

ART IN

PUBLIC

SPACE

ARTA ÎN

SPAȚIUL

PUBLIC

arta

revistă de arte vizuale

nr. 1 / 2011



Copertină: Rudiol/Bona, Die; aluminiu; 2010. Courtesy Plan B Gallery, Berlin

arta dosar 2010



UNIUNEA
ARTISTILOR
PLASTICI
din
ROMANIA

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

Coriolan Babeți, Ami Barak, Cristina Bogdan, Mădălina Brașoveanu, Gabriel Brojboiu, Ioana Ciocan, Liviana Dan, Ruxandra Demetrescu, Simona Dumitriu, Corina Duma, Galeria de artă contemporană a Muzeului Național Brukenthal, Dorel Găină, Mica Gherghescu, Daria Ghiu, Laura Grünberg, Adrian Guță, Valentina Iancu, Mirela Ivanciu, Andrei Jecza, Erwin Kessler, Andor Komives, Maria Manolescu - 2META, Diana Marinicu, Ciprian Mihali, Anca Mihuleț, Aurelia Mocanu, Igor Mocanu, Emil Moldovan, Simona Năstac, Cosmin Năsui, Lisandru Neamtu, Olivia Nițiș, Ramona Novicov, Adriana Oprea, Ileana Pintilie, Lucia Popa, Veda Popovici, Marilena Preda-Sânc, Magda Predescu, Cristiana Radu, Magda Radu, Gheorghe Rasovszky, Arnold Schlachter, Călin Stegorean, Matei Stîrcea-Crăciun, Oana Tănase, Alexandra Titu, Cristian-Robert Velescu, Simona Vilău, Raluca Voinea, Maria Zintz.

Credite fotografice / Photo Credits

Andrea Rosen Gallery, New York; Matei Bejenaru; John Bodkin/DawkinsColour; Răzvan Brăileanu; Ioana Ciocan; Marieta Chirulescu; Alexandru Ciubotaru; Club Electro Putere; Eduard Constantin; Tony Cragg; Radu Damian; Alin Dobrin; Simona Dumitriu; Scott Eastman; Fabrica de pensule; Matt Gainer; Galeria de artă contemporană a Muzeului Național Brukenthal, Galeria Plan B; Daria Ghiu; Goethe-Institut; Ion Grigorescu; Jecza Gallery; Jiri Vestka Gallery, Praga; John Gallery, Berlin; Serge Hasenböhler; Hirst Holdings Limited & Damien Hirst; Abaab Iosif; Peter Jacobi; Iosif Kiraly; Komersant.ru; Kunstahalle Basel; Sarah Lucas și Sadie Coles HQ, Londra; Petru Lucaci; Victor Man; Ioana Marinescu, Bogdan Mateias; Fundația culturală META; Mihai Mihalcea; Wanda Mihuleac; Cosmin Moldovan; MNAC; Ciprian Mureșan; Cosmin Năsui; Răzvan Neagoie; Olivia Nițiș; Alexandru Olănescu; Erika Olea; Andrei Pandele; Tudor Păsat; Dan Perjovschi; Veda Popovici; Gheorghe Rasovszky; Petru Russu; Bogdan Rață; Roxana Sava; Axel Schneider; Micky Schubert; Timi Slicaru; Bogdan Stănimir; Vasili Șapoșnikov; Aleksandr Șerbak; Tate, Londra; Aurel Tar; Alina Tudor; Octavian Tudose; VECTOR; Simona Vilău; Raluca Voinea.

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.uapr.ro; office@uapr.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.

De ce arta în spațiul public?

text de **MAGDA CÂRNECI**

Pentru că momentul potrivit a venit de câțiva ani și în România, ca peste tot în lume, și el se cere înregistrat, prezentat, dezbătut și conștientizat. O masă critică interesantă de fenomene artistice și acțiuni urbane locale indică o nevoie din ce în ce mai acută, mai evidentă, de a declanșa o discuție din multiple puncte de vedere, sau măcar de a etala o diversitate deconcentrată de fenomenologii și simptome.

Cultura urbană din România a ajuns la prima ei vârstă adultă, postdecembristă și postmodernă, și-și are deja practicienii ei pasionați, mai ales din generațiile mai tinere, ca și teoreticienii și apărătorii ei devotați, profesioniști sau ONG-iști de toate vârstele și culorile, atât în realitatea cotidiană cât și în cea virtuală de pe internet.

Spațiul public din România, cu toate avatarurile lui postcomuniste dificile, cu istoria contondentă a strădaniei de a se transforma într-un adevărat spațiu politic, cu abuzurile politicianiste și mercantile care vor să-l desfigureze sau să-l anuleze, începe să fie totuși înțeles ca necesitate vitală și ca loc al binelui public nu doar la nivelul sociologilor, antropologilor, politologilor, intelectualilor de tot felul, dar chiar și de către populația urbană din ce în ce mai școlită, de des invocata clasă de mijloc din ce în ce mai cosmopolită, și mai ales de tinerii totalmente urbani care se simt din ce în ce mai solidari cu unicul mediu de viață în care s-au format și pe care îl cunosc.

Interesul crescut pentru spațiul urban ca spațiu comun, ca spațiu comunitar și poate chiar ca spațiu comunitar, gustul viu pentru formele din ce în ce mai diverse de cultură urbană non-instituțională și non-conformistă, pasiunea mai recentă pentru monumente și conștientizarea trecutului, a patrimoniului istoric ca bun al tuturor și ca valoare identitară, constituie argumente ale unei schimbări majore de perspectivă personală și colectivă, cu ecouri și la nivelul decidenților administrativi și politici.

Arta în spațiul public este conceptul-interfață între artele vizuale, comunitate socială, urbanism și relația cu politicul, cu puterea. De la arta publică în sens clasic, monumental sau decorativ, la arta perisabilă a diferitelor momente publice dramatice sau aniversare, de la arta de comandă oficială la intervenția artistică independentă, anonimă și temporară, care punctează o situație de moment și personalizează, marchează locuri și fragmente spațiale sau temporale de oraș, se întinde o plajă largă de posibilități de intervenție creativă, angajată sau ludică, pe care artiștii români (dar și cetățenii necunoscuți) și-au apropiat-o cu dezinvoltură, imaginație și forță.

Arta în spațiul urban devine o prezență din ce în ce mai vizibilă, mai insistentă, uneori invazivă în orașele noastre. Ea reprezintă un fenomen antropologic, estetic și de societate extrem de simptomatic despre lumea în care trăim – o lume în care înțelesurile anterioare ale ideilor de democrație participativă, de gest artistic angajat, de negociere cu politicul, de relație între public și privat, de dialogare cu „celălalt” de lângă noi se modifică vertiginos.

Despre strategiile de infiltrare și de deconstruire a junglei semantice urbane, despre modalitățile de provocare și de contestare a monopolului vizibilului oficial, mediatic sau mercant din lumea post-comunist-neo-liberală în care trăim; despre formele deliberate sau impulsive, sistematice sau spontane, pe care această artă în spațiul urban le îmbracă; despre felul cum ea inventează o nouă politică (independentă) a privirii și creează un nou spațiu de joc și acțiune între individual și colectiv, între social și politic; despre bogăția și diversitatea ei incredibilă, dar și despre dilemele și derivatele ei, vrea să dea seamă acest număr din ARTA, care nu face decât să deschidă o dezbateră mai mult decât necesară.

sumar

1

DE CE ARTA ÎN SPAȚIUL PUBLIC?	3
Magda Cârneci	

2

Proiecte curatoriale // Curatorial Projects

X20. O RADIOGRAFIE A ARTEI ROMÂNEȘTI DUPĂ 1989	6
Erwin Kessler	
DUPĂ DOUĂZECI DE ANI	8
Adrian Guță	
„CURATING DOUBTS”: DE LA PRACTICĂ LA DISCURS	10
Liviana Dan	
PERFORMING HISTORY. BIENALA DE ARTĂ DE LA VENEȚIA	12
Daria Ghiu	
CLUB ELECTRO PUTERE AT THE VENICE BIENNALE // ROMANIAN CULTURAL RESOLUTION-DOCUMENTARY	14
AICI ȘI ATUNCI	15
Magda Radu	
NIGHT PUBLIC SCULPTURE	16
Maria Manolescu – 2META	
THE „OTHER” BODY / „CELĂLALT” CORP	18
Laura Grünberg	

3

Arta în spațiul public // Art in Public Space

PUNCTUL ZERO AL SFEREI PUBLICE ÎN BUCUREȘTI	22
Raluca Voinea	
MEMORIALUL HOLOCAUSTULUI	28
Magda Predescu	
PETER JACOBI DESPRE MEMORIALUL HOLOCAUSTULUI DIN BUCUREȘTI	30
CRUCEA SECOLULUI. TROIȚĂ PENTRU SPECTATORUL GRĂBIT	32
Coriolan Babeți	
UN MONUMENT FĂRĂ SOCLU ÎN INIMA CAPITALEI	34
Matei Stîrcea-Crăciun	
MEREU TURIST / ÎNTOTDEAUNA MUSAFIR	36
Veda Popovici	
PROIECT: MONUMENTS	38
Cristiana Radu	
PROIECT 1990	40
Ioana Ciocan	
PROIECT: ARTĂ MURALĂ	44
Lisandru Neamțu	
ARHEOLOGIE INDUSTRIALĂ. SITE SPECIFIC ART PLACE	46
Marilena Preda-Sânc	
O PISICĂ PĂTRATĂ MARE CÂT CASA POPORULUI	48
Daria Ghiu	
SCULPTURA AZI. 4 DISCURSURI	50
Cristian-Robert Velescu; Emil Moldovan; Andrei Jecza	
MEMORIE ȘI MONUMENT ÎN SPAȚIUL PUBLIC DIN PERSPECTIVA ARTIȘTILOR	56
Simona Dumitriu	
CIORAN CITIT ÎN STRADĂ	60
Dan Perjovschi	
CONSTANȚA CAZ	62
Gabriel Brojboiu	
POVESTIRI URBANE	64
Andor Komives	
ARTA URBANĂ PRECUM O LUME DE ALĂTURI	65
Dorel Găină	

4

Eseuri // Essays

ARTA: SPAȚIUL PUBLICULUI	67
Ciprian Mihali	
MONUMENTUL. ÎNTRE AUTORITAR, VETUST ȘI EFEMER	68
Alexandra Titu	
ARTA E SPAȚIUL PUBLIC	70
Bogdan Ghiu	
DESPRE FRONTIERA BINE DELIMITATĂ DINTRE OAMENI ȘI ARHIVAREA EI	72
Igor Mocanu	
NOTE DESPRE CARACTERUL ELUZIV AL MEMORIEI COLECTIVE	76
Mirela Ivanciu	

5

Expoziții // Exhibitions

ENERGIA PATRU	78
Gheorghe Rasovszky	
WELCOME TO THE UNCANNY VALLEY	80
Adriana Oprea	
PROIECTE 2008-2010. MATEI BEJENARU	82
THE OUTER BODY. ADRIANA JEBELEANU	83
IN A MIRROR INVISIBLE	
BADDY'S PARADISE. JANA KUZNETSOV	84

CHOCOLATE MOUNTAIN DAYDREAMS. SCOTT EASTMAN ȘI MATT GAINER	86
PAINTING FOR THINKING. ROMUL NUȚIU	87
ALEXANDRU PĂSAT. FORMA CA SEMN AL DIALOGULUI ÎNTRE SPAȚIU ȘI TIMP	88
Adrian Guță PREPARED DC-MOTORS, CARDBOARD	90
MATEI BEJENARU: ÎMPREUNĂ / TOGETHER HUDSON VALLEY CENTER FOR CONTEMPORARY ART: UN PORTAL AMERICAN PRESTIGIOS PENTRU ARTA TINERILOR EMERGENȚI DIN ROMÂNIA	91
Coriolan Babeți ADRIAN GHENIE	95
LAND ART TRANSFORMATIONS	95
Corina Duma JECZA GALLERY	96
Andrei Jecza COMMUNISM NEVER HAPPENED	98
Ami Barak LEGĂTURILE- ZANGA	99
Cristina Bogdan STATEMENT: I ADVOCATE FEMINISM	100
Olivia Nițiș PLAN B LA ART ROTTERDAM 2011	101
Daria Ghiu UNDER THE RADAR. EXPOZIȚIE DE PICTURĂ ȘERBAN SAVU	102
Cosmin Năsui EXPERIMENT ȘI COMUNITATE	104
Mădălina Brașoveanu „SPECIFIC OBJECT WITHOUT SPECIFIC FORM”. RETROSPECTIVA FELIX GONZALES-TORRES LA MMK	106
Veda Popovici BRITANIC SAU MODERN	108
Simona Nastac MARIETA CHIRULESCU LA KUNSTHALLE BASEL	110
ANTIK ȘI PATATICS ÎN CAVERNE	111
Erwin Kessler	

6

Interviuri // Interviews

BORIS GROYS	112
Igor Mocanu AGNES LEVITTE	114
Mica Gherghescu	

7

Dosare de artist // Portfolios

LEA RASOVSKY	116
Diana Marincu BOGDAN RAȚĂ	117
Simona Vilău GABRIEL KELEMEN	118
Alexandra Titu ANA MARIA MICU	119
Cosmin Năsui ANCA BENERA	120
Veda Popovici GEORGE ANGHELESCU – ȘTEFAN UNGUREANU	122
Valentina Iancu ZOLTAN BÉLA	124
Cosmin Năsui IOANA NEMEȘ. IN MEMORIAM	126
DARIE DUP	128
Aurelia Mocanu IOSIF KIRALY	130
Ileana Pintilie MIHAI BALKO	132
Adrian Guță ȘTEFAN BERTALAN	134
Ileana Pintilie CĂTĂLIN GUGUIANU	136
WANDA MIHULEAC	137

8

Ancheta de artă // Art Inquiry

CULORILE PIETEI DE ARTĂ CONTEMPORANĂ DIN ROMÂNIA	138
Cosmin Năsui DESPRE ARTA ÎN SPAȚIUL PUBLIC	140
Simona Vilău	

9

Istorie recentă // Recent history

ANDREI CĂDERE – CORNELIU BABA	146
Magda Radu ARTIȘTI DE MARCĂ AI CLUJULUI: IOACHIM NICA	148
Călin Stegerean DESENUL DE DINCOLO DE DESEN	149
Ramona Novicov MARTA JACOBOVITS	150
Maria Zintz FARMECUL DISCRET AL PRINCESELOR ...	151
Ramona Novicov PICTURA ROMÂNEASCA ÎN ANII '70-'90 ...	152
Magda Cârnci VICTOR CIATO. REPETIȚIA „ESTETICĂ” DE LA „SFÂRȘITUL ISTORIEI”	154
Lucia Popa	

10

Info

CRONICĂ DE CARTE	156
EXPOZIȚII, EVENIMENTE	158

2 Proiecte curatoriale / Curatorial projects

X20. O radiografie a artei românești după 1989

text de ERWIN KESSLER

X20 e în fiecare dintre noi, cei care – mulți, puțini, buni, răi – avem de-a face cu arta românească zi de zi, ca artiști, teoreticieni, galeriști, curatori, amatori, investitori și colecționari de artă, sau ca birocrați, agenți, misiți, snobi ori chibiți. Fiecare dintre cei care și-au consacrat o bună parte din viață acestui lucru care se numește arta noastră are o grilă, o radiografie proprie la purtător, o perspectivă interioară asupra artei ultimilor 20 de ani, îi dă înțelesuri, îi găsește calități sau defecte, îi știe instinctiv reperate, valorile, reușitele și farsele, disputele și punctele de consens, promisiunile și împlinirile, vadurile și rățăcirile. Ni le spunem în sinea noastră, atunci când facem judecăți sau când luăm hotărâri, și le spunem și altora, câtorva, atunci când apreciem, invidiem, bârfim sau cârtim. Dar nu le spunem în public, nu le așezăm într-un sistem, nu le putem consacra o analiză. Lipsa de timp, de fonduri, de energie, dar mai ales teama de a nu deranja pe unul, pe altul, au făcut mereu ca acest lucru să pară indezirabil. Nimic nu poate fi mai inoportun, mai deranjant, și totuși mai presant decât un bilanț.

Doar un bilanț sau cel puțin o radiografie poate să indice structura osoasă a lumii artistice locale și organele sale vitale, trecând prin și lăsând la o parte țesuturile (prea) moi și epiderma seducătoare a cotidianului spectacular caracteristic scenei de artă, în care ultima operație cosmetică trece frecvent drept semnul unei musculaturi autentice. O radiografie analitică poate să pătrundă către traseele și reperatele majore ale organismului artistic autohton, producând astfel o fotogramă de stare, un instantaneu al ansamblului, static, desigur, surprins însă cu dinamica proprie fenomenului. Fie că este acceptat sau respins (orice aparat, fie el cu raze X, poate să inducă un defect de optică), instantaneul în cauză reprezintă un reper, un obiect fizic, real, care se poate confrunta efectiv cu multitudinea de grile secrete, tacit operate de actorii de pe scena artei. O radiografie critică, precum X20, nu este o cheie către arta românească contemporană, nu e nici îndreptar sau ghid de conversație, ci este mai degrabă un fel de oglindă în care marile trăsături ale artei noastre se pot reflecta, pot incita la dezbateri, interpretări, completări, ajustări, revizui.

România comunistă avea planuri cincinale pe care le depășea mereu la capitolul neîmpliniri. România post-comunistă, în artă și în altele, nu a avut niciun plan. Și totuși, în artă, ca și în altele, lucrurile s-au mișcat parcă de la sine, traseele s-au conturat, iar tendințele s-au afirmat, au înflorit și – unele – s-au consumat deja, conduse parcă de o mână nevăzută. X20 își propune să regăsească și să redea inteligibil traseul întortocheat al acestei aparente mișcări de la sine a artei românești după 1989. Să producă, este adevărat, o grilă de lectură, dar una cât mai puțin duplicitară cu puțință. Orice grilă proprie, normal, e subiectivă. Ca atare, grilele nu pot exista decât ca pluralitate. Însă un bilanț (după 20 de ani nu doar mușchetarii lui Dumas, ci și istoria artei poate deja să tragă niște concluzii) trebuie să găsească o cale de mijloc în această pluralitate, să găsească un fir pe care să înșire mărgelile diferit colorate ale experiențelor artistice contrastante de după 1989.

Cei care au avut inițiativa acestui bilanț, ArtSociety,

au știut foarte bine că suprapunerea sau intersectarea grilelor nu vine de la sine. De aceea au procedat în modul cel mai nedemocratic, dar și cel mai responsabil cu puțință, desemnând pentru realizarea cercetării, a catalogului și a expoziției, trei curatori cu opinii, practici, teorii, perspective și preferințe distincte, chiar contrare. X20 a apărut din confruntare, nu din consens. Confruntarea, sesiunile de două-trei zile pe lună în care, ore în șir, au fost dezbătute, timp de mai mult de un an, toate temele, alegerile, unghiurile de atac, procedurile, convingerile și adevărurile de-a gata luate în discuție de acest bilanț au constituit, finalmente, o platformă unică, nu doar pentru dezbateri, ci chiar din dezbateri, din tensiunile și ireconciliabilitățile explicitate, depășite sau conservate ca atare. Am considerat cu toții că punctele în care convergeau spontan opiniile noastre erau puncte de plecare ferme, în timp ce punctele de divergență constituiau materia unei permanente negocierii, în care am dorit să păstrăm un fel de principiu al subsidiarității fiecăruia dintre cei trei curatori asupra unui teritoriu artistic preferat, cu care își asociază activitatea și de care se consideră răspunzător. Dar, complementar acestui principiu, s-a impus și modalitatea de atenuare a posibilitelor excese parohiale, prin acceptarea, de comun acord, a inserării în discursul fiecăruia dintre autori a observațiilor – contrastante, atenuante, relativizante – ale celorlalți doi curatori. Aceste intervenții, inserțiile, se vor remarca prin caractere cursive în interiorul textului fiecărui curator, conferind pluralitate instantanee și polifonie discursului (devenit mai degrabă un dialog, uneori în contradictoriu), care, acolo unde se va considera necesar, nu va mai putea să se prevaleze de caracterul de adevăr unic și absolut al unui singur text sau opinii. În locul acestuia, va apărea o textură de perspective distincte, complementare. Relativizarea aceasta nu va diminua, ci va crește responsabilitatea fiecăruia dintre cei trei curatori, care vor indica, astfel, exponențial, existența concomitentă a unor voci și viziuni diverse și divergente asupra aceluiași opere sau manifestări în lumea culturală actuală. X20 este un organism unic, care posedă, totuși, mai multe voci, tocmai pentru că este el însuși produsul unui moment cultural cu mai mulți poli, cu mai multe discursuri concomitente, cu mai multe ierarhii valorice active.



Crucial a fost tocmai acordul asupra procedurilor și principiilor potrivit cărora s-a efectuat cercetarea și, ulterior, va fi alcătuit catalogul, iar pe baza acestuia expoziția. Procedural și organizatoric, în afara unei ample introduceri comune a celor trei curatori, în care vor fi indicate zonele teoretice sensibile sau nevalgice ale acestei radiografii, fiecare dintre cei trei curatori va avea un număr de capitole (secțiuni) proprii și altele în colaborare, de al căror studiu introductiv, perspectivă și selecție este responsabil. Fiecare secțiune de acest fel se va raporta la o tendință, la un teritoriu sau la o caracteristică a artei românești în acești 20 de ani. Pe lângă un studiu introductiv, secțiunea va conține un număr de pagini dedicate, în ordine alfabetică, acelor artiști care sunt incluși în respectivul capitol. Portretele de artist conțin ilustrații, o prezentare a activității artiștilor în ultimii 20 de ani, o selecție de aprecieri critice și considerațiile curatorului asupra relevanței operei pentru perioada în discuție.

Catalogul X20 va conține, în plus, o masivă secțiune documentară, care va cartografia relieful scenei artistice românești din perspectivă instituțională, politică, economică și socială, prezentând, cu date, cifre și analize concise, activitatea acelor organisme, organizații și asociații care au alimentat, gestionat, explorat și exploatat arta locală în ultimii 20 de ani. Va fi trecută în revistă activitatea UAP (schimbări de statut, structură și conducere, proiecte, subvenții, expoziții, galerii, sedii și ateliere deținute, pierdute sau câștigate de-a lungul celor 20 de ani, premii acordate, publicații editate sau suspendate, inițiative legislative de protejare a breslei etc.), dar și aceea a Ministerului Culturii (finanțări, proiecte, comisii de artă pe specialități, concursuri, premii, gestionarea Bienalei de la Veneția, legislație, achiziții, comenzi de monumente de for public, crearea și susținerea unor muzee, proiectele și expozițiile acelor muzee etc.), la fel ca și activitatea Centrului Soros pentru Artă Contemporană – ulterior CIAC – (structură, proiecte, subvenții, expoziții interne și internaționale, publicații, conferințe). Diversele bienale și festivaluri din această perioadă, la fel ca și publicațiile de artă (Arta, Atelier, Balkon, IDEA etc.) sau emisiunile TV dedicate special artei, împreună cu fundațiile și galeriile comerciale sau necomerciale dezvoltate în ultimii ani (program, artiști, expoziții, proiecte, cataloage și publicații, site-uri, participări la manifestări și târguri internaționale, colaborarea cu instituții de stat sau corporații etc.), vor constitui și ele obiectul acestei documentări, la fel ca și activitatea instituțiilor, institutelor, academiilor și universităților de

artă (aparitia instituțiilor de învățământ artistic privat, creșterea cifrei de școlarizare, apariția de noi profiluri și secții, schimbări în structura corpului didactic, rezidențele și schimburile internaționale, apariția și activitatea galeriilor instituțiilor de învățământ artistic superior, editurile lor și publicațiile acestora etc.) sau a comisiilor de cultură ale autorităților locale – municipale, județene – (centre culturale, competiții și comenzi de monumente de for public, finanțări de publicații artistice, expoziții, burse și tabere de creație locale sau internaționale etc.), care vor adăuga, și ele, alături de multe altele, ce nu are rost să fie enumerate aici, date concrete consistente pentru conturarea complexității peisajului artei noastre în ultimii 20 de ani. Aceste date, rezultatul unei documentări de mare amploare, realizată cu ajutorul unei echipe de tineri și entuziaști cercetători, vor fundamenta și corobora grila de lectură pe care o va oferi radiografia X20. Împreună, radiografia X20 și documentarea ei, vor constitui un bogat material factual și analitic, care nu a mai fost strâns, colanțat și pus cap la cap niciodată până acum pentru a constitui o masă critică de date, de informații prelucrate și sistematizate, de perspective și de viziuni. Acestea vor oferi, ulterior, un context și o prețioasă resursă oricărui cercetător al fenomenului artistic local, fie el român sau străin (catalogul și website-ul X20 vor avea o versiune în limba engleză).

Principial, alături de principiul subsidiarității și al inserturilor, am convenit asupra extrem de delicatei proceduri a eșantionării, respectiv a extragerii unor anumite zone, perioade sau serii ca fiind reprezentative pentru un artist anume, în acești 20 de ani. Mulți dintre protagoniștii scenei artistice locale au fost și sunt artiști cu stagii vechi, dinainte de 1989. Unii dintre ei n-au schimbat nimic în vocabularul și sintaxa operei lor, ulterior schimbării de regim. Alții au produs schimbări majore, adaptări, convertiri, reorientări, în timp ce câțiva au cunoscut o relativ scurtă perioadă de entuziasm și activitate pregnantă imediat după 1989, pentru ca ulterior să se retragă oarecum de pe prima scenă a artei locale. Dimpotrivă, unii artiști au apărut ca figuri marcante doar după 1989 (sau chiar după 2000), iar apoi au cunoscut remarcabile schimbări de registru, de mijloace și de stil, în timp ce alții, relativ numeroși, și-au păstrat, în toată această perioadă, un ritm de creștere constant, în interiorul aceleiași bazine de mijloace și ideologii artistice. Pentru toate aceste situații extrem de diferite, s-a convenit asupra ideii de a eșantiona (în expoziție, dar și ca ilustrație a ca-

talogului) opera unui artist cu lucrări provenind din acea perioadă ori serie care i-a constituit, retrospectiv, momentul de impact maxim pe scena artistică locală. Frecvent, acest moment este simultan cu cristalizarea idiomului recognoscibil al respectivului artist, cu realizarea lucrărilor de care este legat numele său în reprezentarea publică. X20 este interesat cel mai mult de aportul specific al fiecărui artist la conturarea peisajului artei românești, de acel aspect propriu care l-a făcut remarcant și prin care a influențat, modelat sau definit profilul artei locale după 1989, și de aceea eșantionarea țintește să releve „indicatorii de direcție” din arta românească contemporană.

X20 privește retrospectiv doar ultimii 20 de ani îndeosebi pentru că actualmente, spre deosebire de perioada ante-decembriștă, mișcările, figurile și carierele care contează se raportează – cu mici excepții – la o durată tot mai scurtă, la ultimii 10, maximum 20 de ani. Înainte, marea majoritate a artiștilor se raporta la o „tradiție”, la „școli” și „maestri” consacrați, care, prin discipoli și simpatizanți, ocupau prim-planul interesului cultural pe durata mai multor decade („babiștii”, „ciucureniștii” etc.). După 1989, această politică artistică a intrat tot mai mult în desuetudine, în ciuda eforturilor depuse (mai ales în mediul învățământului academic) de ultimii reprezentanți ai acestei tradiții de conservare a sistemului de putere culturală. Deschiderea României către fluxurile ideologice și tehnologice globale a șters, treptat, urmele oricărei tradiții de acest tip, înlocuindu-le cu segmente de mini-tradiții ad hoc, fondate de diverse generații spontane cu o durată de viață de maximum 5-7 ani, generații centrate în jurul unor instituții (fundații, galerii, colecționari, bienale) a căror apariție și dispariție a dat ritmul schimbărilor. A apărut, în consecință, o ruptură de continuitate a tradițiilor, extrem de fertilă pentru arta locală. Mai importantă decât perpetuarea unei tradiții de tip maestru-discipol s-a dovedit constituirea și perpetuarea unor retorici, fie ele de import sau de fabricație internă. Astfel, impunerea și propagarea unui tip de artă critic-politică la începutul anilor '90, concomitentă cu influența remarcabilă a unui discurs spiritualist-ortodoxist în aceeași perioadă, au constituit veritabilii poli ai lumii artistice locale în acea vreme, la fel cum, mai târziu, pe parcursul anilor 2000, propulsarea unei arte (post)consumiste, a

artei ca lifestyle, ce se înserează lucrativ-ameliorator în spațiul social, a constituit fenomenul central în plan vizual. Similar, rupele accelerate de ritm la nivelul mediilor și tehnologiilor artistice au constituit, și ele, mini-tradiții artistice contrastante pe parcursul acestei perioade, care a debutat cu promovarea (în realitate, recuperarea) spectaculoasă a artei video în prima jumătate a anilor '90, a continuat cu „descoperirea” (în realitate, tot recuperarea) genurilor „performance” și „instalații”, pentru a se replea, aparent surprinzător și reacționar, asupra picturii figurative pe parcursul anilor 2000.

După 1989 se produce, în chip manifest, o masivă schimbare de regim ideologic în România, în ciuda supraviețuirii unor numeroase reflexe mentale și comportamentale comuniste. Înainte de 1989, arta românească nu se confrunta practic cu arta mondială, exista într-un fel de buzunar cultural defazat și, din acest motiv, oarecum privilegiat, protejat de intemperii, dacă el este privit din punctul de vedere al competiției pe piața bunurilor culturale. Izolarea și modul asistențial-ancilar în care se derulau evenimentele artistice locale au distorsionat masiv arile problematice, carierele, ierarhiile, sensurile. Caracterul insular și conservator al mării majorității a artei românești în preajma anului 1989 rămâne subiectul unei cercetări ulterioare, dar ceea ce trebuie remarcat este faptul că, după 1989, arta locală pierde, din cauza lipsei mecanismelor competitive (galerii, colecționari angajați, concursuri și expoziții de răsunet) numeroase ocazii de inserare pe piața globală. Această stare de nesincronizare, de auto-suficiență statică, a ocupat, în mare, prima decadă după 1989, timp în care schimbările au fost puține, ezitante, echivoce, iar rezistența la schimbare a fost mai mare decât vocația înnoirii. De aceea se poate vorbi, îndeosebi despre arta românească din jurul anilor 1996-1997, despre o situație de plafonare, de pierdere a reperelor, a ambițiilor, și de o generală scădere a entuziasmului. Dar spre sfârșitul anilor '90 și îndeosebi pe parcursul primei decade a secolului XXI, întreaga scenă artistică locală a făcut eforturi deosebite pentru a se integra în sistemul artei mondiale, producând și impunând un nou tip de învățământ artistic, un nou tip de instituții expoziționale și muzeale, accesând altfel de finanțări decât cele de stat și generând rudimentele unei piețe de artă și ale unui sistem de galerii, cu competiția de rigoare dintre ele. Toate aceste fenomene au propulsat o nouă garnitură de artiști care, pentru prima dată după 1989, nu-și mai iau ca reper al discursului lor doar mediul cultural românesc, ci sistemul artistic global. Din acest motiv, o bună parte din X20 este dedicată, în fapt, artei din jurul și de după anul 2000.

Luând în considerare toate acestea, se poate afirma că X20, radiografia retrospectivă a artei românești din ultimii 20 de ani poate fi, concomitent, un X21, o privire prospectivă asupra artei noastre la începutul secolului XXI.

După douăzeci de ani

text de **ADRIAN GUȚĂ**



Greu de găsit în prezentul nostru cultural o încercare mai dificilă pentru un critic/curator/istoric de artă decât aceea care ar trebui să se finalizeze printr-o sinteză orientativă a artei românești a ultimelor două decenii. Atât de dificilă, plină de riscuri și capcane, încât unui reprezentant „cu capul pe umeri” al categoriilor profesionale menționate nu i-ar veni, probabil, ideea să se apuce de un asemenea proiect cu aceeași lipsă de ezitare cu care ar purcede la punerea în operă a unor direcții de cercetare mai puțin extinse și ambițioase, dar mai ușor controlabile.

Așa încât uneori impulsul exterior poate fi acel factor determinant pentru angajarea într-un efort necesar, care ar pluti altfel pe termen neprecizat într-o virtualitate saturată de precauții variate și variabile. Dacă ne gândim la sărăcia bibliografiei, mai ales la nivelul sintezelor, bibliografie care să răspundă interesului publicului local, care să îl atragă și pe al celui internațional, pentru istoria postdecembristă a artelor vizuale din România (o istorie care să-i includă și pe autorii stabiliți pe alte meridiane), necesitatea efortului cu pricina se impune și mai clar; s-ar adăuga ca argument semnificativ faptul că un proiect curatorial de asemenea anvergură ar fi primul de acest fel pentru spațiul cultural românesc după căderea regimului comunist.

Impulsul exterior se numește ArtSociety, iar formula inedită de „trei mușchetari”, la care această structură privată s-a gândit că ar putea să răspundă unei asemenea provocări, este constituită din Liviana Dan, Erwin Kessler și subsemnatul. „Formulă inedită” pentru că e vorba de oameni cu viziuni și metode de lucru remarcabil diferite. Probabil că tocmai pe acest fapt s-a mizat din partea solicitanților, pentru ca rezultanta dezbaterilor noastre să fie o imagine cât mai nuanțată a artei românești din ultimele două decenii. Și, ce-i drept, polemicele nu au lipsit (probabil vor găsi culoare pentru a se produce și în continuare) din laboratorul conceptual al acestui proiect, intitulat „X20. O radiografie a artei românești după 1989”. Le dorim însă și altora să li se ivească ocazia unor discuții atât de animate, care au fost/sunt rodnice pentru fiecare dintre noi, responsabile (îndrăznim să credem), într-o derulare ce a fost inițiată în urmă cu mai bine de un an. Fie și doar această experiență a schimbării de opinii, a încercării de a schița împreună o structură a liniilor de forță care definesc arta românească de după 1989 – experiență ce ar putea fi amplificată cu folos în dezbateri publice cu mai mulți critici / curatori / istorici de artă și artiști, așadar la altă scară decât aceea a triumfului profesional pe care l-am format în urma invitației primite – este semnificativă în sine pe traseul nostru de cercetători, comentatori și promotori ai fenomenului artistic românesc, oriunde s-ar afla exponenții săi.

Totul, de la structuri la exemple, de la elementele asupra cărora opiniile noastre au coincis de la bun

început până la cele în legătură cu care divergențele vor fi înregistrate ca atare la nivelul rezultatelor vizibile ale proiectului, totul rămâne o ipoteză de lucru, supusă verificării timpului și spiritului critic al contemporanilor sau urmașilor. Sper însă că triplul nostru efort, însumat, va fi de un real folos pentru proiecte exegetice/curatoriale ulterioare – nu e vorba doar de ponderea unei poli-perspective asupra aceleiași fenomen, ci și de faptul că strădaniile celor trei curatori / critici / istorici de artă sunt ranforsate de cele ale unei laborioase echipe dedicate dificilului exercițiu al documentării.

Ne concentrăm atenția, cum este firesc, pe artiștii și operele, evenimentele care, din perspectiva noastră, definesc cele mai recente două decade ale artei românești, alegându-ne reperele din toate generațiile. Aceste premise pot să distribuie în roluri secundare nume care, din unghiul de vedere al ultimei jumătăți de secol, în ansamblul ei, înseamnă mai mult decât din acela al perioadei ce a urmat evenimentelor din decembrie 1989, până astăzi. Subliniez, din creația artiștilor exemplificați în „X20” vom alege acele lucrări, intervenții care, în opinia curatorilor îi reprezintă cel mai bine pe autori pentru intervalul de timp amintit, indiferent dacă opera respectivă are capitolul consistente și înainte de 1990 sau nu. Promoțiile postdecembriste, până la cele recente, sunt analizate și nuanțate contextual, dat fiind că background-ul de civilizație, social-politic, cultural al ultimelor două decenii le-a marcat în chiar formarea și intrarea, mai apoi afirmarea lor pe scena artistică. Nu înseamnă că e mai puțin important felul cum au reacționat artiștii care se lansaseră anterior acestor promoții la schimbările declanșate de evenimentele din decembrie 1989. Generația '80, dintr-o perspectivă temporală mai amplă și raportându-se atât prin ruptură, cât și prin continuitate la trecut, oferind totodată repere stimulative viitorului, poate fi privită și ca o punte între generația care o precedă și cea care îi urmează. Apropo de generații, cred că se poate vorbi și de o „generație 2000” în arta românească, a cărei identitate începe să se formuleze în ultima parte a anilor '90.

Volumul „X20”, care va putea fi accesat, sperăm, ca un instrument de lucru complex ce depășește caracteristicile unui simplu catalog de expoziție și va fi accesibil atât publicului local, cât și celui internațional prin faptul că textele sale vor apărea bilingv, în română și engleză, se va referi, desigur, și la alți artiști decât cei cuprinși în selecția curatorială. Va analiza expoziții, festivaluri, bienale, structuri instituționale publice și private care au influențat/schimbă mersul lucrurilor, recuperarea în spațiul cultural românesc a artiștilor aflați în afara granițelor țării din timpul regimului comunist, prezența artiștilor români la mari manifestări internaționale, (re)nașterea pieței de artă, situația publicațiilor de specialitate. Alte subiecte interesante de investigat vor fi, în opinia mea, mainstream și arta alternativă, trecerea de la neobizantinism la neoortodoxism, street art, consumism-cultură pop-artă neopop, depășirea complexului sincronist, chestiunea centrului și a periferiei, raportul între artă și lifestyle în contextul postdecembrist (aparitia/noile accepții ale acestor

fenomene), condiția artistului, criticului, curatorului și galeristului în România de azi, ca să numesc doar câteva.

În termeni temporali, două treimi din experiența mea profesională de până acum sunt cuprinse în intervalul la care se referă proiectul de față. E un fel de a spune că privesc „de aproape” capitolul de artă românească de care mă ocup împreună cu ceilalți doi colegi, ceea ce presupune atât avantaje, cât și dezavantaje. Vezi detaliile mai ușor decât sesizezi ansamblul pe măsură ce te apropii de prezent. Pe de altă parte, ai fost martor, funcție de dinamica proprie, la mai multe sau mai puține dintre evenimentele artistice care au marcat realmente anii de după 1989... Bineînțeles că m-am apropiat emoțional de unele repere mai mult decât de altele – primul nivel de receptare nu prea poate fi neutru, pasul obiectivării criticului este al doilea, îndrăznesc să spun. Nu sunt însă susținătorul necondiționat al unui limbaj artistic sau altul. Rămân importante pentru mine participările, în calitate de observator, comentator și în cele din urmă actant, la câteva dintre edițiile festivalului internațional de performance „AnnART” în anii '90, dar m-a bucurat mult și să descopăr că pictura figurativă, pe teme conectate la civilizația citadină actuală, în variante stilistice hibride recuperând fie date ale artei pop, fie ale hiperrealismului, eventual contaminat de „ruperi de ritm” fantastic-suprarealiste, revine în prim-planul atenției, mai ales datorită generației 2000. Mi-a dat sentimentul unei majore deschideri de orizont expoziția de instalații video și acustice „Ex Oriente Lux” de la Dalles (1993), prima anuală a Centrului Soros pentru Artă Contemporană din București; pe de altă parte, fenomenul „Prolog”, ideatica acestui grup și evoluțiile în repertoriul iconografic al exponenților săi, de la mijlocul anilor '80 până în actualitate, mă preocupă constant. Spectacularul vizual al unor secvențe grafice, dar și percutanța mesajului unor stencil-uri îmi încetinesc pașii ori mă fac să mă opresc, atent, pe stradă. La Bienala de la Veneția, în 1997, când am contribuit la structurarea prezenței românești (vizibilă pentru prima dată atât la Pavilionul din Giardini di Castello, cât și la Institutul Român de Cultură și Cercetare Umanistă), am constatat că artiștii români aleși împreună cu Dan Hăulică și Coriolan Babeți răspundeau, în opinia mea, în egală măsură semnificativ în raport chiar cu unii artiști premiați, la conceptul lansat pentru acea ediție a Bienalei de către Germano Celant: „Future, Present, Past”. Am simțit că spațiile expoziționale românești pot să devină gazde ale evenimentului artistic internațional când Muzeul Național de Artă Contemporană din București a fost inaugurat, în toamna lui 2004, în sediul său din Casa Poporului, prin deschiderea simultană a cinci expoziții, cu lucrări de artiști români și străini, expoziții semnate curatorial de nume recunoscute pe plan mondial. M-am bucurat de apariția unui Muzeu de Artă Comparată (contemporană și populară) la Sângeorz-Băi, sau a unei galerii de artă contemporană cu o conducere românească și care promovează arta noastră la Berlin. După ce-mi făcusem ucenicia și mă maturizasem în calitate de critic prin articolele publicate în *Arta*, am simțit „povara” responsabilității celor angajați în efor-

tul de a asigura continuitatea/supraviețuirea acestei reviste de specialitate în peisajul publicistic românesc atunci când am realizat împreună cu o echipă de indubitabili profesioniști cele trei numere (în perioada 2000-2001) ale *Artei-serie nouă*. Nu pot decât să mă bucur pentru faptul că a fost inaugurată, de curând, și a treia vârstă a publicației care s-a constituit în cel mai bogat izvor documentar referitor la arta românească a ultimilor peste 55 de ani – e adevărat că perioada 1954-1989, de la un moment dat, a fost și aceea a unor lupte de culise între redacție și cenzură, însă decența dominantă în conținutul majorității numerelor de după prima treime a anilor '60 spune destule despre calitatea profesională și morală a redactorilor care au lucrat la *Arta* în acea epocă. Din poziția de titular al cursurilor de istoria artei moderne și contemporane la Universitatea Națională de Arte din București (dar și de observator al fenomenului artistic în desfășurare), de la începutul anilor '90 încoace, am avut ocazia de a urmări (ulterior, uneori, și de a promova), de la primele emancipări studențești la debutul expozițional în afara școlii – în altă ordine de idei, a expune, ca student ori în altă calitate, la Galeria UNA, este, de mai mulți ani, un element important în constituirea unei platforme a afirmării – și de acolo mai departe, eventual până la prezența în faimoase manifestări internaționale, periodice sau nu, evoluția unor reprezentanți ai promoțiilor de după 1989, inclusiv a ceea ce am numit deja generația 2000.

