gradul 0 al vizualizării. Atelier de design expozițional**

Acest atelier a fost propus și coordonat de către Oana Maria Nae în urma unei invitații adresate tinerilor pedagogi, de către tranzit.ro/ Iași în cadrul evenimentului Young Artists Teaching Art în noiembrie 2012

12-13.04.2013

**ZOO-TOPIA** - lansare de carte și prezentare de Eszter Steierhoffer

17.05.2013

**New and old sounds: rec/mix/make and speak them all cu Sillyconductor**

O serie de evenimente concepute și coordonate de Anamaria Pravencu

18.05.2013

**New and old sounds: rec /mix/make and speak them all.**

Noise și muzică electronică, o antologie de Guy Marc Hinant / Sub Rosa (BE), conferință & sesiune de ascultare

25.05.2013

**Romanian Kiosk Company.**

Prezentare de Mircea Nicolae

27.06.2013

**ORADEA**



#### **Galeria Konstant**

Piața Tineretului nr. 1  
www.konstant.ro

#### **Adrian Chirilă, „Transgression”**

25.10 - 07.12.2012

#### **Mental Habitat**

18.04 - 09.05.2013

#### **Teodora Bicescu, „round capture”**

23.05 - 25.06.2013

### **SFÂNTU GHEORGHE**

#### **MAGMA - Contemporary Art Space**

Szabadság tér / Piața Libertății nr. 2. sz.  
Kovácsna megye, Covasna  
www.magma.maybe.ro

#### **„Carte/ Catalog - KK//CC”**

Atelier de creație condus  
de Kincső Kádár, 23.11.2012

#### **„Colecții”**

Selecție din colecțiile Magma  
(Sfântu Gheorghe) și Fundația ARTeast  
(Târgu Mureș)  
16.01.2013

#### **Molnár Zoltán Fenyerdök - „Transilvania, Moldova (1996-2012)”**

07.03 - 28.03.2013

#### **„În familie 1” - Orsolya Baász & Lehel Szabó - pictură**

07.03 - 28.03.2013

#### **„Opere solitare și colective” - Szegedy- Maszák Zoltan & Ferenzelyi Márton - fotograme**

23.04 - 30.05.2013

### **SIBIU**

#### **Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Brukenthal**

Str. Tribunei nr. 6  
e-mail: galeria.de.arta.contemporana@gmail.com  
e-mail: nettime-ro@nettime.org

#### **Radu Aftenie - sculptură, grafică**

Curator: Valentin Mureșan  
12.10 - 22.10.2012

#### **„Brukenthal 3 D Expo”**

Curator: Alexandru Sonoc  
19.10 - 08.11.2012

#### **„Chelen Amenca”**

- Delia Popa & Ellen Rothenberg  
Curator: Anca Mihuleț  
05.10 - 11.11.2012

#### **„10 ani de monedă Euro” -**

Curator: Alexandru Sonoc  
01.12 - 15.12.2012

#### **„Mesaj, Magie, Mit”**

Curator: Sabin Adrian Luca  
01.12 - 30.12.2012

#### **Marilena Preda Sânc - „Mecanisme imaginii”**

- pictură  
Curatori: Liviana Dan și Anca Mihuleț  
23.11.2012 - 07.01.2013

#### **Mircea și Radu Ignat - „Avatar x2 - Art in work - Workshop”**

Curator: Valentin Mureșan  
23.01 - 28.02.2013

#### **Constantin Blendea - pictură**

Curator: Iulia Mesea  
iunie - iulie 2013

#### **„Vise din grădina Brukenthal” - Ioan Muntean, Andrei Popa, Ilie Mitrea - artă contemporană**

Curator: Dana Roxana Hrib  
06.06 - 07.07.2013

### **TIMIȘOARA**

#### **JECZA Gallery**

Calea Martirilor 51/45, 300774  
www.jeczagallery.com  
http://jeczagallery.blogspot.com  
Tel/Fax: +40 256 482 056  
M. +40 722 666 445  
e-mail: jecza@jeczagallery.com

#### **Ruxandra & Ion Grigorescu - „țara promisă”**

Curator: Ileana Pintilie  
08.12.2012 - 15.01.2013

#### **Sorin Vreme - „25 Years of Drawing”**

Curator: Liviana Dan  
07.02 - 08.03.2013

#### **Michael Koch & Marcus Zobl (Viena) - „Two positions”**

- sculptură, pictură



30.03 - 18.04.2013

#### **Vlad Olariu & Tom Woolner**

- sculptură - obiect  
Curator: Jane Neal  
19.04 - 01.07.2013

#### **CALPE Gallery**

Str. Hector nr. 1, Bastion Theresia,  
corp D,  
Timișoara  
Tel. +40 724 380 303  
e-mail: office@calpegallery.ro  
http://www.calpegallery

#### **Ana Ruxandra Ilfoveanu - „Paradis” - pictură**

02.10 - 20.10.2012

#### **„Tassos 2012”**

Expoziția taberei de creație artistică  
din Tassos  
12.09 - 29.09.2012

#### **Corneliu Vasilescu - „Imponderabil”**

23.10 - 17.11.2012

#### **„Fotogenie”**

Coordonator: Damian Diaconescu  
23.11.2012

#### **Delia & Vlad Corban - „Între cer și pământ”**

27.11 - 15.12.2012

#### **„Gernik 2012”**

05.02 - 16.02.2013

#### **Damian Diaconescu - „Mărturii argentice” - fotografie**

19.02 - 09.03.2013

#### **Adrian Sandu - „Redistrugere”**

- pictură, colaj  
12.03 - 30.03.2013

#### **„Culoarea pasiunii flamenco” - Zilele culturii spaniole**

08.04 - 13.04.2013

#### **„Art for sale” - artă contemporană**

23.04 - 11.05.2013

#### **Florin Mihai - „Arhetipuri relative”**

Curator: Alexandra Titu  
14.05 - 01.06.2013

#### **Mădălin Marienuț - „INDigenous” - fotografie**

Curator: Cătălin Petcană  
04.06 - 09.06

#### **Horia Bojin - „Metamorfoze”**

- sculptură  
11.06 - 06.07.2013

#### **CALINA Gallery**

Str. Mărășești nr. 1-3, Timișoara  
Tel. 0256 498 856  
e-mail: galeria@calina.ro  
www.calina.ro

#### **Mircea Stănescu - „Inwards”**

17.09 - 25.10.2012

#### **Doru Dumitrescu - „How will you dress at the end of the World?”, 29.10 - 21.11.2012**

Napoleon Tiron - sculptură  
03.12 - 2012 - 17.01.2013

#### **Ioana Iacob - „Foarte în plus”**

- pictură, 28.01 - 20.02.2013

#### **Barabancea & Borduz - fotografie**

Mihai Barabancea și Tudor Borduz  
fotografiază ceea ce ne înconjoară și nu  
mai vedem.  
25.02 - 25.03.2013

