

arta





Copertină: Rudolf Bone, Die, aluminum, 2010. Courtesy Plan B Gallery, Berlin

arta dosar 2010



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 Cârnecki

Producție / Production: igloomedia



Graphic design: Corina Duma
Secretar general de redacție/Editor: Andreea Amzoiu
DTP/Image processing: Cristian David
www.igloo.ro

Colaboratori / Collaborators

Judit Angel, Luminița Batali, Mădălina Brașoveanu, Irina Cios, Dan Mircea Cipariu, Crina Cranta, Liviana Dan, Suzana Dan, Cătălin Davidescu, Ana Maria Dragnea, Ruxandra Demetrescu, Andreea Drăghinescu, Simona Dumitriu, Galeria de artă contemporană a Muzeului Național Brukenthal, Daria Ghiu, Laura Grünberg, Erwin Kessler, Ion Bogdan Lefter, Anca Mihuleț, Aurelia Mocanu, Cosmin Năsui, Olivia Nițș, Ramona Novicov, Adriana Oprea, Ileana Pintilie, Romelo Pervolovici, Mihai Plămădeală, Lucia Popa, Dan Popescu, Magda Predescu, Cristiana Radu, Magda Radu, Cristiana Popescu Rusu, Oana Tănase, Alexandra Titu, Simona Vîlău, Felix Vogel, Raluca Voinea.

Mulțumiri / Special thanks

Ruxandra Balaci, Mihai Oroveanu, Muzeul Național Brukenthal, Centrul cultural Palatele Brâncovenesti Mogoșoaia, Mihai Pop - Galeria Plan B.

Credite fotografice / Photo Credits

Apollonia, Matei Bejenaru, Zolt Berszan, Davide Bertocchi, Rudolf Bone, Bogdan Andrei Bordeianu, Irina Botea, Bucharest Biennale, Irina Broboană, Alina Buga, Mircea Cantor & Dvir Gallery, Centrul Georges Pompidou, Francisc Chiuariu, Dan Mircea Cipariu, Ciprian Ciuclea, CIV, Mihail Coșulețu, Romana Cucu Mateiaș, Călin Dan, Liviana Dan, Suzana Dan, Anca Diaconu, Daniel Djamo, Simona Dumitriu, EXPIFF, Andrei Fărcășanu, Regina Jose Galindo, Cristina Garabățanu, Daria Ghiu, Teodor Graur, Ion Grigorescu, Galeria H'ART, Răzvan Ion, Iosif Kiraly, Petru Lucaci, Bogdan Mateiaș, Fundația culturală META, Wanda Mihuleac, Valeriu Mladin, Cosmin Moldovan, Aurelien Mole, MNAC, Anca Mureșan, Cosmin Năsui, Olivia Nițș, Alexandru Olănescu, Miklos Onucsan, Marina Oprea, Christian Paraschiv, Plan B, Dan Perjovschi, Romelo Pervolovici, Ileana Pintilie, Cristian Răduță, Cristina Popescu Russu, Marilena Preda-Sânc, Bogdan Rață, Cristian Răduță, Mircea Stănescu, Dumitru șerban, Samon Takahashi, Alexandra Titu, Roman Tolici, Dragoș Trăistaru, Mihai Țopescu, UAPR, George Vasilache, VECTOR, Simona Vîlău, Aurel Vlad, Raluca Voinea, Mihai Zgondoi.

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. Băiculești 29, Sector 1, București
www.uap.ro; office@uappr.ro

Distribuție / Distribution: FAB Group Associates

ISSN: 0004-3354

Revistă finanțată de Guvernul României prin Ministerul Culturii și Patrimoniului Național / Magazine financed by the Government of Romania through the Ministry of Culture and National Patrimony.

ARTA rediviva!

text de **PETRU LUCACI**

lată un gest cultural așteptat de multă vreme: după aproape 10 ani de tăcere, revista ARTA resuscită din propria cenușă. Această publicație emblematică pentru breasla plasticienilor, înființată în 1954, în plin comunism, care reușise să navigheze cu o viteză de croazieră constantă până la finele lui 1989, s-a adaptat din mers vremurilor tulburi de tranziție ale anilor '90, supraviețuind până în 1993, apoi a mai avut un moment de resuscitare între 2000 și 2001, pentru a succeda din nou aprigei perioade capitale a anilor 2000.

Pentru toți plasticienii români ai ultimelor decenii, revista ARTA a constituit un far, un reper, în care cei mai mulți dintre noi ne-am recunoscut. Revista s-a constituit într-un depozitar de fapte, întâmplări și realizări ale artiștilor români, un mijloc de comunicare necesar rezistenței culturale. Noua serie a revistei, pe care o inaugurăm acum, își propune să redevină un asemenea reper înalt, profesionist, emblematic – un focar al gândirii novatoare. Reaparitia unui instrument critic care să cerceteze, să promoveze și să conecteze creația vizuală autohtonă cu spațiul cultural internațional este o urgență pentru societatea românească.

Editată de Uniunea Artiștilor Plastici din România, revistei îi revine misiunea de a consemna ce se întâmplă mai creativ și mai bun în toate filialele din țară. În avalanșa de expoziții, festivaluri și bienale de artă ale actualității imediate, îi revine și misiunea de a selecta și de a arhiva ce e mai reprezentativ pentru tendințele estetice ale momentului și pentru spiritul progresist al vremii. Iar pentru creativitatea pe care nu ezită să o califice drept excepțională a mediului nostru artistic, îi revine revistei ARTA misiunea de a fi o carte de vizită reprezentativă și exigentă, care să propună o interfață activă și pe picior de egalitate cu mediul artistic internațional.

Într-o vreme de criză economică acută, precum cea pe care o traversăm în prezent, ajutorul financiar guvernamental, primit nu doar de revista ARTA, ci de toate publicațiile uniunilor de creatori din România, reprezintă o gură de oxigen mai mult decât binevenită pentru supraviețuirea și continuarea unei culturi românești de calitate.

Fie ca acest nou (re)început al revistei ARTA să reînnoiească firul unei tradiții mai mult decât stimabile și să dureze cât mai multă vreme. Fie ca această serie nouă a ARTEI să coaguleze în jurul ei un nou entuziasm al breslei, o nouă coeziune!

Ce vrea ARTA

text de **MAGDA CÂRNECI**

Această nouă serie a revistei ARTA începe, ca multe lucruri în România, sub semnul urgenței. Urgența de a recupera 10 ani de tăcere totală, după alți câțiva ani de apariție mai degrabă haotică, ambele datorate contorsionatei perioade de tranziție post-comunistă din ultimii 20 de ani. Apoi urgența de a intra într-o normalitate și o fluiditate atât de vital necesare mediului artistic românesc pentru conștientizarea propriei evoluții și pentru intrarea într-un dialog matur și lucid cu mediul artistic internațional.

Alcătuit pe ultima sută de metri a anului 2010, acest prim număr își propune, inevitabil, să realizeze o sinteză a anului artistic 2010. Și tot inevitabil, datorită timpului foarte scurt, este faptul că această sinteză este provizorie și lacunară în raport cu numeroasele evenimente artistice care ar fi meritat consemnate aici. Ne-am luat totuși riscul de a propune o versiune concisă dar verosimilă a ceea ce s-a întâmplat mai incitant în câmpul vizual românesc din 2010, sperând ca numerele viitoare să completeze acest tablou general și să-i dea mai multă consistență și legitimitate.

Ne-am buziut de altfel în alcătuirea rapidă a acestui număr pe blogurile și site-urile internet dedicate artei românești, dar mai ales pe rapiditatea de reacție a colaboratorilor noștri – și nu pot decât să fiu entuziasmată de solidaritatea responsabilă de care au dat dovadă artiști, critici și curatori din București și din țară. Din cele mai diferite generații, dar mai ales mulți tineri, aceștia au confirmat prin promptitudinea lor că exista demult o lipsă, o nevoie, o așteptare pentru ca o revistă de artă – decentă și credibilă, o revistă a breslei, chiar revista ARTA de lungă tradiție – să reapară și să constituie documentul, interfața, oglinda sau ecranul în care arta românească să se obiectiveze și să se recunoască.

ARTA va pune în lumină creativitatea și valoarea. ARTA va privilegia noul și substanța adevărată. ARTA va incita la concurență benefică și la depășire de sine. ARTA va lupta pentru o artă românească de portanță internațională.

sumar

1

ARTA REDIVIVA!	3
Petru Lucaci	
CE VREA ARTA	3
Magda Cârneci	
ARTA ROMÂNEASCĂ DUPĂ 20 DE ANI	6
Magda Cârneci	

2

Proiecte de cercetare // Research Projects

CORPUL CA PROIECT CULTURAL CONTEMPORAN	8
Laura Grünberg	
RO_ARCHIVE – O ARHIVĂ A INFINITEI TRANZIȚII ÎN ROMÂNIA POST-SOCIALISTĂ	18
Simona Dumitriu	
CITIESMETHODOLOGIES BUCHAREST	24

3

Dosare de Artist 2010 // Portfolios

ION BĂRLĂDEANU	32
Dan Popescu	
HORIA BERNEA	33
Mihai Oroveanu	
MATEI BEJENARU	36
ZSOLT BERSZAN	38
Adriana Oprea	
RUDOLF BONE	40
Lucia Popa	
IRINA BOTEA	44
Maria Ines Rodriguez	
MIRCEA CANTOR	46
Mihnea Mircan	
FRANCISC CHIUARIU	48
Dan Mircea Cipariu	
CIPRIAN CIUCLEA	49
Adriana Oprea	
CĂLIN DAN	50
TEODOR GRAUR	52
Magda Cârneci	
ION GRIGORESCU	54
Magda Radu	
GILI MOCANU	56
Oana Tănase	
ANCA MUREȘAN	58
Ruxandra Demetrescu	
MIKLOS ONUCSAN	60
Mădălina Brașoveanu	
CHRISTIAN PARASCHIV	62
Mihai Plămădeală; Magda Cârneci	
DAN PERJOVSCHI	64
Hou Hanrou	

CRISTIAN RĂDUȚĂ	66
Dan Mircea Cipariu	
MIRCEA STĂNESCU	67
ROMAN TOLICI	68
Oana Tănase	
DUMITRU ȘERBAN	72
Alexandra Titu	
MIHAI ȚOPESCU	74
Cătălin Davidescu	
AUREL VLAD	75
Ruxandra Demetrescu	
MIHAI ZGONDOIU	78
Dan Mircea Cipariu	

4

Muzee și centre de artă // Museums and Art Centers

MNAC	
REGINA JOSE GALINDO	82
Ruxandra Balaci	
GOLDEN FLAT & CO	86
Ruxandra Balaci	
INTERSTELLAR STATIC	88
ZOOMANIA	90
Dan Popescu	
LEMN.RO	93
Mihai Oroveanu	
BRUKENTHAL	
GALERIA DE ARTĂ CONTEMPORANĂ ...	94
Liviana Dan și Anca Mihuleț	
CIV	98
VECTOR	100

5

Expoziții de grup în România // Group Exhibitions in Romania

ARTE ÎN BUCUREȘTI	102
Luminița Batali	
THE KNOT	105
Raluca Voinea; Vlad Morariu	
FREE ART	112
Dan Mircea Cipariu	
BORDER(LESS)	114
Ramona Novicov	
COȘMARURI CONTEMPORANE	116
Dan Mircea Cipariu	
IDILA	118
Olivia Nițș	
NOAPTEA ALBĂ A GALERIILOR	120
Cosmin Năsui; Suzana Dan	
ÎN MIEZUL LUCRURILOR	124
Ileana Pintilie	
INSTITUȚIA „LAND ART”	125
Cosmin Năsui	
SĂ NU UICIZI	126
Alexandra Titu	

6

Bienale Internaționale // International Biennals

BIENALA TINERILOR ARTIȘTI 2010	128
Ana-Maria Dragnea; 2META	
BUCHAREST BIENNALE BB4	133
Felix Vogel	
BIENALA INTERNAȚIONALĂ DE GRAVURĂ EXPERIMENTALĂ	138
Masă rotundă	
EXPIFF	144
Ozana Nicolau	

7

Proiect editorial // Editorial Project

ARTACUM	146
Erwin Kessler	

8

Ancheta de artă // Art Inquiry

PIAȚA DE ARTĂ ÎN ROMÂNIA 2010	148
Simona Vilău	

9

Expoziții românești în străinătate // Romanian Exhibitions Abroad

E.CITES – STRASBOURG	156
ROMANIAN CULTURAL RESOLUTION ..	158
WHEN HISTORY COMES KNOCKING ..	161
Judit Angel	
CERAMICA ROMÂNEASCĂ LA PARIS ..	164
Crina Cranta; Aurelia Mocanu	

Expoziții internaționale // International Exhibitions

PROMISIUNILE TRECUTULUI. EXPOZIȚIA PHARMAKON	166
Daria Ghiu	

10

Info

EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA	168
EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE	170
CĂRȚI DE ARTĂ	174

1 General Survey

Dintr-un anumit punct de vedere, calat pe actualitate, s-ar părea că un abis separă în România, de o manieră simultan dramatică și spectaculară, perioada comunistă de dinainte de 1990 de cea, îndelung tranzițională, care a urmat Revoluției din decembrie 1989 și până în prezent. În artele plastice, de pildă, s-ar putea presupune o adevărată soluție de continuitate între glaciațiunea unui modernism cuminte și controlat de cenzură din ultima decadă comunistă a anilor '80, pe de o parte, și, pe de altă parte, bulversarea morală, psihică și estetică adusă în anii '90 de brusca dispariție a constrângerilor și ordinii totalitare, acompaniate de deschiderea țării către restul convulsiv al lumii. Aruncată la finele dictaturii ceaușiste într-un inevitabil haos social-politic-economic, lumea artistică românească a mai trebuit să suporte, în plus, și irumperea unei noi ere estetice, din contactul cu cultura audio-vizuală de masă și cu mediul artistic internațional, aflat el însuși într-o turbulentă transformare. În fapt, de-a lungul anilor '90, schimbările de direcție aduse de procedeele artistice postmoderne, deja la lucru din anii '70-'80, apoi presiunea globalizării economice de tip neo-liberal și ideologia multiculturalismului, evidente din anii '90 dar mai ales în anii 2000, au remodelat puternic, uneori accidentat, scena artistică și piața artistică mondială. Două momente simptomatice par să încadreze suficient de clar în România această perioadă artistică de 20 de ani. În 1988, celebra „Bienală a Tinerilor Artiști” de la Baia-Mare radiografia o nouă generație de plasticieni, numită „optzecistă”, dar și postmodernă, alcătuită din pictori, sculptori, graficieni, designeri, artiști decoratori și critici de artă. În 2010, un impozant album de artă intitulat *100 to Watch* scanează cea mai nouă generație, declarat cosmopolită, alcătuită de practicieni români ai vizualului din domeniile graphic designului, publicității, filmului, televiziunii, benzii desenate etc. Între aceste două repere, se poate constata magnitudinea schimbării de paradigmă vizuală și lungimea drumului parcurs, fie el plin de ocolșuri, compromisuri și deturnări, între cele două „ere artistice” menționate mai sus. După mediocritatea generală impusă de ideologia comunistă (dar evitată cu abilitate de mulți plasticieni), apoi în ciuda rezistenței la inovație promovată tenace de curentele culturale postcomuniste, spre mijlocul anilor '90 începe să apară în mediul artistic românesc o opoziție mai consistentă la cadrul politic și cultural dominant, de „tranzitie”. E momentul în care se deschide în România Centrul Soros pentru



Artă Contemporană și se dezvoltă progresiv o conștiință a urgenței schimbării, a nevoii de a dezvolta atitudini critice față de procesele sociale în curs. E momentul în care artiștii încep să afirme cu mai mult curaj și dezinvoltură adevăruri inconfortabile împotriva clișeelelor politice și achizițiilor culturale fosilizate, depășite de viteza în accelerare a schimbărilor din jur, evidente pe toate planurile. În evoluția câmpului artistic local al acestor ultimi 20 de ani, se pot degaja două linii principale de analiză, pe care nu vom face aici decât să le atingem succint: cea din jurul noilor tehnologii, pe de o parte, și cea legată de instituții și de reconversia lumii artistice, pe de altă parte. Cele două linii sunt evident legate, direct sau indirect, de situația socio-culturală internă și externă, și angajează atitudini publice mai mult sau mai puțin clar asumate. În anii '90 și mai ales la începutul anilor 2000, se generalizează noi tehnici artistice – arta video, arta digitală, arta multimedia – ca să nu menționăm fotografia, instalația și performance-ul, a căror dezvoltare în România, deși începută încă din anii '70, și manifestată timid (din cauza cenzurii) în anii '80, se conturează pregnant abia după 1989. Pe lângă acestea, noi posibilități de intervenție artistică în spații din ce în ce mai neconvenționale își fac de asemenea apariția, modificând radical modalitățile de expunere a obiectului artistic și strategiile expoziționale. Multiple manifestări vizuale, inovatoare și provocatoare, irump în București dar și în marile orașe românești. Apar noi atitudini față de social și

de politic, dezinhibate și agresive, ca și noi relații cu publicul și cu spațiul public. Mai atente la contextul imediat și mai reactive la chestiunile civice și politice locale, aceste noi relații estetice se impun pe scena artistică în cadrul unei noi culturi urbane în expansiune, care prinde progresiv conștiință de sine. Dintr-o perspectivă estetică generală, direcția cea mai vizibilă și mai novatoare a acestei perioade este cea care lasă în urmă ideea operei de artă ca entitate auto-suficientă și auto-centrată, ancorată în conceptele clasice de perfecțiune, armonie și frumos, sau cel puțin în noțiunile moderniste de absolut estetic și de obiect-fetiș. Acest trend nou, radical diferit de producția artistică anterioară, este din ce în ce mai orientat către procesualitatea deschisă a concepției și producerii obiectului de artă, către gestul artistic asumând fragmentarul, provizoriul, hazardul sau acțiunea punctuală și efemeră, într-un spațiu dat și într-un timp strict circumscris, preferând interacțiunea activă cu publicul și cu ambientul imediat unei existențe de durată. Această orientare estetică nouă, care ține seama de contextul social, politic și cultural al actului artistic, manifestă o puternică dimensiune relațională, comunicațională și sociologizantă, absentă (deși nu întru totul) din paradigma artistică anterioară.

Marile expoziții ale acestei perioade au ilustrat diferitele direcții explorate cu predilecție pe scena românească postdecembristă: utilizarea noilor tehnologii și angajamentul artistului în actualitatea sociopolitică ardentă¹; punerea în lumină a dimensiunii feministe a anumitor demersuri artistice²; apariția unei noi priviri curatoriale și muzeale asupra artei contemporane³; reconstituirea unui pol al identității tradiționale, încarnate în curentul neo-bizantin de dinainte de 1989, devenit neo-ortodox în anii '90⁴; recuperarea memoriei culturale a domeniului vizual autohton⁵. Pe de altă parte, pentru o viziune de ansamblu asupra perioadei, așa cum o trasează provizoriu și destul de sumbru expoziția „Transitionland” din anul 2000 asupra primului deceniu postcomunist⁶, în anul 2010 încă așteptăm asemenea expoziții de sinteză promise și amânate. De-a lungul celor 20 de ani în chestiune, jalonați de câteva evenimente majore, între care războiul din fosta Iugoslavie, integrarea României în NATO și apoi în Uniunea Europeană, structura instituțională a domeniului artelor vizuale a cunoscut și ea câteva rupturi și reasezări spectaculoase. Raportul între statal și privat s-a schimbat destul de profund, noi actori instituționali au intrat în arena publică. Rolul Ministerului Culturii⁷, ca și cel al Uniunii Artiștilor Plastici (UAP) au diminuat în mod accentuat în agitata economie culturală locală, ca peste tot în Europa de Est, în timp ce noi instituții, majoritatea private, au preluat ștafeta într-o anumită proporție. După anii '90, marcați de influența majoră a Centrului Soros pentru Artă Contemporană în ce privește introducerea noilor tehnologii artistice, alte centre și fundații private au început să propună o ofertă artistică alternativă din ce în ce mai diversificată și mai concurențială⁸. Pe de altă parte, chiar la polul instituțional, se deschide în 2004, la București, un Muzeu Național de Artă Contemporană (MNAC) care provoacă – prin opțiunile estetice destul de exclusiviste și de radicale, orientate către avangarda internațională – o polarizare destul de virulentă a mediului artistic local între generații și demersuri estetice

contrastante. În 2003, crearea Institutului Cultural Român a avut drept țel să propună o imagine mai dinamică a culturii române în străinătate: strategia sa va da de aceea prioritate producției vizuale novatoare, alinate la standardele internaționale. Centrele culturale străine și fundațiile internaționale, implantate în România în această perioadă, au jucat și ele un rol în intensificarea schimburilor artistice românești cu exteriorul și în implementarea unor practici cosmopolite în arta locală.

În ce privește presa de artă, în timpul acestor ultime două decenii și-au făcut apariția mai multe reviste de artă orientate multidisciplinar și cosmopolit, care și-au propus să stabilească o panoramă cât de cât coerentă a unei situații creative emergente și confuze, dificil de sistematizat și de analizat. Dar majoritatea au dispărut după un timp destul de scurt dintr-un peisaj al presei inflaționar și concurențial, dominat din ce în ce mai tare de gustul tabloid impus de importul de titluri internaționale⁹.

După o primă și timidă apariție în anii '90 a unei serii de galerii de artă susținute de diverse instituții și fundații naționale și străine¹⁰, abia în anii 2000, în a doua jumătate a acestora, un nou val de galerii private, ținute de tineri profesioniști și orientate mai degrabă către arta alternativă și de avangardă, își fac apariția și continuă să funcționeze și în prezent¹¹. Întărită de fenomenul recent al spațiilor conduse de artiști (artist-run galleries) și mai ales de apariția licitațiilor de artă contemporană, o viziune concurențială și comercială asupra artei actuale începe să prindă consistență. Aceasta, în absența unui mediu suficient de dens de cunoscători și de colecționari de artă de ultimă actualitate.

Chiar și din punctul de vedere al schimbărilor instituționale, putem spune deci că arta marcantă a acestor ultime două decenii a fost cea produsă în cea mai mare parte în afara sistemului moștenit de la vechiul regim comunist. Artă non-oficială, non-instituțională de dinainte de 1989 – considerată în epocă drept „rezistentă” sau „disidentă” – a devenit cu mult mai vizibilă în ultimele două decenii, reducând la un rang secund, uneori minor, discursurile artistice acceptate și oficializate ale perioadei precedente. Într-un anume fel, în cadrul noilor forme de organizare artistică menționate mai sus, tocmai această artă „underground” sau „alternativă” de dinainte de 1989 a devenit – prin vizibilitate și publicitate, prin promovare instituțională constantă – chiar discursul dominant, chiar „arta oficială” a ultimei decade, întocmai ca și în Occident.

De-a lungul acestui parcurs nu tocmai linear și ușor de sistematizat, au existat și momente de mare tensiune, de scandal mediatic, provocate de câteva expoziții care, prin subiectele lor, au atins zone imposibile de abordat înainte, precum tabuurile sexuale sau estetice, interdicțiile politice sau icoanele naționale etc.¹² Acestea au forțat o dilatare a problematicii artistice și a acceptabilității publicului cultural românesc, atrăgând și o vizibilitate sporită, nu întotdeauna pozitivă, a producției vizuale locale.

În anii '90, au apărut și câteva festivaluri internaționale de artă organizate în diverse localități din țară, într-un efort destul de reușit de descentralizare culturală și de sincronizare regională, care a relevat noua forță creativă și instituțională a unor centre precum Clujul, Timișoara sau Iașul¹³.

În anii 2000, a avut loc și un număr de experimente

curatoriale de anvergură internațională, precum Bienala Tinerilor Artiști de la București, Bienala Periferic la Iași, Bucharest Biennale sau Bienala internațională de gravură experimentală (începută la Timișoara și continuată la București). Ca să nu menționăm mai recente „Nopti albe” ale muzeelor și ale galeriilor de artă, care, după modelul francez original, au cunoscut un real succes în ultimii 4 ani și denotă dorința mediului artistic local de a se alinia la practici și comportamente culturale internaționale. În prezent, o seamă de plasticieni români circulă destul de mult prin galeriile și muzeele din lumea întreagă, iar câțiva dintre ei cunosc un cert succes internațional, precum Mircea Cantor, Dan Perjovschi, Ion Grigorescu, Adrian Ghenie, Geta Brătescu, Victor Man, Irina Botea, Călin Dan, Daniel Knorr și alții. Noua generație de plasticieni din interiorul țării se arată din ce în ce mai decontractată față de trecutul național și din ce în ce mai bine conectată la pulsul actualității vizuale transnaționale. Tinerii galeriști români frecventează din ce în ce mai curajos marile târguri internaționale de artă, unde producția românească începe în sfârșit să se vândă. Abundă și site-urile internet care promovează din ce în ce mai inteligent și mai agresiv o varietate de obiecte vizuale aflate din ce în ce mai pe fază cu ce se cere pe piața internațională de artă...

Un abis pare deci să separe arta vizuală de dinainte și de după 1989 în România. Cu toate acestea, dintr-un alt punct de vedere, mai puțin optimist, se poate pune întrebarea dacă suficiente elemente novatoare au reușit cu adevărat să pătrundă în „fibra” mediului românesc și să transforme în profunzime mentalitățile culturale locale. Nu e întotdeauna facil să decelezi zonele de discontinuitate ale unui comportament artistic local, tensionat, așa zice perpetuu, între perechi de poli ideologici opuși, între cosmopolitism și provincialism, între novatorism și tradiționalism, între integrarea europeană și conservarea unei specificități naționale ireductibile.

Peste tot, în toate domeniile societății românești, pare că starea de spirit care domină nu e cea de a reforma cu adevărat sistemul „post-totalitar-neoliberal” apărut progresiv în acești ultimi 20 de ani, ci mai degrabă de a „manageria” un amestec inextricabil de elemente noi și vechi și de a prezerva un sistem de privilegii, fie ele vechi sau recente. Artă strict contemporană a rămas în continuare un mister pentru politicieni, birocrăți și mass-media, ca și pentru marele public divizat la rândul său în sub-publicuri fragmentate și dezinteresate din ce în ce mai mult de „cultura înaltă”. Statutul economic și social al plasticienilor continuă să se degradeze ineluctabil și mulți dintre ei se reconvertesc spre profesiuni mai bănoase sau preferă să emigreze. Pe de altă parte, e adevărat că domeniul vizualului s-a lărgit foarte mult, până la a include o mare cantitate de publicitate și kitsch. Dar învățământul artistic din România rămâne încă insuficient adaptat la exigențele unei economii de piață din ce în ce mai impregnate de vizualitate imediată și vandabilă.

De-a lungul acestor ultimi 20 de ani, în afara artiștilor „alternativi”, finalmente destul de puțini numeroși, mediul artistic românesc nu și-a dat prea mult osteneala de a se analiza în profunzime: moștenirea sa totalitară, neștearsă încă cu totul, și viitorul său capitalist nesigur și nu cu totul dorit rămân teme insuficient explorate, iar numărul de expoziții, de cărți

și articole dedicate acestor subiecte rămâne în continuare teribil de limitat. Nici o ofertă expozițională locală suficient de importantă nu a fost acceptată de marile muzee occidentale: ca și în alte domenii, se importă mult, dar se exportă mult mai puțin. România rămâne o scenă artistică secundară... Înainte vreme, cum observa un artist ca Dan Perjovschi, trebuia să te lupti pentru arta video, pentru instalație și performance. În prezent, trebuie încă să te lupti pentru ca o artă „critică” sau „sociologică” să poată propune un spațiu de rezistență lucidă și activă față de o realitate socio-politică din ce în ce mai nesigură și mai neliniștitoare. Idealul sau exigența unei arte ancorate în problematica cea mai acută a societății rămâne încă un țel de atins... Dacă „realismul socialist” al epocii comuniste a fost înlocuit în acești ultimi ani cu un realism capitalist, chiar un „neo-realism socialist-capitalist”, așa cum e profesat de pildă de „școala de la Cluj”, o școală bine prizată actualmente în Occident și în SUA, nu e sigur că paradigma culturală autohtonă s-a schimbat cu adevărat și în profunzime. Dacă „modernismul academic” de dinainte de 1989 este înlocuit în prezent de o artă de tip „life-style” consumistă și neo-pop, imitând toate modelele occidentale și libertin din toate punctele de vedere, nu e sigur că dimensiunea critică, chiar angajată, a actului artistic a fost cu adevărat integrată în comportamentul artiștilor români.

Acestea fiind zise, sunt plasticienii români foarte diferiți de colegii lor occidentali, mă întreb? Sau, mai degrabă, ei împărtășesc împreună un spațiu-timp civilizațional din ce în ce mai omogen și mai dominat de economia globală, în care diferențele istorice, politice și culturale, percepute în prezent ca exotisme demne de a fi puse în valoare și de a fi cultivate de dragul diferenței, vor dispărea cu timpul de tot? Istoria ne-o va spune, dar pentru asta va trebui să mai așteptăm încă alți 20 de ani...

¹ *Ex Oriente Lux* (1993), *01010101* (1994), *Media Culpa* (1995), *Civitas Solis* (1997), organizate de Centrul Soros pentru Artă Contemporană.

² *Eu, En, Ich* (1993), *In Full Dress* (2000), *Arheologie feminină* (2000) etc.

³ *Art Unlimited srl* (1994), *Inter(n)* (1995), *Complexul muzeal* (1996) etc. ⁴ *Filocalia* (1991), *Byzance apres Byzance* (1993), expozițiile fundației Anastasia de la galeria Catacomba din București, expozițiile Noul Ierusalim ale fundației Sfânta Virginia (organizate anual din 1992 până la începutul anilor 2000), *Versiuni ale transfigurării* (1998) etc.

⁵ *Creație și sincronism european. Mișcare artistică a anilor '60-'70 din Timișoara* (1991), *București, anii '20-'40: între avangardă și modernism* (1993), *Grupul Prolog 1986-1996* (1996), *EXPERIMENT. Interferențe și prospecțiuni în arta românească după 1960* (1996).

⁶ *Muzeul Național de Artă al României, curator Ruxandra Balaci.*

⁷ Minister numit și al cutelor până în 2009, devenit apoi, printr-o schimbare de nume semnificativă, și al patrimoniului cultural.

⁸ *Fundațiile Balkon, Sindan și Tranzit la Cluj, Intermedia la Arad, Periferic la Iași, ARTEast la Târgu-Mureș, Meta, FAV, Artexpo și Anastasia la București etc. pentru anii '90; la care se adaugă în anii 2000 fundațiile Rațiu Romania, Voiculescu, Patriciu etc.*

⁹ *Vezi publicațiile Arta, Arteller, Balkon (devenită IDEA), Intermedia, Art Photo, Version, Omega etc.*

¹⁰ *Eforie, GAD, SPACE, Galeria Nouă, Galeria Galeria, Catacomba, Meta la București sau Tranzit și Sindan la Cluj, Bastion la Timișoara etc.*

¹¹ *Plan B și Fabrica de pensule la Cluj; Vector la Iași; Calina la Timișoara; Konstant la Oradea; H'Art, Anaid Art, Galeria posibilă, CIV (Centrul de Introspecție Vizuală), Andreiana Mihail, Ivan, 030202, Atelier 35, Paradis Garaj, Pavilion Unicredit, Recycle Nest, Mora, Anticariat Curtea Veche, 418 Gallery, UNA Galeria, Veroniki etc. la București.*

¹² *Sexul lui Mozart* (1991), *Stiff Life* (2004, cu Dumitru Gorzo și Suzana Grant; F.A.Q. about Steve the Great (2004); *European Influenza* (2005, în care Daniel Knorr lăsa gol pavilionul românesc de la Bienala de la Veneția); *Freedom for Lazy People* (2008, o primă expoziție de „street art” / artă urbană care a provocat scandal la Institutul Cultural Român din New York); *The Last Temptation* (2008, la Bochum, în care o pânză de Alexandru Rădvan, Omega la Iuda XXXI, prezenta un bărbat spânzurat și în erectie); *Euromaniac* (2008, în care Benedek Levente reprezenta harta României sub forma unui sex feminin) etc.

¹³ *Festivalurile AnnArt la Sfântu-Gheorghe, Zona Europa de Est la Timișoara, Periferic la Iași, Tranzit la Cluj, ARTEast la Târgu-Mureș, Meta la București ș.a.*



2

PROIECTE
DE
CERCETARE

Research Projects

CORPUL

CA PROIECT CULTURAL
CONTEMPORAN.
PROVOCĂRI TEORETICE,
REPLICI ARTISTICE



„Corpul ca proiect cultural contemporan. Provocări teoretice, replici artistice” este un proiect de cercetare în domeniul artelor vizuale finanțat de către CNCSIS programul IDEI și derulat prin Universitatea Națională de Arte București între 2009-2011. Scopul principal al demersului este acela de a crea, prin diverse modalități (atelier tematice, platformă web, publicații, expoziții, workshop-uri etc.) un dialog multi și trans-disciplinar, viu și ancorat în realitățile actuale ale științei și cercetării din domenii cât mai diverse, în jurul tematicii corporale, dialog care să ofere puncte de reper și inspirație artiștilor interesați de corporalitatea individului și a societății.

Director de proiect **CONF. UNIV. DR. PETRU LUCACI,**
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE BUCUREȘTI

Lista participanților :

2 META (Romelo Pervolovici & Maria Manolescu), Dan Acostioaiei, Daiana Anghel, Alexandru Antik, Matei Bejenaru, Cătălin Bădărău, Răzvan Boar, Traian Boldea, Adela Bonat, Maria Manea Bordeanu, Irina Broboană, Iulia Costescu, Laurențiu Damian, Larisa David, Aurora Dediu, Anca Diaconu, Daniel Djamo, Carmen Dobre, Simona Dobrescu, Dariu Dup, Mihai Florea, Cristina Garabetanu, Alex Gâlmeanu, Ion Grigorescu, Andrea Hajtajer, Regele IONESCU, Regina IONESCU, Mirela Joja, Gabriel Kelemen, Petru Lucaci, Flavia Lupu, Romana Cucu Mateiaș, Bogdan Mateiaș, Wanda Mihuleac, Valeriu Mladin, Cosmin Moldovan, Corina Nani, Alexandru Nechiforov, Veronica Negrilă, Ionuț-Florin Negrilă, Marina Oprea, Christian Paraschiv, Dan Perjovschi, Pierre Zoran Petrel, Adrian Pârvu, Cosmin Paulescu, Brigit Pleschberger, Andrei Radu, Alexandru Radvan, Bogdan Rață, Mircea Roman, Marilena Preda Sânc, Alfred Schupler, Bogdan Teodorescu, Laura Todoran, Roman Tolici, Diana Tropoe, Andrei Tudoran, Aurel Vlad, Claudia Zloteanu.

CORP – ARTĂ – SOCIETATE.

Reflecții întrupate pe marginea unui proiect de cercetare

text de LAURA GRÜNBERG



pagina anterioară (foto stânga):
Petru Lucaci

pagina anterioară (foto dreapta):
Cosmin Moldovan

pagina stânga:
Irina Broboană

pagina dreapta:
Roman Tolici

Corpul uman este intermediarul dintre sinele nostru și lume, este cel cu ajutorul căruia gândim societatea, fiind la rândul lui modelat și definit de aceasta. Nimic nu cred că este mai fascinant în această

epocă a hipermodernității în care trăim decât reflecția critică, individuală și colectivă, asupra vieții noastre întrupate. Și asta pentru că azi, mai mult ca oricând, trăim într-o societate a aparențelor, o societate somatică în care problemele politice și anxietățile sociale sunt frecvent transferate asupra corpului (B. Turner, 1992), în care cine ești înseamnă mai mult cum arăți, cum îți manageriezi identitatea vizuală, cum îi evaluezi pe ceilalți după ceea ce vezi, cum îți supraveghezi sau îți este supravegheată fiecare mișcare, cuvânt, gând.