Anii '90 au fost martorii unei polarizări (între neoortodoxism și new media), treptat dizolvată, deceniul următor a adus în prim-plan raporturile între arta românească și globalizare. Performance-ul a trecut de la condiția underground la nivelul instituției festivalului, fotografia a trecut de la vârsta analogică la cea digitală. Expresia artistică bazată pe noile tehnologii și instalația împart de la un timp, cu pictura figurativă, poziția de întâietate între opțiunile tinerilor artiști. Revenirea picturii pe prima scenă – fenomen care se constată pe plan internațional și local – trimite la o situație similară din anii '80 și încurajează identificarea unei alternanțe a dominanței, între limbajele tradiționale și cele alternative. Critica trecutului comunist, discursul ironic la adresa consumismului, dar și cel care a țintit spre problemele social-politice ale „tranzitiei”, apoi spre ale prezentului, se regăsesc la artiștii din generații diferite, în opere presărate pe traseul acestor 20 de ani în jurul cărora se construiește proiectul nostru. Eul profund și cel cu o identitate socială, cotidianul și noile forme ale alienării, corpul uman și Casa Poporului, clișeu mediatic și obiectul cu semantică multiplă... iată câteva surse de inspirație ale artistului român al vremurilor noastre. Tonul creației sale poate fi grav, ludic, nostalgic, critic, liric, ironic, direct, ambiguu... Nu putem decât să sperăm, Liviana Dan, Erwin Kessler și cu mine, că vom găsi tonul potrivit cu care să spunem, concentrat, povestea artei românești de după 1989.

„Curating doubts”: de la practică la discurs

text de LIVIANA DAN



Ce este important în expozițiile de artă contemporană? Locul și arhitectura locului. Sensibilitatea de muzeu. Puterea display-ului. Înțelegerea și receptarea. Reinventarea perspectivelor contemporane și schimbarea paradigmei. Un model care să nu mai ascundă adevărul. Când o expoziție de artă contemporană este blockbuster, la început poate părea extravagantă. Este necesară de fapt dacă respectă regulile. „Curating objects” devine ușor „curating doubts” cu riscurile și excesele obișnuite. Climatul social și platforma de propagandă nemulțumesc oricum. Dar și în secolul 18, saloanele franceze erau birocratice, iar în secolul 19 expozițiile mari erau aproape întotdeauna show-uri naționale. Teritoriul poate fi contestat chiar și acum când inovațiile tehnologice, atenția teoretică sporită, argumentele din spațiul adevărilor teoretice au devenit strategii curatoriale cu analiză constantă.

„Curating doubts” aduce în față rolul curatorului reflexiv. Ritualizarea experienței se transformă în cercetare academică, câmpul discursiv al curatorului contemporan devine strategie curatorială relațională. Pentru ca vizibilitatea artei să fie maximă, argumentele trebuie să aibă un scop curatorial și nu un scop comercial, fără obligații înscrise în agenda de piață și în agenda guvernamentală. Destul de simplu și destul de tragic, scena artei contemporane nu este susținută de un „patriotic taste” (sintagma care a adus de fapt la renașterea și revitalizarea artei contemporane în multe țări europene), iar când acesta totuși există, este adesea ironic minimalizat și înțeles superficial și oportunist. Există un instrumentar / recuzită cu probleme imense și soluții puține. Există motive conjuncturale, rareori de performanță, impuse de liderul informal al pieții de artă... căruia nimeni nu îndrăznește să-i impună mai multă moderație. Structurile ascunse ale lumii artei au fost și vor fi mereu puternice. Demistificarea expoziției, teorie introdusă la sfârșitul anilor '60 de Seth Siegelau, prin formarea, producția, diseminarea ei publică ori prin reducerea expoziției la un catalog pe care nu trebuia să-l părăsească, a democratizat profund sistemul. Între anii '60, când discursul criticismului curatorial legat de modernitate considera spațiul expoziției o prioritate critică, și anii '90, când puterea curatorială, locul neo-critic al curatorului a evacuat locul celorlalți operatori din economia unei expoziții, democratizarea sistemului a fost și nu a fost înțeleasă. Cu o singură excepție, intervenția, amestecul artistului, cunoscuta moștenire a lui Liam Gillick. Dar când vocea critică este slabă, curatorul intră într-un proces dinamic, el face expoziții și expozițiile devin un medium prin care cea mai multă artă devine cunoscută. Expozițiile sunt adeseori ideologice ca structură și ierarhice pentru că produc forme de comunicare. Sub formă de prezentări monografice (adevărate modele canonice) ori sub forma expozițiilor de grup (mici sau mari locale sau internaționale) mediază, experimentează, istoricizează arta și aduc respectabilitate fenomenului curatorial. Cu o preocupare extremă, demersul traducerii, curatorial, trebuie să rămână în zona adjectivului, folosind verbul „to curate” – bastardizăm cuvântul și reducem profesia la carieră. Ca alt mare pericol în industria culturală (semnalat încă de Adorno și Horkheimer) producția curatorială poate deveni ușor o unealtă politică, iar setting-ul un ritual... După reguli clasice, o expoziție, mai ales când este un bilanț, este generată de un muzeu. Lumea mo-

demă a renunțat la acest trecut aristocratic. În mod democratic, motivația, abilitatea, audiența pot să preia prerogativele muzeului. O iluzie elaborată, dar o idee bună rămâne faptul că mai mulți curatori pot prelua și ei prerogative democratice.

Complementaritatea curatorilor, reprezentarea socială, culturală, instituțională, (un curator vine din mediul academic, universitatea de artă, unul din instituția cu cea mai mare reprezentativitate a politicilor culturale românești, unul dintr-un muzeu) discursul lor diferit (de cercetător, de profesor, de critic, de curator) și împărțirea responsabilităților pot genera piesa specială a radarului...

Prezumtiv, curatorii au acces la un punct de vedere iluzoriu. Cu câteva asperități... periferia sancționată oficial... identitatea și validarea transformate în autorreflexivitate... efectul global al standardizării. Practica curatorială are nevoie de legitimare, prin legătura de putere dintre artă și display, prin public și receptare. Și expozițiile blockbuster, prin rețelele de finanțare, prin lipsa celui „patriotic taste” încorporează de fapt elemente anacronice. Ubicuitatea discursului curator/creator introdus în 1994 de Bruce Altshuler și bifurcarea practicii și discursului curatorial, teoretizată de Beatrice von Bismarck, rămâne conflictuală, dar captează audiența.

Încă din 1890 în „Criticul ca artist”, Oscar Wilde descrie cum prin scris, criticul poate transforma obiectele în artă. Criticul poate ușor manipula mediul, lumina, eticheta, locul stabilit. În 2005, aceeași teamă există încă la Robert Storr. Asumându-și puterea judecății critice și un puternic exercițiu liber, un exercițiu de subiectivitate, prerogativele curatoriale preiau uneori operele artiștilor în propria lor practică, „confrontational hanging”. Curatorii își pot vinde conceptele curatoriale (proprile teze teoretice ilustrate în expoziții de operele artiștilor). Poziția intelectuală sau identitatea rămân neînsemnate. Curatorii pot deveni agenți pentru artiști, iar dacă riscă tipul de marcă chiar fumizori puri („pure providers”, după cum îi caracterizează Maria Lind). Pericolul maxim apare atunci când curatorii combină practica poetică cu analiza teoretică, adeseori doar pentru a articula voci hibride.

Procesul curatorial trebuie să devină un proces de cercetare. Astfel, strategia curatorială ca intervenție critică impune expoziția ca formă a metodologiei. Schimbările din strategiile curatoriale pretind analize constante, revin la practica critic-spațială, la ideologiile tehnologiei. Utopie, zeitgeist, place / placelessness / a place between, noțiunea de non-spațiu devin concepte prietenoase.

Principiul interpretării a fost și rămâne un exercițiu de putere. Foarte des, unul dintre cei mai cunoscuți curatori, Nicholas Serota, apare sceptic față de rolul curatorului, față de interpretarea artei de către curator. Adeseori, exercițiile de judecată au accente discriminatorii față de selecție și display. Doar proiectele portabile, adaptabile, metaforice pot detensiona puterea curatorului. Instituția, oricare este ea, poate reprezenta tot o poziție de putere. Față de artistul individual, instituțiile trebuie să rămână democratice, deschise, accesibile. De fapt, la controlul propus ori impus de muzee, reviste, centre culturale, se adaugă presiunea unui lobby condus de piața de artă, un front-line format din galerii, târguri, case de licitație care servesc intereselor celor care cumpără și vând, „hidden hand of the market”. Într-un singur mod, controlul pieții nu este un lucru rău, pentru că menține structurile sociale și leagă arta de celelalte activități ale comunității. Chiar dacă nu impune o ideologie rigidă (asemenea bisericii, statului, academiei) ori nu o impune direct, în loc să dicteze, piața de artă seduce, ajungând ușor la un abuz de poziție dominantă, un monopol greu de contracarat. Marile decizii în arta contemporană nu sunt luate de critici și curatori, sunt luate de dealerii de artă pe sistemul „they've put their money where their mouths were”... „The very idea of art” are tot mai multă nevoie de un stil lucid. Tehnici și materiale, circumstanțe istorice, calități estetice, subiecte teoretice sunt deja contextualizate în ideile și intențiile artistului. Identitatea, corpul, timpul, locul, limbajul, spiritualitatea rămân teme importante. Schimbări-cheie, dezvoltarea noilor medii, diversitatea, globalizarea, influența teoriei, interacțiunea cu cultura vizuală, cotidiană sunt recurent cercetate.

În criza de identitate a erei post-istorice, arta deviază irevocabil de la narativism la un nou tip de criticism, criticismul bazat pe estetică. Ideea că arta a fost mereu o reprezentare progresivă și adevărată a realității se transformă în arta definită de filosofia artiștilor. Noțiunile estetice tradiționale nu mai fac față. Perplexitățile oferite de arta contemporană sunt tot mai inconfortabile. Filosofia criticismului încearcă să dezvolte ficțiunea și fantezia... când de fapt expozițiile și cataloagele rămân prin definiție adesea selective și exclusive (pentru că au în continuare nevoie de lucrări, spațiu, finanțare).

Expoziția rămâne un bun mediu ca arta să devină cunoscută (Harald Szeemann, muzeul, casa artei). Artă este fragilă și are nevoie să fie protejată, expoziția și muzeul îi oferă protecție. Revoluția muzeelor din anii '70 și boom-ul artei anilor '80, contradicțiile sociale vizibile cereau, înainte de a fi stupide și de a deveni doctrinare, o conectare diferită cu publicul.

Au rămas derapaje de tipul artiștilor aleși din propria coterie, criteriul de selecție, display-ul total intuitiv pentru a garanta omnipotența curatorului, instituției ș.a.m.d. Afinitatea, corespondența, rezonanța rămân măsuri de intimidare.

Expoziția instrument de lucru care nu se raportează la puterea sistemului rămâne expoziția care abandonează acceptarea cronologică tradițională, ordonarea clasică după termeni / materiale / empatie și stabilește o conexiune între reprezentările vizuale diverse și locurile, perioadele, spiritualitatea, izolarea, atitudinea proiectelor.

Curatorii pot fi curatorii unei elite care arbitrează gustul, calitatea, în arene nedemocratice cu trend-uri economice transnaționale, noi identități, reorganizări de frontiere culturale. Curatorii pot fi curatori mai radicali sau brokeri interesați de politica reprezentării culturale, de esența identității și nu de construct, capabili de autocritică, sprijinind un tranzit fluid, un spațiu flexibil...

Artă făcută pe scară largă, cu un curs valoric de urgență este multiplă în caracter, singulară în cerere. Ajutată de postmodernitate, cu auto-profeție deplină oferă texte provocative pentru conținut / însemnătate / folosință / uzaj. Anticipările fără speranță au dispărut. Nativă, emergentă, contestată uneori, fără greșală altelei, arta contemporană românească merită să fie cunoscută. Chiar dacă

puterea instituțională pune standarde, face evaluări...

Retro-senzaționalism, remodernism, teatralism, critica politico-socială accentuată / marile sincronisme internaționale / nu știm încă dacă doar așa putem media informația vizuală despre arta contemporană românească.

Generațiile care investighează timpul, locul, mediul, etica, unele în high-scale, conectate cu academia și muzeul, altele în small-scale, conectate cu piața de artă, vor deveni un fel de „illuminates” cu explicații pentru unde, de unde și până unde...

Practica imaginativă (era curatorului critic impusă de Michael Brenson) și responsabilitatea publică (puterea curatorului recunoscută de Robert Storr) aduc discernământ intelectual, agilitate, considerație, dar și candoare. Artă se poate duce la periferie, artă se poate duce în muzee, artă se întâlnește cu publicul și realitatea cu artiștii. Artă contemporană urmează istoria artei așa cum artiștii „made itself up as it went along”...

Expoziția de artă contemporană are nevoie de ordine, stabilitate, posibilități conective, complexitate interioară. Se pot gândi procese de sedimentare chiar și pentru îndoială, incertitudine, imprezibilitate. Curatorul este un bizar master planer pentru celebritate.

Celebritate ocolită mult timp de realizări. Promisiunea și energia vor schimba atitudinea.

Performing History

text de **DARIA GHIU**

Bienala de artă de la Veneția se deschide la începutul lunii iunie și e o ediție cu prezențe importante. Aruncăm o privire asupra participărilor naționale, unde te izbesc câteva nume de curatori și artiști de la care te aștepți la proiecte consistente și, pe alocuri, controversate. Vasif Kortun – curator, scriitor și fondatorul Platform Garanti Contemporary Art Center din Istanbul – este comisarul Pavilionului Emiratelor Arabe, cunoscutul artist Christian Boltanski reprezintă Franța (și a mai făcut-o în 1972 și 1980), Pavilionul rus este curatoriat de către Boris Groys, important teoretician al artei socialiste, iar Germania îl are pe Christoph Schlingensief, artist extrem de provocator, mort prematur anul trecut.

Cât despre ceea ce va fi în Pavilionul Elveției, artistul Thomas Hirschhorn tocmai a lansat pe 31 martie website-ul proiectului său, www.crystalofresistance.com.

Iar elvețienii încă se mai întreabă cât de „național” sau „antinațional” va fi artistul care în trecut a criticat atât de vehement democrația țării sale.

ILLUMInazioni. Parapavilioane pentru vehicule de energie

„Dacă ediția precedentă a Expoziției Internaționale de Artă, Fare Mondi, a pus în lumină creativitatea constructivă, ILLUMInazioni se va concentra asupra «luminii» generate de întâlnirea cu arta, asupra experienței iluminante, asupra epifaniei derivate din comunicarea reciprocă și din înțelegerea intelectuală”, scrie Bice Curiger, curatoarea celei de-a 54-a ediții a Bienalei de artă de la Veneția, în argumentul său. Incorporarea lui Tintoretto în corpus-ul Bienalei, apelul la potențialul latent al genurilor considerate astăzi clasice vor să arunce lumină – spune curatoarea – asupra „importanței operelor de artă ca vehicule vizuale de energie”, ca vase comunicante, ce se vor afla într-o expunere specială, în „parapavilioane” construite de către patru artiști pentru această ediție.

Performing History. Spre un nou Est.

România la Bienala de la Veneția este reprezentată anul acesta de două proiecte: pe de-o parte, *Romanian Cultural Resolution*, platformă de cercetare și amplă documentare a artei contemporane românești, realizat de către Adrian Bojenoiu și Alexandru Niculescu în sediul Institutului Român de Cultură și Cercetare Umanistică de la Veneția. Pe de altă parte, *Performing History*. Artiști: Ion Grigorescu și cuplul Anetta Mona Chisa-Lucia Tkáčová, care trăiește și lucrează la Praga. Un proiect curatoriat de către Maria Rus Bojan și Ami Barak, în colaborare cu teoreticianul Bogdan Ghiu și revista de artă IDEA Artă+Societate. Întrebarea pe care și-au pus-o mulți auzind numele artiștilor ce vor ocupa Pavilionul României a fost legată tocmai de modul în care pot „funcționa” împreună artiști nu doar din generații diferite, dar și cu practici aparent diferite. Răspunsul stă tocmai în titlul acestui proiect expozițional. Toți acești trei artiști fac, de fapt, același

Jos:
Ion Grigorescu, *Hamlet*, 1998. Digital Print, 240cmX150cm, Copyright: Ion Grigorescu



lucru: body art și performance. Dar în epoci istorice total diferite: în comunismul est-european și în epoca globalizării contemporane. O artă realizată în perioada comunistă, în spațiul domestic, secretă, ascunsă, pusă „în dialog direct cu posteritatea”, în cazul lui Grigorescu, sau o artă total la vedere, supra-expusă, voit transparentă. O artă a corpului, care formează tocmai pentru a-și apropria istoria. Corpul este mediul, scena și actorul prin care istoria este „jucată”.

După 20 de ani, discursul despre Est se reconfigurează și încearcă să se scrie în sine, fără ajutorul instrumentelor venite din Vest. Așa cum propune teoreticianul Piotr Piotrowski în studiile sale, arta estică trebuie în sfârșit privită ca model puternic, de sine stătător, nesubordonat unui model mai puternic. În *The Future of Nostalgia*, teoreticiană rusă Svetlana Boym vorbește tocmai despre de-linearizarea istoriei: scrierea unei istorii a artei în care Estul este integrat în narațiunea vestică ar trebui înlocuită cu o încercare perseverentă a căutării rupturilor, a discontinuităților. Tocmai într-un asemenea dialog teoretic și în căutarea unei asemenea rupturi intervine proiectul propus pentru Pavilionul român la Bienala de la Veneția. Acesta se vrea o altfel de privire asupra Europei estice, un Est de esență artistică, vizual, corporal, o imagine care să depășească granițele perspectivei canonice occidentale de percepție a istoriei și a modernității.

Linia de gândire pe care curatorii o propun este cea care vizează existența modernităților secunde, marginale, ale Estului. Nu vorbim de o unică modernitate, ci de o pluralitate a acestora; istoria întreruptă din Est – al cărei început de analiză l-am regăsit în expoziția (și catalogul consistent) *Les Promesses du Passé* de la Centre Georges Pompidou din 2010 – a dezvoltat de fapt, vor să demonstreze curatorii, o altă filosofie a istoriei, o trăire artistică a istoriei. Tocmai această discontinuitate este privită acum precum o expresie originală a Estului. Imaginea unei modernități alternative se configurează artistic prin *Performing History* și, odată cu acest proiect, se relansează noțiunile de Vest și Est. Estul, reîntors în matca sa după o perioadă de resorbire în Vest, se afirmă în sine prin artă. „Performarea istoriei” de către două generații de artiști înseamnă de fapt propunerea unui dialog între două stadii istorice și raportarea artistică la istorie.

Cu multe discontinuități, lumea de dinainte și de după comunism marchează operele lui Ion Grigorescu și ale cuplului Anetta Mona Chisa și Lucia Tkáčová. Ion Grigorescu, artistul subteran, a lucrat întotdeauna cu corpul, transpunându-și pe acesta tocmai istoria. Corpul devenea, în perioada comunistă, singura cale de acces de la istoria colectivă la istoria personală, singurul mediu posibil de lucru. Iar Chisa/Tkáčová lucrează din 2000 cu corpul ca suport pentru sculpturi vivante, jonglează cu propriile lor stări de introspecție, extrovertite prin artă.

Într-un moment când istoria artei estice se discută în termeni de urgență, necesități, instrumente, moduri de abordare și surse credibile, un proiect precum *Performing History* pare că încearcă o reevaluare a artei în Est și o redefinire a sa; o regăsire a Estului printr-o privire asupra artei sale. Istoria aici s-a trăit corporal. Corpul a fost mediul, instrumentul pe care arta și l-a „disputat” – așa cum spun curatorii – cu politica și istoria.

Bienala de la Veneția va fi deschisă anul acesta între 4 iunie și 27 noiembrie. Rămâne de văzut și citit istoria pe care o va scrie și pe care o va genera.

Club Electro Putere at the Venice Biennale // Romanian Cultural Resolution–documentary

31 May–27 November 2011

Club Electro Putere announces its participation at the 54th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia with the project entitled Romanian Cultural Resolution – documentary exhibited at the New Gallery of the Romanian Institute for Culture and Humanistic Research in Venice and initiated by Adrian Bojenoiu and Alexandru Niculescu.



Romanian Cultural Resolution – documentary was selected to represent Romania at the Venice Biennale together with the project entitled Performing History, exhibited at the Romanian Pavilion in the Giardini di Castello; (artists: Ion Grigorescu, Anetta Mona Chifla & Lucia Tkáčová, curators: Maria Rus Bojan, Ami Barak, Bogdan Ghiu).

Romanian Cultural Resolution – documentary consists of transferring the activity of the Centre for Contemporary Culture Club Electro Putere from Craiova in the frame of the Venice Biennial with the intention of disseminating the activity of a Romanian independent art center in the international art context, proposing a documentation and research platform of the contemporary Romanian art. RCR – documentary surveys the solutions and tendencies which Romanian visual arts have developed over the last years. This brings into discussion not only the renaissance and reformation of the contemporary artistic discourse but also an entire range of problems and circumstances that illustrate the artist's fragile status in his local context and the adjustment of the international artistic context to the idea of spectacle and mercantilism.

Romanian Cultural Resolution – documentary has several stages during the Biennial: presentation of a documentary film based on interviews, presentation of a photographic archive of the exhibitional RCR project from Werkschau Spinnerei, Leipzig and from Club Electro Putere, Craiova, presentation of a selection of Romanian art books representative for the art context of the last 20 years, the release of the Romanian Cultural Resolution catalogue by Hatje Cantz publishing house, the vernissage of the project *The Iron Curtain, a Memory Box*, initiated by Ștefan Constantinescu and Xandra Popescu produced in partnership with the artists: Deimantas Narkevicius, Peter Forgacs, Zuzanna Janin, Via Lewandowski, Liliana Moro, Karen Mirza, Brad Butler, Yvez Netzamer, The Âbâke Collective.

Club Electro Putere is a Romanian centre for contemporary culture founded in 2009 by Adrian Bojenoiu and Alexandru Niculescu. The history of Club Electro Putere begins in the seventies: it was founded to organize cultural activities for the proletariat working in the "Electroputere" plant, which produced electric motors for locomotives and industry. At the same time, it functioned until 1989 as a cen-



ter of control and propaganda for the Communist Party. After the fall of Communism, the cultural activities carried on there declined dramatically, and ceased in 1995. That year marked the beginning of a period when the public taste for new media and forms of entertainment coming from the West became ever more apparent, and gradually led to the disappearance of a cultural context hitherto identified with the middle-classes. Between 1995 and 2000 the space was used variously as a pub, a night club, and a fitness and health club, until it finally closed. In 2009 it resumed the title of Centre for Contemporary Culture.

The CEP activity is focused on inquiring into contemporary human practices concentrated on cultural manifestations. The purpose of the centre is to enable inter-human cultural exchanges by connecting different levels of reality and expression. The cultural activities of CEP question the status of contemporary culture having the aim of decoding the existing expression and communication forms in order to produce and promote alternative narrative structures.



Artiști: Alexandra Croitoru & Ștefan Tiron în colaborare cu Vasile Pop Negreșteanu, Ion Grigorescu, Julian Mereuță, Aurelia Mihai, Ciprian Mureșan, Miklos Onucsan

Cu participarea: Marina Albu, Răzvan Botiș, Ștefan Sava

Curator: Magda Radu

Vernisaj: 15 aprilie 2011, Club Electro Putere Craiova

Aici și Atunci

text de **MAGDA RADU**

Expoziția Aici și Atunci reunește artiști din generații diferite și își propune să reflecteze asupra temei „artistului la lucru”, aducând în discuție relația trecut-prezent, problema identității naționale, precum și relația complicată între demersul artistic și contextul socio-politic. Unele dintre lucrările selectate în expoziție au un substrat autobiografic, iar prin recursul la autoreprezentare și prin dimensiunea lor performativă, ele vorbesc despre condiția artistului în societate și despre circumstanțele – uneori problematice – care îi definesc activitatea.

Lucrările lui Julian Mereuță, realizate în 1970 – și neexpuse până acum –, sunt emblematice pentru felul în care anumite practici artistice au fost restricționate și condamnate la marginalitate în timpul regimului comunist. Prin contrast, Ciprian Mureșan chestionează cealaltă fațetă a producției artistice, anume proliferarea artei oficiale și dezvoltarea cultului personalității lui Ceaușescu. Proiectul O frescă pentru România, inițiat și conceput de Alexandra Croitoru și Ștefan Tiron, problematizează modul în care este reprezentată istoria recentă, execuția picturii fiind realizată de Vasile Pop-Negreșteanu, un artist cărui i se încredințau în trecut comenzi oficiale.

Demonstrând o continuitate cu preocupări anterioare, o serie de fotografii recente ale lui Ion Grigorescu îl înfățișează pe artist angajat în diverse activități cotidiene care sunt investite de el cu o dimensiune ritualică. Performanțele discrete ale lui Miklos Onucsan sunt transformate în autoportrete „de parcurs” care au un substrat polemic și propun un comentariu subtil privind locul artistului în societate.

Aici și Atunci face parte din proiectul Romanian Cultural Resolutions organizat de Club Electro Putere împreună cu Institutul Cultural Român din Berlin și prezentat inițial în Werkschau Spinnerei Leipzig în perioada 1 mai – 1 iunie 2010.

Night Public Sculpture

text de MARIA MANOLESCU – 2META



CONCEPT

Modul în care mediul, tehnologia, relațiile sociale și spațiul public converg în crearea unei paradigme estetice constituie baza conceptului curatorial al proiectului. El dezvoltă ideea urbanizării experienței estetice ca pe o experiență a modelării urbane specifice, a spațiului public și social, a sferei publice.

KEYWORDS

Light-sculpture, energii alternative, ecologia, ecosofia, public space, public sphere.

SLOGANUL PROIECTULUI

Night and its Light

Proveniența fotografiilor: Night Public Sculpture

UNDE, CÂND

Bruck an der Leitha, landul Niederosterreich

Inițiatoarea proiectului: Anamaria Altmann

Într-o primă etapă (septembrie 2011), Bruck va găzdui rezidențe artistice de câteva săptămâni. Pe de o parte, artiștii vor veni în contact direct cu orașul, istoria lui, spațiul public, amprenta specifică a mitologiei contemporane locale, iar pe de altă parte comunitatea publică din Bruck an der Leitha se va familiariza cu practicile artistice contemporane. „What is not public is not art” – Boris Buden.

La sfârșitul perioadei de rezidență, artiștii vor expune schițele pentru următoarea fază a proiectului *Night Public Sculpture*, ce se va finaliza în 2012, când publicul din Bruck an der Leitha va fi efectiv pus în mișcare de fluxul luminos al sculpturilor, amplasate în spațiul urban familiar: pe străzi, scuaruri, clădiri etc. Redescoperirea unor unghiuri și perspective noi, ascunse, evidențierea frumuseții latente a orașului în detaliile lui concrete se va face prin fascinantă experiență a luminii și a practicilor artistice contemporane.

Funcția poetică, cea care „recompune universurile de subiectivare”, ne lasă să pătrundem într-o zonă de recompunere imaginativă, fantastică, a unor spații urbane familiare, altfel uzate vizual.

DEZVOLTAREA CONCEPTULUI ÎN IMPLEMENTAREA LUI

Proiectul vizează configurarea a trei tipuri de experiențe, accentul punându-se pe relaționarea lor; vom numi deci:

1. sfera publică, spațiul public și social
2. light art, urban art, site-specific art, environmental art, eco-art
3. energiile alternative, ecologia, ecosofia

Relaționarea acestor tipuri de experiență, practicile interdisciplinare, termenul de *intermedia*, care definește însuși domeniul *light-sculpture*, tipul de „*estetică relațională*” de care vorbește Bourriaud, deschid calea spre o necesară „gândire a complexității”, integrată și operațională.

1. *Spațiul public*, ca element al unui concept mai cuprinzător – cel de spațiu social – generează experiența proximității, a unei „stări de întâlnire” impusă oamenilor (Althusser), așa cum arta însăși este o „stare de întâlnire” (Bourriaud). Nelimitându-se la



spațiul fizic sau la proprietatea publică, putând fi privit din perspective diferite, spațiul public va fi re-creat, re-compus în contextul proiectului nostru. Sfera publică, bazată pe universalitate, raționalitate, normativitate, în sensul descris de Habermas, va fi privită de noi în sens diferit, ca o reconfigurare a unei multiplicități, a unei fragmentări, în spiritul post-modernității. În perioada rezidenței (septembrie 2011), artiștii vor avea ca punct de plecare ansamblul relațiilor umane din Bruck an der Leitha, contextul lor social, actorii săi. Ei nu vor privi spațiul de expunere ca pe unul autonom și privativ. În faza finală a proiectului, ansamblul de light-sculpture va fi generator de spațiu public novator și, implicit, de spațiu social.

2. *light-art, urban-art, site-specific art, environmental art, eco-art*

Definită ca intermedia, light-art manipulează lumina pentru crearea obiectului sculptural. Merită amintit faptul că lumina, ca mediu imaterial, intră în componența obiectuală a sculpturii, în materialitatea sa; tocmai binaritatea material / imaterial (cea care, de altfel, definește particularitatea fotonului, ca dualitate undă-particulă) constituie particularitatea acestui tip de artă. Material / imaterial, virtual / real, „obiectul” concret, sculptural, își dezvoltă materialitatea în sfera unei noi experiențe a percepției.

Lucrările pe care artiștii le vor realiza în proiectul nostru pot include, alături de lumină – ca mediu – și mișcarea, interactivitatea, instalațiile spațiale, culoarea, iluzia optică etc.

Spectacolul optic, ca „raport social între persoane” (Guy Debord) mediat de imaginile optice – intervenții fizice în spațiul orașului – vor face parte din procesul de regenerare urbană. „Regimul nocturn al imaginii”, de care vorbea Gilbert Durand, nu va fi singurul care

ND ITS LIGHT

va da profunzime imaginarului artiștilor invitați. Nefiind singular ca tematică – să amintim aici *The Light Festival* – Ghent (ianuarie 2011), *The Biennial of light art Austria*, 2010 – Linz și Langenzersdorf, expoziția *Light art from artificial light* – ZKM, Karlsruhe, 2006, sau *The Light Art Museum* în Eindhoven (Olanda), pentru a numi doar câteva – proiectul nostru curatorial operează cu concepte și practici artistice contemporane. O particularitate a sa o constituie interfața de ECO-ARTĂ pe care o generează lucrările de light-sculpture.

3. energii alternative, ecologia, ecosofia

Folosind surse de energie alternativă, netradiționale, nepoluante, regenerabile, obținute dintr-o sursă naturală (energie solară, eoliană etc.), cu impact scăzut asupra mediului, lucrările de light-sculpture pot fi privite ca eco-artă, conștientizând necesitatea unei interacțiuni responsabile cu mediul natural. Merită să luăm în considerare conceptul de *ecosofie*, dezvoltat de Guattari, ca o articulare între subiectivitate, social și mediu, mai precis o articulare între ansamblul ecologiilor: politică, ambientală (pentru raporturile cu mediul), socială (pentru raporturile cu „socius”, realitățile economice și sociale) și mentală (pentru raportările la psyché, problema producerii de subiectivitate umană). Promovarea unei gândiri complexe, transdisciplinare, construirea unui nou umanism, care nu poate fi decât ecologismul actual, ne conduc spre o nouă paradigmă estetică, cu o nouă configurare, cu implicații în planuri multiple și reinventarea unei subiectivități atât individuale, cât și colective, „subiectivitatea transindividuală”.

În concluzie, *Night Public Sculpture* este un proiect bazat pe discursurile și practicile artistice contemporane. După cum se știe deja, „atitudinile devin forme”, iar formele se răsfrâng în social, ca forme de „subiectivitate transindividuală”.

Nicolas Bourriaud – *Esthétique relationnelle*, 1998.
Louis Althusser, *Ecrits philosophiques et politiques*, 1995.
Jurgen Habermas – *The Structural Transformation of the Public Sphere – An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, 1989.
Gilbert Durand – *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire – Introduction a l'archétypologie générale*, 1992.
Guy Debord – *Société du spectacle*, 1967.
Felix Guattari – *Les trois écologies*, 1989; *Chaosmosis*, 1992.



pagina alăturată, stânga:
M Heindl – Austria Enjoy Wien

pagina alăturată, dreapta:
Patricia Teodorescu

sus (de la stânga la dreapta):
1. M Heindl – Austria, a familiar Iyer
2. Tea Hataji

deasupra:
Romelo Pervolovici – Meduze, Sibiu, 2007

The „Other” Body / „Celălalt” corp

text de **LAURA GRÜNBERG**

Victoria Art Center for Contemporary Cultural Production este un spațiu dedicat artei contemporane, creat dintr-o inițiativă privată pentru a veni în sprijinul artiștilor români. Centrul își propune stimularea și promovarea artei contemporane românești și facilitarea schimburilor culturale internaționale. Centrul urmărește de asemenea crearea unui cadru pentru dialog interdisciplinar prin organizarea de dezbateri, mese rotunde, lansări de publicații, precum și inițierea unor programe educaționale vizând dezvoltarea gustului și apetitului pentru produsul cultural contemporan. Victoria Art Center și-a propus în aceeași măsură să sprijine producția de artă contemporană prin susținerea și promovarea unor proiecte exploratorii de actualitate.

Astfel, deschiderea centrului s-a produs cu lansarea proiectului *Body under surveillance/ Corpul supravegheat*, o temă de actualitate în societatea contemporană, globală, informatizată. Al doilea proiect susținut de Victoria Art Center este *The „other” body / „Celălalt” corp*. Artiștii prezenți pe simeze cu acest prilej sunt: *2Meta, George Anghelescu, Maria Bordeanu, Daniel Brici, Cătălin Burcea, Traian Boldea, Adela Bonaț, Irina Broboană, Francisc Chiuariu, Daniel Djamo, Carmen Dobre, Loredana Dragne, Regina Ionescu, Regele Ionescu, Iosif Kiraly, Signe Lillemark, Claudiu Lucaci, Petru Lucaci, Flavia Lupu, Cristian Macovei, Bogdan Mateiaș, Romana Mateiaș, Valeriu Mladin, Marina Oprea, Christian Paraschiv, Vlad Petri, Dan Raul Pintea, Liviu Puzdercă, Alexandru Rădvan, Bogdan Rață, Marilena Preda Sânc, Petra Sitaru, Albert Sofian, Bogdan Teodorescu, Roman Tolici, Roxana Trestioreanu, Florin Vitzman, Mihai Zgondoiu.*

(Curator: *Petru Lucaci*).

Ne trebuie mereu un termen de referință în raport cu



sus:
Mihai Zgondoiu

mijloc:
Cătălin Burcea

jos:
1. *Marina Oprea*
2. *Dan Raul Pintea*

pagina alăturată:
Petru Lucaci



care să definim realitățile care ne înconjoară. De când lumea, operăm cu dualisme, stereotipuri, etichete: cultură vs. natură; rațional vs. irațional; potrivit vs. nepotrivit, normal vs. anormal, minte vs. trup etc. Din motive de confort cognitiv, împărțim permanent lumea în „noi” și „ceialți”. Împărțim lumea, dar facem în același timp ierarhii, clasificări, aprecieri cu consecințe directe și indirecte asupra noastră, însă mai ales asupra „celorlalți”.

„Celălalt”, „altul” – sunt printre cele mai interesante și ofertante concepte din științele socio-umane, toate definițiile și discuțiile gravitând în mod constant în jurul conceptului de identitate. La modul cel mai simplu, noțiunea de „otherness” se referă la noi vs. ei, deci, implicit, la diade de tipul excludere / includere, majoritar / minoritar, cu putere / fără putere, outsider / insider, margine / centru, etc. Procesul de transformare a cuiva în celălalt („othering”) este unul foarte complex, fiind strâns legat de de lupta de și pentru putere, de tipul de cunoaștere dominantă la un anumit moment, de problematica inegalităților sociale etc. Au scris pe tema lui „the otherness”, printre mulți alții, Hegel (dialectica stăpân / sclav), Husserl (cu referire la modelul ontic-noematic al lui celălalt), Levinas, Derrida, Simone de Beauvoir (în „Al doilea Sex” cu referire la definirea femeilor-femininului ca fiind „the other” prin raportare la bărbați/ masculinitate), sau G.H. Mead (discutând despre rolul celorlalți semnificativi în procesele socializării).

La fel de ofertant este conceptul de „celălalt” și atunci când este translatat la tematica corporală și restrâns la sfera artelor vizuale. Întrupând dihotomiile „ei vs. noi”, social și cultural vorbind, considerăm inima sau creierul mai importante decât stomacul sau splina, degetul inelar mai important decât dege-







stânga (două imagini):
Carmen Dobre

dedesubt (de sus în jos):

1. Vlad Petri
2. Iosif Kiraly



tul mic, părul de pe cap mai important decât cel de pe corp, considerăm că este mai bine să fii dreptaci decât stângaci, apreciem corpul slab și nu pe cel gras, corpul frumos și nu pe cel urât, corpul tânăr și nu pe cel bătrân, corpul sănătos și nu pe cel bolnav sau cu vreun handicap, corpul alb și nu pe cel de alte culori / etnii, corpul heterosexual și nu pe cel homosexual, corpul mediatizat și nu pe cel anonim, etc. Astfel, aceste „alte corpuri” – bolnave, grase, urâte, colorate, firave, deviante – devin „alt fel” de corpuri, „celelalte” corpuri: marginale, absente, invizibile, discriminate, alienate în raport cu corpurile etalon, acceptate și valorizate social și cultural de societățile în care trăim. Deseori, judecând așa, uităm că există cel puțin un „celălalt” în fiecare din noi! Mari artiști precum Jenny Saville, Robert Mapplethorpe, Matthew Barney, Cindy Sherman, Jake & Dinos Chapman, Nikki S. Lee, Ron Mueck au comentat cu mijloace specifice pe marginea acestei teme. Ei investighează noțiunea de identitate (Nikki S. Lee), explorează cultura rasială și homosexuală încercând să instaureze demnitatea acestor subiecte (Robert Mapplethorpe) inventează corpuri imaginând creaturi monstruoase (Jake & Dinos Chapman) sau corpuri transgresive ce nu respectă codurile genetice umane (Jenny Saville, Matthew Barney) etc.

În speranța unor comentarii autohtone pertinente, cu iz local, dar cu respirație globală, care să intre în dialog cu tipuri de acest fel de abordări vizuale consacrate deja în arta contemporană, în cadrul proiectului „Corpul ca proiect cultural contemporan. Provocări teoretice, replici artistice” (<http://corpuri-perspectivecontemporane.blogspot.com/>) a fost lansată către artiști invitația de a gândi vizual pe marginea temei „celălalt corp”. Rezultatul: o expoziție pretext de meditație despre alteritate, diferență, despre „noi vs. ei” în lumea întrupată în care trăim.



3

ARTA ÎN SPATIUL PUBLIC

Art in Public Space

Punctul zero al

text de **RALUCA VOINEA**



Se dezbate încă în București dacă arta publică ar trebui să fie ceva monumental, plasat pe un soclu, sau ceva colorat, decorând pereții stațiilor de metrou; dacă ar trebui să includă petrecerile câmpenești cu grătare din parcuri (motivate sau nu electoral) și serbările orașenești în costume de epocă din orașul vechi, între timp transformat într-o capcană turistică gentrificată; în orice caz nu ar trebui să excludă demonstrațiile ONG-urilor împotriva demolărilor mai mult sau mai puțin ilegale, nici cererile acestora pentru piste de biciclete și mai mult verde. Ceea ce lipsește însă din acest inventar este chiar cadrul politic care face totul posibil: arta în public și predispoziția acestui public, infrastructurile de decorat și motivele de celebrat.

deasupra:
Monument – Istorie / Isterie 2, Dan Perjovschi, septembrie 2007, courtesy the artist and Goethe-Institut București

pagina alăturată:
Peisaj cu habitus national, Mihai Mihalcea, septembrie 2008, courtesy Mihai Mihalcea

Condițiile de existență ale artei în spațiul public sunt rareori problematizate în proiectele artistice sau activiste; ele se leagă și de situarea fizică a publicului în relația sa cu structura urbană, pe de o parte, și cu spațiul comunal pe de alta.

Aceste condiții / condiționări sunt cele care definesc spațiul public drept o scenă pentru exprimarea preferințelor estetice și ideologice ale celor îndreptățiți să-și pună în joc deciziile. Contrazicerea lor se petrece de obicei mai ales prin momente trecătoare de protest, întrerupere sau diversiune, exprimate prin corp ca un ultim instrument aflat la dispoziție, fie că vorbim de corpul individual, artistic, de corpul re-interpretat sau de cel colectiv și imprezibil. A se muta, a țipa, a sări, a sta nemișcat, a sporovăi, a murmura, devine pentru subiectul singurul mod de a rămâne în viață printre ruine, decoruri, garduri de beton și panouri de afișaj publicitar. Cu cât mai masive și mai permanente sunt monumentele ridicate de municipalitate, cu atât mai precare corpurile care trec pe lângă ele; cu cât mai luxoase vitrinele magazinelor, cu atât mai zdrențăroși cerșetorii din fața lor; cu cât mai rapide mașinile care străbat orașul, cu atât mai puțin grațioase trupurile mergând, continuu încercând să ocolească sau să evite alte mașini, câini vagabonzi, sau gropi. Dacă, așa cum sugerau membrii colectivului FREEE, publicul artei publice este o ficțiune nostalgică², arta publică la rândul ei este un concept volatil, care cu greu mai ține pasul cu schimbările dramatice din politica de fiecare zi, și provocând din linia întâi semnificația și scopurile Artei înseși, într-un sens mai profund. Revoltele populare și revoluțiile se răspândesc peste tot în lume și ocupă spațiul public (de la piețe ale libertății sau piețe însângerate la ecrane TV multiplicare și ziduri de facebook), cu corpuri anonime investite de către chiar vocile lor redescoperite și amplificate. Acesta nu mai este o ficțiune, este publicul real, cel care prin prezența și prin manifestarea sa demonstrează ceea ce artei îi lipsește în ultima vreme: neacceptarea status-quo-ului, nesupunerea față de reguli, crearea de noi reguli de implicare, comunitate, vis și speranță, sacrificiu și solidaritate. În astfel de momente, ne dăm seama că într-o stare de revoluție perpetuă toate structurile și limitările inventate de societate pentru a preveni revoluția însăși pot să nu fie luate în seamă, nimeni

nu are nevoie de ele. Atunci arta se dovedește a fi parte constitutivă a status quo-ului și devine dispensabilă, deconectată cum este de urgențele momentului istoric.