#### **Mircea Popescu - „Head Stock”**

- gravură, obiect  
Curator: Diana Marincu  
13.05 - 06.06.2013

#### **GEAM MAT Gallery**

Muzeul de Artă din Timișoara  
P-ța Unirii, colț cu str. Mercy  
www.geammat.blogspot.ro

#### **Vlad Berte - „Clone Vector”**

- sculptură  
Curatori: Bogdan Rață & Mihai Zgondoiu  
04.12.2012 - 04.01.2013

#### **Dumitru Gorzo - „Ză”**

- lemn cioplit, pictat  
Curatori: Bogdan Rață & Mihai Zgondoiu  
10.01 - 10.02.2013

#### **Aura Bălănescu - „Salt”**

- instalație holofractografică  
Curatori: Bogdan Rață & Mihai Zgondoiu  
14.02 - 14.03.2013

#### **Rudolf Kocsis - „Garderoba bunicului” - sculptură**

Curatori: Bogdan Rață & Mihai Zgondoiu  
14.03 - 14.04.2013

#### **Yosim Ogata - „Genesis”**

- sculptură  
Curatori: Bogdan Rață & Mihai Zgondoiu  
13.06 - 13.07.2013

#### **TRIAD Art foundation and gallery**

Calea Martirilor 51/45,  
300774, Timișoara  
Tel. +4(0) 256-482056,  
+4(0) 744-774724  
fundatia.triade@gmail.com

# COMBINATUL FONDULUI PLASTIC

Strada Băiculești Nr. 29, București 1  
Tel/fax: (021) 6673360 / 0742833023

+  
CULORI  
ULEI  
EXTRAFINE

+  
CULORI  
TEMPERA  
CONCENTRATE  
  
+  
CULORI  
TEMPERA  
FINE

+  
CULORI  
ACRILICE

+  
ACUARELA  
  
+  
GUAȘE  
  
+  
TEMPERA  
PENTRU ELEVİ

+  
GRUND  
PENTRU  
PICTURĂ

+  
CREIOANE  
PENTRU  
INSCRIPTIONAT

+  
ESENTA  
PETROL  
PENTRU  
PICTURĂ

+  
ULEIURI SICATIVE  
PENTRU PICTURĂ  
  
+  
ULEI DE IN  
PENTRU PICTURĂ



UNIUNEA  
ARTISTILOR  
PLASTICI  
din  
ROMANIA





# EXPOZIȚII ORGANIZATE DE INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

( oct- dec- 2012, ian.- iunie- 2013)



Cei doi artiști experimentează în

## ICR BUCUREȘTI

[www.icr.ro/bucuresti](http://www.icr.ro/bucuresti)

**Paula Craioveanu - „Bucureștiul vechi în detalii”** - fotografie  
17.09 - 30.09.2012

### „Lecția de artă III”

Studenții U.N.A. de la clasa lector dr. Anca Boeriu și asist.univ.dr. Ioana Ciocan expun ilustrații și cărți obiect inspirate de nuvela scriitorului Italo Calvino, Orașele invizibile.  
Coordonatori: Florin Stoiciu, Cristian Târdel, Andrei Ciubotaru, Răzvan-Constantin Caratânase.  
03.12 - 14.12.2012

## ICR BERLIN

[www.rki-berlin.de](http://www.rki-berlin.de)

### „La preview / The emerging art fair”

Galeria și colecția privată Năsui din București participă la târgul de artă Preview Berlin 2012 și Berlin Art Week 2012, prezentând patru artiști români: Radu Belcin, Francisc Chiuariu, Bogdan Rață, Aurel Tar.  
Curator: Cosmin Năsui  
13.09 - 16.09.2012

**Dan Perjovschi & Rudolf Bone - „Line and Erasure”** la Kunstverein Ludwigsburg.

desene murale și sculpture, cu linii și structuri dispuse în spațiu. 09.09 - 14.10.2012

### Raul Cio - „La Mare”

Artistul, cunoscut și ca Raul Ciosici, prezintă în expoziție lucrări sub forma unor desene, de dimensiuni mari pe hârtie făcută manual, având ca temă principală marea.  
19.10 - 06.12.2012

**Mircea Maurice Novac - pictură**  
17.03 - 13.04.2013

## ICR BRUXELLES

[www.icr.ro/bruxelles](http://www.icr.ro/bruxelles)

### „Transparences” Ana Maria

**Asan** - desene și sculptură în sticlă,  
Julia Robertson - desene, Arlette Vermeiren - instalații la Braam Art Gallery, Bruxelles  
18.01 - 02.02.2013

### Ana Maria Asan

Expoziție de ceramică contemporană și sunet.  
09.03 - 24.03.2013

### „Romanian Contemporary

**Design”** - expoziție de design dedicată industriilor creative din România.  
31.05 - 10.06.2013

## ICR BUDAPESTA

[www.icr.ro/budapesta](http://www.icr.ro/budapesta)

### „Barrique Art”

Expoziția butoaielelor de artă  
07.08 - 27.10.2012

### „The Essences of Reality” / „Esențele realității”

Expoziție itinerantă a artiștilor contemporani români Radu Belcin, Francisc Chiuariu, Flavia Pittiş și Bogdan Rață și a artiștilor maghiari László Gy\_rffy, Levente Herman și Mátyás Misetics.  
Curatori: Cosmin Năsui și Borbála Kálmán  
25.10 - 24.11.2012

### „Orașul plural. Spații urbane și spații imaginare în istoria Brașovului”

Expoziție de imagini din arhive private, digitalizate și reimprimare  
Curator: Ovidiu Taloș  
30.10 - 28.11.2012

### „Capitale ale Uniunii Europene”

- fotografie  
Coordonator: Ștefan Toth  
18.01 - 17.02.2013

### „Lumea, un loc minunat”

- pictură  
Expun artiștii: Marcel Lupșe, Mariana Moldovan și George Mircea  
Curator: Mircea Oliv  
17.05 - 17.09. 2013

## ICR CHIȘINĂU

[www.icr.ro/chisinau](http://www.icr.ro/chisinau)

### Corneliu Ionescu -

#### „In memoriam”

Expoziția face parte dintr-o serie de evenimente organizate de Ambasada României în Republica Moldova și Institutul Cultural Român „Mihai Eminescu” la Chișinău pentru a marca Ziua Națională a României.  
Vernisaj: 29.11.2012

### „Basarabia 1812 - 1947. Oameni, locuri, frontiere”

Expoziția marchează două sute de ani de la anexarea jumătății estice a vechiului Principat al Moldovei de către Imperiul Rus și aduce în prim plan, prin intermediul hărților, publicațiilor și obiectelor, principalele trasee diplomatice, evoluția frontierelor și societății acestei provincii.  
30.11.2012 - 20.01.2013

### „Capitale ale Uniunii Europene”

- fotografie  
08.05 - 31.05.2013

### „Bienala Internațională de Pictură, Chișinău 2013”, ediția a III-a

Au participat 181 de plasticieni din 33 de țări cu peste 250 de creații.  
30.05 - 16.06.2013

## ICR ISTANBUL

[www.icr.ro/istanbul](http://www.icr.ro/istanbul)