Din cele mai vechi timpuri, omul a intervenit asupra datului natural – corpul, pentru a-l modifica sau modela. Fardurile, perucile, cremele bronzante, corsetul sau centurile de castitate, hainele în general au fost dintotdeauna accesorii folosite pentru a masca, accentua, atrage, poziționa și ierarhiza indivizii în comunitate sau societate, pentru a conferi identitate colectivă sau, mai de curând, individuală. Să nu uităm că secole de-a rândul nu s-a permis disecarea corpului, nici măcar pentru motive științifice, considerându-se acest lucru ca o impietate de neiertat care ar lua omului șansa învierii. Vremurile s-au schimbat atât de mult încât în prezent se donează organe, lucru considerat ca fiind un gest de mare umanitate și moralitate. Corpul uman este azi epilat, modelat prin gimnastică și fitness, ajustat și modificat prin operații, „reparat” prin tehnologii medicale din ce în ce mai sofisticate și performante. Clonarea a permis realizarea de copii ale unor animale și organe umane, inseminarea artificială și fertilizarea in vitro au permis reproducerea ca un act separat de experiența heterosexuală, dând posibilitatea „nașterilor virgine” – adică posibilitatea ca femei care nu au făcut niciodată sex să aibă copii, cipuri computerizate implantate în creier pot oferi astăzi potențialul de a vorbi mai multe limbi străine, nanotehnologiile promet să producă micro mașini care să fie injectate în venele noastre și să distrugă colesterolul, chirurgia genetică deschide posibilități de vindecare nebănuite până nu demult.



foto stânga
Bogdan Mateiș

foto dreapta:
Anonyme X (Wanda Mihuleac & Brigit Pleschberger)



În societatea de acum, noile tehnologii sunt mult mai intruzive în ceea ce privește manipularea corpului și a imaginii acestuia. Tehnologiile de reproducere umană asistată (interesant cum ele nu se mai numesc tehnologii de reproducere umană artificială!) ne pun în fața unor realități cu totul excepționale: o bunică își poate naște proprii nepoți prin inseminare artificială cu material genetic luat de la fiica ei sau femeii virgine pot, fără a cunoaște relațiile heterosexuale, să aibă copii. Tehnologiile genetice creează posibilitatea „designului” de copii prin selectarea sexului, înălțimii, culorii ochilor, caracteristicilor ADN ale părinților etc. Crionica dă speranța trăirii cu intermitențe, luării unei pauze și retragerii la viață după ani. Toate aceste performance-uri tehnologice generează dispute din cele mai aprinse, care amintesc de marile discordii ale începuturilor științei moderne.

Corpul este substratul fizic al existenței noastre, deci și al relațiilor noastre sociale. Cu toate eforturile depuse în secole de gândire, dualitatea minte/corp – fie ea platonice, carteziană, creștină, hindusă, budistă – nu a fost de fapt depășită. Poate psihanaliza lui Freud și fenomenologia lui Merleau Ponty s-au apropiat cel mai mult de găsirea unei soluții în acest sens. Ne este în continuare greu să ne imaginăm trupul și sufletul altfel decât în dualitate. Ne este greu, mai ales în societatea occidentală, să nu facem ierarhii între organe ale trupului (minte mai importantă ca stomacul sau inima mai importantă decât bila). Ne este greu să acceptăm că nu doar *avem un corp* ci *suntem un corp* – un trup perisabil, supus deteriorării, învins de boli și în final de moarte, cu ajutorul căruia și prin care acționăm, simțim, gândim, existăm.

Importanța și omniprezența corpului în societățile contemporane poate fi constatată de către oricine



doar inventariind numărul de magazine de modă, de produse cosmetice, de saloane estetice și centre de operații estetice, cluburi de sport, reviste pline de soluții pentru întreținerea, întinerirea și modificarea corpului. Anthony Giddens are dreptate când sugerează, în cadrul teoriei structurării, că putem considera corpul ca fiind tot mai mult un proiect cultural făcut și refăcut, definit și redefinit în conformitate cu definițiile narative ale unui eu în construcție, nefiind însă o tabula rasa pe care cultura își scrie înțelesurile, ci obiect și mai ales subiect – cel ce creează înțelesuri, încorporează experiențe etc.

Tehnicile corporale de care ne vorbește sociologul Marcel Mauss (Mauss, 1960), diversele modalități în care ne folosim corpurile, au evoluat enorm în hipermodernitate, creând un corp tot mai obiectivat și externalizat. Individualismul, atitudinea tot mai auto-centrată pe sine a omului, materializarea și modalitatea tot mai științifică de abordare a corpului, atitudinile foarte schimbate față de sex (datorită de exemplu epidemiei de SIDA), descoperirile din medicină, creșterea speranței de viață și apariția gerontologiei, consumismul, iată doar câteva motive care au contribuit major la interesul public și științific din ce în ce mai mare pentru corp, la extinderea paletei de reglementări asupra corpului.

Preocuparea în exces, obsesivă, intruzivă de acum, pentru corp și pentru procesele corporale, atât în științe cât și în arte, este un indiciu puternic al faptului că nu individul ci corpul este azi, în hipermodernitate, în prim-plan. Începând cu postmodernitatea s-a realizat separarea minte-trup, dându-se suprațimă sau măcar preferință corpului. În hipermodernitate, spun anumiți autori, această tendință s-a accentuat. Sacrul, așa cum afirmă unii specialiști (Varga, 2005) s-a transferat de la individ la corp. Cum se raportează artistul contemporan la această

tendință de sacralizare a corpului? Iată întrebarea fundamentală care a motivat demararea unui proiect de cercetare în cadrul Universității Naționale de Arte (UNARTE) din București.

Proiectul *Corpul ca proiect cultural contemporan. Provocări teoretice. Replici artistice* și-a propus un periplu sintetic prin istoria raporturilor dintre noi și corpurile noastre, o abordare multidisciplinară și interdisciplinară asupra corpului, adică o abordare modernă, în spiritul căutărilor de astăzi de a înțelege mecanismele complexe de definire și redefinire a corporalității în epoca actuală. Rezultatele – atelierele interdisciplinare, volumele teoretice, expozițiile, happening-urile, rețeaua de specialiști creată stau mărturie pentru calitatea și actualitatea demersului.

Este un proiect care a dorit să pună într-un dialog viu happening-urile „neartistice”, venite din domeniul variatelor științelor socio-umane și tehnice, cu cele artistice. Abordările teoretice legate de corp sunt diverse și foarte interesante pentru artist. De la preocupările pentru corpul ca obiect (ce se face corpului) la cele legate de corpul ca subiect (ce face corpul în societate), de la corpul empiric la corpul ca metaforă, de la corpul închisoare a sufletului la corpul instrument de manifestare a libertății, voinței, puterii, reflecțiile despre corp au fost dintre cele mai diverse. Doar dinspre sociologie și antropologie venind, putem astfel vorbi de *corpul civilizat* al lui Elias, *corpul – capital social* al lui Foucault, *biopoliticile corporale* ale lui Bourdieu, *corpul alienat* la Marx, *etalările corporale* la Goffmann, *corpul absent* la Frank, *corpul reflexiv* la Giddens, *corpul emoțional* al lui P. Freund și A. Hochschild, *performativitatea genului prin corp* la Judith Butler, *realismul corporal* al lui Shilling sau *corpul ca informație* discutat tot mai mult în așa-numitele studii despre supraveghere.

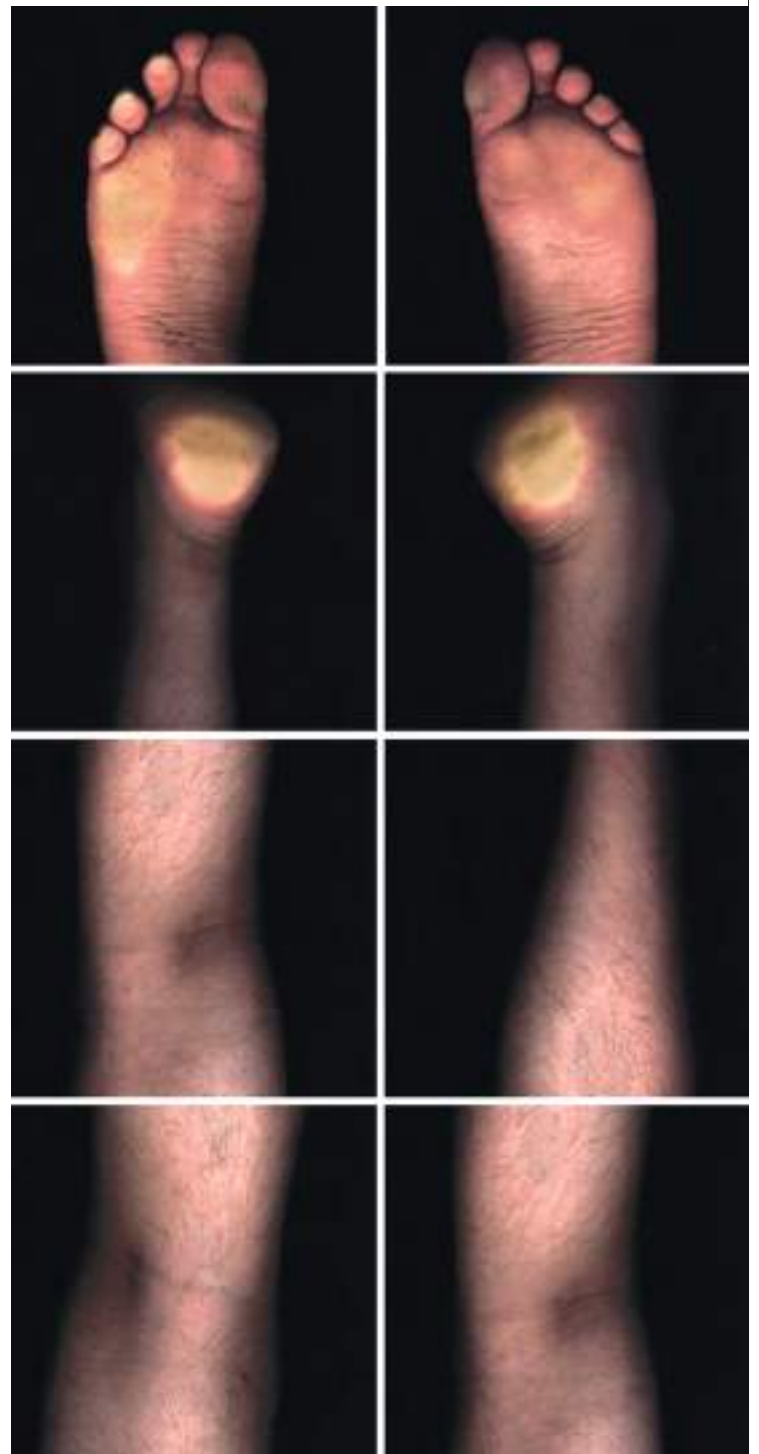


foto stânga, sus:
Ion Grigorescu

foto dreapta, sus:
Bogdan Rață

foto stânga, jos:
Romelo Pervolovici

foto dreapta, jos:
Christian Paraschiv





Discuțiile în jurul temelor legate de corp nu pot să nu abordeze și problematica inegalităților sociale, a raporturilor de putere din societate. Cum răspunde artistul la aceste provocări teoretice? Atunci când Orlan își filma propriile operații estetice, nebunia acestor intervenții era de abia la început și demersul ei anticipa un semnal de alarmă tras apoi de mulți alții. Atunci când Manzoni devenea celebru prin cutiile sale de conserve umplute cu propriile fecale, el aducea în prim-plan corpul natural – cel care, din punct de vedere cultural, era rușinos, trebuia să fie invizibil, marginal. Autoportretul lui Marc Quinn pictat cu propriul sânge a fost la acel moment o replică artistică șocantă pe tema valorii sociale tot mai mari acordate ADN-ului ca formă de identificare umană. Seria de lucrări ale artistului fotograf William Noland, „Seeing and Seen”, conținea o critică a vizibilității permanente a oamenilor în societatea supravegherii și consecințele „docilității corpului”, de care vorbea cu ceva timp în urmă Michel Foucault. În acest context, a fost incitant să vedem cum interoghează, citează sau critică artistul român forța gândirii duale pentru raporturile dintre suflet și trup, efectele sociale ale intervențiilor atât de diverse asupra corpului uman, consecințele trăitului într-o societate a aparențelor, a supravegherii, o societate în care a avea și a fi un

corp este primordial.

Un proiect construit în jurul temei corpului uman, în măsura în care nu eșuează în locuri comune, nu poate să fie decât atractiv – atât pentru artist cât și pentru teoretician. Cred că acest proiect reușește să iasă din zona anonimatului, a locurilor comune, a „seminariadelor” și expozițiilor conjuncturale. Proiectul are un **caracter de pionierat în România**. Pentru artiști, corpul uman a fost mereu în centrul atenției dar nu același lucru se poate spune pentru cercetătorii din științele socio-umane. Sociologii, de exemplu, au marginalizat tematica legată de corp considerând că nu face parte din obiectul lor de cercetare – fiind legată de natură, de biologic și nu de cultură, de social. La fel, feminismul, în încercarea de a scoate femeile de sub incidența naturalului, a destinului biologic, a ignorat într-o primă fază problematica legată de corp. Astăzi însă, studiile interdisciplinare despre corp sunt în mare vogă în Occident, ele fiind mai puțin cunoscute la noi, unde există puține traduceri și mai puține cursuri de specialitate în universități sau cercetări autohtone. În acest context, propunerea unui dialog între artiști și cercetători din domenii diferite nu poate fi decât benefică pentru toată lumea. Proiectul are un **caracter didactic**, adresându-se în

mod special tinerilor creatori și cercetători care constituie principalul grup-țintă al evenimentelor preconizate: expoziții, ateliere, happening-uri, centru de cercetare în cadrul Universității de Arte, lucrări de licență și masterat. Proiectul are și un profund **caracter exploratoriu**, cercetarea teoretică și artistică fiind dominantă a lui. Centrul de cercetare care se conturează deja în cadrul Universității de Arte va stoca și arhiva materiale vizuale și teoretice cât mai actuale, oferind condiții de cercetare moderne pentru artiștii tineri și consacrați, interesați de tematica corpului. Nu în ultimul rând, proiectul își propune crearea unui cadru propice **dialogului** – atelierele, expozițiile și platforma web dedicată oferind posibilitatea unor schimburi permanente de idei și informații.

Primul atelier teoretic (noiembrie 2009, Galeria Căminul Artei, București) a oferit etalarea unor perspective și tematici variate asupra subiectului central al proiectului – corpul. În mod intenționat, nu a fost identificată o temă ci au fost oferite participanților sugestii pentru întregirea listei de posibile teme de reflecție ulterioară, în fazele următoare ale proiectului. Beneficiind de experți în domeniu, prezentările au punctat dinamica abordărilor corporale în domenii ca antropologia (Petruța Teampău, Lisandru Neamțu), sociologia (Laura Grünberg), filozofia (Constantin Aslam), literatura (Ion Bogdan Lefter, Ilinca Bernea) dar și din perspectiva criticii de artă (Adrian Gută și Aurelia Mocanu) sau a specialistului din zona dansului contemporan (Vava Ștefănescu). Participanții au vizionat un documentar legat de happening-uri corporale contemporane, care s-a integrat foarte bine în atmosfera discuțiilor.

Pentru cel de al doilea atelier (iunie 2010 la Galeria UNA, București) echipa de coordonare a ales o temă specială: „**Corpul supravegheat**”. Motivația alegerii temei a ținut de actualitatea dar și de deschiderea de semnificații oferită de aceasta. Trăim astăzi într-o societate hipermodernă în care suprareglementarea corpului este fără precedent. Cu toate că din multe puncte de vedere – religios sau ideologic –, corpul a fost eliberat, a apărut mai nou o reglementare mult mai subtilă, una care operează prin imagini, simboluri, prin crearea de dorințe, opinii publice sau prin mijloace de supraveghere tot mai sofisticate, fizice, electronice, medicale. Astăzi, mai mult ca oricând, granița dintre ceea ce este dat și

ceea ce este deschis opțiunilor, proiectelor umane este tot mai ambiguă și neclară. Astăzi, corpurile au devenit obiecte ale managementului și reconfigurării, fiind tot mai importante pentru identitatea individului. Ca și alte aspecte ale identității, corpul constituie tot mai mult responsabilitatea individului care își poate cultiva și restructura în mod activ propria corporalitatea prin regimuri corporale specifice, alese dintr-o mare varietate de stiluri de viață.

Azi mai mult ca oricând, în societatea postmodernă, globală, informatizată, corpurile noastre sunt sub un control permanent. Monitoare, ecografii, scanere, markere, analize ADN, camere de supraveghere, amprente digitale, haine inteligente, sateliți, nanotehnologii etc. detectează, urmăresc, monitorizează din exterior și din interior ce se întâmplă cu corpul uman. Societatea de azi este cu adevărat o societate a hiper-supravegherii, o societate în care tehnocentrismul, frica de boală sau de terorism, dorința de frumusețe veșnică, nemurire, putere duc controlul corporal la paroxism.

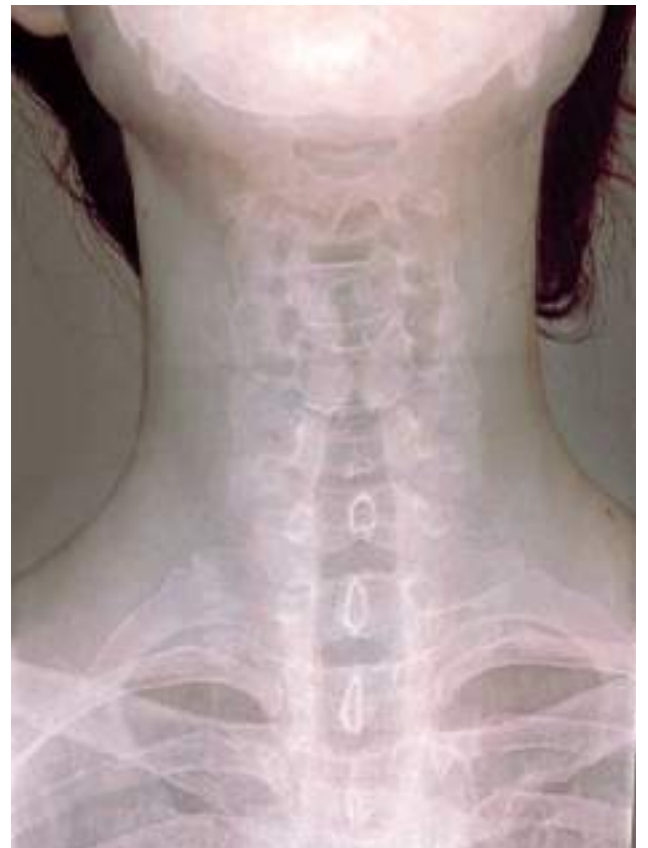
Este o realitate fără precedent, mai ales după evenimentele din 9 septembrie 2001 din Statele Unite. Suntem martorii unui model monitorizat de interacțiune socială în care discursul este înlocuit cu „data screening”. Dezvoltarea tehnologiilor și mobilizarea colectivă fără precedent în fața spectrului riscului au favorizat acest nou tip de cunoaștere bazat pe inducție, pe corelație, pe codificare și înmagazinare în baze de date colective, și tot mai puțin pe povești, emoții, comunicare directă.

Câteva metafore mari au jalonat teoriile despre supraveghere, ele fiind prezentate în cadrul seminarului ca posibile surse de inspirație pentru artist. Este vorba despre *societatea Big Brother*, despre metafora *panopticonului* – o societate în care cei puțini îi monitorizează pe cei mulți, metaforă propusă de Foucault în studiul despre disciplinarea societății în instituții precum închisoarea, spitalul sau școala (M. Foucault, 2005), despre metafora *birocrăției* în prelungirea modelului kafkian și/sau weberian al unei societăți birocratizate, dezumanizate, sau despre modelul de societate de tip *sinopticon* (viewer society), o societate în care cei mulți ajung să îi urmărească pe cei puțini, cu referire mai ales la efectele produse de reality show-urile de televiziune (Tim Mathiesen, 1994), dar și despre metafora unei



sus:
Romana Cucu Mateiaș

jos:
Marina Oprea





pagina alăturată, stânga sus:
Daniel Djamo

pagina alăturată, dreapta sus:
Cristina Garabetanu

pagina alăturată, stânga jos:
Valeriu Mladin

pagina alăturată, dreapta jos:
Anca Diaconu

dedesubt:
Dan Perjovschi

societăți de tip *rizomatic* cu referire la conceptu-alizările lui Gilles Deleuze și Felix Guattari (Deleuze, Guattari, 1980). De la o societate a supravegherii (o societate centripetă cu accent pe individ) am trecut la o societate a securității (o societate centrifugă cu accent pe populații), la o societate a autosupravegherii și, mai recent, la o nouă ontologie a corpului ca informație (Van der Ploeg, 2002).

Supravegherea, subvegherea, autosupravegherea din ce în ce mai subtilă a corpurilor noastre constituie motive de profunde dileme etice și morale pe care am dorit să le explorăm în cadrul atelierului la care au participat specialiști din zone diverse: sociologie, antropologie, critică de artă, psihologie, IT, critică de film. Varujan Pambuccian ne-a vorbit despre biometrie, Mireille Rădoi despre aspectele corporale ale managementul securității, Matei Stîrcea Crăciun despre „Veghea supra-corpului vs. Corpul supra-vegheat. Un cuplu de motive complementare la Brâncuși și Paul Neagu”, Gabriela Romanet despre eul corporal și oglinda ca formă de supraveghere, Alexandru Daicovici despre supravegherea prin sport, iar critici de artă precum Corina Ilea, Cătălin Gheorghe, Cristian Nae sau Paul Răzvan Ion despre manifestări artistice ale supravegherii întrupate în societate. Au fost de asemenea urmărite câteva fragmente din filmul documentar „Erasing David”, în regia lui David Bond.

Atelierul de mișcare „Să ne mișcăm supravegheat – Să ne supraveghem mișcările”, propus și realizat de Vava Ștefănescu (iunie 2010, CNDB, București), a fost de fapt o ședință de experimentare a corporalității individuale, de cunoaștere și descoperire a propriei corporalități dincolo de teorie. A fost o experiență unică pentru cei care au îndrăznit să își testeze capacitățile de expresie corporală. Vava ne-a pus în situația de a povesti cu corpurile noastre o zi din viața noastră, de a ne scrie cu o parte din corpul nostru numele, de a exemplifica prin corpurile noastre starea pe care am simțit-o în acea zi. Cu ochii închiși, am alergat în toate direcțiile, unii printre alții, încercând să ne bazăm pe alte simțuri decât pe cel vizual. Eu, cel puțin, m-am simțit handicapată în raport cu lipsa de expresivitate a corpului meu, analfabetă în ceea ce privește capacitatea de exprimare nu prin vorbe ci prin gesturi și expresii corporale, jenată de stângăciile mele corporale. Am



trăit senzații noi, mi-am cunoscut puțințe dar și neputințe corporale, mi-am descoperit impresii corporale noi, am înțeles pe pielea mea ce înseamnă viața întrupată. A fost un exercițiu cu totul inedit de autosupraveghere desfășurat sub metafora sinopticonului.

Dialogurile teoretice au fost urmate în mod firesc de expoziții artistice. O primă expoziție a avut loc la Centrul Artelor Vizuale în 2009, iar cea de a doua în ianuarie 2011 la Victoria Art Gallery din București, galerie care s-a și inaugurat cu acest prilej. Pe simeze și-au găsit expresia artistică, direct sau indirect, o serie de aspecte abordate la atelierul teoretic. Completând, susținând și îmbogățind ideile teoretice din cadrul dialogurilor, lucrările artistice, diverse ca abordare și stil, pledează pentru caracterul întrupat al artei și societății, pentru nevoia de a reflecta profund, din perspective cât mai diverse, asupra prezenței noastre corporale în lumea hipermodernă de azi, o lume a riscului, în sensul lui Ulrich Beck, o lume a marilor performanțe tehnologice dar și a incertitudinilor și dilemelor etice și morale.

Dosarul vizual oferit de acest număr al revistei ARTA este, sperăm, sugestiv în acest sens.

Referințe bibliografice

- Budgeon, Shelley (2003), „Identity as an embodied event”, in *Body and Society*, 9(1): 35-55.
Deleuze, Gilles și Guattari, Felix (1980), *Milles plateau*, Paris: Minuit.
Foucault, M. (2004), *A supravegherea și a pedepsii. Nașterea închisorii*, București: Editura Paralela 45.
Mathiensen, Thomas (1997), *The viewer society*. Michel Foucault's „Panopticon” revisited, in *Theoretical Criminology*, 1(2): 215-234.
Mauss, Marcel (1960), *Les techniques de corps*, Paris: PUF.
Solove, Daniel J. (2004), *The Digital Person: Technology and Privacy in the Information Age*, New York: New York University Press.
Turner B. (1996), *The Body and Society. Explorations in Social Theory*, ed. a II-a, Londra: Sage Publications.
Van der Ploeg, Irma (2003), „Biometrics and the body as information: normative issues of the socio-technical coding of the body”, in Lyon, D. (ed), *Surveillance as Social Sorting*, London, Routledge.
Varga, Ivan (2000), „The body and the new sacred, The body in hypermodernity”, in *Current Sociology* 53(20): 207-235.

ro_Archive

o arhivă a infinitei tranziții în România post-socialistă



text de SIMONA DUMITRIU

În vizualul contemporan, arhiva este un concept supraordonator, punct de plecare pentru abordarea trans-disciplinară sau trans-media. O interpretăm ca instituție, sursă de cercetare sau modalitate de structurare definită prin: utilizarea de criterii matematice, aspirația spre egalitate și linearitate a valorii, fragmentaritate și fragilitate ideologică, inaplicabilitate a criteriilor estetice, folosirea datelor și meta-datelor pentru organizarea documentelor-unități de bază ale arhivei.

IOSIF KIRALY, RALUCA NESTOR, RALUCA IONESCU, BOGDAN BORDEIANU, SIMONA DUMITRIU, MICHELE BRESSAN, BOGDAN GÎRBOVAN, LARISA SITAR, COSMIN MOLDOVAN, ANDREI MATEESCU, CRISTIANA RADU

Deasupra:

Cosmin Moldovan

Pagina alăturată, sus:

Simona Dumitriu

Pagina alăturată, stânga:

Bogdan Gîrbovan

Pagina alăturată, dreapta, jos:

Bogdan Gîrbovan





pagina alăturată, sus:
Larisa Sitar

pagina alăturată, jos:
Michele Bressan

dedesubt:
Andrei Mateescu



Modul abstract de existență în comunitate a ajuns să fie bazat pe arhive și identificabil prin ele. Sean Cubit vorbește, în *Digital Aesthetics* (1998), despre trei maniere istorice de lectură: cea privată, individuală (a romanului), cea publică (a bibliotecii și, putem adăuga, a arhivei, a cărei funcție ordonatoare și mnemotehnică are rol ideologic) și cea ludică, a presei și culturii pop (principala modalitate comunicațională actuală). Între modul privat și cel ludic de citire, raportarea la arhive este a utilizatorului, a celui care găsește acolo elemente adaptabile propriului discurs, sau a formatorului – cel care produce, structurează sau re-mixează conținutul unei baze de date, indiferent de natura ei. Jacques Derrida vorbește în eseuul său *Mal d'Archive* despre arhoni, care, în Grecia antică, sunt mai mult decât comandanți ai cetății, apărători ai documentelor și ai justiției – pentru că le sunt acordate drepturi și competențe hermeneutice. Tocmai aceste drepturi și competențe de interpretare fac forța proiectelor care utilizează sau formulează arhive. Societatea românească post-socialistă se află în plină criză a arhivei. Dacă principala dilemă asociată acțiunii de a arhiva, oriunde, este legată de relația

între excludere (acumulare selectivă de date) și includere (arhivarea extensivă a oricui), în cazul României observăm o constantă asumare sau producere a pierderii, la propriu, nu rare fiind relațiile despre arhive arse (ca formă de reglare politică) sau lăsate să muzezească în beciurile instituțiilor, departe de accesul publicului.

În contextul acestei crize a arhivei și pomind de la modelul arhivei postmoderne, proiectul ro_Archive are ca scop producerea unei baze digitale de imagini și texte relevante pentru România contemporană. Structură dinamică și propunând continuitate, această arhivă include și va continua să adauge imagini ale transformării urbane și rurale a României – ce nu s-a schimbat, ce s-a construit sau modificat și ce a căzut în ruină. În egală măsură proiect artistic și mijloc de conservare a prezentului, ro_Archive își propune și un prag de semnificație situat în viitor, dorindu-și să devină un mecanism de mnemotehnie culturală.

Inițiat în cadrul Universității Naționale de Arte din București, la departamentul Foto-Video, proiectul este coordonat de arhitectul și artistul Iosif Kiraly.

Membri și contribuitori: Iosif Kiraly, Raluca Nestor, Raluca Ionescu, Bogdan Bordeianu, Simona Dumitriu, Michele Bressan, Bogdan Gîrbovan, Larisa Sitar, Cosmin Moldovan, Andrei Mateescu, Cristiana Radu.

Acum în al treilea an de activitate, ro_Archive intersectează acțiunea de observare și documentare pe categorii sociologice cu interesele subiective ale artiștilor care fac parte din proiect, într-un proces în care abordarea conceptuală, drive-ul documentar, studiul asupra dinamicii ori ideologiei arhivării selective, precum și orientarea interdisciplinară, antropologică și urbanistică se intersectează în producerea și diseminarea unei baze de date (care până în acest moment a ajuns la aproximativ 10.000 de imagini, acum în proces de structurare și încărcare pe site-ul www.roarchive.ro). Din ce în ce mai mult, proiectul ro_Archive există și își propune să se dezvolte într-o direcție educațională interdisciplinară, în care înțelegem să ne asociem forțele cu toți cei interesați în studii antropologice, sociologice, geografice, urbane și arhitecturale, pentru producerea unui studiu multidimensional asupra prezentului

sus:
Raluca Ionescu

jos:
Bogdan Bordeianu

pagina alturată:
Iosif Kiraly



românesc, între exotismul și contrastele de tip narativ și inventarul tipologizant. Alt scop declarat al proiectului este de a oferi o alternativă la „modul ludic” cu care media accesează și distribuie discursul asupra imaginii, o alternativă la imaginea-șoc, subiectul de scandal, prin privilegierea obișnuitului și re-legitimarea actului de a fotografia, în fața fricii sau reținerii oamenilor de a fi fotografiați, pe care adesea o întâlnim în călătoriile noastre.

ro_Archive nu are naivitatea de a-și asuma o altă obiectivitate și distanță decât cea estetică, rezultată din imagini interpretabile prin prisma New Topography sau a școlii de fotografie de la Düsseldorf, interpretabile cu siguranță și prin înclinația spre neutralitate estetică, discurs documentar și indexal, poetică a imaginii simple, a fotografiilor incluși sau asociați proiectului ro_Archive.

Procesului de mapare a teritoriului, început acum trei ani și care continuă prin călătorii de fotografiere și documentare, i se adaugă un proces de analiză în profunzime, asociat temelor și preocupărilor fiecăruia dintre artiștii implicați. De exemplu, au fost abordate subiecte de observare a unor dinamici sociale contemporane, deformată de obiceiuri din timpurile comunismului, precum atât de specificele „concedii la mare” (de o săptămână sau două, la hoteluri de două stele, prin sindicat sau nu) ori decăderea post-comunistă a stațiunilor balneoclimaterice, care supraviețuiesc prin turismul pensionarilor ori un anumit tip de turism familial (Michele Bressan și Bogdan Gîrbovan, *Țrip la două stele*, 2009, *spa.ro*, 2010).

„Ca și în cazul litoralului românesc, zona stațiunilor balneoterapeutice a beneficiat de documentare mai degrabă pe parcursul trecutului, perioadă în care locurile au fost immortalizate și transformate în acum faimoasele „vederi din perioada comunistă” (la căutare printre deja mulții colecționari) în care printre culorile saturate se așterne o senzație a absenței, personajele din cadru lipsind sau apărând rar, în număr mic.” (Michele Bressan). În post-comunism, documentarea se reduce la tipicele reportaje de la mare, sezoniere și neutre în superficialitatea lor,



conservate în arhivele televiziunilor sau agențiilor de presă. O alternativă a „reportajului la mare” o oferă Raluca Ionescu sau Andrei Mateescu, observând spațiul litoralului ca pe un obiect de consum, în care kitsch-ul este imersiv și nimic nu îl pune în criză. În aceeași zonă a observării punctuale a unui fenomen, tematica târgurilor și manifestărilor publice religioase se regăsește pe tot parcursul călătoriilor ro_Archive, cercetătorii fiind interesați atât de dinamica spectacolului public și scenografiei specifice manifestărilor religioase, cât și de contrastul adesea asurzitor între târgurile populare și contextul în care acestea se produc (ex: Iosif Kiraly, Bogdan Bordeianu, Cosmin Moldovan, Simona Dumitriu, Muntele Găina, 2009).

Un alt exemplu de abordare concentrată a unui subiect este studiul fotografic desfășurat în 2009-2010 la Cernavodă și pe canalul Dunăre-Marea Neagră (Iosif Kiraly, Bogdan Bordeianu, Simona Dumitriu). Acest subiect a fost ales pentru complexitatea de semnificații ale locurilor – de la tragicul sens al Canalului ca loc de suferință la începuturile instalării comunismului (așa cum este el documentat în Memorialul Durerii) până la utilizarea economică actuală a canalului și ecluzelor, în relație cu industria locală (rafinării, fabrici de ciment, porturi, centrala de la Cernavodă) și cu transformările (suburbanizare, gentrificare, industrie) din zonele Ovidiu și Năvodari (cazul Ovidiu, devenit zonă rezidențială suburbană

pentru orașul Constanța, este specific extinderii periferice a orașelor și redefinirii marginilor, proces observat de grupul ro_Archive în toate călătoriile sale). Tot despre transformare, restructurare și ierarhie rurală ca efect al unei dinamici sociale masive de tip nou (migrarea românilor din sate la muncă în Vestul Europei) este vorba și în proiectul personal de documentare al Larisei Sitar, *Home Palace / Palatul de acasă* (2007-2009), în care case în construcție, abia terminate sau abandonate stau mărturie a efectului pe care politica economică globală îl poate avea asupra existenței locale.

Aceste exemple de opri reflexive asupra unei zone sau a unui fenomen social sunt integrate unui proces continuu de analiză urbană, observare a unor trasee periferice, identificare a ceea ce am ajuns să numim „monumente și semne ale timpului”, observare de natură antropologică a locuitorilor și mediului lor familiar, în care toți artiștii care fac parte din grupul ro_Archive au traversat o bună parte din țară, călătorind și adesea revenind pentru a fotografia industria la Galați, efectul abandonului post-industrial asupra unor orașe ca Hunedoara ori Victoria, zona Petroșani-Valea Jiului, urbanitate și transformare la Sibiu, Drobeta Turnu Severin, București, relația între individ și spațiul public etc.

Proiectul ro_Archive oferă oportunitatea unei reflecții asupra dinamicii înseși a unui proiect de grup, în care artiștii cu background diferit își aduc aportul.

Mai mult, după trei ani de documentare și mii de imagini, privindu-le, începem să distingem patternurile, recurențele, contrastele cele mai evidente din spațiul pe care îl fotografiem și, de la o expoziție la alta, de la o prezentare de proiect la alta, ne definim mai clar propria atitudine față de starea lucrurilor observate și înțelegem arhiva ca pe un construct pur subiectiv, o mie de discursuri microscopice care, prin re-mixare și re-contextualizate pot fi accese de oricine în interiorul propriei ideologii. Am fost întrebați care sunt criteriile de clasificare ale imaginilor. Am pornit la drum cu un set de criterii, de grupări tematice de natură sociologică la care, din timp în timp, ne întoarcem, lucrăm în continuare cu valorificarea cuvintelor-cheie, procedeu specific bazelor de date. Dincolo de orice criterii, însă, ies la suprafață natura polisemantică și heteronomică a arhivei, în egală măsură cu natura ei pur utilitară, de aparat de documentare a prezentului. În acest sens, proiectul ro_Archive funcționează și ca un mecanism de re-semantizare a rolului și credibilității fotografiei și proiectului artistic ca metodă de studiu social.

Elementul declanșator al proiectului CitiesMethodologies a fost dorința de a crea o punte de comunicare pentru împărtășirea metodelor de lucru. Demersul a concentrat eforturile, preocupările și competențele privind studiul și înțelegerea orașului provenind din arii diferite și a căror intersecție a fost până acum mai puțin evidentă. Scopul organizatorilor (Aurora Kiraly, Ger Duijzings, Vera Marin, Simona Dumitriu) a fost ca proiectul să devină o platformă de dezbateri și interacțiune între domenii, transgresând limitele disciplinare (arte, arhitectura, urbanism, sociologie și antropologie urbană, geografie urbană, filozofie).

text de SIMONA DUMITRIU



© Imagini: Simona Dumitriu

CITIES

Primul eveniment CitiesMethodologies a avut loc în mai 2009 la Londra, în cadrul spațiilor Slade School of the Arts, conceptul fiind dezvoltat de Ger Duijzings, Co-Director al UCL Urban Laboratory și specialist în antropologie est-europeană în cadrul SSEES (School of Slavonic and East European Studies), fiind apoi transformat în eveniment anual. Transpunerea conceptului la București a presupus un proces de transformare și adaptare la context, în urma căruia au rezultat un workshop interdisciplinar, o expoziție și o conferință, urmând și editarea unei publicații.

Proiectul a fost realizat cu sprijinul: AFCN – Administrația Fondului Național Cultural, UCL (University College London), Urban Laboratory – UCL, Colegiul Noua Europă, Ambasada Regatului Țărilor de Jos la București, Institutul Polonez din București, Goethe Institut, HBO România, Fundația Arte Vizuale.