Această stare de deconectare caracterizează cele mai multe dintre abordările artistice din România post-'89, în care isteria revoluționară de acum 20 de ani a șters sau discreditat orice formă de artă care este politică în intenții. După 1989 și începutul verii lui 1990, ne-au rămas doar recent acoperite urme de gloanțe din clădirile centrale și borna kilometrică plantată în fața Teatrului Național din Piața Universității, declarată km 0 al libertății. Borna, cu diferite înfățișări și mesaje, în ultimii 20 de ani a fost unul dintre cele mai durabile monumente (deși neoficial) din spațiul public post-comunist. Îngrijită aproape din umbră de către membrii Asociației 21 decembrie, servind ca loc de întâlnire pentru fiecare comemorare a revoluției din '89, borna simbolului kilometru zero stă astăzi pe un modest soclu, pictat în culorile steagului național și instaurând „zona liberă de neocomunism”³. Dacă la început a fost un simplu indicator al memoriei, amintind de decembrie 1989 și iunie 1990, prin dublul strat al tricolorului românesc și cel al unei pronunțări care asociază în mod clar democrația și libertatea cu anti-comunismul, borna kilometrică a devenit acum doar o altă ilustrare a curentului oficial de reconstrucție a istoriei dintr-o perspectivă ideologică adesea echivalentă unei politici de stat. Mai mult decât atât, în ianuarie 2011, curând după moartea lui Cristian Pațurcă, figura care a dat imnul oficial al demonstrațiilor din '90, un nou monument a apărut lângă borna kilometrului 0, un monument funerar inscripționat cu versurile refrenului acestui imn, al cărui ultim rând pronunță că este mai bine să fii „mort decât comunist” (comunist scris cu litere roșii, pentru a fi clar că e vorba de „ciurma roșie”, una dintre cele mai frecvente metonimii pentru regimul politic de dinainte de '89). Comemorarea morților necesită moartea comunismului, sau cel puțin a memoriei acestuia, iar în spațiul public cele două nu pot coexista. Este interesant de notat faptul că orice formă de expresie publică este îndeaproape monitorizată de autorități, că procesul obținerii permisiunilor pentru orice instalare sau acțiune în spațiul public este unul îndelungat și birocratic, îndreptat spre descurajarea solicitantului, că fie comisia pentru monumente a

sferei publice în București

Ministerului Culturii, fie municipalitatea (sau chiar amândouă) ar trebui să aprobe astfel de cereri. Cu toate acestea, crucea de marmură cu portretul și versurile lui Cristian Pațurcă a fost instalată (montată în ciment, un semn de stabilitate) în chiar ziua înmormântării lui, deci cu o viteză uimitoare, ca și cum centrul orașului ar fi un cimitir public, așteptând pe oricine să vină și să performeze acolo ritualurile înmormântării celor dragi. Greutatea simbolică a revoluției a prevenit orice opoziție oficială față de un astfel de gest, și apropierea spațiului public a fost îngăduită fără niciun fel de rezistență.

O modalitate de a explica această atitudine ar fi prin tradiția religiei ortodoxe de a comemora prin plantarea unei troițe, tradiție evocată de către Mirela Bănică în relație cu Piața Universității⁴. Într-adevăr, prezența covârșitoare a Bisericii Ortodoxe Române în sfera publică s-a dovedit de neclintit în ultimii ani, iar capacitatea sa de a aduce voturi tuturor politicianilor pioși a răsplătit-o cu beneficii importante, între care o parte semnificativă din bugetul de stat pentru construirea catedralei neamului⁵. Politicile protective ale statului față de Biserică, împreună cu adevărate strategii de imagine din partea unor clerici, pe fundalul unor ritualuri vechi de secole care încă își păstrează semnificațiile puternice pentru o populație rurală în majoritatea ei până nu de mult, ajută Biserica să-și păstreze necontestată poziția de top între instituțiile care se bucură de cea mai mare încredere. Din păcate, aceasta înseamnă că este și una dintre puținele instituții capabile încă să mobilizeze mase de oameni și să-i determine să-și urmărească scopurile cu multă hotărâre și răbdare. La sfârșitul lui octombrie 2010, au avut loc două evenimente paralele care au adus fluxuri de oameni din toată țara la București: unul a fost expunerea pentru câteva zile a moaștelor sfinților Dimitrie, Pavel, Constantin și Elena la biserica Patriarhiei, pe care aproximativ 20.000 de oameni au venit să le atingă, stând organizați la coadă timp de ore în șir, zi și noapte, în timpul celui mai friguros octombrie din ultimii ani. În contrast cu mulțimea aceasta, tăcută și disciplinată, pe 27 octombrie, în Piața Constituției, au venit cam un sfert din cei 80.000 de oameni pe care sindicatele sperau să-i strângă pentru ceea ce se anunța a fi cel mai mare protest anti-guvernamental de după 1990. Obosiți, frustrați și dezamăgiți de insuccesul motiunii de cenzură

împotriva guvernului, dezbătută în aceea zi la Parlament, oamenii au plecat acasă mult mai devreme decât ora până la care ar fi putut protesta în mod legal și și-au petrecut restul zilei urmărind reprezentarea protestelor la știrile televizate. La 20 de ani după ce filosoful Vilém Flusser le diagnostica situația post-istorică, românii îi rămâneau acesteia consecvenți, purtându-se mai puțin ca cetățenii unei „republici și mai mult ca o masă reacționând la transmisiunile tv”⁶. Doar că de data aceasta mass-media și-a pierdut puterea, nu mai este în control, iar transmisiunile sunt cel mult un zgomot de fundal, care nu poate fi luat în serios și folosit în favoarea lor, ca cetățeni sau ca masă.

Resemnarea de la a mai avea cerințe comune și neîncrederea că revoltele populare pot determina o schimbare reală par să fi adus publicul înapoi la condiția sa de aglomerare de trupuri trecând unul pe lângă altul și ducându-și viața privată, transformând până și plângerile în proceduri formale, performate mai degrabă la cererea liderilor de sindicat sau a altor agitatori decât pentru promisiunea unui rezultat pozitiv. Chiar și teoreticienii ai spațiului public, precum Ciprian Mihali, declară la rândul lor drept inutilă asocierea spațiului public în România unui spațiu al emancipării: „...spațiul cotidian – dacă a

funcționat în democrațiile cele mai avansate și într-o epocă de stabilizare a acestora drept un spațiu în care au fost cucerite drepturi și libertăți – încetează astăzi să mai răspundă acestor revendicări și să mai facă loc unor acțiuni comune sau de creare a comunului.”

Într-adevăr, dacă e să revedem exemplele de mai sus de investire colectivă, cu Piața Universității și Palatul Patriarhiei ca centre de reprezentare, pare că un cult al morților, naționalistic și religios, este acela care mai ține legată o societate abuzată, alcătuită din indivizi lăsați să se descurce singuri cu urmărirea visului capitalist, adică, în cuvintele aceluiași Ciprian Mihali, să trăiască „o realitate a dezindividualizării, a pseudo-identificării cu modele standardizate”⁸. Corpurile moarte, sau rămășițele lor materiale și simbolice, par să indice modele mai autentice decât cele în viață, oferite de politic și de media. Corpurile moarte sunt dincolo de bio-politică, ele intră într-un alt regim de orânduire, în care pot fi din nou tratate ca ființe umane, în care degradarea și umilirea nu mai pot avea loc. Morții sunt de asemenea cele mai importante dovezi cu care se poate confirma o mișcare revoluționară sau delegitimă un regim politic – în ambele cazuri, inocența și numărul fiind cele care dau gradul de autenticitate și respec-





tiv de vină. În cele din urmă, cei „plecați dincolo” configurează spațiul public la fel de mult ca și însoțitorii lor mai mult sau mai puțin vii. Corpurile imobile sau cele într-o stare incertă atrag la fel de mult ca cele moarte și îngropate – de la obsesia cu starea starurilor de televiziune care zac în comă pe paturi de spital, până la acele momente rare când viața se transformă în metaforă, așa cum s-a întâmplat pe 23 decembrie 2010, când un om a sărit în semn de protest de la balconul Parlamentului României, în timpul unui discurs al primului ministru. Corpuri care cad, care zac întinse, care se îndoaie sau care sunt nemișcate par să rezoneze cel mai bine cu atitudinea de retragere dintr-o sferă publică agonistică, dintr-un câmp de luptă pe care bătăliile sunt inevitabil pierdute, deci nemeritând să fie luate deloc. Un câmp pe care învinșii au fost împușcați cu gloanțele simbolice de a nu fi avut nicio șansă încă de la început⁹. Artistic, tiparele de folosire a corpului în spațiul public se apropie suprinzător de liniile de gândire urmărite mai sus și, în acest sens, am trei exemple: unul este un proiect de artă publică, altul un happening coregrafiat și al treilea un flash-mob. Pentru proiectul mai mare *Spațiul Public București / Public Art Bucharest 2007*¹⁰, artistul Dan Perjovschi a propus *Monument (History/ Hysteria 2)*¹¹, o sculptură vie performată timp de o săptămână, câteva ore în fiecare zi, în Piața Universității și evocând mineria din inima Bucureștiului care a avut loc în 1990. Monumentul a fost interpretat de doi actori, unul reprezentând un miner (și îmbrăcat corespunzător), iar celălalt un „golan” (numele folosit pentru categoria de intelectuali care la vremea respectivă erau identificați drept dușmani ai guvernului și cărora Cristian Pațurcă le-a dat imnul oficial, menționat mai



sus). Unul lângă celălalt, cei doi actori erau înghețați în timpul performance-ului în diferite poziții, unele aparent de confruntare, altele pașnice, iar altele mai ambigue. Totuși, relația dintre ele rămânea una liniștită, cu greu amintind tumultul din urmă cu 17 ani, și punând între paranteze istoria post-comunistă înveninată în care două clase ale societății au devenit ireconciliabil antagoniste. Sculptura vie a devenit astfel o alegorie a corpului social prezent, captiv în istoria sa recentă ca într-un purgatoriu și așteptând scrierea acestei istorii dintr-o perspectivă imparțială. Un alt moment tăcut oferit spre reflecție, în același loc, s-a petrecut un an mai târziu, în 2008, în cadrul proiectului „Anticorp”, organizat de Vava Ștefănescu în vecinătate, la Centrul Național al Dansului. Mihai Mihalcea, coregraf și director al Centrului a adus câțiva invitați să ocupe spațiul din jurul fântânilor de la Piața Universității, întinzându-se pe jos într-o acțiune numită „Peisaj cu habitus național”, care își dorea să „scurtcircuiteze logica privirii adormite” a trecătorilor și să provoace prin imaginea puternică a corpurilor întinse pe asfalt „absența conștiinței civice

dedesubt:

Daniel Knorr – Tramvaie și instituții, proiect realizat în cadrul Spațiul Public București 2007. Foto: Eduard Constantin (dreapta), Goethe-Institut Bukarest (stânga)

și lipsa de reacție aproape generalizate”. Happeningul a avut un rol de oglindă retrovizoare, în care publicul putea vedea cum punctul zero al aceluia loc a fost mai întâi un grup de corpuri orizontale pe jos, înainte de a deveni o cruce verticală. Mihalcea (care în lucrarea lui Perjovschi personificase și el un miner), făcea din nou manifestă în piață conștiința corpului ca mediu și mesaj, a corpului care trebuie mai întâi să reaproprieze spațiul fizic pentru a face apoi posibil ca acesta să reprezinte un spațiu de întâlnire real, deschis și participativ. Ultimul exemplu datează din februarie 2011, când un flash-mob¹² a fost organizat de diferite ONG-uri, artiști și activiști la piața Matache, după ce aceștia au eșuat în a obține aprobarea unei demonstrații legale, de mai mari dimensiuni. Un grup de aproximativ 70-80 de oameni au venit în piață și au simulat un atac de cord, căzând pe jos sau rămânând nemișcați în poziție de cădere. Protestul lor face parte dintr-o dezbatere și o critică mai ample, împotriva planului municipalității de a lărgi strada pe care se află și piața, aparent pentru a decongestiona traficul din oraș. Unul dintre motivele de

protest este felul abuziv în care autoritățile au deklasificat monumente istorice de pe această stradă, pentru a putea să le demoleze, o operație care în unele cazuri s-a petrecut peste noapte, evacuând oamenii care încă locuiau acolo și transformând într-un morman de moloz clădiri care făceau parte din patrimoniul arhitectural al orașului. Aceasta a fost una din numeroasele situații din ultimii ani în București, când diferite ONG-uri au ridicat vocea și au căutat moduri pașnice de a lupta cu politica publică ne-transparentă, coruptă și orientată către profitul comercial personal a municipalității, dovedind că spațiul urban, ca cel mai imediat strat al sferei publice, poate fi încă un loc de negociere, în care tot mai mulți oameni, în special tinerii hipsteri, învață să-și ceară dreptul la oraș. Cu toate acestea, flash-mobul de la piața Matache a confirmat și vizual ceea ce se știa sau măcar se suspecta deja: corpul cetățeanului este dispensabil, se poate trece peste el atunci când ne împiedică, nefiind nici măcar un obstacol real, cu atât mai puțin un partener de dialog. Polițiștii, mai numeroși decât protestatarii, prezenți acolo și preocupați cu fotografierea și filmarea potențialilor „criminali”, erau ochelarii de soare ai autorităților, filtrul care face comunicarea unidirecțională, transformă spațiul public într-o ficțiune și democrația într-un cuvânt de dicționar. Ar trebui adăugat faptul că această critică a demolărilor a produs o altă dezbatere, referitoare la motivația protestatarilor și la atitudinea lor câteodată fetișistă, nostalgică pentru patrimoniu, deturmand discuția de la oamenii care trăiau în acele case și de la ghetozarea deliberată a zonei, care a fost treptat deconectată de la serviciile de bază precum apa, electricitatea sau căldura¹⁹.

Astfel ajungem înapoi la cadrul menționat la începutul acestui text, cadrul mai larg al sferei publice, care ar trebui să fie una inclusivă, deschisă și liberă, în primul rând politică, și care în schimb este împărțită în felii, privatizată, păzită și uneori cosmetizată. Doar că acest proces se petrece cu complicitatea celor care sunt domici să-și vândă partea lor de *publicitate* în schimbul unei plimbări liniștite prin mall sau a celor care-și abandonează corpurile individuale căderii.

Ceea ce golani din 1990 și hipsterii din 2011 au în comun este dorința de exprimare personală, de a purta bărbi și părul lung, de a protesta și de a cânta sau de a merge pe bicicletă pe lângă clădiri fru-

moase. Și unii și alții au eșuat acolo unde nu au reușit să umple și spațiul dintre corpurile lor – acel spațiu de coexistență și de ciocnire cu alte corpuri, corpurile murdare sau cele conformiste, cele neinteresante sau cele bătrâne, ale celorlalți. O sferă publică nu poate fi revendicată decât colectiv – ceea ce pare a fi fost uitat în nerăbdarea post-comunistă de a alunga din vocabularul zilnic orice reminiscență a fostului regim, inclusiv scenariile sale utopice pentru un viitor anonim și comun.

Tricolorul românesc pictat pe piatra care susține borna kilometrului 0 în Piața Universității încă mai are o gaură în mijloc. Doar că acum nu mai este vidul plin de potențial din zilele când emblema socialistă fusese tăiată din steag, ci doar o formă neagră ce perpetuează doliul și dovedește lipsa de imaginație politică. Monumente și acțiuni (fie ele organizate sau spontane) precum cele menționate în acest text pot doar să inducă o iluzie de libertate, ele nu pot înlocui prezența reală și necesară a publicului în toate locurile în care soarta sa este decisă.

Note:

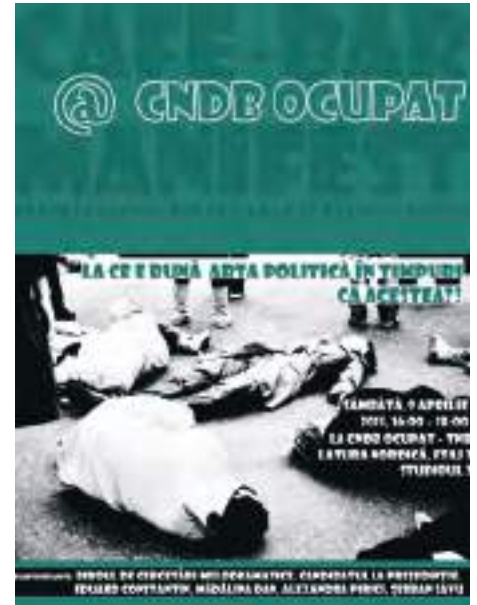
- ¹ *Potrivit Time Out București, martie-aprilie 2011 sunt mai bine de 140 de localuri în centrul vechi al capitalei, majoritatea deschise după 2008. Dintr-un centru comercial, cu magazine de artizan și cârciumi cu parfum comunist, centrul vechi a devenit acum un loc exclusivist de consum, populat mai ales de tineri și de turiști.*
- ² Dave Beech, Andy Hewitt, Mel Jordan: „Functions, Functionalism and Functionlessness: On the Social Function of Public Art after Modernism”, in Mel Jordan & Malcolm Miles (eds.): „Art and Theory after Socialism”, Intellect Books, 2008
- ³ Pe 7 aprilie 2010, în Republica Moldova a fost creată o petiție online, cu ocazia comemorării unui an de la „revoluția din aprilie”, petiție adresată guvernului de la Chișinău și cerând instalarea unui monument similar celui din București în Piața Marii Adunări Naționale din capitala Moldovei. Merită citat pe larg din textul petiției: „Piața Universității din București apare în discursul public drept „KM 0 al democrației”. În această piață cetățenii au dat jos regimul dicatorial comunist. Aici s-a sfârșit o istorie de teroare și groază pentru majoritatea cetățenilor României Comuniste. Tot din acest loc, atât valorile democrației, cât și cele naționale au fost apărate ori de câte ori s-au aflat în pericol. După Revoluția din decembrie 1989 a urmat cea din aprilie 2009 de la Chișinău, Basarabia. Piața Marii Adunări Naționale din Chișinău devine ceea ce este Piața Universității din București. Și la fel cum în Piața Universității din București există acea cruce și borna pe care este scris ZONA LIBERA DE NEOCOMUNISM, așa trebuie instalată același tip de bornă și în Piața Marii Adunări Naționale din Chișinău.” Petiția a adunat doar 7 semnături, dar este relevantă pentru importanța dată locurilor simbolice ale luptei anti-comuniste din București. http://www.petitieonline.ro/petitie/piata_marii_adunari_nationale_zona_libera_de_neocomunism_-p58195054.html
- ⁴ Mirela Bănică este co-autor, împreună cu Valeriu Antonovici al unui scurt documentar realizat în 2008, despre Piața Universității ca loc al memoriei. Într-un interviu cu Cristian Cercel, publicat în revista Observator Cultural (nr. 427, iunie 2008), el spune: „În Biserica Ortodoxă, cetățeanul X din satul Y, ca să-și arate atașamentul față de credință», plantează o troiță pe margine de drum. Ei, plimbându-te în Piața Universității, ai impresia că te plimbi pe marginea drumului: e vorba de o memorie moștenită oarecum din stilul acesta ortodox de a comemora. Dacă eu, Mirela Bănică, vreau să ridic mâine o cruce de lemn în memoria eroilor și vreau s-o plantez în mijlocul Pieței Universității, cred că nimeni nu mă va împiedica.” http://www.observatorcultural.ro/Am-avut-un-muzeu-in-aer-liber-al-Revolutiei-Romane-si-I-am-distru-cu-buna-stiinta.-Interviu-cu-Mirela-BANICA?articleID_19940-articles_details.html
- ⁵ <http://www.catedralaneamului.ro/>
- ⁶ Vilém Flusser: *On the Death of Politics*, în revista Public (Toronto), nr. 37 (2008). Tradus după transcrierea originală a unei prezentări pe tema „Media și Revoluție”, susținută la Mannheim, Germania, pe 17 noiembrie 1990.
- ⁷ Ciprian Mihali: *Mizeria simbolică a spațiului public*, pe platforma online CriticAtac. <http://www.criticatac.ro/5130/mizeria-simbolica-a-spatiului-public/>
- ⁸ *Ibid.*
- ⁹ „Un fleac, i-am ciuruit”, a spus recent realesul președinte Băsescu pe 7 decembrie 2009, când voturile pentru alegerile prezidențiale încă nu se terminaseră de numărare. Citatul parafrazează un altul din filmul cunoscut al lui Sergiu Nicolaescu, „Cu mâinile curate”, din 1972.
- ¹⁰ Proiectul, care a avut loc între 20 aprilie și 15 octombrie 2007 a fost o inițiativă a Goethe-Institut București, Institutul Cultural Român și Allianz Kulturstiftung. A fost curatariat de Marius Babias și Sabine Hentzsch.
- ¹¹ http://www.spatiul-public.ro/perjovschi_p/perjo_proiect.html
- ¹² http://www.youtube.com/watch?v=LwgnDb_mA
- ¹³ Vezi textele lui Florin Poenaru și Alexandru Bălășescu pe CriticAtac: <http://www.criticatac.ro/4819/pe-nu-cine-conteaza-hala-matache/>; <http://www.criticatac.ro/4783/de-ce-hala-matache-conteaza/>

Textul de față a apărut în publicația proiectului CHISINĂU- Artă, Cercetare în Sfera Publică / Editor: Ștefan Rusu
Publicat de: Centrul pentru Artă Contemporană-(KSA-K), Chișinău, 2011

dedesubt:

Café-cndb

Posterul dezbaterii „La ce e bună arta politică în timpuri ca acestea?!” organizată în cadrul seriei Café-bar Manifest, o platformă nomadă inițiată de Asociația E-cart.ro în 2009, ca parte a unui program mai amplu, Departamentul pentru Artă în Spațiul Public.



The ground 0 of public sphere in Bucharest

text by **RALUCA VOINEA**

There is still the debate in Bucharest whether public art should be something monumental, placed on a plinth, or something colourful, decorating the walls of the metro stations; if it should include the widely attended barbecues in the parks (with or without electoral motivations) and the city feasts with belle-époque costumes in the historic centre, meanwhile turned into a gentrified trendy tourist trap; it should certainly not exclude the NGOs demonstrations against more or less illegal demolitions, nor their eco pleas for bike lanes and more green.

What misses though from this inventory is precisely the political frame which makes it all possible: the art in the public and its public's predisposition, the infrastructures to decorate and the reasons to celebrate. The very conditions for existence of art in public space are seldom challenged in artistic or activist projects; these conditions are also strongly connected to a broader physical situating of the public towards its relation to the urban structure on the one hand, and to the shared, communal space on the other.

These conditionings are the ones to define public space as a stage for the display of aesthetic and ideological preferences of those empowered to play their decisions. Countering them usually happens mainly through fleeting moments of protest, interruption or diversion, expressed through the body as the ultimate means one has at their disposal, whether we are talking of the individual, artistic body, of the re-enacted body, or the collective, unpredictable one. Moving, screaming, jumping, standing still, performing, chatting, murmuring, becomes the only way for the subject to stay alive among ruins, props, cement fences and advertising billboards. The heavier and more permanent the monuments built by the city, the more precarious the bodies passing by them; the more luxurious the shop windows, the less dressed the beggars in front of them; the faster the cars crossing the city, the less gracious the bodies walking, continuously slaloming in order to avoid cars, stray dogs or holes in the ground. If, as FREEE collective were pointing out, the public of public art is a nostalgic fiction², public art in its turn is a volatile concept, hardly keeping up with the dramatic changes in the everyday politics, and challenging from the first front the meanings and purposes of Art in a more profound sense. Popular revolts and revolutions are spreading throughout the world and occupying public space (from liberation or bloody squares to multiplied television screens and facebook walls) with anonymous bodies suddenly empowered by their own, rediscovered, loud voices. This is not anymore a fiction, this is the real public, who in its presence and manifestation demonstrates what art currently lacks: un-acceptance of the status quo, disobedience to the rules, creation of new rules of engagement, communion, dream and hope, sacrifice and solidarity. One realizes thus that in a state of perpetual revolution all the structures and limits generally invented by society to prevent revolution itself can be well left aside, nobody needs them. Then art proves to be a constituent part of the status quo and becomes dispensable, disconnected as it is from the urgencies of the historic moment. It is this disconnectedness which characterizes most of the artistic approaches situated in post-89 Romania, where the revolutionary hysteria of 20 years ago has wiped out or vilified any form of art that is political in its intentions. What we were left with after 1989 and the hazy late spring-early summer of 1990 were the only recently covered bullets' holes in the central buildings, and the boundary stone implanted in front of the



National Theatre, in University Square, declared km 0 of freedom. The stone, with different looks and messages in the past 20 years was one of the most durable monuments (albeit not an official one), in the post-communist public space. Taken care of almost from the shadow by the members of the 21st of December Association, serving as a gathering point for every commemoration of the '89 revolution, the symbolical km 0 boundary stone lays today on top of a simple pedestal, painted in the colours of the national flag, and instating the "neo-communism free area"³. While in the beginning it was a simple memory mark, reminding of December 1989 and June 1990, through the double layer of the Romanian tricolour and that of a statement clearly associating democracy and freedom to anti-communism, the boundary stone has become now just another illustration of the official trend in history's reconstruction from an ideological perspective which is often equivalent to a state policy. Moreover, in January 2011, shortly after Cristian Pațurcă, the figure who has given the official anthem of the 1990 demonstrations, has died, a new monument appeared right next to the ground 0 stone, a funerary monument inscribed with the text of this anthem's choir, the last line of which is setting forth that "it is better to be dead than a communist" (communist, written in red letters, to clearly evoke the "red pest", one of the most frequent phrases used as metonymy for the political regime in Romania until '89). The commemoration of the dead requires the death of communism, or at least of its memory, and in public space the two cannot coexist. It is interesting to notice that any form of public expression is closely monitored by the authorities, that the process of obtaining permissions for any installation or action in the public space is a long and bureaucratic one, aimed at discouraging the solicitor from such demands and that it is the Commission for Monuments belonging to the Ministry of Culture, and/or the municipality who should approve such demands. Nevertheless, the marble cross with the portrait of Cristian Pațurcă and his verses was installed (mounted into concrete, a sign of permanence) on the very day of his funeral, so at incredible speed, as if the city centre was a public cemetery, waiting for anyone to come and perform the burials of their dear ones. The symbolical weight of the revolution prevented any official opposition to such gesture, and the appropriation of public space allowed for with no resistance.

One way to explain this attitude could be through the Orthodox religious tradition of remembrance, that of placing a roadside cross, which Mirel Bănică evokes when talking about the University Square⁴. Indeed, the presence of the Romanian Orthodox Church in the whole of the public sphere has proven unshakeable in the last years, just as its capacity of bringing votes to all pious politicians rewards it with important benefits, among which an important chunk from the state budget for the building of a national cathedral⁵. The mix of protective state policies, smart marketing moves from its clerics and the centuries-old rituals with strong meanings for a population until not long ago rural in its majority help the Church maintain its incontestable top position in the list of the country's most trustworthy institutions. Unfortunately it is one of the few which can still mobilize masses of people and show their determination and resilience in trying to achieve their goals. At the end of October 2010 two parallel occasions brought fluxes of people from all over the country to Bucharest: one was the exposure for several days at



the Orthodox Patriarchate church of the relics of saints Dmitri, Paul, Constantine and Elena, which reportedly around 20.000 people came to touch, queuing patiently for hours in long organized lines which could be seen day and night during one of the coldest October in the last years in Bucharest. The disciplined crowd was contrasted on the 27th of October by another one, only meters away, in the Constitution Square, in front of the Palace of Parliament, where there showed up only about a third of the 80.000 people the Unions had hoped to gather in what should have been the most widely attended anti-government protest after 1990. Tired, frustrated and disappointed by the insuccess of the impeachment motion debated on that day in Parliament and aimed at replacing the government, people went home much earlier than the permission for the demonstration was granted, and spent the rest of the day watching themselves on TV, featured by the news. 20 years after Villem Flusser was diagnosing their post-historical situation, Romanians were staying true to it, resembling less the citizens of "a republic, but rather a mass reacting to broadcasts"⁶. Except that by this time media itself had lost its power, it is no longer in control, and broadcasts are merely a background noise, not to be taken seriously and used in their favour, as citizens or as a mass.

Resignation from common claims and scepticism that popular upheavals can determine real change seem to have brought back the public to its condition of alien individual bodies passing by each other and leading their life in private, turning their complaints into formal procedures, performed more for the sake of the Unions' leaders or other instigators than for the promise of a positive outcome. Theoreticians of public space, such as Ciprian Mihali are in their turn declaring as futile the equivalence of public space in Romania to a space of emancipation: "...the quotidian space – if it functioned in the most advanced democracies (...) as a space in which rights and freedoms have been conquered – ceases today to respond to these claims and to make place to common actions or actions of creating the common."⁷

Indeed, if we are to go back to the above mentioned examples of common investiture, with Piața Universității and the Palace of the Patriarchate as representational centres, it looks like the nationalistic and religious cult of the dead is the only one still keeping together an abused society, of individuals left by themselves to cope with the chasing of the capitalist dream, in the words of the same Ciprian Mihali to "pseudo-identify" themselves to the "standardized models"⁸. Dead bodies, or their material and symbolical leftovers, seem to indicate more genuine models than the ones alive, delivered by politics and media together. Dead bodies are beyond bio-politics, they enter another regime of regulation, where they can be treated as human beings again, the degradation and humiliation can no longer take place. The dead are also the most important proofs with which one can certify a revolutionary movement, or delegitimize a political regime – in both cases, innocence and number counting the degrees of authenticity and guilt, respectively. In the end, the departed are just as much configuring public space as their more or less alive companions.

The immobile or nearly-dead body attracts almost to the same extent as the dead-and-buried one – from the obsession with the condition of television stars' who are laying in coma on hospital beds, to the rare moments when life turns into metaphor, as was the

pagina alăturată, stânga:

Caragialiana Live, un performance al coregrafilor și dansatorilor independenți, la inițiativa Alexandrei Pirici, martie 2011, în cadrul acțiunii CNDB-Ocupat. Foto: Eduard Constantin

pagina alăturată, dreapta:

Piața Universității, ianuarie 2011. Foto: Raluca Voinea

case on the 23rd of December 2010, when a man jumped in protest from the balcony of the Parliament during a speech of the prime-minister. Falling, laying down, bending or motionless bodies seem to resonate most with the attitude of retreat from the agonistic public sphere, a battlefield where fights are inevitably lost, therefore not worthy of being fought at all, where losers are targets that have been riddled with the symbolic bullets of not having had any chance of winning in the first place⁹.

Artistically, the recent use of the body in public space is surprisingly similar in the patterns used and I have three examples following this line of thought: one is a public art project, another one a choreographed happening and the third a flash-mob.

As his contribution to the project „Spațiul Public București i Public Art Bucharest 2007”¹⁰, the artist Dan Perjovschi proposed the project „Monument (History/Hysteria 2)”¹¹, consisting in a living sculpture performed for a few hours every day, during a week, in the University Square and evoking the violent miner-lead incursions (mineriade) into the heart of Bucharest in 1990. The monument was enacted by two actors, one representing a miner (and dressed accordingly), and the other a “hooligan” (the name broadly used for the category of intellectuals, who were at the time of the fights identified as the enemies of the government and to whom the above mentioned Cristian Pațurcă gave their anthem). Next to each other, the two actors were frozen during the performance in a few different positions, some seemingly confrontational, others peaceful and others more ambiguous. However, the relationship between them remained a still one, hardly recalling the turmoil of 17 years before, and putting between brackets the spiteful post-communist history in which two classes of society had become irreconcilably antagonistic. The living sculpture became an allegory of the social body, captured in its recent history as in a limbo and waiting for the writing of this history from an unbiased position.

Another silent moment offered for reflection in about the same spot, was taking place a year later, in 2008, in the frame of a project called “Anticorp (Anti-body)”, organized by Vava Ștefănescu at the nearby National Centre for Contemporary Dance. Mihai Mihalcea, choreographer and director of the Centre has invited a few guests to occupy the space around the fountains of the University Square, by laying down on the ground, in an action called “Landscape with national habitus”, which was aiming at “short-circuiting the sleepy gaze of the passers-by”, at challenging through the powerful image of the elongated bodies on the asphalt “the absence of civic conscience and the almost generalized lack of reaction”. The happening acted as a sort of rear view mirror, in which the public could see again how the ground zero was first of all a group of horizontal bodies on the ground, before it became a vertical cross.

Mihalcea, having impersonated a miner in Perjovschi’s Monument, was through this later action making again manifest into the square the consciousness of the body as a medium and a message, of the body which needs first to re-appropriate the physical space in order to make it possible that it represents a real, open and participative space of encounter.

The last example dates from February 2011, when a flash-mob¹² was organized by different NGOs and activists at the Matache market, after their failed attempts to get the approval for a legal, bigger demonstration. A group of approximately 70-80 people went

to this market and faked a heart-attack, falling or freezing in a falling position. Their protest was part of a wider debate and criticism against the municipality’s plan to enlarge the street where the market is also found, apparently in order to de-congest the traffic. One of the main reasons of protest was the abusive way in which authorities have de-classified historical monuments alongside the street, to be able to demolish them, an operation which in some cases happened overnight, evacuating people who were still living there and turning into a pile of rubble buildings which were part of the city’s architectural patrimony. It was one of several situations in recent years in Bucharest, when different NGOs have raised their voice and looked for peaceful ways of fighting the un-transparent, corrupt and commercially-oriented public policy of the municipality, proving that the urban space, as the most immediate layer of the public sphere, can still be a place of negotiation, where more and more people, especially the young hipsters, learn to claim their rights to the city. However, the flash-mob in Piața Matache confirmed also visually what was already known or at least suspected, that the body of the citizen is dispensable, it can be stepped over if stumbled upon, it is not a real obstacle, let alone a partner in dialogue. The more numerous police officers than protesters, present at the action and preoccupied with photographing and video-recording faces of the potential “criminals”, were the shades of the authorities, the filter which makes communication unidirectional, turns public space into a fiction and democracy into a dictionary word.

It is worth mentioning that the criticism of the demolitions brought to the surface another debate, referring to the motivation of the protesters and to their sometimes fetishist, nostalgic attitude towards patrimony, not really focusing the discussion on the people who were living in the houses, and on the deliberate previous ghettoization of the neighbourhood, which had been gradually disconnected from basic services such as water, electricity or heating¹³. This in fact brings us back to the frame mentioned in the beginning of this text, the frame of the wider public sphere, which should be an inclusive, open and free one, which should be first and foremost political, and which is instead sliced into portions, privatized, guarded and sometimes cosmetized. Except that this is a process taking place with the complicity of either those who are eager to sell their share of publicity for a relaxed walk in the shopping mall, or of those who abandon their individual bodies to the fall. What the hooligans of 1990 and the hipsters of 2011 share is the desire for personal expression, for the inalienable rights to wear beards and long hair, to protest and to chant, or to ride their bikes passing beautiful buildings. Where they both have failed is where they missed the space in-between their bodies – and this is the space of coexistence and clash to different bodies, the dirty or the conformist, the dull or the old bodies of the other. A public sphere can only be claimed collectively – what seems to have been forgotten in the post-communist urge to sack from the everyday use any reminiscence of the former regime, including its utopian scenarios for anonymous, communal futures. The Romanian tricolour painted on the stone that holds the mark of km 0 in University Square still has a whole in its middle. Only now it is not the emptiness full with potential from the days when the socialist emblem was cut off from the flag, but a black shape that perpetuates mourning and proves a lack of political imagination. Monuments and actions (be they

organized or spontaneous) such as the ones mentioned in this text, by themselves are barely inducing an illusion of freedom, they cannot replace the real and required presence of the public in all the spaces where its fate is decided.

Notes:

- ¹ According to *Time Out Bucharest, March-April 2011*, there are more than 140 bars, restaurants or pubs in the old centre, the majority of which opened after 2008. From a commercial centre with small artisan shops and communist-style restaurants, the neighbourhood has now turned into an exclusive hang-out place, for young people and tourists.
- ² Dave Beech, Andy Hewitt, Mel Jordan: “Functions, Functionality and Functionlessness: On the Social Function of Public Art after Modernism”, in Mel Jordan & Malcolm Miles (eds.): *Art and Theory after Socialism*, Intellect Books, 2008
- ³ On the 7th of April 2010, a petition online was created in the Republic of Moldova, on the occasion of one year after the “April revolution”, addressed to the government in Chișinău and demanding the installation of a similar monument in the Square of the Big National Assembly of the Moldovan capital. It is worth quoting extensively from the text of the petition: “The University Square in Bucharest appears in the public discourse as the <0 km of democracy>. In this square the citizens have removed the communist dictatorial regime. Here was ended a history of terror and awe for the majority of Communist Romania’s citizens. Still in this place, both the values of democracy and the national ones were protected every time they were in danger. After the Revolution in December 1989 followed the one in April 2009 in Chișinău, Bessarabia. The Square of the Big National Assembly in Chișinău becomes what University Square is in Bucharest. And in the same way in the University Square in Bucharest there exist that cross and that roadside mark on which it is written THE NEOCOMMUNISM FREE AREA, the same kind of mark must be installed in the Square of the Big National Assembly in Chișinău.” The petition only raised 7 signatures, nevertheless its text is telling of the importance given to the symbolic marks of Bucharest’s fight to communism. http://www.petitiononline.ro/petitie/semnatura/piata_marii_adunari_nationale_zona_libera_de_neocomunism_-_p58195054.html
- ⁴ Mirela Bănică is co-author with Valeriu Antonovici of a short documentary film realized in 2008, about University Square as a place of memory. In an interview with Cristian Cercel published in *Observator Cultural* weekly magazine (no. 427, June 2008), he states: “In the Orthodox Church, the citizen X from the village Y, in order to show his <attachment to faith>, implants a roadside mark. Well, walking through University Square you get the feeling you’re walking on the side of the road: it’s a memory keeping inherited from this orthodox way of commemorating. If I, Mirela Bănică, want to raise tomorrow a wooden cross in memory of the heroes and want to put it in the middle of the University Square, I believe nobody will prevent me.” http://www.observatorcultural.ro/Am-avut-un-muzeu-in-aer-liber-al-Revoluției-Romane-si-l-am-distru-cu-buna-stiinta.-Interviu-cu-Mirela-BANICA?articleID_19940-articles_details.html
- ⁵ <http://www.catedralaneamului.ro/>
- ⁶ Vilém Flusser: *On the Death of Politics*, in *Public review (Toronto)*, no. 37 (2008). Translated from the original typescript of a talk delivered on the theme “Media and Revolution,” Mannheim, Germany, 17 November 1990.
- ⁷ Ciprian Mihal: “The Symbolic Misery of Public Space”, on the online platform *CriticAtac*. <http://www.criticatac.ro/5130/mizeria-simbolica-a-spatului-public/>
- ⁸ *Ibid.*
- ⁹ “A trifle, I riddled them down” said newly re-elected president Băsescu on the 7th of December 2009, when the votes for the presidential elections were still counted. The quote is a paraphrase from a famous policier movie directed by and starring Sergiu Nicolaescu, in 1972.
- ¹⁰ The project, developed between 20 April - 15 October 2007, was an initiative of Goethe-Institut Bukarest, the Romanian Cultural Institute and Allianz Kulturstiftung. It was curated by Marius Babias and Sabine Hentzsch.
- ¹¹ http://www.spatiu-public.ro/ro/perjovschi_p/perjo_proiect.html
- ¹² http://www.youtube.com/watch?v=LwgnbDb_mA
- ¹³ For more views in this debate there are the texts of Florin Poenaru and Alexandru Bălășescu on *CriticAtac*: <http://www.criticatac.ro/4819/penru-cine-conteaza-hala-matache/> <http://www.criticatac.ro/4783/de-ce-hala-matache-conteaza/>

Memorialul



Arhitectură a memoriei colective, Memorialul Holocaustului recuperează în registru estetic un trecut tragic. Ansamblul este, în egală măsură, o arhivă personală în care se pot recunoaște urmele traseului artistic al sculptorului Peter Jacobi.

Ghidat de elemente conceptuale, receptorul parcurge un traseu în care trecerea de la concret la abstract susține travaliul memoriei. Introducând activitatea cinematică, artistul pune sub semnul întrebării concepția tradițională despre artă în spațiul public, propunând noi forme de interacțiune cu situl. Elementele sculpturale au fost ele însele imaginate ca proces: modificând datele senzoriale ale privitorului, acestea amintesc oprirea forțată a vieții și perceperea fizică a timpului înainte de moarte. Artistul a ales în mod intenționat ca parte a ansamblului o coloană, semnificațiile acestui element fiind multiple și binecunoscute în România, țară în care se găsește una dintre celebrele coloane ale lumii.