### „Contemporary Istanbul”

Cel mai mare târg internațional al galeriilor de artă din Turcia, în cadrul căruia trei galerii din România (Fundatia Triade, Anca Poterașu Gallery și Zorzini Gallery) vor prezenta creații ale unor artiști contemporani care trăiesc sau lucrează în România: Michele Bressan, Dan Beudean, Andrei Gamart, Teodora Axente și Dan Mihai Olariu, Teodor Graur, Irina Botea, Nicu Ilfoveanu, Gheorghe Razovszky și Zoltan Bela.  
22.11 - 25.11.2012

### „Conacul Musurus Pașa - valoare simbolică și culturală”

Cu ocazia aniversării a 150 de ani de diplomatie modernă română, expoziția dedicată clădirii care găzduiește Institutul Cultural Român din Istanbul s-a născut din admirație și respect față de aceasta. Singura proprietate de patrimoniu a României în Turcia,

Conacul Musurus Paşa are o istorie de aproximativ 125 de ani, dintre care 110 ani sunt legaţi de statul român. Coordonator: arh. Şerban Tigănaş Vernisaj: 14.12.2012

**Expoziția retrospectivă subREAL de la MNAC la SALT Istanbul**  
08.05 - 11.08.2013

**ICR LONDRA**  
www.icr-london.co.uk

**Olimpiada Culturală în Londra**  
Sculptura „Edgerunner” de Paul Neagu a fost inaugurată în Owen's Fields, Islington, două sculpturi „Bird” și „Skyscrapers” de Erno Bartha, pot fi văzute pe West Lake în Victoria Park, în timp ce lucrarea „Spiral of Time” se află în London Pleasure Gardens, Royal Docks. „Cultural Stations”, o instalație de mobilier urban din trei piese de Minodora Cerin și Mircea Mărgărit, își așteaptă vizitatorii în Trinity Square Gardens, lângă Tower of London. Stațiile Literară și științifică reflectă realizări memorabile ale scriitorilor și oamenilor de știință români și britanici, iar Stația Multiculturală dezvăluie diversitatea comunităților care locuiesc în Londra.  
12.09.1012 -01.01.2013

**„At One Time: The Legacy of GM Cantacuzino”**  
Expoziția este un dialog artistic inedit între legendarul arhitect și scriitor George Matei Cantacuzino (1899-1960) și nepoata sa Ilinca Cantacuzino, prin lucrări de pictură, desen și materiale de arhivă impregnate de afecțiune și memorie.  
17.10.2012 - 18.01.2013

**Dan Perjovschi - „News from the Island”**

Lucrările, expuse la Muzeul artă contemporană din Reykjavik, vizează existența cotidiană în lumea globală prin subiecte precum criza economică actuală, Europa, conflictele politice, spațiul public și mass-media, clișeele și valorile generate de consumerismul excesiv.  
15.09.2012 - 06.01.2013

**„The Rest Is Tomorrow”**  
- modă  
Expun: Doina Levintza, Irina Schrotter, Andreea Bădală, Lucian Broscățean, Dinu Bodiciu și Carla Szabo  
13.02 - 21.02.2013

**Marin Gherasim**  
- pictură  
30.04 - 06.06.2013

**„Kaleidoscope: Contemporary Art from EU Member States”**  
Sculptorul Bogdan Rață reprezintă România la Galeria Farmleigh din Dublin, alături de alți 26 de artiști din țările Uniunii Europene.  
01.05 - 01.06.2013

**ICR MADRID**  
www.icr.ro/madrid

**„Childhood. Remains and heritage/ Copilăria. Rămășițe și patrimoniu”**  
Expoziția, care cuprinde un melanj inedit de obiecte, haine, povești și jocuri care aparțin spațiului românesc, face parte dintr-un amplu proiect care urmărește realizarea unui muzeu virtual al copilăriei.  
Coordonator proiect: Ioana Popescu  
Curatori: Lila Passima și Cosmin Manolache  
09.10 - 21.10.2012  
„Patrimoniu artistic moldovenesc din secolele al XV-lea și al XVI-lea”  
Expoziție de fotografii: Vlad Bedros, Geanina Deciu, Anca Dină, Ioana Olteanu și Carmen Solomonea.

Curator: Vlad Bedros  
26.11 - 14.12.2012

**„Benzi desenate românești”**  
Selecția prezintă, prin intermediul a trei etape: „Vârsta de Aur” (1891-1947), „Socialism și BD” (1948-1989) și „Banda Desenată Contemporană” (1990-2011), atât evoluția fenomenului și a tehnicii BD în România (trecerea de la alb-negru la color, rafinarea scenariilor, a detaliilor, complicarea sau simplificarea bulelor de dialog), cât și paradoxurile acestei evoluții.  
Curator: Alexandru Ciubotariu  
07.03 - 29.03.2013

**„Geta Brătescu: Atelierele artistului”**  
Expoziția oferă o introspecție în explorările neîncetate ale artistei asupra limitelor și posibilităților artei, subliniind abordarea multidisciplinară și metodologia, precum și profunzimea gândirii sale intelectuale.  
Curator: Magda Radu  
09.03 - 28.09.2013

**„Benzi desenate românești” în Salamanca**  
17.06 - 30.06.2013  
ICR NEW YORK  
www.icr.ro/new-york

**Dumitru Gorzo - „Heads” / „Capete”**  
New Jersey Museum of Contemporary Art (NJMoCA) va prezenta prima expoziție personală muzeală a artistului Dumitru Gorzo, peste 50 de noi lucrări de mari dimensiuni în care folosește portretistica ca pe o observație nuanțată a spiritului uman, având ca subiect capete expresive, alegorice, stranii sau futuriste.  
Curator: Marek Bartelik  
19.08 - 14.10.2012

**Dan Perjovschi - „Exit Strategy”**

La Galeria Lombard Freid Projects din Manhattan o nouă expoziție personală a reputatului artist român.  
25.10 - 08.12.2012

**ICR PARIS**  
www.icr.ro/paris

**Childhood. Remains and heritage/ Copilăria. Rămășițe și patrimoniu”**  
Expoziția, care cuprinde un melanj inedit de obiecte, haine, povești și jocuri care aparțin spațiului românesc, face parte dintr-un amplu proiect care urmărește realizarea unui muzeu virtual al copilăriei.  
Coordonator proiect: Ioana Popescu  
Curatori: Lila Passima și Cosmin Manolache  
12.09 - 30.09.2012

**Cătălin Petrișor - „Geometry of human nature”**  
- pictură suprarealistă  
Curator: Maria Rus Bojan  
13.10 - 10.11.2012

**Cristian Todie**  
Happening de artă contemporană, un act artistic original, elementar și structural, al unui nou mod de abordare a realității  
Vernisaj 11.10.2012

**„Jardins intérieurs” - Dorin Crețu, Constantin Pacea, Radu Tuian**  
- pictură  
30.11 - 22.12.2012

**Florian Fouché - „Le Musée Antidote”**  
Fotografiile prezentate cu ocazia Bienalei de artă contemporană de la Rennes sunt alese dintr-un ansamblu realizat la Muzeul Țăranului Român în 2011 și 2012.  
04.12 - 09.12.2012