Expoziția CitiesMethodologies 28 octombrie – 5 noiembrie 2010, Casa Scarlat-Ghica și UNAgaleria

Artiști: Wesley Aelbrecht, Irina Botea, Margareta Kern, Anthony Luvera, London in Motion, Cosmin Nicolae, Mircea Nicolae, Rastko Novaković & Ger Duijzings, roArchive (Bogdan Bordeianu, Michele Bressan, Simona Dumitriu, Bogdan Gîrbovan, Raluca Ionescu, Iosif Király, Andrei Mateescu, Cosmin Moldovan, Raluca Nestor, Larisa Sitar), Peter Sant, Alexandru Solomon, subREAL, Fûsun Tûretken, Eva Weber, CitiesMethodologies Workshop și o selecție de proiecte sociale și de arhitectura (Komunitas, ATU – Asociația pentru Tranziție Urbană).

Curatori: Aurora Kiraly și Simona Dumitriu

Orașul a devenit teren de cercetare pentru multe proiecte din zona artei contemporane, iar expoziția CitiesMethodologies a fost un bun prilej pentru a

Methodologies bucharest



pagina alăturată:
Mircea Nicolae, Globuri de sticlă / 25 de case demolate (2007-2009)

deasupra:
ro_Archive (2007-2010)



© Imagini: Simona Dumitru

sus:
ro_Archive (2007-2010)

jos:
SubREAL, Framing și Ascultând Sculptura (2000-2004)

reuni artiști preocupați de această temă și de aspectele sociale, culturale, politice ce modelează contextul urban. Fie că sunt fotografii, instalații vizuale/audio, filme video sau documentare – lucrările din expoziție au funcționat ca exemple despre cum artiștii observă, reflectă, analizează și își pun întrebări despre oraș, urbanitate, locuire. O parte din filmele expuse în cadrul evenimentelor din 2009 și 2010 de la Londra au fost prezente și în expoziția de la București, alături de proiecte de antropologie vizuală precum workshopul *London in Motion* sau *Lebensraum/Living Spaces*, film de Rastko Novakovic, lectură performativă pentru camera de filmat a jurnalului din timpul războiului din fosta Iugoslavie al antropologului Ger Duijzings. Expoziția de la București a propus un dialog între extreme: orașul privit de la înălțimea celor mai mari macarale (Eva Weber – filmul *The Solitary Life of Cranes*), ca mediu construit văzut prin ochii constructorilor săi, pus față în față cu nivelul străzii, al sintetismului jocului și dansului ca formă de construire a unei culturi a copilăriei (Irina Botea – *Ladybug*

/Gărgărița și Reconstituirea); două tipuri de arhive, una reflexivă asupra alterității, migrației și axată pe recuperarea, recontextualizarea unor documente existente (instalația Margaretei Kern, *Oaspeți*, este o arhivă în dezvoltare continuă a momentelor din istoria migrației forței de muncă europene de după război), alta orientată spre formarea unei noi baze documentare, autoreflexivă asupra acestei dinamici formative (arhiva proiectului ro_Archive). Mircea Nicolae a expus instalația *Globuri de sticlă/25 de case demolate* (2007-2009), un proiect despre proceduri și metodologii – de la manualul de construire unor globuri de sticlă perfect etanșe (care, în acest caz, conțineau căsuțe tăiate din cărămizi recuperate de la 25 de case demolate, acoperite de globuri de sticlă de asemenea găsite, în ruinele fostei Fabrici de Sticlă), până la metodologiile politice de transformare urbană a Bucureștiului. Exercițiul recuperator, de intervenție urbană poetică, al lui Mircea Nicolae, este însoțit de un adevărat proces de producție, în care obiectul de artă rezultat este nou – o jucărie care a luat formă culturală – prin contrast, în acest caz, cu cele 25 de fotografii care însoțesc globurile, în care casele sunt prezente, aproape sau în plin proces de demolare. O altă instalație prezentă la *CitiesMethodologies* a fost proiecția de fotografie, însoțită de un scurt film documentar, a artistului australian Anthony Luvera (*Assisted Self Portraits* și *Prologue to Isha*). *Prologue to Isha* observă interesul artistului în mecanismele schimbului dintre fotograf și subiect, documentând pregătirile pentru un interviu cu Isha, o femeie care trăiește cu schizofrenie cronică. Acest interviu reflectă munca lui Luvera cu persoane homeless din Anglia, cărora nu le face portretul, în schimb asistându-i să își producă autoportete. Exercițiul lui Anthony Luvera este concentrat asupra procesului de comunicare și convingere și ne face să reflectăm asupra dimensiunii etice a procesului de fotografiere. Proiectele *subREAL*, *Cadraje* și *Ascultând Sculptura* (2000-2004), parte din seria *Interviuri cu orașul*, sunt fotografii înscenate care pun problema iluziei, auditive sau vizuale, pentru a sublinia caracterul artificial al urbanismului și buna sa colaborare cu turismul și mass-media. Intervenția înseși a celor doi membri ai grupului, Iosif Kiraly și Călin Dan, asupra orașelor în care se află, este virtuală și culturală, selecția din expoziție prezentând imagini dintr-un proiect care a debutat, în 1999, cu un dublu scop: să analizeze pe

câteva niveluri realității artistice din diverse orașe și să articuleze un jurnal subiectiv al relațiilor grupului cu oameni și locuri.

CitiesMethodologies Workshop
9-23 octombrie 2010
Universitatea Națională de Arte din București

Proiectele interdisciplinare inițiate și dezvoltate în cadrul atelierului de explorare urbană CMW au făcut parte din expoziția CitiesMethodologies.

Arhitecți: Cristian Bălan, Marius Mitran, Mihai Motcanu Dumitrescu, Mihnea Simiraș, Sebastian Stan, Emilia Țugui

Artiști: Marina Albu, Bogdan Bordeianu, Daniel Djamo, Ioana Gheorghiu, Andra Jurgiu, Andrei Radu, Ștefan Sava, Zelmira Szabo

Antropologi/Sociologi: Andra Mitia Dumitru, Marius Huza, Ionuț Piturescu, Viorela Strat, Mihaela Tantas, Miruna Tirca

Coordonator: Vera Marin (ATU – Asociația pentru Tranziție Urbană)

Timp de trei săptămâni, echipe interdisciplinare formate, cu unele excepții, din câte un arhitect, un artist și un antropolog/sociolog, au lucrat împreună la documentarea și formularea unui proiect pentru expoziția CitiesMethodologies. Workshop-ul a inclus întâlniri cu invitați precum Vintilă Mihăilescu, Florin Tudor, Space Syntax, Mircea Nicolae, Celia Ghyka, Ioana Tudora, Liviu Chelcea etc., iar în ziua următoare vernisajului expoziției, artistul video britanic Phil Collins a fost invitat pentru a dialoga cu participanții la workshop și cu studenții ai Universității Naționale de Arte din București.

Tema proiectului, simplu formulată, avea legătură cu spațiile abandonate, centrul de greutate al acțiunii fiecăruia din grupurile interdisciplinare – formate aproape aleator – căzând însă pe observarea metodelor de lucru și a modalităților de comunicare în interiorul grupului, workshop-ul însuși, primul dintr-o serie, fiind un adevărat experiment de „interdisciplinaritate aplicată”. Înseși limitele și capacitățile acestui termen profund instituționalizat au fost puse în criză și accentul a fost pus pe dificultatea dialogului. Cele șapte proiecte rezultate, așa cum au fost incluse în expoziție, reflectă formule diferite de lucru împreună. Marina Albu, de exemplu, a invitat în Acvilele Albe câțiva prieteni, doi arhitecți și un

antropolog, împreună formulând existența potențială a unui grup ficțional de anarhiști care ar fi trăit în București în anii 1945-1948, în spațiul abandonat al unui fost spital în ruine. „Am ales clădirea după miturile pe care le-am auzit despre ea”, scrie Marina Albu, motivând selecția locului în ruine din strada Dr. Felix nr. 88. Cum acea clădire avea deja asociată ei o mitologie locală, dezvoltată în cartier, Marina Albu a căutat să observe care sunt mecanismele producerii istoricității, la limita dintre crearea unui nou mit – acela al artiștilor protestatari care preced și poate anticipează acțiunea dar care au dispărut subit odată cu instaurarea comunismului – și tranzitarea lui în fapt, documentat și notat în Wikipedia.

Două echipe au ales ca locație pentru proiectele lor zona Lacului Văcărești. Ștefan Sava împreună cu Mihnea Simiraș au abordat problema centralității exploratorului întâmplător, aflat pentru scurtă vreme într-un spațiu cu legi proprii, parțial ieșite din sfera urbanității cu care totuși se intersectează, o ruină paradoxală a incapacității tehnice a regimului comunist, acum ocupată de vegetație, spații de locuire improvizate și traversată din când în când de curioși.

„Exploratorul realizează că a intrat într-o urmă a unui accident istoric (comunismul) care este guvernată de niște legi străine individului urban. Cumva legile aplicabile într-un mediu urban nu se manifestă și aici, unde naturalul a scobit și a acoperit urmele lăsate de accident și a continuat să se dezvolte singur, după o voință proprie.” (Ștefan Sava, Mihnea Simiraș). Între granițe, artistul video Ștefan Sava și arhitectul Mihnea Simiraș și-au pus problema

sus:
Margareta Kem, Guests

mijloc:
Workshop Ștefan Sava și Mihnea Simiraș, Inncercity

jos:
Workshop Bogdan Bordeianu, Andra Dumitru, Sebastian Stan



stânga:
Workshop, Imagine de ansamblu: Marina Albu, „Acvilele Albe”; Andra Jurgiu și Ioana Gheorghiu, „10 metri de la linia de tren”; Andrei Radu, Viorela Strat și Marius Mitran

dreapta:
Anthony Luvera, Assisted Self Portraits și Prolgue to Isha



termenilor „statuie” și „monument”, explorând clasică interpretare a lui Robert Musil despre invizibilitatea monumentelor și memorialelor.

Proiectele CitiesMethodologies Workshop au căutat să ofere în cadrul expoziției un rezultat care să marcheze intersecția unor experiențe diferite de privire și interpretare a spațiului urban, între activismul social, studiul metodologic, construcție teoretică a discursului interdisciplinar și poetica gestului minimal.

CitiesMethodologies Talks

29-30 oct. 2010, UNAgaleria

Participanți: Gruia Bădescu, Cătălin Berescu, Liviu Chelcea, Phil Collins, Călin Dan, Mădălina Diaconu, Simona Dumitriu și Raluca Ionescu, Celia Ghyka, Margareta Kern, Iwona Kurz, Anthony Luvera, Vera Marin, Vintilă Mihăilescu, Norbert Petrovici, Ștefan Tiron, Varinia Taboada, Miruna Tirca, Ioana Tudora.
Coordonator: Ger Duijzings

Timp de două zile, expoziția a fost însoțită de dialoguri pe tema metodologiilor urbane, moderate de antropologul Ger Duijzings. Alături de o serie de artist talks și performance-uri (Phil Collins, Călin Dan, Margareta Kern, Anthony Luvera, ro_Archive, Ștefan Tiron) conferința, susținută în limba engleză, a mai abordat subiecte ca: politici ale memoriei în orașul Varșovia (Iwona Kurz, Institute for Polish Culture), cartografia mirosului – Viena și București (Mădălina Diaconu), socio-estetica urbană (Vintilă Mihăilescu), inegalități ale locuirii în București (Liviu Chelcea), evaluarea unor spații publice reprezentative pentru marile orașe din România (Gruia Bădescu), orașul ca peisaj (Ioana Tudora), slum tourism (Cătălin Berescu), cercuri de afaceri locale și legătura lor cu economia post-industrială (Norbert Petrovici), interdisciplinaritatea în cercetarea urbană (Vera Marin, Celia Ghyka).

măsurării unui spațiu, a relaționării lui, și a urbanității care îl înconjoară și îi devine periferică, la scara umană.

Căutările grupului format din Bogdan Bordeianu, Andra Dumitru și Sebastian Stan au pornit în sens invers, documentând tocmai această zonă a granițelor, a „intrărilor” și „ieșirilor” din spațiul Văcărești – printr-un mall, un nou construit, mare și numai parțial locuit complex de blocuri etc.

Observarea limitelor a devenit discurs despre apărarea lor și interdicții în momentul în care, traversând fără să știe suprafața unei baze militare, membrii echipei au fost opriți, reținuți, iar fotografiile digitale realizate în zonă de Bogdan Bordeianu (deși nu documentau un spațiu unde fotografiatul fusese marcat ca interzis) au fost șterse de pe card de către soldații din patrula de pază. Cu ajutorul unui program special, 20 de imagini au putut fi recuperate și expuse ca proiecție.

Marius Mitran, Andrei Radu și Viorela Strat au proiectat un traseu urban marcat prin stencils, între Piața Universității – spațiul golit de statui și locul din fața Casei Poporului în care cele patru statui din fața Universității au fost temporar mutate. Interviu stradal nuanțează atitudinea publicului față de transformarea, pentru o vreme, a două fragmente ale peisajului urban și pun problema sensurilor date

3

DOSARE
DE ARTIST

Portfolios

ION BĂRLĂDEANU

Project Room

Galeria Anne de Villepoix, Paris

27 februarie – 10 aprilie 2010



Erou al muncii socialiste

text de DAN POPESCU

Există un mit fascinant al omului aflat la marginea lumii care duce o existență psihopompă dincolo de convenții sau conforturi burgheze. Fiecare societate are nevoie de acești oameni care trăiesc atât înăuntrul, cât și în afara ei. Ei sunt creatorii discursului critic, ironicii, cinicii, libertinii sau nebunii care pun bazele filosofice ale civilizației occidentale. Filosofia occidentală abundă în exemple: Socrate, Antistene, Diogene cinicul, Montaigne, Rousseau sau Nietzsche sunt momente de acest tip. Ei sunt acele spirite libere care fac cu puțință discursul coroziv într-o societate deschisă. Acest discurs acid produce autoreglări sociale foarte importante. Istoria gândirii libere europene este mai mult sau mai puțin un episod din această galerie a oamenilor care fie refuză să joace după regulile canonice de la un moment dat și duc o existență contrariantă, fie chestionează status quo-ul. Ion Bărlădeanu a avut o existență de acest tip. Este născut în 1946 și de mai bine de treizeci de ani a evitat să devină un „cetățean onorabil”. Pe vremea comunismului a schimbat toate muncile posibile. La douăzeci de ani pleacă din satul său natal (Zăpodeni, județul Vaslui) și începe să muncească la stof în Tulcea sau docher în Constanța. În București este, pe rând, gropar, tăietor la gater, paznic sau muncitor necalificat la Casa Poporului. După 1989, trăiește din resurse marginale ocupându-se ca un freelancer de selectarea gunoiului într-o curte de bloc de pe strada Moșilor și face mici servicii locatarilor. Nu își

întemeiază o familie și nu se mai angajează. În toți acești ani, Ion Bărlădeanu își întreține însă un proiect artistic pe care îl arată „doar câtorva oameni deștepți”. El a făcut ceea ce orice artist ar trebui să facă fie literal, fie metaforic: a parcurs drumul riscant în acel *no man's land* unde fiecare societate își leapădă măștile. Groapa de gunoi este unul dintre aceste locuri. Aproape toată informația culturală a unei societăți ajunge să fie aruncată la gunoi. E un loc bun pentru un autodidact și pentru oricare căutător. Prin existența lui, Ion Bărlădeanu a selectat timp de mai bine de treizeci de ani imagini din reviste și a realizat o serie de colaje unice. Le compune cu intenția de a face filme. Pornește de la un talent nativ de desenator și, dorindu-și să regizeze sau să joace în filme, creează o lume imaginară proto-pop ce este cu douăzeci de ani înaintea unei receptări românești, deoarece stilistica pop este o realitate post-decembristă în România, o consecință directă a societății de consum. El creează cu resurse minimale o fotogramă cinematică care spune de fiecare dată o poveste completă. Este autopsihoterapie fără rest. Toate colajele sale sunt o întâlnire foarte specială de artă pop hibridată de un filon suprarealist – dada. Și totul respiră un aer melancolic de gulag comunist în care lumea filmului și a brandurilor păreau singurele toposuri posibile ale libertății.

Nea Ion reprezintă în același timp un experiment artistic limită care a pus în tensiune întrebări de tipul: se poate vorbi de artă în absența unei intenționalități culturale autoreflexive? Este el creația noastră? Dacă da, cum e cu puțință acest lucru? Arta lui seduce printr-o transcendență care provine dintr-o sinceritate „la firul ierbii”. E cu puțință așa ceva?

HORIA BERNEA

Real Time

MNAC, București

2 decembrie 2010 – 27 februarie 2011

curator: Mihai Oroveanu

text de MIHAI OROVEANU

„Am nevoie de mijloace cu totul noi, de un nou limbaj. (...) Arta implică soluționarea unei probleme spirituale și mă interesează numai în măsura în care ea oferă o posibilitate de a contribui la soluționarea problemelor spirituale ale timpului nostru.”

Horia Bernea, 1969, cu prilejul expoziției de la Richard Demarco Gallery, Edinburgh

Real Time este o expoziție-eseu care gravitează între începuturile conceptuale ale lui Horia Bernea și câteva dintre ultimele lucrări, în care se pot recunoaște referințe la aceste începuturi.

Sunt expuse lucrări mai puțin cunoscute publicului larg, din anii '70, dar și din perioade mai târzii ale activității artistului. Expoziția nu-și propune să fie o retrospectivă, ci să stimuleze un public larg, ca și pe specialiști, în descoperirea unor noi fațete ale unei opere de o mare complexitate, care demonstrează în același timp – în pofida diferențelor de limbaj – o extraordinară rotunjime și constantă a preocupărilor. Multe din lucrările expuse, realizate în ani de presiune ideologică, sunt mărturia unei libertăți pe care prea puțini și-au asumat-o în acea vreme; dobândirea acestei libertăți a fost – sau a putut fi – după expresia lui Horia Bernea, unul dintre „avantajele spirituale ale unui artist din est”.

Pentru că anii '70 au un relief special în această expoziție, am considerat utilă, în paginile ce urmează, reactualizarea unor pasaje dintr-un text al artistului din acei ani, care pot contribui la deslușirea preocupărilor lui de atunci.



O anume dezordine

text de HORIA BERNEA

Activitatea artistică are un caracter profund spiritual, este o problemă de conștiință, expresia unor aspirații, o soluție interioară mai aproape de mistică decât de „meșteșug”, de o simplă problemă de mijloace. Vreau să exprim conștiința domeniilor ce ne sunt „interzise” prin definiție (ipotetic), conștiința unei lumi definitiv incompreensibile (tuturor experiențelor din lumea fizică). Există întotdeauna un domeniu „paradoxal” unde sistemele de referință devin inoperante. Spre această „zonă de contact” vreau să-mi orientez experiențele, „constantele” ei sunt cele pe care vreau să le stabilesc, importanța acceptării existenței ei vreau s-o subliniez prin activitatea mea.

Este necesară pentru atingerea acestui scop formarea unui limbaj direct, lipsit de prejudecăți formale, pornind de la premisa că e mai important ce gândim despre un obiect (sau un raport) decât realizarea lui. Entitatea creată este marcată de o funcție al cărei „cod” este pierdut sau nu e accesibil decât ierarhic.

[...]

„Numele” lucrărilor mă ajută să circumscriu cu mai mare precizie domeniul lor de acțiune, ele devin piese de „contact” al căror domeniu de existență e limitat. Aceste „entități” sunt urme de acțiuni și trebuie să fie concepute ca atare – îndepărtate de sisteme de referință. Ele sunt marcate de „al treilea nivel de abstractizare”, care ar fi expresia tensiunii intelect-afect ce apare în atingere cu zonele de contact „paradoxale”, căreia îi sunt subordonate toate informațiile, „mesajul artistic”, mijloacele și intențiile. E deci necesară conceperea unui „super-rafinament” treptat accesibil, subtil, ambiguu, guvernat de „legi slabe”. Ar fi vorba aici de o „iconografie de după cunoaștere” – un context abstract. (...)





MATEI BEJENARU

PRUT, proiect conceput de Matei Bejenaru (artist vizual)
în colaborare cu Dan Lungu (scriitor și sociolog)



PRUT este un proiect de cercetare artistică interdisciplinară care documentează creativ și interpretează date privind stilurile de viață (cu referire la tipurile de locuire, valori și mentalități, opiniile și atitudinile privind problematica actuală), dinamica și schimbarea socială, efectele migrației internaționale în teritoriul din zona râului Prut.

Ca urmare a schimbărilor sociale și politice din ultimele două decenii, teritoriul geografic românesc ce se mărginește la Est cu râul Prut – județele Botoșani, Iași, Vaslui și Galați –, considerat drept una dintre cele mai sărace și mai rurale zone ale României, a devenit după anul 2007 frontiera de Est a Uniunii Europene.

În acest context, relevanța unor analize artistice (fotografie documentară organizată criterial, realizarea de filme video documentare), alături de cele cu caracter sociologic (date statistice, interviuri de profunzime, observații de teren) depășește cadrul românesc prin câștigarea unui interes la nivel european.

Schimbările profunde produse în societatea românească după căderea comunismului au afectat în diferite moduri și regiunea de Est, chiar dacă rămâne încă cea mai izolată, mai rurală și mai săracă zonă a României și a Uniunii Europene.

Analizele artistice pot fi circumscrise unui discurs artistic contemporan al cărui concept este documentarea vizuală a teritoriului locuit. În final, proiectul PRUT va conține o bancă de imagini fotografice organizate criterial, o expoziție de fotografie și video documentar ce poate fi itinerată, o carte (publicație) care va conține studiile și documente sociologice, precum și o selecție de imagini.

Matei Bejenaru: Fotografii ale unor profesori navetiști din Județul Iași, din cadrul proiectului PRUT, serie de fotografii argintice, dimensiuni variabile, 2010



ZSOLT BERSZÁN

Black Objects

Anaid Art Gallery, București

27 octombrie – 21 noiembrie 2010

curator: Diana Dochia

text de ADRIANA OPREA



Despre Zsolt Berszán s-au scris deja câteva texte consistente, prilejuate de expozițiile sale din ultimii ani. În jurul producției lui s-a coagulat astfel o adevărată tematică artistică. Se discută despre negru, despre viermele ca entitate obsesivă a imaginii sale, cel care transformă materia, preface realitățile și malaxează substanța lumilor posibile, despre „artiști ai negrului” (aceia care au produs lucrări esențiale în care negrul joacă un rol anume – Malevich, Stella, Reinhardt), despre impermanență, silicon și viață alternativă, despre finisajul similitudinii, ingineresc, al lucrărilor lui, despre efort manufacturier și despre anxietate „neagră”. Accentele acestei problematice se pot însă schimba, nuanța, re negocia – este scopul frazelor care urmează.

a/n

O culoare nu apare niciodată singură; e imposibil să discuți semnificațiile culturale ale unei culori făcând abstracție de relațiile pe care ea le întreține cu celelalte. Negrul e discutat în textele despre Berszán de parcă am putea vedea în lucrările lui un fel de esență a negritudinii, compactă, pură, independentă de context. Ce rost poate căpăta negrul dacă e invocat de unul singur, asemenea unei entități cromatice de sine stătătoare? Nici măcar perceptiv el nu poate fi luat în considerare decât în relație. Primul care dă seama de relaționalitatea negrului este artistul însuși: în majoritatea lucrărilor sale, dar și în aranjamentul expozițiilor lui, negrul e însoțit de alb. Formula expoziției de la galeria Anaid, spre pildă, joacă între negru și efectul argintiu al metalului, griul metalic, deci, în ultimă instanță între negru și alb. De altfel, expozițiile din ultima vreme ale lui Berszán sunt în alb/negru, nu în negru. De aceea ele sunt mai mult sobre, chibzuite, decât sumbre, tenebroase, așa cum riscă să le redea o insistență exclusivă asupra negrului. Există un raccourci cultural pentru binomul alb/negru: lumea colorată, animată de culori, a putut deveni inavuiabilă, în sensuri pe care nu le pot examina aici, odată cu Reforma; un anume purism însoțește universul „decolorat” al albului și al negrului, după cum o anume deșănțare e atașată calității de a fi colorat (și, poate în conjuncție cu această opoziție fățișă față de exuberanța unei lumi „în culori”, sunt de urmărit și avatarurile

esteticii alb/negru în film, fotografie și pictură).

Pe de altă parte, există în ciuda celor de mai sus o solitudine de altă natură a negrului, pe care o împărtășește cu albul, reținând însă mai mult din izolarea la care acest statut predispune: e vorba de statutul său de non-culoare (discutabil odată cu definirea culorii în sine ca manifestare spectrală a luminii).

Negrul bun

Singurătatea aceasta a negrului nu e însă de la sine înțeleasă; ea i se atașează, dacă vrem, odată cu definiția lui științifică. Dar lucrurile nu au stat dintotdeauna astfel, iar negrul nu a fost dintotdeauna solitar, negativ și opac. Cred că lumea lui Berszán crește, dimpotrivă, pe un negru fundamental benefic, pozitiv, abundent și plin. În linii mari, simbolismul cultural al negrului este dual: ne spune că există în lumea aceasta un negru bun și un negru rău. Pentru culturile antice, de exemplu, între acestea două se cascadează o paletă fascinantă de nuanțe ale negritudinii, care se referă toate la substanța, corpul, carnea negrului, așa cum se nasc ele nu sub efectul materialității, greutatea efectivă a pigmentului, ci sub efectul luminii. În numirea culorilor, pentru antici era mai importantă luminozitatea, nu colorația, de unde atenția lor către densitatea, textura, irizarea negrului. Latina vorbește despre un negru mat – ater –, cel care va deveni negrul cel rău, urât, murdar, opac, și despre negrul lucios, luminos, strălucitor, preluat de alchimisti: niger. Negrul greu, opulent cu care lucrează Berszán are o bătaie, chiar dacă lungă și indirectă, înspre fecunditatea pământului, simbolismul peșterii, al grotei, e un negru care poartă virtuțile unui ambasador cromatic trimis dinspre „o altă lume” (referința îi aparține artistului, voi reveni asupra ei). Regatele pământului, cum e infernul păgân, sunt cele în care au loc marile treceri, nașterile, extincțiile și renașterile care fac lumea să meargă (tematica trecerii fiind una la care, din nou, artistul face în mod explicit referire).

Creștinismul impune opoziția ireductibilă între negrul materiei decăzute, negrul umbrei, nopții, întinericului, și albul redemptiv, lumina spiritului, cunoașterii și a credinței. Corbul și porumbelul, doliul și slava, moartea și viața, infernul (plin de materie) și raiul (plin de spirit). Pe această linie, dacă s-a spus că negrul este culoarea modernității, această intuiție ar putea



căpăta sens și prin corelarea subpământeanului infernal cu suprapământeanul urban, industrial. Corpul pământului cu țesuturile lui e făcut din cărbune, petrol, fier; de acolo ies smoala, asfaltul, cenușa, funinginea, praful, fumul, toată murdăria care înnegrește orașele moderne. Negrul este fluidul care curge, hrănindu-l, prin tot acest (mai degrabă) cenușiu al civilizației, îmbăcsit, tern, întinat. Berszán manipulează asemenea materialități și o face tehnologic, ca într-un mic atelier industrial. Mizează el poate pe negrul bun, dar știe foarte bine și de existența celuilalt. Negrul fusese cândva culoarea artizanului, a aceluia care lucrează undeva dedesubt, uvrierul care produce un artefact în spațiul concentrat, închis, al atelierului său. Cablurile, șuruburile, niturile, cârligele și toate celelalte dispozitive care concură la susținerea, suspensia, prinderea și racordul obiectelor lui Berszán sunt rezultate și urme totodată ale unui asemenea travaliu.

Lumina

Berszán spune că negrul lui nu e pur și simplu negru, că e o sursă de lumină, nu de întuneric, că în contact cu alte materii, alte agregate, alte substanțe (apa, siliconul, smoala, spuma poliuretanică) el emană lumină, în loc să o înghită. Lumina iese chiar de acolo, din negru, deschizând, în răspăr cu simțul cromatic comun, o altă lume, născută dintr-o specie surprinzătoare, oximoronică, de luminozitate tășnită din interiorul negritudinii, și nu dimprejurul ei. Așa cum anticii puneau mai întâi relația cu lumina în denumirea culorii, există o vastă literatură artistică în care se discută raporturile pigmentului cu luminozitatea. În ce privește negrul pus în raport cu lumina, un reper care, dincolo de incompatibilitățile evidente (de discutat cu alt prilej), confirmă intuiția lui Zsolt Berszán, ar putea fi Pierre Soulages. (Privind strict din acest punct de vedere, ceea ce apare tridimensional în obiectele primului, e doar bidimensional pe pânzele celui de-al doilea). S-a spus că Soulages are o operă dedicată negrului, obiectul ei fiind nu monocromia, ci, nuanță semnificativă, monopigmentarismul. Asta întrucât el pretinde că investighează „un dincolo de negru” – *l'outrenoir* – pe care îl localizează ca rezultat al interacțiunii negrului cu lumina care cade pe suprafața picturală. Negrul nu e nici pe departe o absență, ci o entitate care se constituie ca sursă secretă a luminii. Acest statut al negrului



îi conferă o prezență aparte pe pânză – comparabilă cu pregnanța obiectului negru al lui Berszán. Tatonând topografia negritudinii și pipăind grăsimea negrului, încolăcirile lui în bătaia luminii – pe care ele, paradoxal, o îmbogățesc, nu o anulează –, pictura lui Soulages și obiectele lui Berszán sunt experimente cu indefinitul luminii, nu cu finitudinea – conotată negativ – a negrului.

Culoarea

Michel Pastoureau, în *Noir. Histoire d'une couleur*, Ed. du Seuil, Paris, 2008, care mi-a servit drept reper pentru înțelegerea culturală a negrului, vorbește despre nevoia unor studii similare asupra simbolisticii, nu mai puțin bogate, a tuturor culorilor spectrale. O atare sugestie e de preluat sistematic și în câmpul cercetării asupra artei (moderne și) contemporane, unde negrul, numai negrul, poate fi examinat la atâția artiști, dincolo de cei deja pomeniți. Manet, Miró, Mondrian sunt referințe obligatorii. De altfel, obsesia pentru una și aceeași culoare – care poate traversa cicluri, serii întregi de lucrări ale unui autor – constituie o temă în sine. Negrurile lui Ioan Sbârciu sau Petru Lucaci pot fi invocate în interiorul unei asemenea discuții. Problema griurilor capătă abisuri asemănătoare, beneficiind de raccourci-uri culturale probabil la fel de ample ca ale negrului – un exemplu doar fiind Gerhard Richter, *Acht Grau*. Iar griurile recente din pictura românească pot fi incluse în siajul aceleiași problematici. Care sunt, de fapt, culorile predilecte, semnificative, ale artei contemporane românești (dacă, pentru început măcar, se poate lansa interogația asupra lor de o manieră atât de laxă și generalizantă)?

Anorganicul

Pe linia aceluiași simbolism, dacă negrul și metalul lui Berszán rămân ireductibil ancorate în materie (fie și una aflată sub incidența luminii), impactul imageriei astfel constituite poate fi redat prin dualitatea dintre omogen-anorganic și neomogen-organic. Interesant e că forma lui Berszán evocă organicul (văgăuni, scobituri, denivelări, gălme, cavități, excrescențe, porozitate, moliciuni), în timp ce materia acestei evocări este anorganică (silicon, smoală, aluminiu). În expoziția de la Anaid (și probabil în toate expunerile acestor lucrări), percepția

comună e contrariată: lucrurile stau, sunt bine ancorate, stabile și ferme, cu toate că ceea ce reprezintă ele aduce mai curând a colcăială nedeslușită, a încolăcire de microstructuri pentru a forma suprafața accidentată, mucilaginoasă, vag instabilă a unor organisme stranie. În contextul acesta s-a vorbit despre viermele lui Berszán ca despre obsesia imageriei lui, viermele fiind entitatea care face trecerea organicului către anorganic, veriga-cheie a procesului de metamorfoză a unei lumi într-alta. Viermele fiind non-umanul întruchipat, universul estetic articulat prin el ar sta astfel, iremediabil, sub semnul anxietății, fricii, spaimii; sub semnul unei disperări calme, dar inevaluabile. Ar fi aici eterna spaimă a viului de ceea ce îl neagă. De negrul rău. Dacă anorganicul („neviul”) e omogenizant, organicul (viul) e un alt termen pentru complex, diferențiat, individualizat. Se pare că în lumea fizică este mai ușor să cobori spre omogen decât să urci spre eterogen, fizicul tinde să înghită viul, îl depășește și îl domină. Asaltul lumii fizice asupra sistemelor vii e totuna cu îmbătrânirea, boala, degenerarea lor. În acest sens, opusul viului nu este moartea, ci anorganicul, omogenizarea, pierderea în generalitate, nediferențierea de materie. Cu toate astea, ceea ce face Berszán induce o reprezentare a viului care acționează în materia anorganică și o structurează în interesul său propriu. Toată ingineria instalațiilor sale păstrează energia organicului care își face loc în sânul omogenității materiei anorganice. Dar fie și așa, lupta agentului structurant cu materia destructurantă nu îmi pare o confruntare cu dușmanul, cu negrul diabolic, negrul fără față umană. Pentru că expunerea lui Zsolt Berszán are o acalmie intrinsecă, o liniște, o potolire: frână și rezistență față de orice posibilă intensificare. Este, îmi pot imagina, o liniște care vine odată cu scufundarea lentă a umanului în anorganic. Universul fizic al metaloizilor netezește diferențierile dramatice ale viului. Universul fizic este mai ales anorganic, mai ales tăcut. Cerebralitatea, conștiința se pierd în el de două ori: în organicul vieții mai întâi, apoi în baia uniformizantă a lumii fizice care înghită la rândul ei viața. Nu e deloc terifiant să te pierzi în materie. Nimic nu e mai odihnitor, cred. Se sfârșește, e liniște. Încă o dată, negrul e benefic.

RUDOLF BONE

The Dice

Galeria Plan B, Berlin

10 septembrie – 20 noiembrie 2010

curator: Mircea Cantor



Angoasa „metanarațiunilor”

text de LUCIA POPA

S tilizate până la abstractizare, lucrările lui Bone rezistă totuși analizei „iconografice”, după interpretarea deja „clasică” a imaginii artistice concepută de Erwin Panofsky. Iar această adâncime tematică, în cazul său în legătură strânsă cu dimensiunea iconică – algoritmul formelor – deschide galeria unui proiect specific modernității: „metanarațiunile”, în accepția lui François Lyotard. Autonomia esteticului este una dintre fațetele acestor „grands récits”: Bone a căutat multă vreme în și prin arta sa forme „desăvârșite”, situate în afara determinărilor de epocă sau regionale, chiar în afara curentelor estetice, forme care surprind „adevărul”. Este aproape un proces mistic pe care îl descrie drept o formă de „transcendență verticală”, un soi de căutare faustică a pietrei filozofale. Artistul orădean a vrut să imprime stilului său dimensiuni universale, să iasă din dramatica și aproape inevitabila etichetă de „estic”. Metoda sa era, într-o primă etapă, în perioada relativei destinderi a regimului comunist mai ales, să găsească stiluri și idei „perfecte”, care ar fi existat apriori, precum Ideile lui Platon. Artă era deja setată în categorii bine trasate, iar artistul trebuia doar să o descopere, printr-un proces cvasi șamanic, de deciptare a fanaticului estetic, credea Bone. Întreaga artă este, o spune și astăzi artistul, „un objet trouvé”. Chiar și această idee a lui Duchamp era și ea plasată în aceeași dimensiune „eternă”, considerată ca o categorie logică a lumii.

Fost membru al grupării experimentale „Atelier 35” din Oradea, sculptorul încerca să se delimiteze de „canoanele” realismului socialist descoperind stiluri artistice noi, în rezonanță cu tendințele vestice ale momentului, uneori în mod voit, alteori întâmplător, ca rezultat al unor frământări asemănătoare, poate. Deși nu și-a propus niciodată explicit disidența, căutarea sa aproape don quijotescă a formelor desăvârșite a intrat firesc în opoziție cu regimul, pentru simplul fapt că modelul estetic după care lucra era antagonic modelului ideologic, propus de Partid. În locul mesajelor cenușii ale Puterii, ambalate în reverii figurative standard, perfect transparente unor categorii largi de public, Bone lucra sculpturi și instalații care chestionau temelii Universului, într-o îndârjire aproape autistă. La această luptă surdă – rezistență în tăcere – face aluzie fotografia „Chestnut Self-Portrait”, din 1983, în care artistul privește intens și dureros în obiectiv, cu gura încheștată, blocată de bețisoare de lemn. Cu această lucrare, Bone trece dinspre subversiv în anticamera disidenței.