Gândit ca interfață între artele vizuale, sculptură, urbanism și comunicare socială, memorialul oferă șansa unei dezbateri privind luarea în posesie și transformarea spațiului public. Abordarea conceptuală și formală transfrontalieră caracterizează poziția artistică a autorului.

text de **MAGDA PREDESCU**

foto: **PETER JACOBI**

Trauma din trecut, salvarea de la uitare și vindecarea memoriei prin estetic sunt teme constante ale creației lui Peter Jacobi. O bună parte din lucrările sale vorbesc despre pierderile – materiale, simbolice, afective – pe care anumite comunități le-au suferit. Ajuns în Germania la începutul anilor '70, artistul, care trăise în copilărie războiul, s-a confruntat cu elementele incomode pentru națiunea germană. Dinții de dragon și buncărele de pe linia Siegfried, munții de moloz de la marginea orașelor vorbeau despre eșec, pierdere, violență și neputință. Recuperarea în registru artistic a urmelor războiului a reprezentat în acel moment o modalitate de asumare a evenimentelor – posibilă și nu umiltoare pentru un artist român, deși, ce-i drept, de origine germană. Traumele rezistă adesea reprezentării și punerii în narațiune, de aceea doliul a fost mai ușor de efectuat de cineva în egală măsură interior și exterior comunității germane. Experiența s-a repetat în cazul Memorialului de la București, memoria traumatică aparținând în acest caz altor comunități. Ridicat în fața clădirii fostului Minister de Interne, locul de unde au plecat ordinele pentru pogromurile din România și pentru transporturile către Transnistria, Memorialul este un adevărat loc al memoriei în sensul lui Nora, un loc al timpilor stratificați și imbricați, perpetuând amintirea evenimentelor trecute. Lucrare de maturitate, în el regăsim parcursul artistic al lui Peter Jacobi: diferitele regimuri de semne utilizate au existat în anumite variante vreme de mai bine de patru decenii, dar abia acum, în urma unui proces de decantare, se încadrează într-un ansamblu unitar. Câteva elemente ale Memorialului sunt simboluri identitare: roata Rromilor, steaua lui David, pietrele de mormânt provenind din cimitirele evreiești de la Odessa. Cu excepția ultimelor – ruine aparținând unui alt timp – elementele cu amprentă identitară sunt mai vechi structuri inelare duble sau instalații care și-au modificat semnificația prin ridicarea din bi- în tridimensional. Gradul de abstractizare fiind, adesea, destul de ridicat, s-a apelat la elemente discursive – etichete explicative care ancorează memoria spațial și temporal. Elementul central al ansamblului memorial este o instalație construită pornind de la opozițiile interior-exterior, deasupra-dedesubt, elemente recurente ale operei lui Jacobi pe care le întâlnim și în fotografie,

Holocaustului

sculptură sau instalații. A fi în interior înseamnă a experimenta concavitatea, închiderea, situarea sub nivelul solului a elementului central, permițându-i vizitatorului o experiență de tip descindere *ad inferos*. Spațiul sepulcral este sugerat și prin plasarea în apropiere a pietrelor de mormânt desacralizate. Ca soluție tehnică s-a optat pentru beton și fier ruginit. În proiectarea Memorialului, Jacobi a introdus activitatea cinematică, imaginând fenomenele plastice ca proces. Interiorul construcției centrale este un spațiu scenografic care permite dezvoltarea iluzionistă de semne. Tipul de material utilizat pentru interior contribuie la modificarea condițiilor percepției.

Suprafețele de granit permit captarea, nuanțarea și ritmarea luminii. Plafonul filtrează lumina fragmentând-o, iar suprafața de granit reflectă razele, astfel încât experiența pare aceea dintr-un cabinet de oglinzi. Integrând în anumite circumstanțe elementul arhitectural, Jacobi lărgiște paleta stimulilor senzoriali. Îmbinarea de lumină, umbră și, uneori, zgomot de ploaie contribuie la redefinirea permanentă a sitului. Experiența temporală a vizitatorului este amplificată de faptul că elementele ansamblului sunt astfel amplasate încât construiesc un traseu. Datele senzoriale se modifică în funcție de momentele zilei sau anului. În anumite cazuri se schimbă și înțelesurile: umbra proiectată schițează în mod perfect elementul dorit – Steaua lui David – doar în ziua comemorării. Memorialele care se construiesc pretutindeni în Europa denunță un deficit de memorie. Din cultura vizuală post-Holocaust o comparație care s-ar impune ar fi aceea cu Memorialul realizat la Berlin de Peter Eisenman (în proiectul inițial a fost implicat și Richard Serra): trasee labirintice construite prin acumularea de paralelipede de rocă amintind de pietrele tombale. Spre deosebire de Jacobi, Eisenman nu aduce în instalație însemnele identitare, existând un spațiu subteran amenajat în acest scop. Abstracția este totală, spațiul este neutru. Dar, atât Jacobi, cât și cei doi americani includ în memorialele lor procesul și serialitatea (în cazul Memorialului de la București, serialitatea apare la elementul Via Dolorosa, care schițează șinele de cale ferată). Conotații identitare românești aduce în ansamblul memorial coloana-fumal, ea însăși element recurent al operei lui Jacobi, în vârful căreia a fost gravat cuvântul „Zahor” („Amintește-ți”). Coloana susține, astfel, reamintirea, nu doar în registru iudaic, ci ca exercițiu comun de memorie, ca datorie a tuturor.



PETER JACOBI

despre Memorialul Holocaustului din București

foto: PETER JACOBI



La sfârșitul războiului, aveam zece ani: am văzut trupe românești, germane, rusești. Am trăit bombardamentele din București și Ploiești. Am văzut consecințele politice cauzate de războiul provocat de Germania nazistă. Am suportat împreună cu minoritatea germană din România discriminările regimului comunist, naționalizarea bunurilor, deportarea femeilor și bărbaților cu vârsta între 16-45 ani în Uniunea Sovietică, încarcerarea pentru doi ani fără proces a tatălui meu.

În anii postbelici, am văzut filmele documentare despre lagărele de concentrare, atrocitățile războiului, suferințele populației civile din Uniunea Sovietică și din alte țări, dar și filme documentare despre procesele criminalilor de război de la Nürnberg. Din 1970, trăiesc în Germania, într-un oraș distrus de un bombardament anglo-american pe 23 februarie 1945, cu câteva săptămâni înainte de capitularea Germaniei – în douăzeci de minute au murit 18.000 de oameni, mai ales femei și copii. La marginea acestei localități (Pforzheim), ca în multe alte orașe germane, se găsește un munte format din milioane de metri cubi de moloz, practic momântul acestui oraș altădată splendid. Cu ocazia călătoriilor mele prin Germania am vizitat foste lagăre de concentrare în care am putut reconstrui drama deținuților evrei, romei, ruși, polonezi, francezi. Am descoperit imaginile sutelor de sinagogi incendiate în „Noaptea de cristal” din 9 noiembrie 1938. Din

copilărie și până astăzi, drama războiului nu m-a părăsit niciodată.

Munții de moloz de la marginea orașelor Pforzheim, Berlin, München au declanșat preocuparea mea mai întâi fotografic-documentară pentru tema memorialului. Am petrecut în jur de trei ani fotografiind – din acel moment cu un concept artistic – resturile liniei de apărare Westwall /Siegfriedlinie construită de Hitler între 1938-1941. Căutam în imagini asocieri cu land-art-ul american, cu instalațiile de pe platurile sud-americane din secolele 12-14, dar și cu sculptura contemporană în general.

Am realizat primele memoriale dedicate unor personalități antifasciste – de exemplu contelei de Stauffenberg (atentatorul lui Hitler). De asemenea, am realizat, fără o comandă socială, sculpturi în vederea găsirii unei forme contemporane pentru comemorarea victimelor războiului. În anii '80, au apărut primele studii pentru spațiul memorial, sculptura „Steaua lui David”, „Epitaful”, coloana memorială.

În 2006, a fost anunțat pe internet concursul pentru realizarea Memorialului Holocaustului din România. Elementele componente erau deja gândite și realizate în diverse forme. Astfel, macheta prezentată a cuprins preocuparea mea de aproape treizeci de ani, fapt care a convins juriul. Integrarea urbanistică a acestui ansamblu în spațiul de pe strada Anghel Saligny respectă conceptul arhitectonic al urbanistilor de la finele secolului 19, care au creat aici un spațiu liber în fața fostului Minister de Interne.

deasupra:
Portret Pweter Jacobi, colaj fotografic de Iosif Kiraly



CRUCEA SECOLULUI

Troiță pentru spectatorul grăbit¹

text de **CORIOLAN BABEȚI**

Fruct al meditației lui Paul Neagu asupra evenimentelor din decembrie 1989², discul de bronz, cu diametrul de 6 m, în greutate de 9 tone, ocupă centrul sensului giratoriu al fostei Piețe a Aviatorilor din capitala României. După recentul ei botez toponimic, golul actualei Piețe Charles de Gaulle primește botezul unei embleme artistice semnate de sculptorul român, pe care mă grăbesc să o consider excepțională, pentru pricina pe care le voi expune mai jos, dar, în primul rând, pentru că este o inspirată mediană vizuală și mediatoare spirituală a locului și timpului în care ea apare. Lumina e lăsată să pătrundă prin ferestrele tăiate în carnea metalului; dispuse în cruce, în axul discului, „Crucea secolului” devine, astfel, o Cruce de lumină, o epifanie a crucii, obținută de artist „prin cruțarea deschiderilor”, prin traforajul oblic al discului de bronz, în spațiul „ocrotit” de masivitatea bronzului.

Forma unei lentile dublu convexe vine să marcheze benefic, liniștitor, centrul pieței, ca fundal de perspectivă, atât dinspre Bulevardul Aviatorilor, cât și dinspre Arcul de Triumf, dar, deopotrivă, și dinspre bulevardele Dorobanți și Primăverii. Lucrarea este, însă, balamaua principalelor două artere, care, îmi spunea artistul, până mai ieri nu se „anunțau” una pe cealaltă. *Crucea Secolului* „este un monument gândit în relație simbolică, dar și topografică cu Statuia Aviatorilor și cu Arcul de Triumf”. Îl citez în continuare pe artist:

„Monumentul s-a vrut singular și autonom, prezent în înșurubarea aerului unor deschideri de perspectivă. Ca dimensiune și volum nu are nimic de a face cu obiectele, plantele sau clădirile înconjurătoare, care sunt doar hazard. Sculptura se referă la un spațiu adânc și la un timp solidificat, ale istoriei, ale tradiției. Marcând centrul pieței, el stă martor – mai ales imparțial – al agitației și mișcării necontenite. Intenția discului este afirmativă și stabilirea unui punct de sprijin, ca echilibru giroscopic, este confirmată în raportul direct cu viteza traficului, ea însăși de sens contrar mișcării soarelui. Vorbind despre disc ca plinătate suplă, crucea, săpată savant în ea, clipește, iar mișcarea noastră împrejur dă viață acestor goluri, acestor ochi ai plinului, prind viață tocmai în absența bronzului”³.

Aștern aceste rânduri dintr-un dublu impuls interior: împins de geniul creator al sculptorului nostru, de simplitatea lui conceptuală, ca și de geniul „interpretativ”, folcloric însă, al conaționaliilor mei anonimi. La nici câteva zile după inaugurare, îmi este dat să aud primul comentariu ironic. Laconic, lângă mine, cât să se facă auzit, un coleg de breaslă al lui Paul Neagu exclamă, încântat de propriul *trouvaile*: „Un nasture, domnule!” (Era episodul secund, după ce, la inaugurarea monumentului, piața devenise, în gura unui alt hătru invitat la ceremonie, Piața „aviatorului Charles de Gaulle”...). Mă surprind râzând cu poftă, gelos pe simplitatea acestei replici fruste, ce voia să reconcilieze vechiul toponimic urban cu cel nou, ca dovadă că Mitică e contagios și ubicuu, manifestându-se când și unde te aștepti mai puțin. Bășcălia funcționează, la noi, ca un anticorp, în fața lucrurilor care apar ca fiind prea sobre și grave, și ea poate trăda, dincolo de geniul hermeneutului, o anume subtextuală simpatie. Ghicesc, în această exclamație „omologarea”, „cu unele rezerve”, a unei noutăți, apărute într-un oraș în care, în materie de

„artă de for public”, nu s-a petrecut nimic care să-l imunizeze lent pe eroul nostru în materie de drept al lui la replică. La urma urmei, Brâncuși o pățise mai rău cu Coloana de la Târgu-Jiu. De această ironie spontană și irepresibilă nu scapă nici ororile monumentale ale României postdecembriste – între care strălucește în Piața Revoluției măslina prinsă în scobitoarea unui obelisc, alături de alte produse ale autonomiilor locale, fie la Cluj, fie la Timișoara – nici memoria eroilor, masacrați, a doua oară, de sabia kitsch-ului, care, bine intenționat, vrea să îi reprezinte în martiriul lor.

Mitică este însă un european, un român „integrat”. El „știe” că nicio statuie nu a scăpat de acest gen de folclor, nici la Roma, nici la Paris. În Piața Navona, alegoriile *Fântânii celor patru fluvii*, comisionate de papa Inocențiu X lui Bernini sunt citite ca o spaimă provocată de căderea cupolei și tumurilor bisericii Sant Agnese proiectate de Borromini. Nu au scăpat de mușcătura gurii lumii nici monumentele de la Universitatea capitalei noastre și nici chiar venerabila *Coloană fără de sfârșit*, când era comparată cu existența poporului român sau cu politica partidului. Ce nu cred, totuși, că știa Mitică e că el făcea, în cazul lui Paul Neagu, părăsind tradiția caragialiană, o observație modernă și foarte puțin neaoșă. Remarca lui era de-a-dreptul de inspirație „pop”; și l-am putea numi Mitică „Pop” pe criticul superbului monument din capitala noastră. Arta pop, creație americană, a obișnuit ochiul publicului ei cu monumente ale obiectelor banale, ieșite din scară. Sandwich-uri, becuri, chiștoace de țigări sau crose de baseball (ultima măsurând 30 de m) au adus celebritate lui Oldenburg. „Nasturele”, ca monument, nu e o anomalie în peisajul urban american. În Manhattan, pe 7th Avenue, un nasture de câțiva metri, sprijinit de oblica unui ac de cusut, ce trece printr-unul din orificii, marchează districtul atelierelor de design vestimentar și al Institutului de Modă. Tocmai piesa de sculptură de pe Fashion Avenue, colț cu 39 street, face ca discul lui Paul Neagu să nu mai pară un „nasture”.

Proiectul sculptorului își începe „cursele cu obstacole” în primăvara anului 1990, când Paul Neagu răspunde unei invitații a Ministerului Culturii de a medita asupra unui monument de pomenire a victimelor Revoluției. Forma suportă o metamorfoză de parcurs, ale cărei rațiuni îmi rămân necunoscute, dar, din câte îmi amintesc, rațiunile pentru care a renunțat la această versiune erau de natură tehnologică... Un stadiu preliminar era, îmi amintesc, existența a



două lentile convexe, adosate, în care erau practicate aceleași ferestre ce marceau crucea formei de azi.

O mai veche concluzie (devenită, astfel, o pre-judecată) relativă la orice monument omologat de istorie, verificabilă de o generoasă cazuistică modernă, era că cele autentice par să fie cele găsite înainte de a fi căutate prin concursuri pe temă dată.

Paul Neagu își revizita, în proiectul pentru *Crucea Secolului*, o idee afirmată încă de la începuturile atelierului său în *Antroposcomosuri*, în formele „case-tate” din care alcătuia figura umană, în fragmente de anatomie, mâini sau picioare, alcătuite din celule... Despre monumentele pe care Bucureștii le aștepta – și pentru care se consumase, fără rezultate imediate un concurs național cu peste 100 de idei și propuneri – putem afirma că tocmai formele, metaforele ce „anticipaseră”, în atelierile artiștilor noștri, scenariul revoltei și al sacrificiilor umane, erau „autentificate” de, să spunem, capacitatea lor profetică, de intuiția artistului de a prevedea chiar istoria... Nu o dată, în artă, autenticitatea operelor se poate cântări cu viziunea lor profetică, precum și cu magnitudinea arhetipală, prin dimensiunea universalilor pe care le îmbrățișează.

În România vechiului regim, timp de o jumătate de secol, monumentalistica a avut, ca autor colectiv, comisiile de avizare a unei arte angajate.

Un caz ilustru este în sensul capacității lor de pre-

moniție... Brâncuși. Când a primit oferta pentru a realiza *Coloana pomenirii fără de sfârșit* de la Târgu-Jiu, Brâncuși avea în atelierul său răspunsul la această ofertă, de peste 20 de ani, materializat în câteva variante, între care coloana de la Voulangis. Cei care gustă spectacolul coincidențelor semnificative, sau consideră că hazardul este numai o enigmă nedezlegată, pot să noteze că Paul Neagu se naște în anul șantierului de la Târgu-Jiu, cam pe când Sfântul din Montparnasse lucra la *Masa Tăcerii*.

În ambele cazuri, Târgu-Jiu și București – Piața Charles de Gaulle, operele „pleacă” de la cei 1000 de morți, din 1916 și 1989. „Am dorit să îi mai spun și *Crucea a Plângerii*”, îmi mărturisește artistul la inaugurare, cerându-mi, într-un mod delicat, părerea. Îi răspund, cum am văzut-o atunci (ca și acum), că e „Crucea spectatorului grăbit”, „pentru spectatorul grăbit”, cel care, făcând giratoriul, o vede cu coada ochiului, amintind ilustrul experiment al lui Mathias Goeritz, numit Drumul Prieteniei (*Ruta de la Amistad*) din Mexico City, unde, pe distanța de 17 km, 19 sculpturi (între 7 și 22 m înălțime)⁴ sunt gândite pentru a fi percepute de spectator, aflat în mare viteză, la volanul mașinii.

Decupată în miezul materiei, *Crucea Secolului* este inspirată de golul Coloanei lui Brâncuși, pus „în cruce”, în timp ce, din profil, discul evocă intens silueta *Peștelui* din colecția MOMA. Nu vom insista

dedesubt:

Paul Neagu – *Crucea Secolului*, bronz, Piața Charles de Gaulle, București, 1997

asupra relației dintre cuvântul „pește”, în greaca veche, și acrostihul ICHTYS, din catacombele romane, în epoca persecuțiilor creștine deoarece este prea bine știut că este o metaforă hristică, acrostihul definiției Mântuitorului⁵.

Crucea, ea însăși un morfem antropomorf, vertebrază, volumetric, simbolic și morfologic, discul de bronz masiv, simbol solar, de la Egipt – emblema a „luminătorului”: Osiris, Ra sau Aton –, până la desenul infantil. Vorbind despre disc, ca despre o „plinătate suplă”, și despre cruce, „care clipește”, artistul contează pe faptul că mișcarea noastră împrejurul ei dă viață acestor „ochi” ai crucii.

„În întâmpinarea *Crucii Secolului* nu-mi rămâne decât să presupun două întâlniri suprapuse, și anume: mai întâi din periferia pieței un contact vizual, poate circular sau poate pe un sector de cerc, și abia apoi o apropiere și o intrare pe cercul de piatră. În împlinirea acestei percepții să atingem, în sfârșit, peretele de bronz; de abia atunci raportul adevărat între om și sculptură începe să lucreze în corp și suflet⁶.”

Artistul însuși gustă amănuntul că ceremonia inaugurării s-a desfășurat între evenimentul „cosmic” al eclipsei totale de lună și echinocliul de toamnă. În noaptea de 16 septembrie artistul filmează eclipsa, se joacă observând prin ferestrele crucii spectacolul astral, răsplătă poetică pentru o așteptare de 7 ani. Am fost cu artistul să privesc noaptea prin ferestrele *Crucii*. Prin ochii ei, stelele firmamentului irump, asemenea celor din mozaicul ravenat al Gallei Placidia de la mijlocul secolului al V-lea.

Cosmic, în această amplasare la intersecția a cinci artere, este efectul produs de prezența acestui disc, aruncat poate de mâna nevăzută a unui zeu, pe care artistul îl „cosmicizează”, distribuindu-l în rolul de *omfalos*, de centru marcat ca răscruce a drumurilor. Da, poate fi un nasture, dragă Mitică, dar mai curând o fibulă, căzută din toga unui învingător la jocuri olimpice, asemenea celui din mâna Discobolului lui Miron, sau poate un accesoriu din chitonul unui zeu, care a întârziat la noi în România, în săptămâna miraculoasă 16-22 decembrie 1989.

Note:

¹ Din *Atelierul de Arte Timișoara*, vol. II în curs de apariție la Fundația Triade, Editura Brumar.

² Materializat de eforturile conjugate ale Ministerului Culturii și ale Primăriei Capitalei, comportând o investiție de 112 milioane, la cursul anului 1996.

³ Din *Comunicatul de presă al artistului*, 19 septembrie 1997.

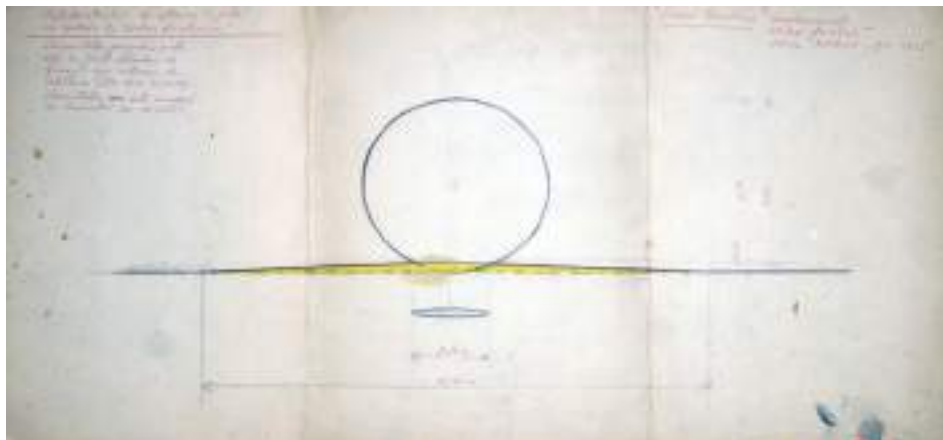
⁴ Semnate, în anul Jocurilor Olimpice, 1968, de tot atâția artiști.

⁵ ICHTYS care, tradus, însemna: „Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu, Mântuitorul”.

⁶ *Comunicatul de presă al artistului*, 19 septembrie 1997.

Un monument fără soclu în inima capitalei

text de MATEI STÎRCEA-CRĂCIUN



Comentarii recente apărute în media privind mutarea pe o nouă locație – provizorie, cum s-a specificat ulterior de către Primăria Municipiului București – a Crucii Secolului, monumentul instalat în 1997 de sculptorul Paul Neagu în Piața Charles de Gaulle, oferă un prilej oportun de a reevalua dimensiunea culturologică la o creație cardinală a artistului româno-britanic.

Comanda ridicării unui monument în amintirea tinerilor uciși în decembrie 1989, în fosta Piață a Televiziunii, a fost atribuită sculptorului Paul Neagu (1938-2004) la recomandarea expresă a Ministrului Culturii, Andrei Pleșu. Opțiunea avea în vedere calități estetice și conceptuale ale proiectului, dar, deopotrivă, notorietatea artistului, salutat în țară și străinătate drept cel mai important sculptor român după Brâncuși, distins profesor al unor artiști contemporani de primă mărime precum Anish Kapoor, Antony Gormley, Richard Deacon, Anthony Cragg. Surprinzător, pe parcursul realizării proiectului, Primăria Municipiului București a negociat cu sculptorul în favoarea montării monumentului... fără soclu, contribuind involuntar, dar inevitabil, la a-i compromite receptarea în rândul opiniei publice. În scrisoarea din 22 august 1995, adresată Arhitectului-șef al Municipiului București, Paul Neagu notează: „în ședința din 11 mai 1995 (...) s-a discutat și convenit faptul că lucrarea mea, *Crucea Secolului* (...) va fi amplasată în centrul Pieții Aviatorilor din București, pe un *paviment ușor convexat* (s.n.), conform sugestiilor și desenelor puse la dispoziție de mine și de echipa mea tehnică.”¹ Totuși, în toamna anului 1997, *Crucea Secolului* va fi instalată în mijlocul unui perimetru circular de pământ, omat cu gazon și flori. Dezacordul sculptorului se citește în declarația sa de presă, datată 19 septembrie 1997, ziua inaugurării monumentului: „În întâmpinarea *Crucii Secolului* nu-mi rămâne decât să presupun două întâlniri suprapuse, și anume: mai

întâi, din periferia pieței, un contact vizual, poate circular sau poate pe un sector de cerc și, abia apoi, o apropiere și o intrare *pe cercul de piatră* (s.n.)” Prin menționarea „cercului de piatră”, respectiv a soclului lucrării, cu *evidență absent din amplasamentul final al monumentului*, artistul va fi ținut să formuleze ca un protest discret, dar ne-echivoc, ce responsabilizează fără apel posteritatea.

*

Pe Bulevardul Kiseleff, când vii dinspre Casa Presei Libere, Arcul de Triumf saturează imaculat spațiul devenit instantaneu strămt al pieței circulare ce îi poartă numele. Iar odată ajuns în Piața Victoriei, loc predestinat festivităților naționale, se deschide pentru călător opțiunea pătrunderii spre centrul capitalei. Sau, dimpotrivă, a descinderii, prin Bulevardul Aviatorilor, în calmul netulburat al naturii din coroana de parcuri ale lacului Herăstrău. Pe acest secund traseu, brațele metamorfozate în aripi, trupul în cruce al *Statuii Aviatorilor* materializează, în bronz, visul unui zbor frânt spre soare. La limită, se poate spune că sculptura își depășește în fapt vocația. Căci parabola lui Icarus amalgamează în fascinație și dramă – în registrul sinecdotic, *pars pro toto* – destinul tuturor celor care au aspirat spre condiția eroică, sfârșind, totuși, în moarte. Cum o demonstrează ritualul parăzilor, Arcul de Triumf se vrea menit a deschide accesul spre oraș, spre viață, pe câtă vreme Statuia Aviatorilor întâmpină privitorii în drumul spre teritoriul relaxant, de pace netulburată, al lacurilor. Inserată în acest context tematic, *Crucea Secolului* pare menită a da consistență unui triunghi eroic în geografia Capitalei. Într-adevăr, potențialitatea triunghiului eroic, înaintea instalării *Crucii Secolului*, rezulta din conjuncția simbolică sus-menționată a Arcului de Triumf și a *Statuii Aviatorilor*, mediată de Piața Victoriei. Se cuvine detaliată această idee. Un arc de triumf prinde viață pe planșeta arhitectului, numai după trasarea axei orizontale a parăzii trupelor. Căci arcurile de triumf rămân, chintesențial, monumente adresate celor vii. Dimpotrivă, *Statuia Aviatorilor*, alegorie a unui trup uman preschimbat în pasăre, se dezvoltă compozițional în jurul axei verticale. Silueta columnară, de Icarus, a personajului înălțat pe soclu conotează levitația, omagiiind-o auster, ca pe o libertate câștigată anevoie, în zbateri, de specia umană – cu prețul sacrificiului suprem.

pagina alăturată:
Paul Neagu – desen inclus la dosarul proiectului Crucea Secolului.
„Concavitățile pavajului pietei, notează Neagu, este în jurul discului de bronz;
vezi secțiunea de întâlnire între disc și pavaj. Concavitățile este
circulară cu diametrul de 16 metri.”

dreapta:
Arcul de Triumf, 1935-36, piatră (Arh. Petre Antonescu)

dedesubt:
Lidia Kotzebue și Josef Fekete – Statuia Aviatorilor, 1930-1935.



lăță, incitațiile constructive primare ale celor două monumente, poate prea subtile pentru ochiul privitorului grăbit – axa orizontală la Arcul de Triumf și axa verticală la Statuia Aviatorilor – artistul le împregnează anume în oglinda lenticulară a *Crucii Secolului* pentru a le spori întrucâtva pregnanța. Ipostaze polare de eroism combatant – „luptă și triumf” în cazul Arcului de Triumf, dar „luptă și jertfă” în cazul Statuiei Aviatorilor –, sunt articulate armonios în desenul cruciform al *Crucii Secolului* ca pentru a condensa nucleul ideatic comun celor două monumente.

Desigur, monumentul nu își rezervă prin intenție simpla funcție de copulă. Tinerii ieșiți pe străzi în 1989 și 1990 nu aveau arme. Nu doreau să lupte. Proclamau doar evidența unui adevăr: implozia comunismului, subminat de propria ineficiență. Strigătul tinerilor, „Fără violență!”, semnală un anume demers al dobândirii victoriei, dificil, dar, indiscutabil, cel mai meritoriu.

Paul Neagu va fi reținut anume acest detaliu al înfrunțărilor dramatice din decembrie 1989 când evocă, prin *Crucea Secolului*, o a treia ipostază de eroism, *jertfa-fără-luptă*, ce își reclamă august, din



perspectiva esteticii, apartenența la categoria supremă a sublimului. Sacrificiul pascal – căci la el trimite arhetipal alegoria sculptorului – rămâne perpetuu recognoscibil prin natura izbânzii pe care o propune: aceea a refuzului înfruntării fizice, asumată cu superbă demnitate, în numele superiorității certe a unui adevăr moral. Cristul este anti-erou. Eroii revoluției au fost, la rândul lor, anti-eroi. Numele le va rămâne perpetuu legat, în triunghiul eroic al capitalei, de reperul temporal al anului 1989.

*

Numeroase sunt monumentele comemorative din a doua jumătate a secolului XX ce armonizează expresiv planul vertical și planul orizontal al compoziției plastice, mai curând decât să exalte verticalitatea *per se*. În re poziționarea estetică a plasticii monumentale se afirmă, imperativ și inconfundabil, crezul democratic al contemporaneității. Paul Neagu pare a pretinde discului de bronz, în verticalitatea sa dinamică, să dialogheze cu vârtejurile cuburilor de granit din desenul eminent orizontal al proiectatului soclu.

Dacă pentru clasici, *marea* apare uneori drept metaforă a lumii, tapiseria de granit a Pieții Charles de Gaulle, țesătura cuburilor anonime de piatră, articula credibil, pentru sculptor, metafora unei generații ce a stat martoră gestului eroic. Paul Neagu îi explică pictorului Dinu Săvescu ideea monumentului folosind acești termeni: „Un ban rostogolit pe caldarâm!” Cum metalul, pentru artiști simbolizant, este piatră „lămurită” prin foc, amintirea tinerilor uciși în decembrie 1989, o reverberază... banul de bronz rostogolit în cuprinsul Pieții. Carnea bronzului, Paul Neagu o închipuie perforată de cuburi potrivnice de piatră izbucnite abrupt, nebune, din caldarâm, ca în coșmarul unui ritual de lapidare dintr-o lume fără oameni, populată de materii înfrățite ori vrăjmașe.

*

„A preschimba materialele în imagini semnificative despre lume, notează Neagu, constituie un scop al sculpturii.”² Sau cu altă ocazie, „O sculptură hermeneutică ar trebui să reușească să *materializeze* (s.n.) în spațiu și timp un focar dinamic de semnificații asupra lumii”.³ Mărturiile sculptorului trimis în mod manifest la o fecundă filiație de gândire estetică brâncușiană definită explicit și insistent în cuprinsul cunoscutelor aforisme rămase de la maestru: „Materia, avertiza acesta, nu trebuie

folosită, pur și simplu, pentru a satisface scopul artistului, nu trebuie supusă unei idei preconcepute și unei forme preconcepute. Materia însăși trebuie să sugereze (uneori) subiectul și forma. Și ambele trebuie să vină din interiorul materiei, iar nu să fie impuse din afară.”⁴

Vizionare, atari mărturi se regăsesc exemplar reiterate în crezul estetic al unei suite de generații de artiști ce acoperă întreg veacul XX. Este vorba despre un curent estetic distinct, un *materialism spiritualist* ce va fi consolidat progresiv prin contribuțiile a cel puțin trei generații de artiști, deopotrivă români și străini⁵. Horia Bernea sintetiza substratul culturologic al acestei orientări, afirmând: „Suntem spirituali prin materialitate.”⁶

Întră în logica discursului hylesic al sculpturii de a pune în lumină și de a semantiza proprietățile materialului, în loc de a le aservi mitului sterilizant al perfecțiunii. În cazul *Crucii Secolului*, considerațiile de mai sus evidențiază necesitatea de a profita de ocazia lucrărilor angajate de amenajarea urbanistică a Pieții Charles de Gaulle pentru a include în proiect executarea soclului lucrării în conformitate cu specificațiile exprese ale artistului.⁷

Note

¹ Sintetizăm aici argumente expuse în săptămâna 10-14 ianuarie 2011, ca invitat al domnului Attila Vizauer, la emisiunea Vorba de Cultură a postului Radio România Cultural și, deopotrivă, într-o scrisoare deschisă adresată Primarului General al Capitalei, Dr. Sorin Opreșcu (Cf. Observator cultural nr. 302 (560) 27 ianuarie - 2 februarie 2011, p. 28.)

² Paul Neagu, notă manuscrisă, nedată.

³ Idem.

⁴ M. M., Constantin Brancusi, „A Summary of Many Conversations”, în *The Arts*, vol. IV, No. 1, July 1923, p. XX; vezi și *La Dation Brancusi*, ibid, p. 98.

⁵ John Wood, David Hulks / Alex Potts, *Modern Sculpture Reader*, Henri Moore Institute, 2007; vezi și Matei Stîrcea-Crăciun, Paul Neagu, *Nouă statuii catalitice, Studiu de simbolism hylesic*, Editura Anastasia, 2003.

⁶ Pentru claritatea discursului critic asupra condițiilor materiale ale artei, propunem cu altă ocazie, conceptul de simbolism hylesic (de la termenul grecesc hyle, ce numește materia. Simbolizarea hylesică privește anume modalități ale expresiei plastice ce folosesc materia ca matrice a formei semnificative. În viziune hylesică, materia compunește, cum spuneam, subiectul operei de artă și, transgresându-și rostul comun, de suport fizic al acesteia, își afirmă statutul de vector axiologic.

⁷ Primăria Municipiului București a venit în întâmpinarea unor reacții și propuneri enunțate de foruri și personalități competente, dând asigurări că monumentul va fi re poziționat pe vechea locație, pe soclu prevăzut în proiectul artistului, la sfârșitul lucrărilor curente de amenajare urbană din Piața Charles de Gaulle.

Realizarea machetei și turnarea bronzului s-au realizat în colaborare cu artistul plastic Dinu Săvescu și prin consultarea ing. Eduard Neagu, fratele artistului.

mereu Turist/întotdeauna Musafir

ARNOLD SCHLACHTER – PROIECT ÎN LUCRU

text de VEDA POPOVICI

Necesitatea acestui proiect a pornit de la observarea caracteristicilor spațiului public bucureștean, unul plin de contradicții și paradoxuri, un spațiu încă în căutarea unei definiții în imaginarul colectiv. Privirea

spațiului public este făcută prin ochiul musafirului, ochiul într-un fel străin al artistului ce a trăit mult timp într-o societate de tip occidental. Astfel, plimbarea prin oraș prilejuiește o reflexie asupra conștiinței modernității specific locale așa cum poate fi exprimată prin urbanitate. Producerea unui demers artistic pornind de la aceste observații se conturează în final ca o interogație vizuală asupra sensului spațiului public.

Definiția spațiului public cu care se pleacă la drum este cea conturată de Hannah Arendt: spațiul public este spațiu neapărat politic, sfera colectivității prin excelență, unde diverse individualități se intersectează și dialoghează stabilind consens sau disensiuni cu privire la ceea ce au în comun. Spațiul public-politic devine spațiu și al acțiunii, unde modalitățile de guvernare și de trai în comun sunt modelate. În contextul local, spațiul public este un concept ce

abia în anii recentți a devenit de interes și relevanță asumată de către presă și administrație. În perioada regimurilor totalitare din România spațiul public este confiscat de către autorități, ca de altfel toate domeniile vieții.

Hiper-politizarea vieții este de fapt o dez-politizare a acesteia. După cum afirmă și Arendt, regimurile totalitare desființează politica, ea fiind pur și simplu interzisă. Dialogul, dezbateră, acțiunea, negocierea binelui comun devin imposibile în această sferă.

Locuitorii sunt practic evacuați din spațiul public, ei fiind mereu turiștii acestuia. Turistul nu poate schimba nimic în spațiul pe care îl traversează, ce poate face el este cel mult o vizionare și înregistrare a acestui spațiu. Acțiunea însă îi este imposibilă.

Spațiul public bucureștean își conturează abia acum dimensiunea de spațiu politic. Astfel, imaginile identificate aici sunt suprapuneri ale spațiului public cu cel privat în încercarea ambelor de a-și stabili semnificațiile și granițele. Unele dintre imagini identifică probleme, în sensul continuării strategiei folosite de regimul opresiv de a confisca și domina spațiul public: de exemplu, imaginea boxelor prinse de

„mereu Turist/întotdeauna Musafir” este expunerea unei serii de picturi ce tematizează raportul spațiului public cu cel privat din București, pentru a fi, ulterior expunerii, utilizate pentru a articula o nouă reflexie asupra spațiului privat și celui public înțelese de data aceasta ca spații necesare producerii de artă (începând cu artistul și până la piața de artă) și ca spații potențial critice. La deschiderea expoziției, lucrările vor fi împrumutate oricui va dori conform unui contract de închiriere pe o perioadă de timp limitată. Fiecare tablou va traversa, astfel, spațiul public și va intra în cel privat prilejuind proprietarului temporar o reflexie privată asupra spațiului urban bucureștean.



peretii exteriori ai unei biserici ortodoxe, invadând spațiul public din jurul acesteia. Spațiul public este un spațiu neutru din punct de vedere religios, tolerant față de alteritate. Alte imagini identifică specificități ale acestui spațiu în încercarea de a-l înțelege ca atare. Astfel, situațiile în care oamenii sunt nevoiți să pătrundă spațiul comun cu viața lor privată, sunt privite nu ca pe ceva condamnabil ci ca un simptom al unei condiții specifice. Pe de altă parte, spațiul privat în sensul comercial (al obținerii de profit) avansează în – și de multe ori confiscă – spațiul public, îngrădind sau chiar suprimând comunul.

Următoarea etapă a proiectului constă în expunerea acestor obiecte într-un spațiu public special destinat artei pentru a fi apoi împrumutate de către vizitatori. Această coregrafie curatorială permite obiectelor să treacă din spațiul public dedicat special artei în spațiul privat al fiecărui „client” sărind transformarea lucrării de artă în marfă. Dintr-o perspectivă critică, acest stadiu de marfă neutralizează potențialul de acțiune, politic al lucrării de artă. În sufrageria unui colecționar oarecare ea este întotdeauna musafir, o entitate ce pare agent dar nu poate niciodată acționa cu adevărat.

Proiectul lansează astfel două direcții critice: către condiția subiectului de a fi mereu turist în spațiul public și către cea a operei de artă de a fi întotdeauna musafir. Ambele presupun o importantă doză de deresponsabilizare și o continuă anulare sau amânare a acțiunii în sens politic. Acestea condiționează prezentul spațiului public românesc ca spațiu politic fiind produsul istoriei recente a regimurilor opresive și întreținute parțial (prin neadresare) de actualul sistem politic și economic. Spațiul românesc ca de altfel întreg spațiul Europei de Est a cunoscut o altfel de modernitate decât cea occidentală, iar proiectul „mereu Turist/întotdeauna Musafir” propune o reflexie asupra acestei problematici mai largi urmărind-o prin cea mai restrânsă a spațiului public versus spațiul privat.



pagina alăturată:
Doarme pe stradă

deasupra:
Vânzătorul ambulant

PROIECT:

MONUMENTS

text de CRISTIANA RADU

foto: ALINA TUDOR, RĂZVAN NEAGOE



Despre focAR:

Alina Tudor și Răzvan Neagoe au absolvit Universitatea Națională de Artă din București. În anul 2006, au fondat grupul focAR și din 2002 sunt membri ai Uniunii Artiștilor Plastici din România. În perioada 2006-2009, au fost membri activi în programul de artă publică și comunitară numit „I Love Bucharest”. Până acum au dezvoltat o activitate bogată expozițională în performance, fotografie, artă video, instalație, land art, artă în spațiul public, motiv pentru care câștigă un premiu important pentru tineri oferit de Uniunea Artiștilor Plastici din România (2007).

Alte proiecte focAR aici:

<http://focar.artforclick.com>

Proiectul MONUMENTS pornește de la necesitatea unei reflecții asupra relației deficitare pe care o avem cu istoria și memoria recentă, urmărind o piesă reprezentativă pentru relația dintre discursul politic și țesutul urban. Aflat în desfășurare, ca un proiect pe termen lung, MONUMENTS urmărește cartografierea țării pe zone – Dobrogea, Banat, Muntenia, Oltenia, Moldova, Ardeal, Maramureș – documentând și arhivând monumentele de toate tipurile de pe întreg teritoriul țării. Rezultatul va fi o „hartă” identitară a țării prin prisma monumentelor sale.

Monumentele constituie un indiciu asupra felului în care ne privim istoria proprie și pe noi înșine, ca popor. Asupra valorilor ideologice ale unei perioade istorice și asupra felului în care ne-am raportat/ne raportăm la ele. Asupra raportului dintre artă și politică. Avatarurile suferite de ele în timp sunt un barometru bun al schimbărilor politice și sociale petrecute în spațiul pe care îl populează.

Documentarea a început în 2007, iar prima acțiune a avut loc în 2009, pe traseul Constanța-București, și a constat în depunerea unui buchet de flori la fiecare monument și respectarea unui moment de reculegere în memoria eroilor. Scopul imediat a fost acela de a atrage atenția asupra unor monumente uitate sau aflate într-o stare de degradare vizibilă.

Tipul de cercetare artistică propus nu își arogă exhaustivitatea și nici obiectivitatea sau tipul de analiză al cercetării științifice, ci propune o meditație asupra relației dintre individ, comunitate și istorie, o întâlnire vie între „ieri” și „azi”, între mentalități și valori diferite, între noi, cei de azi, și martorii tăcuți ai vremurilor trecute. Notează diferențe între dezvoltarea urbană și cea rurală, între gesturi politice/culturale, gesturi individuale și colective. Tangențial, atinge teme precum arta în spațiul public, urbanism, moduri de comunicare, tipuri de comunități, totalitarism, manipulare, violență.