<p><b>„Frumusețea crucii în lume”</b> - fotografie 20.05 - 03.06.2013</p> <p><b>Gabriela Moga Lazăr</b> Expoziție de tapiserii românești contemporane. 17.06 - 25.06.2013</p> <p><b>„Masa rotundă / Branding Romania”</b> - expoziție de printuri publicitare 26.06 - 15.07.2013</p> <p><b>ICR PRAGA</b> www.icr.ro/praga</p> <p><b>Ivo Dokoupil - „Banat - oameni și locuri”</b> Artistul fotografiază Banatul românesc din anul 2000 în împrejurimile celor șase sate cehești. 20.11. 2012 - 08.01.2013</p> <p><b>Ale_ Smékal - „Banat // Banat 2008”</b> - fotografie 10.01 - 14.02.2013 <b>Viktória Dzurenková - „Ieri, azi, mâine”</b> - pictură 14.02 - 12.03.2013</p> <p><b>„Prague Biennale 6”</b> - ediția a VI-a - artă contemporană Participă din partea României Florin Maxa și Mihai Boșcu. 06.06 - 15.09.2013</p> <p><b>ICR ROMA</b> www.accadromania.it</p> <p><b>„Copilăria. Rămășițe și patrimoniu” / „Infanzia. Tracce e tesori”</b> Proiectul expoziției prevede realizarea unui muzeu al copilăriei. Coordonator proiect: Ioana Popescu Curator: Lila Passima 08.11 - 28.11.2012</p> <p><b>Marius Burhan - „Sensuri efemere”</b> - pictură 14.12.2012 - 08.01.2013</p> <p><b>„Pictură &amp; Muzică”</b> - artă plastică Curator: Maria Teresa Prestigiacomo 09.02 - 15.02.2013</p> <p><b>Iulia Morcov - „L'aqua / Apa”</b> Curator: Francesco Pizzuto Vernisaj: 19.06.2013</p>	<p><b>„Spazi Aperti Borderless”</b> Participă bursierii “ Vasile Pârvan” ai Academiei Române la Roma Coordonator: Leontina Rotaru 13.06 - 23.06.2013</p> <p><b>ICR STOCKHOLM</b> www.icr.ro/stockholm</p> <p><b>„Retrospective / Prospective” - Constanțiu Mara &amp; John Mara</b> - pictură. Prin creația sa, Constanțiu Mara invită la o poezie reflexivă, în timp ce John Mara ne oferă o simfonie ritmică de culori. 15.11 - 15.12.2012</p> <p><b>Performing the common</b> Expoziția este o platformă de cercetare a spațiului comun prin intermediul artei. Ștefan Rusu, invitatul ICR Stockholm la acest proiect, contribuie la expoziție cu Balconul flotant - o lucrare site-specific ce reciclează estetica blocurilor din Husby, transpunând-o într-o structură ce poate funcționa ca scenă sau tribună. 25.08 - 23.09.2013 <b>„Copilăria: Rămășițe și patrimoniu”</b> 24.01 - 15.02.2013</p> <p><b>Ligia Pogorean - Ekström - „Arhitectură și Acuarelă”</b> 23.03 - 26.04.2013</p> <p><b>„She - A Factory”</b> Expoziția aduce laolaltă lucrările a patru artiști și colective artistice internaționale din România, Marea Britanie și Suedia. 13.06 - 28.06.2013</p> <p><b>ICR TEL-AVIV</b> www.icr.ro/tel-aviv</p> <p><b>„Prezența Memoriei”</b> În cadrul evenimentului de comemorare a Holocaustului din România au fost expuse 12 piese de sculptură în lemn, precum și o serie de desene. Vernisaj: 30.10.2012</p> <p><b>„Un reprezentant al Modernismului: arhitectul Harry Stern”</b> - fotografie documentară. 25.10 - 25.11.2012</p> <p><b>Sandu Mendrea - „România în imagini”</b> - fotografie</p>	<p>28.11.2012 - 15.01.2013 „Common Roots. Design Map of Central Europe” la Muzeul Designului Holon. Expoziția cuprinde o selecție de obiecte (produse în serie, unicate sau prototipuri) create de designeri din Europa Centrală. Din România au fost selecționate obiecte create de AA Studio (Alex Adam &amp; Roger Pop), Alexe Popescu &amp; Radu Manelici, AtelierA4 (Raluca Bumbac, Adina Segal), Cristina Popescu Russu, Dragoș Motica, Akronym Studios (Emilian Dan Carțis), Emil Răgușilă, IEKA (Basil Rasputin), Ioana Corduneanu, Marius Marcu Lapadat, NUCA (Robert Marin &amp; Ramona Macarie), Radu Comșa, Radu Teacă, Șerban Sturdza, Iulian Ungureanu, Virgil Scripcariu. Curator: Agnieszka Jacobson Cielecka 15.11.2012 - 23.02.2013</p> <p><b>Kibbutz Beeri - „Spiritul Săpânței”</b> - artă tradițională și contemporană 16.02-10.03.2013</p> <p><b>Haim Maor - „Portrete de la Săpânța</b> - pictură, grafică, fotografie, video 10.06 - 15.09.2013</p> <p><b>ICR VARȘOVIA</b> www.icr.ro/varsovia</p> <p><b>Andrei Pandele - „Fotografii interzise și imagini personale. Viața de zi cu zi în vremea lui Nicolae Ceaușescu”</b> 26.10 - 26.11.2012</p> <p><b>Dan Perjovschi - „Legal and illegal or the other way around”</b> Curator: Monika Syewczyk 21.12.2012 - 17.01.2013</p> <p><b>„Copilăria. Rămășițe și patrimoniu”</b> Expoziție - eseu despre lumea copilăriei la Muzeul de etnografie. 26.02 - 17.03.2013</p> <p><b>Nicu Ilfoveanu - „Prezentul greșit”</b> - fotografie 19.04 - 02.06.2013</p> <p><b>„Economia în artă” - Dan Perjovschi, Mona Vătămanu și Florin Tudor</b> 16.05 - 29.09.2013</p>	<p><b>ICR VENETIA</b> www.icr.ro/venetia</p> <p><b>„Head-up!”</b> Proiectul este susținut de ICR la cea de-a 13-a ediție a Bienalei de Arhitectură de la Veneția. Autori: Silviu Aldea, Marius Cătălin Moga, Camelia Sisak și Tamás Sisak - reprezentanți ai Atelier MASS. Curator: Silviu Aldea 27.08 - 25.11.2012</p> <p><b>Marius Burhan - „Conexiuni”</b> Documentarea fotografică realizată zilnic a servit drept material pentru realizarea unor intervenții grafice și picturale în spațiul galeriei. 19.02 - 08.03.2013</p> <p><b>Paula Tudor - „Himere simbolice”</b> - pictură Curator: Grigore Arbore Popescu 23.04 - 17.05.2013</p> <p><b>La Biennale di Venezia - a 55-a ediție a Expoziției Internaționale de Artă</b> Comisar: Monica Morariu Vice- comisar: Alexandru Damian 29.05 - 24.11.2013</p> <p><b>ICR VIENA</b> www.icr.ro/viena</p> <p><b>„Creation. Space and Memory Games” - Sabina Ulubeanu &amp; Cătălin Crețu@Eyes On</b> - multimedia 01.11 - 27.11.2012</p> <p><b>Lucian Ionescu - „Artist in residence”</b> ICR Viena a inițiat anul acesta un program de schimb de artiști în rezidență. În perioada noiembrie 2012- decembrie, Lucian Ionescu, se află la Salzburg.</p> <p><b>Daniel Knorr - „Explosion”</b> Lucrarea monumentală tematizează momentul materializării exploziei unei bombe, fracțiunea de secundă, care imortalizează și face tangibilă dilatarea volumetrică provocată de o undă de șoc. Lucrarea lui Daniel Knorr va fi expusă timp de un an, din martie 2012 până la sfârșitul lui februarie 2013 și a fost concepută special pentru acest spațiu în Karlsplatz din Viena.</p> <p><b>Sorin Neamțu - „Radicalm”</b> - fotografie 05.04 - 08.05.2013</p>
--	---	--	--