Lucrările lui Bone selectate pentru expoziția „The Dice” de la Plan B Berlin, încheiată la sfârșitul lunii noiembrie și curatoriată de artistul Mircea Cantor reconstituie, cu o ambivalență rafinată de sensuri, eșuarea marilor proiecte moderne. Instalația „Megalopolis”, asamblată din bucăți dreptunghiulare de sticlă suprapuse astfel încât lucrarea ia forma unei piramide duble, ca în oglindă, este o metaforă a puterii „megalomane”, a utopiei impuse. Deși instalația capătă dimensiuni aproape monumentale, echilibrul precar în care se află, accentuat de piatra de râu suspendată deasupra, gata să se prăbușească peste bucățile de sticlă, trimite la iluzia controlului absolut a regimurilor totalitare, spulberată de evoluția istoriei. Echilibrul mundan tulburat de ambițiile moderne se reface prin gesturi care țin de hazard, interpretează Bone surparea regimurilor obsedate de control. Postmodernismul parodiază prin citări ludice, calchieri și răsturnări de scenarii mania pentru „proiect” a modernității – una dintre grilele prin care poate fi citită, la nivel iconologic, al valorilor propuse, expoziția „The Dice”.

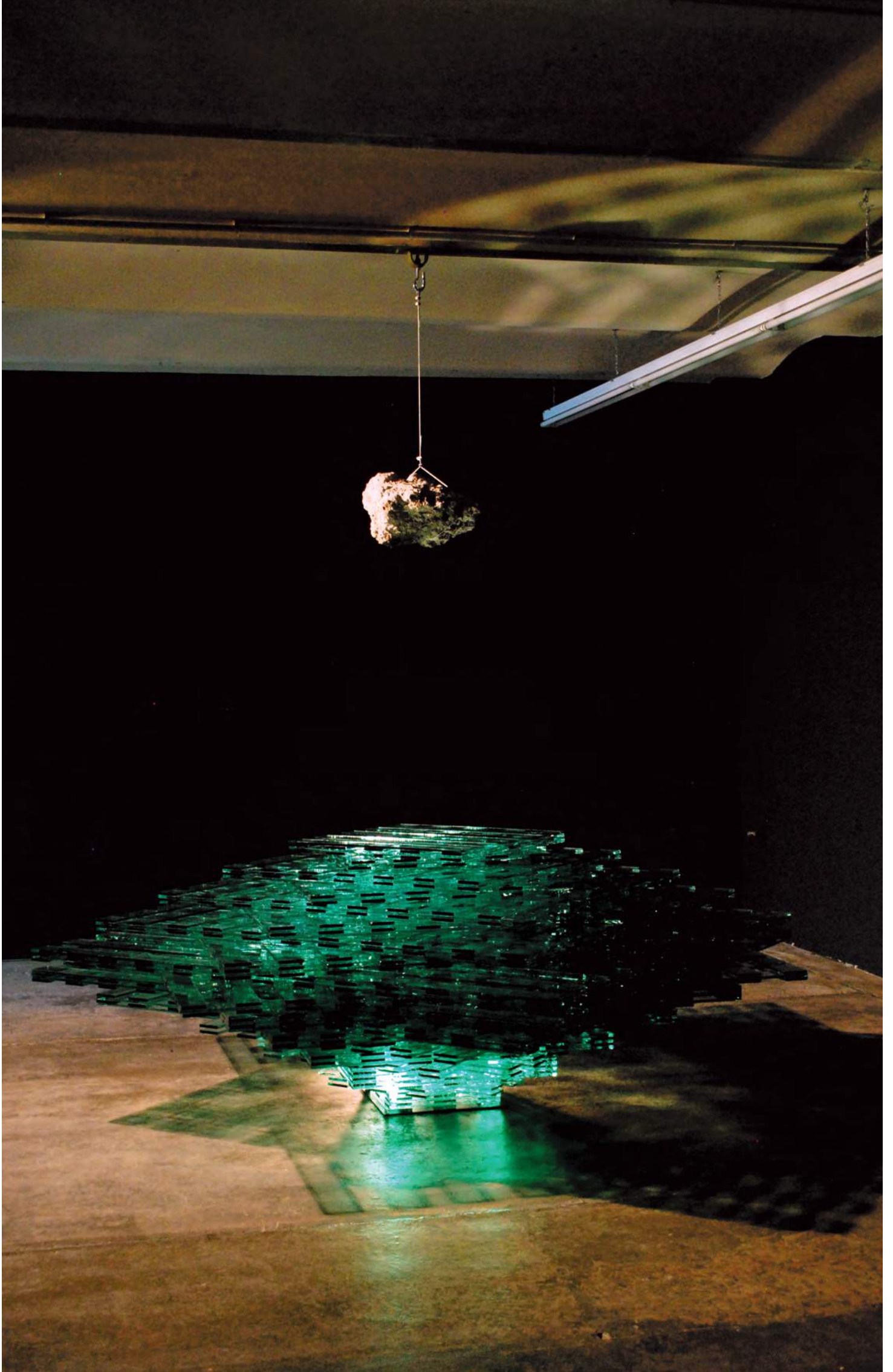
Hazardul – zarul – înseamnă jocul, dar și acceptarea tolerantă a diferențelor, a varietății, a alterității, uneori până la anularea soluțiilor, din pricina infinității lor. Cubul de aluminiu „Die”, desfășurat cu irregularitate voită în galerie, lasă din nou în penumbră sensurile politice – sforțarea dictatorială de a măslui jocurile providenței instaurându-și utopia – pentru a fi și aluzie la pluralitatea soluțiilor estetice și la parcursul sinuos, imprevizibil și incontrolabil al istoriei artei.

Deși în planul semnificațiilor Bone intră suplu în plin postmodernism, jucându-se cu sensurile și valorile estetice, din punct de vedere iconic el aspiră la forme „pure”, ideale, în viziune modernă. Kantian prin proiect estetic, sculptorul insistă asupra relativizării valorilor în stratul axiologic al lucrărilor sale. De aici, din acest balans între extreme – tragismul, sobrietatea dar și eleganța expoziției. Epopea a descinderii postmodernismului din modernismul agonizând, opera sa chestionează la alte niveluri crizele artei contemporane, pe care o suspectează de „frivolitate”. Iar peste acest fundal ideatic care subîntinde expoziția, se proiectează și filmul sfârșitului proiectului politic tras cu rigla, a regimurilor care reduc lucrurile la un numitor comun. Elogiu și dramă a hazardului în plan istoric, filozofic și estetic, expoziția poartă în sine, prin antagonismele sale subtile, și explicația pentru faptul că artistul nu a mai lucrat cam 15 ani, pentru a se întoarce recent la pasiunea sa. Adept al modernismului din punct de vedere estetic dar al pluralității soluțiilor în sfera politică, Bone a trăit în măcinarea unor contrarii fundamentale. În colaborare cu artistul Mircea Cantor, Bone a găsit în sfârșit soluția acestei angoase: narațiunea, expoziția ca dramatizare a surpării iluziilor moderne și ca parodie a soluțiilor divergente ale postmodernității.

deasupra:
Autoportret castană
Chestnut Self-Portrait

pagina alăturată:
Die

pagina următoare:
Die







IRINA BOTEA

A Moment of Citizenship

National Museum of Contemporary Art,
Bucharest

20 octombrie 2009 – 24 ianuarie 2010



Irina Botea's work occupies the border between documentary and fiction, a border that she subtly explores in her videos, performances, photographs and installations. Some of her pieces superimpose or alternate between archive images from audio-visual media, or actually use such images to recreate sequences of scenes from historical events that occurred in her native Romania.

The exhibition "A Moment of Citizenship" included the video projects "Before a National Anthem" and "Auditions for Revolution".

text by **MARÍA INÉS RODRÍGUEZ**



The two works that she is presenting in the mezzanine and foyer spaces, and also in the form of a publication, are part of a more general enterprise of rereading and re-enacting (with the emphasis on the theatrical acting) key moments from recent Romanian history. These events were turning points that started a new chapter in the life of an entire community. The current panorama reflects the new cartographies of power, which in turn generate new zones of contact that are redefined every day, and lead to new kinds of negotiations and hierarchies determined by globalisation and its political, economic and social ramifications. For *Before a National Anthem* (2009), a video produced specially for this exhibition, Botea asked a group of Romanian poets to write new words for the Romanian national anthem, giving this song a new dynamism and political significance. Twenty years after the events of 16 to 22 December 1989, leading to the Romanian revolution and the fall of Nicolae Ceaușescu, Botea is examining with this project as well as her work *Auditions for a Revolution* (2007) such notions as national identity and the role of the citizen in creating new symbols for a newly emergent

*Auditions for Revolution, 2006
Video și film 16 mm transferat, 24'
Courtesy Irina Botea*

nation. Citizenship, a complex notion, and something that is constructed on a number of different levels and in different contexts, as Étienne Balibar points out in his essay *Vers une citoyenneté imparfaite*: "Citizenship is more a practice and a process than a stable form. It is always evolving."¹ As for the publication accompanying this exhibition, like a songbook, it contains the different poems used to compose the new version of the national anthem, together with the poets' thoughts on the ethical, political and social implications of this kind of song. As Brian Holmes points out, "art can be a chance for society to collectively reflect on the imaginary figures which it depends upon for its very consistency."²

1. Étienne Balibar, *Nous, citoyens d'Europe? Les frontières, l'État, le peuple*. Paris: La Découverte, 2001, p. 211.

2. Brian Holmes, "Artistic Autonomy and the Communication Society," talk at Tate Modern, London, 2003.

Before a National Anthem

text by IRINA BOTEA

In June 2008 I saw "Canciones para despues de una Guerra" by Basilio Martin Patino in Reina Sofia, a documentary made in the last years of Franco, reviewing how the popular music was inserted with fascist propaganda, but also how songs were places of resistance for the Spanish people.

This encounter was the "madeleine" which activated my memories of being forced to sing propagandistic songs as a child, (while waiting for hours for Ceausescu's car to pass through one of the boulevards of Bucharest), as well as the memories of 1989 revolution and especially the songs of the 1990 University Square protest movement.

The documentary also made me think about the time in 1989 when the Romanian National Anthem was changed from "Trei Culori" to "Deșteaptă-te Române", a song from 1848 that was recycled.

All those memories triggered in me the interest of researching what is the "political-song" imagination of Romania today. How can a National Anthem be composed today?

Can the National anthem be placed in a dynamic (active) space, of discussion, where the agency that is reserved for the citizens can be negotiated? What kind of language will be used in such an anthem, what words and what expressions will "qualify"? Words like democracy, national salvation were questioned in 1989, when a name for the new governing party was searched. Did we find a place for the word "democracy" in 2010, 20 years after...? What words will regain their meanings?

I have started to think about the idea of seeing the national anthem as an active "battlefield", as a space that has to be conquered.

I began to feel that it is only in the negotiation with the space of the song that the person-citizen becomes a subject (similar to the way in which a worker becomes a subject only during the time that he is able to negotiate the wage for his labor).

I have asked Romanian writers to compose a national anthem in the freest way that they can think of. When the writers turned in their work I handed the written pieces to the composers and encouraged them to compose the music for them in the freest way they could imagine.

In the process more questions appeared like: For whom is it written? Is it obsolete to talk about nation, nationalism, national anthem? When do we remember the national anthem? When do we use or think of the national anthem? Is it only during sports events, during football championships, when our team wins? How can an anthem represent all Romanians? Are Romanian emigrants included in this representation?

People participating in this project include Romanian writers and musicians, some living in Romania, others living outside. One writer is from the Republic of Moldova.*

Each writer approached the anthem differently, and each described his or her approach at the end of the poem. With all the responses I have collected from composers and writers I made a collage anthem (see "Imn – Cum se mai compune astăzi un imn național?").

The composers tried to also find freedom in putting the poems on music. All the compositions will be recorded on video.

"Before a National Anthem" offers a collection of poems and songs that have the potential of becoming a national anthem, and a sample of today's imagination for the future.

* The national anthem of the Republic of Moldova is "Our language", a song that I have learnt in school in 4th grade. It is a song about the Romanian language. However, the official language of The Republic of Moldova according to a revised article in the Moldavian constitution, is "Moldavian".



MIRCEA CANTOR

Shooting

Galeria Dvir, Tel Aviv

11 septembrie – 23 octombrie 2010

curator: Mihnea Mircan

text de MIHNEA MIRCAN



În expoziția-proiect, artistul folosește două elemente recurente, arma și oglinda, situându-și discursul pe planuri ambivalente, „shot” însemnând nu numai „împușcat” ci și „fotografiat”, iar oglinda având semnificația supravegherii. Prin intermediul acestora, orice dezacord poate fi repede înăbușit. Un Panopticon difuz, în care toți sunt observați oricând și oriunde, înarmat cu instrumentele documentării și represiunii. În expoziție este imaginat felul în care viața, munca și semnificația lor pot fi definite și reprimate din perspectiva unui adversar. Proporțiile de tragedie și de ironie ale acestui mix conceptual sunt perfect echivalente, așa încât ceea ce părea o observație descurajată este de fapt un recurs la imaginație, o invitație la acțiune poetică.

MACHINE GUN IN THE MIRROR STAGE

In Mircea Cantor's 'Tracking Happiness', dancers pace the sand in a circle, sweeping repeatedly the trace of each other's steps. In its conflation of first cause and last effect, made identical in spite of the distance separating them, the film recalls Vladimir Nabokov's observation in 'Speak, Memory' that the future might just be "the obsolete in reverse". The choreographed procession in the film takes place at the phantasmal center of history that Nabokov's phrase invites us to imagine, where the obsolete becomes itself – time past – to one side, while unfolding as the new to the other, only to be recuperated as obsolescence, as a unsettling rehearsal for a postponed conclusion. Cantor's film takes the conventional timeline of historiography and makes it round: a loop, where the gesture is equivalent with its passage and simultaneous with its erasure, and where the tragedy equals the farce. A circular poetics, which can be understood as a space for biographies to be endlessly refashioned, or for disjunctive selves to be posited against the idea – still haunting mindsets, institutions and those political discourses predicated on apocalyptic scenarios – that time flows towards a definitive clarification of its purpose, or that the present proceeds inevitably from the past and adheres to the future as its necessary confirmation.

This remarkable video could serve as an introduction to 'Shooting', Cantor's exhibition project at Dvir Gallery, Tel Aviv. Here the artist assembles an arsenal of spatial and temporal definitions, of distant realities that function as each other's distorted reflection, obliquely defining a confrontational position. This hinges on the use of two recurrent props, the gun and the mirror, and on situating the discourse within an ambivalent scene to be 'shot' – photographed – and surveyed, so that dissent can be promptly stifled. A diffuse Panopticon is looking everywhere, from everywhere, armed with the instruments of both documentation and repression. It institutes its existence and efficacy via both, it is located at the blind spot and at the vanishing point; it could be said to be looking at itself, to be ensuring its permanent self-reflection.

Our whole world seems organized to accommodate and guarantee this purpose: political life, in the variety of its manifestations and levels, should never interfere with this gratifying exchange, and should never block the picture.

The gun and the mirror compose in Cantor's exhibition something of a disjointed, but nonetheless functional, camera, and interlock to take aim at the correspondences between selves, tasks and borders. The artist sets into motion categorical processes by which power defines itself as power, and business as business in another significant piece: political and economic strength seem designed to delight in their conceptual stability and instrumental effortlessness. The neon with 'Geschäft ist Geschäft', legible only in mirror installed on the opposite wall, sees itself in bits of broken mirror (which might indicate a previous, shattered identity)



pagina alăturată:
Rainbow, 2010
 color etching ink, artist's finger prints 7 m large / 3,5 m high
 Courtesy Dvir Gallery, Tel Aviv
 © photo: Mircea Cantor

SUS:
Deeparture, 2005
 2' 43", 16mm transfered to BETA digital, color, silent
 view at Musee Rodin, Paris, May 2010
 © Copyright Mircea Cantor
 Photo: Aurelien Mole
 courtesy Mircea Cantor and Yvon Lambert Paris

dreapta jos:
One Piece, the Same, 2010
 table, tripod, mirror and Plexiglas, 300x100 cm
 Courtesy the artist and Dvir Gallery, Tel Aviv



mixed with horse manure, suggesting the random glints of a diamond mine.
 Somewhere in the disorienting reflections, at the point where a single 'image' is recomposed, exchange value is extracted from a repulsive combination of elements. The exhibition imagines how life, work and worth might be defined and confined from the other side, from the perspective of an obfuscated adversary. The amounts of tragedy and irony that go into the conceptual mix are perfectly equivalent, so what had appeared as a dispirited observation is in fact an appeal to imagination: an invitation to take poetic action.

Alte expoziții de Mircea Cantor în 2010:
Klug wie die Schlangen und einfältig wie die Tauben (Wise as Serpents and Innocent as Doves), Museum Abteiberg, Mönchengladbach, July 2010; *Heilige blumen* (Holy Flowers), Kunsthalle Nuremberg, December 2010



FRANCISC CHIUARIU

Rețele

ATELIER 030202, București

29 aprilie – 16 mai 2010

Curator: Dan Mircea Cipariu



deasupra:
My name is John

dreapta sus:
Nașterea Venerei

dreapta jos:
Dejun pe iarbă

Rețele din vremea lui homo-videns

text de DAN MIRCEA CIPARIU

C e poate rămâne din această lume a lui *homo videns* în care trăim? Cum se poate elibera un artist autentic de zgura ori scilpicului vizualului? Ce instrumente poate folosi el pentru a se elibera de dictaturile prezentului și ale Rețelei? Răspunsurile la aceste întrebări pot fi așezate ca într-un puzzle oniric și critic folosindu-ne de resturile de limbaj vizual (adevărate și imprevizibile parafraze livești!) și de sintaxă hiperfigurativă din cele 12 lucrări semnate de Francisc Chiuariu, așezate toate sub semnul Rețelei. Aceste 12 lucrări sunt de admirat pentru felul în care creatorul lor știe să facă din meșteșug, din asumarea tehnică a unor lucrări canonice, un spectacol al gândirii vizuale. Asumarea unor teme și a unor imagini ce țin de istoria artelor vizuale nu e făcută doar ca o demonstrație la prima mână a meșteșugului, ci ca un element de susținere a unor discursuri complementare. Citirea Rețelelor se face punând mereu în lectură două sintaxe: (re)construcția canonică prin jocul secund al unor desene ingenue, eliberate de ideologii și mode. Aceste discursuri vizuale, cu o precizie asupra detaliului și cu o mare libertate a desenului, sunt răspunsurile personale ale lui Francisc Chiuariu de eliberare de Rețea. Fie că Rețeaua poate să ia și forma unor opere vizuale consacrate. Pe lângă abilitățile în discursul vizual, Francis Chiuariu dă un rol proeminent, în gândirea sa artistică, Incertitudinii. Incertitudinea de a fi, incertitudinea de a cunoaște, incertitudinea de a iubi ori de a fi iubit, incertitudinea asupra devenirii. Incertitudinea poate sări oricând din aceste 12 lucrări ca un iepure vânat de sondaje și statistici. Mai e de remarcat în aceste Rețele ale lui Francisc Chiuariu poziția sa ironică, dar senină, neîncrâncenată, cu care folosește lucrările canonice drept parafrază pentru teme politice ori pentru marii actori politici din trecutul totalitar și din prezentul european. Trăim, parcă din ce în ce mai mult, într-o lume a Rețelei. În fapt, vedem în aceste Rețele o expresie atât a consumismului, cât și a globalizării educației și a produselor culturale. O lume în care există interdependență materială, nu spirituală! Firele văzute și nevăzute ale Rețelei sunt un fundal vizual pentru noul proiect al artistului Francisc Chiuariu. Pe dimensiunile mari ale pânzei ne sunt dezvăluite, într-o tehnică impecabilă ce parafrazează stilistic epoca maeștrilor Renașterii, opere de Velázquez, Tizian, Botticelli, în care discursul hiperfigurativ și narativ își ia partea leului, ne sunt dezvăluite așadar toate fantasmemele, umbrele, luminile și întrebările ontologice ale unui artist având și conștiința valorii de sine, dar și conștiința propriei fragilități în fața Rețelei.



Rețeaua te poate include, dar, prin efect, îți poate crea sentimentul castrant de a nu fi tu însuși un creator liber, cu o independență totală asupra diversității formelor de gândire și de trăire. Excluderea din Rețea, ori dacă nu excluderea, numai absența din „network”, îți poate da vertijul unei excomunicări sociale și materiale.

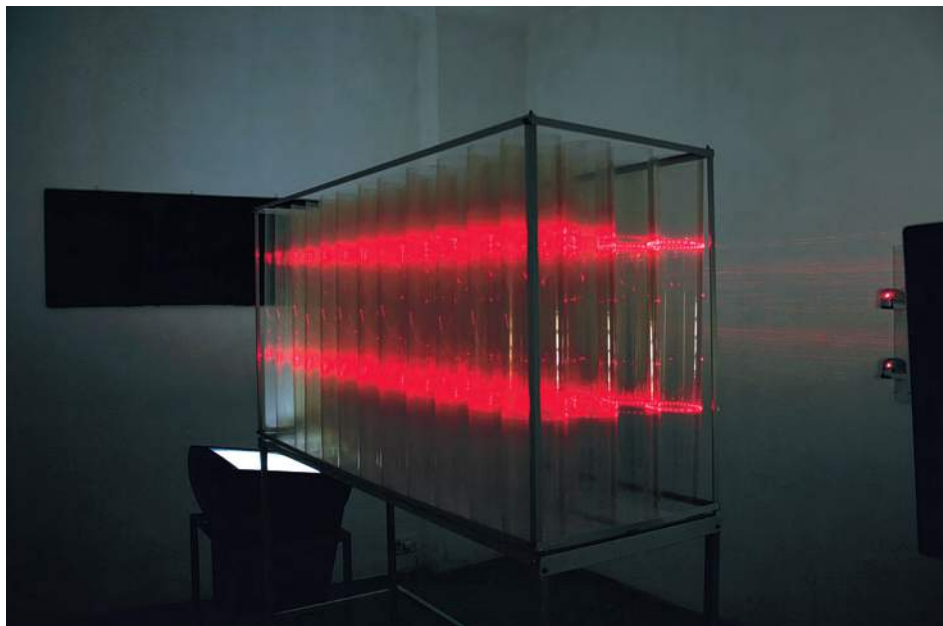
Francisc Chiuariu, în linia și tușe de o concretețe de orfverier, stăpânind cu ingeniozitate și sensibilitate construcția plastică a feluritelor și imaginatelor Rețele, își dă prin aceste noi lucrări maturitatea creatoare. Formele sale au o suprafață narativă și chiar ezoterică – fie că e un Suveran Pontif ținând în brațe Pruncul Sfânt căruia nu i se distinge fața, fie că e vorba de alăturarea unor pantofi de firmă lângă picioarele lui Buddha, fie că ne dezvăluie concretețea gata de tridimensional atunci când plonjează în vis, în subconștient sau în REM. Toate acestea sunt prinse într-o Rețea prin care iepurii, simbol al norocului, încearcă să-și găsească un prezent și un viitor. Dimensiunea Sfârșitului prin multiplicarea unei scheme, a unei convenții (inclusiv a celei privind șabloanele de gust și cele vizuale) dă viziunea de forță interioară care ampretează Rețelele lui Francisc Chiuariu. Sunt convins că forța acestor pânze mari va trece dincolo de mode și timp, dincolo de Rețele, cu o iradiere spirituală și stilistică pe cale de a canoniza expresia artistică inconfundabilă a unui mare pictor român.

CIPRIAN CIUCLEA

Efectele procesului de interpretare a obiectului asupra unei priviri obiective

Recycle Nest, București

1-30 octombrie 2010



text de ADRIANA OPREA

Ciprian Ciuclea e un artist care lucrează în marginea câtorva din acele câmpuri discursive, altele decât al artei, în care se produc imagini. De exemplu, pe el îl interesează simțul, capacitatea fiziologică de a prelucra percepția umană, și, fiind grafician la bază, e atent la tot aparatul de forțe, mecanisme, procese prin care imaginea intră în relație cu senzorialitatea. Simțurile și imaginea fuzionează la el cu o incipientă teorie a urmei, a printului grafic, a desenului ca modalitate de a configura, de a scoate imagini din realul haotic și de a le îmbrăca într-o identitate vizuală. Îl interesează de ceva vreme sunetul – cu care face instalații, obișnuiește să pună obiect grafic lângă monitor video, assemblează fire, construiește migălos structuri pe care le așază sub fascicule de lumină infinit de atent orientate.

Proiectele lui recente se sprijină discret, dar sigur, pe legătura cu posibilitățile tehnicii (în sensul larg de producere), cu aparatura și tehnologia. Totul e pe sprânceană, aliniat și precis, la milimetru. Ciuclea face mici incursiuni în știință (un câmp discursiv cel puțin la fel de populat de imagini, în ciuda opiniei curente, ca istoria artei), leagă alianțe cu alte discipline, ca medicina sau optica, lansează proiecte cu aer de laborator și are curiozități legate de experimentul riguros făcut în cercetarea de specialitate din domeniile „exacte”. Doar că, pe lângă un științific

soft, foarte mediat formal, producția lui are un puternic estetism, o vână de educație vizuală făcută în istoria artei. Nu știu un alt tânăr artist român cu o tipologie și o consecvență similare.

Cea mai recentă mostră de estetism piperat cu tehnicitate este un fel de cabinet de curiozități de la 1700, umplut, într-o obscuritate de spațiu dens, concentrat, de cablurile, biții și laserele anului 2000 și ceva. Ciuclea face o instalație pedantă în care ne arată legătura dintre procesul viziunii umane și producerea artei. Ține o lecție de optică într-o galerie. Curatorial, e o expunere didactică a cărei metodă presupune abstractizarea procesului prin care are loc viziunea oculară și montarea acestuia sub forma unei scenografii aseptice de camera obscura.

Demonstrația implică lightbox-uri, film documentar – al cărui protagonist e „omul de știință” cu haina specialistului în oftalmologie sau neurobiologie –, plăci de xilogravură, fotografie. Parcurgem sub ghidaj stadiile schematizate ale percepției vizuale, ale senzației de văz, cerebralizării și producerii active de imagini. Se trece de la percepție la transmiterea retiniană și de la procesarea imaginii la interpretarea ei în urma căreia rezultă o nouă producție vizuală oferită percepției, de unde, implicit, procesul se reia. Expozeul pseudo-științific are ceva din lipsa de stil caracteristică prezentărilor vizuale în știință – de prin secolul al XIX-lea încoace –, ancorate în claritate și terificate de ornament („obiectivitate” care nu e mai puțin un stil, prin asta). Nimic ostentativ, nimic de ilustrație plăcută la vedere. Muchii netede, alături de „curate” și relații epurate de orice surplus inutil, între obiecte; finisaje, unghiuri drepte, suprafețe plane, ordine absolută. Printre exponate, o planșă de secol XVI, cu secțiuni oculare și instrumente de laborator. De fapt, ceea ce face Ciprian Ciuclea e să citeze din corpus-ul tratatelor de optică pe care umaniștii Renașterii le-au adus în istoria artei odată cu regândirea structurii reprezentării vizuale. Procesul viziunii pare înfățișat ca acolo: scos din corp, schematizat și mecanicizat, e un ansamblu de linii divergente, de vectori orientați, de diagrame, puncte de intersecție, planșe de instructaj și ilustrare, cutii, secțiuni, și în plus tuburi, scanări, fascicul laser. Demonstrația pomește de la evoluția retiniană la copiii născuți prematur, de unde îngemănarea directă a instalației cu informația științifică. Ciprian Ciuclea mestecă o tematică optică inaugurată în istoria artei în Renaștere, îmbăiată puțin în psihologie experimentală de sfârșit de secol XIX și trecută prin conceptualizarea propriei producții artistice.

CĂLIN DAN

Anturaju' & alte întâmplări / Anturaju' & Other Stories

Muzeul Național de Artă Contemporană, București / The National Museum

of Contemporary Art, Bucharest

noiembrie 2010 – ianuarie 2011

curator: Raluca Velisar



În perioada septembrie 2005 – mai 2008 Călin Dan a coordonat un proiect de re-socializare la penitenciarul Colibași. Proiectul a fost finanțat de către Oficiul Arhitectului-șef al Olandei și a fost o cercetare-pilot asupra posibilităților de re-socializare prin activități artistice în contextul românesc. Rezultatul traiectului respectiv a fost un spectacol original de teatru („Carne/Cane. Orașul e al nostru”), desfășurat la teatrul Odeon din București și realizat cu sprijinul Administrației Naționale a Penitenciarelor și al Penitenciarului Colibași. Un număr de 15 deținuți și deținute au performat în fața unei săli arhipline. Succesul la public și la media a fost remarcabil.

Parcursul acestui proiect a fost anevoios și a avut mai multe etape:

- testarea funcționalității instituționale a partenerilor;
- cunoașterea deținuților;

- selectarea grupului de lucru prin ședințe de casting înregistrate video;
- antrenarea în activități creativ-educative (memorare de texte, recitare, dans, pantomimă). Pe lângă spectacolul ante-menționat, acest proces intens de muncă a generat peste 60 de ore de interviuri cu deținuții pe diverse teme, legate în principal de statutul lor, de împrejurările care i-au adus la delincvență, condițiile de detenție, planuri de reclasare etc.

Acest material bogat din punct de vedere social și psihologic, precum și materialul documentar legat de spectacolul de la teatrul Odeon constituie sursele motivaționale pentru lansarea acestui proiect, găzduit de MNAC – *Anturaju' & alte întâmplări*.

Funcția proiectului este dublă:

- aducerea în sfera publică a video-dialogurilor purtate între artist și deținuți în faza de cunoaștere, dând astfel publicului prilejul să înțeleagă mai bine mecanismele delincvenței și pedepsei în societatea din România;
- realizarea unei instalații video care să permită recuperarea/re-vizitarea spectacolului de teatru, care a fost – din condiții obiective – accesibil doar pentru o singură reprezentare.

Manifestarea are un caracter formativ/informativ, și a fost concepută pe mai multe paliere:

- expoziție centrată în jurul istoriilor personale ale deținuților și a spectacolului *Came/Cane*;
- simpozion cu participarea unor specialiști români și olandezi, pe teme legate de re-socializare prin artă;

- publicație cu caracter documentar, conținând textul spectacolului *Came/Cane*, precum și transcrierile interviurilor cu deținuții implicați în proiect.

Centrul conceptual al expoziției îl constituie filmul „Wings for Dogs” (Aripi pentru câini), care abordează într-o manieră experimentală tema limbajului ca obiect al cercetării artistice. Filmul aduce marile texte ale tragediei antice, texte îmbibate de sânge, vinovăție și violență, în contact cu realitatea imediată a delincvenței și pedepsei din lumea contemporană românească.

În jurul acestui nucleu se construiește o instalație video cu numeroase monitoare pe care vizitatorii pot urmări povestirile autobiografice ale deținuților. Într-o cușcă de sârmă sunt aruncate la întâmplare resturi ale decorului de la spectacolul *Came/Cane. Orașul e al nostru*.

Ascuns printre aceste urme e un mic ecran pe care rulează în buclă o filmare modestă a aceluiași.

Alături, un turn de paturi metalice devine un fel de monument al anturajului, al acelei construcții sociale în care vinovăția, pedeapsa și responsabilitatea se anulează una pe alta într-un vârtej de complicități.

Aducând vocile deținuților de drept comun în Palatul lui Ceaușescu, se face un act de justiție istorică, reducând în mod demonstrativ un îndelungat proces istoric de degradare morală a unei societăți supuse la un tratament de abuz politic, la punctul său de expresie simbolică – arhitectura totalitară devine aici arhitectură emoțională.



Between September 2005 and May 2007 Călin Dan has been involved in collaboration with the inmates from the High Security Penitentiary Colibași – Romania, within the frame of a project commissioned to him by the Office of the Chief Government Architect of the Netherlands (Atelier Rijksbouwmeester). As an outcome of this process, in May 2007 a group of inmates performed for an enthusiastic audience the play *Carne/Cane (Vlees /Hond)*, written and directed by Călin, and reflecting on the human condition of the criminals in modern Romania. The one-off performance was hosted by the Odeon theatre, a leading institution in the rich experimental scene of Bucharest. Another outcome of the same process is *Wings for Dogs (2009)*, a 20 minutes video distilling Călin's experience in communicating with the inmates, witnessing their daily life and listening to their stories.

Next to those two products, Călin has accumulated a vast documentary material, consisting of some 60 hours of conversations with the inmates (recorded during the preliminary research phase of the project), and some 10 hours of recordings made during the rehearsals and at the performance proper.

Considering the cultural and social importance of the project, and also considering the unique character of the 2007 Odeon theatre performance, the National Museum of Contemporary Art (MNAC) brings to the public all this unseen material in a large multi-media event, consisting of an installation with a dominant video component, a publication, a music night, and a public debate.

The installation *Anturaju' and Other Stories* is meant to convey the experience of conversations with the inmates, to bring forward the emotions that animated the theatre performance and to create a dramatic context for the screening of *Wings for Dogs*, seen as central piece of the project.

The room is filled with a large number of monitors on which the visitor can follow the inmates telling their stories. Next to this, a tower of prison beds set the mood for an immersive experience of the oppressive surrounding and the dire conditions of prison life in Romania. In a cage are stored a number of props and stage design elements, initially used in the theatre event from 2007. Among them, almost hidden, a small video projection brings back to memory the performance from Odeon theatre. The MNAC is hosted in the Palace of the Parliament, built by Nicolae Ceaușescu in the '80s under the name "The House of the People". *Anturaju' and Other Stories* is installed in the only spaces that preserve a low-key version of the initial decoration. This is an important element, connecting the exhibition's content with the recent history of Romania, and stressing the fact that the social crisis confronting the country today is an extension of the long years of dictatorship that found their ultimate expression in the delirious construction of the Palace.

TEODOR GRAUR

Remodern. Lucru nou

Galeria Curtea Veche, București

14 aprilie – 21 mai 2010

Curator: Erwin Kessler

Una dintre multiplele aberații ale celor 20 de ani trecuți de la schimbarea de regim politic în România a fost felul trunchiat și discontinuu în care au evoluat și au fost percepuți artiștii plastici ai generației '80, ca de altfel și muzicienii sau arhitecții ei. Spre deosebire de confrății lor literați, care au avut parte de o exegeză suficient de abundentă și de un fel de „clasicizare”, dată fiind predominanța literarului în câmpul cultural românesc, practicienii optzeciști ai artelor vizuale au trebuit să se descurce în condiții mult mai dificile și să inventeze traiectorii profesionale incomode și atipice, oscilând între lucrul în țară și cel în străinătate și între ocupații colaterale dintre cele mai neașteptate. Cel mai mult însă a suferit receptarea lor publică, într-un mediu cultural cu un apetit încă redus pentru inovații vizuale radicale și cu un decalaj de gust de cel puțin o generație față de gustul literar, mult mai la zi cu producția internațională.

Un artist important

text de MAGDA CĂRNECI

Lipsa (a măcar) unei reviste de artă cu apariție constantă (după decesul revistei Arta la începutul anilor 2000), care să analizeze în continuitate producția vizuală a ultimelor două decenii, minoratul cultural al cronicii de artă (desconsiderate de fapt de către establishmentul literar predominant), absența unor expoziții colective „de etapă” și a unor cronicari de artă conștiințioși și cu renume bine stabilit au făcut și fac ca imaginea generală a fenomenului vizual postdecembrist să fie haotică sau lacunară și să dea impresia unei inconsistente, care nu e de fapt reală.

Artele vizuale românești au cunoscut totuși un boom destul de impresionant în anii '90 și 2000. În cadrul acestui reviriment adus de deschiderea către noile tehnici și către piața de artă externă, optzeciștii vizuali au căzut cumva „între scaune”, între generația matură, care a continuat să exercite controlul asupra pârgurilor de putere instituțională ale domeniului, și între generația mai tânără și foarte tânără, privilegiată de noile galerii, fundații, muzee și curatori apăruiți între timp, fie în țară, fie în străinătate. Și totuși, această generație '80 din artele vizuale conține câteva nume mari, unele vehiculate și în afara fron-

tierelor, care merită și trebuie cunoscute de marele public, cel puțin tot atât cât literații ei. Am să menționez aici câteva: Dan Perjovschi, Ioana Bătrănu, Iosif Kiraly, Călin Dan, Marilena Preda-Sânc, Marian Zidaru, Dan Mihăițianu, Mircea Roman, Miklos Onuscan, Petru Lucaci, Romelo Pervolovici, Gheorghe Raszovsky, Ion Aurel Mureșan, Cristian Paraschiv, Alexandru Păsat, Alexandru Antik, Rudolf Bone și mulți alții. Teodor Graur face parte dintre aceste nume care trebuie reținute. Bucureștean și nonconformist, Graur a practicat instalația și performance-ul încă din anii '80, când aceste formule artistice erau rare și



rău primate de cenzura comunistă (mi amintesc un memorabil performance Europa, în 1986, la Sibiu, în cadrul unui colochiu repede interzis de autorități). În anii '90, Teodor Graur și-a continuat cariera independentă, de freelancer, creând împreună cu graficianul Olimpiu Bandalac grupul Euroartist București, care comenta în colaje fotografice provocatoare și ingenioase situația socio-politică de tranziție pitorească și sălbatică din România. La începutul anilor 2000, Graur a fost invitat să participe la câteva mari expoziții internaționale importante legate de arta contemporană din Balcani (*Inventing a People, Balkania* etc.) și a intrat în câteva colecții de artă occidentale. Între 2003 și 2007, el s-a ocupat de galeria HT003 din București, o mică galerie care expunea artă „alternativă” și avea ca program ambițios și utopic educarea gustului public pentru arta de avangardă.