„Dorim să opunem ștergerii memoriei colective o memorie „vie”, urmărind în timp avatarurile – dislocări fizice sau dislocări de sens, reconstrucții etc. – suferite de aceste simboluri naționale. Raportul MONUMENT –



MOMENT este definit de cel puțin trei momente semnificative, pe care vrem să le aducem în atenție:

- Momentul construcției și inaugurării monumentului (dată, locație, autor, tehnică, comanditar etc).
- Momentul evocat (temă, reprezentare, titlu, istoric etc).
- Momentul fotografierii (starea lui actuală, eventuale modificări, restaurări, recondiționări, semnificația lui acum etc)."

Selecția de imagini prezentată în expoziția de la galeria UNA din București se concentrează asupra figurilor eroilor din diverse perioade istorice. Majoritatea evocă Primul sau al Doilea Război Mondial. Cele mai vechi, de pe vremea regelui Ferdinand sau al regelui Carol I, au suferit diverse recosmetizări – regimul comunist nu a demolat toate monumentele anterioare, însă a operat modificări – s-au mai adăugat nume, au fost scoase plăcuțe comemorative, unele monumente au fost reamplasate, altele vandalizate.

Proiectul de documentare și cercetare MONUMENTS a continuat și în Londra, având curatori pe Lars Vilhelmsen și Karen Ay. În perioada martie – aprilie 2010, am pornit la drum împreună cu „The Travellers Box Project”, o serie de trei performance-uri adăugând o nouă dimensiune proiectului. Observarea prin comparație a monumentelor din cele două capitale, București și Londra, a permis tragerea unor concluzii interesante privind modurile diferite de raportare la istoria proprie practicate în cele două spații, respectul / lipsa de interes față de însemnele naționale ale trecutului oferind un indiciu asupra relației de apreciere / comercializare / conflict / indiferență față de propriul trecut.

The Travellers Box funcționează ca discurs artistic, purtat între artiști, în cadrul căruia atât analiza, cât și producția propriu-zisă joacă un rol important. La baza proiectului se află noțiunea de colaborare între diferitele puncte de vedere ale artiștilor, pomind de la interacțiunile acestora cu „Cutia”, precum și relațiile care se dezvoltă din aceste interacțiuni și se manifestă în diferite forme.

Proiect 1990

text de IOANA CIOCAN

„Proiect 1990” marchează o serie de evenimente, care au ca scop amplasarea unor lucrări de artă contemporană temporare pe soclul din Piața Presei, rămas liber încă din 1990. Prin „Proiect 1990” nu acuz neapărat autoritățile de bâlbă și de mult prea multe culori politice, care, cumva, determină soarta viitorului proiect permanent al soclului. Am fost întrebată de multe ori de ce acolo, de ce Lenin, de ce nu sunt pentru dărâmarea soclului. Nu cred în niciun fel de atitudine distructivă. Nu cred că vom scăpa de suflul comunismului și de ceea ce a distrus comunismul în identitatea românilor dacă vom dărâma socluri, case ale poporului sau vom blama artiști care au lucrat la comandă portrete ale Ceaușeștilor. Cred că artiștii, provocați de mine să expună într-un loc delicat pentru unii, au reușit într-un an de zile să creeze o nouă identitate soclului lui Lenin. Atitudinea lor a fost uneori ironică în fața autorităților – „Rechinii roșii”, alteori tristă – a se vedea „Visul Românesc”, dar întotdeauna critică. Tema relației artei cu totalitarismul și cu presiunea politică, a produsului artistic menit să susțină cauze mincinoase, care tinde să se pună în slujba unor mesaje capacitante politic, într-un context istoric dat, nu poate fi neglijată.

Proiect 1990” accentuează interesul meu pentru arta de propagandă, dar și nevoia de a revitaliza spații din București, care, cu o încărcătură istorică anume, cum este cazul soclului lui Lenin, sau nu, reprezintă spații care nu sunt exploatare pe deplin de către artiștii români.

1. „Ciocan vs. Ulyanov” de Ioana Ciocan



Am expus, pe data de 26 ianuarie 2010 (ziua de naștere a lui Nicolae Ceaușescu), o copie urâtă, stângace și naivă după Leninul de bronz al lui Boris Caragea, într-o disperată încercare de a atrage atenția asupra soartei statuilor comuniste, care, dacă nu au fost topite pentru a se recupera bronzul, au fost distruse sau abandonate. Cu această ocazie, am hotărât să declar într-un mod cât mai oficial cu putință că doresc să salvez de la distrugere mai multe statui din perioada comunistă și să le amplasez într-un spațiu dedicat. Reacții? Da, au fost. Că România nu e pregătită – ungrorii sunt din 1990, prin Parcul Statuilor – și că mai bine să fac ceva pentru victimele Revoluției. Oare „Cartoful” din Piața Revoluției nu a fost suficient de vizibil sau mediatizat? Dar, spre bucuria mea, cele mai multe răspunsuri au fost de susținere. Am demarat o serie de acțiuni cu scopul de a recupera un număr de statui, exponente ale regimului comunist și de a găsi

un amplasament dedicat acestora, cu intenția de a conserva istoria, cu evenimentele sale faste sau mai puțin faste. Sunt cu un pas mai aproape de realizarea acestui demers, pentru că statuile lui Lenin și Petru Groza, care au zăcut mai bine de 20 de ani la mâna recuperatorilor de metale, au fost transportate de la Mogoșoaia într-un spațiu păzit aparținând Primăriei Municipiului București.

2. „Replacing Lenin” de Andrei Ciobotaru vernisaj 27 mai 2010

Pe 27 mai 2010, Andrei Ciobotaru a deschis seria „Proiect 1990”, lansat de mine la TVR Cultural, ca urmare a lucrării „Ciocan vs. Ulyanov”. Andrei Ciobotaru și-a materializat interesul pentru intervențiile în spațiul urban prin proiectul „Plante urbane” de la Otopeni, 2008, „Sfântul Gheorghe” din comuna Năieni, județul Buzău, 2008, și „Omul în car” din parcul Kiselef, 2007. „Replacing Lenin” și-a propus o reevaluare a conceptului de monument. Personalitățile marcante ale fiecărei comunități trebuie să devină un „monument viu” și trebuie să se întipărească în conștiința contemporanilor, prin contribuția lor directă la calitatea vieții sociale și individuale. Fostul soclu al statuii lui Lenin a fost folosit drept suport pentru promovarea artei contemporane. Sculptura amplasată pe un soclu reprezintă, deja, acceptarea unei convenții asupra unui model de urmat. Andrei Ciobotaru, punând pe soclu „Replacing Lenin”, a atras atenția asupra lipsei de





interes a publicului contemporan pentru artă. Dacă, până nu demult, statuia de bronz a lui Lenin îl omagia pe autorul revoluției proletare, care, ulterior, a dus la apariția și dezvoltarea totalitarismului comunist, un sistem care a suprimat în mod programatic toate valorile spiritului uman – „Replacing Lenin” propune o altfel de idee de monument, unul viu și temporar, care anunță, prin intermediul muzicii, redobândirea valorilor într-o formă actuală, potrivită mediului contemporan. Soclul lui Lenin a fost suportul a trei statui muzicale vii, reprezentate de trei muzicieni de seamă: Alexandru Tomescu, care, în septembrie 2007, a câștigat dreptul de a cânta la faimoasa vioară Stradivarius Elder-Voicu 1702 pentru o perioadă de cinci ani, Răzvan Suma și Horia Mihail, care, împreună, alcătuiesc „Romanian Piano Trio”. Andrei Ciubotaru a transformat „Romanian Piano Trio” într-un „monument viu”, care să marcheze conștiința contemporanilor, printr-un manifest pentru democratizarea artei, un concert în aer liber pe soclul fostei statui a lui Lenin.

3. „Fresca eroului muncitor capitalist” de Emanuel Borcescu vernisaj 23 septembrie 2010

Fresca lui Emanuel Borcescu este un rapel, peste timp, la fostele imagini de propagandă comuniste din România, care elogiau eroii clasei muncitoare. Propaganda reprezintă, prin excelență, o comandă, prin care mesajul trebuie să fie observat, înțeles, asimilat și acceptat cu convingere. Mesajele pretinse de comanditar sunt de cele mai multe ori clare, răspiccate, simplu de înțeles. Alături, însă, puterea lor de convingere stă tocmai în atribute ascunse, în enunțuri rafinat nuanțate, perfide sau insidioase. Iată, deci, un arc îngrijorător de amplu de niveluri de comunicare și influențare. Este o mare diferență între nivelul duios, pueril al mesajului cântecului cu ecouri folclorice „Ilenuța tractorista” și perfidul și, în consecință, eficientul film dedicat consolidării credibilității lui Ceaușescu, „Puterea și



adevărul”, în scenariul lui Titus Popovici (1930-1994), regia Manole Marcus (1928-1994), din anii '75. Cele patru fresce ale lui Emanuel Borcescu prezintă noii eroi ai României, înregimentată în construcția unui nou sistem social, care sunt supuși unui nou set de valori. Noile concepte vehiculate sunt job-ul, mall-ul, gadget-ul, autoturismul sau vila, ca semn al statutului social. Toate aceste aspecte sunt punctate în „Fresca Eroului Muncitor Capitalist”. Tot ce a intrat de fapt în sfera aspirațională a eroului nostru îi fură iremediabil libertatea, lucru în căutarea căruia pomise inițial, prin construirea acestui sistem. Proiectul nu dorește să pună în balanță sau să compare sisteme sociale, ci, prin apropierea lor, să pună în evidență punctele nevralgice ale sistemului capitalist, în general, și al alcătuirii lui în „cheie” românească, în special.



4. „Rechinii roșii” de Mihai Balko

vernisaaj 12 octombrie 2010

„*Rechinii roșii* este un discurs ironic la adresa situației politice de după căderea comunismului în țările din Europa de Est. Ansamblul arhitectural, în care îmi plasez lucrarea, este unul cu trimitere directă la epoca comunistă, oferind cadrul ideal unui discurs plastic contextualizat. *Rechinii roșii* sunt istorie topită. Rechinii înnoată în ape tulburi. Ei sunt fragmentele rezultate din destrămarea stelei sovietice; reasamblarea acestor fragmente poate naște o altă structură totalitară. Rechinii gravitează în jurul unei structuri politice neconturate, pentru a o devora și a forma, din nou, întregul. *Rechinii roșii* sunt un avertisment, o atenționare.” – Mihai Balko

5. „Visul românesc”

de Matei Arnăutu, Andrei Ciubotaru, Florin Brătescu și Iosif Oprescu

vernisaaj 1 decembrie 2010

„*Visul românesc*”, proiect cu o notă pregnant socială, s-a dezvelit pe 1 decembrie 2010. Grupul de constructori visători, format din Matei Arnăutu, Andrei Ciubotaru, Florin Brătescu și Iosif Oprescu, și-a pus întrebarea: care este visul românesc? Răspunsurile au fost adunate pe siteul www.visulromanesc.ro și, în urma lor, s-a construit un obiect care să sintetizeze dezbateră din jurul întrebării. Răspunsurile au fost destul de triste: „România este o cauza pierdută, iar visul românesc este în altă parte... nu aici. Visul meu este să supraviețuiesc, ca să pot visa și la altceva...” sau „Nu există iubire de țară fără iubire de oameni, în primul rând. În țara în care m-am născut, statul mă jupoaie de bani, după care își bate joc de mine, mă umilește și mă calcă-n picioare” și „Români, nu mai visați prea mult, pentru că ne vom trezi cu taxa pe vise”. Artiștii și-au dorit conștientizarea publică a visurilor, așteptărilor și, în fond, a dorințelor pe care fiecare român le nutrește față de condiția sa de român. Nu întâmplător, implicarea și invitația la dialog s-a concretizat pe data de 1 decembrie, prin construcția „*Visul românesc*”.





6. „Scinteia” de Aurel Tar vernisaj 24 martie 2011

„Scinteia” face parte din seria „GIBRALTAR ULTRAPERIFERIC ART CORNER”, instalație street-art, pe care Aurel Tar a expus-o, modificând-o în funcție de contextul amplasării: la Sebeș, Copșa Mică și București – la Muzeul Enescu, în Salonul Blondi, în atelierul lui Francisc Chiuariu și în atelierul Mirelei Trăistar. Gibraltarul lui Tar a fost conceput să se desfășoare în mai multe episoade, care cuprind și acțiuni-performance. Instalația lui Tar, cu sigla fostului ziar Scinteia dominantă pe rozul peretilor stencilați cu jaguari baroc, a îmbrăcat perfect granitul soclului, pentru câteva ore. „Scinteia” lui Tar urlă prin cei cinci „a” care continuă cuvântul, strigând la cei din actuala Casă a Presei Libere o mult dorită trezire. „Scinteia” nu vrea neapărat să spună *Good bye Lenin*, ci, mai degrabă, un detașat *Hello Lenin*”, spune Aurel Tar.



7. „Unde suntem?” de Ionuț Barbu vernisaj 13 aprilie 2011

Explicita lucrare a lui Ionuț Barbu face referire la trista situație a românilor, care încă sunt prinși într-o Românie balcanico-comunistă, cu un vag iz european. Lungile decenii ale subjugării comuniste și actualele interese politice excesive au creat, în viziunea lui Barbu, un român care și-a pierdut identitatea, balansându-se – la propriu – între valori inexistente și tradiții post-decembriste pierdute. „Unde suntem?” evocă o lipsă de instrumente ale comunității și de elemente de identitate care au afectat structura românilor.

La vernisajul de pe 19 aprilie, Ionuț Barbu a împărțit manifeste cu următorul text:

„Pe ăsta l-am prins cu câteva zile în urmă. L-am agățat de un crac în piața mare ca pe culturalul bou jupuit; să te vadă, mă, lumea! Săracul și-a pierdut capul după Epoca, iar piciorul i-a fost ciugulit de hămesii porumbei ai păcii. Dar noi, unde suntem astăzi? Păcat, am devenit tociți la simțuri și simțiri, iar în fața noastră vedem numai un biet canar roșu!” Romulus Boicu, Anca Boeriu – „Mormântul românului necunoscut”, Mihai Zgondoiu și Virgil Scripcariu vor expune lucrări dedicate „Proiect 1990”, până în vara anului 2011.

Proveniența imaginilor: Proiect 1990.

PROIECT:

ARTĂ MURALĂ



text de LISANDRU NEAMȚU
foto: LISANDRU NEAMȚU

Problemele spațiului public au fost și vor fi în continuare amplu analizate, problematizate și resuscitate. De ce? Răspunsul fundamental e simplu: spațiul public plutește în jurul nostru, dar și în noi.

Suntem modelați, afectați și intrigati, de ceea ce strada ne inoculează. Bordura informă, gropile zămbitoare și pereții scoroiți de anotimpuri, dar acoperiți de publicitate multicoloră ne secondeză firul gândurilor, în trecerea grăbită prin spațiul urban. Orașele României nu sunt primele locuri din Europa unde vizualul contemporan își cere dreptul la o existență decentă și la prefacere. Pe bătrânul continent, lucrurile sunt deja mai așezate: spațiul public trebuie recucerit dar îndeobște traseele turistice cuprind masa de monumente istorico-comemorativе, clădiri, deschideri publice, piețe etc. cu aspectul unei cărți de istorie a culturii locale deschise trecătorului. În același timp, arta contemporană se manifestă acolo unde se poate și unde este necesar, dar, și mai interesant, acolo unde nu e necesar, după aceeași schemă mentală de la Madrid la Amsterdam, Milano și, pe alocuri, la București...

Asistăm la un tablou colorat în desfășurare, care se manifestă pe paliere diferite, pentru tipuri variate de beneficiari: de la artiștii înșiși la firme locale/multinaționale, primării, turiști determinați sau localnici neîncrezători. În fenomenul denumit *Arta în spațiul public*, avem de-a face cu un raport întrebare – răspuns. Cu alte cuvinte, feed-back-ul joacă rolul unui tester. Putem afla fie gradul de indiferență la un stimul dat, fie tipurile și amplitudinea unor atitudini pro sau contra, cu întreaga varietate de nuanțe, de la cele mai acide cronici critice la cele mai edulcorate creionări encomiastice. Făcând abstracție de motivele financiare care circulă ca un lichid vital în toate variantele mai sus-menționate, vom constata gânditori că în urmă rămân lucrările. Peste multe se așază tăcerea și indiferența. După șocul de început, urmează perioadele în care, dacă nu li se intentează proces (precum lui Richard Serra cu *Arcul înclinat* din inima New York-ului), rămân în mod fizic prăfuite și greu de întreținut (vezi Fundația Vasarely din Aix-en Provence) sau în cel mai bun caz își continuă în surdina intenția estetică premeditată de autorul lor, în locul de inserție. Aparițiile întâmplătoare izvorâte din vernacular și local derizoriu sunt înlocuite într-o lume ideală de proiecte profesionale, interdiscipli-



nare, unde, alături de planimetrii și documentație cartografică și fotografică, stau și studiile de analiză sociologică și antropologică. Foarte interesant în cazul artei publice românești este exact aflarea în interstițiile morfologice ale unor fenomene în curs de formare și chiar de desfășurare.

Alinierea la noi seturi de valori, odată cu transformările de după anii '90, se face în salturi (firesc la români). Totuși, școala – și ea aflată în transformare – încearcă să conștientizeze dinamica domeniului artei în spațiul public, să problematizeze proiectul și discursul plastic deopotrivă. În contextul artei contemporane din spațiul public, artistul devine actant într-o conjunctură transdisciplinară, fiind capabil să realizeze un demers complex de contextualizare, de găsire a unui raport optim între intervenția de artă – spațiu / arhitectură / urbanism / public. De la intervențiile de *tagging*, *bombing* sau *painting* (Street Delivery sau oriunde în altă parte) la intervențiile tip *open mind* ale lui Dan Perjovschi adresate unui public mai rafinat, nu este în fond o distanță uriașă. Pasul următor este acela al lucrărilor cu program (proiect, aprobări, concept etc.), pe care, odată cu înființarea centrului *Arta în Spațiul Public* din cadrul Facultății de Arte Decorative și Design a Universității



Naționale de Arte București, am început să le promovăm cu proiecte de licență și de masterat. Un bun început l-a constituit intervenția din 2004 a artistei Marilena Preda Sânc la sediul Larofarm din București. Lucrarea reprezintă poate un reper, un pionierat în intervenția asupra spațiului arhitectural preexistent. Colaborările din cadrul departamentului și al centrului *Arta în Spațiul Public* (membri cofondatori Bogdan și Romana Mateiaș, Marilena Preda Sânc, Lisandru Neamțu) au avut ca rezultat spiritul novator al unor întregi generații de studenți. Între numeroasele forme pe care învățământul superior de nișă (cum este învățământul artistic) le propune, este și schimbul de studenți, prin intermediul burselor, dar și workshop-urile, simpozioanele, sesiunile de comunicări, evenimentele expoziționale. O experiență de tip workshop (începută în anul 2006 la Torino și terminată în anul 2010 la București) devine ilustrativă pentru ce poate să mai însemne arta murală în spațiul public în Europa de Vest și de Est: mult entuziasm academic în ideea inserării în țesutul urban actual. Cazul concret în care Circumscripția 5 din Torino colaborează cu Academia Albertină de Arte (care la rândul ei invită universități din Berlin, Vilnius, București, Madrid, Cluj, Valencia, Macerata, Budapesta, Teheran), sub titlul generic *Luci da Oriente*, își găsește răspuns peste ani într-o colaborare dintre Primăria Municipiului București, societatea Apanova și Universitatea Națională de Artă (prin Departamentul Artă Murală), cu participarea Universității Brera din Milano, în workshop-ul denumit *Project: Mural Art* (organizatori: Renato Galbusera și Lisandru Neamțu).

Într-un peisaj urban încălțit, punctat de zone incerte, periferice, se oferă voluptuos privirii ansamblurile postindustriale, rămășițe de memorie ale istoriilor recente. Unei asemenea situații precare, i-a fost oferită alternativa remodelării vizuale. Proiectele au devenit instrumente eficiente ale schimbării: spații industriale publice au fost resemantizate spectaculos, verificând practic dezideratele disciplinei în plan conceptual.

Între numeroasele exemple de lucrări murale transpuse deja în spațiul public, stăruie îngrijorată o întrebare: este oare posibil ca la un moment dat imaginea plastică să resusciteze și tipul de privitor

ARHEOLOGIE INDUSTRIALĂ.

SITE SPECIFIC ART PLACE

Încă din primele decenii ale secolului XX, alături de formele de artă monumentală urbană cu caracter permanent, comemorative, celebrative, care au dominat secole de-a rândul peisajul citadin, apar intervențiile de artă cu caracter temporar, efemer. Modalitățile de expresie artistică ce-și adjudecă noile tehnici, tehnologii și materiale, cât și hibridizarea operei artistice prin multimedialism dinamizează fenomenul artistic urban. Țesutul vizual urban contemporan reflectă relația complexă dintre arhitectură și artele vizuale. Orașul, privit ca un teatru total, devine astăzi scena-atelier deschisă pentru noile forme de Artă în Spațiul Public / Public Art care reflectă expresia diversității ce ne caracterizează și, în mod logic, acționează asupra codurilor vizuale cunoscute către o nouă imagologie.

text de **MARILENA PEDA SANC**

Intervențiile de artă în spațiul public, și mă refer la lucrările de *site specific art*, operă de artă relaționată unui sit – *Urban Environmental Art*, remodelează spațiul urban, fiind puternic imersate în viața comunității umane ce beneficiază de prezența lor. Prin intervenții artistice și acțiuni culturale, educaționale (*edutainment*), activități multidisciplinare concertate artist-public / cetățean pot fi remodelate întregi zone industriale dezafectate și transformate în situri de artă utile și benefice, atât în plan estetic, cât și prin elaborarea și implementarea programelor de regenerare urbană.

Această preocupare pentru recuperarea și revigorarea spațiilor industriale dezafectate și abandonate are o dimensiune ecologică, istorică și de protejare a unui patrimoniu de arheologie industrială care poate fi reconvertit în spații culturale.

Există muzee dedicate istoricului industrializării care se află în foste fabrici și care își etalează echipamentele și imaginile-document, din care aflăm despre existența cotidiană a muncitorilor, a comunității respective. Obiective industriale abandonate sunt transformate în centre culturale: Gasometer Oberhausen funcționează ca spațiu expozițional multimedia, fabrica de tutun din Madrid adăpostește bienale de artă media, gări dezafectate, precum cea din Berlin sau Bruxelles, au fost transformate în Muzeu sau Centru de artă Contemporană.

În 1985, Socrate Sculpture Park din New York nu exista, iar locul, care urma să se populeze cu lucrări *site specific*, era un spațiu neglijat de departamentul portuar al New York-ului, plin de gunoaie și structuri metalice dezafectate. Sub umbrela unei fundații, Athena Foundation, au început demersurile către ofi-



cialități și organizarea de acțiuni voluntare de curățire a zonei. Primul eveniment a avut loc în 1986. Astăzi, funcționează ca *site specific art place* în care au loc diverse evenimente artistice. În China, o întreagă zonă industrială a fost reamenajată și este cunoscută ca Shanghai Cultural / Creative Industrial Parks. Un ansamblu de foste fabrici și depozite adăpostește astăzi săli de expoziție, săli de spectacol, galerii de design, de modă, alături de spații largi cu intervenții de artă realizate de artiști proveniți din mai multe țări. Spațiile industriale abandonate sunt recuperate de către artiști și populate cu ateliere de creație, mici ateliere de artă decorativă și producție, galerii experimentale. Un spațiu multicultural de acest fel, NIMBY, îl găsim în West Oakland. În America există site-uri care anunță existența unor astfel de spații – *artist use*, spații pe care primăriile le oferă cu chirii mici, fiind interesate în revigorarea și convertirea lor în spații culturale.

Mai mulți artiști, interesați de siturile industriale, elaborează lucrări focalizate pe problematici estetice, istorice, existențiale, ecologice, apelând la practici artistice tradiționale și la noi media. Sunt cunoscute fotografiile semnate de Bernard și Hilla Becher cu situri industriale, sau instalațiile Light Art ale artistului italian Angelo Bonello, care acoperă cu o structură de tuburi de neon un gazometru – *Luxometru*, din Roma. Buster Simpson și Shery Wiggins fiind invitați să elaboreze un proiect pentru o anumită zonă a aeroportului internațional din Denver, propun un environment, „a place meaning”, constând într-o serie de echipamente agricole vechi, abandonate, care însoțesc, pe o întindere foarte mare, un drum de acces către aeroport. Lucrarea rememorează istoria recentă a locului prin unelele fermierilor ce și-au vândut fermele ca să poată fi construit aeroportul.

În acest context, aș semnala demersul unor artiști români, precum Augustin Pop, Mateiaș Bogdan și Tiberiu Fekete, care au realizat lucrări relaționate siturilor industriale.

Augustin Pop surprinde, în lucrări de pictură de mari dimensiuni, saturate cromatic și tensionate prin gest și compoziție, structuri industriale abandonate. În viziunea artistului, peisajul industrial capătă o dimensiune amenințătoare SF, sau misterioasă, uneori poetică și ireală.

Bogdan Mateiaș dezvoltă un environment media intitulat *Amintirile noastre / Spațiul nostru* în fosta fabrică de zahăr din Babadag. Artistul se docu-

pagina alăturată, sus:
Augustin Pop – Hala

pagina alăturată, jos:
Augustin Pop – Miniu de plumb

stânga:
Angelo Bonello – Luxometru

dreapta, de sus în jos:
Bogdan Mateiaș – Amintirile noastre/ Timpul nostru
Tiberiu Fekete – Imagini despre imagini
Shanghai Cultural / Creative Industrial Parks



mentează, arhivează fotografiile, articole de ziar, înregistrează mărturiile audio-video ale muncitorilor care au lucrat în fabrică, și caută să înțeleagă procesul industrializării forțate din perioada comunistă și consecințele nefaste ale acestuia vizibile în falimentul fabricii după 1990 și, implicit, în regresul urban ce a urmat închiderii fabricii. Proiecțiile video, încărcate de amintiri, au valoare simbolică, contribuie la o mai corectă înțelegere a istoriei, propun o nouă percepție asupra locului și probează capacitatea de revigorare culturală a sitului industrial și de integrare a acestuia în conștiința publică locală. Tiberiu Fekete prezintă un proiect expozițional intermediu, *Imagini despre Imagini*, în cadrul unei mori ridicate la începutul secolului trecut, sit industrial degradat în momentul de față. Piese expuse, de la obiect, print, instalație la film video, se află într-o relație complementară cu spațiul, întregul sit transformându-se într-un environment media, lucrare de *site specific art place*. Complexitatea acestui proces de revitalizare a peisajului și vieții urbane cu ajutorul artei implică o colaborare / cooperare transdisciplinară a unor echipe de arhitecți, urbanisti, artiști vizuali, sociologi, factori administrativi și fundații, sponsori, care să-și aducă aportul în elaborarea unor legi, strategii, politici culturale necesare în realizarea unei structuri funcționale, unde să coexiste instituții de stat și private care să se implice în mod profesionist în evoluția artelor vizuale în oraș.



O PISICĂ PĂTRATĂ MARE CÂT CASA POPORULUI

Introducere la albumul „Pisica Pătrată”
de Alexandru Ciubotaru
Primul album de street art românesc,
editura Vellant, 2010

text de DARIA GHIU
foto: ALEXANDRU CIUBOTARU

„Eu vreau să înfrumusețez orașul, nu să-l vandalizez”, spune Ciubi la un moment dat într-un interviu. A înfrumuseța versus a vandaliza pare ecuația perfect bucureșteană. Rostită calm, frumos, elegant, deloc revoltat, altfel spus cuminte. Te întrebi atunci dacă nu cumva arta de stradă se clasicizează, intră în muzee cam prea des (Banksy e un exemplu viu), nu cumva se anulează devenind mult prea cool și atât. Și mult prea liniștită.



Calm, elegant, cuminte... Pisica Pătrată este așa. Dar asta-i arma ei. O armă „de sacrificiu”, e clar, unica posibilă și unica viabilă. De intervenție în spațiul public. O intervenție salvatoare și reparatorie. Ciubi a creat un personaj ce a devenit emblematic pentru street art-ul bucureștean. Pisica Pătrată are o identitate bine marcată, e ușor de ochit în spațiul public: cap pătrat, dinți ascuțiți, față veselă ori furioasă, tristă, vag incomodată, înghesuită. Unde își face Pisica Pătrată loc în București? „Întotdeauna încerc să găsesc acele locuri abandonate și nefolosite de nimeni, pe care le salvez în acest fel de la monotonie”, spune tot Ciubi. Le „salvează”, adică formează noi repere urbane prin desenul său, dă – așa cum spune el – „mici accente” orașului. Redă identitatea arhitectonică unui oraș furat. O re-marchează.

La picior; orașul trebuie luat zilnic la picior. Identificarea locurilor abandonate și lipsite de orice marcaj afectiv este făcută cu grijă, e o operațiune inversă celei clasice de vizitare a unui oraș. Ca într-un negativ, tu trebuie să vezi nevăzutul, golitul de orice sens. Să-i faci o schiță și să intervii. Să te strecorei. Să lipești stickerul niciodată la întâmplare și să re-dai sensul.

Dar Pisica Pătrată nu se strecoară mereu. Mai are o metodă de lucru. Mai dureroasă. Se deformează pentru oraș. Așa cum publicitatea înghite orașul cu mash-urile ei, la fel și ea îl ocupă și îl înghite. Capătă linii ascuțite și drepte, pentru a-i arăta frumusețea / hidoșenia ascunsă. Pisica Pătrată poate înghiți tot. Ca în desenele animate. Metaforic, ia locul bucății unde se instalează. Vine și devorează tot, cuminte. Avalează. Dacă veți privi cu atenție posturile Pisicii Pătrate, veți vedea că ea se adaptează spațiului pe care îl ocupă. Îl înghite fără a-l mesteca, fără a-l mărunți. Nu mai e potențarea prin lipirea a ceva pe spațiu (ca în cazul stickerelor), ci e punerea în discuție a formelor prin însuși lucrul cu suportul, cu spațiul; înghițirea lui de către o Pisică Pătrată care acceptă să-și schimbe formele pe măsura celor urbane.

O Pisică Pătrată ce practică o retorică pe care numai arta de stradă o poate potența: cea a transparenței prin culoare. Pisica Pătrată își sacrifică propria identitate, se adaptează formelor orașului, se transparentizează în mod voit.

Dacă vă veți uita și mai atent, veți vedea că atunci când se instalează și nu înghite locul, deține oricum



poziții de ocupare. Mâini întinse cât dimensiunile locului unde se așază, dinți-cuțite de mașină de tocat care se pregătesc să muște. Spațiul tot e al ei.

Dar proiectul lui Ciubi, care include în el toată arta Pisicii Pătrate și tot street art-ul, este acela al evanescenței pure. Temporar. Cel mai puțin posibil fizic de realizat. Născut din proiecții pe clădiri, vizibile o seară. Un proiect care în stadiul de „atelier” (machetă miniaturală de carton a unei clădiri, pe care se aplică desenele, cu grijă, în fiecare cotlon) arată impresionant. Pisici Pătrate care ocupă Universitatea din București sau Arcul de Triumf. Desene proiectate, care îmbrăcău o clădire, în toate dimensiunile ei. Desenele care înghite clădirea, cu toată istoria ei. Desenele care înghite orașul. De când i-am văzut proiecțiile, am un vis. Nu vreau o Casa Poporului doar cu Pisici Pătrate proiectate temporar pe ea. Vreau perenitatea – așa cum o înțeleg *street* artiștii. M-am săturat de Casa Poporului. M-am săturat să fiu zi de zi la umbra monstrului. Visez o Pătrăță mare cât Casa Poporului. Să nu îi ia locul, nu. Dar să o înghită definitiv. Ca în felul acesta să-mi dau și eu seama, ca trecător, de adevărata ei identitate. Nu e vorba de înfrumusețare. Nici de vandalizare. Ci de acea retorică a metamorfozării, cea care, prin Pisica Pătrată, poate reda identitatea pierdută a unui loc. Calm, elegant, cuminte... O Pătrăță care, cu toate armele ei, să facă nevăzutul văzut.

SCULPTURA AZI.

4 DISCURSURI

foto: Courtesy COSMIN MOLDOVAN

Ediția I 2007. Participanți și fondatori: Cosmin Moldovan, Miruna Ioana Moraru, Anamaria Șerban, Tamas Attila
Text critic: Cristian-Robert Velescu

Expoziția a fost itinerată în anul 2008 la Galeria de artă „Forma” Deva, Galeria de artă Alba Iulia, Atelier 35 București, Galerile de artă „Ioan Andreescu” Buzău.

Ediția II 2008. Participanți: Aura Bălănescu, Ciprian Lauko, Ștefan Lăzărescu, Ligia Seculici
Text critic: Emil Moldovan

Ediția III 2009. Participanți: Marius Ancuța, Denisa Curte, Matei Gașpar, Horia Hudubeț
Text critic: Emil Moldovan

Ediția IV 2010. Participanți Delia Corban, Fehervari Zsolt, Bogdan Rață, Nada Stojici
Text critic: Ludmila Cojocar, Emil Moldovan, Andrei Jecza.

Un eveniment finanțat de Primăria Arad – Consiliul Municipal Arad; Asociația „Filiala din Arad a UAP Romania”; Friendlyfairyes (artists suporting art)

Un eveniment organizat de Asociația „Filiala din Arad a UAP Romania” la Galeria Națională Delta în luna iunie
Coordonator proiect: Dumitru Șerban
Curatori și directori de proiect: Anamaria Șerban și Cosmin Moldovan



Pentru o definiție a vastului domeniu al sculpturii contemporane, o radiografie a sculpturii contemporane românești, o cunoaștere directă a sculptorilor noului val, promovăm tineri sculptori. Începând din 2007, prezentăm anual 4 sculptori români. 4 direcții. 4 tendințe.

2007

text de CRISTIAN-ROBERT VELESCU

Patru tineri artiști s-au întâlnit, prin operele lor, în spațiul galeriei de artă din Arad, spre a celebra – fiecare în felul său – o ocazională, însă prin aceasta nu mai puțin autentică și profundă „sărbătoare a sculpturii”. Operele pe care cei patru expozanți le-au propus publicului arădean sunt atât de diverse, încât devine limpede pentru oricine că o imperioasă dorință de a-și comunica ideile a fost aceea care le-a reunit creațiile, și nicidecum o anume concepție asupra creației, o poetică, ori o „estetică de grup”. Soluțiile creatoare propuse sunt tot atât de diverse, pe cât de diverse pot fi gândurile ce trec prin mintea unui om. O percepere globală și, drept urmare, simultană a celor patru grupuri de opere, are vocația de-a indica un „numitor comun”, un element de legătură, care conferă unitate și coerență prezentului demers expozițional. Deși „concertul vizual” este compus „pe patru voci” – distincte, aș adăuga –, o anume „armonie a contrastului” se pune vizitatorului expoziției. Elementul care armonizează cele patru grupuri de opere este spontaneitatea actului creator. Consider că modernitatea de viziune și de mesaj a celor patru grupuri de opere este o consecință directă a acestei spontaneități. Hotărându-se să expună împreună, autorii vor fi fost mai puțin atenți – sau de tot neglijenți – la ce anume vor expune, pentru ca mesajul operelor lor să se completeze „în mod fericit”. Singurul lor gând a fost, probabil, acela de a-și „confrunța” atelierile. E ca și cum patru expoziții personale ar fi fost propuse simultan publicului, acesta fiind invitat să descopere el, dacă poate, firele tainice ce se țes, aidoma gândului invizibil însă prin aceasta nu mai puțin real, de la o operă la alta. Analiza amănunțită pe care o desfășor ar putea părea unora complezentă, totuși ținta ei

stânga, jos:
Tamas Attila – Kompresszio

dreapta, jos:
Ligia Seculici – Vise ucise

pagina alăturată, mijloc:
Delia Corban – Pernă

pagina alăturată, dreapta jos:
Ștefan Lăzărescu – Compoziție2

este mai înaltă decât simpla dorință de a face plăcere expozanților, pe care de altfel îi cunosc și îi prețuiesc în mod sincer, după cum îmi este cunoscută devenirea temporală a creațiilor lor. Astfel, consider că „reuniunea de opere” care ne-a fost propusă la Arad poate fi interpretată drept un pre-timpuriu simptom al depășirii esteticii postmoderne. În deceniile care i-au prezidat geneza și, ulterior, i-au conturat individualitatea, postmodernismul a început prin a se manifesta ca act de frondă și a sfârșit prin a se „academiza”, devenind ritual cultural și-n în cele din urmă modă. Actele rituale și de modă prin care postmodernismul se manifestă ne solicită în fiecare zi receptivitatea, atât în sălile de expoziții, cât și în paginile cărților, ori în acelea ale tezelor de doctorat ce și-au ales postmodernismul drept obiect al analizei. Principala calitate pe care o recunosc expoziției de sculptură de la Arad este aceea a despărțirii de postmodernism. Inhibițiile culturale de tot felul și „pretențiile” ce decurg din acestea, ca urmare a unui adevărat efect compensatoriu, nu-i mai încatușează pe cei patru creatori, singura lor grijă fiind aceea de a se exprima răspicat și limpede, pe această cale ei clamându-și intens individualitatea. Toți patru se exprimă prin mijlocirea „modernității de după post-modernism”. O modernitate, aș zice, regăsită, redescoperită. Modul în care această „nouă modernitate” – îngăduită fie-mi tautologia – este descoperită și cultivată are ceva convingător și totodată emoționant. El îmi amintește de frăgezimea spirituală și de totala dezarmare de care personajul lui William Faulkner din nuvela *Ursul* a trebuit să dea dovadă, spre a se învrednici de revelație. Eșafodajul spiritual, incluzând ideile și „instituțiile” postmodernismului – dintre care aceea a criticului care separă „valoarea de nonvaloare” și croiește „direcții” în artă este una dintre cele mai importante –, nu mai este de ajutor





și nici de folos generației „de după” postmodernism. Reprezentanții acesteia sunt chemați să-și afirme individualitatea, bizuindu-se exclusiv pe propriul efort spiritual, care ia forma unei asceze dintre cele mai aspre. Cel dintâi simptom al acestei asceze îl constituie tocmai renunțarea până și la speranța că „sistemul instituțiilor” l-ar putea propulsa pe artist. Acesta nu se mai poate sprijini decât pe sine însuși, și de aici, cred, decurge căutarea – așa zice disperată – a propriei individualități, prin renunțarea la „individualitatea de grup”, sau „de turmă”. Ca o notă marginală și oarecum ironică – o ironie care sper să-mi fie scuzată, dat fiind că este fondată pe bună credință –, să observăm că până și ținuta similitudină proprie reprezentanților generației postmoderniste: bocanci, pantaloni și veste croite din pânză de camuflaj, ne trimite cu gândul la o mentalitate pe cât de gregară, pe atât de agresiv-dictatorială. Întorcându-mă la ideea „individualității de turmă”, creația lui Cosmin Florin Moldovan îmi vine cea dintâi în ajutor, spre a-mi întări afirmațiile. Căci, în aparență, ideea de turmă pare a fi chiar tema creațiilor sale sculpturale. Dar este oare Cosmin Moldovan un „sculptor al turmei”, un „sculptor animalier”? Nicidcum. Căci oile pe care le înfățișează, ori mai bine zis ființele hibride care-și caută tiparul existențial sub ochii noștri, pomind de la umila oaie, visează, zboară, ori năzuiesc să zboare, se sacrifică. Făcând această afirmație, mă sprijin, în primul rând, pe titlurile anume alese de sculptor. Altfel spus, faptele imaginate de Moldovan se comportă ca adevărate individualități conștiente. Decât mioritic – fie el chiar ironic-mioritic –, orizontul spiritual conturat pentru noi de Cosmin Moldovan este mai degrabă înrudit cu acela al lui Franz Kafka ori Dino Buzzati. Într-o „cheie spirituală” complet diferită, Anamaria Șerban ne oferă o variantă „de cameră” – în sens muzical – a *Land Art*-ului. Întreg spațiul terestru, cu relieful lui, cu vârstele-i geologic minerale, cu zonele sale de zi și de noapte, distribuite pe rotundul globului, a fost „transportat” în spațiul galeriei de artă din Arad și metamorfozat în „odaie a artistei”. Eu cred că, preocupată fiind să-și „mobileze” pe această cale camera, Anamaria Șerban ne oferă și un *sui generis* autoportret, care cred că i-ar fi plăcut și lui Joseph

Beuys.
Ioana
Moraru pro-
cedează,
desigur nu la nivel
conștient, în sens
opus. Ea nu transformă
spațiul închis al galeriei în
lume, ci „înghesuie” plajele și
oceanele lumii în mici cufere,
dar, *nota bene*, lumea toată devine
mesager al celor mai intime gânduri ori

năzuințe ale artistei, sistematic și totodată poetic, ori poate patetic notate pe etichetele ce individualizează „conținutul” amintitelor cufere. Întrucât acestea au rămas deschise, nesigilate, se mizează pe indiscreția privitorului. Acesta este făcut părtaș la aventura spirituală a Ioanei Moraru și – de ce nu? – este invitat să-și preschimbe temporar individualitatea – atâta timp cât privește-n adâncul cuferelor – cu aceea a artistei. Gestul lui Tamas Attila, la rândul său, este contrapus aceluia schițat de Ioana Moraru, cea care-și alcătuiește autoportretul ideal – după cum am văzut deja – din fragmente de univers făcute captive. Tamas, dimpotrivă, își transferă personalitatea – și energia vitală – asupra regnului mineral pe care-l modelează, pe care-l domină și cu care se și identifică. Astfel încât proiectatele viscere din tablă prinsă în nituri își află pandantul simbolic în însăși alcătuirea anatomică a artistului, prin aceasta demonstrându-se încă o dată – și-n mod patetic – că până și „omul lăuntric” poate fi „măsura tuturor lucrurilor”. Aceste scurte referiri metaforic-simbolice la creațiile celor patru expozanți doresc să semnaleze într-un mod, așijderea, metaforic, proximitatea sfârșitului postmodernismului. „Citatul cultural” și „textualitatea păsloasă” sunt înlocuite cu cea mai intensă trăire individuală, comparabilă aceleia experimentate de oamenii din zorii modernității, care tocmai păreau colectivismul medieval. Expoziția de sculptură de la Arad trebuie considerată drept unul dintre numeroasele simptome care anunță o nouă modernitate, vie, personală în exces, proaspătă și incitantă.