I KNOW

~~I KNOW~~

I KNOW

# Cursuri la Institutul Artmark de Management al Artei

## CALENDAR CURSURI 2013:

25-27 ianuarie / 16-17 februarie / 12-14 aprilie /  
7-9 iunie / 20-22 septembrie / 16-17 noiembrie

### DINTRE TEMATICI:

Principalele curente europene în arta românească a sec. 19 și 20  
• Artă ca marfă și mecanismele pieței de artă • Produse culturale  
românești • Despre capcanele pieței de artă • Valoarea financiară  
a operei de artă • Legea și fiscalul comerțului cu artă • Direcții în arta  
contemporană românească • Integrarea artiștilor est-europeni în piața  
internațională de artă • Artă și banii

Pentru informații și înscrieri: 0757.056.107  
[www.alegearta.ro](http://www.alegearta.ro)



**JUDIT ANGEL** este curator și istoric de artă. Curator al Pavilionului Român la Bienala de la Veneția din 1999. În prezent este curator la Mucsamok Kunsthalle din Budapesta. // *Judit Angel is a curator and art historian. She curated the Romanian Pavilion at the Venice Biennale in 1999. Currently she works as a curator at Mucsamok Kunsthalle Budapest.*

**MARIA BALABAȘ** este poetă, muziciană, membră a ansamblului Avant'n'Gard și jurnalistă la Radio România Cultural. // *Maria Balabaș is a poet, musician, member of the Avant'n'Gard group. She works as journalist at Radio Romania Musical in Bucharest.*

**JUDITH BALKO** este artist vizual independent. Ea lucrează și trăiește la București. // *Judith Balko is an independent visual artis. She works and lives in Bucharest. judith-balko@yahoo.com*

**CRISTINA BOGDAN** este critic și istoric de artă, ocazional curator; în prezent este doctorandă în Critical and Historical Studies la Royal College of Art, Londra. // *Cristina Bogdan is an art critic and historian, occasionally curator. At present she is preparing a Ph.D. in Critical and Historical studies at the Royal College of Art, London. cristina.rx.bogdan@gmail.com*

**DAN BREAZ** este critic și istoric de artă, curator la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca, doctorand al Universității „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca. În cadrul aceleiași universități, este asistent de

cercetare științifică, în cadrul unui Proiect CNC-SIS (2009), care studiază interacțiunile dintre politicile culturale și creativitatea artistică în epoca globalizării. A publicat studii din domeniul istoriei și teoriei artei, al criticii de artă moderne și contemporane, al politicilor culturale și al managementului muzeal. // *Dan Breaz is an art critic and historian, curator at the Art Museum in Cluj-Napoca and he prepares a Ph.D. at the "Babeș-Bolyai" University in Cluj-Napoca. At the same university, he is currently scientific research assistant, within a CNC-SIS Project (2009), that studies the interactions between the cultural policies and the artistic creativity in the era of globalization. He published several studies in the field of art history and theory, modern and contemporary art criticism, cultural policies, and museum management. danbreaz@yahoo.com*

**MAGDA CÂRNECI** este scriitor, critic și istoric de artă, curator. Doctorat în istoria artei la Ecole des Hautes Etudes din Paris (1997). Director al Institutului de Istoria Artei din București (1990-1992), președinte al boardului Centrului Soros pentru Artă Contemporană (1998-2004), redactor-șef al revistei Atelier din București (1997-2004), președinte al AICA România (2000-2005), director al Institutului Cultural Român din Paris (2007-2010), în prezent redactor-șef al revistei ARTA. Ultima carte: *Artele plastice în România 1945-1989*. Cu o addenda 1990-2010 (ediția a doua revăzută și adăugită, Polirom, 2013). // *Magda Cârneci is a writer, art historian, and curator. Ph.D. in art history at Ecole des Hautes Etudes in Paris*

(1997). *She was the director of the Institute of Art History in Bucharest (1990-1992), president of the board of the Soros Center for Contemporary Art in Bucharest (1998-2004), editor-in-chief of the Atelier art magazine in Bucharest (1997-2004). At present, she is the editor-in-chief of the ARTA magazine in Bucharest. She was the curator of many art exhibitions in Romania and abroad, among which Bucharest in the 1920s-1940s: between Avant-Garde and Modernism (Bucharest, 1993), Romanian Avant-Garde Graphic Works (London, Design Museum, 1997), Cosmopolis. Contemporary Visual Arts in the Balkans, (Thessalonica, Greece, December 2004 – April 2005), Isidore Isou – pour en finir avec la conspiration du silence (Paris, 2007) etc. She published among others, Arts of the 1980s in Eastern Europe. Texts on Postmodernism (Bucharest, 1999, in English) and Art et pouvoir en Roumanie 1945-1989 (Art and Power in Romania 1945-1989, Paris, L'Harmattan, 2007, in French). Her last book: Visual Arts in Romania 1945-1989. With an Addenda 1990-2010 (Bucharest, 2013, in Romanian, with abstracts in English and French). magda.carneci@gmail.com*

**MIHAELA CHIRIAC** este istoric și critic de artă. Trăiește și lucrează în Berlin. Publicații: „The image from the image. The disappearance and appearance of images in the works of Marieta Chirulescu”, în: Marieta Chirulescu, ed. Kunsthalle Basel, Basel, 2011; „In-between

things. Incidents”, în: Eva Raschpichler. Fix Fx, ed. Institut für moderne Kunst și Kunstverein Nürnberg, Nürnberg, 2011. // *Mihaela Chiriac is an art historian and critic living and working in Berlin. Publications: „The image from the image. The disappearance and appearance of images in the works of Marieta Chirulescu”, in: Marieta Chirulescu, Kunsthalle Basel, Basel, 2011; „In-between things. Incidents”, in: Eva Raschpichler. Fix Fx, ed. Institut für moderne Kunst & Kunstverein Nuremberg, Nuremberg, 2011.*