După o „tăcere expozițională” de mai mulți ani, Teodor Graur revine în forță cu o expoziție excepțională: *Remodern. Lucru nou*. Preocupat de-a lungul ultimilor 20 de ani de contextul social-politic al României și al Europei de Est, cu moștenirea lor de mizerie totalitară și de disfuncționalitate civilizațională, iată-l pe Graur abandonând acum această venă „angajată în imediat” pentru a se întoarce către istoria recentă a artelor plastice pur și simplu, către comentariul modernismului și al modernității, văzute cu un ironic ochi postmodern.

Interesat dintotdeauna de obiect, de fotografie, de design și de mobilier (deși a practicat și pictura și sculptura), Graur propune în expoziția sa o scenografie paradoxală și rafinată alcătuită din obiecte găsite aparținând acestor domenii, pe care le „reciclează” estetic prin adaosuri sau modificări ingenioase, ce le deviază sau le suspendă utilitatea și le transformă în fetișuri problematice și problematizante. Un fotoliu greoi, în designul modernist socialist din anii '60, e îmbrăcat în faianță, dar rămâne utilizabil și chiar confortabil. Carcasa unui televizor Rubin de primă generație devine postament pentru săgeata unui tub de neon în funcțiune și pentru un fel de pom cu cadouri. Scaune produse industrial și cu designuri dintre cele mai diferite sunt reapropiate estetic prin cuvinte traforate pe spătarul lor, precum „The Unknown”, „Nimeni” sau „Nothing”. Dintr-un radio vechi cu tranzistori marca Estonia, sub care stă o pereche de cizme muncitorești turnate în porțelan, se înalță șarpanta epurată a unui brad uscat, între bibelouri. „Ready-made” preia celebra roată de bicicletă a lui Marcel Duchamp, fixată printr-un șasiu romboid într-un scaunel modest de bucătărie. Celebra „stea roșie” de tristă amintire comunistă se ridică în vârful unui fel de catarg pe care se mai află alte mici obiecte geometrice sau funcționale cu aluzii la curentele avangardiste ale secolului XX. Iată doar câteva din multele „găselnițe



stânga:
Steaua roșie de la prima avangardă
dreapta:
Acasă în Europa Liberă (de Est)



vizuale", bine orchestrate în spațiu, care fac deliciul vizitatorului al cărui muzeu imaginar este plin de referințe moderniste inevitabile. Despre acest modernism invadator este vorba în această expoziție plină de umor, de citate vizuale celebre și de ingeniozitate. Modernismul, așa cum a fost el perceput și trăit de-a lungul secolului XX, ca ideologie culturală triumfătoare a tehnologiei și inovației permanente, modernismul ca teorie estetică a formelor pure și ca practică utilitară a formelor strict funcționale, care vor să schimbe radical omul și lumea. Modernismul, care a existat și într-o versiune socialistă, astăzi uitată sau trecută sub tăcere, deși a avut îndreptățirile și succesele sale; relative sau discutabile. Dominator și extins la planeta întreagă, ca o ideologie totalizantă și aproape „totalitaristă” în anumite manifestări ale sale, modernismul își arată acum, unui ochi postmodern detașat și ironic, slăbiciunile și perisabilitatea: noul devine, prin accelerație și schimbare, caduc, inovația a fost



resorbită de producția anonimă de masă, frumosul de ieri se devalorizează rapid și devine ridicol, obiectele perfecte de alătăieri capătă azi o aură desuetă și melancolică. Nu le salvează de la declasarea funcțională și ieșirea din uz decât ochiul nostalgic și inventiv al artistului, care le scoate din uitare, le adaugă o plusvaloare ideatică și estetică prin deturare, colaj de citate vizuale contradictorii, cosmetizare, kitschizare, absurd. „Reciclator” pasionat al anumitor deșeuri simbolice ale civilizației noastre tehnologice, Teodor Graur este și un bricoleur inspirat, care urmărește să reumanizeze funcționalul prin adaos estetic și afectiv, ce-i conferă acestuia un fel de naturalețe înduioșătoare în interiorul regnului obiectelor inutile, dar pline de tâlc. *Remodem* este de fapt modernul reluat, „reloaded” într-o cheie culturală retrospectivă, lucrul vechi devenind Lucru nou, după cum sună titlul și subtitlul expoziției, prin transfigurare ironică, ludică, comică sau cinică, dar niciodată indiferentă. Recuperate de o privire detașat postmodernă,

obiectele și sintagmele vizuale sunt conservate și reînviată prin inteligență și aluzie culturală. Colajul obiectual al lui Teodor Graur nu uită referințele politice locale, experiența sărăciei totalitare în care s-a format ca artist, nu uită nici referințele culturale locale (la Ion Bitzan sau Horia Bernea și la avangardiștii noștri interbelici). Din acest punct de vedere, expoziția actuală rămâne în continuarea experiențelor sale mai evident angajate politic din anii '80 și '90. Dar acestora Graur le adaugă acum o deschidere spre istoria internațională a artei moderne, o referențialitate rafinată la locurile comune ale modernismului universal, care lipsea artei românești moderne și contemporane. Acest nivel metaestetic evident și programatic este ceea ce-l diferențiază pe Teodor Graur între ceilalți plasticieni din România și îl transformă într-un artist important.

ION GRIGORESCU

Oedipus the Wanderer

Galeria Gregor Podnar, Berlin

ianie 2010

text de ION GRIGORESCU



stânga:
6th Berlin Biennale for Contemporary Art 2010, Oranienplatz, interior

dreapta:
6th Berlin Biennale for Contemporary Art 2010, Oranienplatz, exterior

pagina alăturată:
6th Berlin Biennale for Contemporary Art 2010

“Pentru mine a fost o expoziție marcând faptul că Gregor Podnar devine galeristul care are grijă de mine. Propunerea a făcut-o el, pentru a fi simultană deschiderea

cu cea a Bienalei de la Berlin. Mi-a cerut întâi să fie cu filme, și mi-am dat seama că vrea filme vechi, adică din anii '70, pentru că erau cunoscute. După un timp m-a întrebat dacă nu s-ar putea expune și un altfel de mijloc artistic.

Deși am mai pățit să fiu lăsat să fac singur o expoziție după ce altul o propune, am pornit de la a doua propunere, un mijloc pe care nu-l mai folosisem, ceva pe care îl secretam în ultima vreme: mai mult scris, imagini prin scris și imagini-ilustrații mici, la nivelul textului. Eram în căutare de a expune ceva din visele din jurnal.

Am citit în acest scop din „Actual” (jurnalul prezent) și am găsit câteva zile – vise pe tema complexului lui Oedip, chiar a poziției mele față de Freud, și le-am ilustrat, apoi am selecționat câteva filme, printre care performanța *Oedip* (variantea Timișoara 1994) și altele în care copilul străbate inconștient pădurea și are o atitudine bătaioasă (Sovata 1981), am unit două filme într-unul – „Cutremurul”, 1977 și „Colentina”, tot 1977, dar câteva zile înaintea celuiilalt – sub titlul „Town and Earthquake”.



Simbolica e evidentă, mai ales pentru români. Cel mai recent film, din 2010, e „Schela” care înregistrează montarea și demontarea unei schele și lucrul pe ea, între 9 și 15 metri de la pământ, în singurătatea unei turle.

A mai fost prezentat și filmul „Trap”, singurul film pe 16 mm făcut de mine prin 1974, cu ajutorul Ruxandrei Garofeanu, poate la acea dată chiar dat la Televiziune. E o călătorie cu tramvaiul, un traveling cu opriri în stații și cu titlul luat din poezia lui Bacovia, „Trap, trap de potcoave...”. În fine, ceea ce se vede în fotografia de mai jos sunt două autofilmări – „Mersul”, din 2008, în oglinzile unei fabrici din Saint Ouen, de fapt e o instalație cu fereastra până la pământ a galeriei (și în spate e la fel). Scopul ei rămâne secretul meu, e stresul străinătății „superioare”, occidentale.

În fotografie se mai vede unicul „vis” acceptat de galerist, din alte șapte, unde, printre altele, apare tatăl meu la vârsta pe care o am eu acum.

Ce nu se vede, în spatele fotografiei, sunt câteva monitoare și un proiector de 16 mm.”



text by **MAGDA RADU**

The exhibition "Oedipus the Wanderer" may be regarded as a synthesis which underscores the most important vectors structuring Ion Grigorescu's activity since the beginning of his career: a conceptual approach that de-emphasizes the visual and material importance of the artwork, coupled with the surrealist drive to expose the workings of the unconscious by resorting to psychoanalysis. As an artist who preserved his moral integrity throughout Romania's darkest period under Ceausescu and during the turbulent aftermath of the 1989 Revolution, Grigorescu displays a remarkable continuity in his artistic preoccupations and ethical engagement. Grigorescu's texts are like a nouveau-roman impersonal and meticulous enumeration of objects and situations: there is no beginning nor end, no narrative unfolding, articulating a type of speech that finds a correspondent in the ramblings of the film camera – the watchful and yet aloof companion on his walks, acting as an extension of the artist's subjectivity. Grigorescu often chose to record on film, albeit clandestinely, a disjointed reality, like the one seen in *Earthquake* (1977), a disturbing 8 mm film in which the devastated landscape of Bucharest seems to reiterate a condition of perpetual destruction that marks the history of the place. The theme of the ruin is a constant thread in Grigorescu's work. It appears as an explicit subject of investigation – like the photos of demolished houses or the objects fabricated out of their recovered detritus –, but the ruin also denotes in his case a conceptual and existential attitude. The artist sees the house in ruins as a symbolic representation of the Oedipus complex, and the myth of Oedipus forms the subject of a filmed performance that is presented in the exhibition. In his interpretation of the story, the children are the ones freeing the city from the Sphinx, while the blinded and suffering Oedipus is eventually saved by his faith. In another video, Grigorescu appears like a Sisyphus, raising and dismantling a scaffold in a church, preparing to paint or retouch its vault – a repetitive, simple action that is consistent with his view about the humbleness and even futility of his art, an art that, for him, is nonetheless of the same substance as life itself.



GILI MOCANU

Fiecare dintre cele două momente

MNAC, București

31 martie – 21 iunie 2010

Curator: Oana Tănase



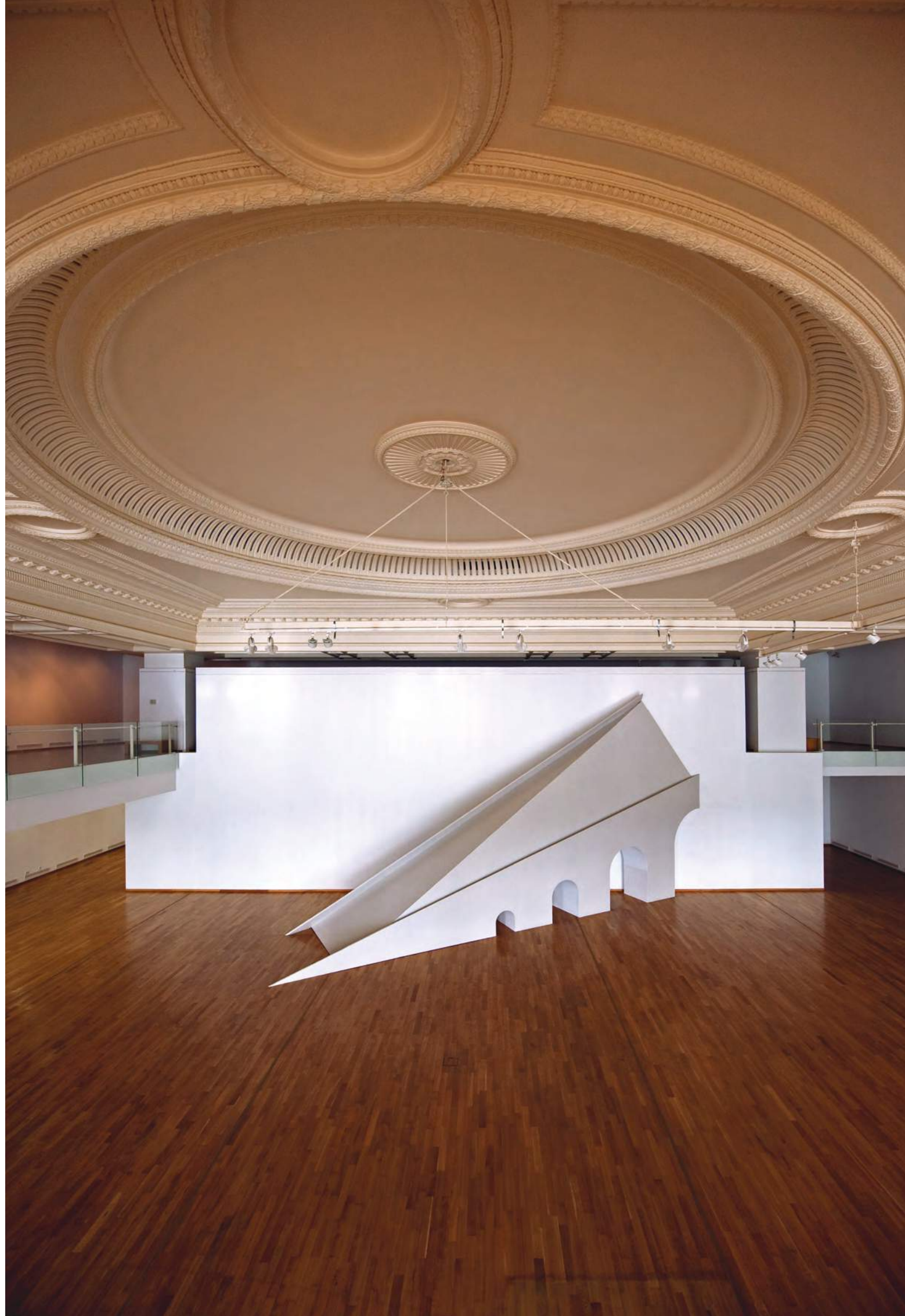
text de OANA TĂNASE

Această primă expoziție a lui Gili Mocanu organizată de MNAC nu are nicidecum aerul unei retrospective (așa cum poate să-și aștepte cei mai mulți), de aceea – pentru o mai bună situație a demersului – vom începe de la ipoteza că ne sunt deja familiare exercițiile plastice și culturale ale artistului invitat.

Provocarea de față a vizat mai degrabă elasticitatea și acuratețea unei priviri autoreflexive și prospective, capabilă să rezolve (măcar în plan individual) ecuația dintre cele două stațiuni ale artei – atelierul și muzeul, laolaltă cu condițiile ei – gest și situație, cercetare și demonstrație, întâmplare și finalitate, șantier și expunere. Sunt aduse în atenție serii de pictură recente și restrânse ca amplitudine – *Tabele papale* (2008) și *Fără titlu* (2009) – pentru moment încheiate, relevante pentru interesul artistului de a diseca și disciplina spațiul pictural.

După un îndelung antrenament în registrul figurativului – ca percepție constantă a corpului, artistul pare a testa toleranța noastră la abstracție și, în același timp, persuasivitatea ei. Pentru fiecare dintre cele două momente, Gili Mocanu se angajează dincolo de spațiul picturii, luând-o ca „model”, comentariu ce astfel accentuează – prin autoreferențialitate și autoexaminare critică – pictura ca practică a conceptualului. Pe de o parte, intervenția de față echivalează unor ready-made-uri: cele două evenimente nu pomesc de la zero, fiind deduse din propria pictură și tratate ca „experiențe obiective”. Pe de altă parte, atașând discuției termeni precum factură și tectonică, aceeași intervenție este menită să ne pună față în față cu o situație „reală”, dincolo de iluzia și convențiile livrate de imagine. Acest experiment pune în scenă argumentul unui teoretician precum Beatriz Colomina, pentru care „percepția spațiului nu este ceea ce spațiul este ci este una dintre reprezentările lui; în acest sens, spațiul construit are o autoritate egală cu cea a desenului, a fotografiei sau a descrierii lui”. Anunțat odată cu *Echerul papal* din 2007, lucrare aflată în colecția MNAC și prezentă în expoziție, demersul actual al lui Gili Mocanu privește o tridimensionalitate înghețată, a cărei percepție frontală o recomandă ca imagine.



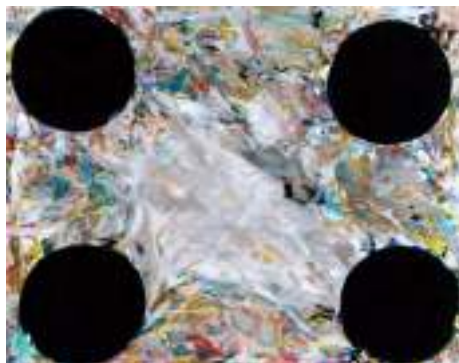


ANCA MUREȘAN

Pas – Impas

Centrul cultural Palatele Brâncovenesti, Mogoșoia

14 martie – 12 aprilie 2010



„On devrait toujours s'excuser de parler peinture”, afirma Paul Valéry, „car la peinture se suffit à elle-même”.

Interdicția scriitorului francez, mereu citată, a devenit o provocare și un alibi pentru orice comentator.

Urmărind, în ultimii ani, pictura Ancăi Mureșan, am fost frapată de câteva elemente care mi-au reamintit această faimoasă butadă...

Gânduri răzlețe despre lecția de pictură a Ancăi Mureșan

text de RUXANDRA DEMETRESCU

Fell ein, neted, atribute fictive, pas impas, contra zilei: iată titlurile expozițiilor sale din 2005 încoace; ele par să se înlănțuie verbal, să formeze un mare joc de cuvinte, ca într-o poezie fără rime. Primul, cel german, e poate cel mai percutant; traducându-l oarecum liber, mi s-a părut că poate introduce doi temeni ce se conjugă: apariția și invazia. A cui?

A imaginii în lume? A tabloului, așa cum îl decupează fragmentele concepute mental de pictoriță?

Fell ein, acest imperativ, se adresează spectatorului și ar putea fi tradus mai precis ca „imaginează-ți!” (în engleză ar putea fi „Picture it!”). Este mai mult decât o provocare, este o sarcină precisă adresată privitorului. Este, pe de altă parte, rostul (și rolul) picturii/imaginii, care trebuie să activeze imaginația spectatorului (conform literaturii artistice).

Am pornit de la premisa că pictura este cea care ne vorbește. Pentru a spune ce? Răspunsul, oferit de autoarea ei, mi se pare neechivoc: ea (pictura)

ne/se oferă ca lume distinctă, cu dimensiune de realitate și valoare de adevăr. Dacă lucrurile stau așa, atunci discuția generată de tablourile Ancăi, focalizată de dimensiunea ei abstractă și/sau figurativă, este inutilă sau futilă. Și atunci, da, ar trebui să ne cerem iertare că vorbim despre pictură. Iar Anca pare să știe acest lucru, căci dejoacă, cu bună știință, falsa dilemă despre figurativ și abstract. În fața pânzelor sale de mari dimensiuni, încărcate de o materie picturală grea, densă și concentrată (rezultat al unor neîncetate reveniri, al unui travaliu neconținut, ce cred că trebuie citit ca semn al unei serioase reflecții transpuse în materie picturală), privește la prima vedere ca abstracte, autoarea ne avertizează că nu este așa, arătându-ne că există întotdeauna un miez (francezul ar zice „un coeur”) real, aflat undeva în imagine, niciodată în centrul ei. Acest miez devine adevăratul „centru”, fundamentul vizibil, (ne)recognoscibil, secretul imaginii. Ochiul privitorului este astfel (con) dus într-o călătorie de descoperire a adevărului picturii: imaginea are un sens, adică semnifică mereu altceva decât ceea ce (se) arată. În raport cu această artă serioasă, reflexivă, meditativă, care nu este doar pictura reflexivă, ci reflecție însăși, tablourile din expoziția de la Mogoșoia (*pas-impas*) au putut deruta. Anca a avut curajul de a





aduce fragmente de pictură descifrabilă ca figurativă; s-a vorbit atunci de vederi, de „impresii care nu vor să devină imagini”. Privitorul atent a putut însă descoperi câte ceva din misterul facerii imaginii/picturii: jocul de suprapuneri vizuale, în care părți de realitate erau înrămate în tablouri în tablou, întotdeauna asimetrice; rame pictate care devin (pre)text al tabloului; fragmente de natură transpuse în (false) peisaje; portrete (de)formate. Este, de fapt, lumea care se lasă pictată de Anca, pentru a se transforma într-o altă lume. Cred că un alt titlu al *pas-impasului* ar fi putut fi: *Fragmente (nu de realitate, ci de pictură)*. Sau poate *Mărturie* (ale unui parcurs al facerii picturii). Era, în fond, atelierul artistei, adus în spațiul de la Mogoșoaia. Expoziția de la Galați, *contra zilei*, era mai concludentă, pentru că arăta (adică dezvăluia) ambele fețe ale aceleiași realități ale picturii Ancăi: spectatorii derutați descopereau și figurativul și abstractul. Iar fiecare putea să aleagă ce convenea propriului său ochi.

Mi-am imaginat un posibil dialog al privitorilor: ...uite un peisaj! Ba nu, un copil! E un autoportret? Sunt ilustrații, nu vezi? Nu, uite marea pictură, asta e Anca Mureșan! Trebuie doar să-i descoperi miezul!... uite, vezi, se descifrează ceva, acolo... Ce am regăsit eu în pictura Ancăi Mureșan? Un răspuns la multe dintre obsesiile mele teoretice, datorate sau provocate de diverse lecturi. Nu le voi menționa acum; aș cita totuși un filosof foarte rar (sau deloc) asociat problematizărilor artei contemporane, Jacques Maritain; în urmă cu mai bine de jumătate de secol, gânditorul neotomist ne (re)amintea că artiștii moderni sunt: „oameni mai atenți ca oricând la natură, dar într-o manieră nouă; oameni care, căutându-se pe ei înșiși, sunt antrenați

dincolo de aparențele naturale ale lucrurilor în căutarea disperată a unei realități mai profunde, în mod obscur semnificată de lucruri, dar într-o manieră diversă pentru fiecare în parte. Cucerirea, cu pensula și paleta, a acestei realități fără nume, este suficientă pentru ca un om să-și angajeze și să-și sacrifice întreaga viață, toată energia, și să-și asume toate riscurile”. Cred că avem aici un răspuns la (falsa) dilema figurativ-abstract. În altă cheie, aș putea aminti de „producerea realității” (Fiedler) în și prin pictură; sau de „îndepărtarea de natură” (Oskar Baetschmann) și anularea/transformarea peisajului în pictura contemporană; sau despre prezența auctorială. Pe toate le-am regăsit în pictura Ancăi Mureșan, pe care am privit-o și ca pendulare între transparență și opacitate (Philippe Junod). Cred că Anca face parte dintre artiștii care gândesc, adică aprofundează realitatea, ori aceasta cere timp, concentrare, maturare (nu maturizare) Presupun (doar) că a picta înseamnă, pentru Anca, reflecții îndelung asumate, pentru a fi exprimate într-o manieră vizuală convingătoare. Iată de ce putem ignora interdicția lui Valery: pictura Ancăi ne invita și ne obligă la reflecție; și atunci poate că putem vorbi despre ea fără a o trăda...

În loc de încheiere:

Artista spune: „Am nevoie de ele (de critici). De regulă, când am expus în România, tablourile au fost lăudate. Când se spune despre tablouri că sunt frumoase, parcă se și închide ușa în nas. Vreau critici, pentru că vreau mai mult. Un schimb între privitor și arta mea.”

Răspunsul meu ar fi: nu e o pictură frumoasă, pentru că este onestă.



Foto credit
Alexandru Olănescu, Courtesy
Anca Mureșan și Galeria de Artă
Contemporană a Muzeului Național
Brukenthal

MIKLOS ONUCSAN

MARKINGS OF THE WORKING AREA

Nicodim Gallery, Los Angeles

24 aprilie – 29 mai

Curator: Mădălina Brașoveanu

text de MĂDĂLINA BRAȘOVEANU

Titlul îl citează pe artist și denumește primul lui solo show în America. Artistul este conceptualistul român Miklos Onucsan, a cărui activitate se întinde pe parcursul a trei decenii, începând cu anii '80 și până astăzi; trei decenii care, în istoria particulară a țării din care provine, au o însemnătate politică și socială aparte: de la perioada ultimă a regimului totalitar comunist din anii '80, prin postcomunismul și tranziția spre democrație din anii '90, și până la aderarea la Uniunea Europeană din anii 2000. Această istorie a țării, în coliziunea ei cu istoria individuală a artistului, ne oferă fundamentele de la care putem începe să discutăm opera artistului.



Ca atare, expoziția din LA își începe construcția de la seria autoportretelor, pe care le folosește atât ca ilustrare a istoriei individuale a artistului, cât și ca punte de legătură dintre lucrările acestuia și trăsăturile particulare, culturale și politice, ale contextului în care au fost create. Pentru că faptul că o lucrare anume a fost făcută într-un anumit moment și nu în altul nu are nimic de a face cu întâmplarea sau coincidența, ci atestă mecanismele intime ale procesului de prelucrare ale datelor realului în creația lui Onucsan. Primul dintre autoportrete, cronologic, este *Autoportret de parcurs* (1982-1992). Lucrarea constă în patru fotografii-document; primele trei dintre ele, datând din 1982, ilustrează o acțiune protest – *C'est ici que j'arrive tous les matins (Aici ajung eu în fiecare dimineață)* – făcută de artist în curtea cooperativei meșteșugărești la care era angajat. Este o etapă a răzvrătirii, într-un context sufocat de comunismul totalitar – o răzvrătire a tânărului, dar și a artistului. Și este etapa în care s-au născut lucrări ca *Fragil* (1987), *Expresia corpului uman* (1986), *Impermeabil* (1985), *Am udat o potcoavă de cal de parcă era o floare* (1985), *Istoria ruginii de la începuturi și până azi* (1986) etc. Toate lucrările împart un fel de poverism și un mod de a comunica ceva fără a-l numi – ușor de așezat în contextul penuriei generale și cenzurii culturale din ultimii ani ai comunismului românesc.

Cea de-a patra fotografie a *Autoportretului de parcurs* datează din 1992. Aici, protestul se transformă în aliniere, rebelul devine doar unul din șir. Suntem în anii '90, o perioadă confuză de după căderea regimului totalitar, în care revoltele – individuale sau generale – au colapsat într-o libertate (re)dobândită, dar greu de administrat în lipsa unei practici anterioare, deci într-un alt mod de uniformizare. Acum au fost făcute *Obiect de marș* (1995) – cu nostalgia lui cinică, *Stiff Ballet for the End of the Century* (1996), seria de *Camuflaje* (începută în 1995), *Efemer* (1994), *Posteritatea recunoscătoare* (1998) și multe altele, lucrări cu o retorică gravă, dar și cu un delicios simț al umorului. *Autoportret la metru* (2010) este al treilea, și ultimul până acum, din seria autoportretelor lui Onucsan. Artistul se înfățișează acum ca produs industrial, de serie – bârna de lemn profilată care urmează să fie tăiată, în felii mai groase sau mai subțiri, în funcție de cererea clientelei.

stânga:
Eclipsă de stea, 2010, metal,
email, lemn, catifea, piele artificială,
38 X 38 X 10 cm

dedesubt:
Autoportret de parcurs, 1982-1992 (a)



Obiectualizarea figurii proprii și agresivitatea felierii ei sunt o ironică autoflagelare, însă feliele de portret-profil rezultate din acest proces se instaurează ca blazoane personale. *Autoportret la metru* aparține acestei etape din biografia artistului în care, ieșind din relativa izolare culturală a României, lucrările sale au început să fie expuse în lume; e un moment de destindere și deschidere, de confruntare cu lumea artistică și piața de artă internațională, și mai ales cu consumismul specific acestei piețe; un moment în care, poate mai mult ca oricând, conta de unde provine artistul. Acestei etape îi aparțin lucrări ca *Aici odihnește iarba* (2002-2008), *Shortcut* (2006), *Jocul durează 2 minute* (2010), *Eclipsă de stea* (2010), *Christian Card Remix* (2010); lucrări într-o manieră conceptuală, plasate într-un dialog organic cu cele anterioare, un dialog atât de strâns încât par să alcătuiască o lume independentă în ele însele. Așezând seria autoportretelor ca structură principală a sa, expoziția reunește lucrări făcute în momente și contexte foarte diferite și le expune ca marcaje ale ariei de lucru a artistului, ca semne care sunt destinate să definească un spațiu, un timp și o practică supuse propriului lor set de reguli.

stânga sus:
Here Rests the Grass, 2004-2008,
 digital print, 120 x 81 cm

stânga mijloc:
Autoportret la metru, 2010, lemn stratificat,
 200 cm (a se felia)



The work presented in this show by Romanian conceptual artist Miklos Onucsan spans three decades, starting from the communist 80s, through the transition to a market economy and democracy in the 90s and till the present day, when Romania joined the European Union. The mantle of history surrounds Onucsan's work, colliding with his own, and this is the starting point where his work can be discussed and understood. The Los Angeles exhibition is built around his self-portraits and the context in which they were made. Any one of these portraits was made at a particular moment in time, closely related to cultural and political events, not random, but reflecting the artist's own mechanisms of interpreting and processing these events.

The first self-portrait, in chronological order, is „Self-Portrait Along the Way” (1982-1992). The work consists of four photographs-documents, the first three dated back in 1982, illustrating an action protest – *C'est ici que j'arrive tous les matins* (It's here where I arrive each morning). The setting of the photograph is the artist's place of employment – a state-owned cooperative. His forced employment there, within a suffocating totalitarian communist regime, started his rebellion as an individual and as an artist. In this stage in his career he produced works like „Fragile” (1987), „The Expression of the Human Body” (1986), „Impermeable” (1985), „I Watered a Horseshoe as if it Were a Flower” (1985), „The History of Rust from Its Origins Until Today” (1986). All these works share a certain *arte povera* feeling and communicating feelings without nominating them, in the context of general short-comings and cultural censorship in Romania at that time.

The fourth photograph of „Self-Portrait Along the Way” is dated 1992. Here, the protest transforms itself in self-alignment, the rebel becomes one of many in a row. We're now in the 90s, a confusing period after the fall of the totalitarian communist regime, period in which revolts – individual or general – collapsed due to the new found freedom and democracy. This freedom was hard to cope with because of lack of practice, so freedom became another form of alignment. To this period belong such works like „Object to march with” (1995) – with its cynical nostalgia, „Stiff Ballet for the End of the Century” (1996), the „Camouflages” series (1995), „Ephemeral” (1994), „Grateful Posterity” (1998) and many other works holding a dark rhetoric as well as a wonderful sense of humor.

„Self-portrait by the Yard” (2010) is the third and last self-portrait so far. The artist pictures himself as an industrial, ready-made product. The custom laser-carved wood beam could be cut in thicker or thinner slices, by client request. The objectification of his own appearance and the aggressiveness of its slicing are a very ironic way of self-flagellation, however the slices of self-portraits act as personal heralds.

„Self-portrait by the Yard” belongs to a new stage in Miklos Onucsan's career: his emergence from cultural isolation in Romania into a new, market-driven, cultural environment. In this moment, more like in any other, his geo-politic origins count. Other works belonging to this period are: „Here Rests the Grass” (2002-2008), „Shortcut” (2006), „The Game Lasts 2 Minutes” (2010), „Stellar Eclipse” (2010), „Christian Card Remix” (2010). These are works in a conceptual vein which, placed in an organic dialog with the previous ones, seem to have an independent world of their own. Placing the self-portraits series as its main structure, the show gathers works made at very different times and contexts, and displays them as marks of the artist's working area, as signs which are meant to define a space, a time, and a practice bound to their own set of rules.

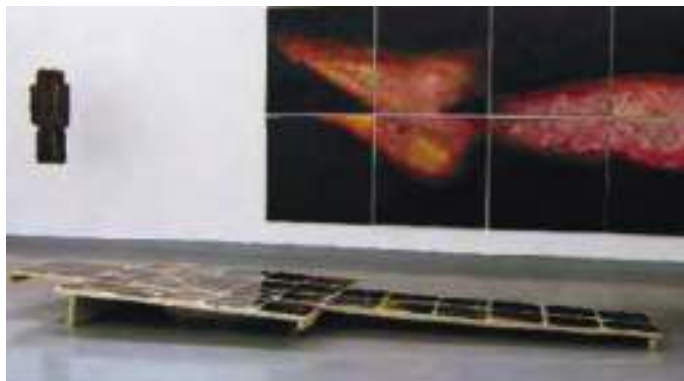
dreapta sus:
Obiect de marș, 1995, hârtie stratificată,
 smoală, bețe de steag, 221 X 450 cm

deasupra:
Autoportret de parcurs, 1982-1992 (b)



CHRISTIAN PARASCHIV

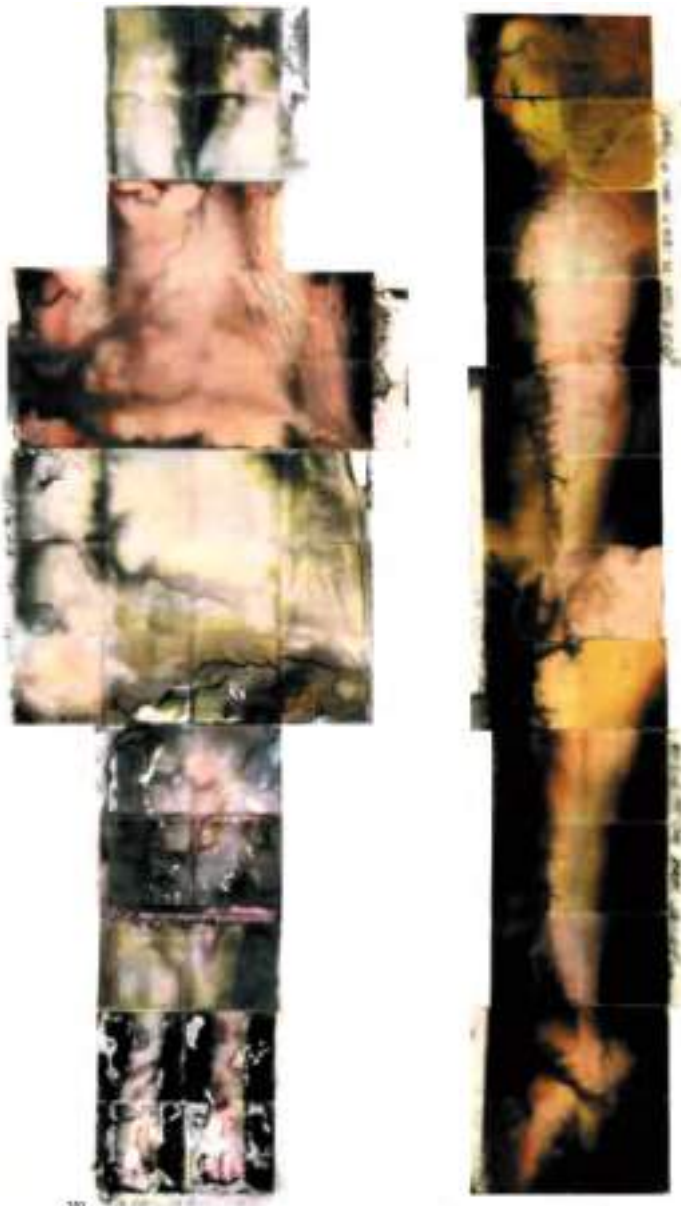
Nomos / Corp 1990-2010



„Marele corp”

text de MIHAI PLĂMĂDEALĂ

Christian Paraschiv, preocupat de trup și piele – am denumit una dintre temele recurente din activitatea artistului – este prezent în cuhnia Palatelor de la Mogoșoaia cu o instalație prin care își continuă seria experimentelor și a căutărilor privind corpul uman ca sursă de meditație și izvor de tensiuni. La nivel descriptiv, avem de-a face cu materiale și tehnici neconvenționale, plecând de la suport, substanțe și până la folosirea unor instrumente de lucru „moderne” (scanner, imprimante etc.). Miza nu este însă aceasta. Identificăm o decontextualizare a corpului prin propuneri de fragmente și preluarea de imagini ale acestuia, în clar (fotografie, desen, pictură) sau prin intermediul unor diverse tehnici de „captare” (radiografie, folosirea filtrelor optice) și o recontextualizare prin construcția, asemenea îmbinării unor piese de puzzle, a unui nou corp, văzut ca întreg „exemplar”. Rezultatul, în slujba căruia sunt puse toate acțiunile întreprinse, reprezintă un icon al corpului său, dacă cititorul dorește, un altar polipitic cu scene inspirate din „aventura ființei” în ipostaza sa materializată. Imaginile propuse vorbesc despre absența vieții din orice (încercare de) copie. Cu cât dorim să pătrundem prin mijloace pozitivistice tainele existenței, simbolizate de binomul anima-animus, cu atât ne rătăcim mai mult. Aplicarea negrului sau a unor culori închise pe suporturi transparente sau deschise (cromatic vorbind) este o trimitere la scriere, la faptul că, dincolo de ceea ce putem vedea, există un text care, nedescifrat, păstrează integral misterul. Încă din anii '80, Paraschiv afirmă prin operele sale că negrul este culoarea limbajului. De asemenea, echivalența dintre corp și trup este doar parțială. Trupul reprezintă prin excelență întregul, una dintre condițiile de bază ale frumosului. În creația artistului, trupul reprezintă nu doar „subiectul” în sine, ci este vorba totodată despre trupul picturii, un pas intermediar spre divinitate. Problema trecerii este și ea prezentă în ecuația ale cărei necunoscute sunt materia și sufletul. Transferul de forme (relația model-imagini a sa) nu presupune tranzitul conștiinței dintr-o parte în alta. Într-o instalație anterioară, pentru a pune în evidență acest fapt, artistul a controlat dezvoltarea unei culturi de celule (în afara corpului) recoltate din propria sa piele. Semnatarul rândurilor de față identifică în seria trupului și pielii o suită de reflexe morfologice anunțate de Christian Paraschiv încă din perioada *Prolog* a activității sale. (...)



stânga:
Pielea / Corpul / Ansamblu de obiecte picturi infografii, 1990-2007

dreapta sus:
Nomos / Corpul 2006
2 imagini unice, 100x70 cm

dreapta jos:
Rană blană 1987-1992
obiect unic 65x40 cm, blană de oaie, pigment roșu, rășină

pagina alăturată:
Nomos / Corpul 2008
obiect unic, 18x11x9 cm





Limita absolută a trupului: Christian Paraschiv

text de MAGDA CÂRNECI

Fără îndoială, Christian Paraschiv este unul dintre plasticienii cei mai cunoscuți ai celebrei „generații optzeci” din România, o generație faimoasă pentru orientarea ei decisă către o estetică declarat postmodernă și pentru deschiderea ei către internațional. Refugiat în Franța la finele anilor '80, Paraschiv a reușit să închege aici o carieră destul de remarcată, grație unei viziuni radicale și în același timp eclecticice, care utilizează toate tehnicile artistice – de la pictură, desen, sculptură și fotografie, la obiect (un tip anume de ready-made), infografie și carte de artist, până la instalație, performanță și film – pentru o expresie totală de sine.