2008 Patru discursuri despre imponderabilitate

text de **EMIL MOLDOVAN**

Rămâne mai mult decât laudabilă inițiativa Galeriei Delta din Arad de a promova lucrările atâtor tineri artiști, promovare care, iată, se materializează nu numai sub forma unor expoziții, ci și a unor ample proiecte curatoriale care implică un număr important de organizatori, și dintre aceștia foarte mulți tineri, alegerea minuțioasă, pe criterii exclusiv valorice a participanților, confruntarea apoi cu punctele lor teoretice de vedere și consultarea concretizării acestora în faptul artistic, expoziția, adică prezentarea propriuzisă a artiștilor în formule diferite (personale, grupuri cu număr nelimitat de participanți, grupuri „standardizate”, așa cum este și grupul acesta) și apoi diseminarea informației sub forma cataloagelor de artist sau de grup, difuzarea în presă, pe site-ul galeriei, în rețeaua i-net în general etc. Formatul de această dată, patru discursuri, se află deja la a doua ediție și, ca o constantă a inițiativelor din acest loc, s-ar putea să contureze deja o altă tradiție, ca multe altele care își fac deja simțită prezența și care au izvorât din inițiativele celor care gravitează în jurul acestei galerii. Ca și la prima ediție, este vorba de patru sculptori, absolvenți ai facultății timișorene de artă, care s-au reunit nu pentru a mărturisii apartenența lor la o breaslă și nici pentru a bifa un nou eveniment în traseul lor biografic și profesional, ci pentru a da măsura a patru discursuri diferite care reușesc să se articuleze foarte bine, chiar dacă sunt



dedesubt, de sus în jos:
Aura Bălănescu – *In Grid*
Anamaria Șerban – *Camera mea*

dreapta, sus:
Nada Stojici – *Miercuri, vineri, duminica*



rodul unor meditații particulare. Aș spune că imponderabilitatea este semnul sub care această colaborare ni se prezintă ca fiind posibilă, imponderabilitatea ca metaforă a desprinderii de cele lumești, conturată nu dintr-o intenție sau program comun și premeditat, ci dintr-o fericită coincidență a gândurilor nemărturisite și a unor afinități, nu de structură neapărat, cât determinate de investigații într-un orizont al preocupărilor comune. Poate surprinzătoare pentru o expoziție de sculptură, invocarea imponderabilității, sub forme dintre cele mai personale, este, și de această dată, o altă modalitate prin care artiștii actuali reiterează afirmația post-modernă că sculptura a coborât de pe soclu și își poate găsi relevanța în ipostaze dintre cele mai insolite. De altfel chiar *Off the plinth: Display and process* își intitulează Colin Renfrew unul dintre capitolele cărții sale *Figuring it out!*, în care analizează identitatea dintre interogațiile și preocupările care însoțesc atât arta contemporană, cât și cultura materială a trecutului celui mai îndepărtat, o relație tot mai actuală, sau reactualizată în contextul esteticilor raționale axate pe absorbția în universul artistic a unor protocoale specifice unor domenii conexe (sau nu), teoretizată relativ recent de Nicolas Bourriaud². De la *Burghezii din Calais* și *Ansamblul de la Târgu-Jiu*, care îngăduie plimbări în jurul sculpturilor, fără să mai interpună între subiect și obiect nicio cezură, la „potecele” lui Richard Long, care consacră tocmai peripatetismul și procesualitatea ca artă, la tălpile „sedentare” (*Soclu pentru lume*), pe de altă parte, ale lui Piero Manzoni, ajungând la figurile suspendate, ca *Anteu pedepsit*, ale lui Antony Gormley și utopia *Sculpturii vizibilă de pe Marte*, a lui Isamu Noguchi, și, nu în ultimul rând, salturile (*Hyphen-Ramp*) lui Paul Neagu, recente desene pe tavan, la limita rezistenței fizice, ale lui Mathew Barney (*Drawing Restrain*) și „perieghezele” în trecut ale lui Mark Dion, toate consacră o profundă meditație referitoare la raportul nostru cu gravitația, cu spațiul, cu imanența în definitiv și, în subsidiar, mai pregnant ca orice, problematizează intimitatea noastră cu năzuința zborului, cu desprinderea de *hic et nunc* și cu pertinența „amprentei” noastre pe „pergametul” lumii, pe epiderma vizibilului.

Deși expune o singură lucrare-instalație (*media mix-uri sculpturale*, cum le numește autoarea, un termen care amintește izbitor de *multimedialitatea* lui Giovanni



Sartori³), Aura Bălănescu reușește să concentreze o mulțime de semnificații, care numai în treacă și selectiv vor fi atinse aici, rămânând deschisă o cercetare mai amănunțită a creației ei și din perspectiva rezultatelor cercetării teoretice din cadrul tezei de doctorat la care lucrează. *In Grid* este o meditație plastică în general pe marginea îngădirii, dar nu în ultimul rând a autoîngădirii, omofonia titlului lucrării cu onomastica feminină Ingrid ducându-ne cu gândul la un autoportret disimulat al artistei, un *alter ego*, în maniera *Autoportretului-instalație* (2001) realizat de Tracy Emin, idee întărită și de utilizarea oglinzii, în care se reflectă o imagine anamorfă, gestul narcisist fiind „corijat” cu o caricatură, poate adevărata imagine a sinelui, deformarea unei malformări oferind una dintre posibilele soluții spre adevăr. De altfel, utilizarea unui „habitat” simbolic și, în parte, autoreferențial, o apropiere destul de mult pe Aura Bălănescu (*In Grid*) de Tracy Emin (*The Tent* sau *Everyone I Have Ever Slept With*) chiar dacă intențiile lor sunt foarte diferite în cele din urmă. Aș spune că „dosarul” acestor afinități nu se oprește aici (identitatea utilizării termenului de *mixed media*, de pildă⁴), el putând reprezenta o altă direcție a cercetării creației semnată până acum de Aura Bălănescu. Când spun habitat simbolic mă refer la palisada ca formă de hotârnice reconstituită de artistă ca simbol pentru cenzura dintre lumi, o cenzură cu conotații politice, spune autoarea, dar nu numai, aș adăuga eu pe marginea unui text semnat de antropologul Peter G. Ramsden⁵. Ne amintim că nu numai *Piatra de hotar* (1940) a lui Constantin Brâncuși a fost interpretată uneori din perspectiva unei atitudini critice față de o (ne)hotârâre politică, dar și cea realizată intenționat astfel, câțiva ani mai târziu de Karl Prantl (*Piatra de hotar*, St. Margarethen, Austria, 1958). Ce aduce însă nou Aura Bălănescu cu această lucrare-instalație este, dincolo de sincretismul (mixajul) mediilor de expresie (formă, culoare, sunet), sau tocmai datorită acestuia, o implicită negare a autonomiei tactilității în sculptură, susținută de unele păreri⁶. Ea supune din nou obiectul sculptural imperativului privirii, redeschizând tangențial sau implicit, peste ani, problema vizibilității cenzurate în arta europeană⁷. Este o sculptură care trebuie privită și ascultată, chiar dacă grațiile te obligă să o și atingi. Dar gestul acesta care confirmă nemijlocit o cenzură cu implicații (și) politice este, în



același timp, o invocare a interdicției atingerii (a umbla „cu mănuși” sau „cu mâinile acoperite”) lucrurilor cu adevărat prețioase sau fragile, posibil chiar imaginea noastră nepervertită, regăsită în revelația spectrală sau imaginea inversată gnostic a lumii în oglindă, cu alte cuvinte, imaginea reală, dar intangibilă. Este, de aceea, un simbol al coșmarului sub forma incapacității de a ajunge la adevărata identitate, la împărtășirea sinelui.

„Specialistă” în vise de tot felul pare a fi însă mai degrabă Ligia Seculici. Ne propune câteva lucrări în care ne vorbește și ea despre o lume întoarsă – una dintre lucrările expuse aici poartă chiar acest titlu – prin aceea că este vorba despre o lume a cărei consistență este formată din tot ceea ce este mai inconsistent din trecerea noastră prin viață: amprenta pașilor pe nisipul spălat neconținut de valurile mării, urma capului ostenit într-o pernă ridată, imaterialitatea gândurilor fugitive sau a viselor fără limită, înlănțuite într-o desfășurare dezordonată ca o haotică spirală de fum, fereastra și decupajul în formă. Cu alte cuvinte, este ca o paradoxală calificare a nereprezentării⁸. Centrul interesului ei este deci aluzia prezenței, diafana noastră sinecdocă („parafa” piciorului retezat, a tălpii), o configurare prin aproximare. Este adepta simbolului în coordonatele discreției însă și a gestului curtenitor față de acesta, conștientă că apropierea de universul simbolizării implică extremă precauție. „Negativul” nostru în lume nu este mai puțin semnificativ, pe de altă parte, el pretându-se în egală măsură mecanismului magiei ca și „pozitivul”, sau poate chiar mai mult decât acesta, magia ținând de cauzalități inexplicabile, uneori *sinistre*. „Magia, ne spune Jorge Luis Borges, este cauzalitate aparte. Este presupunerea că, pe lângă relațiile cauzale pe care le cunoaștem, există și alte relații cauzale. Aceste relații cauzale pot să se datoreze unor accidente, unui inel, unei lămpi⁹, unei urme, așa adăuga eu, gândindu-mă la „urmele” în materie lăsate de gesturile Ligiei Seculici. Prezența noastră în materie este în general sensibilă pentru că se pretează, ca o orice tip de deschidere sau de concavitate, unor conținuturi magice. Urma nu este abreviere ci participare, o echivalare a părții cu întregul, o abstracție de un realism magic, am putea-o numi în acest context.

Interesat în mod explicit de anumiți specialiști ai magiei se dovedește Ciprian Lauko cu ai săi



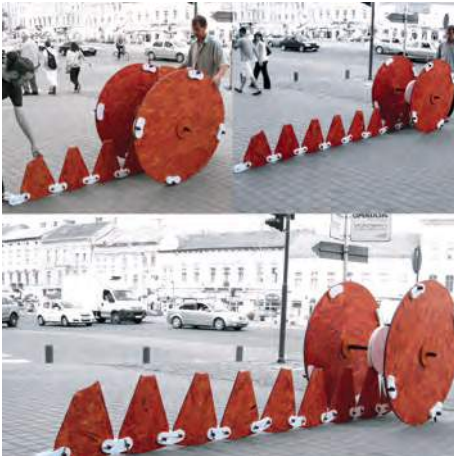
Kapnobates. Deși prezente numai sub forma unor fotografii, piesele purtătoare ale acestui nume ne orientează direct către domeniul sacralului, făcând în acest fel explicit și titlul de *Hagia Xila* care însoțește multe dintre lucrările sculptorului și, implicit, situarea autorului lor din punctul de vedere al opțiunilor tematice și a preocupărilor care-l caracterizează. Se cuvine o minimă explicație a aparent misteriosului *kapnobates*. Mircea Eliade traduce, după Strabon, termenul *kapnobatai* prin „cei care umblă prin fum” și care face referire la existența unei secte de vrăjitori sau șamani geto-misieni care „întrebuintau fumul de cânepă pentru a provoca transele extatice¹¹, interpretare acceptată recent și de către Zoe Petre, chiar dacă cu mențiunea că traducerea acestui termen implică o anumită doză de dificultate¹². Relația dintre ingerarea substanțelor halucinogene sau psihotrope și artele plastice, coroborate cu comportamente șamanice sau stări modificate ale conștiinței acoperă, în cercetarea recentă, o îndelungată perioadă, de la paleolitic (recentele teorii ale lui David Lewis-Williams) la antichitate (celți, sciti mai ales) și chiar perioada modernă („șamanismul” adeseori invocat al lui Jackson Pollock). Sacralitatea lemnului (*Hagia Xila*), pe de altă parte, implică o extrapolare a acestei calități asupra tuturor formelor construite din acesta (*Arhaică, Construcție*) și chiar transgresarea lor din păgânism în creștinism. De altfel, multe dintre lucrările imaginate de Ciprian Lauko seamănă cu niște curioase secțiuni într-o cupolă (ciclul *Construcțiilor*), element sofianic, după expresia lui Lucian Blaga, specific arhitecturii creștinismului oriental – cu „nuanțările” sale *cosmice*, uneori, după formula aceluiași Mircea Eliade – și, în același timp, consonant cu condiția imponderabilității, sub semnul căreia s-a coagulat expoziția de față, respectiv situarea ei enigmatică undeva între cer și pământ.

Absolvent al secției de sculptură a Facultății de Artă din Timișoara, Ștefan Lăzărescu, într-o manieră destul de agreată de sculptorii contemporani, nu se simte constrâns de posibilele restricții ale specializării. Spun acest lucru urmărind transpunerea ideilor sale în medii diverse și mai ales transferul programatic, declarat chiar în textul auctorial care însoțește lucrările, dinspre bidimensional spre tridimensional cu vizarea, finalmente, a unei dimensionalități spirituale, superioare. Aș spune că dezideratul tocmai

stânga:
Miruna Moraru – *Copiii iubesc*

dreapta:
Cosmin Moldovan – *Uneori aș fi făcut orice pentru... mi-aș fi dat și sufletul*

invocat își manifestă valențele în abordarea aceleiași sfidări gravitaționale, pe care o regăsim, în forme diferite, și la ceilalți trei artiști prezenți în expoziție și care sugerează apelarea, cu resurse aflate la îndemâna artiștilor, a unei lumi alternative, posibile, dar imperceptibile încă, utopică pentru privitorul neinițiat. De altfel, John Rewald ne atrage atenția asupra faptului că, începând cu postimpresionismul și mai ales cu simbolismul, se face simțită tot mai pregnant mutația de la reprezentarea realității vizibile la cea a ideii. „Poeții simbolști, scria el, nutreau convingerea că numai ideile reprezintă acea realitate superioară pe care arta trebuie să-o selecteze și să-o rețină” și citează afirmația lui Schopenhauer potrivit căreia există „probabil tot atât de multe lumi diferite câtă gânditor¹³. Ștefan Lăzărescu vorbește și el de configurarea unei „mitologii personale” și de fascinația „înfripării în minte a unor idei, gânduri, observații – transcrierea lor liberă pe pânză – și desprinderea din plan în tridimensional”. De altfel, mutația aceasta pare să îl fascineze, adică traseul care face posibilă materializarea ideii cu ajutorul filtrului personal. Fără să trec peste observația că „mitologiile personale” sunt contradicții în sine, pleonasm prin aceea că miturile sunt în primul rând povestiri anonime cu atribuții integratoare și relevante pentru o comunitate mai mare și nu pentru un singur individ, observație făcută, de altfel, și de către David Martinez¹⁴ atunci când discută simbolurile „șamanice” ale lui Jackson Pollock, aș spune totuși că lucrările lui Ștefan Lăzărescu oferă într-adevăr un univers personal largit, propus de un gânditor al formelor ca premisă pentru o conviețuire, ca invitație, e adevărat, la conturarea – cu implicații noi, așa adăuga eu – unei posibile mitologii. Mitologiile implică mai degrabă o erodare sau estompere a conturilor personalității și, implicit, transcenderea individualității, altfel spus ruina situației faptului artistic în orizontul performanțelor particulare, adică a idiosincraziilor. Or, aici, ne aflăm în fața unei dileme. Putem continua pe cale tradiției consacrate de gândirea estetică post-renascentistă care a configurat imaginea europeană modernă a artistului-demiurg, și atunci accentul cade pe personal, sau depășim modernitatea și ne situăm pe o direcție paradoxală față de prima variantă, în sensul etimologic subliniat de Victor Ieronim Stoichiță, de împotri-va-căii, a accentelor sau intențiilor *mitologizante*. Și



acest din urmă aspect nu ar trebui privit foarte în tragic, dacă avem în vedere că alți creatori contemporani de seamă și-au declinat vanitatea personală în forme dintre cele mai laudabile pentru ei. Iată ce scria Ștefan Augustin Doinaș despre Jorge Luis Borges: „Idealul lui Borges este o total depersonalizare a scriitorului, scufundarea lui în anonimatul literar, cu ștergerea oricăror urme de particularitate și originalitate artistică” pentru că „nicio operă nu e originală, deoarece «cantitatea legendelor sau a metaforelor de care e capabilă imaginația umană e limitată»; în schimb, orice operă are un caracter «ecumenic», e universală, oferă o imagine a Totului pentru toți”¹⁵.

Note:

¹ Colin Renfrew, „Figuring it out. What are we? Where do we come from? The parallel vision of artists and archaeologists”, Thames and Hudson, London, 2004, p. 78-108

² Nicolas Bourriaud, *Estetica relațională*, Ed. Ideea Design & Print, Cluj, 2007

³ Giovanni Sartori, „Homo-videns. Imbecilizarea prin televiziune și post-gândirea”, Ed. Humanitas, București, 2006, p. 24, n. 8 definește multi-medialitatea prin „unificarea într-un singur mediu a cuvântului scris și vorbit, a sunetului și imaginii”.

⁴ Robert Preece, „A Conversation with Tracy Emin”, în *Sculpture*, 21, 9, 2002, p. 38-43

⁵ Peter G. Ramsden, „Death in Winter: Changing Symbolic Patterns in Southern Ontario Prehistory”, în *Anthropologica*, 32, 2, 1990, p. 167-181, pentru care palisadele au, dincolo de caracterul lor strict funcțional, și unul simbolic: oricare ar fi motivul construirii lor, o dată ridicată palisadele depun mărturie pentru integritatea unei comunități, deschizând discuția referitoare la raportul centru-periferie, la diferențele celor dinăuntru față de cei de afară etc. „Un perete împrejmuit demarhează limitele unei comunități și împarte lumea în două părți: a celor dinăuntru și a celor din afară”, „nemaifind posibilă alăturarea la comunitate pe căi obișnuite, adică fără a face o declarație politică sau socială”.

⁶ „Am putea să ne gândim că într-un prim timp, pentru cel sau cea care privește sculptura, actul de vizualizare va conduce la dorința de atinge, dar ceea ce arată foarte bine această poveste este autonomia percepției tactile”, scrie Henri-Pierre Jeudy, în „Corpul ca obiect de artă”, Ed. Eurosong and Books, București, 1998, p. 112, referindu-se la cazul unui artist orb, imaginat de un scriitor japonez, care sculptează fără să vadă deci, ignorând însă sculptura, mult mai la „îndemână”, a lui Constantin Brâncuși, „Sculptură pentru orbi”.

⁷ Victor Ieronim Stoichiță, „Vezi? Despre privire în pictura impresionistă”, Ed. Humanitas, București, 2007

⁸ „Principiul nu se substituie lucrurilor, ci se condiționează cu acestea într-o desăvârșită reciprocitate; taina e o prelungire a fenomenelor, fenomenele sunt o prelungire a tainei”, scrie Lucian Blaga, „Gândire magică și religie. Trilogia valorilor”, II, Ed. Humanitas, București, 1996, p. 236-237

⁹ Jorge Luis Borges, „Cărțile și noaptea”, Ed. Junimea, București, 1988, p. 62

¹⁰ Lucien Levy-Bruhl, „Experiență mistică și simboluri la primitivi”, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p. 166 și passim

¹¹ Mircea Eliade, „De la Zalmoxis la Genghis-han”, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1980, p. 57. Vezi și Andrei Oișteanu, „Narcotice și halucinozene la geto-daci și români. Studii despre religie și folclorul Daciei și Europei Orientale”, în *Idem*, „Mithos și logos. Studii și eseuri de antropologie culturală”, Ed. Nemira, București, 1998, p. 47

¹² Zoe Petre, „Practica nemuririi. O lectură critică a izvoarelor grecești referitoare la geți”, Ed. Polirom, Iași, 2004, p. 209, 228 și passim

¹³ John Rewald, „Postimpresionismul”, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1978, p. 131

¹⁴ David Martinez, „From the Fourth World to the Art World, în *Third Text*”, 19, 3, 2005, p. 254

¹⁵ Ștefan Augustin Doinaș, „Gâlceava cărturarului cu lumea, în Jorge Luis Borges, *Cărțile și noaptea*”, Ed. Junimea, București, 1988, p. 158

sus:
Curte Denisa

stânga, dedesubt:
Horia Hudubet – Roata vieții
Horia Hudubet – Roata focului

2010 Homo posterus

text de **ANDREI JECZA**

Lucrările lui Bogdan Rață descriu traseul unei căutări perpetue a individului ce a trecut printr-un regim totalitarist, a cunoscut „schisma”/ ruptura unei revoluții sângeroase și trăiește într-o continuă goană de adaptare. Stările omului contemporan dirijat de acceptarea unui set de compromisuri și confruntarea permanentă cu o tradiție, un tip de educație, o moștenire comunistă într-un univers în continuă modificare, remodelare și reidentificare tipică universului capitalist sunt preocupările principale ale artistului.

Artistul este preocupat de această dramă, această obsesie a identității în continuă modificare și adaptare. Criza identității particulară sfârșitului secolului XX și începutul secolului XXI în viață și în arta contemporană, presupun pentru artist căutarea unor forme hibride, capabile să supraviețuiască acestei perioade de tranziție. Rață reinterpretează teoria lui Charles Darwin, creând astfel un nou univers dezvăluit privitorilor prin camalitatea perfectă a sculpturii hiperrealiste și virtuozitatea imaginară a artistului ce prezintă imaginea unui așa-zis „homo venturus / homo posterus” (omul viitorului).

Proiectul pe care Bogdan Rață îl are în vedere, realizează o radiografie a societății românești post-comuniste. Artistul urmărește două tipuri de oameni aflate la antipod din punct de vedere social, prin care încearcă să sugereze criza, obsesia și preocuparea pentru identitate, devenită oarecum tipică pentru țările fost comuniste, precum România, Moldova, Rusia, Bulgaria, Ucraina etc. Astfel, artistul realizează o serie limitată de lucrări din porțelan glazurat, o piesă din bronz sulfat cu aur și o serie de desene în tuș negru și roșu, ce marchează evoluția și imaginea umanoidului angrenat în lupta socială, politică sau economică de adaptare contemporană. Artistul imaginează o serie de mutații genetice, de mutilări sau augmentări anatomice ce permit perfecția funcționare a noului tip de individ, produs al globalizării. Totuși, aceste personaje se confruntă cu un trecut extrem de prezent care le marchează existența, chiar și după 20 de ani de la Revoluția Romană din 1989, care le modifică fizionomia. Artistul apelează la porțelan și aur, pentru a ilustra



nou-îmbogățiții din România, care, asimilând anumite etape ale evoluției economice naturale, devin niște persoane ghidate mercantile, care gustă lucruri scumpe, indiferent de formă sau conținut. Aceste persoane deseori sunt atrase de produse tip kitsch. Aceste forme le cunosc probabil din vitrina magazinelor sau din propriile colecții adunate de părinți înainte de 1989. Aceste elemente de decor, asemănător carpetelor cu „Răpirea din Serai” sau a macrameurilor copiind capodoperele Renașterii în miniatură, fiind singurele elemente accesibile în perioada comunistă, devin etalon de calitate și frumos. Această răsturnare de valori, dezechilibrare a percepției despre frumos și prețuirea unor obiecte kitsch devin simbol de recunoaștere, emblematic pentru această categorie de persoane. Aceste „Bibelouri” contemporane, realizate de artist, prezintă acest tip de persoane, îndochinate comunist, care prin diferite mașinații politice au ajuns la un statut social și financiar artificial, în ceea ce privește nivelul lor de educație. Lucrarea de aur, aurul mai ales, simbolizează această artificialitate a statutului social, etalat contrar etichetei prin bunuri de lux ce simbolizează astfel inadvertența între nivelul de

stânga, sus (două imagini):
Denisa Curte

dreapta, sus:
Zsolt Fehervari – Vecina

dedesubt:
Bogdan Rață – Handgun



cultură și puterea financiară a unor asemenea persoane. Lucrarea marchează tocmai această răsturnare de valori și prețuirea necondiționată a aurului ca un simbol al avuției. Dincolo de acest lucru, porțelanul demască această inadvertență financiar-intelectuală, opțiunea pentru acest material este simbolică și sugerează acest dezechilibru între statut social și statut intelectual.

A doua parte a proiectului, și anume lucrările de grafică pe care artistul urmează să le realizeze în cadrul rezidenței la Paris, presupune un fel de inventar imaginar al emigranților români din Paris. Artistul portretizând cerșetori, muncitori, paznici, cântăreți, chelneri români ce lucrează sau trăiesc în Paris. Această plapumă socială deseori preferă locuri străine și muncă sub calificarea lor intelectuală, pentru a supraviețui sau pentru a trăi mai bine în România. Artistul sesizează aici o altă extremă și alege culoarea neagră și roșie pe hârtie, ca o formă economică, mai săracă, corespondența nivelului economic al persoanelor portretizate. Portretizarea însă nu presupune o inventariere fizionomică a emigranților români, ci identificarea unei tipologii caracteristice fiecărei zone de activitate. Artistul este interesat de maniera în care aceste persoane încearcă să se adapteze vieții pariziene, de felul compromisurilor acceptate necondiționat de emigranți și mai ales în ce măsură acest proces de adaptare modifică identitatea și anatomia persoanelor.

O altă tipologie generală valabilă a acestor oameni în căutarea identității, atât pentru nou-îmbogățiții, cât și pentru emigranți ce lucrează la Paris sau a șomerilor este tendința de a transpune orice eveniment pozitiv sau negativ pe seama Bisericii și a lui Dumnezeu. Acest act provine dintr-o frustrare generată de presiunea regimului comunist ce interzicea sau limita accesul la divinitate prin demolarea și profanarea unui număr însemnat de biserici ortodoxe din România. Dogma strictă respectată și fanatismul ortodox, dus la apogeu în perioadă contemporană marchează un alt fenomen extrem de interesant în această căutare a identității într-o lume comună, unită a globalizării. Modelul perfecțiunii și proiectarea aceasta a tuturor dorințelor pe imaginea divinității creează un sistem închis, sieși suficient, asemănător unei rezervații naturale. Astfel, într-o perioadă de 20 de ani, în România s-au construit sute de biserici ortodoxe, zeci în regiuni subdezvoltate ale căror



priorității de investiții pomesc de la realizarea chiar a unui sistem de canalizare funcțional, medical sau de infrastructură. Manipularea și forța bisericii astfel fiind o caracteristică deosebit de interesantă în vederea „portretizării” acestor oameni. Neîncrederea în sistemul economic, politic, social și proiectarea întregului arsenal de dorințe și frustrări asupra Bisericii au condus la un comportament și la o criză socială particulară în România.

Acest fenomen extrem de complex și special îl interesează pe Bogdan Rață, care, prin sculptură hiperrealistă, interpretează anatomia umană ce suferă aceste schimbări de comportament, fiind amprentată astfel de fluctuațiile sistemelor de valori existențiale, importante și formatoare ale societății. Artistul identifică tipologii, creează analogii conceptuale și esențializează această luptă între mod, fel, posibilitate și șansă de viață în România, prin forme metaforice, care transpun trăirea internă a suferinței, bucuriei, traumei, frustrării, fericirii, inadaptabilității etc. în forme și morfologii anatomic simbolice. Artistul revine astfel asupra teoriei lui Darwin, reinterpretând-o în circumstanță contemporană, a crizei și a haosului dezordonat al postmodernității.

MEMORIE ȘI MONUMENT ÎN SPAȚIUL PUBLIC DIN PERSPECTIVA ARTIȘTILOR



deasupra:
Mona Vatamanu & Florin Tudor - Beginning
of the 21st C, 2007, courtesy Mihnea Mircan

text de SIMONA DUMITRIU

Prin monument în spațiul public înțelegem de obicei expresia publică a memoriei instituționale, a arhivei ideologizate. Monumentul se ridică atunci când, într-un moment istoric sau altul, anumite documente reflectând fapte, evenimente sau transcriind idei, apar ca relevante și incontestabile la nivelul memoriei publice locale sau a memoriei personale. Există, firește, nenumărate monumente de uz privat, create pentru a puncta o amintire strict individuală (de exemplu, monumentalul funerar). Acum este însă mai utilă o privire asupra felului de a fi și a semnificațiilor monumentului public – ținând cont de nenumăratele fațete ale acestuia – memorial, anti-monument, anti-memorie, lieu de mémoire¹, cuvinte sau evenimente-monument, monumentalitate a muzeului, a bibliotecii, a clădirilor oficiale etc. – în contextul românesc din ultimii ani.

Folosesc termenul „monument” cu următoarele nuanțe/caracteristici: 1. mecanism de fixare a memoriei prin intermediul unui reper spațial; 2. sens selectiv și capacitate de reprezentare; 3. relevanța dimensiunii;

4. abilitatea de a negocia între retorica națională și integrarea în spațiul public; 5. caracteristici formale, între tridimensionalitate și absență:

astfel, imaginea înregistrată poate și ea să aibă caracteristici de monument; ori, anumite cuvinte sau grupuri de cuvinte, denumind momente puternice din istorie pot fi monumente, plasate în afara timpului, dincolo și separat de reprezentările tridimensionale cu caracter memorial care le pot fi dedicate și care nu vor atinge niciodată forța monumentală a cuvintelor – de exemplu: *Revoluția Franceză*, *Revoluția Română*, *the Moon Landing* sunt cuvinte care, prin repetare și importanță simbolică, au capacitatea de a fi obiectualizate în absența oricărei forme de reprezentare fizică.

Chestiunea monumentului în România post-socialistă poate fi privită din perspectiva felului în care artiștii înțeleg și se raportează la acesta. Există în București forme monumentale, fragmente ale spațiului public și denumiri care pot fi încă strivitoare sau spectrale, deși sunt permanent reevaluate de uitare, resemantizare, ambiguitate politică: Casa Poporului, Televiziunea Română, Piața Revoluției, Revoluția însăși înțeleasă *ca monument*, statuia de bronz a lui Lenin demontată și abandonată etc. Destui artiști au făcut uz de aceste repere și încă fac referință la ele, în contextul dezbaterilor, mereu susținute, în jurul procesului oficial de atribuire a dreptului de a produce noi monumente și al ideii că orice monument, ocupând spațiul public, pe de o parte îl consumă și, pe de alta, încearcă să resemantizeze spațiul pe care l-a ocupat.

Revoluția română ca monument

A trebuit să treacă 16 ani pentru ca autoritățile culturale să se decidă asupra unui monument dedicat Revoluției din 1989, iar proiectul ales, produs de designerul Alexandru Ghiduș, a stârnit un viu și mul-



tidirecțional val de opinii. Piesa înaltă de 25 m, în formă de piramidă alungită, și-a găsit locul în Piața Revoluției, între fostul Comitet Central al PCR și fostul Palat Regal, alături sau în fața altor monumente de mai mică dimensiune. În doar câteva luni după inaugurare, locuitorii Bucureștiului i-au dat lucrării numele sub care este neoficial cunoscută, iar internetul a supralicitat cu o mare de structuri semiotice alternative. Nivelul public de interpretare intenționat și enunțat de titlul oficial („Glorie Eternă Eroilor și Revoluției din Decembrie 1989 – Memorialul Renașterii”) este acela de memorial pentru 1104 morți (memorie devenită obiect) și monument al Revoluției ca fragment de istorie (timp obiectualizat). În contextul discuției despre relația monumentelor cu spațiul public, monumentul Revoluției este un exemplu bun pentru a introduce conceptul-cheie al prezentului text: *supra-vizibilitatea*. La fel ca și alte, mai recente, încercări de a crea *punctum urban* în București, și monumentul Revoluției este caracterizat prin supra-vizibilitate – înțelegând ca fiind contrarie invizibilității. Supra-vizibilul funcționează ca un mecanism prin care este imposibil să te uiți în altă parte, o dirijare forțată a privirii. Explorând clasică interpretare a lui Robert Musil² despre invizibilitatea memorialelor și monumentelor în general, putem, în cazul nostru, să reflectăm asupra procesului acestui ansamblu, localizat în una din cele mai aglomerate piețe ale orașului, către găsirea propriei invizibilități. Este aceasta o posibilitate? Deși nu ne aflăm aici în fața unei crize a invizibilității/a unei supra-vizibilități la nivel urban (specifică numai Casei Poporului), oare va reuși Memorialul Renașterii să își depășească aparenta incapacitate de a declanșa mecanismele memoriei (inclusiv uitarea sau trecerea cu vederea)? Revoluția, ca atare, există în abstract ca monument. Documentele care îi sunt specifice, acele fotografii și momente filmate care au contribuit la modificarea paradigmei media universale sunt, la rândul lor, caracterizate prin monumentalitate (vezi Harun Farocki și Andrei Ujică – *Videograms of a Revolution*). Contrastul între monumentalități de diferită intensitate poate fi observat în cadrul proiectului comun al celor

șapte artiști invitați în expoziția *Nu au fost semnalate incidente deosebite* (2005 Galeria Nouă, curator Mihnea Mircan³), în care monumentul din Piața Revoluției devine pretext pentru un fotomontaj aparte, suprapus unei fotografii din timpul Revoluției, introdus digital în marea de oameni dintre care unii, sau numele lor, fac poate parte din placa memorială inclusă în ansamblul din Piață. Tema monumentului va sta, doi ani mai târziu, la baza proiectului lui Mircan pentru pavilionul României la Bienala de la Veneția (*Low Budget Monuments*, 2007). Fotomontajul din 2005 reflectă tocmai contrastul acut între cele trei monumentalități enunțate mai înainte (cuvânt/ document/ obiect public) și cele trei temporalități care le corespund: timpul precis istoric al documentului (al fotografiei), timpul dependent de memorie al Revoluției ca fapt istoric și timpul politizat al existenței post-socialiste, reprezentat prin supra-vizibilitatea și centralitatea noului monument.

În 2006, Irina Botea produce, împreună cu studenții ai Art Institute of Chicago, *Audiții pentru o revoluție* – o proiecție *split-screen* în care, în paralel, rulează imagini din timpul Revoluției, din arhiva TVR și redactarea lor, în limba română, de către studenții americani. „Punctul de plecare a fost o mărturisire făcută Irinei de colegii și profesorii ei din America – constatarea că nemulțumirea lor față de politica americană e sistematic urmată de descurajare, că le lipsește o tehnologie a protestului, scenariul unei revoluții.”⁴ O metodă de protest și un scenariu specific puteau fi găsite în filmările arhivate ale revoluției române în direct. Cele două filme rulează unul lângă celălalt: filmul original al Revoluției (la rândul său un montaj din momente alese pentru încălcătura lor simbolică) și filmul în care tineri din partea cealaltă a lumii articulează copii fonetice și fac gesturi copiate urmărind originalul adaptat la contextul lor. În contrastul dintre cele două jumătăți de ecran apare încă o nuanță care privește relația document-monument în cazul revoluției române: scene esențiale, monumentalizate prin pregnantă și repetiție, din Studioul 4 al TVR, sunt redimensionate prin alăturare, își pierd din vizibilitate, dar și din inteligibil, pentru că, forțați

să ne uităm în paralel la două instanțe asemănătoare, ele ajung să pară că se copiază și că se anulează reciproc. Pe de altă parte, folosirea documentelor de arhivă în *Audiții pentru o revoluție* poate fi interpretată ca un argument personalizat că, în contra cosmopolitismului media, apare și se menține regionalismul memoriei. Revoluția nu poate fi dublată sau absorbită în nicio altă cultură, așa precum nicio experiență intens națională nu ar putea să fie. Văzută din orice altă cultură exterioară, revoluția română apare ca un monument modernist, monolitic, *site-specific*, estetizat prin trecerea timpului.

Ciclul aproape complet al lui Lenin

În primele luni ale anului 1948 a fost dărâmată, alături de alte statui de for public – precum Take Ionescu, I.C. Brătianu, Lascăr Catargiu, regele Ferdinand I – o ecvestră din bronz de mari dimensiuni reprezentându-l pe regele Carol I, realizată în jurul anului 1939 de sculptorul Ivan Mestrovic și amplasată în Piața Palatului Regal (actuala Piață a Revoluției). Deși există și cei care speră (și astfel a apărut la viață o mică legendă urbană) că statuia lui Mestrovic nu a fost topită și a reușit să supraviețuiască, îngropată undeva în afara Bucureștiului, anumite documente și versiunea oficială în general acceptată a poveștii trasează o altă evoluție a evenimentelor: din bronzul topit al ecvestrei regelui Carol I a fost turnat un Stalin de mari dimensiuni. Mai târziu, în aprilie 1960, era inaugurată noua statuie a lui Lenin în fața proaspăt construitei Case a Scânteii, lucrare monumentală realizată de sculptorul Boris Caragea, din același bronz topit al statuii lui Stalin. În martie 1990, acel Lenin a devenit unul din șirul aparent nesfârșit de monumente comuniste est-europene care erau date jos de pe socluri prin forța publică și distruse, îngropate ori abandonate. Bucureștiul a cunoscut și alte asemenea istorii de statui de for public transformate, mutate, delocalizate sau amplasate greșit (un alt caz celebru este cel al monumentului lui I.L. Caragiale) și cei mai mulți istorici de artă și arhitectură români vorbesc despre o criză generală de integrare și planificare urbană a monumentelor în București, considerând că soluțiile



alăturat, două imagini:
Irina Botea – Audiții pentru o Revoluție

de construire anterioare lui 1989 și obsesiile monumentalului sunt de învinuit în continuare. Privind lucrările artiștilor români, iese la suprafață o altă noțiune, dificil de canonizat și nu la fel de spectaculoasă ca recursul la antinomic și contrastant. Această noțiune este aceea a normalității – explorată ca stare de fapt și reacție publică medie. Faptul este că, după ce a fost demontată în 1990, marea statuie a lui Lenin și o reprezentare de mai mici dimensiuni a prim-ministrului comunist Petru Groza au fost luate și depozitate – sau, mai degrabă, abandonate – pe un câmp în spatele pereților Palatului Mogoșoaia. Acel câmp nu are nimic dintr-un Memento Park⁵. Ar putea fi considerat, eventual, un Muzeu Temporar al Artei Totalitare⁶ în miniatură. Poate. Dar normalitatea locului de la Mogoșoaia este reflectată tocmai în caracterul lui ascuns. Unii ghizi ai tururilor de memorabilia comunistă în București includ și acest site, mulți dintre artiști și localnici știu de existența lui, altfel însă niciun semn în grădinile Palatului nu marchează amplasamentul lui Lenin și Groza, iar prezența lor acolo scade progresiv din memoria publică. O sinteză a felului în care câmpul de la Mogoșoaia apare în contextul normalității specifice poate fi regăsită în fotomontajul lui Iosif Kiraly, *Reconstruction – Mogoșoaia – Lenin and Groza_4, 2007-2009*. Aparținând unei extinse serii de imagini care explorează relația dintre timp și transformarea urbană, *Reconstruction – Lenin and Groza* este rezultatul mai multor vizite la Mogoșoaia, pe parcursul unei perioade de doi ani. Personajele prezente în fotografiile incluse în montaj nu au fost niciodată acolo împreună, în același timp, ceea ce oferă un plus de semnificație relației oamenilor cu cele două monumente – deoarece sintetizează un *pattern* de atitudini din multe instanțe similare înregistrate. Lucrarea include și își extrage sensul și din momentul iconic al dărâmării statuii în 1990, moment-document, trimițând astfel la caracteristica de *surviance* a memoriei – pentru a folosi interpretarea oferită de Georges Didi-Hubermann conceptului de *Nachleben* folosit de Aby Warburg⁷. Acțiunea principală a memoriei este supraviețuirea (*la survivance*), iar exercițiul mnemotehnic al oricărei imagini implică supraviețuirea unor imagini anterioare în cele subsecvente lor. Procesul de *surviance* nu este unul de selecție, ci unul de montaj. Iosif Kiraly reconstruiește în același timp un paradox temporal și o manifestare a normalității, cu statui-bânci ori statui – fapt divers, al căror caracter monumental este recapat numai prin adăugarea unor imagini din arhive, numai prin punerea laolaltă a prezentei abandonări și a docu-

mentelor care informează despre etapele anterioare ale monumentelor. În același timp, montajul poli-perspectiv include, în intervalul dintre diferitele etape de fotografiere, un eveniment prezent prin absență și marcat printr-o schimbare subtilă a statuii lui Lenin: în 2009, o intervenție de scurtă durată a lui Mihai Zgondoiu – *Păpuși Sovietice* – în care a vopsit în roz capul lui Lenin și mâna dreaptă a lui Petru Groza – a fost imediat urmată de o corectare, o „readucere la normal” a statuiilor, când cineva a dat peste rozul protestatar cu vopsea neagră. În *Reconstruction – Lenin and Groza* apare, indirect, și ireverența la David Cerny și încercarea de a o anula: o statuie cu capul negru pe trupul de bronz, o corectare care oricum transformă sensul monumentului. Un al doilea exemplu în completarea celor notate mai înainte este oferit de *The Red Rider* (2007), sculptură și proiect video al Ancăi Benera. Filmul de două minute îl arată pe Lenin-ul de la Mogoșoaia ridicându-se, întinzându-se ca după somn și rememorând, în flashback-uri (realizate cu ajutorul arhivei de imagini a TVR), momentele răzbunării publice din 1990. Statuia care însoțește filmul este o replică la scară mică a ecvestrei lui Carol I de Ivan Mestrovic, aceea care, topită, supraviețuiește încă în Lenin. Trupul regelui a fost înlocuit în modelul Ancăi Benera de un Lenin călare. Această lucrare face trimitere nu numai la filiația materială dintre statui, cu tot subtextul ei simbolic, ci și, recontextualizând-o, la o dezbatere publică recentă, în care o nouă ecvestră reprezentându-l pe regele Carol I era propusă spre amplasare pe aceeași locație, în fața Palatului Regal. În timpul primelor discuții pe această temă (între recuperare istorică și procese de drept de autor cu moștenitorii sculptorului Mestrovic), o idee stranie se pare că fusese sugerată: să se topească statuia lui Lenin de la Mogoșoaia și să se folosească materialul din nou, pentru a tuma noua ecvestră a regelui Carol I. Produsul final realizat de Florin Codre nu conține Lenin, însă include indicii ale unui alt contrast, între două mari monumentalități instituționalizate, oficiale: Regalitatea Română și Revoluția Română, ambele reprezentate fizic în încinta aceleiași piețe de cel puțin câte un obiect supra-vizibil. Monumentul intervalului dintre ele – monumentul dedicat comunismului – este în altă parte, pentru el trebuie să ne uităm spre Casa Poporului.