**IOANA CIOCAN** este artist vizual și asistent universitar dr. la departamentul de grafică al Universității Naționale de Artă din București. Ea este inițiatora programului "Proiect 1990" care constă în amplasarea temporară de lucrări ale unor tineri artiști contemporani pe soclurile rămase vacante ale unor monumente din București. // *Ioana Ciocan is a visual artist and a Ph.D. assistant professor in the Department of graphic arts in the National University of Arts, Bucharest. She is also the initiator of the "Project 1990", a program which consists in temporary placing works of young visual artists on the unoccupied pedestals of certain monuments in Bucharest. ioanaciocan@gmail.com*

**DAN MIRCEA CIPARIU** este scriitor, publicist și comentator de artă. Este președinte al secției de poezie – Asociația Scriitorilor București și fondatorul și președintele asociației Euro Culturart, care a organizat, printre altele, Bienala Internațională de Gravură Experi-

mentală, ediția a III-a, 2008. EURO CULTUR-ART deține o galerie dedicată tinerilor artiști vizuali europeni – [www.ate-lier030202.blogspot.com](http://www.ate-lier030202.blogspot.com) – coordonată de graficianul Mihai Zgondoiu. D. M. Cipariu este și comentator de artă, cu cronici apărute în diverse publicații. A fost curatorul unor expoziții la București și New York semnate de câțiva tineri artiști vizuali cunoscuți din România: Mihai Zgondoiu, Francisc Chiurariu, Cristian Răduță, Albert Sofian, Irina Tănase, Florin Tomescu, Bogdan Rață, Miruna Moraru, Adrian Sandu, Anamaria Șerban, Daniel Brici. Este publisherul [www.agentiadecarte.ro](http://www.agentiadecarte.ro), spațiu virtual unde sunt prezentate la zi evenimentele de carte și artă. Este președintele Asociației Publicațiilor Literare și Editurilor din România și președintele OPERA SCRISĂ. RO – societate de gestiune a drepturilor de autor. // *Dan Mircea Cipariu is a writer, a publisher, and an art commentator. He is president of the poetry section in the Bucharest Association of Writers and the founder of Euro Culturart Association that organized, among others, the International Biennial of Experimental Printmaking, third edition, 2008, in Bucharest. He is also an art commentator, with articles published in divers cultural magazines. He was the curator of several exhibitions in Bucharest and New York signed by well-known young visual artists from Romania such as Mihai Zgondoiu, Francisc Chiurariu, Cristian Răduță, Albert Sofian, Irina Tănase, Florin Tomescu, Bogdan Rață, Miruna Moraru, Adrian Sandu, Anamaria Șerban, Daniel Brici. He is also the publisher of [www.agentiadecarte.ro](http://www.agentiadecarte.ro), a virtual space where literary and visual events are presented daily. D.M.Cipariu is president of the Association of Literary Publications and Publishing Houses in Romania and president of OPERA SCRISA.RO – a*

*society for copyrights management.*

**CĂLIN DAN** (artist multimedia, n. 1955, Arad, trăiește la Amsterdam). Proiecte sale îmbină teme politice și sociale cu elemente din domeniul divertismentului și al culturii populare. S-a afirmat prin filmele din seria Arhitectura Emoțională, prezentate în cadrul unor festivaluri internaționale (Osnabrück, Oberhausen, Rotterdam, La Rochelle), în bienale artistice (Veneția, Sao Paulo, Praga, Sydney), în muzee și galerii de artă din Europa, SUA și Australia. // *Călin Dan (multi-media artist, b. 1955 Arad, Romania; based in Amsterdam). Călin reached international acclaim with his videos from the series Emotional Architecture, showcased in film festivals (Osnabrück, Oberhausen, Rotterdam, La Rochelle), art biennales (Venice, Sao Paulo, Prague, Sydney), art museums, and galleries throughout Europe, the USA and Australia. He was awarded in 2000 the media prize of the Split Film festival, and in 2001 the prize of Videonale Bonn. ads1487504@telfort.nl*

**LIVIANA DAN** este critic de artă și curator al Galeriei de Artă Contemporană a Muzeului Brukenthal din Sibiu. // *Liviana Dan is an art critic and curator of the Gallery of Contemporary Art, Brukenthal Museum, Sibiu. ldgallery@yahoo.com*

**DIANA DOCHIA** este curator și istoric de artă. Ea este director general al galeriei de artă contemporană Anaid Art Gallery din București. // *Diana Dochia is an art*

historian and curator. She is the general manager of the Anaid Art Gallery in Bucharest.

diana.dochia@anaidart.ro

#### ELEONORA FARINA

este critic și curator de artă, care s-a născut la Milano dar trăiește și lucrează la Berlin și București. A fost curator asistent la Portikus, Frankfurt am Main (2004), și asistent al directorului artistic MNAC, București (2009). Proiectele ei curatoriale includ: „Ghostbusters, or how to stress photography”, Kunsthal Charlottenborg, Copenhaga (2013); „Spazi Aperti X”, Accademia di Romania, Roma (2012); „TWIST – Tuică/Tusovka. An open office on Romanian and Slovak contemporary art”, Berlin; „Let's keep in touch”, Dryphoto arte contemporanea, Prato (ambele în 2011); „Il medium disperso”, MLAC – Museo Laboratorio d'Arte Contemporanea, Roma (2010); „F.A.B.S.”, Galeria de artă contemporană, Muzeul Brukenthal, Sibiu (2009). Actualmente ea este doctorandă la Freie Universität Berlin cu o teză despre filmul și videoul de artist în România înainte de 1993. // *Eleonora Farina is an art critic and curator. Born in Milan, she lives and works between Berlin and Bucharest. She was assistant curator at Portikus in Frankfurt am Main (2004), and assistant of the artistic director at MNAC – National Museum of Contemporary Art in Bucharest (2009). Her curatorial projects include: "Ghostbusters, or how to stress photography", Kunsthal Charlottenborg, Copenhagen (2013); "Spazi Aperti X", Romanian Academy, Rome (2012); "TWIST – Tuică/Tusovka. An open office on Romanian and Slovak contemporary art", Berlin; "Let's keep in touch", Dryphoto arte*

contemporanea, Prato (both 2011); „Il medium disperso”, MLAC – Museo Laboratorio d'Arte Contemporanea, Rome (2010); „F.A.B.S.”, Contemporary Art Gallery at the National Brukenthal Museum, Sibiu (2009). She is currently a PhD candidate at the Freie Universität Berlin researching on artist's movie and video in Romania before 1993.