Paraschiv își ia propriul corp ca materie primă și ca instrument de cunoaștere, dar și ca țel al experienței artistice. El îl scanează în întregime, îi prelevă bucăți de piele și alte elemente organice, fotocopiază părți anatomiche disparate, le mărește și le recompune în agregate vizuale puternic expresive și simbolice.

Vederea corpurilor umane lungi de câțiva metri, create în ultimii ani de Christian Paraschiv, siluete extrem de realiste și în același timp straniu de hieratice, poate constitui o experiență estetică neliniștitoare, poate chiar deranja. Impresionantă, această experiență are forța unui pumn primit direct în stomac, sau impactul unei treziri brutale la o realitate insuportabilă și în egală măsură fascinantă. Recompuse din pătrate de filme radiologice, îmbogățite de o manieră așa zice „abisală” prin intervenția manuală a artistului, aceste corpuri umane, întinse orizontal de-a lungul pereților sau suspendate vertical de plafon, se arată a fi, în mod paradoxal, în același timp umane, foarte umane, și totuși mai mult decât umane, post-umane. Între schelete gigantice și umanoizi efiliați venind dintr-o altă lume, *lumea cealaltă*, aceste corpuri imense se propun ca un fel sculpturi mortuare din epoca medievală, „gisants” nu din piatră, ci din materia nesigură a visului, chiar a coșmarului. Foarte concrete și în același timp fantomatice, extrem de realiste și simultan ambigue și extrem de poetice, aceste mari trupuri obsedante – cu jocul lor de lumină și de obscuritate, cu peliculele fine de aur care le înconjoară conturul și cu scriitura adăugată pe diverse membre și părți – trimit cu gândul deopotrivă și la mumii translucide dar și la relicve sacre, inefabile.

Altfel spus, artistul își provoacă limitele corporale, oferindu-se pe sine însuși în sacrificiu ca să se depășească pe sine. Corpul său, devenit corpul uman generic, este locul suferinței și al revelației, este suprafața pe care artistul își scrie literalmente și-și proferează declarațiile despre viață, despre condiția umană, despre moarte. Cu corpul său, transpus la o scară ce deschide gândul spre viziunea „marelui om integral” de care vorbesc multe tradiții esoterice, artistul își provoacă mortalitatea și o depășește simbolic, o transfigurează.

De aceea, această expoziție a lui Christian Paraschiv¹ se numește *Nomos*² / *Corpul*, corpul nostru al tuturor, finalmente, este legea absolută a existenței noastre terestre, este unealta incontroabilă pentru a cunoaște și a poseda lumea, este limita totală în raport cu care se joacă în eternitate libertatea și salvarea noastră. O aură persistentă, o stranie luminozitate se degajă subreptice din aceste „fantomе durabile”, dubluri stranii ale materialității noastre constrângătoare, devenite icoane transparente, „giulgiuri de la Torino” ale condiției noastre limitate în timp.

Prin corpurile sale radiografiate/transfigurate, demersul lui Christian Paraschiv se poziționează la punctul median, critic, al unei duble afiliere estetice. Pe de o parte, este vorba de apartenența sa la bio-art și la body-art, așa cum aceste curente au continuat în Franța tentativele riscate ale acționiștilor vienezi și ale altor performeri occidentali din anii '70 și '80. Iar pe de altă parte, este clară apartenența sa la tradiția culturală românească, de unde-și trage rădăcinile și în care un filon spiritual post-bizantin a rămas viu și creativ până în prezent³. În amestecul dificil și în sinteza improbabilă, fragilă, dintre două determinante culturale atât de diferite, chiar opuse, rezidă interesul major al operei lui Christian Paraschiv. Acesta e motivul pentru care cred că opera sa, asemenea unui pumn primit în stomac cum spuneam, poate neliniști, poate chiar deranja, dar ea poate, în egală măsură, trezi în sens ontologic și spiritual.

¹ Expoziție deschisă la Institutul Cultural Român din Paris, 2009.

² *Nomos* este un termen grec, echivalent al latinului *ius*, care înseamnă lege, norme, tradiție.

³ Christian Paraschiv a făcut de altfel parte la începutul anilor '80 din grupul post-bizantinist „Prolog”.

DAN PERJOVSCHI

Drawing Institute

expoziție dublă cu On Kawara
San Francisco Art Institute
iunie – octombrie 2010

În perioada iunie-septembrie 2010, Dan Perjovschi a fost invitat ca artist-rezident la San Francisco Art Institute, care a găzduit în trecut rezidenți precum Diego Rivera, Mark Rothko sau Edward Weston. Rezidența lui Perjovschi a culminat în luna iunie cu prima sa expoziție pe coasta de vest a Statelor Unite, prezentată la Galeria Walter and McBean de curatorul Hou Hanrou. Artistul român a revenit în prima parte a lunii septembrie la San Francisco, unde a susținut o serie de ateliere, mese rotunde și o conferință cu studenți și artiști americani. Datorită succesului de care s-a bucurat, expoziția, programată inițial până pe 18 septembrie 2010, a rămas deschisă publicului până la sfârșitul lunii octombrie.

text by HOU HANROU

On the face of it, it would be hard to find an artist whose practice is simpler than that of Romania-born and -based Dan Perjovschi. His medium is site-specific drawing, albeit often ramified as installation and performance. His "canvas," like that of the graffiti artist (from whose "baroque" and territory-marking methods he nevertheless firmly distinguishes his own), is the nearest wall, preferably topographically marginalized or, in his own word, "leftover." And his utensils are nothing more than those easily accessible in a grade-school classroom: chalk, marker, pencil, or pen.

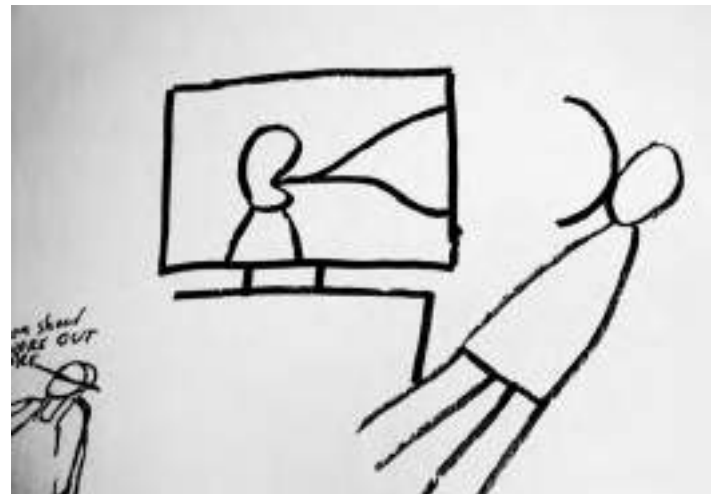
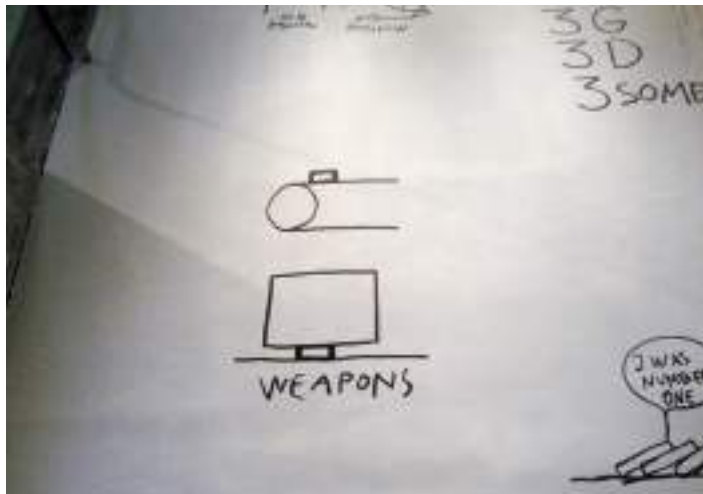
But if prima facie simplicity is a virtue, it's a virtue, in the case of Perjovschi, made of a fairly dire necessity. Though deposed and executed Romanian autocrat Nicolae Ceaușescu's notorious austerity programs might be retroactively interpreted as one of the principal catalysts behind the Romanian revolution of 1989, living that program before the fact – whether as artist, as Perjovschi did, or as ordinary citizen – could hardly be described as prospective of impending emancipation. With shortages and rationing of most vital essentials throughout Romania during the 80s, not only were artist's supplies obviously – and comparatively unimportantly – difficult to come by, but so was the very life-world, the shared communal background, within (or

against) which the artist devises his concepts and objects. In fact, Perjovschi has freely acknowledged that, contrary to Romantic notions about the artistic inspiration to be won through hardship and deprivation, inescapable-seeming misery is not artistically enabling or "sexy" at all. Nevertheless, the artistic voice he developed as his native land began to turn away from Ceaușescu-style communism toward its 2007 inclusion in the EU is a voice that retains the traces of its passage – the madness of political austerity and censorship having been transmuted into a method of simplicity and candor, at once humorous and pungently critical.

Above all, it's Perjovschi's candor, his commitment to what he calls "leaving the idea intact," that has carried over to his current practice: drawing (and writing) against the grain of one-dimensional transnational media conglomerates whose Big Brother-like "right" to stay – and to keep their target audience – on message seems all but indefeasible. All but. And it's within the interstices and ambiguities of what otherwise would amount to a discursive hegemony that Perjovschi plies his trade – reappropriating, dismantling, inserting, x-ing out, ironizing, subverting. Definitely striving to turn things on their heads, he nevertheless eschews the all-knowing, all-negating perspective born of distance and critical



superiority. With a lightness of gesture, his aim is to activate and to celebrate the space he has been given to work on and with, as well as to avoid the surface cheer but deep cynicism of the cultural, social, political, and economic prerogatives he encounters. Though airy and ephemeral, the marks Perjovschi makes are not intended as yet another chapter in the postmodern panegyric on impermanence-as-metaphysical-absolute. Rather, the fleetingness he embraces in his drawing – a medium he renders transdisciplinary and multidimensional – is an empathetic opening of the self both to others and to the otherness of real opportunities to revise, renew, and repeat. Such openness to nonassertiveness, relinquishment, and self-transformation complements Perjovschi's unpessimistic belief, this late in the day, in the possibility of art's genuinely mattering – a belief, wrought by hard experience rather than naiveté, in something not altogether unlike the artist as unacknowledged legislator of the world.



© Image: Dan Perjovschi

CRISTIAN RĂDUȚĂ

Rinocer pe Calea Melcilor
ATELIER 030202, București
16-28 septembrie 2010



text de DAN MIRCEA CIPARIU

Un puternic son indentitar lucrează în opera lui Cristian Răduță. Ciclul său dedicat morfologiei rinocerului emană o stilistică a Forței până când aceasta devine o formulă simbolică a perisabilității și fragilității umane. Puterea magică a rinocerului, de cele mai multe ori văzută că fiind una malefică, vine din mitul că, în contact cu orice fel de otrăvă, cornul rinocerului își schimbă culoarea. Acest corn pare că are fiziologia unui ficat de estet: dă energie și forță și semnaleză culorile otrăvirilor ce ne înconjoară. Cristian Răduță e conștient de formidabilul teren de interpretare oferit de liniile unui rinocer. Sculpturile lui exersează, în forme miniaturale sau monumentale, o trecere de la corp spre transcendentă, într-o unitate organică, în care există și conflict interior, și construcție vizuală cu program. Să ne închipuim cu ochii minții cum din materialele sale cele mai eterogene, lemn, plastic, porțelan, teracotă, rășină, se întrupează rinoceri în forme austere sau ludice, rinoceri singuratici ori așteptând sfârșitul în cercuri inițiatice ori grupuri informale. Rinoceri care ne pot vorbi la sfat de seară despre formele egoului și ale contradicțiilor născute din dorința de a domina. Rinoceri pe pânza subțire și friabilă a existenței!

Ceea ce ne propune Cristian Răduță cu această nouă lucrare monumentală, căreia i-am dat numele de „Rinocer pe Calea Melcilor”, nu întâmplător prezentată în Sala Nouă a Teatrului de Comedie din București de ATELIER 030202, este o nouă survolare a temei rinocerului, vedere din înalt și într-o formulă la intersecția proteică dintre tridimensional și instalație. Temă care nu își epuizează cu această etapă de creație tonurile și nuanțele, dar care e dispusă unei profunde anamneze. Pare că un creator omniscient și-a pus talpa pe propria sa lucrare, oferindu-ne, astfel, detaliile pline de tensiune ale felului în care plămădirea unei creații trăiește dependentă de hazard și auspiciile zeilor. Un rinocer oprit din cinetica sa existențială de o Talpă a înaltului. Mișcarea sa pe milioanele de melci albi pare trecerea sfâșietoare a unei stele negre de lemn prin Calea Lactee. Talpa înaltului dezintegrează tot ceea ce, până la urmă, fatalmente!, e supus dezintegrării și petrecerii prin cosmos. Pe milioanele de melci albi, simbol al spiralei regeneratoare a universului, creația suferă un accident transcendent ce ne oferă noi dimensiuni despre relația singurătății rinocerului din noi cu Celălalt, chiar cu un Celălalt constituit dintr-o lume vegetală de melci albi. Din energia



motrice a rinocerului, Talpa înaltului a lăsat două profiluri de lemn față către față. E o crupă de început și de sfârșit a creației. O crupă din profiluri resemnate și necuvântătoare precum dispunerea părții feminine și masculine din creier. Sunt profiluri negre pe o mare de melci albi. O simbioză poetică a Sfârșitului!

Într-un spațiu de expunere ce mizează pe teatralitate și pe raporturile subtile dintre opera de artă și public, Cristian Răduță oferă un spectacol laborios și efervescent al gândirii. El a creat din melcii săi albi un cadru, mai bine-zis un passpartout cu proiecție cosmică, pe care a lucrat Talpa înaltului. Rinocerul e încadrat de acești melci albi pe care calcă și, paradoxal, drama e a elementului vizual central pentru că în el vedem cu acuitate povestea exemplară a căderii. Cu această încadrare, Cristian Răduță ne pune în fața unor noi întrebări despre melcii și rinocerii din noi înșine și dintr-o societate fără prea multe nevoi de înalt. Negreșit, „Rinocer pe Calea Melcilor” e o lucrare ce ar trebui văzută de toți cei care sunt vremelnici „mai-marii zilei”!



MIRCEA STĂNESCU

You ask for it...

desen – colaj – instalație – fotografie

Galeria de Artă Contemporană, Muzeul Brukenthal, Sibiu

27 octombrie – 28 noiembrie 2010

Mircea Stănescu s-a născut pe 15 iunie 1954 la Ploiești. A absolvit Universitatea de Artă București, secția tapiserie. Face parte dintre artiștii pregătiți în laboratoarele experimentale ale Atelierului 35 din Sibiu și București, moment în care face trecerea la desen, instalație și fotografie. A ales să lucreze și să expună la extremele sistemului de artă: în muzee – Muzeul de Artă din București (1990), Muzeul Brukenthal din Sibiu (1996, 1999), Muzeul de Artă din Cluj (1998), MuseumsQuartier din Viena (2002), în spații alternative – la The Fabrik Workshop and Museum din Philadelphia (1993), Fundația La Napoule, Franța (1996), „at the Brewery Project” Los Angeles (1999) și galerii – Galeria Christine Koenig din Viena (2006). A participat la Trienala de Desen de la Wrocław, Polonia (1992), la Bienala de la Novi Sad, Serbia (1999), la Periferic 3, Iași (1999). De cele mai multe ori, Mircea Stănescu folosește experiența și logica vizuală personală pentru a produce o artă literalmente reflexivă și contemplativă. Lucrările poetice, cu accente umanist-existențialiste i-au impus o joacă cu memoria necunoscută și radicalitatea temporalității, context în care Mircea Stănescu ia decizia izolării artistice.

Pe parcursul ultimilor ani, demersul artistic se mută în atelier, iar preocupările lui Mircea Stănescu merg în direcția reprezentărilor autobiografice, bazate pe criterii foarte personale, asociate cu decizii intuitive. În atelier, Mircea Stănescu a scăpat de sub dictatura artei pentru a accepta tipologii fragile, efemere, dar familiare, cum ar fi: umbra, oglinda, fumul, memoria sau limita.

În mod surprinzător, expoziția *You ask for it...* își ia titlul de la un proiect al artistului și adună lucrări din diferite perioade – desene și colaje din perioada 1987-1993, obiecte și instalații din perioada 1989-1997, alături de o serie de instalații noi realizate pentru spațiul galeriei din Sibiu – văzute într-un context fluid atelier – galerie – artist.



ROMAN TOLICI

Action

Galeria Cuhnia, Centrul cultural
Palatele Brâncovenesti, Mogoșoaia
octombrie – noiembrie 2010

text de OANA TĂNASE*

„Este adevărat că port mai mereu camera foto cu mine, considerând-o un carnet de schițe, un șevalet pentru plein-air, o muză dănică”, îmi mărturisea într-o conversație înregistrată în 2008 Roman Tolici: „(...) dacă mă pomenesc fascinat în fața unei imagini este pentru că o trec printr-un filtru personal, descoperindu-i calități ascunse privirii fugitive ori ignorante”. Roman Tolici este unul dintre artiștii formați în a doua jumătate a anilor '90 pentru care telescoparea figurativului încă promite întâlniri magice și al cărui recurs la fotografie în slujba picturii ar putea fi descifrat în termenii „postproducției” definită de Nicholas Bourriaud.

Născut în 1974 în Republica Moldova, antrenat la Școala specială de arte plastice din Chișinău și bombardat de un imperiu mediatic ce eroiza omul nou și ecraniza deopotrivă mituri antice și povești contemporane, Tolici a ales în 1990 să se transfere

în josul paginii:
One shadow / O umbră, 2009
ulei pe pânză, 130 x 250 cm,
foto: Dragoș Trăistaru, Carloca

ca bursier la București, unde și-a încheiat studiile la Liceul de Artă „Nicolae Tonitza” pentru a absolvi mai apoi Universitatea Națională de Arte.

Îndatorat, după cum singur mărturisește, unei culturi livești de factură rusă și capabil să transfere un sofisticat registru narativ în câmpul animației, artistul s-a manifestat inițial tentat să elaboreze serii de benzi desenate potrivit propriilor sale scenarii, primele lucrări fiind publicate în volume colective din Slovenia, Marea Britanie, Italia, Republica Moldova ori România. Deopotrivă desenator și autor literar, ilustrator și pictor, Tolici angajează o gramatică și un vocabular asimilabile s-ar crede practicilor documentare, însă nu de factură ideologică, așa cum sunt ele vehiculate cu o chestionabilă nonșalanță de generația tânără, cu toate că incisivitatea lui critică i-ar facilita nu o singură dată comentarii pertinente. Pentru Roman Tolici, definitiv este încă și azi o voință de reprezentare a teritoriului de dincolo de dezvrăjirea noastră cotidiană.

Contrariant datorită relaxării cu care execută gama figurativă, nu o singură dată amendat prin răută-





deasupra:
One God / Un Dumnezeu (poliptic),
2009, ulei pe pânză, 260 x 260 cm
(130 x 130 cm fiecare),
colecție privată, Stuttgart
foto: Dragoș Trăistar, Cariova

sus pe pagina următoare:
One life / O viață (poliptic), 2010
ulei pe pânză, 180 x 600 cm (180 x
150 cm fiecare)
foto: Bogdan Andrei Bordeianu



cioase reproșuri pentru fotorealism în general și, în particular, invidiat chiar pentru acuratețea cu care livrează vizibilul, Tolci provoacă simpla înregistrare pasivă a imaginii, deși acestea îi lipsește și aura socio-politică a momentului actual, și frisonul existențialist, și caracterul spectacular cu orice preț. Un peron decupează scena plecării unui tren din gară: relocarea este consumată într-o secundă, însă ea conține toate momentele pregătitoare, toate gândurile ce urmează să apară.

Un sunet trasează hotarul dintre liniște și neliniște, „o taină ascunsă în asfințitul aducător de noapte”. Într-*O prăjitură* întârim asupra unui gust indivizibil, într-*O viață* devenim martori ai unui îndelung convoi funerar. Convins că „orice imagine pictată completează spații lipsă din percepția noastră asupra lumii și asupra nouă înșine”, Roman Tolci atacă în seria *Action* stăticul drept secvență a unui flux, urmărindu-i deopotrivă instabilitatea și suplețea. Cu toate că mobilizează procedee compoziționale și tehnice similare suitelor anterioare de lucrări (precum *Remember*, 2000-2003; *Evanghelia după Moș*

Crăciun, 2006; *Park*, 2005-2007), eu una văd în seria *Action*, ale cărei prime episoade au fost incluse și în expoziția organizată la Muzeul Național de Artă Contemporană din București, *Cel mai probabil mâine* (2008), un punct de turmă: aici tentației artistului pentru un suprarealism oniric i-a luat (treptat) locul un interes pentru realitate ca agent activ, iar scenariului privat – viața colectivă expusă. Demersul nu vizează o cercetare a mișcării în sine cu toate că artistul admite în descifrarea seriei *Action* și amprenta personală a timpului petrecut în copilărie în studioul de proiecție al tatălui său, și entuziasmul manifestat în anii de studiu pentru animație ca domeniu de cercetare și expresie vizuală.

Seria *Action* privește spații ale performance-ului cotidian și cu toate acestea nici nu povestește, nici nu decide în favoarea unei intrigi ori tensiuni; ea exaltă o umanitate, fără să-i caute caracterul monumental; *Action* fixează și bucurii la îndemână, și situații-limită și evenimente ireversibile, căci singulară, clipa și atributele ei par a dezvălui artistului o



poveste mult mai conținătoare de adevăruri decât o colecție întreagă de întâmplări și anecdote.

Floating gaze: fie că e vorba de *Un foc*, *Un joc* ori *Un secret*, colajul unor expuneri multiple în interiorul aceluiași cadru contravine așteptărilor noastre de a ne regăsi ca spectatori ai unui moment unic, ai unei imagini înghețate în cadru.

În alte rânduri, opțiunea pentru o progresie a imaginii este de bună seamă datorată și unei înțelegeri diferențiale a stimulilor și a sensibilității declanșate de ei. Acumularea, duplicarea sau multiplicarea, serialitatea și glissando-ul pe care ea îl imprimă sunt, odată cu *Action*, funcții și nu doar instrumente.

Fie că e vorba de (auto)portret, scenă de grup, peisaj ori recuzită scenografică, reiterarea motivului nu are aici nimic de a face cu oscilarea autorului între imagini cu eficacități și temperaturi distincte ori chiar inegale, cât cu chestionarea dimensiunii mnemonice a imaginii. Alterări, abrevieri, amplificări duse până la saturare, deturnări, rearticulări – toate aceste constante țin de memoria noastră, fie ea poetică, nostalgică ori entropică.

De aceea, pentru artist relevantă devine abia întretăierea dintre rememorare și evidența imaginii. Deși împrumutată din registrul cinema-ului, camera-eye narration este o sintagmă care capătă în pictura recentă a lui Roman Tolici plauzibilitate: „ceea ce se întâmplă în momentul întretăierii celor două percepții – a prezentului și a viitorului – constituie imaginea ideală. Suprapun amintirile mele peste prezentul care se derulează pe pânză în timp real, în chiar timpul travaliului.

Momentele ideale nu sunt unice, ci fac parte dintr-un lung șir de momente ideale, de aici și preocupările mele de a diseca în seria *Action* evenimentul ales spre idealizare.”

Termenul „postproducție” – aplicat de Bourriaud unei suite de artiști ce liberalizează granițele dintre producție și consum, autentic și copie, readymade și original, artiști pentru care nici chiar materialul ales spre interpretare nu mai este unul „primar” – privește aici și o strategie de a inventa protocoale de utilizare pentru metodele existente de reprezentare.

*Text publicat în catalogul „Roman Tolici. Action”, editat cu ocazia expoziției personale a artistului de la Kunstverein Virtuell-Visuell Dorsten, Germania, din perioada 19 septembrie – 16 octombrie 2010 (curator: Dana Tănase). Expoziția a fost organizată de Virtuell-Visuell Dorsten, KunstArt am Hellweg Bochum, cu sprijinul Institutului Cultural Român „Titu Maiorescu” Berlin, în cadrul Capitalei Culturale Europene Ruhr 2010.

DUMITRU ȘERBAN

Sculptura monumentală

Galeriile Delta, Arad

25 octombrie – 1 decembrie 2010

Sculptura în spațiul orașului. Proiectul urban al lui Dumitru Șerban

text de ALEXANDRA TITU

Spațiu social al comunicării prin excelență, orașul există într-un spațiu real, ca spațiu real, construit din repere articulate de o gândire atentă la toate determinismele de care depinde viața locuitorilor lui, și din repere întâmplătoare, anarhice. În acest hibrid guvernat de economie și istorie, coerența timpilor devenirii sale, a succesiunii de prezenturi discontinui condensate în construcții materiale, în supraviețuirii stilistice și reconfigurări urbane, o asigură elementele artistice, cu mesajele identificabile ale stilurilor și cu capacitatea lor de a modela, prin perena lor prezență, conștiința unei apartenențe.

Proiectul lui Dumitru Șerban, unul dintre artiștii importanți ai spațiului cultural românesc, se adresează Orașului contemporan, definit de juxtapunerea dintre nucleele urbane istorice, încărcate de repere estetice și zonele noi, în care un pragmatism opac depeizează de aspirații estetice modelele arhitecturii moderniste. Aceste construcții mai curând stereotipe decât severe se cer integrate într-un discurs coerent al cărui câmp semnificativ îl poate asigura rețeaua de monumente plasat în locurile de intensitate a vieții sociale, de tensiune între segmente stilistice contrastante sau de pauză în ritmul formal al orașului.

De mari dimensiuni, articulând volume ample, condensări lineare și goluri spectaculoase, monu-





mentele sale invocă, laconic și subtil, temele orașului – reflectarea simetrică a formelor și unităților culturale, dinamismul circular al unui timp istoric ce revine pe vechi trasee ale comunicării culturale (cum ar fi, în orașele vestului românesc, aspirațiile pro-occidentale), dar capabil să reinnoiască deschiderea modernității, materializat în angrenajele pseudomecanice, a căror funcționalitate vizează nu efectele practice ale universului industrial, ci tocmai simbolica gestionare a timpului – ca interval și continuitate. Marea roată ce fixează spațial mișcarea unei desfășurări temporale circulare, deschise de o contracurbă în chiar momentul epuizării, desenul orizontal al unei structuri, mediind între morfologiile industriilor rurale și abstracția modernă, configurările volumetriche a căror articulare lentă invocă o monumentalitate arhaică, pun în formă, cu laconismul specific viziunii moderne, mesajul acestei nevoi de continuitate dinamică, evolutivă, a temporalității urbane. Proiectul său artistic confruntă și mediază între modernitatea, deja interpretată și suplimentată semantic de problematizările unei jumătăți de secol de dezbateri interioară, de purificări și aglutinări de sensuri și complexități sintactice, și fondul arhaic cu propriul său tropism spre abstracție. Dincolo de toate aceste straturi de semnificație actualizate, de discursul său articulat din ansambluri individuale, concentrate în monumente autoportante semantic, ca o mare instalație/intervenție capabilă să redimensioneze toposul urban, toate aceste forme ce participă la o expresie formală de ansamblu sunt, spectaculos și sobru, frumoase.



MIHAI ȚOPESCU

Sticlă 2000 – 2010

Muzeul Național Cotroceni, București

11 noiembrie 2010 – 11 ianuarie 2011

Lecția de anatomie a sticlei

text de CĂTĂLIN DAVIDESCU

Actualul ciclu de lucrări al artistului, intitulat „Anatomia sticlei”, este construit pe ideea unei replici a celebrei lucrări a lui Rembrandt, „Lecția de anatomie”. Pornind de aici, Mihai Țopescu realizează împreună cu regizorul Cristian Bogdan Drăgan un film unde artist și regizor ne relevă misterele cuprinse în „corpul” sticlei, surprinzând cu rafinată sensibilitate momentul facerii.



Într-un scenariu expresiv, cu artistul în rol principal și ucenicii, sticlarii, în jurul său, îmbrăcați în costume de epocă asemenea celor din capodopera rembrandtiană, Mihai Țopescu își creează „în direct” obiectele, regizorului revenindu-i rolul de a surprinde și potența artistic tocmai aceste momente inefabile ale creației. Cristian Bogdan Drăgan, licitând cu discreție aceste apropieri, a reușit să surprindă cu expresivitate și coerență parcursul artistic al unei experiențe unice și, în fond, irepetabile aceea pe care o reprezintă momentul creației. Dinamismul imaginilor surprinse cu acuitate, trimerile repetate la disecția corpului uman în paralel cu cea pe care Mihai Țopescu o face în corpul sticlei, racursurile, firești de altfel, la incandescența purificatoare a cup-torului unde artistul își „coace” opera, fac din acest film de autori un moment de privilegiată creație. Pentru a fi cârcotași, poate i-am putea reproșa unele lungimi și mai ales o linie sonoră previzibilă, care nu reușește să ne surprindă cu aceeași forță ca cea a imaginilor.

Filmul de scurtmetraj prefațează de fapt cel mai recent ciclu de lucrări, recunoscând aici piese pe care artistul le-a creat, la propriu, chiar în timpul filmării.

Cele 22 de lucrări împreună cu filmul au fost prezentate în premieră, la Muzeul de Artă din Craiova. De mai mulți ani, am putea spune că a intrat în tradiția artistului, dar și a Muzeului, ca să prezinte, în premieră, cele mai recente creații aici, în perioada Festivalului Internațional Shakespeare.

Mihai Țopescu a decis, de mai mult timp, să evolueze într-un spațiu puternic integrat în cotidian, unde sticla coabitează cu obiectul, cu performance-ul și, așa cum am menționat, cu filmul, încercând astfel să democratizeze granițele unui domeniu destul de rigid altfel și, prin natura lui, conservator. Aș identifica, în acest sens, două dintre liniile de forță ce îi marchează acum universul. Una dintre acestea ar fi, la nivel conceptual, implicarea acestui gen de artă într-o contemporaneitate destul de pregnantă, ceea ce este atipic unui asemenea demers. Artistul creează, în sticlă, uneori combinată cu lemn, metal sau piatră, personaje inspirate din realitatea noastră imediată care fac trimeri mai mult sau mai puțin acuzate la viața noastră de zi cu zi. Caracterul epic, atât de atipic sticlei, constituie încercarea sa deliberată de a înfrânge șabloane de gândire precum acela că sticla are un rol emina-mente decorativ sau, mai nou, într-o zonă de expresivitate simbolistă nicidecum însă în aceea a realității comune, adică prozaice.

O altă particularitate a lumii sale, pe care am dori să o reliefăm, tot datorită elementului atipic pe care îl conține, este încercarea sa tot mai accentuată, de la o expoziție la alta, de a investi sticla cu o plasticitate proprie picturii sau graficii. Acest lucru este cel mai evident în ultima sa manifestare din noiembrie a.c., la Muzeul Național Cotroceni unde obiectele sunt portrete și compoziții, lucrute sculptural, cromatic și grafic în „carnea” sticlei, dar și a lemnului, cu o acuratețe și o forță de expresie egale cu cea obținută pe un suport tradițional, specific acestor tehnici.

Cele aproape o sută de piese expuse acum sunt în fapt o ars poetica unde Mihai Țopescu esențializează întreg câștigul dobândit la nivel estetic, dar și al meșteșugului, în trei decenii de activitate.

Ideea de a transpune într-un material atipic virtuțile

liniei și ale culorii se explică prin dorința sa, îndelung refulată, de a picta. Iese acum la iveală pictorul ascuns în spatele sticlării, dezvăluindu-ne nu doar revelația acestei îndelung așteptate „defulării”, ci însăși esența crezului său nerostit că substanța artistică e una și, ca atare, ea poate să traverseze hotare aparent greu de trecut. Pentru a materializa un asemenea drum însă ai nevoie de răbdarea și experiența unei vieți. Într-o atare ipostază, forța de expresie a materialului, încărcătura epică a obiectului și chiar raportările sale estetice într-o anumită măsură devin, inevitabil, un „joc secund” al demonstrației, aceea că în sticlă, nu pe sticlă se pot realiza imagini similare picturii.

Îmi este tot mai clar că, dincolo de orice conjuncturi biografice, Mihai Țopescu este și un trăitor al teatralității, de aceea cred că „prezentările” sale în timpul Festivalului Shakespeare, de la Craiova, nu sunt deloc întâmplătoare. Imaginile propuse de el de-a lungul timpului au această conotație foarte pregnantă. Ele sunt concepute într-o scenografie, propun un discurs și așteaptă o reacție din partea publicului.

Senzația pe care o lasă, în ansamblu, sculpturile sale în lemn, metal și sticlă, dar mai ales acest ultim ciclu este aceea a unui cadru unificator, unde scri-tura se materializează într-un ansamblu coerent ce pune în valoare matricea stilistică a creatorului. Se simte, de asemenea, mâna „naratorului” care dă naștere personajelor ce evoluează după un scenariu bine structurat.

Am putut pătrunde mai bine în intimitatea acestui discurs și datorită filmului care ne dezvăluie labora-torul de creație unde materia este prelucrată „la cald”, prin tehnica tradițională a suflării sau cu mâna liberă și supusă, datorită inovației pe care ne-o propune, aceea de a crea imagini figurative – portrete, colorate în masa sticlei, prin coaceri succesive. Este dorința sa de a capta reflexul realității, a portretului în speță, care, însă, implică, în spatele efectelor scenice, adesea spectaculoase, o muncă, o cunoaștere adică, într-un cuvânt, o înțelegere adâncă a materiei în care se exprimă.

Urmărind un astfel de demers explorator atât în substanța cât și în proprietățile sticlei, Mihai Țopescu a declanșat, datorită „îndrăzneli” viziunii sale plastice, o provocare asupra limitelor propriei noastre cunoașteri, reușind să ne inducă ceva din tensiunea și neliniștea celui care, mereu iscoditor, încearcă să identifice noi frontiere.

Șovăind între apelativele de „sticlă”, „pictor”, „grafician”, încerc să exprim ce este cu adevărat Țopescu în cele mai recente creații ale sale unde, pomind de la elemente și gesturi aparent contradic-torii sau prea puțin convenționale, ajunge la rezultate imprevizibile.