Casa Poporului

La Bienala de la Veneția 2007, în cadrul *Low Budget Monuments*, doi dintre artiștii participanți, Mona Vătămanu și Florin Tudor, prezintă *Dust* și *The*

Beginning of the 21st Century, dubluri hermeneutice, până la un punct, ale unor proiecte anterioare, *Persepolis* (& *Living Units*) și *Văcărești*. Începutul secolului al XXI-lea sintetizează monumental ideea din proiectul *Living Units* (2003, Budapesta) și din seria amplă *Persepolis*. Casa din beton care crește în Pavilionul de la Veneția funcționează ca o *excreșcență ce consumă spațiul* (Mirca). *Praful*, în schimb, este rezultatul spațiului consumat. La fel, *Persepolis* vorbește despre soluții traumatiche sau armonioase de consumare a spațiului, despre arhitectura noii economii, ale cărei principii nu diferă de modalitățile de gândire care au dus la producerea Centrului Civic bucureștean. Cu atât mai mult i se opune filmul *Văcărești*, despre amprenta unei foste prezențe, cu cât spațiul ocupat odată de mânăstire va fi consumat de urbanismul *începutului de secol XXI*. Uneori, în condiții specifice, ca în cazul parcului IOR din București, blocurile se înscriu în peisaj ca într-o scenă din pictura romantică, nu se impun prin supra-vizibilitate. Alteori, arhitecturi dominante distrug posibila armonie. Proiecte ca *Persepolis* sau *Living Units* se referă la modalitățile oamenilor de a se adapta situației, de a continua să trăiască în apartamentele de blocuri, după dispariția ideologiei care le ridicase, și de a construi în continuarea și în contextul acestor masive proiecte arhitecturale omniprezente. Oarecum asemănător, la începutul anilor '90, când Casa Poporului a rămas ca un schelet masiv, parțial finisat, deja excreșcență care încheiase să consume un spațiu, oamenii au pus pentru prima dată întrebarea: cum ne putem adapta situației, ce trebuie făcut cu ea? Cu prezența ei monolitică, așa cum stătea în 1990, la 6 ani după demolările cu proporții de distrugere în masă care îi precedaseră construcția? Ar fi trebuit să fie dărâmată, redusă la fragmente și cărată de acolo cu camioanele, așa cum se întâmplase cu o șesime din Bucureștiul istoric între 1984-1986? Sau construcția ar fi trebuit terminată și transformată în cel mai mare muzeu și memorial al comunismului din lume? Acum Palat al Parlamentului, gazdă a Curții Constituționale, Muzeului Național de Artă Contemporană și altor instituții publice, *Gesamtkunstwerk*-ul lui Ceaușescu este cea mai vizitată atracție turistică din București și are abilitatea suprarealistă de a re-semantiza orice s-ar petrece în fața sau în interiorul său, de la curse internaționale de mașini la concerte și evenimente sociale. A devenit deci Casa Poporului benignă în context public? Și-a găsit cel mai mare monument din lume invizibilitatea în fața controverselor? Am făcut pace cu

dreapta, sus:

Un proiect de Dan Acostioaei, Duo van der Mixt, Ciprian Mureșan, Mona Vătămanu și Florin Tudor pentru expoziția „Nu au fost semnalate incidente deosebite”. Foto: Andrei Pandele

dreapta, jos:

subREAL – The Castle of Carpați, 1994



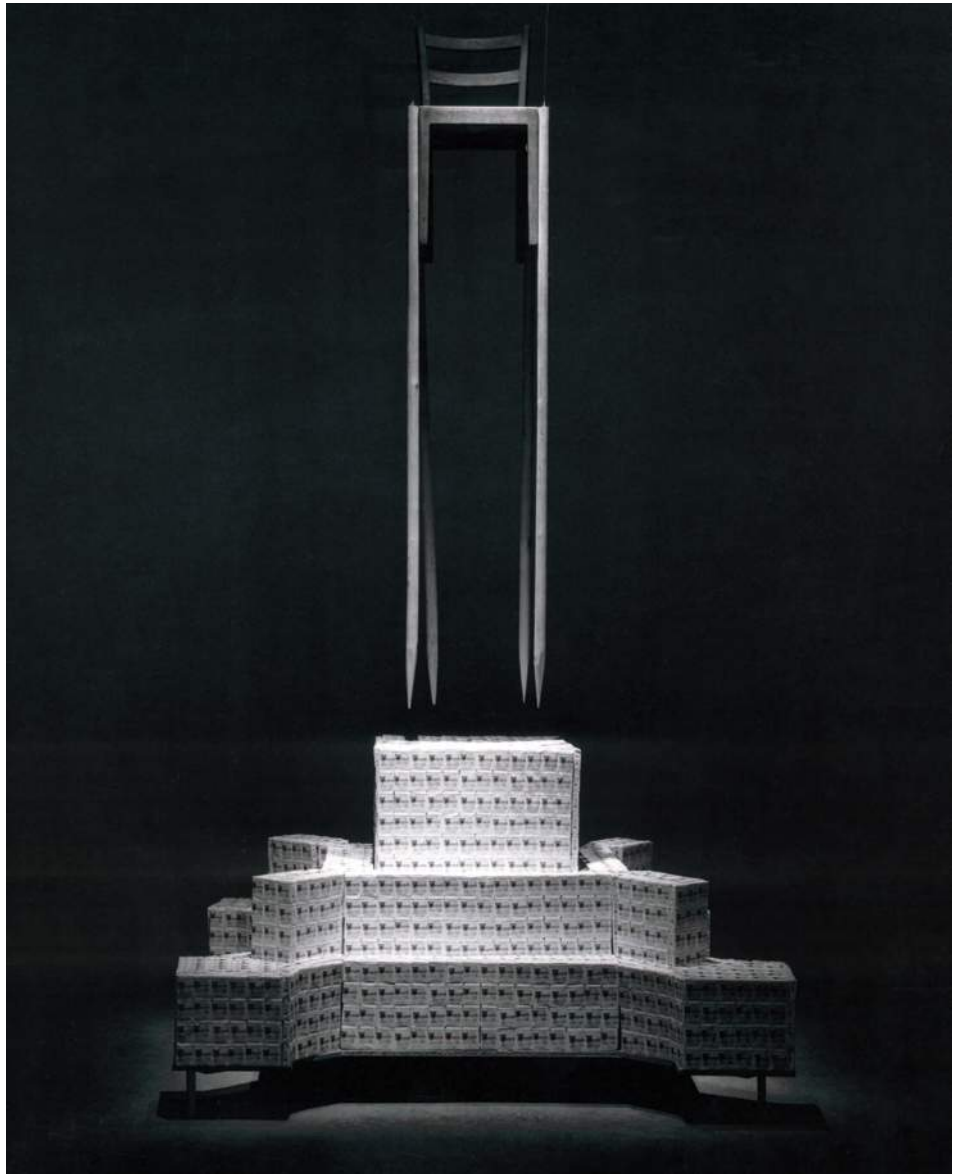
el? Ori îl privim, în continuare, ca pe un *living unit* supra-vizibil – o unitate de trai pentru un sistem politic, de data aceasta?

În 2009, un apel la idei dedicat tinerilor arhitecți² nuanțează întrebările de mai înainte: răspunzând cerinței de a „schimba fața” Casei Poporului, cele mai multe soluții au dus spre acoperirea ei, spre încercarea de a ascunde palatul în spatele sau sub diverse materiale inovatoare – ca sub o prelată de Dacia 1300 ori trimițând la anvelopările lui Christo și Jeanne-Claude. Amintesc, în încheiere, proiectul *Castelul din Carpați* al grupului subREAL³. El includea, în versiunea din 1994 expusă la Varșovia, o replică la scară a Casei Poporului făcută din 3500 de pachete de țigări Carpați, 18 proiectoare cu diapozitive color din jocuri cu castele, casete luminoase cu ilustrații din romanul lui Jules Verne – *Le Château des Carpathes* și un scaun cu țepe de lemn în locul celor patru picioare, suspendat deasupra castelului. Instalația poate fi citită astfel: brandul local de țigări folosit pentru macheta Castelului indică niveluri iconice și semiotice pur naționale și *time-sensitive*. Cu toate acestea, țigările Carpați erau un produs valoros de trafic între România și alte țări din blocul comunist, iar polonezii își aveau propriile amintiri despre ele. Munții Carpați sunt decorul romanului lui Jules Verne, care amintește în anumite puncte de povestea *Dracula*. Cât a fost în viață, Ceaușescu era supranumit geniu al Carpaților iar după revoluție a apărut denumirea *Dracula din Carpați*. Palatul său era construit în punctul cel mai înalt din oraș, un punct de observație, dar și de izolare, căci era un castel făcut pentru o singură persoană.

În instalația subREAL, clișeele istorice comunică în cerc complet. Punctul focal, Castelul, este asemenea unui monument polisemantic, dar care dintre sensuri ar fi privilegiate astăzi, când Palatul Parlamentului, aproape deplin funcțional, pare subordonat interpretării prin prisma acestor funcționalități?

În cazul oricărui monument, unul din efectele existenței sale publice este al constanței interogații, al unei constante *mise en cause* în funcție de interacțiunile cu receptorii și în funcție de schimbările contextului politic. Astfel, care este status-ul curent al sculpturilor de la Mogoșoaia? Mai sunt ele monumente, și, dacă da, a ce? Și aparenta noastră incapacitate de a produce monumente viabile se datorează oare unei forme de ură față de spațiul public ori faptului că monumentul total, Casa Poporului, este pentru totdeauna asociat ideii de distrugere – drept pentru care ar trebui să îl ascundem cumva, la fel ca pe Lenin la Mogoșoaia, pentru a putea începe să construim?

Note:



¹ Holocaust memorials, counter-monument, counter-memory, lieux de memoire – în Paul Connor, *How Modernity Forgets*, Cambridge University Press, 2009;

² Robert Musil, *Denkmale*, în *Gesammelte Werke vol. 2*, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, ediția 1978, Reinbeck;

³ Participanți: Mona Vătămanu și Florin Tudor, Ciprian Mureșan, Duo van der Mixt (Mihai Pop și Cristian Rusu), Alexandra Croitoru, Dan Acostioaei; Mihnea Miran, Irina Botea, în *Fotografia în arta contemporană. Tendințe în România, după 1989 – Photography in Contemporary Art. Trends in Romania after 1989*, editor Aurora Kiraly, Galeria Nouă și editura UNARTE, 2006;

⁴ Memento Park Budapesta – muzeu dedicat comunismului, organizat de stat, ridicat în aer liber lângă capitala Ungariei. Include Statue Park, un spațiu în care sunt instalate multe din ansamblurile statuare din perioada comunistă. <http://www.szoborpark.hu/index.php?Lang=en>;

⁵ La Moscova, în 1992, o parte din statuile comuniste demontate ale orașului și-au găsit loc, lângă galeria de stat Tretyakov, într-un parc redenumit neoficial Muzeu Temporar al Artei Totalitare. Fără o structură instituțională, acel „muzeu” a fost mult vizitat;

⁶ Georges Didi-Huberman folosește termenul *survivance* pentru conceptul de *Nachleben* (traductibil și ca moștenire) al lui Aby Warburg – în *Georges Didi-Huberman*, *Devant le Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000;

⁷ Schimbarea la față a Casei Poporului, concurs de idei pentru o față fictivă a Palatului Parlamentului, în cadrul Anulei de Arhitectură București 2009 (DuPont, Igloo Media, Ordinul Arhitecților din România). Expoziția de proiecte a avut loc în spațiul public, în pasajul Metrou Universitate;

⁸ parte din seria *Draculalând*, instalat în decembrie 1994 la CCA Ujazdowski Castle și refăcut în 2010 pentru expoziția *When History Comes Knocking – Romanian Art from the 80s and 90s in close-up*, *Plan B Berlin*, curator Judit Angel;

CIORAN

citit în stradă

text extras din comunicatul de presă al INSTITUTULUI FRANCEZ BUCUREȘTI
foto: RĂZVAN BRĂILEANU

Pe 8 aprilie 2011, Emil Cioran, ar fi împlinit 100 de ani. Pentru a aduce un omagiu unic acestei personalități ce se revendică deopotrivă de la spațiul românesc și de la cel francez, Ambasada Franței și Institutul Francez din București propun un proiect artistic în premieră, prin care opera lui Cioran va deveni parte din spațiul public bucureștean: Cioran citit în stradă de Dan Perjovschi.

Dan Perjovschi, cea mai cunoscută marcă din arta românească vizuală, la nivel internațional, este cel care va traduce grafic gândirea și textele lui Emil Cioran, pentru a le expune în fața marelui public în spații care sunt folosite în mod obișnuit pentru campanile publicitare comerciale.

Inaugurarea proiectului a avut loc pe 7 aprilie, la ora 18, când Dan Perjovschi a realizat un desen exclusiv pe peretele din spatele Institutului Francez, desen inspirat dintr-un citat reprezentativ pentru opera și gândirea lui Emil Cioran.



„Ceea ce știu distruge ceea ce vreau.”
« Ce que je sais démolit ce que je veux. »

(Emil Cioran, *Aveux et anathèmes / Mărturisiri și anateme*)



CIORAN ÎN STRADĂ
DE DAN PERJOVSCHI
7 aprilie - 5 mai 2011 București

CIORAN DANS LA RUE
PAR DAN PERJOVSCHI
7 avril - 5 mai 2011 Bucarest

C

ioran citit în stradă este primul demers de a integra o operă literară într-un proiect cultural stradal. Din cărți și de pe rafturile bibliotecilor, proza lui Emil Cioran ajunge în inima străzii, chiar în spațiul dezumanizat unde se îmbulzesc locuitorii capitalei. 20 de citate selecționate din întreaga operă a scriitorului vor putea fi citite în stațiile de metrou și de autobuz, de la Gara de Nord

până în Grozăveștiul studentesc, de la Piața Universității la Biblioteca Centrală Universitară. Trecătorii se vor întâlni, prin umare, în drumurile lor cotidiene, cu aceste texte puternice, scurte, pline de impact, cu un Cioran esențializat, expus într-un soi de „recipiente mici”, de mostre semnificative pentru gândirea acestui scriitor. Centenarul este prilejul ideal pentru a redescoperi vitalitatea extraordinară a acestui scriitor, care nu merită să fie muzeificat, ci dimpotrivă adus în fața cititorilor săi într-o întâlnire autentică, fie și pentru un moment de lectură simplu și efemer.

Ironia percutantă a textelor lui Emil Cioran găsește un ecou contemporan viu în desenele epurate ale lui Dan Perjovschi. Proiectul reprezintă o premieră și în creația lui Dan Perjovschi, care își integrează pentru prima oară lucrările în spațiul public bucureștean.

„Le fait que la vie n'ait aucun sens est une raison de vivre, la seule du reste.”

Faptul că viața nu are niciun sens este singura rațiune de a trăi, singura de altfel.

Dan Perjovschi este desenator, ilustrator, scriitor și jurnalist român. Lucrările sale de artă reprezintă o combinație între desene, desene animate, graffiti și se află pe pereții muzeelor sau ai altor spații contemporane de expunere din lumea întreagă. Perjovschi abordează teme sociale de actualitate în operele sale și a avut un rol important în cultura românească, fiind ilustrator și autor de articole pentru revista 22 din București. A avut expoziții în New York, Portugalia, Spania, Germania, Ungaria, Suedia, Elveția, Marea Britanie. În prezent, locuiește și lucrează în București.



CONSTANȚA CAZ

text de GABRIEL BROJBOIU

De ce Constanța ni s-a părut a fi un caz? Pentru că „al doilea oraș din țară”, cum ne place să clamăm, nu era nici pe departe pe primele locuri ca reprezentare a artelor vizuale, în 2007 – data inițierii acestui proiect, orașul neavând măcar o galerie. Este știut că după '89 spațiile destinate creației au devenit volatile, iar primii interesați să se reorienteze în noul câmp de luptă au fost și sunt artiștii. Proiectul nostru a fost deci, într-o bună măsură, un exercițiu de recuperare-altfel a teritoriului cultural. Acum avem o galerie, dar pe un afiș dinamic trebuie să figureze deopotrivă muzeul, galeria și locul neconvențional, acesta din urmă fiind ultimul într-o logică a comercialului, dar inegalabil ca versatilitate a provocării. O altă situație care ne-a pus în mișcare a fost politica tradiționalelor saloane de primăvară, toamnă, iarnă ș.a.m.d., cu inconfundabila lor funcționalitate de westernuri subacvatice.





După ce, într-un brain-storming cu colegii, am stabilit că o cazemată nu ar fi rea pentru un eveniment altfel, am găsit o locație practicabilă târziu și cu ceva noroc, în Eforie (de altfel „Caz” mai vine și de la prescurtarea cuvântului cazemată). Am stabilit un concept expozițional destul de larg în jurul ideilor de consumerism și politică, apoi totul a funcționat. Lui Dan Perjovschi i-a plăcut ideea și a venit lângă noi fără ezitare. Prezența lui a făcut ca evenimentul să aibă doi pași, primul fiind o prezentare în fața publicului. (De altfel, Dan, cel care după prima participare spunea: „Constanța Caz ar putea fi bulgărele care ajunge avalanșa din urmă”, a fost prezent în toate edițiile). Singurul lucru care din fericire „nu ne-a ieșit” a fost previziunea de eveniment oarecum underground, disponibilitatea celor chemați să ne ajute fiind fără cusur. Primăria din Eforie a făcut chiar gesturi eroice, dislocând niște traverse mari de beton pentru a facilita accesul, și întreținând curățenia unui loc de altfel dezgropat din gunoaie și moloz. Într-un spațiu mai larg, ar fi fost de povestit anecdotică evenimentului, măcar ploaia care l-a făcut pe Dan să deseneze într-o cazemată inundată, asanată ulterior tot de către Primărie. Pentru Constanța Caz 2 am ales o vilă neterminată, dorindu-mi ca gestul ăsta să aibă oarecum valoare de exemplu: în orice oraș se construiește sau se renovează ceva și ar fi în beneficiul moral reciproc, proprietar și artist, ca în locul dat să se întâmple lucruri interesante. Am accesat vila din str. Havana 3, într-un anumit moment al construirii ei, și nu ne-am ferit să conservăm această fază, cu cabluri la vedere, baloți de polistiren, folosind pe trei nivele toate ungherele și debaralele. Efortul nostru fiind unul de reorientare în imediat, conceptul pus în discuție a fost Antropocity – om în oraș. De data asta, aliații noștri au fost mai numeroși. Grație regretatei Gabriela Tudor, am putut accesa Programul Cultural Elvețian, aducând în rezidență pe Renate Christin și pe Dan Perjovschi, Primăria Constanța și alte instituții oferindu-ne de asemenea suportul. După un an pauză, în 2010 am decis să reluăm proiectul, cu zero buget instituțional, doar pentru a nu ne răci, pe eforturile incredibile ale unei echipe locale de excepție. De data asta, impactul ne-a luat



pe sus chiar și pe noi. Constanța Caz 3: „Ca-n gară” – omul dizlocat, suspendat între drumuri, afectat de virusul provizoratului, al tranzitoriului fără leac sau orizont –, ediție ținută în chiar gara locală, a făcut ca mai toate televiziunile naționale să se urce în trenul de Constanța, nemaivorbind de prezența unui public ce a umplut până la refuz sălile care la început ni se păuseră prea mari. Artiștii participanți în cele trei ediții: Gabriela Gheorghe, Constantin Gheorghe, Dan Perjovschi, Gabriel Brojboiu, Constantin Papadopol, Alfred Ipser, Eusebio Spănu, Georgiana Cozma, Kirsten Dehlholm – Hotel Pro Forma (Danemarca), Anamaria Avram, Renate Christin (Germania), Anca Benera, Alexandra Călin, Johann Jascha (Austria), Severine Bourguignon (Paris), Raphael Vella (Malta), Antonio Manfredi (Italia), Iulia Pană, Marius Vătămanu. Organizatori: Anamaria Avram, Gabriela Gheorghe, Adi Moraru, Groove Hours. Sponsor constant: Anvelope AZ. Producător: Fundația Menthor. Inițiator; curator C. Caz: Gabriel Brojboiu. Ne amintim cu drag de vizitatorul care, după ce a zăbovit îndelung în expoziție, ne-a abordat: „nu am pălărie să mi-o scot... săptămâna trecută am vizitat Beaubourg și mă bucur să văd că și aici se întâmplă lucruri la același nivel”. Îmi permit să-l citez de asemenea pe regizorul Andrei Șerban: „la MoMA – New York m-aș fi așteptat la așa ceva. În gara Constanța... cruci-m-aș!”. Dorel Gaină: „cazul Constanța Caz se arată a fi o exemplară întreprindere de citorire întru artă, în peisajul artei din România și din lume. Probabil, posibil și plauzibil că nu este singura. Este, însă, unică în autenticitate. Autentică în originalitatea ei, originală în datele particulare și punctuale. Cazul C. Caz este mai mult decât un caz de artă, este o stare de artă. Este o stare de artă mai mult decât excelentă, prin pozitivitatea demersului, este inițiativa unui artist și dovada pozitivității pluralului. Este mai mult decât un caz de mărturie socială făcută întru arătare și corectare. Cazul Constanța Caz este mai mult decât un caz, este un crez”. Aș mai adăuga că starea noastră ar fi și una paradoxală, suntem un fel de guerrilleros fericiți să-și rupă oasele în acest proiect, apatici atunci când evenimentul nu se întâmplă. Altfel de ce am mai face atâta Caz...

pagina alăturată, stânga (de sus în jos):
Anamaria Avram – *Out in Side, Antropocity 2008*
Gabriel Brojboiu – *Dogs of trust – Cazemata 2007*

pagina alăturată, dreapta (de sus în jos):
Anamaria Avram, Valize – *Ca-n gară 2010*
Ca-n gară în Gara Constanța, 2010
Johann Jascha – *video-performance, Antropocity 2008*
Hotel Pro Forma – Site Seeig Zoom (video), Ca-n gară 2010

alăturat (de la stânga la dreapta):
Gabriel Brojboiu – *Blind man, blind man, Antropocity 2008*
Gabriela Gheorghe – *Coșul zilnic, Ca-n gară 2010*

dedesubt (de sus în jos):
Anamaria Avram – *Valize – Ca-n gară 2010*
Gabriel Brojboiu – *My global self – Ca-n gară*



POVESTIRI URBANE

text, imagini de **ANDOR KÖMIVES**

Poveștile zidurilor – Povestiri urbane

Trăim într-o lume a indiferenței, în care ne pasă prea puțin de ceea ce se întâmplă în jurul nostru, de la oameni, clădiri, până la animale de companie. I-am urmat sfatul bătrânului Leonardo de a privi cu atenție zidurile. Nu am văzut mari bătălii apuse, de care ochii lui erau plini, ci în tristetea zidurilor crăpate și mucegăite am putut vedea povești urbane cu tot felul de animale homeless. Cu un cărbune de desen, am făcut mici intervenții discrete pe care le-am documentat fotografic. Acest proiect s-a născut ca o reacție la indolența noastră de a fi solidari cu ceilalți, de a-ți iubi aproapele, chiar dacă acesta este un câine vagabond...

www.andorkomives.ro



Arta urbană precum o lume de alături

text, imagini de DOREL GĂINĂ



Invazivă, în toate sensurile, arta urbană a devenit o prezență obsesivă în perimetrul orașelor. Foamea, nevoia de comunicare fac ca însemnările, caligrafiile, inciziile dezvoltate de la semne la scrieri, și de la candida reprezentări vizuale la manifeste vizuale înscrise în ermetice și confidentiale secvențe ale simbolurilor adresate inițiaților, toate acestea își adastă prezența în spațiile trecerii și petrecerii ființelor umane încă din vremea timpurilor arhaice. Acum, în contemporaneitatea acută, arta urbană s-a instalat explicit și îngăduit în teritoriul manifestărilor de semn și de sens artistic ce-și revendică o aflare hibridă desfășurată între perpetua rebeliune și neliniștita aspirație înspre îngăduire, o aflare așezată prin manifest și faptă într-un zbuțumiat interval între arta de înalt și cea de orizontală. Teritoriul artei urbane actuale incită și ispitește prezența artiștilor de cele mai diferite atitudini și grade de măiestrie, propunându-se a fi placă turnantă în care se vine și din care se pleacă dinspre și către varii secvențe ale artei de înalt și ale celei de orizontală. Indiferent de apetența sau de refuzul

îndreptat către centrul și/sau marginile artei urbane, aceasta nu poate fi ocolită de luarea în act de către personajele sensibile la teritoriile exersării și contemplării imaginii vizuale. Acum, aici, mi-am propus un traseu investigativ punctual desfășurat pe parcursul a trei ore, în ziua de 25 aprilie 2011, prin centrul Clujului, unde știam din trecerile anterioare că mă voi întâlni cu oferte diverse secvențe de artă urbană. Nu-i cunosc personal pe făptuitorii de caligrafii și modelări de semn vizual responsabili de zicerile, prezicerile, manifestele, nădufurile, dezvăluirile, învăluirile ce adastă pe zidurile, pereții, ușile, ferestrele orașului, între calitate și surogat într-un rafinamentul elitist și injuria agresivă și mitocană. Le simt însă din urmele lăsate, fie înverșunarea și agresivitatea, fie timiditatea și candoarea de/în a-și investi existența și identitatea insinuant exersată într-o ciudată aventură a anonimatului exhibat acut. Până la urmă, graffitiurile, stencilurile și celelalte repere de repertoriu de concept și faptă ale artei urbane se află, aici, acum și de altfel dintotdeauna, în situația de a fi un virulent act de vestire a în-lumirii, a bucuriei și/sau tristeții existării.

4

Eseu
Essay



Arta: spațiul publicului

text de CIPRIAN MIHALI

Intervenția grafică și formularea eliptică din titlu sunt menite să rezume și să anunțe cele două idei majore pe care le voi dezvolta mai jos. În ordine inversă, prima dintre ele privește sintagma „spațiul publicului” și se referă la ruptura contemporană dintre spațiu și public. A doua idee are în vedere arta: este posibil ca ea să fie azi una dintre rarele „strategii” prin care spațiul și publicul pot să fie readuse laolaltă.

Să explic pe rând cele două idei. Discursurile actuale despre „spațiul public” funcționează în marea lor majoritate după prejudecata că există ceva de genul unei realități spațiale, topografice, care ar găzdui și ar îngădui practici publice. Această prejudecată provine din textele clasice consacrate subiectului, cu deosebire din scrierile lui Jürgen Habermas și Hannah Arendt, care oferă amândoi modele reale (deși ușor idealizate) ale unui spațiu public occidental burghez, respectiv specific agorei din Grecia antică. Sunt texte care descriu apariția și funcționarea unor locuri anume în care se produce dezbateră publică: în cazul lui Habermas, locuri de rezistență la opresiunea statală și de tampon între un stat mereu suspect de dominație excesivă și o sferă a interesului și a vieții private ce se cuvine protejată; în cazul Hannei Arendt, locuri politice prin excelență, ale întâlnirii cetățenilor care discută și construiesc o lume împreună, eliberați de povara preocupărilor casnice și cu totul dedicați edificării spațiului public și politic al cetății.

Aceste modele nu mai sunt însă de actualitate. Ca paradigme ale unor lumi apuse, ele descriu realități desuete sau epuizate în zilele noastre, când spațiul public suportă două procese divergente și simultane: pe de o parte, despațializarea locurilor în care ceva de ordinul unei dezbateri publice mai are loc și, pe de altă parte, depublicizarea spațiilor urbane despre care se spera sau se imagina că vor putea adăposti astfel de dezbateri. Despațializare, întrucât esențialul a ceea ce mai este azi o dezbateră publică, se produce în afara locurilor urbane. Interesul public, sau ceea ce se invocă mai degrabă în numele lui, fie se decide în cabinete de experți, fie devine spectacol pe platourile de televiziune, fie se discută, cel mai adesea inutil, pe platformele virtuale. Depublicizare apoi, pentru că spațiul urban pare – în numele administrării performante a fluxurilor tot mai intense de mărfuri, persoane, capitaluri, informații și în numele imperativelor de securizare – acest spațiu urban pare deci tot mai puțin apt să îngăduie practici ale existenței sensibile în comun. Orașul sigur al fluxurilor reduce experiențele comunicării la întâlniri fugare pe traiectorii dinainte stabilite ori la concentrări de mase de oameni pe stadioane, în mall-uri, la evenimente zise „culturale” propuse neobosit de industriile de divertisment.

Spațiul nu mai este public, el este în cel mai bun caz o sumă de locuri cu public. Transformarea care se produce este aceea a trecerii de la orașele îngăduind, provocând prezențe, experiențe și senzații comune, dar diferite, disensuale ori chiar conflictuale – singurele care pot da naștere unei dimensiuni etice și politice a spațiului public – la orașele cu spații private protejate și cu spații de folosință comună, pe care nu le mai putem numi publice decât în virtutea unei inerții și nu pentru valențele lor creative. Este o transformare care are loc în același timp cu vidarea politicii de conținutul său plural, creator, cu diminuarea accelerată a calității de „cetățean” din kitul de calitate al locuitorilor orașelor în profitul creșterii exponențiale a rolului lor monoton de consumatori de produse, informații și spațiu, de clienți ai industriilor de servicii și de fluxuri, dar și cu funcționalizarea arhitecturii și designului urban. O transformare care produce subiectivități precare, flexibile, asimilabile nu unor comunități cu practici și reprezentări concurente, litigioase, ci unor publicuri-țintă, ca teren predilect pentru exersarea și rafinarea mecanismelor de manipulare, de disciplinare și de control.

Prin urmare, sintagma „spațiu public” nu mai vorbește nici despre spațiu și nici despre însușirea unei raționalități și/sau sensibilități de a fi publice și de a se manifesta public, în jocul de roluri, în curajul apariției în fața celorlalți ca diferiți, parteneri și rivali într-o competiție pentru definirea și asumarea binelui public.

„Arta în spațiul public” înseamnă atunci în mod precis următorul lucru: arta, prin gesturile sale, prin intervențiile sale, prin sensibilitatea pe care poate să o re-creeze, să o trezească, să o surprindă sau să o stimuleze, mai poate doar să se propună ca magnet între „spațiu” și „public”. Operele de artă, cu deosebire în formele lor contemporane (instalații, evenimente, happeninguri, performance-uri), pot să reabiliteze spațiul public, redând parțial, punctual, provizoriu, celui dintâi atributul publicității (cu totul alta decât aceea asimilată sărăcăcios advertisingului) și celui de-al doilea o spațialitate reală, pe care o înțeleg aici în dimensionalitatea sa sensibilă. Spațiul public nu este doar o chestiune de schimb argumentat de idei și nici o distribuție echitabilă de locuri ale circulației și șederii, ale preumblării ori odihnei, ale contemplării sau trecerii. El este sau, mai degrabă, poate fi un spațiu al întâlnirii dintre subiectivități și sensibilități eterogene și ireductibile la moduri unice de întrebuintare ale simțurilor noastre comune, grație unei arte ea însăși capabilă să-și reformuleze obiectivele, strategiile, mijloacele de prezentare publică și locurile de manifestare. Ca exercițiu de sensibilitate, ea lucrează prin dislocări repetate ale locurilor atent distribuite de formele actuale de putere. Ea creează spații în locuri, ea face loc venirii unor idei, gusturi, naratiuni ori prezențe corporale multiple, dislocându-ne corpurile, prejudecățile ori simțurile amorțite de confortul promis și oferit de societatea de consum.

Discurs și practică heterologică, arta este una dintre ultimele șanse ale heterotopiei de devianță care se (mai) numește spațiu public de a rezista nenumăratelor presiuni distopice.

monumentul

între autoritar, vetust și efemer

text de ALEXANDRA TITU

„...Orașul se va înnoi cu fiecare an /
Iar cei ce m-au cunoscut cândva se vor duce și ei...”
Juan Ramon Jimenez, „El último viaje”

Destinul monumentului se desfășoară între certitudinea eternității, reveria despre eternitate, și conștiința asumată a efemerității. Din visul despre eternitate s-a născut semnul semeț, autoritar, care indică și instaurează dimensiunea temporală, inaccesibilă fragilei condiții umane. Intersecția cu istoria a confiscat acest semn adresat universului infinit pentru aparatul mnemotehnic, pentru arhiva nesfârșit epică a evenimentelor și figurilor eroice ale unei umanități fascinate de perenitate. Memoria a preluat poziția adresării, iar tipologia monumentului s-a schimbat, semnul antropomorf s-a substituit semnelor autoritar abstracte și retoricile reprezentării glorioase au investit monumentul cu funcția manipulării imagologice, prin care, printr-un lung proces de democratizare proliferativă, trecutul ca patrimoniu al memoriei a fost uzurpat de prezentul exigențelor politice.



deasupra:
Parcul de sculptură al Fundației Triade, Timișoara

alăturat:
Dan Roșca



Orașul, alternativa invazivă a vastelor spații marcate de austeritatea semnelor arhaice, a devenit spațiul paradoxal al concurenței dintre succesele prezentului fosilizate în materiale greu perisabile, și între fiecare prezent intolerant și complezentul trecut integrator al memoriei. Aventura monumentelor confiscate din locul primei lor prestații comemorative sau sacralizante și aduse ca trofee în contextul altor segmente istorice, cu stilurile lor de figurare specifice, cu retoricile lor, sau a monumentelor distruse de gestul instaurator al noilor puteri împinse de istorie pe scena prezentului efemer, erodează autoritatea acestor semne mereu contrapuse timpului, marea liniște a chipului depus în materialul peren sau tragismul paradigmatic impus amintirii, și nu rareori declină proliferativ în comical de situație și, desigur, în comical redundanțelor retorice. Și dacă simplitatea ermetică a obeliscurilor rechiziționate de Napoleon din Egiptul atât de provizoriu cucerit rezistă orașului modern în schimbare și hibridare stilistică permanentă, monumente prea dependente de un program imagologic ale efemerităților politice părăsesc „în aplauzele mulțimii” scena urbană pentru cine știe ce loc părăginit pus la dispoziție de un muzeu mai binevoitor, sau sunt distruse. Distrugerea își are și ea momentul monumentalității sale. Spectacolul schimbării vremurilor, al schimbării politice, concurează ca popularitate, ca impact, cu cel al instaurării lor. Spectacolul ca efemeritate monumentală se confruntă în acest punct cu monumentalitatea conservantă, conservatoare a monumentului care îngheață într-o figură efemer paradigmatică sau o construcție alegorică un prezent candidat la memoria istoriei. Statuia supradimensionată a lui Stalin (despre care generațiile noului secol nu mai știu mai mult decât despre Ramses al III-lea sau Gengis Han), a atârnat spânzurată de o macara deasupra soclului său o zi întregă în momentul



inesesizabilei desprinderi de autoritatea sovietică, în Orașul Stalin revenit la numele său, Brașov. O schiță de opoziție față de regimul politic era semnalată de acest fulgurent monument al spânzurării dictatorului. În 1989, din recuzita protestelor retrospective a făcut parte și efigia dictatorului autohton, o păpușă din material textil, perisabil, caricatural spânzurată într-un arbore din Piața Romană din București, unde golul lăsat pe rondul central de demolarea machetei din pânză de sac a unui monument apologetic, dobânda funcția monumentului evocator/instaurator, împlinind aceeași funcție semantică ca și golul decupat în stindardul național, în locul vechii steme. Conflictul dintre două spațializări provizorii, cel al apologiei vechiului regim și cel al revoluției, acest conflict între simboluri și semne, pune radical în cauză relația dintre monument și gest/act, dintre monument și timpul grăbit al actualității. Celebru film anchetat al lui Vajda, „Omul de piatră”, implică, în firul narativ al reconstruirii traseului unui erou creat artificial și deconstruit de aparatul inflexibil al propagandei socialiste, întâlnirea cu statuia de marmură a fostului erou, abandonată sub cheie într-un depozit inaccesibil. Dar aceste conflicte imagologice care traversează istoria și care distrug, indiferente la calitatea artistică, monumente desăvârșite estetic, mediocre și kitsch-uri, le oferă un destin mai onorabil decât cel rezervat nenumăratelor producții artisanale sau sculpturilor (grupurilor sculpturale) penibile oferite publicului în momente de entuziasm colectiv, sau furnizate de jocurile unor calcule departe de exigențele urbanismului sau artei. Într-o vizită în România natală, Brâncuși observa ironic densitatea populației de ciori de bronz (vulturii modestelor monumente comemorative din satele și orașele provinciale ce își plângeau eroii din Primul Război Mondial în convenționalul cod al începutului de secol). Erau destinate de la început unei condiții vetuste toate aceste efigii stereotipe, vulturi pe o recuzită de stindarde și arme, ecvestre tașoșe solitare sau înconjurate de ghirlande de nimfe, soldați înfășurați în stindarde ample, spre a nu mai vorbi de nefericitele busturi și portrete amputate din integritatea semnului antropomorf de economicul discurs ce prelungește un cult primitiv al capetelor apelând la retorica aferezei. Toate orașele Europei și zonele partenerie la tipul său de cultură, ce se consumă circumscrise de mitul istoriei, de timpul împins spre viitor de un trecut păstrat (arhivat) cu gelozie și acribie, trecut identificator, legitimant și închistant, sunt pline de aseme-



nea recife capabile încă de impact estetic, expresive sau căzute într-o absolută desuetudine stilistică și imagologică. Și, mai mult decât atât, conservă un inutil tipar al expresiei glorificante, absorbind în vetust mesajele unei actualități ce-și refuză propriul limbaj, exprimându-se în stereotipurile anacronicului stilistic. Numeroase ecvestre pândesc încă, amenințător, spațiile (deja desfigurate de demolări abuzive, construcții mediocre și monumente de conjunctură) ale capitalei noastre sau ale altor orașe la fel de expuse prostului gust urbanistic și artistic al edililor, numeroase monumente de o monstruos comică redundanță sunt deja amplasate în orașe altădată coerente stilistic – în ultimele două decenii în Cluj („Monumentul lui Avram Iancu” de Ilie Berindei), București („Căruța cu paiate” de Ion Bolborea, supranumit parodic „Burghezii din Caracal”) și exemplele se pot, din păcate, înmulți. Soluțiile actualității, bazate pe tradiții opozitive și totuși nu ireconciliabile ale modernității, ale post-modernității eclectică, referențiale, dispuse să exploateze – critic – și această moștenire retorică (dacă ne gândim la Jeff Koons) repun în dezbatere atât repertoriile semiologice, cât și contextualizarea lor în sintaxa spațială și, mai mult decât atât, tipologia raportului semantic cu timpul. Evanescenta involuntară, dependentă de marea istoriei, este depășită fie de reșăgirea reperelor transtemporalității bazate pe resorturi filozofice ce depășesc/ignoră cadrul istoric evenimential, dar îl integrează (și, deci, perenizează stilistic), ca în cazul soluției complexe și atât de bine articulate în spațiul modernității, oferite de Constantin Brâncuși solicitării de a celebra eroii Primului Război Mondial la Târgu-Jiu¹; fie să-și asume efemeritatea, realizând evenimente monumentale, intens evocatoare ce au în nucleul lor un monument concret – ca împachetările la care Christo a supus Pont Neuf din Paris sau clădirea Reichstagului din Berlin. Soluțiile acestei asumări a efemerității devenite semnificație integrează ludicul, jovialitatea prezenței, sau, și mai radical, sublimează nucleul faptic într-un gest, o intervenție monumental sonoră, un moment interactiv, de intensă prezență publică. În 2007, la Sibiu, între evenimentele oferite de orașul capitală europeană, Romelo Pervolovici a instalat temporar în Piața Mică monumentul „Interactiv Medusa”, reactiv sonor și luministic la dialogurile cu publicul și de mare efect mai ales noaptea. Prezent în oraș doar pe parcursul manifestărilor, seducătorul monument ludic celebra

stânga:
Bogdan Rață

alături:
Dumitru Șerban

bucuria participativă la spațiul urban, prelungind peste timp fastul cultural al obiectelor animate de mecanisme delicate, ce concureau magia din palatele Bizanțului și din basmele despre copacii cu privighetori ai împărățiilor generice. În același timp, artistul a lansat un nor de meduze (gonflabile) deasupra orașului. Înregistrate documentar, asemenea monumente efemere activează ambientul urban fulgurent și, desigur, îl lasă fără altă prezență estetică și documentară decât urma, amintirea (la fel de efemeră în afara muzeului), dar și cu nostalgia impetuoasă a unui alt eveniment – monument la fel de monopolizant. Totuși, Orașul are nevoie de repere estetice, pe care arhitectura dependentă de mai multe exigențe decât cele estetice (aduse în prim-plan de proiecte urbane generoase, ca în Barcelona) le ignoră deseori, iar în spațiul românesc, din păcate cel mai adesea. Și această situație își găsește soluțiile, prin proiecte care refuză să ia act de istorie altfel decât stilistic, și, astfel eliberate, oferă contextului forme pure sau angajamente conjuncturale convertite în imagini transtemporale. Un astfel de proiect gestionează din 2005 Fundația Triade din Timișoara, care a inaugurat o galerie de artă, foarte elitară, în casa muzeu a familiei sculptorului Peter Jecza, extinsă printr-un spațiu exterior populat de sculpturi ale multor sculptori și transpuneri ale unor semne (Roman Cotoșman) și machete ale unor artiști ce se exprimă în alte medii. Sculptori ca Peter Jecza, Aurel Vlad, Mircea Roman, Ștefan Căărășanu, Dumitru Șerban, Rudolf Kocsis sunt acolo reprezentați. Proiectul în desfășurare se extinde în oraș plantând monumente în spații negociate cu primăria (cum s-a întâmplat cu o lucrare a lui Ingo Glass), întâlnind urmele exemplare ale altui proiect, susținut de Asociația revoluționarilor, și căruia i se datorează monumentele Silviei Radu și al lui Marian Zidaru. Alte proiecte, precum efemera amplasare a unui ansamblu de monumente ale lui Dumitru Șerban în puncte-cheie ale spațiului urban timișorean, susțin această simbioză între efemeritățile diferite ale intenției semantizate și formalizate în eveniment sau în instalații și ansambluri ce oferă provizoriu bucuria unor repere vizuale necesare, sau le oferă un discurs stabil despre arta contemporană autohtonă.