**DARIA GHIU** este critic de artă. În prezent este doctorandă a Universității Naționale de Arte București și a SIK-ISEA Zürich, cu o teză despre istoria participării României la Bienala de la Veneția. // *Daria Ghiu is an art critic. At present, she is preparing a Ph.D. at the National University of Arts in Bucharest and SIK-ISEA Zürich with a thesis on the history of the Romanian participation at the Venice Biennale.* [daria.ghiu@gmail.com](mailto:daria.ghiu@gmail.com)

**ADRIAN GUȚĂ** este istoric și critic de artă, curator, conferențiar universitar. Conduce Catedra de Istoria și Teoria Artei din cadrul Universității Naționale de Arte din București. A fost redactorul-șef al revistei ARTA în 2000-2001. // *Adrian Guță is an art critic and historian, a curator, and a lecturer at the National University of Arts in Bucharest, where he leads the chair of Art History and Theory. He was the editor-in-chief of ARTA art magazine in 2000-2001.* [adrian.guta@gmail.com](mailto:adrian.guta@gmail.com)

**VALENTINA IANCU** este critic de artă și curator, doctorand în cadrul școlii doctorale Spațiu, Imagine, Text, Teritoriu cu o teză despre politica suprarealismului românesc. Din 2008, lucrează în cadrul

Departamentului de Artă Românească Modernă al Muzeului Național de Artă al României. A semnat proiecte expoziționale în România și în străinătate. // *Valentina Iancu is an art critic and curator. She is preparing a Ph.D. at the doctoral School Space, Image, Text, Territory, with a thesis on the politics of Romanian surrealism. Since 2008 she has worked at the Department of Romanian modern art in the National Museum of Art in Bucharest.* [mvalentinaiancu@gmail.com](mailto:mvalentinaiancu@gmail.com)

**MIRELA IVANCIU** este artist vizual. Lucrează la Muzeul național de Artă Contemporană din București. // *Mirela Ivanciu is a visual artist who works at the National Museum of Contemporary art in Bucharest.* [mirromoonwater@yahoo.com](mailto:mirromoonwater@yahoo.com)

**PETRU LUCACI** este pictor, conferențiar la Universitatea Națională de Arte București, președinte al Uniunii Artiștilor Plastici din România și director al revistei ARTA. // *Petru Lucaci is a painter and an associate professor at the National University of Arts in Bucharest. At present, he is the president of the Union of Visual Artists in Romania and the director of ARTA art magazine.* [petru\\_lucaci@yahoo.com](mailto:petru_lucaci@yahoo.com)

**DAN MIHĂLȚIANU** s-a născut în 1954 la București și a studiat la Institutul de Arte Plastice, București (1975-1983). Practică un discurs artistic process-oriented, incluzând aspecte istorice, socio-politice și trans-culturale. Publicații recente: Liquid Matter, Bergen National Academy of the Arts, Norway, 2002; Divided Files, Bergen National Academy of the Arts, Norway, 2007; Plaques tournantes, Haus der

Kulturen der Welt, Berlin, 2010. Trăiește și lucrează între București, Berlin și Bergen, Norvegia. // *Dan Mihaltianu was born in 1954 at Bucharest and studied at the Institute of Fine Arts, Bucharest (1975-1983). His artistic practice could be described as process-oriented discourse, including historical, socio-political and trans-cultural aspects. Recent publications: Liquid Matter, Bergen National Academy of the Arts, Norway, 2002; Divided Files, Bergen National Academy of the Arts, Norway, 2007; Plaques tournantes, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2010. He lives and works in Bucharest, Berlin, and Bergen, Norway.*

**DIANA MARINCU** este doctorandă la Universitatea de Arte București, catedra de Istoria și Teoria Artei, cu o cercetare despre rolul și poziția curatorului în câmpul artei contemporane. Semnează cronici de artă și recenzii în Dilemateca, Dilema Veche și alte publicații. // *Diana Marincu is preparing a Ph.D. at the chair of Art History and Theory at the National University of Arts in Bucharest: her thesis studies the role and the position of the curator in the field of contemporary art. She has signed articles in diverse Romanian cultural publications.* [dianamarincu@yahoo.com](mailto:dianamarincu@yahoo.com)

**IGOR MOCANU** este publicist, curator și traducător. În prezent, este colaborator permanent al revistei on-line CriticAtac. // *Igor Mocanu is a journalist, a curator, and a translator. At present, he works as a permanent contributor of the Critic Atac on-line magazine.* [igor.mocanu@gmail.com](mailto:igor.mocanu@gmail.com)

**CRISTIAN NAE** este critic de artă și teoretician, lector univ. dr. la departa-

mentul de Istoria și Teoria Artei din cadrul Facultății de Arte Plastice, Decorative și Design a Universității de Arte G. Enescu din Iași. Este fost editor al revistei Vector-Arta și cultura în context și colaborator ocazional al revistei IDEA în calitate de critic de artă, iar actualmente este membru în colegiul de redacție al revistei de studii în istoria și teoria artei Artmargins. Este de asemenea membru al mai multor asociații profesionale de renume precum College Art Association din Statele Unite ale Americii sau Societatea Europeană de Estetică. // *Cristian Nae is an art critic and theoretician, lecturer at the Department of Art History and Theory at the University of Art G. Enescu, Iași, Romania. He is a former editor of the magazine Vector-Art and Culture in Context, an occasional contributor as an art critic at the IDEA art magazine, and recently has become a member of the editing committee of the Artmargins magazine. He is also a member of several well-known professional associations such as College Art Association, USA, and European Society of Aesthetics.* [cristi-nae@yahoo.co.uk](mailto:cristi-nae@yahoo.co.uk)

**SIMONA NASTAC** este critic de artă și curator. Coordonator de proiecte la Institutul Cultural Român din Londra. // *Simona Nastac is an art critic and a curator. She works as a projects coordinator at the Romanian Cultural Institute in London.* [simona\\_nastac@yahoo.com](mailto:simona_nastac@yahoo.com)

**JANE NEAL** este critic de artă și curator independent, expert în scena de artă contemporană din Europa de Est. Ea scrie în mod constant pentru multe publicații internaționale și a curatariat expoziții importante la Londra, New York, Los Angeles, Austin, Zurich și Praga. // *Jane Neal is an*

*independent art critic and curator, expert on the contemporary art scene in Eastern Europe. She writes regularly for a wide variety of international publications and has curated critically acclaimed exhibitions in London, New York, Los Angeles, Austin, Zurich, and Prague.*

**RAMONA NOVICOV** este istoric și critic de artă, conferențiar la Facultatea de Arhitectură și Construcții din Oradea, realizator de emisiuni TV(S), colaborator permanent al revistei Photomagazine. // *Ramona Novicov is an art historian and critic, associate professor at the Faculty of Constructions and Architecture of Oradea, producer of TV(S) broadcast, permanent contributor of Photomagazine magazine.* [simanichita@gmail.com](mailto:simanichita@gmail.com)

**ADRIANA OPREA** este critic de artă, cercetător în artă contemporană; arhivist la Muzeul Național de Artă Contemporană, București. // *Adriana Oprea is art critic, researcher in contemporary art, archivist at the National Museum of Contemporary Art, Bucharest.* [oprea.adriana@gmail.com](mailto:oprea.adriana@gmail.com)