Asistăm de fapt, aici, la lupta sa, ca și a altor impor-tanți artiști sticlari români, cu ei înșiși în dorința subînțeleasă de a schimba percepția asupra acestei vechi arte „minore”, decorative, într-o formă de expresie modernă, flexibilă care, deși își păstrează nealterată identitatea, se integrează într-o vizualitate actuală. Neobosit căutător al domeniului său predilect de activitate – sticla, Mihai Țopescu reușește și în această expoziție personală, cea mai amplă de până acum, să-și particularizeze bine dis-cursul și mai ales tehnica, pentru a ne oferi o „mostră” de contemporaneitate artistică.

AUREL VLAD

Gest și adevăr

Galeria Cuhnia, Centrul cultural
Palatele Brâncovenești, Mogoșoaia
octombrie – noiembrie 2010

text de RUXANDRA DEMETRESCU

„Sculptura este mult mai apropiată de natură... brutală... și pozitivă precum natura, e în același timp vagă și insesizabilă... ieșită din sălbăticie, sculptura, ajunsă la cea mai măreață dezvoltare a sa, nu e decât o artă complementară.”

S entința lui Baudelaire, formulată fără drept de apel în Salonul din 1846, pe când încerca să explice „de ce sculptura e plicticoasă”, a devenit, fără voia poetului, provocarea oricărui sculptor care aspiră să se (auto)definiească mai degrabă ca artist, decât ca simplu meșter. Atunci când este însă cuprins de modestie, nu de orgoliu, sculptorul poate transforma deprecierea în apologie, (re)evaluându-și propriile mijloace. Atunci meșteșugul devine marca sa proprie, afirmată ca diferență specifică a artelor vizuale. Cred că Aurel Vlad ne oferă această fericită certitudine: nu cunosc vreun artist în preajma mea care să fie mai lipsit de orgoliu. O modestie firească îl determină să lucreze neîncetat în „laboratorul” său – cum își numește atelierul – experimentând cu o neobosită curiozitate materiale și tehnici consacrate și neconvenționale, pentru a obține ceea ce-l interesează cu adevărat: gestul și adevărul întrupate în sculptura pe care o creează. Călătoria sa în lumea formelor durează de o viață și se confundă, în mare măsură, cu propria sa biografie: umană, intelectuală, spirituală, artistică. Prin intermediul unei vizualități exersate cu obstinație a ajuns la propria sa formă de cunoaștere, înțelegând conștient că nu doar ochiul este un instrument privilegiat, ci și tot ce ține de domeniul hapticului; iată de ce produsele sale artistice oferă o formă superioară de acces la realitate. Acest parcurs a presupus, în cazul său, o exemplară tenacitate, un travaliu și un efort continuu, în care materia exersată a lumii sale plastice ne oferă concretețea unor forme ce se întâlnesc într-o rară armonie, fără discordiile impuse de paragone. Lipsit cu totul de obsesiile confruntării cu celelalte arte, așa putea descifra în cazul său o discretă dimensiune rațională și culturală care-i străbate opera: impunătoare, adesea strivitoare, totuși seducătoare

prin impactul vizual pe care ni-l oferă, dar nu mai puțin „condusă de intelect”. Citită din perspectiva „legendei artistului”, biografia lui Aurel Vlad devine cu adevărat exemplară, prin descoperirea timpurie a vocației ce avea să se fixeze în meandrele vizualității dar și ale experimentării cu misterul materiei. „Să fi fost oare momentul în care am descoperit pentru prima dată că se poate ciopli într-o cărămidă? Nici acum nu știu dacă sunt sau nu sculptor, în schimb știu că întâlnirea cu munca asta îmi dă singura și marea bucurie, autentică bucurie pe care o trăiesc ca om”. Își amintește cum în școala generală a fost fascinat de un copil care cioplea cu briceagul o cărămidă umedă. Iar primul exercițiu de modelaj a fost cu chitul folosit de tatăl său pentru a repara geamurile din casă. În adolescență avea să descopere lemnul... „Primul lemn pe care l-am cioplit și știu că l-am cărat în brațe de la un depozit de lemne, pe când aveam 14-16 ani, a fost un fag. La Galați. Am cumpărat lemnul și le-am spus muncitorilor de-acolo că vreau să sculptez; s-au uitat la mine ca la un nebun... L-am dus acasă... N-a fost o treabă ușoară, dar în felul asta am perceput că meseria de sculptor are și părți mai dure”. Momentul providențial în formarea sa ca sculptor l-a constituit, înainte de frecventarea academiei de artă bucureștene, întâlnirea cu Mihai Mihai în Galațiul tinereții sale. „Mihai Mihai este pentru mine unul dintre cei mai importanți... Pe el îl consider tatăl meu spiritual – mi-a dat aproape totul. A venit în Galați și aproape că m-a luat de pe stradă. Mai târziu, m-a învățat să privesc lucrurile cu mai multă răbdare, cu grijă și înțelegere, Liana Sica, iar profesoara de la facultate, Geta Caragiu, a știut să mă conducă, să-mi dea încredere în mine de fiecare dată când poate, din cauza neștiinței, a



îndoielilor, eram tentat să mă opresc.” Ascultându-l vorbind despre orașul natal, m-am întrebat ce fascinație au jucat orașele porturi asupra artiștilor noștri. Să le fi insuflat oare portul dorul de ducă? Regretatul Nicolae Șaptefrați povestea cum în Tulcea sa natală mergea mereu la gară, pentru a privi trenurile. Aurel Vlad a fost inspirat de diferitele straturi ce se întâlnesc în peisajul dunărean, ce a constituit probabil un prim popas în parcursul ce avea să-i marcheze destinul. Odată ajuns în capitală, drumul a fost drept, chiar dacă lent: student la facultatea de arte plastice în anii '80, a știut cu o remarcabilă intuiție să transforme neșansa fundamentală a unor ani neprielnici dezvoltării unui destin artistic într-o neașteptată șansă: „în răspăr” cu timpul ce nu mai avea răbdare cu artiștii (mai ales cu cei tineri), Aurel Vlad a putut să-și păstreze candoarea ce nu l-a abandonat nici azi, când se bucură de recunoaștere și prestigiu, inclusiv instituțional. Profesor și decan, a înțeles, cum foarte puțini sunt capabili, că o astfel de funcție presupune, mai ales într-o școală de artă, în primul rând slujire și nu un instrument de putere, de care nu are, de altfel, nici o nevoie. Intrat prea târziu pe scena artistică dinaintea lui 1989, a fost ferit de servituți și compromisiuri, rămânând discret și muncitor – la propriu și la figurat, dacă ne gândim că a lucrat o vreme la întreprinderea „Mamura”, lucru pe care-l amintește și acum, cu un umor firesc, lipsit de resentimente și amărăciune. Ceea ce nu înseamnă că se complăce, sau că este lovit de o confortabilă amnezie. Amintirile din epoca de aur s-au sedimentat, ca la mulți dintre noi, devenind parte a unei memorii colective în general pasive și ineficiente. Este meritul sculptorului de a fi activat această materie informă, dându-i formă în ciclurile mari ce aveau să-l consacre, de la *Cortegiul*



Sacrificații de la Sighet la Aplaudaci, de la *Pseudoapostoli la Schimbarea la Față*, de la *Adam și Eva* până la cele mai recente, expuse la Mogoșoaia, *Neliniștea* și *Eclipsa*. Este un mare dar să poți întrupa în forme atât de diverse un întreg univers de sentimente și resentimente, dominat de angoasă, dar străbătut de speranță și care nu a fost abandonat de credință.

Iată de ce consider că arta lui Aurel Vlad aparține istoriei noastre recente dacă acceptăm definiția acesteia ca acea istorie care ne interesează, la care ne raportăm într-o manieră totalizantă, pentru că ne afectează. Istoricul Florin Țurcanu vorbea de un trecut activ, „a cărui proximitate nu este doar cronologică, ci se exprimă mai ales prin integrarea sa în dezbaterile și chiar în confruntările actualității. Trecutul activ nu coincide, așadar, cu ansamblul nediferențiat al memoriei colective a ultimelor decenii. El privilegiază anumite perioade, evenimente, personalități”. Confruntarea lui Aurel Vlad cu trecutul s-a făcut prin intermediul activității sale artistice, grație căreia dimensiunea pasivă a devenit activă. Iar instrumentul folosit a fost gestul care

animă forma, exprimată într-o materie atent aleasă, niciodată întâmplătoare. Lemnul și fierul par a-și disputa întâietatea, tratate ca materiale vii, încărcate de viață. Sculptorul mărturisea că lemnul suferă, îl aude adesea gemând sau plângând.

Ceea ce înseamnă rodul unei violențe la care este supus materialul, care cere respect și înțelegere. Aurel Vlad nu aude vocea copacilor, cum o făceau odinioară pictorii de la Barbizon; el aude glasul lemnului ce pare a-i vorbi o limbă neștiută de alții, de noi ceilalți. Iată de ce el lasă materia să se exprime, neșlefuit, lucrând în forme rugoase, expresive. „Între timp am început să colaborez cu lemnul. El mă inspiră. Îl consider de multe ori co-autor la lucrările mele, nu prin faptul că el îmi sugerează anumite forme și semnificații pe care să le dau lucrărilor mele, ci pentru că am sentimentul că se lasă condus și modelat ca într-o prietenie adâncă între doi parteneri în care unul se lasă condus într-un fel, tocmai ca să poată să-l ajute pe celălalt.” La fel de interesant, dar mai incitant este raportul său cu fierul. Lucrând cu tabla – cel mai adesea „reciclată”, ruginită, obosită, el înobilează, fără să

pagina anterioară:
Eclipsa

alăturat:
Neliniștea

vrea, un material precar. Găsind-o printre deșeuri, el salvează nu doar un material, ci și memoria noastră, pentru că de cele mai multe ori fragmentele alese sunt martorii tăcuți ai unei treceri neprietenoase a timpului. Cred că și această tablă suferă în felul ei, iar tratamentul la care Aurel Vlad o supune duce la o salvare – la propriu și la figurat.

Nu cred că atitudinea sa poate fi citită neapărat sub semnul artei povere: e mai degrabă un alt fel de modestie, cea a unei economii stricte de mijloace și a unei reevaluări a resurselor ce ne înconjoară. Dacă era firesc – așa cum singur afirma – să descopere în România mai întâi lemnul, nu e la fel de firesc să (re)considere tabla aruncată după demolări totale sau parțiale, care ne-au desfigurat orașele? Parafrazând, aș spune că artistul „se pedepsește singur”, pentru a căuta o cale de salvare a memoriei noastre comune.

Cred că fierul, în varianta sa agresivă, contondentă, l-a condus la seria madonnelor cu cui, din care am privilegiul să păstrez singurul exemplar rămas în țară. M-am întrebat, după ce le-am văzut pe toate la galeria Simeza în urmă cu doi ani, care este rolul cuielor în imaginea Fecioarei: să fi fost gândite ca anticipare a spinilor din coroana Mântuitorului? Consecința logică a da-ului rostit îngerului din Buna Vestire? Acel da prin care timpul devine istoria noastră creștină? Răspunsul e, în fond, neimportant: Aurel Vlad nu a fost niciodată un artist cu „teză” și cu atât mai puțin un „militant” în slujba unui crez, oricât de nobil asumat, afirmat și impus celorlalți. Componenta spirituală este la el întotdeauna implicită, nu explicită, mereu sublimată în cea artistică, prevalentă. Așa se explică umorul, ironia și, nu în ultimul rând, metamorfozele personajelor sale, care își pot schimba identitatea într-un gest de respectuoasă ireverență. Tot așa se întâmplă cu gesturile care exprimă emoțiile și pasiunile. Tristețea se transformă în bucurie, spaima în speranță, într-un sens aproape întotdeauna optimist, ca artistul însuși. Iată de ce meditația sa asupra timpului istoriei noastre este constructivă și productivă. Iar compendiul gesturilor întrupate în sculpturile sale alcătuiesc un nou atlas al formelor patosului, confirmând parcă actualitatea lui Aby Warburg în contemporaneitatea noastră de la periferia Occidentului. O strategie înțeleaptă l-a determinat pe Aurel Vlad să-și măsoare biografia artistică cam odată la un deceniu, nu doar printr-o expoziție, ci și printr-un



catalog cu valoare retrospectivă. De la ultimul și până la cel de acum, s-au petrecut multe evenimente semnificative. Sculptorul nu a obosea să expună, căci a expune este gestul firesc pentru care trăiește orice artist, dar a mai realizat ceva: o carte exemplară, publicată în 2006, reunind meditațiile sale pe marginea gestului în sculptură. Născută din exigențele impuse spațiului academic artistic, servitutea de a scrie o teză de doctorat a căpătat sens, devenind o mărturie semnificativă a literaturii noastre artistice contemporane.

Motivațiile determinate de necesitatea internă din care s-a născut meditația despre problema formei sunt în același timp multiple și diverse; ele apar totodată ca simptomatice pentru raportul specific dintre reflecția teoretică și practica artistică a lui Aurel Vlad. Există, în primul rând, o constantă tensiune între ideea creatoare și întruparea ei materială; experiența practică, artistică, este însoțită de exigența mereu crescândă a demersului teoretic, oferindu-i, în final, un criteriu de evaluare a propriei creații artistice și de verificare a corectitudinii cunoașterii teoretice. Citindu-i cartea, i-am înțeles mai bine opera: am

descoperit în ea lucruri neabănuite, fascinante, ce țin deopotrivă de biografia sa, prin mărturiile adunate: ne confruntăm atunci cu fragmente de jurnal. Apoi am reținut pasajele dedicate rostului și sensului distrugerii unor opere neviabile: renunțarea devine atunci virtute purificatoare. În fine, am putut parcurge o nouă istorie a gestului în sculptură, transformată într-o apologie a figurii umane, înțeleasă ca parte a unui ansamblu și ca întreg, atunci când este prezentată în unicitatea ei.

Dacă ar fi să evaluez acești ultimi zece ani din creația lui Aurel Vlad, aş spune că drumul ales merge de la particularul istoriei noastre imediate – la generalitatea stărilor și emoțiilor umane, unanim și peste tot valabile. Așa descifrez sensul ansamblului prezent la Mogoșoaia: supradimensionarea figurilor gândite pentru spațiul boltit al Cuhniei capătă o forță ce te copleșește, stârnind *stupore* și *meraviglia*, adică exact acele sentimente ce (con)duc către sublim. Parafrazându-l pe Baudelaire, aş spune că este calea alesă de artist pentru a salva eroismul vieții moderne.

deasupra:
Eclipsa

MIHAI ZGONDOIU

Libertatea ca șablon

Galeria Hampden / Incubator Art Space,
Amherst Massachusetts, SUA
3 aprilie – 3 mai 2010

text de DAN MIRCEA CIPARIU

Fețele vizuale ale Libertății sunt dependente de geopolitică și mentalități. Mihai Zgondoiu a imaginat un ciclu de lucrări (instalație-obiect, carte-obiect), cu propriile sale percepții despre șabloanele Libertății, într-o Românie ce a făcut tranziția de la epoca totalitară comunistă la valorile democratice. Avem, astfel, câteva viziuni proaspete și motivate despre semnele vizuale ale Libertății.

O Libertate ce ia chipul și asemănarea noastră atunci când istoria nu se răzbuună pe valoare, estetică, umanism și democrație. „Libertatea ca șablon” a marcat 20 de ani de la căderea comunismului în România și, în cadrul expoziției din Statele Unite, a pus în discuție fețele est-etice ale matritelor noastre despre Libertate.

Publicul american, într-o acțiune despre „chipurile” Libertății, a pus pe hârtie liniile, clare ori difuze, clasice ori postmoderne, cu mână sigură sau trădând emoția unui prim gest artistic, ale proiecțiilor fiecăruia despre Libertate. Mihai Zgondoiu, în al său program despre șabloanele Libertății, întreține un necesar semn de întrebare și, mai important, se plasează într-un câmp semantic-vizual al unor morfologii cu vocație ontologică și identitară.

Deasupra:
Visa Poems

dedesubt:
Carte-obiect FREEDOM



Cartea Sfârșitului

Cartea Sfârșitului este o carte-obiect despre Sfârșitul Comunismului în România. În epoca totalitară, Cartea avea un acces limitat de cenzură și de ideologia comunistă. Cultura, artele și mentalitățile erau sub cheie, sub șurub. Libertatea de expresie era doar o matriță a propagandei comuniste, o „libertate” dependentă de sistem și de cerberii cenzurii. Foița de aur era imaginea „canonică” doar pentru operele recunoscute oficial. De aceste foițe de aur se bucurau numai cărțile aleșilor, „clasicii” Marx, Lenin, Engels, Stalin și, mai cu seamă, „fiul” lor spiritual, dictatorul Nicolae Ceaușescu. *Cartea Sfârșitului* vorbește despre o ideologie a secerei și ciocanului atent supravegheată de organul oficial de presă al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, „Scânteia”, echivalentul oficiosului Comitetului Central al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice, „Pravda”. *Cartea Sfârșitului* are, așadar, culoarea oficială a utopiei comuniste, roșul, o carte închisă valorilor democratice, care presupun dezbaterea și răsoirea ideatică. Mihai Zgondoiu face cu acest demers artistic o plonjare într-un timp al cărții ideologice și al fetișurilor sale simbolice.

Libertate

Libertate e o instalație-obiect despre lupa interioară și cea mediatică cu care privim conceptul de Libertate. După Revoluția din 1989, tocmai acest șablon vizual s-a pierdut sau, mai rău, a fost acoperit de reclame și indiferență. Libertatea are nevoie întotdeauna de o lupă a memoriei individuale, dar și a celei colective. Mai ales că e vorba despre o „Libertate” pentru care au murit mii de adolescenți și de tineri români.

Visa Poems

O carte concept ce s-a născut din colaborarea mea plastică și literară cu Mihai Zgondoiu. O carte-concept care vorbește despre călătoriile interioare pe care sistemul comunist te obliga să le ai pentru a putea supraviețui spiritual. Călătorii interioare și

inițiatice care nu erau dependente de viza unui sistem represiv. *Visa Poems* e o carte-obiect în șapte poeme vizuale, îngemănare între text, desen și colaj. Un pașaport unic al artelor ce vor să se elibereze de geografia politică și de păcatele post post-moderne.

Zborul.20

Un performance filmat la 20 de ani de la fuga cu elicopterul a lui Nicolae Ceaușescu. Dintr-un elicopter ce a survolat centrul Timișoarei, Mihai Zgondoiu a aruncat zeci de mii de manifeste. Manifeste vizuale și poetice cu două fețe: una cu un desen care marca o imagine-șablon a Revoluției române, cealaltă față cu un poem scris de un poet ce a participat direct la evenimentele din decembrie 1989. 20 de poeme, printre ele unul special scris de Herta Müller pentru Primăria Municipiului Timișoara.

În urma acestui performance, a fost publicată o antologie, *Manifest.20.rEvoluție*, Editura Brumar, cu cei 20 de scriitori incluși în proiect: Ana Blandiana, Eugen Bunaru, Dan Mircea Cipariu, Denisa Comănescu, Simona Constantinovici, Ioan Crăciun, Șerban Foartă, Florin Iaru, Petru Ilieșu, Ion Monoran, Bogdan O. Popescu, Nicolae Prelipeanu, Comelia Maria Savu, Cassian Maria Spiridon, Costel Stancu, Moni Stănilă, Liviu Ioan Stoiciu, Robert Șerban, Marcel Tolcea, Varujan Vosganian. Proiectul editorial a reconstituit și prin această formulă principalele șabloane vizuale ale Revoluției române din 1989. Memoria zidurilor acelor zile de sfârșit a epocii Ceaușescu a fost acoperită după 20 de ani de tranziție de păcură, vopsea și indiferență. Un proiect care propune reconstituirea primelor graffiti ale revoluției române. Sloganuri precum „Libertate”, „Jos Comunismul”, „Victorie”, „Deșteaptă-te române”, „Jos Dictatorul”, „Armata e cu noi”, „România liberă” trebuie să facă parte din memoria noastră vie! Aceste manifeste, alături de care s-au jertfit oameni, nu mai au aceeași încărcătură emoțională ori sens ca acum 20 de ani.



igloodigital

www.igloo.ro







#4

MUZEE
ȘI CENTRE DE ARTĂ
Museums and Art Centers

Mnac

Regina José Galindo

Urgent Issues / Urgențe

MNAC, 10 februarie – 20 aprilie 2010

Co-produs de / Co-produced with: PrometeoGallery di Ida Pisani, Milan/ Lucca

Curator: Ruxandra Balaci



Premiată cu Leul de Aur pentru tânăr artist în 2005 la Bienala de la Venezia, Regina José Galindo folosește performance-ul și propriul corp ca principale instrumente în procesul artistic. Printr-un fel de re-enactment, artista se substituie celor slabi și umili, celor torturați sau oprimați, punând în scenă situații-limită. Propriul ei corp delicat, feminin, este maltratată, într-un fel de „auto-expunere” și substituie altruistă la o varietate de traume impuse celorlalte ființe umane în regimuri politice opresive.



Courtesy MNAC, Regina Jose Galindo, Ida Pisani
Special thanks Ruxandra Balaci, MNAC Artistic Director



Discursul Reginei José Galindo face trimitere și la alte lucrări din zona activistă și *gender issues* cu referiri la mituri ancestrale șamanice și gesturi de exorcizare cum ar fi cele ale Anei Mendieta, Sigalit Landau, ritualuri ale rezistenței ca la Tania Bruguera sau la Teresa Margolles, cu instalații impresionante despre moarte și marginalii societății.

Centrată pe problematici dure ale unei umanități asuprite, expoziția *Urgent Issues* prezintă o selecție a celor mai importante lucrări realizate între anii 1999 și 2009 și va fi urmată de un catalog publicat de PrometeoGallery.

Regina José Galindo (Guatemala City, 1974) a participat la Bienala de la Veneția în 2001, 2005 și 2009. În 2005, a primit Leul de Aur pentru tânăr artist. Lucrările ei se află în diverse colecții publice sau private și au o expunere prestigioasă cum ar fi PS1 New York, Le Plateau Paris, CIFO Miami, Smak Ghent, Tirana Biennale, Museo de Arte Moderna de Guatemala, TEOR/ética Costa Rica.

Regina José Galindo

text de RUXANDRA BALACI

Beuys stated once that: „Nous allons développer ensemble le concept social de l'art en tant qu'enfant nouveau né issu des anciennes disciplines. (...) Et l'homme vivra par l'expérience ce que l'on veut dire lorsque l'on parle de la logique d'une mise en place de la situation centrale des droits de l'homme dans un organisme social.”¹⁾

In this respect the Artist is seen as “Trouble Maker”, pointing out to the defective of social and political system, offering a lucid diagnosis of society illness, inquiring about political deviances and crimes, other difficult issues which, usually, a normal audience rather prefers to elude.

Sometimes, through his voluntary suffering, the artist is consciously entering (at least for a lapse of time, in a kind of exorcist substitution) the range of the oppressed.

But does this attitude of revolt and assuming the rebellious state (the myth of the artist politically concerned stated by Beuys and many others) have a real importance for the political world? Does this have any social echo? Does this really change

opinions and attitudes or is merely effective in the realm of the art world?

Regina Jose Galindo's performances show the bitterness of individual experiences in oppressive political regimes and in social contexts of flagrant injustice: a reflection over limit situation of the human condition, over major ruptures and traumas, that are deeply hurting the private and the intimate, unveiling the anti-humanist side of politics and the anti-humanist side of society.

Involving performance and the body as main devices in her artistic process, through a kind of re-enactment, the artist substitutes herself to the weak and the humble, to the tortured and to the oppressed, re-staging limit situations of body and mind.

*Her own, delicate, feminine body is mistreated – in a kind of unselfish exposure to various traumas inflicted on all other human beings. (She is thus recalling the line of activist gender oeuvres with references to ancestral shamanic myths and exorcising gestures such as of Ana Mendieta, Sigalit Landau's both auto-tortured but serene body in video *Barbed Hoola*, rituals of resistance in Tania Bruguera's work, or Teresa Margolles impressive installations over death and the excluded of society.)*

Choosing borderline situations in between life and death, generated by injustice and injuries (both physical and moral) or sacrifices, Galindo puts fear and anguish and their consequences under scrutiny having as result dramatic and radical works, profoundly uncomfortable and ethically embarrassing for a bourgeois public.

Her own, silent, personal revolution is a conceptual, highly poetic, hard stand approach to the painful. Auto-flagellant and mortified, subjected to violence (also to gender violence still acutely present in Guatemala), sometimes in a most repellent way, the injured body is, most of all, the evidence of the wounded soul: “... el mundo mordio mi corazon/ y me contagio su rabia.”²⁾

Actively protesting, art becomes motivate: an instrument to denunciate and resist injustice, to witness a theatre of aggressiveness, especially severe in the daily life of Latino American continent: one of the most neuralgic area of political and social- economic crises. Providing insightful thoughts about an offensive reality that makes fuzzy the border

between art and life, artists such as Regina Jose Galindo are confirming once more the moral duty of the intellectual to be a lucid witness of the society in which he lives, to understand and explain the context even in a most shocking manner and sometimes to institute that subtle but efficient “inland dissidence” Chomsky was speaking about.³⁾

“Vorrei ridurre un poco, se fosse possibile, l'infelicità sulla terra.” said Jota Castro, continuing: «Essere radicali e aprire una breccia, consumarsi per gli altri, sfidare la legge, il discredito, la morale e l'ideologia dominante e tutto ciò perché gli altri possano vivere meglio, comprendere meglio (...)

Se questa forma di messianismo può essere terribilmente disumana quando è applicata dagli estremisti musulmani, può al contrario essere un atto isolato e quasi disperato quando è messo in pratica dagli artisti (...). E come se l'idea giudaico-cristiana di trovare almeno un giusto per salvare la città fosse divenuta la norma dell'arte.

Ecco allora: la radicalità e il confronto con il proprio tempo senza pietà.»⁴⁾

*Regina Jose Galindo seems to be one of the few Just people who, by showing cruel reality (as Malaparte in *La Pelle*) is trying to Redeem. While listening, through her work, to the silent screams of the hurt beings, you can hear loudly the whispering of her inner voice...*

¹⁾ Joseph Beuys “Par la presente je n'appartiens plus a l'art”, *L'Arche*, Paris, 1988, p.23, 29.

²⁾ “Regina Jose Galindo”, *Vanillaedizioni*, 2006. Poetry, p.169.

³⁾ Noam Chomsky www.understandingpower.com

⁴⁾ Jota Castro in “*Produciendo Realidad. Arte e Realta Latina Americana*”, 2005 *Prometeo Arte Contemporanea*, coordinated by Marco Scotini, p. 88-89.

Regina José Galindo (Guatemala City, 1974) took part in the Venice Biennale in 2001, 2005 and 2009. In 2005 she was awarded the Golden Lion for Best Young Artist. Her works are now in several public and private collections and have been exhibited in many prestigious venues, including PS1 New York, Le Plateau Paris, CIFO Miami, Smak Ghent, Tirana Biennale, Museo de Arte Moderna de Guatemala, TEOR/ética Costa Rica.

GOLDEN FLAT & CO.

About Communism in Postcommunism

Ion Bârlădeanu, Ștefan Constantinescu, Cristian Mungiu,
Corneliu Porumboiu & o instalație de Alexandru Potecă

MNAC, 11 noiembrie 2010 – 22 februarie 2011

Curator: Ruxandra Balaci



text de RUXANDRA BALACI

O expoziție despre iluzii spulberate și mentalități defecte perpetuate. Despre comportamente ceaușiste în comunismul de epocă și sechelele lor în prezent.

Cum se raportează societatea actuală la marcajul, aparent indelebil, al Epocii de Aur?

Este societatea românească sortită eșecului colectiv, abrutizării morale și culturale, subconștientului plin de complexe, karmei proaste pe care nu reușește să și-o schimbe prin adoptarea unei conduite benefice, defetismului și agresivităților gratuite, fatalismului?

Fantome, fetișuri, clișee, propagandă, idiosincrazii, frustrări... everything seems to jeopardize recovery... Nerezolvate vechi probleme, devenite tare, oameni primitivi, grosieri, oligarhi veroși, politicieni – giboni în costume Armani – restul societății redusă la survivors și sclavizare morală... eșec evident la nivel macrosocial.

Second hand country... never re-emerging... O țară interesantă exclusiv prin sociopatologia ei, prin urâtul (estetic, etic, moral) omnipotent, în care vârfurile intelectuale/creative(puține), de cele mai multe ori lipsite de caracter, eleganță sau altruism – sunt obligate să se confrunte cu probleme vizând limitele subzistenței sau să migreze temporar/definitiv spre alte orizonturi mai genoroase... Ori să trăiască în agresivitate, non-elegantă și spoliere materială.

Incultura, abrutizarea în masă, atitudini devalorizante, pesimismul generalizat conduc inevitabil la strategii pasive: „le renoncement à soi, le renoncement au monde, la répentance, l'espérance en autrui...”*

Fenomenul persistenței ceaușismelor în postcomunism, existența simultană a comunismului și a unui capitalism dur într-o democrație cu stranii nuanțe totalitare... pe fondul unei reconfigurări mondiale... generează a strange way of being... a sick hybrid society... dominată de energii grosiere, calitate umană low level, opinie publică modelată pe mediocritate și scandal, mass-media vulgară și excesiv manipulantă pe un fond de acceptare bovarică, de otrăvire mentală continuă.

Abjecția legiferată, urâtul predominant, vulgaritatea ca strategie sunt premise ale unei condamnări karmice perpetue sau produse expiatorii ale unei viitoare paradoxale redempțiuni?

Ironia radicală le poate oare exorciza?

* Jacques Attali – *Sept leçons de vie. Survivre aux crises. Fayard/Le livre de poche, Paris, 2010. Complementare strategiilor pasive enunțate în text, ar fi les stratégies actives à caractère politique: A) l'exaspération, B) l'action politique, C) la révolution.*



Courtesy MNAC, Cristian Mungiu, H&rt Gallery, Ion B&ari&adeanu, Corneliu Porumboiu, Ștefan Constantinescu, Alexandru Potec&ă
Special thanks Ruxandra Balaci, MNAC Artistic Director.

Interstellar Static

Davide Bertocchi & Samon Takahashi

MNAC, 03 decembrie 2010 – 03 februarie 2011

Proiect realizat cu sprijinul / *With the support of:*

Dena Foundation for Contemporary Art



Diferiți ca practică și tehnici, artiștii Davide Bertocchi și Samon Takahashi se întâlnesc în preocupările lor pentru ceea ce ține de imaterial. Sunetul și posibilele sale reprezentări, științele și cosmogonia, mitologia etc., sunt tot atâtea domenii pe care ei le explorează cu detașare poetică și fără pretenția de a fi savanți. „Interstellar Static” este sunetul de fond al cosmosului, pe care astronomii îl ascultă în speranța că vor putea desluși în el sunetul genezei sau mesaje venite din alte lumi. Acest titlu ambițios este un pretext ironic pentru prezenta grupare de lucrări diferite, oferind în același timp o posibilă cheie de lectură pentru acest ansamblu.

Expoziția, ca reprezentare a „ecoului” granițelor, integrează în forma sa o reflecție asupra reprezentării, asupra posibilelor rezonanțe a pieselor propuse, și

asupra modurilor în care structuri multiple pot genera ecouri noi. Este așadar vorba despre reprezentarea multiplelor posibilități și potențialități ale aceleiași expoziții, prin propuneri ale imaginarului artiștilor: zece fotografii prezintă diverse amplasări ale obiectelor, în grupuri de două sau trei, fiecare imagine rezultând dintr-o re-combinare a unor lucrări anterioare, aflate în dialog metafizic, sau câteodată într-o formă de îmbinare exoterică. Imaginile au fost realizate în studioul artistului Fabrice Hybert, de către fotograful Thomas Geffrier.



Different in both technique and aesthetics, Davide Bertocchi and Samon Takahashi are brought together by their interest for the realm of the immaterial. Sound and its possible representations, the sciences and the cosmogony, myths, etc., are fields of interest which they explore with poetical detachment, and without any scientific pretence. "Interstellar Static" is the sound of the universe, listened to by astronomers in their hope to catch the sound of genesis or messages from other worlds. This ambitious title is an ironical pretext for bringing together different works, and also offers a possible lecture key. The exhibition, understood as a representation of the "echo" of the borders, integrates in its form a reflection on representation, on the resonance possibilities of the exhibited pieces, and on the way in which multiple structures can generate new echoes. The show is about the representation of the multiple possibilities and potentialities of the same exhibition: ten photographs present various set-ups of the same objects, each image being a re-combination of some previous works, following a metaphysical dialogue between them, or sometimes a kind of exoteric combination. The shooting took place in the studio of French artist Fabrice Hybert, by the professional photographer Thomas Geffrier.

*Courtesy MNAC, Davide Bertocchi, Samon Takahashi
Special thanks Ruxandra Balaci, MNAC Artistic Director.*

ZOOMANIA

MNAC, 5 august – 15 septembrie 2010

Lucrări din colecția MNAC și din colecțiile artiștilor: Bătrânu, Benera, Bitzan, Brătescu, Câlția, Ceară, Cernea, Comănescu, Dan, Dumitraș, Dumitrescu, D. Dup, C. Dup, Galay, Gorduz, Gorzo, I. Grigorescu, Groza, Hayon, Iacob, S. Ilfoveanu, Jalea, Jebeleanu, Kiraly, Morărescu, V. Mărginean, Menzopol, A. Mihai, C. Miron, Mladin, G. Mocanu, Nancă, Olos, Pervolovici, A. Preda, Păduraru, Răduță, Raszovsky, Rădvan, I. Rusu, I. Șetran, V. Șetran, O. Simionescu, Simionoiu, Sitar, Spătaru, Stendl, Tolici, P. Vasilescu, Vilău, I. Vlad, Vrană, M. Zidaru.