¹ Ansamblul monumental trasează un parcurs, al trecerilor și popasurilor simbolice, sincopat de intruziunile orașului, un parcurs conceptual care suportă concurențele formale, soluție radicală desprinsă din tradiția dependentă de dictatul istoriei.

Arta E spațiul public

text de BOGDAN GHIU

O obsesie bântuie, de mulți ani deja, discuțiile (tot mai deprimat-activiste) despre artă, dar și despre arhitectură și urbanism: arta-în-spațiul-public, relația dintre artă și spațiul public. Se re-proiectează astfel în mod ocolit, deviat, discuțiile, devenite imposibile, despre arta politică, despre caracterul politic al artei. Discuții care nu mai pot fi purtate la fel ca în modernism, ca pe vremea avangardelor și chiar a neoavangardelor postbelice, dar care nici nu pot fi sufocate, evitate, arta resimțind (și atribuindu-i-se) tot mai insistent nevoia de a deveni cu atât mai politică, mai nemijlocit și efectiv politică cu cât, vai, nu mai poate să facă acest lucru în termeni „istorici”; dar, mai ales, cu cât elitele culturale simt tot mai mult restrângându-li-se terenul politic, armele și modalitățile tradițional-moderne de acțiune și intervenție devenind tot mai mult decor, ornament, modă, accesoriu: „artă” în sensul „rău”.

Or, compulsiva proiectare și delegare a nevoii de acțiune direct politică, de replică civic-politică, aproape exclusiv asupra artei dramatizează tot mai extrem situația acesteia, care devine tot mai mult terenul, câmpul unor presiuni de sens contrar, până la rupere. Pe scurt, una dintre posibilele formulări (și formalizări) ale paradoxului artei astăzi ar putea suna cam așa: arta devine modul ocolit, delegat, deviat de expresie și intervenție cât mai direct politică. În condițiile descalificării, de-funcționalizării, coruperii vechilor instanțe democratice de mediere-reprezentare politică, arta a devenit terenul fantasmatic al re-proiectării ocolite a acestei nevoi exasperate și, deci, radicalizate de reconstrucție a politicului, de reluare a democrației.

Un complex asemănător, și înrudit, susține din umbră și discuțiile repetitiv-melancolice din jurul spațiului public și al artei în spațiul public. Conceptul de spațiu public funcționează ca o schemă regulatoare normativă, de proveniență modernist-occidentală, cu pretenții universaliste. De aici și deconstrucția lui obiectivă actuală, care simbolizează, de fapt, însăși situația proiectului modernist al Luminilor, mai exact atitudinea noastră duplicitară, contradictorie, față de el: tocmai pentru că pare a fi eșuat sau a fi condus la opusul său, proiectul luminist al modernității trebuie reluat. Dar mai este posibil acest lucru?

Spuneam mai sus că spațiul public e o capcană. Și așa a fost dintotdeauna, de fapt. Am ratat de la bun început realizarea și practicarea spațiului public, reluându-l ca proiect imposibil, ca idealitate progresistă pură. Spațiul public este terenul de constituire și de expresie al subiectului modern al politicului: individul și masa, națiunea și cetățeanul, recalificat azi ca public-consumator. În spațiul public, arta devine decor, ornament fie al puterii politice (statul), fie, în postmodernitate, al economicului, al privatului care își subsumează cu totul domeniile publice. Trebuie atunci arta să mai continue să vizeze la spațiul public? Evident că da, dar în cunoștință de aceste pericole de a fi manipulată și instrumentalizată fie de către politic, fie de către economic, și, mai ales, de la caz la caz și în acord cu transformările orașului însuși, care devine tot mai mult spațiu urban generic, cu „intensități” și „specializări” diferite.

Spațiul public nu mai poate fi acela, sacraliza(n)t-central, al pieței din orașele „istorice”. Există, chiar, antropologi urbani (precum Marcel Hénaff, de exemplu, dar nu numai) care preferă să nu mai vorbească de spațiu public (asigurat de către stat pentru un subiect politic corelativ statului), ci de spațiu comun, chiar dacă, stilistic, acest termen poate părea o degradare.

Arta în spațiul public nu mai trebuie, în primul rând, să vizeze definitivul, durabilul, extensivul, ci performativitatea intensivă, efemer-colectivă. La noi, în București cel puțin, deși ne plângem de inexistența artei în spațiul public, spațiul public e de fapt abuzat cu „artă”, înghesuit, sufocat, blocat. Artistică, adică etic-civic-politică în această situație, ar fi, invers, tocmai dezafectarea, distrugerea sau evacuarea, „squattarea” artei monumental și definitiv instalate, cu pretenții de eternitate monumentală!

În spațiul public, arta nu trebuie să rămână, pentru că atunci, obligatoriu, ajunge să fie aservită. Arta trebuie să semnaleze tocmai trecerea, deschiderea, degajarea spațiului public, caracterul lui „coregrafic”-aerian, spațiu al devenirilor precar-colective, al posibilităților multiple, deschise, de subiectivare-împreună, de invenție plurală non-totalizabilă. Abia în acest sens, arta ar trebui și ar putea să reinventeze spațiul public ca Deschis post-heideggerian: multime deschisă.

În termenii pragmatice(smului) lui Peirce, ca activitate semiotică de producție de „interpretanți-logici”, arta reface permanent „terțitatea” eliberatoare acolo unde politicul și, mai ales, noul capitalism semiotic („telepitecapitalism”, cum l-am numit) tinde să acționeze pur dual asupra oamenilor (stimul-răspuns). Din acest punct de vedere, pentru a depăși remanențele dualismului metafizicist „spațiu public-artă”, voi spune că, pentru a putea s-o concepem eficient „în spațiul public” – nu ca și cum l-ar umple, noi condamnând în felul acesta arta, prin chiar modul de a o concepe, la a deveni pur decor –, ar trebui să privim arta însăși ca spațiu public: arta E spațiu public, reface peste tot, prin activitatea ei mediator-„terțializantă”, spațiul public imposibil în puritatea lui, adică Deschisul întâlnirilor și al constituirilor colective.

(Dez)acorduri economice și ideologice în spațiul public

text de CĂTĂLIN GHEORGHE

Actuala criză economică și politică, inoculată pe termen nedeterminat, poate fi un alibi generic pentru recesiunea culturală în care se dispută condițiile practicilor, producției și expunerii artei în România. Sfera publică, în care co-există viziuni, interese și gusturi nu doar diferite, ci chiar antagoniste, ar putea fi locul critic al unei renegocieri a conviețuirii urbane semnalizate, mai curând decât însemnate, cu mesaje creative în spațiul public. Disputele inerente între culturi (și auto-cultivări) diferite fac obiectul unei acceptări, respectiv al unei căderi de acord cu privire la deciderea unui dezacord. Consecințe ale dinamicii relațiilor de putere, dezacordurile ideologice sunt totuși surmontate de vocații culturale diferit construite. Exemplele pot diagnostica diferența. Câmpul cultural e stratificat economic de artiști ai unor comunități privilegiate (uniuni cu caracter „național”) care au un acces favorizat la „comenzile publice” pentru monumente excesiv valorizate financiar, dar este și deopotrivă striat (micro)politic de artiști ai unor comunități activiste (uneori chiar monden-activiste) care au un acces revendicat la „spațiul public” pentru intervenții vocale, grafice și performative valorizate subcultural. Deși diferența este simptomatică la nivelul puterii economice de expresie, ea este instanțiată mai curând la nivelul semioticii (în principal al semanticii și pragmaticii) culturale. Așadar, se poate spune că disputa ideologică între tradiția (suspectă a comisiunilor) instalării sculpturilor eroice în piețe și parcuri publice, și neo-modernismul (frustrărilor sociale ale tinerei generații) al performării noilor media cotidiene pe/și în țesutul arhitectural al orașelor se susține mai curând pe considerente de politică culturală decât de dezavantajare economică, oricât de co-determinate le știm. Această logică este susținută de prevalența calităților tipologiei stilistice a mesajelor culturale în detrimentul evaluărilor cantitative ale beneficiilor economice de pe urma produselor artistice. Aceasta, în pofida faptului că, dincolo de valorizarea simbolică locală (în România) a diferitelor consecințe ale gândirii și acțiunii culturale, o anumită filosofie economică se regăsește la baza argumentelor culturale cu privire la dimensiunea acceptării sau a rezistenței față de importul de concepte și acțiuni specifice

artei în spațiul public. Astfel, suntem cât se poate de conștienți (și într-un fel responsabilizați) de faptul că majoritatea genurilor specifice manifestărilor artistice în spațiul public sunt consecința unui transfer (a unei translări) cultural(e) care poartă încărcătura ideologică specifică a unor filosofii occidentale neoliberale sau neomarxiste. Rămâne însă de decis (în sens critic) care este semnificația locală a mesajului artistic mediat și care este miza sa politică (de păstrare-conservare sau schimbare-reformare), câtă vreme valoarea diferenței ar fi recunoscută din perspectiva ambelor poziții.

S-ar putea reflecta la valoarea de impact (nu de succes) a câtorva dintre genurile poate cele mai cunoscute de expresie ale artei în spațiul public din ultimii 50 de ani: happening-urile (Kaprow), construirea situațiilor (Debord), critica instituțională (Haacke, Fraser), tacticile (M. de Certeau), inserțiile (Meireles), site-specificitatea (Crimp, Kwon), practicile relaționale și dialogice (Bourriaud, Kester), participativitatea și colaborarea angajată social (Bishop, Lind, Doherty), intervenția (Scholette, Thompson) etc. Toate acestea nu au fost atât de activate în România precum expresiile minimal intervenționiste de tip stencil, tag, graffiti, VJing. Proiecte mai elaborate au propus festivalurile de performance Zona (Timișoara), AnnART (Lacul Sf. Ana) și Periferic (Iași), evenimentele organizate de Ofensiva Generozității (Centrul Comunitar la Bomba din zona Rahova-Uranus, București), cele din cadrul inițiativei Spațiul Public București, întâlnirile Café-bar MANIFEST (Departamentul pentru Arta în Spațiul Public al Asociației E-cart) și acțiunile din cadrul programului cARTier (Asociația Vector, Iași). Altfel, diferiți artiști care operează cu fotografia și videoul au realizat proiecte personale de investigare a peisajelor și situațiilor urbane.

Câmpul public rămâne deschis, oricât de normative (nu total restrictive) ar fi presiunile administrativ-birocratice și cele politico-economice și oricât de opoziționale (nu atât de exclusive) ar fi ideologiile culturale tradiționalist-contemplative și progresist-participative sau chiar cele monden-distractive. Spațiul public rămâne teritoriul (mai mult decât locul) disputelor personale și comunitare de viziune, gust și acțiune pe care unii îl vor ocupa, alții îl vor revendica, unii îl vor contempla, iar alții îl vor utiliza.

Cătălin Gheorghe este critic de artă, curator, editor al publicației Vector – cercetare critică în context și lector universitar doctor în Estetica artelor vizuale și Studii vizuale la Universitatea de Arte din Iași.



sus: Grupul SATellite în drum către instalarea în spațiul public a unui monument în cadrul proiectului Recycling Ghosts, coordonat de Vector – studio de practici și dezbateri artistice, Iași, 2010. În fundalul imaginii: statuia lui Alexandru Lăpușneanu realizată de sculptorul Dumitru Pasima în cadrul proiectului aniversar Iași 600.

Despre frontiera bine delimitată dintre oameni și arhivarea ei

text de IGOR MOCANU

David Le Breton a descris cum și în ce fel corpul a devenit un „factor de individualizare” în sânul burgheziei din societățile comunitare ale secolului al XV-lea. Atunci, corpul, spune el, „devine frontiera bine delimitată dintre oameni”¹, atunci, adică la scurt timp după ce tipul negustorului reprezentat în mozaicurile quattrocentoului dădea naștere „individului”, după ce Jan Van Eyck, în Fecioara cancelarului Rolin (aprox. 1435), pune fața în față, familial & familiar, pe Fecioară și pe donator, egalizând sacral și profanul, plusând, altfel spus, în contul factorului de individualizare, și după ce autoportretul lui Botticelli din partea dreaptă a lucrării Adorația Magilor (aprox. 1476), cu rol de semnătură, marca ascensiunea individualismului și a portretului pur și simplu, ca reprezentare a memoriei sociale a chipului, așa cum s-a păstrat până în zilele noastre în deadpan-urile din actele de identitate. Pe de altă parte, locul predilect de manifestare neîngrădită de nicio normă socială a corporalității omului de rând de la vremea aceea îl formau bâlciurile, carnavalurile, sărbătoreșcul popular, cu alte cuvinte – locul în care individualitatea / individualizarea tindeau către zero. Perspectiva antropologică îl îndreptățeste astfel pe Le Breton să plaseze începutul modernității la răscrucea dintre secolul XIV și secolul următor. Dar aceasta este numai jumătate din ceea ce din perspectivă antropologică alcătuiește „originea unei reprezentări moderne a corpului”, și anume „omul anatomizat”. Cealaltă jumătate a originii reprezentării moderne a corpului e descrisă prin conceptul „corpului mașină”, pornind de la Fabrica... lui Vesalius, de la revoluția galileeană, și de la descrierea corpului în filozofia carteziană până la ceea ce am putea numi nemaipomenita aventură contemporană a diferenței dintre om și corp.

stânga:

Jan van Eyck, *Fecioara cancelarului Rolin* (aprox. 1435), ulei pe pânză, 66 cm x 62 cm, Musée du Louvre, Paris.

dreapta:

Pagina de titlu a cărții lui Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem* (1543).

Din perspectiva studiilor vizuale – iar asta nu-i o punere în oglindă, ci mai degrabă o prelungire teoretică – și, mai în particular, din aceea a tratamentului vizual al corporalității, modernitatea începe o dată cu descinderea corpului din ramă, din *deadpan*-uri, când funcția reprezentării se schimbă radical. Corpul reprezentat nu mai formează locul unic și irepetabil în care se întâlnesc ideile, mesajul și talentul unui autor, adică expresia lui artistică și ideologică, ci punctul de suprapunere totală, perfectă a autorului și a corpului reprezentat. Corpul este expresia artistică și ideologică a autorului. Sunt mai rare exemplele de body art & performance în care autorul să fie altcineva decât posesorul aceluia „body” transformat în operă de artă, dar și acelea vin din câmpul coregrafiei și al dansului. Mai mult, dacă în rama tradițională corpul reprezentat forma un arhisemem, ca să împrumutăm un termen din semantica structurală ce desemnează reuniunea sau intersecția sensurilor comunicante², la descinderea lui de-acolo în noua ramă, corpul capătă o funcție dublă, generează sensurile și generează interpretarea lor, atât la propriu, cât și la figurat. Pe scurt, performează discurs. Iar noua ramă împrumută forma fie a galeriei sau a spațiului public (body art & performance), fie a scenei sau a spațiului public înțeles ca loc de desfășurare a spectacolului (coregrafie & performance).

În istoria tradițională a artei, această schimbare radicală a raporturilor dintre corpul înțeles ca expresie artistică și ideologică a autorului / posesorului său e de găsit în manifestările avangardei în spațiul public, deși intenția de a arăta într-un anumit fel, cu scopul de a provoca un efect asupra celui care te vede, în speță de a-l șoca, e de găsit mai întâi în gesturile și acțiunile boemei pariziene din anii '90 ai secolului al XIX-lea, fie că se autointitula Hidropați sau Jmenfoutiști³. Rodolphe Salis, Seigneur de Chatnoirville, patronul cafenelei Lapin agile, transformată după aceea în Chat Noir, obișnuia să meargă pe la 1880 la marginea pădurii Fontainebleau, purtând pelerină și spadă la șold, pe cap o pălărie cu boruri de muschetar și panaș, și pictând peisaje tropicale cu palmieri și cactuși. La scurt timp, Salis formează închipuita școală vibrantă în numele căreia, în urma unei călătorii la New York, sculptorul Wagner a acordat o mulțime de medalii și diplome artiștilor americani, tot așa cum mult mai târziu, pe la începutul războiului civil din Spania, o brigadă de anarhiști a descoperit într-un sertar, în timpul unei razii la Madrid, un titlu al Ordinului de Toledo, fondat



de Buñuel pe la începutul secolului, în timpul acelor *peñas* care caracterizau *life style*-ul boemei madrilene.

Distanța dintre cafeneaua boemei și aceea a grupărilor avangardiste este așadar și distanța de la *life style* la practica artistică, înțelegându-se ca *life style*. Dacă pe vremea lui Rodolphe Salis, acest stil de viață te legitima și te consacra ca artist (poet, pictor, sculptor) – anumite gesturi regăsindu-se și în entuziasmul lui Alfred Jarry de a merge pe bicicletă (noua descoperire a vremii) desculț, în tricou și pantaloni de călărie, cu pantofii atârnați la spate, dar și mai târziu în complicitatea lui Urmuz cu Tudor Arghezi, de a publica „paginile bizare” ale primului în *Cugetul românesc* (pe la 1922), organ al gândirii de centru-dreapta în care personajele absurde ale precursorului avangardist stau în pagină alături de avocați, oameni de știință, politicieni, cât și alți reprezentanți ai elitei românești – în vremea avangardelor, practica artistică și stilul de viață însemnau unul și același lucru. În plus, această, din nou, suprapunere pune și probleme de arhivare a produsului artistic. În fond, noi cunoaștem isprăvile hidropaților din însemnările unui André Billy⁴, iar pe ale Ordinului de Toledo din amintirile lui Buñuel⁵, adică în virtutea faptului că au fost arhivate într-o formă scripturală, grație unor cronici extinse, pentru că, în definitiv, privesc din perspectiva spectacolului, discursul asupra istoriei al lui Grigore Ureche, arhivă inestimabilă, nu-i așa?, din care aflăm între altele și cum arăta Ștefan cel Mare, și cel al lui Guy Debord asupra societății, mai ales în filmul din 1973, sunt și ele niște modalități de arhivare care ne ghidează astăzi privirea.

Cred că putem identifica o primă tentativă de arhivare în sens modern, în procesul-verbal alcătuit de Apollinaire, André Salmon, Max Jacob, Pierre Mac Orlan, Francisc Carco, Dorgelés ș.c.l. de la Lapin agile, prin care consemnau faptul că tabloul trimis la Salonul Independenților era pictat cu, într-adevăr, coada unui măgar. Procesul-verbal a fost întărit prin semnăturile martorilor și prin fotografiile reprezentând măgarul pictând⁶. Însă chestiunea arhivării s-a pus odată cu apariția primelor cluburi în Franța, Germania, Anglia, dar și Olanda, când problema filmului era pusă în context național, avangarda jucând și în acest caz un rol decisiv. *Les amis de Spartacus*, spre exemplu, patronat de Léon Moussinac, găzduia filmele sovietice care soseau de la Berlin, dar care erau interzise de cenzura franceză, *Bronenoseț „Poteomkin”* (1925) al lui Serghei Eisenstein fiind doar unul dintre acestea⁷.



stânga:
Erik Satie, Francis Picabia, cadru din *Entr'acte* (1924), de René Clair.

mijloc, dreapta:
Secționarea ochiului, cadru din *Un chien andalou* (1928), de Louis Buñuel și Salvador Dalí.



Tot atunci, filmul de avangardă a impus și o relație specială între filmul proiectat și public, căci odată cu ele, cum arată Malte Hagener, „the spectator became a part of the performance”. Totodată, filmul de avangardă, dar și fotografia, au fost metodele cele mai eficiente de arhivare a performativității discursului prin corp. Francis Picabia împreună cu Erik Satie țopăie în jurul unui tun în filmul lui René Clair, nu în altă parte. Marcel Duchamp devine Rose Sélavy în fotografia lui Man Ray din 1921, în care Duchamp, ulterior a colat mâinile iubitei lui Picabia, Germaine Everley. Ochiul secționat cu briceagul, adică automutilarea, va face carieră în anii care au urmat avangardei, dar el apare mai întâi într-un film, la fel cum cunoaștem fețele pictate ale Nataliei Goncharova sau David Burluc din niște fotografii anonime de la 1910. Atât performance-ul lui Satie cu Picabia din jurul tunului, în incipitul filmului *Entr'acte* (1924), cât și Rose Sélavy sau secvența ochiului din *Un chien andalou* (1928) vor fi asimilate de critica neo-avangardei și a artei de după 1945⁹. Menționăm mai devreme numele lui Urmuz. Cred că importanța arhivării în contextul body-art-ului și al performance-ului se vede mai cu seamă în ravagiile pe care le-a putut genera literaturocentrismul culturii române. Cu excepția câtorva însemnări și a – cel mult – unor reproduceri fotografice, nu deținem prea multe informații vizuale privind suprapunerea dintre autor și reprezentarea artistică a propriului corp în arta din România începutului de secol trecut. De la actorul George Ciprian ne-au rămas niște povestioare cu tâlc ce ni-l înfățișează pe Urmuz performerul, între care cea mai celebră e scena dintr-o prăvălie de pălării în care acesta pătrunde cu o găină jumulită înfiptă în vârful unui baston pentru a comanda o pălărie de sezon „pentru domnișoara” din vârful bastonului. „Erau aceste escapade «en plein air» o persiflare a noilor curente literare (dadaism, cubism, futurism)? – se întreabă George Ciprian. Cred că mai degrabă sub variile experimente mocnea voluptatea de a scoate pe individ din piele, de a-l rupe din sine însuși, de a-l face să se îndoiască de autenticitatea cunoștințelor acumulate.”⁹ Iar noi credem că nu erau o persiflare a noilor curente, ci mai degrabă o legitimare a lor. De altfel, e la mijloc și un anacronism, primele manifeste avangardiste fiind publicate după perioada în care are loc acțiunea sau, cel mult, în același timp. Se vede că George Ciprian a conștientizat importanța acestor acțiuni ale lui Urmuz în spațiul public abia mult mai târziu, poate chiar în anii '50 când scrie aceste rânduri. Altminteri, nu ne rămâne decât să visăm retrospectiv cum George Ciprian împrumută



un „aparat înregistrator Pathé Frères” de la societatea Cinematograful pentru toți din București¹⁰ și îl filmează pe Urmuz performând „escapadele” sale *en plein air*.

Dar acest tip de arhivare, în forma „amintirilor” prietenești, se poate afilia, cel mult, metodei disciplinelor care se ocupă de etnologie și folclor (urban) întrucât el ține de domeniul legendei transmise. Va trebui să așteptăm Numărul 11, Anul III, februarie-martie 1927 al revistei *Integral* în care să vizualizăm un „poem fotografic” semnat „Brm.” Și intitulat *Requiem*. Poemul fotografic al lui F. Brunea se întinde pe o pagină de revistă (p. 12), alcătuit din text și imagine. În colțul din dreapta sus a paginii, o fotografie îl reprezintă pe autor contemplând cu un aer serios & științific un cap uman așezat într-un platu pe o masă de operație. În spatele lui, câteva planșe anatomice, reprezentând structura vaginului și a întregului aparat reproductiv feminin. Deasupra fotografiei, următoarea inscripție: „Chitanță. S-a primit de la Ploiești capul lui Ogaru. MORGA, BUCUREȘTI.”¹¹ Dedesubt, un proces-verbal „scris cu creionul”, care prezintă povestea unui violator, Ogaru, iar autorul poemului se erijează în salvatorul doamnei: „Pe tîpsie ca la ospăț, / Madame est servie!”.

Dacă privim avangarda românească din perspectiva performance-ului, adică a manifestării corporale ca expresie artistică și ideologică, cred că momentul fondator al unei eventuale istorii a acestui fenomen e de văzut în revista *Pulă*, scoasă pe 1 octombrie 1931 de Gherasim Luca, Paul Păun, S. Perahim și Aureliu Baranga, într-un tiraj de 13 exemplare, dar și în povestea care s-a creat în jurul ei, în secunda doi de la apariție. Subintitulată „Revistă de pulă modernă. Organ universal”, revista conține un poem de Aureliu Baranga, *Femeia care se încalcă normal* (p. 2), o epigramă de Paul Păun despre blenoragie (pp. 2-3) și răspunsul revistei la această epigramă, intitulat *În atenția poetului român Paul Păun care a luat un sculament ca un balaur* (p. 3), mai jos, un desen de S. Perahim care schițează „povestea unei fecioare care face pe nebuna” (p. 3), urmează apoi un poem ceva mai lung semnat de Gherasim Luca, *Pe munte cu popi și cu curve* (pp. 4-5), iar alături, tipărit perpendicular pe textul lui Luca, poezia *Strada fără nume sau Casa nr. 4* a lui Paul Păun (p. 5). Pe colțul din dreapta sus a paginii 4, e o fotografie reprezentând două nuduri masculine. Sub ea, „Redactorii-șefi ai revistei «PULA» la lucru”. Din întregul tiraj de 13 exemplare, unul a ajuns la Sașa Pană, iar altul la profesorul lor, domnul Nicolae Iorga, cu dedicația „Tu ai? N-ai”. Iorga pune mâna pe tele-



fon, îi reclamă la Prefectura Poliției Capitalei, cât și la Parchetul Ilfov pentru „conținut pornografic”, iar artiștii ajung la tribunal, după care în închisoarea Văcărești, de unde sunt amnistiați peste câteva zile.¹² Într-un comentariu public de pe Facebook, Candidatul la Președinție / coregraful Florin Flueraș lansa o întrebare: „ăsta mi s-a părut gestul performativ, am putea încerca un *re-enactment* astăzi, cui să-i trimitem «pula» contemporană?”

În anul 1970, Gellu Naum era invitat de revista *Almanahul literar* să colaboreze cu un poem. Gellu Naum decide să trimită o fotografie realizată de Tedy Brauner în 1938 și intitulată *Autopoem*, care înfățișează un portret bust al poetului, iar pe față are lipite niște hârtii pe care sunt scrise cuvinte precum „libertate”, „moarte”, „viol”¹³. În felul acesta, „autopoemul” lui Gellu Naum este cel de-al patrulea moment în încercarea noastră de a schița o scurtă istorie a raporturilor corpului reprezentat cu arta. Soluția arhivării produsului artistic aleasă de acesta nu e una comodă sau aleatorie. În volumul său din 1971 intitulat *Copacul-animat*, adică la un an de la publicarea *Autopoemului*, Gellu Naum descrie mediul fotografic: „cunoșteam și un fotograf al dracului te fotografia și le zicea oamenilor / uite ai ieșit în costum de cutare și era ca un vrăjitor al dracului fiindcă / mulți se simțeau pe urmă toată viața ca în poza lui și nu ieșeau din ea / nici în ruptul capului”. Din fotografia făcută de Tedy Brauner în 1938, Gellu Naum a ieșit în costum de artist, fiindcă s-a simțit pe urmă toată viața ca în poza aceea și nu a ieșit din ea nici în ruptul capului.¹⁴

Însă din acest punct încolo, nu mai suntem demult în bornele temporale general acceptate de istoria și critica avangardei, ci pătrundem de-a binelea pe tărâmul reprezentărilor corporalității la acțiunii vienezi (1962-1968), la gruparea care a și dat numele acestei arte, Body Art (anii 1960-1970) și la Fluxus (contemporan cu Body Art). Internetul colcăie de arhivele lor, cea mai populară fiind aceea fondată de UbuWeb în 1996, inițial ca o platformă de stocare a *visual poetry*, *concrete poetry* și, mai târziu, *sound poetry*, dar „over the years, UbuWeb has embraced all forms of the avant-garde and beyond”. Și asta, în pofida faptului că unul dintre punctele grele ale criticii grupărilor de artă enumerate mai sus era chiar critica arhivei, critica procesului de arhivare, pe urmele criticii pe care foștii avangardiști o adresau instituției muzeului tradițional. Artiștii contemporani, care practică performance-ul, substituie critica arhivei cu performance-ul culturii memoriei, ca în cazul Reginei José Galindo. În termeni benjaminieni, arhiva – termen funcționează prin excelență –



instituie proximitatea obiectului de artă, adică îi răpește aura, dar îl și izolează totodată. Muzeul tradițional, arhivând, efectua o mișcare în două direcții: pe de o parte, el conferea proximitate obiectului de artă, care putea, teoretic, fi consultat, frecventat oricând, iar pe de altă parte, din cauza protocolului de frecventare, el căpăta un soi de aură malignă, răpindu-ni-l înapoi, ca atunci când fructul interzis ar da în părg și ar mucega. Dacă până la intrarea în muzeu, obiectul de artă posedea o aură benignă, care-i sporea corola de minuni a discursului, prin îndepărtarea de spectator după intrarea în muzeu, obiectul rămâne la fel de îndepărtat însă depozitat de aura originară. Aura benignă a obiectului de artă performat prin corp e dată de însuși procesul performance-ului, de performativitatea imediată, în fața spectatorului, cea malignă – de arhiva pe care astăzi putem să o consultăm de câte ori avem chef. Cum spuneam, Internetul colcăie de body artiști. Dar, în același timp, el mai colcăie și de forme deturmate, biopolitice, ale auctorialității corporale.

În prezent, corporalitatea are de dus o luptă stringentă, grea, pentru recăștigarea arhivării corecte, clasice, maligne, dacă vreți, împotriva celei *apocaliptice*: industria cosmeticelor și medicinile estetice, „body sculpture”, poluare acustică etc., care a uzurpat manifestarea artistică & ideologică a suprapunerii dintre corp și autor. Căci, în definitiv, ce este mai frumos? Nudul alb-negru al Zanetei Vangeli din *Femme fatale* (2002), una dintre cele două fotografii care arhivează performance-ul omonim și în care artista apare nud, însă purtând pe cap *hijab*-ul islamic, inspirată – cum observau undeva Marina Grzinic & Walter Seidl – „by the illusion of the life-threatening, «fatal» danger posed by Islam”¹⁵, sau cel color al Nicolei Belke din pictorialul *Fata din Lamborghini* (2010) al lui Oliver Burhart, în care „contrastul dintre pielea încinsă a modelului și accesorii de piele din habitacul se transformă, la limită, într-o fuziune nesperată...”?¹⁶ Nota bene: ambele forme de arhivare sunt pe hârtie glossy.



stânga:
Pulă, coperta revistei, 1 octombrie 1931.

mijloc:
F. Brunea, *Requiem* (1927), poem fotografic, publicat în *Integral*, Nr. 11, An. III, februarie-martie, p. 12.

dreapta:
Zaneta Vangeli, *Femme fatale* (2002).

¹ David Le Breton, *Antropologia corpului și modernitatea*, Traducere din franceză de Liliana Rusu, Editura Cartier, Colecția „Cartier Istoric”, 2009, aici p. 58, și mai departe pp. 49-100, 103-188.

² v. A.B.V. (= Angela Bidu-Vrâncianu), Arhimem, în Angela Bidu-Vrâncianu, Cristina Călarășu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaș, Gabriela Pană Dindelegan, *Dictionar de științe ale limbii*, Editura Nemira, Colecția „dictionarele”, (București), 2001, p. 71.

³ Pentru o scurtă analiză a grupurilor pariziene pre-dadaiste, v. Brigitte Hermann, *Incertaines rencontres du mot et de l'image chez les groupes «pré-dadaistes» a Paris (Hydropathes, Incohérents, groupe du Chat Noir)*, în *TextImage. Perspectives on the History and Aesthetics of Avant-garde Publications*, Edited with an introduction by Erwin Kessler, Institutul Cultural Român, București, 2008, pp. 9-17.

⁴ apud Dinu Stegărescu, *Introducere în modernism*, Editura „Publicom”, București, 1947, pp. 13-63.

⁵ v. Luis Buñuel, *Ultimul meu suspin*, Traducere din franceză de Luminița Voinea-Răut, Editura Humanitas, Colecția „memorii / jurnale / convorbiri”, București, 2004, pp. 64-86.

⁶ Dinu Stegărescu, Op. cit., p. 24.

⁷ Malte Hagener, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam University Press, Colecția „Film Culture in Transition”, 2007, pp. 95-105 și, mai jos, p. 70.

⁸ Pentru discuțiile privind fotografia lui Man Ray, v. Lea Vergine, *Body Art and Performance. The Body as Language*, Skira Editore, Milano, 2000, p. 13; pentru secvența ochiului sectionat, v. Uta Felten, *Fragmentation of the Body in Spanish Surrealism*, în Dietrich Scheunemann (ed.), *Avant-garde / Neo-avant-garde*, Rodopi, Seria „Avant-garde. Critical Studies”, Amsterdam – New York, 2005, pp. 241-255, dar și Luis Buñuel, Op. cit., pentru conversațiile acestuia cu Georges Bataille și Jacques Lacan despre secvența ochiului și nu numai, pp. 117-148; pentru fotografiile avangardiștilor ruși, v. o discuție din perspectiva istoriei literare în Livia Cotorcea, *Avangarda rusă, Antologie*, traducere, note de A., Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2005.

⁹ G. Ciprian, *Măscărici și măzgălici. Amintiri*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, (București), 1958, pp. 62-63.

¹⁰ v. Stelian Ionescu, *Cinematografia. Descoperirea și istoricul ei, Aplicațiunea, industrializarea și exploatațiunea modernă a cinematografului*. – Descrierea și funcționarea aparatelor și instalațiunile cinematografice, Cu numeroase ilustrațiuni în text, Editura librăriei H. Steinberg & Fiu, Colecția „Căminul. Bibliotecă Literară și Științifică”, Seria „Din științele aplicate”, București, 1916.

¹¹ *Integral*, Nr. 11, Anul III, februarie-martie, 1927, p. 12.

¹² *Informații spicuite din Caietele „Ion Vinea”, supliment al revistei Aldebaran*, nr. 2-4, 1996, p. 60 și mai departe.

¹³ v. Simona Popescu, Gellu Naum. *Despre identic și felurit*, Antologie, Prefată și notă asupra ediției de A., Editura Polirom, Colecția „Antologii”, Iași, 2004, pp. 454, 5.

¹⁴ *Idem*, p. 137.

¹⁵ Marina Grzinic & Walter Seidl, *Europe: In Between Document and Fiction. Erich Lessing's Photographs From Post-World War II*, Europe Expanded, Erste Stiftung, Vienna, 2009, pp. 15, 70-71.

¹⁶ v. *Playboy*, numărul din aprilie 2010, pp. 52-61.

Note despre caracterul eluziv al memoriei colective

text, imagine de MIRELA IVANCIU

Individuals are perfectly capable of ignoring even the best told stories, of injecting their own, subversive, meanings into even the most rhetorically accomplished "texts" – and of attending to only those ways of making sense of the past that fit their own.
Irwin Zarecka – *Frames of Remembrance*

1. Noi legitimăm mereu existența memoriilor noastre în prezent. Construim mereu și ne străduim să păstrăm cu grijă arhive, biblioteci, cărți, filme, monumente, pentru niște momente din viitor pe care ni le imaginăm ca fiind suficient de asemănătoare celor din prezent încât să fie deja pregătite confortabil de pe acum. Viitorul este însă imprevedibil. Putem să fim de acord cu Wulf Kansteiner fără prea mari probleme atunci când ne spune că există posibilitatea ca monumentele, cărțile și filmele a căror istorie a fost reconstruită cu grijă, să treacă rapid în uitare, fără ca să dea formă imaginației istorice a oricărui indivizi sau grupuri sociale. Pentru că ceea ce ne imaginăm noi în prezent cu privire la nevoile generațiilor ce vor urma este de cele mai multe ori o viziune idealizată a ceea ce există în prezent.

Un bărbat trece prin spatele statuii lui Gheorghe Anghel – statuia reprezentându-l pe Eminescu. Nu vede statuia. Se grăbește spre poarta de ieșire a parcului Ateneului. Aude un amestec de zgomot de stradă cu mașini și câteva note de instrumente neacordate încă, de la repetițiile celor de la Ateneu.

2. Dacă ne întorcem în prezent, privind spre trecut și nu spre viitor, reconstituind amintirile noastre, o vom face tot de dragul anumitor elemente relevante personal sau colectiv în prezent. Rămâne de văzut dacă vom fi de acord în continuare cu Kansteiner în afirmația sa categorică că nu este nicio conexiune directă, naturală, dintre real și amintire. Cum putem interpreta această poziție care pare împotriva viziunii ușor ar fi prin a gândi amintirea contextualizată. Toate memoriile, chiar și cele ale martorilor oculari, își asumă relevanța colectivă atunci când sunt structurate, reprezentate și folosite într-un context social. Asta ar duce spre o interpretare în sensul în care amintirea reconstituită în prezent are o cauză inițială undeva în trecut, însă nu este identică cu ea sau măcar asemănătoare în sensul unei conexiuni directe. Ne putem întreba atunci, și nu doar în mod retoric, dacă acuratețea și obiectivitatea arhivelor create sau păstrate în prezent, reprezentativitatea monumentelor create în prezent sau termenii în care se auto-reprezintă diferitele grupuri sociale prin creații culturale chiar vor avea efectul direct, scontat sau imaginat că îl va avea în viitor?

Un trecător obosit vrea să se așeze pe soclul statuii. Mătură cu mâna praful de pe soclu. Are o senzație amestecat plăcut-neplăcută de praf, caldura, lucios, uscat.

3. Ne întorcem la Kansteiner. El ne detaliază viziunea sa despre memorie. Mediul memoriei, care ne ajută să construim și să transmitem cunoașterea și sentimentele despre trecut, se bazează pe diferite combinații de elemente discursive, vizuale și spațiale. Deci, memoriile colective sunt colaje multimedia formate dintr-un amestec de imagini pictoriale și scene, sloganuri, fragmente de versuri, abstracții, ploturi și schițe de discurs sau chiar etimologii false.

Atunci, toate acele elemente ale memoriei enumerate mai sus cât și modalitățile lor de păstrare înseamnă în fapt păstrarea continuității acestui mediu al memoriei, ceea ce are o cu totul altă modalitate de a exista decât imaginea cea mai simplă de la care pomim mulți dintre noi de a păstra creațiile culturale pentru generațiile următoare, asemenea borcanelor cu gem din camera bunicii.

Un artist sau vreun personaj romantic mângâie un bronz cald ca să se bucure de particularitățile suprafeței modelate cu grijă.

4. Dificultatea de a-ți imagina care anume vor fi nevoile reale ale generațiilor viitoare este cu atât mai greu de estimat cu cât, chiar în prezent, nu părem să fim de cele mai multe ori atenți la nevoile reale. Îl urmărim din nou pe Kansteiner, care ne spune că majoritatea studiilor memoriei se concentrează pe reprezentarea evenimentelor specifice în contexte particulare, cronologice, geografice sau media, fără să reflecte la audiența reprezentărilor în discuție. Aceasta de obicei este umarea socială a specializării, o consecință a ei fiind că pentru audiența nespecializată, nevoile trasate de specialiști nu vor fi nevoi reale, ci nevoi impuse, sugerate sau chiar manipulate într-un fel sau altul.

Cineva mușcă dintr-un măr încălzit, dintr-o geantă încălzită de soare și ea. Mestecă încet, simțind gustul dulce-acrișor, scanând rapid sculptura cu ochii.



5. Kansteiner susține că memoria colectivă este un fenomen colectiv, dar care se manifestă în sine în acțiunile și aserțiunile indivizilor. Cum anume ia naștere acest fenomen colectiv altfel decât prin acțiunile și aserțiunile indivizilor? Care anume ar fi relația cu nevoile reale ale indivizilor de a-și aminti anumite evenimente sau figuri exemplare care au conturat traiectoria lor personală?

Cineva stă pe bancă și mănâncă un sandwich. Îl desface din șervețelul subțire și alb – e încălzit, topit pe jumătate de soare. Privește un profil al statuii lui Eminescu. I se pare plicticos așa cum este așezat, în mijlocul straturilor cu flori viu colorate. Ochii îi alunecă pe oamenii care stau, se așază sau se ridică de pe bănci.

6. Dacă memoria este în cele din urmă atât de eluzivă, atunci putem să ne gândim că toate edificiile ei din spațiul public sunt un fel de perpetuu vânăre de vânt? Tocmai că nu. Bineînțeles că nu. Doar că necesită o educare continuă de a privi și trăi prezentul pentru oamenii care, în viitor, vor ști și ei să facă așisderea. Să sperăm că nu idealizăm prea mult.

Plouă repede și tare. Cineva se grăbește să traverseze parcul și să ajungă în Piața Palatului. Aproape de ieșirea în stradă aruncă o privire înapoi și zărește fața lui Eminescu. Udă.

Notă: Referințele din Wulf Kansteiner sunt din lucrarea *Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies, History and Theory*, vol. 41, Nr. 2/ May 2002, p.179/197, Blackwell Publishing, Wesleyan University.