**ILEANA PINTILIE** este istoric și critic de artă, profesor la Facultatea de Arte, Universitatea de Vest, membră a board-ului editorial al revistei online ARTMargins (www.artmargins.com). // *Ileana Pintilie is an art historian and art critic, professor at the West University, Faculty of Fine Arts in Timisoara, freelance curator.* [ileana\\_pintilie@yahoo.com](mailto:ileana_pintilie@yahoo.com)

**LUCIA POPA** este critic de artă și doctorandă la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. // *Lucia Popa is an*



art critic and a Ph.D. candidate at Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales in Paris. [popaluciacristina@yahoo.com](mailto:popaluciacristina@yahoo.com)

**DAN POPESCU** este proprietarul și curatorul galeriei H'Art din București. // Dan Popescu is the owner and the curator of H'art Gallery in Bucharest. [popescudan@yahoo.com](mailto:popescudan@yahoo.com)

**MAGDA PREDESCU** este critic și istoric de artă, doctorandă la Universitatea Națională de Arte București. Ea lucrează la Muzeul Național de Artă Contemporană, Departamentul Arhive și Memorie digitală. // Magda Predescu is an art critic and historian; she is also a Ph.D. candidate at the National University of Arts in Bucharest. She works at the Department Archives and Digital Memory in the National Museum of Contemporary art in Bucharest. [magdapredescu@yahoo.com](mailto:magdapredescu@yahoo.com)

**VOICA PUȘCAȘIU** este istoric de artă, absolventă a Universității Babeș-Bolyai și a programului de studii de master Filosofie, Cultură, Comunicare din cadrul aceleiași instituții. Temele sale de interes includ statutul obiectului de artă în spațiile nespecializate, cultură vizuală contemporană și retoriciile identitare. A fost guest-contributor al blogului de critică de artă Iacob's review (<http://iacobbogdan.wordpress.com/>). // Voica Pușcașiu is an art historian, a graduate of the Babeș-Bolyai University and of the Philosophy, Culture, Communication master program of the same institution. Her main interests include the statute of the art object in unconventional spaces, contemporary visual culture and identity rhetoric. She was a guest-contributor of the art critic blog Iacob's review (<http://iacobbogdan.wordpress.com/>). [voicapuscasiu@gmail.com](mailto:voicapuscasiu@gmail.com)

**CRISTINA POPESCU RUSSU** este artist vizual, ceramist și curator. Din 2007 este membră a International Academy of Ceramics (IAC) cu sediul la

Geneva, Elveția. În prezent este vicepreședinta Uniunii Artiștilor Plastici din România. // Cristina Popescu Russu is a ceramist visual artist and a curator. Since 1970 she has been a member of the International Academy of Ceramics (IAC), Geneva, Switzerland. At present, she is vice-president of the Union of Visual Artists from Romania. [cristina\\_russu@yahoo.de](mailto:cristina_russu@yahoo.de)

**SILVIA SAITOC** este critic de artă și curator. Ea trăiește și lucrează la București. // Silvia Saitoc is an art critic and curator. She works and lives in Bucharest. [silvia.saitoc@gmail.com](mailto:silvia.saitoc@gmail.com)

**PAVEL ȘUȘARĂ**, critic și istoric de artă, expert și evaluator, proprietar al Galeriei Luchian 12 din București. Expoziții importante organizate la galeria sa: Tonitza la Balcic, Ultimul Mattis Teutsch, 100 ani de pictură românească (1840-1940), Salonul oficial interbelic, 1945-1965: realism socialist?. Cărți recent publicate: Corneliu Baba, eseu monografic (2013, Editura Monitorul Oficial), Sissi, poem (Editura Tracus Arte, 2013). În pregătire: Scrisoare deschisă, poem, În căutarea minotaurului, texte neconvenționale despre artă, O panoramă a artei românești 1945- prezent. // Pavel Șușară is an art critic and historian, art expert and evaluator, owner of the Luchian 12 art gallery in Bucharest. Recent important exhibitions organized in his gallery: Tonitza in Balcic, The Last Mattis Teutsch, 100 years of Romanian Painting (1840-1940), The Official Salon from the Between-the-wars Period, 1945-1965: Socialist Realism?. Some of his most recent books: Corneliu Baba, a Monographic Essay (2013), Sissi, a Poem (2013). Titles in preparation: Open Letter, poem, In Search of the Minotaur. Unconventional Texts on Art, An Overview of Romanian Art, from 1945 up to present.

**SIMONA VILĂU** este curator independent și artist, colaborator permanent al revistei ARTA; trăiește și lucrează în București. // Simona Vilău is an inde-

pendent curator and artist; she lives and works in Bucharest. [simona.vilau@gmail.com](mailto:simona.vilau@gmail.com)

**IOANA VLASIU**, Ph.D., este cercetător principal la Institutul de istoria artei „G. Oprescu” al Academiei Române, membru al comitetului de redacție al Revue Roumaine d'Histoire de l'Art și al Asociației internaționale a criticilor de artă (AICA). A fost bursieră Getty Grant Program și a Collegium Budapest, Institute for Advanced Study. Domeniul de cercetare: arta românească modernă în contextul culturii europene. A publicat cărți, numeroase studii și articole despre modernism, avangardă, feminism în arta românească, a colaborat la organizarea unor expoziții de anvergură consacrate modernismului, a inițiat mai multe conferințe și colocvii în cadrul Institutului de istoria artei. În 2009 a fondat Centrul de studii brâncușiene „Barbu Brezianu”. A coordonat Dicționarul sculptorilor din România. Secolele XIX-XX, apărut în 2011-2012 la Editura Academiei Române. [ioana.vlasiu@gmail.com](mailto:ioana.vlasiu@gmail.com) // Ioana Vlasiu, Ph.D., is senior researcher at the Institute for Art History „G. Oprescu” of the Romanian Academy, member of the editorial board of Revue Roumaine d'Histoire de l'Art and of the Association internationale des critiques d'art (AICA). She has been the recipient of grants and fellowships from Getty Grant Program and Collegium Budapest, Institute for Advanced Study. Main research interests: modern Romanian art in the context of European culture. She has published extensively on Romanian modernism, avantgarde, feminism, co-authored important exhibitions on Romanian art of the interwar period, organized several symposia and conferences at the Institute for Art History in Bucharest, where she founded in 2009 the Center for Brancusian Studies „Barbu Brezianu”. She was responsible for the Dictionary of Sculptors in Romania. XIXth-XXth century, Publishing House of the Romanian Academy, Bucharest, 2011-2012.

**culori de ulei**

**combinatul fondului plastic**

**lansează pe piața culori de ulei extrafine**

**cu ceara de albine**

**cu o consistență deosebită, sunt recomandate picturii în cuțit de paletă și nu numai.**

**gama oferită este restrânsă, putând fi diversificată în funcție de cerințele pictorilor profesioniști**

**combinatul fondului plastic**  
str. băiculești nr. 29  
sector1  
bucurești  
tel/fax 021/667 33 60