Curator: Mihai Oroveanu

text de DAN POPESCU

La Zoomania la vernisaj nu m-am dus. De altfel, totul a fost făcut din scurt, am primit un telefon și asta a fost tot. Nimic pe net, nici o invitație. Eram nervos și nu aveam încredere că ceva bun poate să iasă dintr-un gest curatorial de tipul „Flori, fete sau... animale”. Țin minte că l-am și ironizat pe Gili (care participa, în mod surprinzător) pentru asta: „Păi bine, Gilică, cum rămâne cu purismul căutării solitare?” Mi-a răspuns că s-ar putea totuși să iasă ceva gen sprîț de vară. Nervos, am boicotat vernisajul și am păstrat un fel de năduf în suflet. Mai apoi am amânat cât mai mult datoria culturală de a merge să văd expoziția. Într-o duminică de început de toamnă am decis să mă duc și să-mi reconfirm pre-judecățile. Eram pomit să nu-mi placă nimic. Mai mult, n-am scăpat nici de tratamentul sictirit-autoritar al spp-istului care ne-a întors din drum când am vrut să intrăm cu mașina. La parter, după ce am intrat, am trecut de expoziția sumbră a lui Gili (de care o să vorbesc mai încolo) și hopa-sus la etajul unu. Prima impresie: „un ghiveci”, spun acru, deși am o tresărire la vederea celor două lucrări ale lui Roman Tolici din seria „Evanghelia după Moș Crăciun” în care lepurașul de Paște are parte de patimile criste. Îmi aduc aminte cum am vopsit ramele cu Roman în ajunul expoziției din auriu-kitschos în negru lucios. Nu se găseau rame pseudo-baroce decât auri. Este un efect cultural al muzeelor – rama trebuie aurită, altfel cum putem vorbi de lux? Mă gândesc că sunt prea atașat emoțional de lucrările alea și că ar trebui să-mi reprim emoțiile prietenoase și să merg mai departe. Însă, exact în față, așteptau 5 lucrări de Suzana Dan dintre care una – *Miracle Mike* – este delicioasă. Un cocoș decapitat este prezentat în postura emfatic-manieristă. „Asta-i machismul azi”, îmi zic, și am primul surâs involuntar. Dau să fug în stânga și mă lovește înjurătura rinocerului lui Nicolae Comănescu supărat pe un furture. Deja zâmbesc. Și restul a venit ca o avalanșă: Gili cu pasărea care urla, o mână ce face un gest masonic și-și mimează originea, Ion Grigorescu cu un câine decupat ca din topor în tablă, Vlad Iacob – o revelație de gingășie/reverie, Ioana Bătrânu cu o scroafă alăptând, ce pare mai degrabă că e devorată de puii ei, Katy Vrana cu puii ei de culoare grea cu cuțite-n gât și suspendați într-un abis alb, Adrian Preda cu un urs polar ce există doar în reflexia din apă, Gheorghe Raszovsky cu un elefant în plin autoerotism performativ, Donald Simionoiu cu un cuplu imobil ca niște faraoni moderni cu un zeu crocodil în apartament sau Gorduz cu o Europa

arhaic-obscur de lemn. La sfârșit zâmbeam tâmp și se făcuse soare. Recunosc, cu puțină strângere de inimă, că mi-au plăcut și porcii lui Spătaru și oile lui Șetran. Am ieșit pe terasa de la etajul patru gândindu-mă că expoziția a fost făcută în mod sigur de o fire plezivistă. Nu exista nici o fițuică explicativă sau vreun „concept” bombastic pe perete. Expoziția nu era asumată de nici un curator. Mi-a fost evident însă că nu putea fi vorba decât de Oroveanu. Păcat că n-a semnat-o și a dat-o anonimă. Curatoriul contemporan a scos prea mult plăcerea din ecuația expozițională încât o astfel de expoziție este cu adevărat „un sprîț de vară” răcoritor. E voluptate pe pâine. Pretențiile „conceptualiste” ale multor curatori actuali mă lasă rece. De cele mai multe ori sunt doar discursuri autofage ce se produc la nesfârșit și vehiculează un limbaj de lemn aseasonat cu stereotipuri corporatiste. Un bun prieten, deschis spre fenomenul artistic, însă mai cu picioarele pe pământ, îmi spunea după o expoziție seacă a unui artist conceptual că „l-ar încolona pe toți artiștii și curatorii conceptualiști și ar face cu ei canalul Dunare – Baia Mare”. Deh... Să zicem... Am coborât



și de data asta lucrările lui Gili mi-au dat măsura capacității artei de a excita materia cenușie și altfel decât prin senzualitate. Expoziția lui Gili e un eseu în care el prezintă un capăt de drum al parcursului său. Mastaba din camera a doua e rafinarea tridimensională a unei lucrări mai vechi din lanțuri intintulate „Circ”, o metaforă a artistului care-și prezintă moartea sufletului de fiecare dată. Mastaba de copârșeuri e finalul, mausoleul artistului construit călcând cu moartea peste moarte, în viață fiind. La fel e și podul care nu duce nicăieri sau echerul care, deși are măsura din trei în trei, nu poate să măsoare





nimic altceva decât pe sine. Ultimele patru picturi alb-negre sunt o revelație mută. N-au conținut, sunt lumini și umbre din altă lume. Eu le-am văzut tot timpul ca pe o reducere la clar obscur dintr-o lume cu mai multe dimensiuni. Cam asta îl macină pe Gili, care aleargă pe câmpii mistice de unul singur. Nu seducția, ci mai degrabă cum să picteze/arate o altă lume. Că e clar că nu suntem de aici. E pitagoreism contemporan, curat, concret și amar. Am ajuns acasă cu un gust dulce amăruș și, seara, înainte să adorm, mi-am amintit de cum spune Gili că va fi după moarte: „Va fi ca atunci când tocmai te-ai sculat și știi că ești cineva sau ceva, dar nu-ți aduci bine aminte ce/cine”. Ceva între întuneric și lumină.

pagina alăturată, sus:
Ion Vlad

pagina alăturată, jos:
Mircea Spătaru

sus:
Imagini din expoziție

stânga, jos:
Ilie Rusu

dreapta, jos:
Mircia Dumitrescu



Lemn.ro

MNAC, martie – mai 2010
curator: Mihai Oroveanu

text de MIHAI OROVEANU

Valorificând calitățile plastice ale lemnului, expoziția deschisă la MNAC în perioada martie-mai 2010 („Lemn.ro”) a propus trei discursuri vizuale: o selecție de fotografii realizate în anii '20 (autori necunoscuți) având ca temă exploatarea excesivă a pădurilor din nordul Moldovei; o secțiune dedicată utilizării lemnului de către sculptori (lucrări din colecția MNAC aparținând lui George Apostu, Ion Bitzan, Alexandru Călinescu-Arghira, Titi Ceară, Vlad Ciobanu, Doru Covrig, Bela Crișan, Darie Dup, Vasile Gorduz, Gheorghe Iliescu-Călinești, Ovidiu Maitec, Alexandru Păsat, Adrian Pârvu, Mircea Roman, Liviu Rusu, Nicolae Șaptefrați, Napoleon Tiron, Aurel Vlad și Marian Zidaru; o instalație a sculptorului Virgil Scripcariu prilejuită de reacția publică, în 2006, a arhitectului Șerban Sturdza, în momentul sacrificării a sute de cireși în rod, o întreagă livadă din cartierul Berceni, această distrugere reprezentând 412 copaci din cei un milion pe care Bucureștii i-a pierdut în ultimii 20 de ani.

pagina alăturată:
Napoleon Tiron

dreapta:
Darie Dup

stânga:
Napoleon Tiron

jos:
Titi Ceară



Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal din Sibiu a fost deschisă oficial în anul 2007, în cadrul proiectului Sibiu, Capitală Culturală Europeană. Galeria este situată în centrul orașului, într-o clădire Art Nouveau și are două spații – un spațiu eclectic, cu identitate puternică, folosit pentru expoziții retrospective cu conținut istoric și un spațiu experimental, dedicat noilor metode de comunicare vizuală. Programul curatorial este condus de Liviana Dan și Anca Mihuleț. Conceptul de bază al galeriei este dezbaterea unor topici diverse, de la critica instituțională la noile teorii ale peisajului sau reinterpretarea istoriei artei, punând în legătură expozițiile de artă contemporană cu lucrările din colecția Brukenthal (Brukenthal a fost el însuși un colecționar de artă contemporană în secolul al 18-lea), cu accent pe desen, video și instalație.

Galeria susține o platformă de artiști și curatori tineri din România și colaborează cu câteva universități de artă din Europa. În același timp, expertiza curatorială și spațiile galeriei au fost folosite de artiști pentru a pregăti și a discuta proiecte viitoare.

În anul 2010, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal și-a propus să promoveze artiști din generația anilor '70 și '80, care au nevoie de o prezentare complexă a lucrărilor lor, în continuitatea istoriei artei, cu un demers estetic exclusiv.

Pe lângă direcția vizuală, Galeria de Artă Contemporană a încercat inițierea unei platforme teoretice, de discuții critice, o alternativă la politic și la piața de artă.

Galeria de Artă

Muzeul Național

ȘOIMII ȘATREI

18 ianurie – 14 februarie 2010

Conceptul de cultură alternativă s-a conturat în anii '50 pe străzile londoneze, când renumiții Teddies impuneau un nou comportament urban prin vestimentație, muzică și atitudinea față de societate. Astăzi, cultura alternativă reprezintă o reacție la confuzia instituțională, necesară, vie și nelimitată estetic. Street-art-ul, o parte esențială a culturii alternative, s-a transformat într-o abordare ultra-democratică a spațiului urban; este folosită pentru a aduce aproape de cetățeni și public probleme stringente ale societății actuale, pentru a explica într-un alt limbaj, mai actual și mai lipsit de constrângeri, viața internă a unui oraș sau a unei comunități. Șoimii Șatrei, o grupare de street-artists, s-a mutat în urmă cu puțin timp la Sibiu. Ei plănuiesc să revitalizeze locuri abandonate sau lipsite de identitate din oraș, în colaborare cu Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal și Primăria Municipiului Sibiu.

Ca impuls și temă de discuție, Șoimii Șatrei au intervenit direct pe unul dintre pereții interiori ai galeriei, realizând o replică supradimensionată a unei lucrări din colecția Brukenthal – *Masacrul inocenților*, aparținând lui Pieter Bruegel I. Personajele și situațiile din lucrarea originală au fost înlocuite cu ființe mitologice sau extraterestre cu atitudini hippie-punk, care recompun originile lumii, interoghează probleme nerezolvate ale istoriei sau refac traiectoria unor simboluri.



MIHAI OLOS

26 februarie – 28 martie

Începând cu 2010, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal a inițiat prezentarea unor artiști români care au fost activi pe scena de artă în anii '70 – '80: Mihai Olos, Teodor Hrib, Alexandru Antik, Mircea Stănescu sau Jozsef Bartha.

Mihai Olos s-a născut pe 26 februarie 1940 în comuna Ariniș din județul Maramureș. S-a distins prin forța și claritatea stilului său, plasat de cei mai mulți critici în continuarea operei lui Constantin Brâncuși. Punctul de interes pentru Olos a fost viața internă a Maramureșului, natura, tradițiile și oamenii; Mihai Olos a combinat partea estetică cu performanța și activismul social. În anul 1970, artistul a măturat grâul risipit pe stradă într-o cască minerească, ca o acțiune împotriva poluării. În noiembrie 1972, la Mina Herja din Baia Mare, Mihai Olos a așternut lingouri de aur pe o masă cu grâu, la 500 de metri sub pământ, în camera de apel, între două schimburi de mineri. Minerii, foști țărani, au văzut pentru prima dată cum arată produsul muncii lor. Această acțiune l-a impresionat pe unul dintre cei mai cunoscuți artiști germani, Joseph Beuys, care, în cadrul celor 100 de zile de la Documenta 6, s-a întâlnit cu Mihai Olos. După această întâlnire, Beuys a declarat: „Endlich, ein Künstler!” (În sfârșit, un artist!).

Lucrările care vor fi expuse în spațiile Galeriei de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal au fost selectate direct din atelierul artistului de la Baia Mare și nu au mai fost prezentate până acum. Sunt studii parțial poetice, desene teoretice, unele strict matematice, obiecte conceptuale executate cu o mare rigoare intelectuală, fotografii din arhiva personală a artistului. Expoziția descrie o teorie personală a semnelor vizuale, reducând arta la câteva forme de bază, situate la limita dintre constructivism, conceptualism și realitatea imediată a locului din care vine artistul.

Contemporană

Brukenthal, Sibiu



TEODOR HRIB

18 mai – 27 iunie

Expoziția de la Sibiu a lui Teodor Hrib explorează performativ latura social-critică a artei sale și factorul politic care l-a urmărit și influențat în demersul său artistic. Teodor Hrib s-a născut pe 1 ianuarie 1946 în comuna Arbore din județul Suceava. Încă din timpul liceului a reacționat împotriva regimului comunist prin declarații publice și desene dure. Fiind considerat „individ antisocial și periculos pentru societate”, a fost anchetat și, timp de 30 de ani, în permanență urmărit și persecutat. Începând cu anul 1985, fiind considerat unul dintre cei mai buni gravori din România, Teodor Hrib a coordonat atelierul de gravură și galeria PODUL din București, str. Speranței nr. 15. Pe ușa studioului, în spiritul convingerilor sale, artistul a așezat o fotografie a liderului polonez Lech Walesa. În acest loc, Teodor Hrib realizează, pe lângă experimentele grafice, întâlniri, discuții și prelegeri, evenimente atipice pentru arta contemporană românească în acel moment. În 2004, atelierul și galeria au fost devastate. Marcat, Teodor Hrib a părăsit total gravura și a ales să lucreze cu „o artă mai apropiată de viața reală”, după cum declara el însuși. Sculpturile sale de tip instalație, alegorii, oameni-roboti, mecanisme absurde, cu circuite integrate și motoare zgomotoase fac subiectul unei estetici a libertății negăsite. Acești hibridi de pictură, sculptură și asamblaj, construiți din obiecte decartate sunt efectul lui Teodor Hrib pentru a explica mai lucid și mai direct contemporaneitatea.

Pacea care lipsește – Artiștii și Dalai Lama / The Missing Peace – Artists Consider the Dalai Lama

Palatul Brukenthal, Sibiu

18 mai – 18 iulie 2010

Artiști participanți: Jane Alexander, Laurie Anderson, Richard Avedon, Kirsten Bahrs-Janssen, Sanford Biggers, Phil Borges, Dove Bradshaw, Squeak Carnwath, Long-Bin Chen, Chuck Close, Bernard Cooney, Santiago Cucullu, Binh Danh, Lewis deSoto, Michele Oka Doner, Era și Donald Farnsworth, Spencer Finch, Sylvie Fleury, Adam Fuss, Robin Garthwait și Dan Griffin, Richard Gere, Losang Gyatso, Jim Hodges, Jenny Holzer, Ilya și Emilia Kabakov, Jesal Kapadia, Anish Kapoor, Kimsooja, Tri Huu Luu, Yumyo Miyasaka, Tom Nakashima, Dang Ngo, Rosemary Rawcliffe, Michal Rovner, Ryuichi Sakamoto, Sebastião Salgado, Salustiano, Mike și Doug Stam, Pat Steir, Adriana Varejão, Bill Viola, Inkie Whang, William Wiley, Yuriko Yamaguchi. Expoziția *Pacea care lipsește – Artiștii și Dalai Lama*

(The Missing Peace – Artists Consider the Dalai Lama), organizată de către Comitetul celor 100 pentru Tibet și Fundația Dalai Lama, a fost lansată în iunie 2006 la Muzeul Fowler al Universității California din Los Angeles, unde a câștigat titlul de cea mai bună expoziție într-un muzeu american în anul 2006, din partea Ventura County Times. A călătorit apoi la Muzeul Universității de Artă Loyola din Chicago și Rubin Museum of Art din New York. Expoziția a ajuns în Europa la începutul anului 2009, când a fost prezentată în muzeul Fundației Canal din Madrid.

Pacea care lipsește – Artiștii și Dalai Lama nu discută despre un erou al societății contemporane, despre pace la modul dogmatic sau despre o retorică politică. Artă contemporană are abilitatea de a face mesajul accesibil. Mesajul expoziției rămâne importanta demnității umane, nevoia de pace, puterea spiritualității, complexitatea non-violenței și impactul acestor idei asupra comunității. Proiectul propune un cod etic pentru noul mileniu, artiștii alegând să vorbească despre transformare, transcendentă și libertate, asumându-și responsabil riscurile implicite pentru a extinde limitele înțelegerii noastre.

Belu-Simion Făinaru /





Everything is going to be alright

9 iulie – 1 august 2010
curator: Anca Mihuleț

Belu-Simion Făinaru s-a născut în 1959 la București. Trăiește și lucrează la Haifa. În anul 1973, Belu-Simion Făinaru a emigrat în Israel. A studiat la academiile de artă din Haifa, Chicago, Milano și Bruxelles. În anul 2010 a devenit directorul și curatorul primei ediții a Bienalei Mediteraneene de Artă Contemporană de la Haifa. Observator atent al mediului social și politic, Belu Făinaru explorează elemente și simboluri din istoria și mistica ebraică, pe care le situează la limita dintre nivelul personal și comunitate, sau dintre estetică și politică. Proiectul *Everything is going to be alright* nu trebuie privit ca o expoziție de artă în care fiecare obiect se află în locul său bine definit și servește la ilustrarea unui concept. *Everything is going to be alright* reprezintă un spațiu fizic și conceptual în care arta este aproape invizibilă, devenind parte din viața reală. Zeci de pantofi înșirați pe un fir poartă hârtiute cu dorințe ale oamenilor, sunetul produs de motorul unui freezer impune curiozitate, dar și panică în același timp, iar radiatoarele, care se aprind doar când cineva se apropie de ele, provoacă tensiune. Într-un prim stadiu, forma și funcția fiecărui obiect sunt studiate în profunzime, apropierea fiind atât de intimă încât încep să apară conflicte. Se ajunge astfel la cel de-al doilea stadiu, în care obiectele își pierd rând pe rând funcția inițială și își fac apariția apa, gheața, sunetul, căldura, lumina, mirosul. În cel de-al treilea stadiu, se creează un întreg atât de colaborativ și de efemer, încât nu se mai poate separa obiectul de starea pe care o generează, experiența fizică de cea contemplativă și arta de spațiul trăit.

Social Cooking Romania

3 septembrie – 3 octombrie

Un parteneriat cu Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK), Berlin

Artiști: Auditorium, Matei Bejenaru, Raluca C. E. Blidar, Geta Brătescu, Candida TV, Ulrike Ettinger, Constantin Flondor, M.A.N. Florian, Ion Grigorescu, Iosif Király, Katharina Koch, Aurelia Mihai, Olivia Mihălțianu, Dan Mihălțianu, Nița Mocanu, Ciprian Mureșan, Vlad Nancă, Ștefan Rusu, subREAL, Joanne Richardson, Patricia Teodorescu.

Proiectul *Social Cooking Romania* a fost prezentat în 2007 la Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) Berlin și a fost conceput de un grup de artiști și teoreticieni: Sophia Bickhardt, Raluca Blidar, Ulrike Ettinger, Miron Schmückle, Simon Marschke și Dan Mihălțianu. Aproape toate proiectele care discută dezvoltarea artistică și socială din România în era postcomunistă pornesc de la aceleași premise – nevoia de dezvoltare, solidaritate, formarea unei identități, a unei istorii comune și unitare, sau efectele emigrației.

De această dată, investigația se desfășoară prin intermediul perspectivei particulare a mâncării sau a hranei. Legătura dintre artă și mâncare creează o structură de analiză a vieții zilnice și a spațiului trăit, cu referiri constante la sfera socială și politică, în timp ce demersul rămâne personal, uneori chiar ironic. *Social Cooking Romania* este un proiect de cercetare bazat pe două componente: publicația și expoziția, văzute ca mijloace de interpretare a unei serii de mituri, simboluri sau situații care implică mâncarea, impactul său social și identitatea culinară românească – de la lipsa mâncării la statul la coadă în timpul perioadei comuniste, la politicile agrare, migrația forței de muncă, gândirea de tip comunitar, valorile europene, introspecția sau pur și simplu gustul și savoarea.

Imaginile și instalațiile aparținând unor artiști activi în anii '70, cum ar fi Geta Brătescu, Constantin Flondor și Ion Grigorescu, au fost puse în dialog cu pozițiile unor artiști emergenți: Olivia Mihălțianu,



Ciprian Mureșan sau Vlad Nancă. Un alt aspect important urmărit în cadrul proiectului este evoluția generației anilor '80 în contextul transformărilor care au avut loc în România postcomunistă, cu abordările vizuale reprezentative ale lui Dan Mihălțianu sau Iosif Király. Contextul social al anilor '90 este atent cercetat prin contribuția lui Matei Bejenaru sau a grupului subREAL.

Așa cum mă dorești / As You Desire Me

Participanți: Liliana Basarab, Biroul de Cercetări Melodramatice (Irina Gheorghe & Alina Popa), Florin Bobu, Andrada Cațavei, Anetta Mona Chișă & Lucia Tkáčová, Hadassah Emmerich, Raluca Popa, Jelena Radic

Design: Eduard Constantin

6 – 29 august 2010

Curator: Raluca Voinea

Expoziția *Așa cum mă dorești* aduce împreună o serie de lucrări care abordează, problematizează, ironizează imaginea construită să răspundă unor așteptări previzibile și normative. În fiecare zi ne construim, pozăm într-o atitudine, ne interpretăm, ne atașăm unii de alții pentru că așa pare potrivit la un moment dat, doar ca să uităm imediat ce acel moment a trecut, ne dedublăm și ne reconstruim, în oglinda memoriei sau în cea pe care ne-o întind – binevoitori, desigur – ceilalți. Ne creștem apoi copiii cu aceleași dorințe ca ale noastre, iar dacă am eșuat în a întruhipa acele dorințe în ceva, încă mai putem inventa un trecut pe care nu ni-l amintim sau care nu a existat niciodată.

Artiștii prezentați în expoziție propun câteva poziții conceptuale asupra economiei dorinței, sfidând predistribuiția rolurilor într-o societate libidinală, ridiculizând dispensabilitatea corpurilor (oricărui corp), colecționând sau ficționalizând amintiri, înscenându-se pe ei și reflectându-ne pe noi. „Voi fi așa cum mă dorești, poate, dacă vei crede în mine, sau mai bine zis dacă vei fi pregătit să accepți varianta despre mine pe care ți-o ofer.”

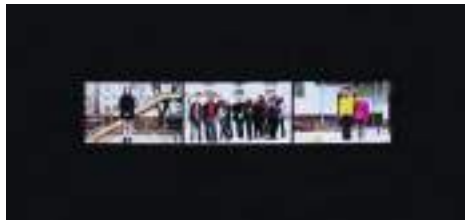
Pavel Brăila

CHIȘINĂU – BRĂILA – SIBIU

4 – 24 octombrie 2010

curator: Anca Mihuleț

Cu multă responsabilitate și în același timp cu umor, Pavel Brăila examinează modelul social și politic



europăean din ultimii 15 ani. În timp ce artiștii consideră discuția din jurul contextului european instabil ca fiind prea politică și lipsită de inspirație, Pavel Brăila descoperă mereu situații cărora le însușește intensitatea experienței trăite.

Ochiul critic poate descoperi trei direcții principale în arta lui Pavel Brăila. O orientare este reprezentată de lucrările de tapet, cum ar fi video-ul *Baron's Hill* (2004-2005) sau fotografiile din *TV series* (2006). În ambele contexte, artistul a pornit de la realitățile zilnice din Moldova, de la nivelul în care extremele se înfruntă și se creează noi posibilități. Cele două lucrări au implicat multă cercetare de teren și multe evaluări. Artistul a devenit un documentarist care lasă emoțiile la o parte pentru a crea un produs vizual finit, care să nu fie deloc vulnerabil sau efemer.

Cea de-a doua direcție interoghează misiunea / poziția artistului și procesul de creație, în lucrări video ca *Plunge* sau *White Promenade*, realizate în 2008. În *Plunge*, performerul în postura artistului, stă întins cu fața în jos pe o suprafață mare, albă, compusă dintr-un teanc de 105 hârtii albe, fiecare cu dimensiunea de 4 x 3 m. Acțiunea începe ca o explorare a suprafeței date prin rupere, strângere și întindere a hârtiei. Artistul luptă cu mediul artistic, se află în căutare și în timpul căutării este nevoit să dis-trugă. În *White Promenade*, o siluetă fragilă merge pe un câmp acoperit de zăpadă, înconjurată de umbrele unor copaci. În timp ce pașii celui care merge distrug suprafața albă, se creează un nou mediu, o pânză mișcătoare care descrie urme – ale oamenilor, ale vegetației și ale sentimentelor. Pentru că Pavel Brăila a extins mereu spațiul în care se simte liber, și-a creat implicit un refugiu conceptual. În acest spațiu, artistul intră în contact și interacționează cu istoria personală. *EuroLines Catering or Homesick Cuisine* (2006) combină componenta domestică, aproape sacră, cu marea lume euro-

peană. Pentru un proiect în Berlin, artistul și-a rugat mama să gătească un meniu autentic moldovenesc și să îl trimită cu autobuzul în Germania. Prin urmare, Pavel Brăila a documentat întregul proces – de la selectarea ingredientelor de bază, la intensitatea pregătirilor și până la sosirea pachetului la Berlin. Spre deosebire de alți artiști din generația lui, cu o carieră bine controlată, Pavel Brăila a preferat mereu să-și murdărească puțin mâinile și să aleagă un circuit deschis, în care noile impulsuri sunt folosite pentru a crea lucrări imprevizibile.

Nimic important, e doar artă

8 – 24 octombrie 2010
curator: Monika Szewczyk

Artiști participanți: Laura Pawela, Julita Wojcik, Oskar Dawicki, Anna Molska, Radosław Szlaga, Izabela Gustowska, Magisters, Joanna Rajkowska, Rafał Bujnowski, Zbigniew Libera, Sedzia Glowny, Malgorzata Jablonska, Azoro, Agnieszka Polska, Zuzanna Janin, Pawel Susid, Vesna Bukovec

Galeria Arsenal a fost fondată în 1965 și este condusă din 1990 de Monika Szewczyk. Galeria are un program expozițional consistent, un program

educațional multiplu și două colecții de artă orientate spre diverse topici – realism, metaforă, geometrie, memorie.

Radicalismul nu acceptă conceptul de idiom universal în arta poloneză. Prin 1990, Peter Schjeldahl a încercat să explice cum și-a gestionat Bulka succesul internațional. Bulka a fost capabil să-și traducă experiența lui foarte particulară de artist central-european în idiom al artei internaționale. Mulți au văzut în teoria lui Schjeldahl doar un exemplu de metropolitanism. Acesta e un obicei estetic, de a cartografia mai bine seturile de norme din arta altor țări. Tadeusz Kantor, Magdalena Abakanowicz, înainte de '89, Piotr Uklanski, Pawel Althamer, W. Sasnal, Monika Sosnowska, după '89, au avut mereu poziția confortabilă de a fi mereu unde trebuie. Global, generația oficială și generația emergentă au intrat ușor în circuitul artei, primii susținuți de o ideologie transgresivă, ultimii acceptați automat de piața de artă.

După anul 2000, viața artistică din Polonia a fost caracterizată de o mare vitalitate, totodată de un slab interes din partea societății, deși el crește constant. De pe poziția înalte sale calității artistice și prezenței însemnate în realitatea poloneză, arta suferă din cauza lipsei intelectualilor dornici să intre cu ea în dialog. Are toate condițiile pentru a influența puternic procesele sociale, dar rămâne străină. Situația existentă s-a concretizat în arta poloneză printr-o bogăție de opere cu caracter tautologic, printr-o reflecție adâncă, intensă, asupra condiției artei și criticii artistice, asupra rolului, dar și a poziției artistului, asupra misiunii instituției culturale sau pericolelor legate de piața de artă. Pentru prima dată, artiștii au abordat cu fermitate sau poate mai degrabă au inițiat un discurs care până acum era vizibil deficitar, lipsea. (...) Lucrările prezentate ne fac să conștientizăm cât de mult ne-am îndepărtat de paradigma romantică a creatorului și operei, atât de iubită de publicul polonez, moștenire care pare a fi o sursă de neînțelegere și dificultăți în receptarea artei contemporane. Mai avem multe de făcut pentru ca arta să înceapă să fie importantă nu numai pentru noi. (Monika Szewczyk)

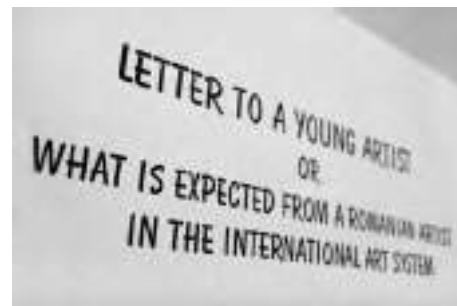


CIV

Centrul de Introspecție Vizuală este o platformă independentă generată de artiștii Anca Benera, Arnold Estefan, Cătălin Rulea și istoricul de artă Alina Șerban. Reacționând critic față de cadrele instituționale restrictive prezente în sfera culturală românească, Centrul de Introspecție Vizuală a fost conceput ca centru independent de promovare a producției artistice aflate la granița dintre teoria culturală, cercetare, arhitectură, design și experiment sonor. Termenul de „introspecție” plasează CIV pe poziția de agent-observator, al cărui principal rol este de a dezvolta modele specifice de relaționare a spațiului social cu cel al artei. Centrul de Introspecție Vizuală este un proiect de colaborare angajat într-o cercetare continuă dedicată condiției individului în sfera artelor și a politicii.

Astfel, CIV funcționează ca structură mobilă și de mediere conectată la viața comunității, asumându-și sarcina de a articula o nouă pedagogie culturală care ar putea modela diferit spațiul discursiv împărtășit atât de producătorii culturali, cât și de publicul lor.

O atenție specială este dedicată cercetării și teoretizării practicilor și discursurilor artistice locale, abordând specificitatea acestora și subiectivitățile culturale din perspectiva ultimelor schimbări politice și sociale petrecute în Europa Centrală și de Est. În acest sens, Centrul de Introspecție Vizuală este interesat să dezvolte proiecte de colaborare cu o varietate de parteneri, dorind să se angajeze într-un schimb dinamic cu diferiți producători culturali în plan local și internațional.



1990 – 2010

1990 – 2010 reprezintă o sumă de capitole expoziționale a căror abordare analitic-discursivă urmărește să pună la dispoziția publicului o radiografie subiectivă a condiției prezente a scenei de artă din România și a manierei în care aceasta s-a (re)prezentat și se (re)prezintă în acest interval. Ciclul 1990-2010 investește într-o analiză a ansamblului de practici și discursuri articulate de scena de artă românească în ultimii 20 de ani, într-un exercițiu critic de reflecție asupra aparatului instituțional-artistice, asupra logicii de funcționare proprii sistemului artei. 1990-2010 se detașează de perspectiva totalizatoare a expoziției de grup, optând pentru specificitatea unor proiecte individuale, grupate în jurul unor istorii, experiențe și documente. Acestea traduc secvențial modul în care producția artistică, instituțională și teoretică locală s-a adaptat și se adaptează constant la realitățile sociale și politice românești.

Proiectele, generate de actori/jucători ai scenei de artă RO, artiști din generații diferite, pun în evidență liniile de continuitate și discontinuitate ale unui comportament cultural local, identifică structuri de rezistență și formulează contra-istorii la cele aflate deja în circulație. Experiența subiectivă angajată de fiecare din aceste capitole descrie un proces necesar și deschis de re-examinare a parcursului și principiilor în jurul cărora aglutinează scena de artă RO, deschizând noi posibilități de angajare și poziționare, de filtrare a unor priorități, urgente și necesități. Bazate pe o practică artistică critică, expozițiile, împreună cu suplimentul 22 care le însoțește, devin

instrumente de cunoaștere și înțelegere a modului în care funcționează contextul artistic autohton.

DAN PERJOVSCHI S.A. *

31 martie – 30 aprilie 2010

curator: Alina Șerban

Dan Perjovschi S.A.* este un prim capitol din seria de expoziții-concept 1990-2010. Pe durata lunii aprilie, spațiul CIV a fost transformat de Dan Perjovschi într-o tablă școlară. Forma de editare vizuală a documentelor și desenelor în cretă reflectă un proces de transcriere a unor date, de expunere

democrației românești, fragil instituite, în polarizarea societății civile și în alterarea spiritului civic.

IOANA NEMEȘ

EXPENSIVE FIASCO / CHEAP SUCCESS

2 septembrie – 2 octombrie 2010

curator: Alina Șerban

EXPENSIVE FIASCO / CHEAP SUCCESS, desfășurată în cadrul proiectului 1990-2010, se angajează în examinarea câmpului artistic contemporan din perspectiva strategiilor care influențează succesul sau eșecul artistului în cadrul sistemului de artă. Discuția deschisă de proiectul Ioanei Nemeș vizează pe de o parte problema propriei poziționări a artistului român în contextul artistic internațional și a adaptării artei sale la mecanismele de piață. Pe de altă parte, discurs-

pagina alăturată:
1990-2010. *Expensive Fiasco / Cheap Success*
credit foto: Ioana Nemeș

dedesubt:
1990-2010. *Dan Perjovschi S.A.*
credit foto: Cătălin Rulea



a unor teorii, punând la dispoziția publicului o radiografie a dinamicii scenei de artă din România.

13-15 Iunie 1990.

CAPETE ÎNFIERBÂNTATE

5, 6, 7, 8, 9 mai 2010

text Michaela Michailov, performer

Alexandru Potocean, video Cinty Ionescu,

sound Cătălin Rulea, scenografia Adrian

Cristea, regia David Schwartz

13-15 iunie 1990 este un proiect de cercetare și performare a istoriei recente, propunând spectatorilor un act de retrocedare a memoriei colective și subiective. Evenimentele din zilele de 13-15 iunie 1990 au marcat o perioadă de disensiuni socio-politice majore, cu efecte în devalorizarea



Studioul Vector, Iași

După închiderea Galeriei Vector în 2007, din pricina dificultăților atragerii cu regularitate a fondurilor de închiriere a unui spațiu imobiliar și de finanțare a invitării artiștilor și producerii materiale a expozițiilor, instituția Vector s-a orientat către generarea unei platforme educaționale de cercetare critică și producție artistică în parteneriat cu Universitatea de Arte „George Enescu” și Centrul Cultural Francez din Iași. Astfel, în ultimii patru ani, s-au produs câte trei expoziții anuale prin susținerea unor artiști emergenți locali, studenți cu un discurs artistic contemporan interesați de tematizări și reprezentări critice. În fiecare an, Vector – studioul de practici și dezbateri artistice a propus câte o temă de lucru susținută în cadrul programului *Carte Blanche aux Jeunes Créateurs* al Centrului Cultural Francez: „fabrica” și „(de)plasamentul” (2007), „politici ale reprezentării” (2008), „poetici sociale” (2009), „noile intimități” (2010).

Vector – studioul de practici și dezbateri artistice este activat la frontiera dintre mediul academic și spațiul public și se adresează atât studenților cât și unei categorii largi de public. Studenților li se oferă oportunitatea de a-și extinde perspectivele personale, de a interacționa cu tematici contemporane și publicuri reale și de a colabora în cadrul unor comunități diverse, ca mediu pentru un schimb de informație și de atitudine. Publicul vizat este încurajat să stabilească un contact direct cu modalitățile de lucru ale studenților și ale tutorilor, dar și să participe, alături de aceștia, în procesul de analizare a producției cunoașterii și experienței artistice, de rafinare a gândirii critice și de înțelegere a nevoilor culturale de a face față diferitelor tipuri de realități cu care se confruntă.

Conceput inițial sub forma unui proiect de cercetare, studioul de practici și dezbateri artistice urmărește să investigheze condițiile necesare pentru activarea producției și a practicilor artistice, precum și condițiile de articulare a capacităților de construcție și comunicare teoretică, propunând perspectiva înțelegerii „artei ca jurnalism experimental”.

Proiecte în cadrul programului
„Carte Blanche aux Jeunes Créateurs”

Daniela Pălimariu
CAL. instalație fotografică
Artist invitat: Dan Băsu
16 – 28 martie 2010

Expoziția a propus o investigație aplicată asupra psihologiei fascinației pentru lucruri personale și împărtășirea lor. Alăturând, prin tehnica suprapunerii, elemente din medii și contexte diferite, Daniela Pălimariu a construit și a mediat o serie de povești ale vieții cotidiene care, deși devin publice, își păstrează caracterul intim nefamiliar și vag suprealist.

Potrivit artistei, obiectele cu care ne înconjurăm comunică între ele, cu noi și cu cei care ne privesc, formând o diagramă a poveștilor pe care singuri le creăm sau pe care le furăm de la alții.

Daniela Pălimariu explorează în practica sa artistică (în fotografie, video și performance) modalitatea în care pot fi reconstruite relațiile potențial creative dintre spațiile personale, oamenii și lucrurile care le locuiesc și le tranzitează, elaborând scenarii vizuale și mediind comunicarea dintre cei care intră în contact cu lucrările ei.

Andrei Nacu
ODETA. instalație fotografică
6-16 octombrie 2010

Proiectul conceptualizează și ilustrează un experiment prin care artistul a încercat, într-un interval relativ scurt, să câștige încrederea unei persoane, să aibă acces la evenimente din viața ei, astfel încât să îi poată surprinde trăirile într-o perioadă de schimbări. Imaginile comunică prin momente, stări, obiecte și întâlniri, astfel încât „observațiile” vizuale și adnotările textuale proiectează un portret intimizat.

vector >
 +
 studioul de practici și dezbateri artistice



sus:
 Daniela Pălimariu, CAL
 instalație fotografică

mijloc:
 Daniela Pălimariu, CAL
 instalație fotografică

jos (3 foto):
 Andrei Nacu, ODETA
 instalație fotografică





Răzvan Ghindăoanu
AZO. instalație
8-18 decembrie 2010

AZO este un proiect de documentare simbolic-materială și de arhivare fotografică care conduce cercetarea artistică către instalația vizuală, iar fotojurnalismul către orizontul-de-așteptare în care practica fotografică dobândește o turură artistică. Acest proiect-în-progres a prezentat, într-un prim stadiu, documente materiale și naratiuni vizuale care încearcă activarea unei memorii critice a Uzinei de Materiale Fotosensibile AZOMUREȘ, de la construcția sa „strategică” în perioada comunistă până la desființarea ei „suspectă” în perioada neo-capitalistă. Printr-un gest de performare a condiției unei dispariții, Răzvan Ghindăoanu a suprapus imagini de arhivă ale tehnologiilor demantelate pe filme și hârtie AZOMUREȘ expirate.

Proiect de mediere critică și creativă:

Re-Activate: Art as Creative Collaboration

produs de Vector – studioul de practici și dezbateri artistice pentru Salzburger Kunstverein, Salzburg, Austria
22 aprilie – 11 iulie 2010



În ultima vreme, discuțiile critice privind participarea în arta contemporană au supus reconsiderării rolul strategic al publicului în proiectele colaborative și angajate social. Cu ocazia expoziției *Participation. The Politics of Community*, grupul de mediere al platformei Vector – studio a conceput și a expus în Kabinett o arhivă conținând o cronologie grafică (o genealogie selectivă a artei participative), o documentare vizuală cu fotografii, desene și texte, o selecție de cărți despre participare și un birou pentru comunicare. Biroul a creat un protocol de comunicare între public și mediatori, propunând dezbateri online și discuții despre cărțile din arhivă și proiectele artistice expuse în Sala Mare de expoziții. O sinteză a comunicării a fost prezentată în mod regulat în Kabinett.

stânga (3 foto):
Răzvan Ghindăoanu, AZO
instalație

dreapta (2 foto):
Re-Activate: Art as Creative Collaboration
produs de Vector – studioul de practici și dezbateri
artistice pentru Salzburger Kunstverein, Salzburg,
Austria

